

НА  
ДОПОМОГУ  
МОЛОДИМ  
РЕЖИСЕ-  
РАМ



*С. Краученко*

НА  
ДОПОМОГУ  
МОЛОДИМ  
РЕЖИСЕ-  
РАМ



*Київ «МИСТЕЦТВО» 1965*

За останні роки бурхливого розквіту набула художня самодіяльність. Виникли і утвердились народні театри, прийшли до керівництва молоді талановиті митці, які, на жаль, часто не мають ще достатнього досвіду і знань у галузі режисури. Тому виникає потреба допомогти їм у їх повсякденній копіткій роботі, в їх благородній справі естетичного виховання трудящих. Рекомендована збірка статей дає відповідь на цілий ряд складних питань теорії і практики режисури. Вона може принести істотну користь для тих, хто займається цією важкою справою у художній самодіяльності. В збірці включені статті режисерів-практиків і викладачів Харківського інституту культури: М. Велпринського, М. Аваха, О. Глаголіна, О. Скибневського та М. Терошенка. У збірці читач знайде матеріали про навчально-виховну роботу в колективах як професіональному, так і художньої самодіяльності, про роботу над малими формами (водевіль, скетч, інтермедія), про актуальні проблеми сучасної режисури і театральної педагогіки, про повчальне з історії українського радянського театру та його режисури і т. п.

Книга привертає увагу читача як практичний посібник для режисерів-початківців та акторів-аматорів.

Ця книжка — не підручник. Зібрані тут статті з питань театральної практики відображають узагальнений режисерський досвід їхніх авторів — педагогів, артистів, режисерів, що віддали багато років свого життя роботі у радянському театрі.

На жаль, літератури, присвяченої питанням режисури, дуже мало. Підручника ще й досі не створено. Чудові статті А. Попова, М. Кнебель, М. Горчакова, В. Сахновського, А. Гончарова, О. Ремеза неспроможні дати вичерпну відповідь на всі питання які щоденно виникають у живому процесі творчості молодих режисерів.

Мета цієї збірки: допомогти початкуючим режисерам, особливо керівникам народних театрів та самодіяльності, людям, які вже мають спеціальну підготовку та освіту, в розв'язанні найбільш складних питань їхньої діяльності.

Так, наприклад, стаття М. Я. Вепринського присвячена постановці учбово-виховної роботи в колективах. Тепер, після прийняття XXII з'їздом КПРС нової Програми партії, перед нами, працівниками мистецтва, особливо гостро постали питання ідейності та зростання майстерності у світлі великих творчих завдань будівництва комуністичного суспільства.

Підвищення професійного рівня самодіяльних артистів, етичні та естетичні проблеми, що виникають щоденно на шляху цього зростання та в діяльності художніх керівників і режисерів, є свідченням актуального характеру праці М. Я. Вепринського на цю тему. Доцент Р. О. Черкашин у статті, яка присвячена праці режисера над словом, дає цілу низку корисних порад, основаних на багатому досвіді автора. Близько до неї стаття доцента О. Б. Глаголіна про сценічне спілкування. Саме цей розділ системи К. С. Станіславського найбільш слабо розроблений в теорії та практиці акторської майстерності. Незважаючи на деяку полемічність ряду тверджень, праця О. Б. Глаголіна позначена глибоким знанням предмета. У статті «Розвідка розумом» подається методика творення режисерського постановочного плану (експлікації). Це перша спроба систематизувати творчий процес складання та фіксації проекту постановки.

Режисер М. В. Авах у статті про малі форми театральної самодіяльності дає важливі поради у цій галузі, прагне висвітлити всі види «малоформних» виступів, що відіграють таку велику роль у клубній самодіяльності.

На закінчення один з найстаріших українських режисерів, заслужений артист УРСР М. С. Терещенко ділиться своїм багатим сценічним досвідом.

Складаючи цей збірник, автори мали за мету створити не підручник режисури, а посібник, можливо, в деяких своїх частинах і спірний. Однак його автори сподіваються, що керівники самодіяльності, режисери народних театрів та студенти театральних учбових закладів знайдуть для себе в цій книзі корисні поради та рекомендації, в основі яких лежить багаторічний режисерський досвід авторів статей та палке бажання допомогти творчій молоді в опануванні майстерністю, яка не має меж.

**О. СКИБНЕВСЬКИЙ,**  
заслужений діяч мистецтва.



**Майстерність.** Чи не дивно ставити це слово поряд з поняттям художня самодіяльність?

Чи можливо, не здобувши спеціальної художньої освіти, оволодіти сценічною культурою в умовах самодіяльного колективу?

Розмах соціалістичного будівництва, збільшення можливостей задоволення духовних запитів трудящих, зростання художньої самодіяльності до рівня народних театрів, філармоній, хороших капел,— ось реальні факти, що дають позитивну відповідь на ці питання.

Хіба талановитий колектив Народного театру Новоград-Волинського районного Будинку культури не виявив високої ідейно-художньої культури, у своєму поетичному спектаклі «Лісова пісня» Лесі Українки, який одержав високу оцінку на Республіканському огляді народних театрів у Києві, а потім у Москві, на перегляді у Кремлівському театрі.

Хіба не з захопленням сприймали актори московських театрів талановитий спектакль «Єгор Буличов» М. Горького у виконанні самодіяльного колективу ленінградського Виборзького Палацу культури. Особливо видатним був успіх виконавця центральної ролі, слюсаря заводу імені Козицького Т. Кудрявцева.

У нашій країні здійснюються геніальні передбачення Маркса, Енгельса, Леніна, які твердили, що комунізм покладе кінець старому поділу праці, при якому людина все життя була прикута до одної професії. Всебічний гармонійний розвиток людини стає реальністю. Поряд з основною професією багато радянських людей без відриву від виробництва оволодівають в самодіяльних художніх колективах майстерністю вокального, образо-

творчого, театрального мистецтва. Прикладів творчих успіхів, подібних до наведених нами вище, безліч.

Однак, радіючи з досягнень, не можна не бачити, що далеко не всі самодіяльні колективи стали на шлях серйозного оволодіння художньою культурою. Це стосується не лише невеличких гуртків, якими керують любителі, що не мають професійної підготовки, але й багатьох гуртків, колективів і деяких народних театрів, якими керують кваліфіковані працівники.

Ще дуже часто трапляються випадки, навіть на заключних оглядах, коли у показних спектаклях немовби все благополучно, а насправді їм бракує дійсної майстерності, художньої культури.

Ось що пише про один такий спектакль Маргеланського Народного театру народна артистка РРФСР, професор ДІТМУ О. Пижова (Журнал «Театр», 1963, № 2). «Є основні принципи поведінки на сцені актора, вони обов'язкові для народного театру, тому що це вже театр. Про них треба думати, говорити, сперечатись — ось шлях до їх впровадження...

Добре, коли актор вміє радісно співати і танцювати, всім еством віддаючись цьому запалу, але запал треба перекласти на дію, домагаючись свідомої поведінки на сцені, вірності логіці подій. А цього немає — і це непокоїть.

Хочеться навести кілька прикладів того, як порушення елементарних законів сцени руйнує враження цілого.

Герой освідчується коханій, а потім виходить на авансцену, щоб проспівати свою любовну арію, звертаючись прямо до залу. Актору, мабуть, здається, що він обрав найкращу позицію, а йому не вірять, слухають неухважно. Справа в тому, що він вдався до поганого оперного штампа, виключився з дії і вже не може розраховувати на увагу партнерів та глядачів.

Цілком закономірно, що чим менше турботи про логіку поведінки на сцені, тим швидше утверджуються штампи поганої театральщини. Такі сцени невпізнання Анваром (І. Ісаков) своєї коханої Юлдуз (Х. Халбабаєва)<sup>1</sup> або сцена, коли батько зовсім у дусі старовинного мелодраматичного лиходія підкрадається до своєї дочки, щоб забрати її...

Деякі керівники культурних установ та режисери виправдовують ділетантизм, любительщину труднощами, що зустрічаються в

<sup>1</sup> Вистава Маргеланського Народного театру «Мій любий кишлак» Ш. Сагдулла.

умовах самодіяльності, і, зокрема, тим, що самі учасники не бажують серйозно займатися мистецтвом та вчитися. Замість переборювання труднощів, енергійного, вмілого впливу на любителів вони віддають перевагу лінії найменшого опору. У цих маловірів є рятівна відмовка: «Ми вчимося під час репетицій».

Чи можемо ми сьогодні миритися з відсутністю серйозної учбово-виховної роботи серед значної частини гуртківців? Треба пам'ятати про те, що наша партія неодноразово у своїх рішеннях, у зверненнях до діячів літератури та мистецтва підкреслювала величезну роль художньої майстерності. Так, наприклад, у привітанні ЦК КПРС Третьому з'їздові письменників СРСР говориться: «Література комунізму повинна бути великою літературою не лише щодо багатства ідейного змісту, але й щодо художньої досконалості. Великі ідеї потребують високої майстерності, героїчні характери — гідного художнього втілення.

Удосконалення майстерності, серйозне підвищення вимогливості щодо художньої якості творів є в сучасних умовах одним з найважливіших завдань».

У Програмі партії, прийнятій XXII з'їздом КПРС, говориться: «Піднесення художньо-творчої діяльності має сприяти висуванню нових талановитих письменників, художників, музикантів, артистів. Розвиток і збагачення художньої скарбниці суспільства досягається на основі поєднання масової художньої самодіяльності і професіонального мистецтва». Для того, щоб виконати це велике почесне завдання — брати участь разом з професіональним мистецтвом у збагаченні художньої скарбниці суспільства, — необхідно оволодіти майстерністю.

Звичайно, у самодіяльних колективах є свої особливості, своя специфіка. Організація учбово-виховної роботи в них відбувається в інших умовах, ніж у професіональному театрі або інституті. Але ж зумів ряд керівників виховати хороші колективи. Хоч вони на своєму шляху зустрічалися і з поганим художнім смаком, з лінощами, з прем'єрством і з висміюванням учбової роботи, але їх воля, наполегливість та вмілий педагогічний підхід зробили те, що здавалось неможливим.

Які ж особливості праці самодіяльних колективів, що позначаються на методиці учбової роботи та принципах побудови програми?

Більшість учасників художньої самодіяльності, не знаючи, які праці та знань потребує театральне мистецтво від актора, режисера та інших учасників спектаклю, не одразу усвідомлює необхідність спеціальної підготовки для творчої праці на сцені.



Вони вважають, що цілком досить тих практичних навичок, які здобуваються під час репетицій, у процесі створення спектаклю, і тому намагаються якнайшвидше виступити на сцені. Лише поступовий, умілий педагогічний підхід привчає їх до серйозної, глибокої праці над собою.

Прийом до колективу, звичайно, провадиться безперервно. Частина прийнятих, пробувши деякий час у гуртку, залишає його, інша частина закріплюється надовго. Таким чином, у колективі одночасно працюють і новачки, і люди з певним досвідом. Початкуючий любитель часто одержує роль, не оволодівши ще елементами сценічної грамоти. Тому слід враховувати інтереси цих двох груп і відповідно будувати заняття.

В умовах самодіяльного колективу постановочна та учбово-виховна робота тісно взаємодіють. Тому керівник такого колективу, як правило, виступає в ролі режисера-постановника, педагога та організатора всієї діяльності колективу. Це створює низку труднощів.

Ряд керівників допитливо шукає засобів вірного розв'язання цієї проблеми і домагається значних успіхів. Це дає можливість сьогодні, узагальнюючи досвід роботи певних колективів, накреслити заходи для широкого впровадження у практику сценічного навчання учасників самодіяльності.

## ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ

Нерозривний зв'язок сценічного навчання з ідейним вихованням є одним з основних принципів учбово-виховної роботи.

Коли знайомишся з успіхами кращих самодіяльних колективів, бачиш, що одним з секретів їхнього цікавого творчого життя є величезна виховна робота, яка інколи починається, на перший погляд, з дрібниць, а виростає у велику справу — виникає згуртований колектив, де кожний відчуває відповідальність за свою діяльність.

Ви підходите до дверей, які ведуть до кімнати, де працює колектив Народного театру Харківського Палацу культури заводу «Металіст». П'ять хвилин на восьму вечора. Біля дверей стоять два учасники колективу, прислухаючись до звуків, що лунають з кімнати, але вони не наважуються відчинити двері. У колективі додержуються твердих правил — хто запізнився, мусить чекати перерви. Що ж це — занадта суворість? Ні. Керівник колективу

Марія Олександрівна Коваленко зуміла виховати в кожному з учасників повагу та любов до всього, що пов'язано з життям самодіяльного робітничого театру. Правда, довелося над цим помрацювати. Провадились бесіди, використовувались засоби громадського впливу, та прийнятий порядок настільки увійшов у життя, що навіть новачки засвоюють цей стиль поведінки.

Наведемо інший приклад. Гуртківець В., який працював кілька років у драматичному колективі Центрального будинку культури залізничників, призваний до армії, писав товаришам та керівникові: «Я безмежно вдячний за те, що в нас виховали перш за все людину, громадянина Радянської країни.

Одні з нас стали акторами, інші ними не стали. Але всі навчилися гаряче любити мистецтво, зрозуміли, яку величезну роль воно відіграє в житті народу.

Нас навчили міцної та щирої дружби, не терпіти фальші. Ми пильно стежили за прикростями та радощами кожного з нас. Скільки разів у гурток приходили розбовтані хлопці, у яких було багато недоліків і в вихованні, і в поведінці, і як мінялися вони на моїх очах».

Насамперед для ідейного виховання вдячний матеріал дають драматичні твори, над якими працює самодіяльний колектив.

Не випадково, що в репертуарі кращих з них велике місце посідають інсценівки романів «Молода гвардія» Фадєєва, «Як гартувалася сталь» Островського, п'єси «В пошуках радості» та «В добрий час» Розова, «Платон Кречет» Корнійчука. Всі ці п'єси порушують великі морально-етичні проблеми.

Репертуар Народного театру Бердянського міського Будинку культури склався з таких змістовних п'єс, як «Загибель ескадри», «Платон Кречет» Корнійчука, «Розлом» Лавреньова, «Особиста справа» Штейна, п'єси російських та українських класиків і, нарешті, «Кремлівські куранти» Погодіна. На цих творах виховувались та творчо зростали актори самодіяльного театру.

Працюючи над сучасними п'єсами, керівники колективів у процесі обговорення подій та характеристик героїв п'єс тактовно, обережно переводять розмову у русло товариської критики поведінки деяких членів свого колективу. Вони ведуть бесіду про те добре, що радує в трудовій діяльності кращих гуртківців та в їх громадських справах, у побуті. Разом з тим ведеться принципова розмова про вчинки, які заслуговують на ошук.

Цей глибокий зв'язок ідейно-естетичного виховання в колективі з його поточною працею над п'єсами характерний для самодіяльного мистецтва.

Все турбує керівника, який хоче створити хороший творчий колектив,— і те, як працює його учень на виробництві, чи не відстав він у навчанні, яке його моральне обличчя в побуті та в спілкуванні з товаришами.

Етична програма колективу будується на дружніх взаєминах, добре організованій роботі, дисципліні, на твердому додержанні правил внутрішнього розпорядку.

Учасник Народного театру заводу імені Лихачова в Москві пише у своїх спогадах: «У студії ми пізнали, що таке праця, що таке колективна праця, що таке всі за одного і один за всіх».

У цій виховній роботі кожному керівникові доводиться знаходити свої педагогічні засоби, індивідуальний підхід до кожної людини. Не випадково керівники самодіяльних колективів часто звертаються до спадщини А. Макаренка. Менш за все тут потрібний повчальний тон. Проста задушевна бесіда, зацікавленість умовами життя кожного — ось що забезпечить вплив на розум та серце учасників.

Для того, щоб створити робочу атмосферу, забезпечити творчу дисципліну, важливо побудувати все внутрішнє життя колективу на основі самоуправління та дійсної самодіяльності. Саме так було організоване життя багатьох театральних колективів, що заслужили звання народних театрів.

Значну роль відіграють в них загальні збори та обране бюро. Бюро організує внутрішнє життя колективу — чергування, розподіл доручень між учасниками, зв'язок з партійними, комсомольськими, профспілковими та творчими організаціями. Бюро виробляє статут або правила внутрішнього розпорядку, готує для загальних зборів, на допомогу керівникові матеріали, які потребують обговорення (плани творчої роботи, питання поведінки учасників тощо).

Загальні збори колективу, якщо вони добре організовані, виховують ініціативу, почуття відповідальності у кожного учасника самодіяльності.

Коли керівникові та бюро театрального колективу села Козаровичі Київської області не вдалося домогтися від гуртківця П. дисциплінованої поведінки (він запізнювався на репетиції, пропусав без поважних причин заняття, відмовлявся працювати над етюдами, вважаючи навчання зайвим «навантаженням» для самодіяльного актора), питання передали на розгляд загальних

зборів, які винесли рішення позбавити його права протягом місяця відвідувати заняття.

Це відіграло велику роль у зміні поведінки П. та інших гуртківців, на яких він погано впливав.

У Куйбишевському клубі «Вітчизна» досвідченого, хорошого актора Народного театру, який вважав, що його неможливо замінити, виключили за неетичну поведінку та зрив репетицій, незважаючи на те, що наближався огляд.

Але виключення з колективу — це крайній захід. До нього звертаються, коли вичерпані інші засоби впливу. Основним все ж є профілактика небажаних явищ та вмільй педагогічний підхід.

Розробляючи етичну програму життя колективу, керівники наслідують мудрі поради К. С. Станіславського: «Нехай молодь вчиться бути чутливою, уважною до своїх товаришів, нехай вона допомагає їм виправляти свої помилки і створює в театрі дійсно творчу атмосферу, зігріту теплом дружби одного до одного та любов'ю до загальної справи»<sup>1</sup>.

Активну виховну роль разом з практичною допомогою у здійсненні постановки відіграє процес залучення гуртківців до участі в створенні спектаклю. Тут і допомога керівникові в доборі репертуару, участь у підготовці образотворчого, музичного оформлення спектаклю, шумів та освітлення.

Касимівський Народний театр Рязанської області залучає до колективу не лише виконавців — самодіяльних акторів, але й тих, хто може працювати в оформительському, освітлювальному, костюмерному та бутафорському цехах. Є багато прикладів виховання у самодіяльності дійсних майстрів театральної техніки: гримерів, художників, бутафорів, освітлювачів.

Складним питанням внутрішнього життя колективу є взаємовідносини між молоддю та старшими, досвідченими любителями. Немало є в самодіяльних театрах людей, які здобули цінний творчий досвід. Вони продовжують багато працювати над собою, домоглись високих творчих досягнень — наприклад, Гаврило Михайлович Чепелєв з Дніпропетровського Палацу культури металургів.

Незважаючи на те, що їхня діяльність заслужила високу оцінку громадськості, вони скромні, далекі від прем'єрства і своєю поведінкою сприяють вихованню молоді.

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Статті, речи, беседи, письма, М., «Искусство», 1953, стор. 391.

Але поряд з такими нерідко зустрічаються ще гуртківці, виконавська культура яких позначена штампами, ремісничими прийомами. Вони почали працювати у той час, коли рівень керівництва і загальна художня культура драмколективів були ще низькими. Затримавшись на рівні, з якого почали, вони опираються творчій перебудові, оволодінню майстерністю, чим погано впливають на молодь. Тому керівники мусять ставити питання на загальних зборах про доцільність перебування в самодіяльності таких учасників.

Зустрічається і з боку молоді нездорове прагнення витіснити, замінити старших товаришів. Не маючи достатнього досвіду та знань, вони прагнуть грати лише «провідні» ролі.

К. С. Станіславський, помітивши ці сумні явища, говорить: «...сценічна молодь повинна жертвувати своїми особистими дріб'язковими інтересами в ім'я загальної любимої справи, вона повинна бути скромною в оцінці свого хисту. Лише в атмосфері любові та дружби, товариської справедливої критики й самокритики можуть зростати таланти»<sup>1</sup>.

Важкою проблемою, яка часто призводить до конфліктів серед учасників колективу, є проблема дублерів.

За умовами роботи самодіяльного колективу часто трапляється так, що деякі виконавці не можуть з'явитися на спектакль з поважних причин: відрядження, понаднормова праця, зміна, не кажучи вже про хворобу, яка і в професійному театрі призводить іноді до заміни спектаклю. Наявність двох виконавців — дублерів виключає подібні надзвичайні події. Крім того, дублерство дає можливість зайняти у поточній роботі значно більше людей. І от перед керівником виникає необхідність боротьби з самолюбством гуртківців за доброзичливе ставлення дублерів один до одного.

Доцільно встановити такий порядок: коли один з виконавців не зможе бути присутнім на репетиції, другий неодмінно мусить розповісти йому все пропущене, показати нові мізансцени, вірити текст ролі, нагадати про зміни, які виникли під час відсутності дублера. Тоді замість образ складуться справжні товариські взаємини між виконавцями.

«Здорова атмосфера, дисципліна та етика не створюються розпорядженнями, правилами, циркулярами, розчерком пера.

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Статті, речи, беседи, письма, М., «Искусство», 1953, стор. 391.

Треба бути перш за все терплячим, витриманим, твердим та спокійним. Для цього необхідно, в першу чергу, добре знати те, чого вимагаєш, ясно усвідомлювати всі труднощі і те, що для їх подолання потрібен час. Крім того, треба вірити, що кожна людина в глибині душі прагне хорошого, вона вже не розлучиться з ним, тому що воно завжди дає більше задоволення, ніж погане»<sup>1</sup>.

Для того, щоб всі учасники колективу усвідомили найважливіші норми поведінки, бюро розробляє статут або правила внутрішнього розпорядку.

Ось, наприклад, деякі правила внутрішнього розпорядку. одного з робітничих самодіяльних театрів.

1. Головне завдання робітничого самодіяльного театру — активна пропаганда засобами мистецтва передових ідей соціалістичного суспільства, радянського патріотизму, відданості ідеям партії Леніна, боротьба з пережитками капіталізму у свідомості людей, боротьба за побудову комунізму в нашій країні.

Це завдання мусить бути ясно усвідомлене всіма членами робітничого самодіяльного театру.

2. Вступаючий мусить ознайомитися з цими правилами і подати до бюро заяву.

3 кожним вступаючим товаришем керівник та голова бюро провадять бесіду та знайомляться з його творчими даними. Після цього його приймають до колективу.

3. Прийнятий до колективу відвідує всі заняття, репетиції, допомагає в усій роботі колективу, працює під керівництвом спеціально виділених товаришів, засвоює основи майстерності актора.

4. Кожний член колективу зобов'язаний виконувати такі правила внутрішнього розпорядку: а) з'являтися на всі заняття в точно зазначений час. Запізнення та пропуски занять без поважних причин не допускаються; б) під час занять не палити та не порушувати порядку; в) не вести на заняттях сторонніх розмов. Виходити та входити під час репетиції дозволяється лише у виключних випадках з дозволу керівника або чергового; г) сперечатися з керівником під час занять категорично забороняється. Всі зауваження або вимоги членів РСТ висловлюються організовано в бесіді з керівником або на засіданні бюро, але ні в якому

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Етика, М., «Искусство», 1962, стор. 36—37.

разі не повинні переривати або порушувати порядок занять; д) запізнення або неявка на спектакль без попередження або явка у нетверезому стані обговорюються на бюро і викликають суворі засоби покарання аж до виключення з РСТ з повідомленням про це на місце роботи.

5. У колективі існує такий порядок розподілу ролей: після читання п'єси керівник запитує членів РСТ, яку роль кожний хотів би грати у цій п'єсі. При розподілі ролей режисер враховує особисте бажання учасників. Але ролі розподіляються керівником самостійно та затверджуються бюро, після чого розподіл ролей оголошується колективу.

У процесі підготовки спектаклю режисеру дається можливість міняти виконавців або навіть зовсім усувати від ролі.

**Примітка.** Режисер має право призначати з числа вільних товаришів других та третіх виконавців на ролі. Вони мусять з'явитися на всі репетиції та брати участь у роботі у черзі з основними виконавцями. Перед впуском спектаклю режисер визначає черговість виконання, і його рішення є остаточним.

6. Спектакль є загальною справою всього колективу. Тому всі члени РСТ, вільні від виконання ролей у даному спектаклі, мусять бути присутніми на ньому та можуть бути використані на будь-якій роботі по організації спектаклю за вказівками пом. режисера.

Звільнення від явки на спектакль або від вказаної роботи можливе лише з дозволу режисера при наявності поважних причин.

7. Під час спектаклю всі його учасники зобов'язані додержуватись суворого порядку і негайно підкорятися всім вказівкам пом. режисера.

Після другого дзвоника або попередження всі мусять бути наготові, а після третього дзвоника — бути на місцях свого виходу.

8. Знання тексту є обов'язковим для кожного виконавця. Ролі треба вивчати в зазначений режисером термін. У випадку порушення цього правила керівник має право передати роль іншому виконавцю, а порушника увільнити від участі у даному спектаклі або навіть позбавити тимчасово права одержувати ролі.

9. Члени РСТ, які з тих чи інших причин вимушені перервати свою роботу тимчасово або зовсім піти з колективу, зобов'язані завчасно попередити про це керівника та бюро, щоб дати

можливість прийняти на їхнє місце нових виконавців. Лише після цього вони можуть вважати себе вільними від роботи у колективі і такими, що виконали свої зобов'язання щодо то-варишів.

10. За порушення цих правил бюро РСТ має право карати, а у випадку систематичного порушення — виключити тимчасово або назавжди з складу колективу».

Такі статuti або правила внутрішнього розпорядку зараз існують у багатьох колективах і, як показав досвід, приносять дуже велику користь.

Виховання в учасників колективу високих моральних якостей невідривно пов'язане з їх естетичним розвитком, з вихованням їх як митців.

З цією метою керівники використовують свої бесіди про творчість у процесі репетиції. Завжди обговорюються колективно переглянуті кінофільми, художні виставки, спектаклі професійних театрів. Так, наприклад, художній керівник Старокраматорського Народного театру М. Силаєв у плані своєї роботи приділяє велику увагу питанням естетичного виховання. Він вчить своїх акторів аналізувати художні твори з позицій партійного розуміння мистецтва. У студії цього театру провадяться семінари-обговорення питань художньої творчості. З теми «Що таке мистецтво в марксистсько-ленінському розумінні» починається наведений дещо нижче план першого етапу учбово-виховної роботи в колективі.

Необхідно повсякденно поширювати культурний світогляд учасників колективу. Залучаючи до цього найбільш розвинутих гуртківців, пропагандистів, активістів клубу, бібліотечних працівників, можна знайти живі форми бесіди про нове та важливе у політичному житті країни, про значні події у світі. Цікавими можуть бути розповіді самих гуртківців про те нове, з чим вони зустрілися на своєму заводі, в інституті, у колгоспі, що вони прочитали у журналах та книгах.

Пробудження інтересу гуртківців до збагачення свого духовного життя — найважливіше у виховній роботі, необхідній для всебічного розвитку актора самодіяльного театру, для виховання творчої людини.

Розв'язуючи завдання морально-етичного та ідейно-естетичного виховання, керівник об'єднує колектив загальним розумінням бойових завдань радянського театру, любов'ю до реалістичного мистецтва, яке хвилює людей великими думками та художньою довершеністю.



Саме на цій основі учасники колективу будуть активно оволодівати майстерністю, долаючи всі труднощі, які зустрічаються на шляху зростання самодіяльного театру.

## ОВОЛОДІННЯ МАЙСТЕРНІСТЮ

Акторові самодіяльного театру необхідно глибоко зрозуміти і усвідомити мудрі слова Програми КПРС про те, що література і мистецтво «покликані бути джерелом радощів і натхнення для мільйонів людей, виражати їх волю, почуття й думки, бути засобом їх ідейного збагачення і морального виховання»<sup>1</sup>.

Чи досить для самодіяльного актора бути лише ідейно спрямованою, передовою та дисциплінованою людиною, горіти бажанням грати на сцені і розумітися у питаннях мистецтва?

Чи можна нести людям радість і бути джерелом натхнення, якщо не володієш художньою майстерністю?

Всі ці питання керівник зобов'язаний тактовно та вміло, не відштовхуючи любителів складністю акторської праці, ставити перед вихованцями з перших днів створення колективу. Треба терпляче роз'яснювати, що театральне мистецтво — це безперервне навчання, постійний тренаж, настирлива праця над собою. І вона приступна самодіяльному актору.

Необхідно виховувати в колективі нетерпимість до любительщини, до театального штамп, зовнішнього вияву почуттів, гри тексту ролі, до награвання, копіювання, приблизності у костюмі та гримі, недбалості у мові, прямолінійності та примітивності у розкритті образу.

Тепер багато керівників, що очолюють самодіяльні театральні колективи, мають спеціальну освіту. Крім того, поширюються зв'язки з професіональними театрами та театральними учбовими закладами, що дає можливість самодіяльним колективам залучити консультантів — майстрів сцени та кваліфікованих педагогів там, де це необхідно.

При наявності обізнаних людей педагогічна робота в колективі може посісти серйозне місце поряд з постановочною.

Ось що писав К. С. Станіславський робітникам та службовцям заводу ім. Ковалевського: «Ви, учасники художньої самодіяль-

<sup>1</sup> Матеріали XXII з'їзду КПРС, К., Держполітвидав, 1962, стор. 396.

ності, є яскравими виразниками творчого піднесення нашої батьківщини і мусите вміти правдиво, яскраво і глибоко відобразити у своєму мистецтві всю різноманітність нашого життя.

Ви повинні твердо собі засвоїти, що самодіяльне мистецтво, так само, як і будь-яке інше професіональне, потребує величезного навчання, наполегливого оволодіння технікою органічної природи акторської майстерності...

Самодіяльне мистецтво в нашій країні є великим мистецтвом, і треба намагатися оволодіти великою майстерністю, щоб бути гідним його учасником»<sup>1</sup>.

З чого почати оволодіння майстерністю? Як і в якій послідовності вести навчання майстерності актора? З яких елементів мусить складатись перший етап занять, і в якому напрямку учбова робота повинна розвиватися надалі? Як сполучати роботу над спектаклем з навчанням самодіяльних акторів?

У практиці ми зустрічаємось з такими формами організації занять. Деякі зрілі театральні колективи організували дворічні студії, де нові учасники проходять певний курс навчання, а потім переходять до основного складу. Це дає значні результати.

Такі студії існують при Народних театрах Київського трамвайно-тролейбусного парку, Старокраматорського Палацу культури ім. Леніна, Ахтирського районного Будинку культури, Палацу культури Метробуду та інших.

Треба думати, що подібні форми організації навчання будуть розвиватися там, де для цього є відповідні умови — художня зрілість колективу, достатня для цього група педагогів, приміщення, кошти.

Треба відзначити цінний досвід Палацу культури ЗІЛ у Москві, який перекликається з досвідом Дніпропетровського Народного театру балету при Палаці культури залізничників.

Тут взято вірний курс на послідовне художнє виховання молоді починаючи з дитячих самодіяльних колективів.

Дитячі колективи шкільного віку стають першим етапом учбово-виховної роботи, де дітям прищеплюють любов та серйозне ставлення до мистецтва. Учасники тут визначають свої інтереси та нахили і, переходячи з дитячих до юнацьких, а потім до колективів дорослих, за ці роки оволодівають під керівництвом педагогів певною художньою майстерністю.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 8, М., «Искусство», 1960, стор. 422.

Однак таких колективів сьогодні ще небагато. Вже говорилося про те, які для цього потрібні умови. Мине ще немало часу, поки цей корисний досвід стане масовим явищем.

Поки що йдеться про організацію учбово-виховної роботи в більш широкому колі самодіяльних колективів, де немає спеціальних студій, але є кваліфіковані керівники, які можуть здійснити початковий цикл навчання.

Тепер є досвід низки колективів і на його основі можна розробити і здійснити учбовий план початкового курсу, який слід назвати «Основи сценічного мистецтва». Це азбука сценічної грамоти, без якої неможливе далі зростання самодіяльного театру.

Курс призначений не лише для новачків, а й для тих, хто грав ролі у спектаклях, але не навчався систематично.

Для учасників колективу, які побажають поглибити свої знання, слід організувати навчання за більш розширеною програмою. Перший цикл занять слід розраховувати на один учбово-виробничий рік — з вересня до травня.

Починаючи заняття, необхідно визначити їх тематику, послідовність та методику проведення. Природно, що при цьому треба виходити з можливостей самодіяльного колективу. Деякі самодіяльні театри виділяють спеціальний день занять на тиждень, але здебільшого у колективах, що збираються три рази на тиждень та сполучають учбово-виховну роботу з постановочною, вводяться не дні, а години, — приблизно сорок, сорок п'ять хвилин до початку репетиції.

Складність організації учбового процесу у самодіяльності полягає в тому, що коли в театральному училищі або інституті студент проходить курс майстерності актора від простого до складного, від окремих елементів акторської майстерності до створення образу, то тут виконавець часто одержує роль, не пройшовши систематичного курсу навчання.

Тому деякі керівники роблять висновок, що в самодіяльному колективі не може бути послідовності в навчальній роботі по опануванню елементами майстерності — від теми до теми, як цьому навчає К. С. Станіславський.

Режисеру-постановнику, працюючи над спектаклями з самодіяльними акторами, доводиться багато чого навчати їх під час репетицій, але це не означає відмови від послідовних занять з питань майстерності.

Скільки б режисер-педагог не приділяв уваги під час репетицій окремим питанням теорії і практики сценічного мистецтва,

важливо так налагодити учбовий процес, щоб паралельно йшли заняття від одної теми до іншої, від одного розділу майстерності до іншого. Лише сполучаючи свою діяльність під час звичайних репетицій з репетиціями-уроками та з спеціальними годинами-розминками перед репетиціями, можна здійснити планомірний курс навчання.

При цьому треба врахувати, що коли йдеться про репетиції-уроки, то це не формальна відмовка, що покриває відсутність систематичних занять, а дійсно урок.

Безладні розмови під час репетиції про систему Станіславського, про її значення, якісь випадкові епізодичні етюди — все це ніколи не замінить систематичних занять.

Накресливши у своєму учбовому плані та в програмі проведення частини занять у процесі репетиційної роботи, керівники мусять перетворити заняття у захоплюючий урок, присвячений одній основній темі, де перед практичним заняттям подається живий, приступний і, разом з тим, науково обгрунтований виклад цього розділу театрального мистецтва. Так, наприклад, репетиція-урок як форма занять може бути використана для розкриття теми: «Особливості драматичного твору та будови драми». З цією метою, працюючи над поточним спектаклем, керівники використовують для першого заняття репетицію, присвячену аналізу п'єси. Практичній роботі передує бесіда, яка розкриває, що містить у собі термін «драма» і що дія є основою сценічного мистецтва.

Учасники колективу, усвідомивши будову драми, беруть активну участь в аналізі п'єси.

Таким чином, сполучаючи уроки-репетиції та спеціальні заняття, можна протягом першого року здійснити такий приблизно учбовий план, який пропонується автором як результат вивчення досвіду роботи деяких колективів.

## ПЛАН

учбово-виховної роботи в самодіяльному театральному колективі

В основу змісту учбової роботи самодіяльного театру треба покласти положення Програми партії і рішення XXII з'їзду КПРС, які визначають завдання мистецтва в період розгорнутого будівництва комуністичного суспільства та значення художньої самодіяльності як органічної частини радянського мистецтва.

Програму спеціального сценічного навчання і виховання актора самодіяльного театру слід будувати на основі досягнень

російської та української національної реалістичної школи, які найбільш яскраво втілені у творчості Щепкіна, Мочалова, Ермолової, Ленського, Заньковецької, Кропивницького та інших корифеїв театру. Ці традиції знайшли свій розвиток у чудовій творчій практиці та вченні Станіславського, у працях Немировича-Данченка, у творчості провідних акторів та режисерів радянського театру.

1-й цикл занять  
(для початкуючих учасників колективів)  
Основи сценічного мистецтва.

Навчання розраховане на один осінньо-зимовий період. Кожна тема викладається керівником-педагогом і вивчається практично на спеціальних заняттях, а також у процесі творчої роботи над підготовкою поточного спектаклю.

Після першого циклу занять учасники, що залишилися у колективі, продовжують та поглиблюють навчальну роботу на більш широкій основі за програмою студій при театрах (протягом наступних років).

1-й розділ учбового плану  
Бесіди з загальних питань мистецтва та театральної творчості.

1 т е м а. Що таке мистецтво у марксистсько-ленінському розумінні? Програма КПРС про завдання літератури та мистецтва.

2 т е м а. Особливості театрального мистецтва.

3 т е м а. Шляхи розвитку сценічного реалізму у російському та українському дореволюційному театрі.

4 т е м а. Основні етапи розвитку радянського театру.

2-й розділ. Майстерність актора.

1 т е м а. Вчення К. С. Станіславського про основи мистецтва реалістичного театру.

Значення системи К. С. Станіславського у справі виховання актора та у радянській театральній педагогіці.

Єдність етичних та естетичних принципів системи.

2 т е м а. Дія як основний елемент театрального мистецтва.

Драматургічний твір як основа театрального спектаклю. Будава драми. Поняття про цілеспрямовану, логічно обґрунтовану,

безперервну, послідовну дію актора при даних обставинах. Сценічні завдання актора на кожному етапі розвитку дії.

3 т е м а. Сценічна увага та її роль в акторській творчості.

Увага в житті та на сцені. Формальна та органічна увага. Внутрішні та зовнішні об'єкти уваги. Три кола уваги. Зв'язок між м'язовим напруженням та органічною увагою.

4 т е м а. Значення уяви та фантазії у творчому процесі актора.

Уява як один з найважливіших елементів художньої творчості. Оцінка предмета, факту. Запропоновані обставини. Почуття правди й віри на сцені. Ставлення до сценічної умовності як до реальної життєвої правди.

5 т е м а. Роль спілкування, безперервної дії та взаємодії на сцені.

Значення першого моменту виникнення взаємозв'язку для органічного життя на сцені. Необхідність та роль пристосування у процесі взаємозв'язку з партнером. Словесна дія. Значення підтексту у творчості актора.

6 т е м а. Роль зовнішньої техніки у творчості актора.

Органічний зв'язок внутрішньої та зовнішньої техніки актора. Найпростіші засоби розвитку пластичності тіла та виразності рухів. Фізкультура, художня гімнастика, танці.

### 3-й розділ. Сценічна мова.

1 т е м а. Значення слова у творчості актора.

Слово як виразник людської думки. Дійовість слова. Елементи виразної мови. Необхідність боротьби за ясність, чистоту та точність мови.

2 т е м а. Орфоепія.

Мова усна та письмова. Основні орфоепічні правила, які встановлюють однакову вимову, що відповідає загальним нормам мови.

3 т е м а. Розвиток техніки мови.

Дихання. Голос. Дикція. Анатомія та фізіологія органів дихання. Значення правильно поставленого, добре тренованого дихання.

Анатомія та фізіологія голосового апарата. Мовна постановка голосу. Чіткість дикції — найважливіший засіб виразності мови актора і читця. Робота над оволодінням дикційною чіткістю та ясністю мови. Артикуляція як тренаж мовного апарата.

4 т е м а. Логіка мови.

Значення логічної виразності мови. Логічний аналіз тексту.

Розподіл на мовні такти. Логічні паузи та наголоси. Логічна мелодія мови. Розділові знаки та додержання авторської пунктуації.

**5 т е м а.** Робота читця над літературним твором.

Обрання репертуару. Ідейно-тематичний, художній, дійвовий та логічний аналіз твору.

Вживання у текст. Створення бачень. Поняття про підтекст. Особливості віршованої форми.

Спілкування читця з глядачем. Емоційний вплив читця на аудиторію.

#### 4-й р о з д і л. Шлях роботи актора над образом.

**1 т е м а.** Актор як учасник колективної творчості, який здійснює єдиний ідейно-творчий задум спектаклю. Уявлення про зверхзадачу у загальному розв'язанні спектаклю та значення зверхзадачі в розв'язанні кожного сценічного образу.

**2 т е м а.** Основні етапи праці актора над образом.

Накопичення творчого матеріалу, дійвовий аналіз ролі. Створення бачень. Шлях сценічного втілення — від себе до образу. Процес праці від перших зустрічей з режисером до генеральної репетиції. Реквізит. Костюм. Грим. Перші зустрічі з глядачем.

**П р и м і т к а.** Процес праці над оволодінням елементами майстерності актора та сценічною мовою ведеться паралельно з тим, щоб у практиці творчої роботи це поєднувалось у загальній підготовці актора. Кількість годин керівникові слід розраховувати самому, не забуваючи про час, який відводиться на навчання. Загальна кількість годин на кожну тему складається з годин, потрібних для вступної лекції-бесіди, для занять під час репетицій-уроків та занять-розминок по кожній темі.

Наведений план занять з основ сценічного мистецтва починається з популярних лекцій-бесід, які розкривають суть марксистсько-ленінського розуміння мистецтва, та завдань, поставлених перед літературою та мистецтвом Програмою Комуністичної партії Радянського Союзу. Якщо керівник вважає себе не підготовленим до таких бесід, слід залучити учасників колективу до слухання таких лекцій в університетах культури або запросити лектора через товариство «Знання». Випущено багато популярних брошур, які можна колективно прочитати. Велику користь дає обговорення переглянутих художніх фільмів, спектаклів, виставок, а також науково-популярних кінофільмів.

Розпочинаючи навчальну роботу, важливо в яскравій формі розповісти про становлення реалізму у театральному мистецт-

ві, про боротьбу, яка здавна велась та ведеться за художню правду в російському, українському та зарубіжному театрах.

Ці питання висвітлюються у бесідах, присвячених 2-й, 3-й та 4-й темам.

Учасники театральних колективів будуть слухати історію театру, але вже на першому етапі навчання вони повинні мати чітке уявлення про джерела вчення Станіславського.

Слід розповісти, як вабила до себе правда життя на сцені М. Щепкіна, який був не лише великим актором, але й пристрасним пропагандистом реалізму. «...Завжди май на увазі натуру, влазь, так би мовити, в шкіру дійової особи»,— писав М. Щепкін у заповіті артистові С. Шумському.

Педагог мусить пояснити слухачеві, як розвивалась боротьба за реалізм у творчості російських та українських діячів театру XIX та XX століть.

Розповідаючи про те, як у творчості Щепкіна, Ленського, Мочалова, Садовського, Федотової, Ермолової, Мартинова, Давидова та інших великих російських акторів поглиблювались основи сценічного реалізму, важливо показати взаємозв'язок російських майстрів театру з чудовими діячами української сцени.

Один з фундаторів реалістичної школи українського сценічного мистецтва М. Кропивницький уважно вивчав та продовжував традиції М. Щепкіна й Малого театру.

Напружену боротьбу за народність та реалізм в театральному мистецтві безперервно вела передова частина української художньої інтелігенції на чолі з І. Карпенком-Карим, О. Саксаганським, М. Заньковецькою, І. Франком та іншими.

Розповідаючи про зародження Московського Художнього загальнодоступного театру, важливо глибоко розкрити діяльність К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка, які на основі реалістичних традицій піднесли театральне мистецтво на новий щабель.

Бесідою про основні етапи розвитку радянського театру, про боротьбу видатних діячів багатонаціонального радянського театру за соціалістичний реалізм, за яскраве, хвилююче сучасне сценічне мистецтво закінчується перший розділ учбового плану.

Другий розділ — «Майстерність актора» — починається з розповіді про значення системи К. С. Станіславського у справі виховання радянського актора.

Ця система широко увійшла в практику радянської театральної педагогіки. Вчення К. С. Станіславського утверджує мистецтво великої життєвої правди та охоплює широке коло проблем,



об'єднуючи питання ідейного виховання актора, теорії театрального мистецтва, етики, внутрішньої та зовнішньої техніки.

У бесідах слід підкреслити, що сам Станіславський безперервно розвивав свою систему, що творчі шукання — це найцінніше у мистецтві. Треба приділити особливу увагу вченню Станіславського про зверхзадачу.

З чого слід починати практичне навчання? Тут може бути кілька варіантів. Ми домовились не канонізувати педагогічні прийоми. Багато залежить від досвіду педагога та особливостей даного колективу. Необхідно створити таку логічну послідовність занять, яка виходила б з суті вчення Станіславського та процесу роботи над спектаклем. Важливо, щоб актор усвідомив органічний зв'язок навчання з творчим процесом, зрозумів, що без оволодіння елементами системи не може бути мистецтва художньої правди.

Тому вірним можна вважати те, що ряд керівників, як, наприклад, Менакер з Виборзького Палацу культури, Коваленко з Харківського Будинку культури «Металіст», починають заняття з теми «Дія». Керівник розповідає, що в основі драми лежить дія, яка розкриває боротьбу ідей, світоглядів, характерів, людських інтересів. Персонажі п'єси, домагаючись здійснення своїх цілей, безперервно діють, долаючи перешкоди, які постають на їх шляху, борючись з тими силами й особами, які їм протидіють.

Розкриваючи цю тему, можна навести такий вислів К. С. Станіславського: «Людина в кожний момент свого життя чогось хоче, чогось прагне, щось перемагає»<sup>1</sup>. Ми самі ставимо безперервно то перед собою, то один перед одним низку перешкод та пробиваємося крізь них, мов крізь хащі. Кожна з цих перешкод породжує завдання та дію для його розв'язання. «Сценічна творчість — це постановка великих задач і справжня, продуктивна, доцільна дія для їх виконання»<sup>2</sup>.

Ці положення ілюструються дійовим аналізом п'єси, в якому можуть брати участь всі гуртківці.

Наступне заняття присвячується темі «Дія як головний елемент акторського мистецтва». У вступній бесіді йдеться про те, що коли актор хоче органічно жити на сцені та правдиво творити образ, він мусить знати дійову лінію персонажа п'єси, і не лише знати, але й засвоїти її та провести на сцені цю лінію у своїй

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Робота актора над собою, К., «Мистецтво», 1953, стор. 160.

<sup>2</sup> Там же.

поведінці. Для того, щоб учасники колективу зрозуміли, що органічно діяти на сцені можна, лише послідовно оволодівши низкою елементів майстерності, педагог використовує такий прийом. Він пропонує деяким учасникам колективу на початку роботи над п'єсою, одразу ж після її аналізу, зіграти один з епізодів імпровізовано. Діяти треба в умовах вимушеного мовчання.

Так, наприклад, у Харківському молодіжному театральному колективі Будинку культури заводу «Металіст» для цієї мети був використаний епізод повернення Тоні з фронту з п'єси «Старі друзі» Малюгіна. Чотири роки не було дівчини вдома. Все знайоме їй у цій кімнаті, і все змінилося. Ось портрет Льоні, який загинув на фронті. Ось їх класна фотографія. Мама немає вдома, але на стільці висить її халатик. У сцені виправдане мовчання.

Цю сцену-етюд керівник доручила виконати одній з наймолодших учасниць колективу. Виконавиця замість органічної дії почала зовнішніми прийомами зображати дію. Проаналізувавши виконання, керівник довела, що учасниця не відчула запропонованих обставин, не пройнялась прагненнями діючої особи. Вона не вміє на сцені діяти зацікавлено, по-справжньому бачити, слухати, сприймати оточуючу обстановку та оцінювати її.

В іншому випадку (Оршанський Народний театр) для цієї мети був обраний епізод з п'єси «Костянтин Заслонов» Мовзона, коли радянські партизани виходять з оточення.

Ця сцена дає можливість залучити до занять велику групу учасників. Коротко змалювавши запропоновані обставини, керівник запропонував діяти. І тут, істотно, виявилось, що частина виконавців, замість органічної дії, стала зображати її зовнішніми прийомами. Проаналізувавши помилки виконавців етюда та вказавши, що в житті всі елементи, з яких складається людська поведінка: увага, цілеспрямованість дії, спілкування,— існують у єднанні, керівник пояснив, що для кращого їх засвоєння заняття будуть провадитися по елементах.

На наступному занятті керівник Оршанського колективу Ашенбринер використав інший етюд, у якому актор має справу не лише з внутрішньо усвідомленим прагненням та фізичною дією, але й зі словом. Він продовжив попередню бесіду та показав, що дія містить у собі і слово як засіб досягнення мети. Бесіда про дійовість слова розкрила поняття про словесну дію та необхідність для актора оволодівати культурою мови.

Режисер-педагог Г. Крісті у своїй книзі «Виховання актора у школі Художнього театру» пропонує педагогічний прийом, який

цілком може бути використаний і в самодіяльності як вступ до розділу «Внутрішня техніка актора». Він теж починає з розкриття терміна «дія», але дещо інакше. Для того, щоб на живих прикладах пояснити учням, що означає органічно діяти на сцені та що означає «зображати дію», Г. Крісті пропонує після вступної бесіди виконати просту дію, пов'язану з ходом уроку, наприклад, налити з графина склянку води та подати педагогові.

Після виконання цього завдання учасникові колективу пропонується виконати його вдруге. Першого разу завдання виконується як життєва дія з усіма притаманними їй органічними процесами: сприймання, орієнтація, оцінка і таке інше. При повторенні в учня, як правило, буде порушено живий органічний процес, виникне елемент механічності, награвання. Момент орієнтації може стати у нього або занадто квапливим або нарочито розтягнутим.

З ним трапляється те ж саме, що трапилось з одною молодою людиною, яка прийшла до знаменитого артиста В. В. Самойлова за порадою — чи вступати їй на сцену.

«Вийдіть, потім зайдіть знову і скажіть те, що ви мені щойно казали»,— запропонував знаменитий актор. «Молодий чоловік зовнішньо повторив свій перший прихід,— розповідає Станіславський,— але не зумів повернути переживань, відчутих ним під час першого приходу. Він не виправдав і не оживив своїх зовнішніх дій»<sup>1</sup>. Відсутність життєвої потреби у такому повторенні дії штовхає актора на шлях зовнішнього її зображення.

Щоб уникнути помилки та навчитися на сцені діяти так само правдиво, природно та органічно, як у житті, необхідно досконало оволодіти сценічною дією та її складовими елементами.

Для того, щоб показати учневі, як це зробити, Г. Крісті пропонує йому вийти на сцену та витримати довгу паузу перед аудиторією. Позбавлений конкретної дії та ставши об'єктом уваги присутніх, учень скоро переконається у фальші свого становища. Це стане особливо наочним, якщо після бездіяльної паузи педагог запропонує йому виконати найпростіше завдання: наприклад, роздивитися, як одягнуті його товариші, які кольори, фасони переважають у їхньому одязі або в умі виконати арифметичні вправи, продекламувати про себе вірші, познайомитися зі змістом даної йому книги тощо.

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Собрание сочинений, т. 2, М., «Искусство», 1954, стор. 214.

«Подібні вправи приведуть учня до висновку, що лише доцільне виконання будь-якої заданої дії дає актору право перебувати на сцені. На низці найпростіших вправ неважко довести, що всяка дія, яку ми здійснюємо, викликає роботу органів нашого сприйняття, вимагає уваги, зосередження на певних об'єктах, потребує логіки та послідовності, тобто втягує у процес дії не лише наш фізичний апарат, а також і нашу психіку.

Але чи всяка дія є предметом сценічного мистецтва, інакше кажучи, творчості? Коли учень стоїть на сцені та дивиться у зал для глядачів, це не творчість. У такій дії відсутній елемент вигадки. Якщо ж запропонувати учневі виправдати за допомогою вигадки задану педагогом дію, відбудеться переключення його з життєвої площини у площину уяви, лише в якій і може відбуватися процес творчості. Припустимо, що учень роздивляється зал для глядачів, щоб розмістити в ньому виставку картин або прикрасити його до свята. Щоб ще більше активізувати роботу уяви, можна ускладнити обставини. Припустимо, учень стоїть не на сцені, а на палубі корабля і дивиться не в зал для глядачів, а на береги невідомої землі, що наближається.

В результаті гуртківець мусить зрозуміти, що усяка дія, яка відбувається на сцені, вимагає певної мети та внутрішнього обґрунтування, без якого не можна виконати навіть таку просту дію, як відчинити двері та увійти до кімнати.

Наше уявлення про сценічну дію було б неповним, якби ми на першому ж вступному уроці не дали учасникам відчуття, що активна сценічна дія завжди припускає подолання перешкод на шляху досягнення мети, тобто боротьбу»<sup>1</sup>.

Ми навели різні варіанти проведення вступного заняття по вивченню окремих елементів поведінки актора на сцені.

Після цих вступних занять підуть уроки-розминки з елементів внутрішньої техніки та сценічної мови.

Що практично являють собою уроки-розминки?

Керівники ряду колективів (Староруського Народного театру — Аскінадзе, Харківського Палацу культури заводу «Металіст» — Коваленко, Московського Метрострою — Новський та інші) знайшли вдалу форму занять у вигляді так званого туалету актора, про який багато писав К. С. Станіславський. Подібно до того, як співаки перед заняттям розспівуються, музиканти

<sup>1</sup> Г. Кристи. Воспитание актера в школе Художественного театра. Учебное пособие по мастерству актера, М., 1962. На правах рукописи.

тренують пальці рук, К. С. Станіславський вважав необхідним для драматичного актора постійний тренаж усіх елементів акторської техніки.

Керівники колективів поставили питання так: а чи не можна спробувати домогтися, щоб туалет актора перетворився не лише у тренаж, а й став основою послідовного опанування теоретичної сторони майстерності актора?

Практика показала, що це дає добрі наслідки, особливо якщо керівник ретельно готується, провадить заняття цікаво — чи то у формі гри, чи то у формі етюдів, зв'язаних з поточною п'єсою, а також окремих вправ.

Ці уроки-розминки дають можливість учасникам поступово оволодіти технікою окремих елементів майстерності. Крім того, такий «туалет» актора допомагає тим, що прийшли на заняття після роботи, зібратися, зосередитися, переключитися на інший вид діяльності, у даному разі — творчої.

У план кожного заняття керівник включає вправу, щоб актор усвідомив роль кожного елемента у єдиній цілеспрямованій органічній дії. Звичайно, неможливо знайти таку дію, в якій буде лише один з елементів. Але все ж слід так побудувати вправу, щоб вона вимагала особливої уваги до одного з елементів. Поступово накопичуючи знання, набуваючи вміння володіти низкою елементів, учасник занять вчиться сполучати їх в єдиній правдивій дії.

Уроки-розминки сприяють виробленню елементів внутрішньої техніки, вчать зосереджувати увагу, звільнювати м'язи, тренувати пам'ять фізичних дій, розвивають уяву та фантазію, допомагають враз змінювати своє ставлення до предметів, місця дії, партнерів, включають етюди на дію для досягнення поставленої мети, на спілкування без слів та з текстом.

Зміст вправ та етюдів може будуватися на матеріалі п'єси, над якою працює колектив, або на іншому подібному матеріалі. Так, наприклад, заняття на тему «Увага» провадилося у колективі Оршанського самодіяльного театру після вступного уроку, присвяченого сценічній дії як основі акторської творчості (на матеріалі п'єси «Костянтин Заслонов»).

Розвиваючи свою попередню бесіду, керівник відзначив, що виконуючи епізод пересування партизан по території, окупованій фашистськими військами, виконавці перш за все не могли зосередити по-справжньому свою увагу на заданих об'єктах. При таких обставинах люди насамперед намагаються зорієнтуватися на місцевості. Вони прислухаються до звуків, гомону, який може

сигналізувати про присутність у лісі ворогів. Вони вдивляються у хащі: під час нічного походу доводиться йти, так би мовити, навомацки, наосліп.

Керівник пояснив: якщо актор хоче правдиво діяти і бути переконливим, він повинен вміти зосередити увагу на об'єктах, що цікавлять дійову особу.

При цьому увага повинна бути органічною, по-справжньому зосередженою на зовнішніх та внутрішніх об'єктах, а не формальною... Вправи допомагають виконавцям зрозуміти, що почуття та думки на сцені повинні бути такими ж, якими вони бувають у житті.

Після бесіди було запропоновано учасникам занять виконати низку найпростіших вправ: послухати звуки, які линули з вулиці, уважно вивчити оформлення кімнати, в якій відбуваються заняття, окремі предмети, одягу товаришів. Були проведені ігри, які вимагали зосередженої уваги. Після цього виконавці повертались до епізоду пересування партизан. Тепер з самого початку епізоду пропонувалось зосередити увагу на заданих об'єктах, домогтись правдивості, природності поведінки.

До вправ на увагу учасники колективу неодноразово повертались на наступних заняттях. Розповівши учасникам про необхідність звільнення від зайвого м'язового напруження, керівник вимагав у практичній роботі пов'язати ці два важливих закони сценічної поведінки.

В одному з колективів, що ставив «Розлом» Лавреньова, уроки-розминки на тему «Уява, фантазія, ставлення» провадились так: після вступної бесіди про ці елементи майстерності на першому занятті, що проводилось перед початком репетиції, було дано завдання нафантазувати та провести групову розповідь на тему: «Перебіг часу на кораблі «Заря» в день революційного повстання». Виконавці ролей Годуна, Берсенєва, Тетяни, Штубе розповіли свої біографії (складені раніше за завданням керівника).

На другому занятті, присвяченому темі «Ставлення», були проведені вправи на ставлення до умовної обстановки вигоронок, як до палуби корабля; самодіяльні артисти вчилися ходити по палубі спочатку при умовах спокійного моря, потім під час невеликого хвилювання і, нарешті, у штормову погоду.

Добре проходять у колективах уроки розминки на пам'ять фізичних дій, про які К. С. Станіславський говорив, що «треба вміти володіти цими маленькими правдами, тому що великої правди ніколи без них не знайдете... Правда ваша в логіці ваших

найнезначніших дій. Треба, щоб ви самі відчули, що це логічно. Ця проста маленька дія наближає вас до правди»<sup>1</sup>.

Після вступної бесіди керівник дає завдання провести безпредметні дії — спочатку прості, знайомі виконавцеві, як, наприклад, прати, прасувати, фотографувати, накачувати шину тощо.

Перевіряючи послідовність, логічність, точність рухів разом з учасниками колективу, які спостерігають за цим, керівник відзначає відхід від правди та пропонує всім вдома підготувати такі дії, перед цим провівши їх практично.

На наступному уроці-розминці учасники показують наслідки домашньої роботи та змагаються у вмінні відмічати огріхи у логіці, послідовності та точності дій. Після цього керівник дає вправи, пов'язані з роботою над поточною постановкою.

Так, наприклад, працюючи над п'єсою «Розлом», один з керівників дав завдання на таку безпредметну дію: мити шваброю палубу, чистити мідні частини обладнання корабля, сигналізувати прапорцем. Таким чином, заняття-розминки на фантазування, ставлення, безпредметні дії вводили в атмосферу спектаклю, розвивали уяву та вміння правдиво працювати з речами на сцені.

В учбово-виховній роботі приносять велику користь допоміжні етюди, які створюють учасники у процесі роботи над спектаклем.

Цей метод пошуків вірного дійового розв'язання сценічних завдань широко використовували К. Станіславський, Є. Вахтангов, О. Попов, М. Кнебель.

У самодіяльному театрі допоміжні етюди сприяють розв'язанню також і педагогічних завдань. Ось, наприклад, як вони провадяться у Народному театрі Харківського Будинку культури «Металіст».

В той час, коли аналізується п'єса і виконавці знайомляться з подіями, змальованими в ній, провадяться етюди на положення, подібні за змістом до окремих епізодів п'єси. Однак діють в епізодах виконавці від свого «я» у вигаданих обставинах. Беруться обставини, близькі виконавцям, час дії — наші дні. Працюючи над п'єсою «Лісова пісня» Лесі Українки, виконавці ролі Мавки та Лукаша підготували кілька таких етюдів, які допомогли їм знайти першу сцену зустрічі Мавки та Лукаша. Ці етюди на-

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Статті, речи, бесіди, письма, М., «Искусство», 1953, стор. 657.

зивалися «Зустріч», «Знайомство», «У лісі», «Прощання», «В грозу» тощо.

Ось, наприклад, який вигляд мав етюд «Знайомство», що виник внаслідок імпровізаційного рішення. Галявина. Дівчина сама. Вона збирає квіти. Впала на траву, розсипавши квіти. Дивиться, як плывуть по небу хмари. Виникають якісь звуки. Вони наближаються. З'являється парубок, що грає на сопілці.

Спочатку він не помічає дівчини і робить нову сопілку. Дівчині цікаво дізнатись, що він робить. Вона хоче подивитися. Починає кидати у нього камінці. Хлопець не може зрозуміти, що відбувається. Продовжує грати. Дівчина наспівує. Очі їх зустрічаються. Вони посміхаються одне одному. Знайомство відбулося.

Цей етюд в умовах виправданого мовчання був дуже корисним не лише для закріплення наслідків занять на тему «Спількування», а й для наступного спектаклю.

Під час цих учбових занять керівник мусить пам'ятати про їх загальну перспективу. Не слід забувати завдання підготовки такого актора самодіяльного театру, який би був органічно зв'язаний з нашою сучасністю. Пояснимо це низкою прикладів. Візьmemo вправи на розвиток уваги. Під час цих занять учасники колективу вчать бути в умовах сцени уважними, розвивають свою спостережливість, пам'ять. «Спостерігайте життя,— говорить керівник,— безмежну його різноманітність. До всіх його проявів актор мусить бути чутливим, ніщо не повинне випадати з його уваги, скрізь у житті він може знайти потрібний йому матеріал».

Але чи досить лише сказати? Чи не є обов'язком керівника орієнтувати увагу гуртківців на певні сторони оточуючої нас дійсності, на особливо характерні явища нашої сучасності? Можна побачити багато, і разом з тим не побачити головного. Можна мати найбагатші запаси вражень, але серед них не буде найнеобхідніших.

Питання стоїть так, щоб у вправах на увагу поряд з завданням оволодіння технікою органічної уваги стояло й інше завдання: виховати у гуртківців зацікавленість в тому, щоб розвиток їхньої спостережливості та пам'яті йшов на матеріалі явищ, основа яких сприяла б проникненню у суть сучасного життя. Так, наприклад, чудовий матеріал для розвитку уваги та спостережливості може бути знайдений у цехах свого заводу, на виробничих нарадах, на колгоспних ланах, в гуртожитках, у наукових установах, і якщо певним чином орієнтувати ці спостереження,



творчий висновок може перерости у створення учасниками розповіді, яка розкривала б суть тих явищ, що були об'єктами їхньої уваги. Надалі, в міру оволодіння іншими елементами майстерності, можуть бути створені на цьому матеріалі цілеспрямовані етюди.

Переходячи до вправ на розвиток фантазії, слід намагатися, щоб процес фантазування був не безпідставним, а обгрунтованим та цілеспрямованим. Велике значення має сучасний матеріал, який береться як вихідний момент фантазування. Все це виховує в акторі якості, які відіграють значну роль у процесі народження задуму художнього образу.

Візьмемо таку вправу як приклад. Я, актор самодіяльного театру, маю їхати на роботу до Братська. Хто я за фахом і чому саме мені необхідно їхати? Що являє собою Братськ? У яких «запропонованих обставинах» доведеться мені працювати? Чи є у мене там знайомі, друзі? Які у мене плани та як я буду діяти?

Якщо учасник колективу відчуває у процесі фантазування нестачу фактичних знань або має про Братськ досить загальне уявлення, йому доведеться заглянути у книгу, довідник тощо.

Перші етюди повинні виконуватися учасником занять від своєї особи, а не від якогось вигаданого образу. Надалі можна поступово ускладнювати завдання та вводити елементи характерності. Для розвитку у акторів фантазії керівники колективів ставлять завдання скласти біографії дійових осіб, тексти, монологи, «перебіг дня» героя п'єси.

Паралельно з цими темами йдуть заняття з тем: логіка мови, мелодика мови, дихання, голос, дикція, вимова, виразність художнього слова.

Кілька зауважень щодо методики занять з сценічної мови. Починаючи з перших занять над текстом п'єси, з перших вступних бесід про культуру мови, протягом всієї творчої праці мусить йти боротьба за чистоту мови, за вміння донести думку, за технічну довершеність та художню виразність слова. Пояснимо значення слова у спілкуванні людей і в творчості актора та читця, керівник зупиняється на елементах художнього слова в тій послідовності, як це зазначено в учбовому плані. Після цього починаються практичні заняття-розминки з розділу техніки мови, орфоепії. Заняття проводяться як над текстом п'єси, над якою працює колектив, так і над літературними творами, призначеними для художнього читання. Робота над літературним уривком — оповіданням, віршем — розвиває у самодіяльного

актора художнє мислення і допомагає керівникові концентрувати увагу на законах мови. Працюючи над текстом, учасники колективу зможуть тренуватись в логічній виразності мови.

Треба придбати або самим зробити таблиці — наочні посібники з техніки мови, анатомії голосового апарата, орфоєпії. У вихованні художньої виразності мови та майстерності читання велику роль відіграє фонотека з записом виступів майстрів художнього слова.

Виявивши серед колективу здібних читців, слід виховати з них асистентів для викладання культури слова.

В умовах першого циклу занять керівники, що працюють за наведеним учбовим планом, провадять дві-три бесіди на тему «Зовнішня акторська техніка», використовуючи для цієї мети практичні можливості в процесі репетиційної роботи.

Можна залучити на допомогу керівників гуртків художньої гімнастики, танцювальних колективів. Треба рекомендувати самодіяльним акторам навчатися у школах бальних танців. Дуже корисно займатися художньою гімнастикою. Але, звичайно, всі ці поради треба давати, враховуючи реальні можливості та не на шкоду основній роботі драматичного колективу. В деяких будинках культури провадяться обмінні уроки з керівниками танцювального колективу. Режисер працює з учасниками хореографічного колективу над майстерністю актора, а балетмейстер дає кілька уроків танцю.

Надалі, коли учасники основної групи колективу перейдуть до більш поглибленої учбової роботи, елементам зовнішньої техніки буде приділено більше уваги.

Саме тому не включена до початкового циклу занять спеціальна тема — темпоритм. Про нього режисеру-педагогу доведеться говорити у процесі постановочної роботи.

4-й розділ курсу «Основи сценічної майстерності» присвячений питанням роботи над образом. Це питання основне в акторській творчості і досить складне. Лекції-бесіди слід обов'язково поєднувати з тою конкретною творчою практикою, яка здійснюється у постановочній роботі колективу. Лекції-бесіди, висвітлюючи творчий процес створення актором образу під керівництвом режисера, повинні узагальнювати те, що відбувається під час практичної роботи над спектаклем.

Для більшої наочності необхідно використати науково-популярні фільми, такі, як «Мистецтво актора», присвячений творчості М. М. Тарханова, «Театр кличе», «Мистецтво великої правди» та інші.

Підсумовуючи бесіди про роботу над роллю, зустрічі з майстрами театру, переглянуті фільми, керівники наголошують на тому, що «перескакування» через етапи поступового визрівання образу, намагання грати «наслідок» є порочним методом роботи. Шлях від себе до образу, про який багато говорив К. С. Станіславський своїм учням, повинен бути добре засвоєний учасниками колективу.

Треба пояснити, що сам К. С. Станіславський у своїй творчій практиці актора та у поставлених ним спектаклях досягав часто гострозовнішньої характерності. Але це був шлях від себе, від внутрішнього світу до органічно пов'язаного з ним зовнішнього образу. Цю думку можна дуже добре проілюструвати на матеріалі фільму «Шлях актора», де яскраво розкрито мистецтво перевтілення М. П. Хмельова.

Кращі режисери народних театрів М. Силаєв, В. Майтюренко, Л. Новський у своїх педагогічних бесідах підкреслюють, що актор мусить бути не пасивним виконавцем вказівок режисера, а творчою, ініціативною людиною, яка вносить свою лепту у колективну справу створення театрального спектаклю. Горіння великими думками, пристрасне ставлення до життєвих явищ, що їх розкриває драматург,— основна якість радянського актора.

Одним з найважливіших питань виховання самодіяльного актора є педагогічна послідовність у виборі репертуару для колективу, що починає систематичну навчальну роботу.

Крім загальних вимог до професійного та самодіяльного мистецтва щодо ідейно-художньої якості п'єси тут доводиться замислитися над тим, у якій мірі для актора самодіяльного театру на даному етапі його розвитку буде посильним обраний драматичний твір.

Надто небезпечно підірвати організм недосвідченого актора, даючи йому непосильну роль, яка потребує складного психологічного малюнка, великого емоціонального напруження. Це стосується часто і колективів у цілому.

Чи означає це, що можна відступати від суворой вимогливості до ідейно-художньої якості п'єси та звертатися до малохудожньої драматургії? Звичайно, ні. Йдеться про різний ступінь складності. Чи можна порівняти щодо складності відображення на сцені велике історичне полотно «Загибель ескадри» Корнійчука, його п'єсу «Правда» з «Платоном Кречетом» або «Калиновим гаєм»?

Те саме стосується і такого популярного драматурга як О. Арбузов. «Шестеро коханих», «Дальній шлях», «Роки манд-

рів» та «Іркутська історія» — всі ці п'єси користуються любов'ю глядача. Але ж і «Роки мандрів», і «Іркутська історія» значно складніші за перші дві п'єси, тому що внутрішнє життя, психологічний стан героїв, життєвий шлях, який вони пройшли, конфлікти значно складніші.

Досвідчений педагог та режисер не порадить з тих же причин молодому колективу ставити «Єгора Буличова» Горького.

Нехай герої п'єси будуть добре знайомі початкуючим акторам. Наскільки напочатку цей шлях «від себе до образу» коротший, настільки більше впевненості, що молодий виконавець — не за віком, а за досвідом роботи, — справиться з поставленим театром завданням.

Показовим є в цьому відношенні шлях учасника шахтарського театрального колективу Палацу культури імені Свердлова Луганської області П. Авдєєва. Він прийшов до колективу сімнадцятирічним юнаком і почав з масових сцен, де грав безіменні ролі, потім одержав невелику роль Степана у п'єсі «Безталанна» І. Карпенка-Карого. Наступною його роллю був Семен Мельниченко у п'єсі «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, а потім більш складні образи у п'єсах «Мартин Боруля» (Мартин Боруля) І. Карпенка-Карого, «Любов Ярова» (Швандя) К. Треньова, «Платон Кречет» (Бублик) О. Корнійчука та роль Леніна — спочатку у «Кремлівських курантах» М. Погодіна, а потім у «Грізному році» О. Каплера. Тут ми бачимо цілком виправдане послідовне ускладнення акторських завдань.

Звичайно, щодо акторської творчості немає точних «рецептів», але є загальний для всіх закон: від простішого до складнішого.

Ще раз хочеться підкреслити, що коли йдеться про підбір ролей для кожного виконавця, то це не означає повернення до хибних тверджень, що актор самодіяльного театру мусить грати лише «себе» у запропонованих обставинах, що йому недоступна класична драматургія і що сучасну п'єсу грати не так важко.

Кілька слів про підготовку керівника до занять. Успіх учбово-виховної роботи залежить від творчої зацікавленості колективу, організації всієї його діяльності. Але багато залежить і від особистого прикладу керівника, його авторитету у питаннях театрального мистецтва, серйозного ставлення до справи, вимогливості до себе.

Саме так ставиться до роботи більшість кращих керівників самодіяльних театральних колективів. Серйозний характер занять не виключає захопленості ними. Не можна «сушити» роботу, не можна перевантажувати її. Необхідно мати почуття міри. Ця міра залежить і від творчого стану гуртка. Одна справа — тільки-но організований колектив, і зовсім інша — той, що пройшов вже зі своїм керівником певний творчий шлях.

Але справа не лише в особистих якостях керівника. Учбово-виховні завдання не зможуть бути розв'язані, якщо у гуртку не створиться міцний, ініціативний актив. У Народному театрі Старокраматорського Палацу культури ім. Леніна було створено групу асистентів-педагогів з числа тих, хто серйозно вчився, оволодівав теорією та практикою сценічного мистецтва.

У колективі Київського Будинку культури «Більшовик» практикується прикріплення груп молодих учасників до більш досвідчених, які виконують роль асистентів-педагогів.

У цьому ж Будинку культури широко залучаються для учбово-виховної роботи майстри професійного театру, як, наприклад, народний артист СРСР Ю. Лавров, народні актори УРСР П. Нятко, О. Соломарський.

Але яких би майстрів театру не залучав керівник колективу — основна робота припадає на нього та учнів, вихованих ним. Це ми ясно бачимо на досвіді Ахтирського Будинку культури, драматичного колективу села Рудно Львівської області, де керує Я. Ленська, та інших.

Успіхи цих театральних колективів показують, що в найрізноманітніших умовах можна по-справжньому, серйозно поставити учбово-виховну роботу. Саме це буде народжувати у самодіяльному театрі мистецтво, гідне чудових радянських людей.

Творчі колективи, що оволодівають майстерністю, створюватимуть глибоко реалістичні спектаклі, які збагатять скарбницю нашого мистецтва, задовольнять зрілі духовні запити радянської людини.

Слово стає вінцем творчості, воно має бути і джерелом усіх задач — і психологічних, і пластичних.

В. І. Немирович-Данченко

**С**лово звучить на сцені. Актор — сценічний інтерпретатор творчих задумів драматурга. Звучає слово актора є дійовою зброєю сценічного мистецтва.

А режисер? Які його функції в роботі над словом? Режисер скеровує працю всього колективу акторів відповідно до сценічного задуму вистави. У процесі репетицій режисер здійснює уважний контроль за кожним словом актора, перевіряючи ясність і правильність вираження думок, силу почуттів, відповідність переживань драматичній ситуації та ідейному спрямуванню п'єси й вистави.

Режисер стежить за правильністю проголошення тексту, не допускаючи «вільного» поводження з словом драматурга, випадкових і необгрунтованих домислів. В інтересах точного, виразного розкриття й донесення до глядача змісту сценічної дії він також пильно контролює правильність вимови кожного слова, чіткість дикції, звучність голосів, збереження норм літературної вимови, додержання правил орфоепії, а в окремих випадках, де цього вимагає образна характеристика індивідуальної мови персонажів, — і відхилення від загальнообов'язкових норм: використання елементів місцевих діалектів і говірок, допустиме в межах художності; коли це конче необхідно, забарвлення іншомовним акцентом тощо.

Творчий контроль над звучанням сценічного слова йде далі — до глибини художнього задуму: чутливе вухо режисера вловлює тонкощі «підтексту», наявність у мові акторів так званою «другого плану», коли слова, немов кинуті у воду камінь,

збуджують широкі кола асоціацій, емоціональних спогадів і зіставлень, думок і переживань.

Нарешті, режисер домагається у процесі тривалої колективної праці над виставою художньої єдності, цілісності, образного вирішення, злагодженості всіх сценічних елементів, гармонії, ансамблю, що досягається певним композиційним співвідношенням планів, акцентів, головних і допоміжних засобів, деталей складної сценічної дії.

У психології є поняття «почуття мови». Ще не знаючи правил граматики, керуючись лише практично набутими узагальненнями, дитина навчається не тільки сама правильно говорити, але й помічати найменшу помилку в мові інших. «Почуття мови» мають і глядачі в театрі: не знаючи законів сценічного мистецтва, не вміючи їх сформулювати, глядачі гостро відчують фальш, неприродність сценічної дії, помічають, звичайно, і мовні помилки, технічні (дикційні, орфоепічні, голосові) та художні вади сценічного слова. Режисер, працюючи над виставою, стає першим і найчутливішим, найвимогливішим глядачем.

Тонко розвинене почуття закономірностей сценічної мови, почуття естетичної природи художнього слова, чутливий від природи мовний слух, мовна інтуїція, що так необхідні режисерові, збагачуються ще й знанням законів науки про виразність мови.

Зосередити увагу на деяких найважливіших питаннях складної багатогранної праці режисера над словом у п'єсі — таке призначення цієї статті.

Звичайний читач має справу з писемною мовою. Він спершу бачить написане слово, а тоді усвідомлює його зміст. Для читача все у п'єсі виражено тільки словами. Слова прочитаного твору не запам'ятовуються, але читач добре пам'ятає зміст і може переказати його своїми словами.

Режисер знайомиться з п'єсою насамперед як читач. Але, читаючи п'єсу, він прагне уявити її на сцені, в дії. Режисер перший має визначити шляхи переведення п'єси у виставу. В уяві режисера немовби створюється міст, йдучи яким, літературні герої зможуть перейти з писаних сторінок п'єси на сцену і почати своє нове мистецьке життя в сценічних образах.

Щоб глибоко зрозуміти прочитане, щоб сформулювати й повести за собою творчий колектив, режисерові замало прочитати п'єсу як звичайному читачеві. Живий голос п'єси має забриніти у творчій душі режисера. А для цього доводиться чимало потрудитися, мобілізувати творчу енергію на пізнання й розкрит-

тя авторського задуму, щоб згодом створити на його основі свій власний режисерський задум.

Перше враження буває дуже цінним, але довіритися повністю першому враженню від прочитаного все ж не слід. Буває, що твір, який при поверховому ознайомленні здався цікавим, згодом розчаровує, буває й навпаки: в тому, що спочатку не привернуло уваги, згодом розкриваються такі глибини ідейно-образної думки, які міцно оволодівають творчою душею режисера, породжують яскраве сценічне бачення.

Створити цікаву виставу без захоплення п'єсою, без віри в її необхідність, без усвідомлення її громадської значимості — неможливо. Та не завжди свідомість і захоплення приходять одразу. Потрібна праця, праця й праця — над текстом, над кожною фразою, над кожним словом, — щоб зверхзадача, заради якої твориться вистава, була знайдена й реалізована.

«Слово стає вінцем творчості, воно ж має бути і джерелом усіх задач — і психологічних, і пластичних, — говорив Вол. Ів. Немирович-Данченко молодим акторам. — Якщо його з самого початку неправильно зрозуміти, неглибоко психологічно, невлучно у визначенні характерності або епохи, чи то побуту, чи то стилю автора, акторська думка піде не по вірному шляху і десь там протягом ролі приведе до художньої тріщини, до розриву з течією п'єси... Ось тут і шукайте наші гріхи. Всі задачі актора лише тоді дійдуть до зали, коли виллються в чудово, старанно, з талантом написаній фразі. Фраза — це і є найголовніше за змістом. Зміст цієї фрази — джерело всіх наших переживань, найтонший смисл цієї фрази — стимул, щоб послати нервам певну думку. І все це повернуто у фразу»<sup>1</sup>.

Від першого знайомства з п'єсою до останньої генеральної репетиції режисер не перестає працювати над словом. Його праця йде в двох напрямках: аналізуючи зміст п'єси, режисер прагне дістатись до сокровенних глибин думок і почуттів автора та персонажів. Синтезуючи в уяві сценічні образи, шукаючи з акторами прийоми відтворення, режисер має справу з новими образними засобами художньої виразності — засобами усної звучущої мови.

Головними засобами емоційно-образної виразності звучущого слова на сцені служать інтонація, міміка, жест, пластика, що

<sup>1</sup> В. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1962, стор 213.



супроводжують мову. З їх допомогою навіть найбуденніші звичайнісінькі слова й вирази можуть набувати подекуди зовсім нового, цілком несподіваного відтінку.

В одному з оповідань М. Горького оповідач згадує, як до старця Савелія, що жив пустельником у печері, виритій у лісовій балці біля Оки, приходили пригнічені горем, розгублені люди, найчастіше — жінки. Втішаючи якусь таку нещасну жінку, старик на різні лади повторював «мила моя». Звучання цього знайомого, затасканого язиками мільйонів людей слова, згадує оповідач, було наддивовижу різноманітне. «Савелій промовляв його... з замилюванням, з торжеством, з якоюсь зворушливою печаллю; воно звучало докірливо, ласкаво, виливалося сяючим звуком радості, і завжди, як би воно не було сказане, я почував, що основа його — безмежна, невичерпна любов... Схвильований глибоко, я готовий був плакати з радості, — справді велика й магічна є сила слова, оживленого любов'ю!»<sup>1</sup>

Режисерові треба мати чутливе вухо до інтонаційних особливостей мови, щоб вільно володіти різними мовними стилями.

Стилістичною основою сучасного реалістичного театру є усна розмовна мова — на відміну від штучної, далекої від життя театральної декламації класицистичного театру або умовного співучого тону, властивого модерністському, декадентському театрові.

Але, говорячи про стиль усної розмовної мови як про основу словесної дії в реалістичному театрі, слід пам'ятати, по-перше, що стилі як писемної, так і усної мови дуже різноманітні, а по-друге, що далеко не все написане належить до мови писемної, так само як далеко не все усне, промовлене (навіть у формі діалога) належить до мови розмовної.

Ще в часи Ломоносова було визначено три літературних стилі: «високий», тобто піднесений, урочистий, патетичний, — наприклад, у трагедії; «низький», ближчий до звичайної розмови, — у комедії; «посередній» — нейтральний, що має місце не тільки в художній літературі, а й у діловій, науковій, публіцистичній мові.

Віршована поетична мова є загалом більш «висока», ніж прозова мова. Але, безперечно, як поезія, так і проза можуть звучати по-різному: піднесено, стримано чи знижено — залеж-

<sup>1</sup> М. Горький. Отшельник. (Переклад мій.— Р. Ч.).

но від предмета думки, від ставлення й оцінки того, хто говорить (автор чи персонаж).

Стилістично забарвленими є й літературні жанри.

Романтична, психологічна, побутова, історична тощо драма звучить по-різному. Сучасний театр уникає сентиментально-розчуленого («сльозливого»), мелодраматичного звучання; не допускає також і вульгарної, надто спрощеної, побутової мови, так званого «п'ятякання».

Істотну роль у сценічній мові відіграють соціально обумовлені стилістичні категорії з широким колом ознак — історичних, національних, класових, професійних, вдало використаних, наприклад, А. П. Чеховим у його одноактній п'єсі «Свадьба», де капітан другого рангу у відставці Ревунов-Караулов, захоплений спогадами про службу на парусному флоті, демонструє зразки морської команди, не даючи нікому слова вимовити.

Із всього сказаного можна зробити висновок, що сценічна мова завжди стилістично забарвлена. Шукання вірного сценічного тону практично зводиться до проблеми інтонаційної індивідуалізації мови кожного персонажа, до надання мові дійових осіб індивідуальної характерності — в плані загального сценічного вирішення вистави.

Може здатися, що досягти цього неважко. Досить лише акторам добре запам'ятати текст своїх ролей (а колись, мовляв, талановиті актори навіть і під суфлера он як грали!), досить наситити вивчений напам'ять текст сценічним темпераментом, володіти звучним голосом, щоб далі проказувати слова зі сцени так, як підкаже почуття, дбаючи, щоб схоже було на те, як говорять «у житті» — от і ділу край! Насправді ж в оцій уявній легкості сценічного мистецтва і полягає його складність.

Бернард Шоу з властивою йому дотепністю зазначав: «Писемне мистецтво, хоч і вельми розроблене граматично, є цілком безпорадним, коли треба передати інтонацію: ось, наприклад, є п'ятдесят способів сказати «так» і п'ятсот способів сказати «ні» — і тільки один спосіб це написати».

Основою роботи режисера над словом є аналіз п'єси за змістом, в результаті чого усвідомлюються і визначаються ідея, тема, жанр, природа конфлікту, сюжет, інтрига, характери персонажів тощо.

Від загального аналізу п'єси режисер поступово все ближче підходить до синтезу — сценічної реалізації творчого задуму,

що склався на основі детального вивчення тексту. Процес пізнання п'єси переростає в її сценічне перетворення. Художнє слово драматурга має знову народитися у формі звучущої сценічної мови акторів. Таке перетворення торкається найсуттєвіших властивостей мови. Із сфери писемної слово п'єси переключається у сферу усної, звучущої сценічної мови, із сфери монологічної (писемна мова — завжди монологічна, бо драматург творить її один) слово переключається на сцені у сферу діалогічну; із сфери внутрішньої мови слово, думка персонажів переключається на сцені у сферу мови зовнішньої. Нарешті, із сфери мови відредагованої, відшліфованої і остаточно зафіксованої у вигляді писаного тексту сценічна мова переключається в інтонаційну сферу живої звучущої мови, де для актора залишається широке поле для імпровізації в галузі переживання та його тонального виявлення.

«На сцені не повинно бути бездушних, позбавлених почуття слів. Там не потрібні безідейні, так точно як і бездіяльні слова.

На кону слово має збуджувати в артисті, в його партнерах, а через них і в глядачеві найрізноманітніші почування, хотіння, думки, внутрішні прагнення, внутрішні образи уяви, зорові, слухові та інші відчуття п'ятьох почуттів.

Усе це говорить про те, що слово, текст ролі цінні не самі по собі й для себе, а тим внутрішнім змістом або підтекстом, який в них вкладено. Про це ми часто забуваємо, коли приходимо на сцену.

...Смисл творчості в підтексті. Без нього слову нічого робити на сцені. В момент творчості слова — від поета, підтекст — від артиста. Якби було інакше, глядач не прагнув би йти до театру, щоб дивитися актора, а сидів би вдома і читав п'єсу»<sup>1</sup>.

Жива словесна дія, її внутрішня психологічна лінія, підтекст, який щоразу по-новому оживляє вивчені актором напам'ять слова п'єси, є результатом натхненної творчої імпровізації акторів, зрозуміло, імпровізації не стихійної, а глибоко й детально продуманої і цілеспрямованої, тієї мовної імпровізації, тонкі й точні виразні засоби якої заздалегідь відібрано, відшліфовано й зафіксовано у процесі репетицій з режисером.

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Собрание сочинений, т. 3, М., «Искусство», 1955, стор. 85.

Що ж таке «словесна дія»? «Говорити, значить діяти»,— стверджує К. С. Станіславський. Як розуміти це твердження? Чи не так, що актори турбуються з приводу дії не доводиться: аби було що говорити, а для цього служить задалегідь вивчений текст ролі?.. Якраз навпаки: пустопорожнє «словоговоріння» є цілковитою протилежністю словесної дії. Застерігаючи акторів від механічного проголошення слів ролі, без уваги до їх внутрішнього змісту, без потреби діяти словом саме там, де інші засоби дії були б недостатні, К. С. Станіславський підкреслював: «Говорити — значить діяти!»

Словесна дія виникає при наявності відповідної дійової ситуації: тих життєвих обставин, взаємин людей, якими обумовлюється необхідність і можливість пустити в хід звучаче слово, щоб досягти певної мети. Словесна дія потрібна тоді, коли треба зараз же, тут же, не гаючись, порозумітися, дійти згоди, переконати і схилити партнера до спільної взаємодії, домогтися його співчуття, примусити слухача розуміти сказане так, як це потрібно говорящому.

У словесній дії слово виступає не тільки як сигнал, що передає певну логічну інформацію, а одночасно і як сигнал, який спонукає партнера до негайної психологічної реакції, до зворотної дії. Найпростішими зразками словесної дії є наказ, команда («Тікати!», «Стоп!», «Струнко!», «Відповідай!») і взагалі будь-яке звернення у формі наказового способу, що спонукає партнера до фізичної дії («Сідайте, будь ласка», «Не заходьте сюди» і т. п.). Звернення у формі запитання спонукає партнера до словесної відповіді («Чого вам треба?», «Де ти була?», «Ви вже прочитали цю книжку?», «Хочеш піти зі мною?» і т. п.).

Зосередити увагу слухача, зацікавити його, переконати логікою аргументації, збудити його фантазію, уяву, примусити партнера мислено «бачити» образи, розуміти й оцінювати зміст сказаного так, як це потрібно говорящому,— така найзагальніша формула словесної дії. Засобами її є не тільки слово, а й інтонація, тембр звучання голосу, міміка, жест, а іноді й те «красномовне мовчання» (психологічна пауза), що подекуди впливає сильніше, ніж слова.

Найістотношою ознакою словесної дії є її імпровізаційний характер. Говорячий наперед не може знати, як вплинуть на партнера його слова; він лише передбачає можливий результат. Це перспектива словесної дії. Але на шляху до її реалізації можливі всілякі несподіванки. Словесна дія мобілізує через це

всі три фактори психічного буття: розум, почуття, волю. Вольовий момент («вольове начало»), що виразно проявляється не тільки в логічному змісті сказаного, а й у звучанні голосу — його тембрі, ритмомелодичі інтонації — конче потрібний для словесної дії. Можливість непередбаченої реакції партнера створює динамічну ситуацію, в якій обидві сторони пускають у хід різні імпровізаційні пристосування. Словесна дія перетворюється тоді на змагання, на дуель, боротьбу, де супротивники прагнуть негайно відповісти ударом на удар, прийомом на прийом, випадом на випад.

Дещо інакша словесна дія в розповіді, коли все вже в минулому, все вже сталося раніше, все відомо. Ось чому розповідна форма мало придатна для драми, події якої розгортаються тут же на сцені, на очах у глядача.

Але й розповідь можна перетворити на активну словесну дію, якщо оповідач силою своєї уяви, переживання, темпераменту, гостротою своєї думки викличе у слухачів яскраві внутрішні «бачення» того, що передається словами. Минуле тоді не наче оживає в уяві слухачів, мислено перетворюється на теперішнє. Формула словесної дії залишиться тією ж: примусити слухачів бачити, розуміти й переживати зміст розповіді так, як цього хоче оповідач.

Словесна дія має на меті змінити початкову дійову ситуацію в бажаному напрямку. Перспектива словесної дії містить у собі через це два моменти: план або мету — те, що задумано, чого хочеться досягти, і результат — те, чого справді досягнуто. Далеко не завжди результат відповідає бажаній меті; при конфліктній ситуації мета у партнерів може бути різною, ініціативу в розмові перехоплює то один, то другий. Кінець кінцем хтось терпить поразку. Трапляється й «нічия», коли ситуація змінюється незалежно від зусиль партнерів і ні один з них своєї мети не досягає.

Психологічна місткість смислу слова набагато збільшується, коли слово набуває інтонаційної виразності, підкріпленої емоційною мімікою (виразом почуттів на обличчі, в очах) і пантомімою (жестом, пластикою руху). Таке збагачення індивідуального, суб'єктивного смислу мови за рахунок переживань говорящого, дістало назву підтексту. У підтексті розкривається не тільки те, що ми хочемо сказати, а й те, для чого ми це говоримо саме зараз, у даний момент.

Розкриття підтексту є важливою творчою задачею сценічної мови. Є. Б. Вахтангов так роз'яснював цю задачу своїм уч-

ням: «Роль готова тільки тоді, коли актор зробив слова ролі своїми словами.

Але слова ролі стануть своїми словами тільки тоді, коли актор добре зрозуміє все те, що лежить під словами. Під словами ж лежать думки, якими живе даний образ.

Мета, заради якої людина вимовляє ті або інші слова, виявляється, звичайно, в тому, як людина їх вимовляє.

Отже, щоб вимовити слова ролі правильно, треба знати ту мету, заради якої ці слова вимовляються.

Навіть запитання «Котра година?» не завжди ставиться тільки для того, щоб дізнатися, котра година. Це запитання можна поставити, маючи найрізноманітніші наміри, наприклад: докорити за спізнення; нагадати комусь, що пора вже йти; поскаржитись на нудьгу; попросити співчуття і т. д.

Відповідно до різних намірів того, хто запитує, будуть розрізнятися й ті «думки», що лежать під текстом цього запитання. Під запитанням «Котра година?» можуть лежати, наприклад, такі думки: «Чого ж ви спізнюєтесь?», або «Чому ж ви не йдете геть?», або «Боже мій, яка нудьга!», або «Я, здається, спізнився?» і т. д.

Відповідно до різних думок, що лежать під даним відрізком тексту, розрізнятимуться між собою як інтонації, так і жести. В цьому легко переконатися, коли запитання «Котра година?» спробувати вимовити, підкладаючи під нього то ту, то іншу із зазначених вище «думок».

Ось чому Вахтангов завжди вимагав, щоб учні говорили не слова, а «думки». Роботу по відшукуванню тих «думок», що лежать під словесним текстом, він називав «розкриттям тексту».

Отже, щоб «слова ролі стали своїми», треба зробити своїми ті «думки», якими живе дана дійова особа<sup>1</sup>.

Насиченість мови підтекстом, дійовість мови великою мірою залежить від яскравості образного мислення, підкріпленого емоційною пам'яттю, активною творчою уявою. За словами ролі в уяві актора виникає немовби безперервна «кінострічка» різних образних уявлень (не тільки зорових, а й слухових, дотикових тощо). Здатність актора бачити за авторським текстом, за висловленими думками реальні образи, сформовані в слова і фрази, вміння «малювати» ці образи, користуючись виразними

<sup>1</sup> Б. Захава. Вахтангов и его студия, М., Театропечать, 1930, стор. 59.

засобами звучущої мови, є основою майстерності, сценічної словесної дії.

Мислену «кінострічку» образних уявлень, що виникають на основі тексту, К. С. Станіславський називав безперервною лінією ілюстрованого підтексту. Слова ролі, підказані внутрішнім суфлером пам'яті, виникають «на мускулах мовного апарата» автоматично. Але слова творчо оживають, якщо актор зберігає за ними безперервну лінію думки, емоціонально-образну лінію «ілюстрованого підтексту», дійову акцію впливу на слухачів.

Режисер — перший наставник і помічник актора у створенні безперервної лінії, словесної дії, її перспективи, спрямованої на розкриття ідейної «зверхзадачі» п'єси й вистави.

Цікаві думки про нероздільність жесту й слова висловлював у своїх статтях про літературу видатний радянський письменник О. М. Толстой.

«Як я працюю над мовою? Я намагаюсь побачити потрібний мені предмет (річ, людину, тварину)... В людині я намагаюсь побачити жест, що характеризує її душевний стан, і жест цей підказує мені дієслово, щоб дати рух, у якому розкривається психологія».

Чи не так працює над словом і режисер? Читаючи п'єсу, він прагне побачити дійових осіб у русі, побачити їх «жест», уявити їх пластику, постать, позу, поведінку — все те, що звемо мізансценою. Відшукавши «дієслово» для визначення дійової задачі, — хотіння персонажів, — режисер виразніше відчуває й інтонацію. Слідом за О. Толстим режисер може сказати: «... доки не бачу жесту, не чую й слова».

Свій внутрішній, психологічний «жест» мають почуття. О. Толстой наводить такий приклад: «...людина з вами розмовляє. Ви дивитесь їй у вічі і раптом бачите, що очі подобришали. Вони майже не змінилися. Людина їх не зіщулила, не вип'яла. Очі розкриті так, як і раніш, але ви в них прочитали вже цілу гаму почуттів. Очі — такий чутливий апарат, що по них ви можете вгадати почуття вашого співбесідника. Через це фраза у даної людини розташовується інакше, ніж у людини, що перебуває в іншому внутрішньому стані. Скажімо, у людини розгніваної фраза будується уривчасто. Розгнівана, розстроєна людина не може говорити в підрядних реченнях. А який-небудь ханжа чи хтось інший, хто сидить дома і довго нудьгує, а ось нарешті прийшов до нього співбесідник, він, сидючи біля вогника, буде вести бесіду плавко і з підрядними реченнями. Він почуватиме в них насолоду.

Людина закохана меле казна-що. Чому? Вона вся розтріпана. У неї немає слів, у неї є фантастика слів. Оце все залежить від жесту. Звідси і йде мова».

Дуже важливо для актора знайти точну пластику, мімічний вираз, відчуття не тільки зовнішній рух (від зловживання яким подекуди слід навіть застерегти), а внутрішній, психологічний «жест», — точніше, внутрішнє бажання руху, фізичної дії, жесту, — щоб мова зазвучала виразно. Підказавши фізичне самопочуття, режисер може тим самим навести актора і на відповідний тон мови, темпоритм життя персонажа в даному дійовому епізоді.

Темпоритм мови персонажів має якнайважливіше значення для встановлення правильного тону й ритму вистави в цілому.

Відомий радянський режисер М. В. Петров згадує, як одна з поставлених ним п'єс ішла в театрі з великим успіхом, тоді як інший режисер в іншому театрі цю п'єсу провалив, бо надміру «запсихологізував» словесну дію, через що надто уповільненим став весь темпоритм вистави.

Словесна дія у п'єсі відбувається в різних формах: у діалогах, монологів, масових сценах. Кожна з них має свої особливості. Далі ми коротко зупинимось на схемі аналізу діалога.

Аналізуючи діалог, слід насамперед визначити його загальний характер: бесіда, суперечка, знайомство, нарада, допит, признання, освідчення, прощання і т. п.

Другим пунктом аналізу є визначення взаємин і задач учасників діалога, тобто визначення його перспективи. Чого прагне кожна «сторона»? Які перешкоди виникають? Який конфлікт розв'язується засобом діалога? Який мотив, щоб розпочати діалог, і яка його мета?..

Діалог може і не мати в своїй основі гострого конфлікту. Наприклад, в експозиційних діалогах, призначення яких — з'ясувати обставини минулого, на перший план виступає розповідь.

Визначивши ситуацію і перспективу діалога, треба чітко усвідомити його тему, тобто про що йде мова.

Розвитком теми і є словесна дія, її перспектива — від першої фрази, що породжує своєрідну «ланцюгову реакцію», яка й дозволяє порівнювати діалог з дуеллю, змаганням, боротьбою партнерів<sup>1</sup>.

Першим поштовхом до виникнення діалога може бути запитання, повідомлення, застереження, наказ, пропозиція, по-

<sup>1</sup> Відоме й інше образне порівняння, що розкриває дійовість діалога: «Я йому — ключечок, а він мені — петельку!»



рада, звернення, прохання тощо. Запитання вимагає відповіді, повідомлення — роздуму й оцінки, наказ — підтвердження про його виконання і т. п. Згода чи незгода партнерів (їхнє «так» або «ні») викликає, в свою чергу, необхідність нової словесної акції, нових аргументів, додаткових роз'яснень, уточнень, запитань, пропозицій.

«Наскрізну дію» діалога можна уявити як послідовність дійових задач, для сформулювання яких найбільш придатне дієслово: дізнатися, розпитати, розповісти, пояснити, звеліти, погодитись, підтвердити — такими можуть бути логіко-вольові задачі; ухилитися, схитрувати, налякати, розчулити, висміяти — емоційно-образні задачі тощо.

Внутрішнє самопочуття мовної імпровізації надзвичайно активізує сценічний діалог. Партнери зберігають тоді максимальну увагу один до одного. Залежно від сьогоднішнього звучання та психологічного посилу партнера створюється необхідність блискучої реакції, пристосування до партнера. Такий творчий стан збуджує уяву, викликає яскраві образи «ілюстрованого підтексту», для словесного вираження яких доводиться вдаватися не тільки до слова, а й до інтонації, міміки, пантоміми. Розглянемо два діалоги з п'єси Лесі Українки «Лісова пісня».

Русалка.

Дідусю! Лісовий! Біда! рятуйте!

Лісовик.

Чого тобі? Чого кричиш?

Русалка.

Там хлопець  
на дудки ріже очерет!

Лісовик.

Ова!  
Коби всії біди! Яка скупа.  
Ось тут мають хижу будувати,—  
я й то не бороню, аби не брали  
сирого дерева.

Русалка.

Ой, леле! хижу?  
То се тут люди будуть? Ой, ті люди  
з-під стріх солом'яних! Я їх не зношу,  
Я не терплю солом'яного духу!  
Я їх топлю, щоб вимити водою  
той дух ненавидний. Залоскочу  
тих натрутнів, як прийдуть!

Лісовик.

То ж дядько Лев сидітиме в тій хижі,  
а він нам приятель. То він на жарт  
осикою та терличем лякає.

Стій! — не квапся.

Люблю старого. Таж якби не він,  
давно б уже не стало сього дуба,  
що стільки бачив наших рад і танців,  
і лісових великих таємниць.  
Вже німці міряли його, навколо  
втрюх постававши, обсягли руками —  
і ледве що стікло. Давали гроші,  
талари биті, людям дуже милі,  
та дядько Лев залявся на життя,  
що дуба він повік не дасть рубати.  
Тоді ж і я на бороду залявся,  
що дядько Лев і вся його рідня  
повік безпечні будуть в сьому лісі.

Русалка.

Овва! А батько мій їх всіх потопить!

Лісовик.

Нехай не важиться! Бо завалю  
все озеро гнилим торішнім листом!

Русалка.

Ой лишечко, як страшно! страшно! Ха-ха-ха!

Зникає в озері. Лісовик, щось воркочучи, закурює люльку, сівши на зваленому дереві. З очеретів чутно голос сопілки, нижній, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в лісі. Спочатку на вербі та вільхах замайоріли сережки, потім береза листом залепетала. На озері розкрились лілеї білі і зазолотили квіти на лататті. Дика роза проявляє ніжні пуп'янки. За стовбура старої розщепленої верби, півусохлої, виходить Мавка в ясно-зеленій одежі з розпущеними чорними, з зеленим полиском, косами, розправляє руки і проводить долонею по очах.

Мавка.

Ох, як я довго спала!

Лісовик.

Довго, дочко!

Вже й сон-трава перецвітати стала.  
От-от зозулька маслечко сколотить,  
в червоні черевички убереться  
і людям одмірятиме літа.  
Вже з вирію попрілітали гості.  
Он жовтими пушинками вже плавають  
на чистім плесі каченятка дикі.

Мавка.

А хто мене збудив?

Лісовик.

Либонь весна.

Мавка.

Весна ще так ніколи не співала,  
як тепер. Чи то мені так снилось?

Лукаш знов грає.

Ні... стій... Ба! чуєш?.. То весна співає?

Лісовик.

Та ні, то хлопець на сопілці грає.

Мавка.

Який? Невже се «Той, що греблі рве?»  
От я не сподівалася від нього!

Лісовик.

Ні, людський хлопець, дядька Лева небіж,  
Лукаш на ймення.

Мавка.

Я його не знаю.

Лісовик.

Бо він уперше тут. Він здалека,  
не з сих лісів, а з тих борів соснових,  
де наша баба любить зимувати;  
осиротів він з матір'ю-вдовою,  
то дядько Лев прийняв обох до себе...

Мавка.

Хотіла б я побачити його.

Лісовик.

Та нащо він тобі?

Мавка.

Він певно гарний!

Лісовик.

Не задивляйся ти на хлопців людських  
Се лісовим дівчатам небезпечно...

Мавка.

Який-бо ти, дідусю, став суворий!  
Се ти мене отак держати будеш,  
як Водяник Русалку!

Лісовик.

Ні, дитинко,  
я не держу тебе. То Водяник  
в драговині цупкій привик одвіка  
усе живе засмоктувати. Я  
звик волю шанувати. Грайся з вітром,  
жартуй із Перелесником, як хочеш,  
всю силу лісову і водяну,  
гірську й повітряну приваб до себе,  
але минай людські стежки, дитино,  
бо там не ходить воля,— там жура  
тягар свій носить. Обминай їх, доню:  
раз тільки ступиш — і пропала воля!

Мавка (сміється).

Ну, як-таки, щоб воля — та пропала?  
Се так колись і вітер пропадає!

Лісовик хоче щось відмовити, але виходить Лукаш із сопілкою.  
Лісовик і Мавка ховаються...

Діалоги Лісовика з Русалкою і Мавкою мають експозиційний характер. Звістка про появу людей у незайманому лісі створює дійову ситуацію — з погляду Русалки тривожну, але привабливу для Мавки. Які взаємини мають скластися між казковими істотами, давніми господарями лісу, і новоприбулими незваними пришельцями?

Поштовхом для першого діалога є тривожне сповіщення — заклик переляканої Русалки: «Біда! Рятуйте!» Дізнавшись, з якої причини репетує Русалка, Лісовик іронізує: «Овва! Коби всієї біди!» — і сам переказує Русалці новину про появу людей. Русалка ще більше жахається і обіцяє чинити капості: «Я їх не зношу!.. Я їх топлю... Залоскочу...» Лісовик коротко й рішуче обриває Русалчину мову: «Стій! — не квапся». Далі старий, розповідаючи про дядька Лева, висловивши своє ставлення до нього («Люблю старого»), намагається втихомирити Русалку, заспокоїти її, роз'яснити, а одночасно й попередити, що не дозволить шкодити новоприбулим:

...дядько Лев і вся його рідня  
повік безпечні будуть в сьому лісі.

Та Русалка не зважає на попередження старого. Тепер уже не Лісовик, а сама вона іронічно вигукує: «Овва!» — і після короткої перепалки, сміючись із дідових погроз, зникає.

Тема діалога — звістка, новина. Перспектива словесної дії така:

1. Тривожне повідомлення сполоханої Русалки.
2. Іронічна реакція і заспокійливе роз'яснення Лісовика.
3. Протестуюча реакція і обіцянка капостить з боку Русалки.
4. Лісовик намагається втихомирити Русалку, розповідаючи про доброзичливий вчинок дядька Лева.
5. Незгода-суперечка. Русалка, сміючись із суворого попередження Лісовика, тікає.

Поворотні моменти дії, що вимагають від персонажів негайних пристосувань, активних засобів впливу, дуже важливо відзначити

режисерові. Паузи, зміни тону, жести, рух, мізансцени будуються відповідно з перспективою розвитку теми.

Зміст другого, основного в цій сцені діалога більш складний. Цікавість, виявлена Мавкою до чарівних звуків сопілки, що збудили її від довгого зимового сну, висловлене нею рішуче бажання побачити гравця непокоять Лісовика. Зближення Мавки з людьми загрожує небезпекою. Мета першого діалога з Русалкою — заспокоїти, мета другого — з Мавкою — застерегти.

Починається діалог з емоційально забарвленої монологічної фрази Мавки: «Ох, як я довго спала!» Це — невеличкий монолог-пантоміма переходу від сну до пробудження, усвідомлення свого стану, орієнтація в навколишньому. Фраза Мавки народжується з жесту, описаного в ремарці: «Мавка... розправляє руки і проводить долонею по очах». Почувши, що Мавка прокинулася, Лісовик вступає в розмову з нею: «Довго, дочко!»

Тема епізоду — збуджена цікавість Мавки. Звуки сопілки бентежать, причаровують її. Виникає серія запитань, що спонукає Лісовика до відповідей-роз'яснень. З них довідується зрештою Мавка про Лукаша.

Трикапка після слів Лісовика про Лукаша вказує на психологічну паузу перед поворотним моментом діалога:

...осиротів він з матір'ю-вдовою,  
то дядько Лев прийняв обох до себе...

Мавка замислилась. Її монологічна репліка:

Хотіла б я побачити його,—

викликає стривожене запитання Лісовика:

Та нащо він тобі?

Відповідь не залишає сумнівів: Мавка збуджена, розпалена цікавістю:

Він певне гарний!

Знову — психологічний поворот. Діалог набуває конфліктного характеру. Лісовик застерігає Мавку, але вона, як і Русалка перед тим (хоч, звичайно, в іншому характері), не погоджується з дідом.

Конфлікт у діалозі Лісовика з Мавкою значно глибший, ніж у «прохідній» сцені з Русалкою. Застереження Лісовика торкається теми і ідеї всієї п'єси:

...минай людські стежки, дитино,  
бо там не ходить воля, — там жура  
тягар свій носить. Обминай їх, доню:  
раз тільки ступиш — і пропала воля!

Але зближення й кохання Мавки з Лукашем уже стає неминучим. Після багатьох драматичних подій їх чекає попереду загибель. Та в цій загибелі — торжество життя, його ненастанний рух, вічне відродження. Образи Лукаша і Мавки передають глибокі роздуми Лесі Українки про шляхи мистецтва. Мрія про мистецтво, вільне від людської «жури», гине, і народжується вище мистецтво — про людей і для людей.

Не всі слова і фрази ролі однаково важливі. Розповідаючи про свій досвід роботи над словом, корифей української сцени П. К. Саксаганський говорив: «Є слова суто службового значення, які збуджують увагу глядача і підготовляють його до сприймання головної, центральної ідеї. Після службових, підготовчих до розрядки слів з'являються динамічні, які блискавично висвітлюють головну думку автора або найбільш характерне, що є в даному образі або становищі. Такі динамічні моменти треба обов'язково виділяти різними засобами. Часом робити паузу перед вирішальними словами, часом змінювати голос. Зовсім не обов'язково їх викрикувати»<sup>1</sup>.

Видатні актори минулого, блискуче володіючи на практиці мистецтвом сценічного діалога, використовували словесну дію, не усвідомлюючи її законів. Сформулював ці закони К. С. Станіславський. У книзі М. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станіславского» наведено цінні вказівки щодо праці над діалогом. «Актори звичайно гадають, що варт лише розкрити рота й вимовити голосно слова тексту, і це вже — дія, гра. Це не так, — говорив на одній з репетицій К. С. Станіславський. — Треба вміти стримувати в собі бажання говорити текст, щоб вимовляння тексту не перетворювалося на порожню балаканину... Мовчання, яке говорить очима стільки ж, скільки й слово, вимовлене вголос, вигуки, окремі слова й фрази, що вириваються, коли їх уже немає

<sup>1</sup> П. К. Саксаганський. «Матеріали УТТ до відзначення 15-річчя з дня смерті П. К. Саксаганського. (На правах рукопису).

сили стримати, і нарешті пристрасна дійова злива думок — мова — це класична схема всякого діалога.

Але не завжди і не всякий діалог пишеться автором одверто за такою схемою. Для всіх діалогів у всіх п'єсах це була б надто одноманітна форма...»

Як же відшукати внутрішню схему дійової побудови діалога?

«Насамперед я мушу вибрати для себе головні слова в кожній фразі і сказати їх з тією інтонацією, з тим ставленням, яке я поклав для себе до всієї даної думки й фрази. В першу чергу такими головними, акцентними словами бувають підмети («що») і дієслова («що робити»), а тоді вже за законами логіки й смислу даного тексту прикметники, прислівники, займенники тощо».

Красномовною ілюстрацією внутрішнього, прихованого дійового напруження діалога, при зовнішній стриманості і небагатослівності, є сцена допиту Богуна у п'єсі «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука. Дійова ситуація сцени надзвичайно загострена: проти Богуна діє підроблений лист, власноручний підпис на якому ствердив сам Богун, не знаючи змісту листа. Та ось листа прочитано. В ньому Богун нібито звертається до ворога як зрадник свого народу.

Продовження цього епізоду наводимо за текстом п'єси:

К р и в о н і с. Ти писав цього листа?

Богун мовчить

Г а н д ж а. Ти писав?

Б о г у н. Ні! Я не знаю, це, мабуть, сам диявол написав цього листа і підробив мій підпис. Хто його вам дав?

К р и в о н і с. Хто б його не дав, тебе це не врятує. Скажи, Богуне, нам правду, як ти став зрадником? Відповідай, хто з тобою ще?.. Де дів обози з порохом і списами?

Б о г у н. Мовчи, Максиме! Від твоїх слів серце може...

Г а н д ж а. Називай своїх.

Б о г у н. Що ж говорити? Я не писав. Обози послав я в Гувань. Лизогуб свідок, скажи Лизогубе...

Л и з о г у б. Вперше чую, що наказано тобі було надіслати обози в Гувань, знаю одне, що ти надіслав їх у Чернігів.

П о л к о в н и к. У Чернігів? Будь проклятий... Козаки мої загинули, і кров їх на тобі!

Г о л о с и с т а р ш и н. Смерть йому!.. Смерть!..

Б о г у н. О боже!

Г а н д ж а. Що скажеш нам?

(Богун мовчить)

Називай, хто з тобою.

(Богун мовчить)

Х м е л ь н и ц ь к и й. Ти будеш говорити?!

(Богун мовчить)

К р и в о н і с. Втретє і востаннє тебе запитую — будеш говорити?

(Богун мовчить)

Ведить його.

(Богун виводять)

Якщо залишити тільки виділені курсивом ударні слова тексту і, вимовляючи їх уголос, зберігати паузи, тривалість пропущених слів тексту, якщо підкласти під слова й паузи активне «бачення», яскравий «ілюстрований підтекст», можна добре відчуту психологічну гостроту і дійовість діалога.

Виділення головних, найважливіших з погляду логіки думок, слів у фразі відомий театральний педагог В. Сладкопєвцев називав «скелетуванням» тексту. Цей прийом успішно може бути застосований режисером у процесі аналізу словесної дії.

Наведена вище сцена допиту Богуна в режисерському екземплярі мала б тоді такий вигляд.

...Ти писав?..

...Ні!... сам диявол... Хто його вам дав?..

...Хто б його не дав, тебе це не врятує!.. правду... Відповідай...

...Мовчи...

...Називай своїх...

...Я не писав... скажи, Лизогубе...

...Вперше чую...

...Будь проклятий!..

...Смерть йому!.. Смерть!..

...О боже!..

...Що скажеш нам?.. Називай, хто з тобою?..



...Ти будеш говорити?..

...будеш говорити?..

...Ведіть його!..

Звичайно, для глядачів мають значення всі слова п'єси, без пропущених слів сцена стає неповноцінною. Але найважливіші, ударні слова й фрази, що звучать з найбільшою внутрішньою силою і драматизмом, визначають собою інтонаційний рисунок і темпоритм (що дуже важливо) всієї сцени. Ударні слова супроводжуються виразною мімічною грою, коли промовляють не тільки уста, а й очі, пластика, жест (не обов'язково рух, а можливо, лише внутрішнє, психологічне відчуття, лише бажання руху).

Особливо яскравим має бути «ілюстрований підтекст» сценічних монологів.

Монологи у п'єсах бувають різні: звернення до партнера-співбесідника, а подекуди і безпосередньо до залу, глядачів, розповідь, спогад, промова, розсуд або інша розгорнена тирада; або ж мова, звернена до себе самого, роздуми, різні міркування, думки вголос, умовна сценічна імітація внутрішньої (насправді беззвучної) мови. В сучасному кіномистецтві в подібних випадках широко застосовується «голос за кадром», обличчя ж дійової особи, подане крупним планом, зображує думаючу людину. Цей же прийом подекуди використовується і в драматичному театрі.

Як зразок монолога-розповіді назвемо монолог Христини Архипівни з п'єси «Платон Кречет» О. Корнійчука.

Санітарка Христина Архипівна, прагнучи відволікти увагу присутніх у вестибюлі лікарні від складної і небезпечної операції, згадує один із цікавих епізодів свого життя. Мета її — сповнити присутніх вірою у щасливий кінець операції.

Різноманітні за формою монологи знаходимо у п'єсі «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука.

Розповіддю-спогадом про страшну путь на Січ, а одночасно й промовою-закликом, є монолог Кривоноса; політичними промовами — монологи Богдана Хмельницького. Монолог Богдана над трупом Варвари — урочиста клятва, обіцянка помсти й незламної боротьби з підступним ворогом.

У п'єсі «Ревізор» Гоголя знаменитий монолог брехні підпільного Хлестакова є зразком тиради-розповіді сатиричного плану: Хлестаков, розпалившись, нагромаджує нісенітницю на нісенітницю, возвеличує себе аж до чину генералісімуса.

«...Критерій художності монолога один — чи включається він в твір як складова частина, чи виступає як щось самостійне: в

першому випадкові монолог посилює композиційну чіткість твору, в другому її руйнує»<sup>1</sup>.

Особливістю монологів є подвійність дійової ситуації. Спогад, що завжди лежить в основі розповіді, роздум про пережите — мислено відтворює ситуацію минулого. В інших випадках промова, заклик, роздум можуть бути звернені і до майбутнього. А проте, завжди словесна дія монолога виникає і в безпосередньому зв'язку з дійовою ситуацією теперішнього, даного моменту.

Монолог-роздум вимагає від виконавця стану публічної самотності. Персонаж на сцені один із своїми думками. Моменти публічної самотності можуть виникати і в розповіді. Таким є, наприклад, монолог Гайдая на палубі корабля в останній дії п'єси «Загибель ескадри» О. Корнійчука. Класичним зразком монолога-роздуму, що імітує внутрішню мову, є знаменитий монолог Гамлета «Бути чи не бути».

Надзвичайно різноманітним щодо внутрішнього психологічного змісту є монолог-роздум Барона в маленькій трагедії «Скупий рицар» О. Пушкіна. Барон і розмірковує, і фантазує, і вдається до спогадів, милуючись своїм золотом. Дійовою ситуацією монолога є конфлікт батька з сином. Барон роздумує, як оборонити потаємні скарби від розпусника-спадкоємця навіть після своєї смерті. І що більшу насолоду відчуває Барон, споглядаючи своє незчисленне багатство, що могутнішою здається йому влада золота, похованого у потаємних скринях підвалу, то нестерпнішою стає думка про неминучу смерть, коли власником усіх цих скарбів стане син.

Прикладом комедійного монолога-роздуму є монолог Йосипа в «Ревізорі». Йосип голодний. Він розмірковує, як і де здобути їжу. А роздуми тягнуть за собою і спогади, і фантазування.

У водевілі «По ревізії» М. Кропивницького дія починається з монолога сторожа у волості. Нудьгуючи знічев'я, він намагається вирахувати на рахівниці, скільки день йому ще маятись на цій клятій службі, і одночасно згадує, міркує вголос, балакає сам із собою.

Яскравість творчої уяви, здатність жити на сцені думками й почуттями персонажа дуже важливі для вирішення сценічного монолога. Режисер може допомогти акторові, розкривши

<sup>1</sup> К. Сторчак. Питання поетики драми, К., Держлітвидав УРСР, 1959, стор. 86.

конфліктність ситуації монолога, коли словесна дія може обернутися на суперечку з самим собою чи з уявним супротивником.

Основною і найбільш важливою частиною роботи режисера над словом є праця з актором. Прийоми й форми такої праці настільки індивідуальні й різноманітні, що годі сподіватися звести їх до загальнообов'язкових схем чи порад. Аналізуючи текст п'єси за змістом і одночасно уявляючи собі перспективу й звучання словесної дії, шукаючи інтонаційних і пантомімічних притосовань, режисер лише веде підготовку до майбутньої колективної творчості, до спільної праці над виставою, де в процесі репетицій дуже багато нового внесуть актори. Тут потрібен пильний режисерський контроль.

Мовний контроль режисер здійснює по лінії текстуальної і смислової точності, перевіряючи правильність розкриття ідейно-образного змісту, а для цього багато важать виразність інтонацій фрази, логіко-психологічна перспектива тексту.

Одночасно здійснюється орфоепічний контроль за правильною літературною вимовою та наголосів, перевіряється чіткість дикції, звучність сценічного тону. В разі потреби здійснюється стилістичний контроль — наприклад, за тим, як звучить у виставі вірш або якими мовними засобами передається індивідуальна характерність мови.

Та ось «міст» від п'єси до вистави побудовано і перейдено. П'єса звучить на сцені, починає жити у виставі самостійним життям — у творчості акторів, що викликає активний ідейний і емоціональний відгук у глядачів. Але режисерський контроль за звучанням слова не припиняється й під час вистави. Режисер уважно стежить за ходом вистави, за реакцією глядачів, не допускаючи акторських «вільностей», що можуть у процесі багаторазового повторення вистав засмічувати мову і навіть перекрутити слово авторський текст. Режисерський контроль спрямовано на те, щоб знайдений в результаті напруженої колективної творчої праці внутрішній психологічний зміст словесної дії, те, що звемо її «другим планом», не вивірювався, не підмінявся непомітно для самих акторів іншим змістом, а навпаки — від вистави до вистави збагачувався, поглиблювався.

Доки живе на сцені вистава, доти триває і творча праця режисера над словом.

## СЦЕНІЧНЕ СПІЛКУВАННЯ

**Радянський театр** — театр життєвої правди, театр віри в людину, театр, який допомагає будувати нове, комуністичне суспільство.

Виховання любові до праці та гуманного ставлення людини до людини, виховання високих почуттів у наших людей — ось ідейна спрямованість радянського театру. Разом з тим він має великий вплив на розвиток світового театру.

Система Станіславського є теорією російського реалістичного театрального мистецтва. Вона стала творчою основою для багатонаціонального радянського театру. Хоча Станіславський і не вважав свою працю такою, що претендує на науковість, зараз ми ставимось до цієї праці як до високої наукової системи акторської майстерності.

Російському театрові завжди було притаманне прагнення до глибокої життєвої правди, це його національна особливість.

Коли великий актор Щепкін, перебуваючи у Парижі і відвідуючи французькі театри, захоплювався видатною артисткою Рашель, він ще раз переконався, що актор повинен вивчати «натуру дійової особи, прагнути до створення образу, не обмежуючись власною персоною».

Він з подивом і разом з тим з внутрішнім почуттям вищості казав: «Дивно. У всій Європі ще задовольняються декламацією такого роду, тобто з завиванням, а ми не зживаємось з цим співом... Ми поспівали, поспівали та й кинули. А скільки у нас співаючих слів. Але у нас співає серце...».

Якщо в західноєвропейському театрі у той час були окремі представники реалістичного напрямку, то у нас творчість

Щепкіна була основою російської акторської школи. Знамениті західні актори у більшості своїй були акторами віртуозної техніки, а російському хорошому акторові — властива глибока задушевність. Цими якостями славились кращі актори нашої країни.

Російський театр невіддільний від російської літератури. Пушкін і Грибоєдов, Гоголь і Островський, Тургенєв і Толстой, Сухово-Кобилін і Салтиков-Шедрін, Чехов і Горький — великі письменники і драматурги. Вони творці не лише репертуару, але й творчого методу російського театрального мистецтва. Ніхто в світі не зумів так розкрити душу людини, як це робили Толстой і Достоевський. Російська драматургія вплинула на розвиток всієї світової драматургії.

У близькості до російської літератури — сила нашого реалістичного театру.

Як же навчитись цієї щирості, задушевності, цієї правди почуттів та істини пристрастей і як повніше опанувати цю багату спадщину? Чи можливо взагалі навчити грати так, як грали П. Орленєв, В. Коміссаржевська, В. Давидов, К. Варламов, М. Савіна? Ні, навчити так грати неможливо. Але коли у людини є природні дані, нахил до акторської діяльності, то можна навчитись, себто навчити себе, натренувати себе, працюючи над собою, і стати добрим актором, режисером.

Поступове накопичення знань, постійний тренаж розвивають природні здібності. Нервова система пристосовується до професійних завдань й набуває здібності швидко мобілізувати творчу уяву. Динамічний стереотип людини, себто стійка система тимчасових зв'язків, стає більш досконалою, більш підготовленою для творчої роботи в театрі. Так, як тіло від занять танцями, сценічними рухами стає більш пластичним, натренованим, більш здатним до скульптурної виразності на сцені, так і нервова система формується у процесі виховання актора, себто від вправ і етюдів, від роботи над уривками і роллю. Творча уява, сценічна увага, здібність вірити у вигадане як у правду стають від тренажу більш яскравими і слухняними.

Здібності можуть пропасти від бездіяльності, при творчій роботі вони розвиваються до професійної майстерності.

Головна цінність системи К. С. Станіславського в тому, що вона вчить роботі над собою, створенню в собі актора.

Для цього треба мати природні дані. Що ж це за дані?

Перш за все, мені здається, що актори і режисери повинні мати яскраву й багату уяву, здібність з незначного, з піщинки спорудити чарівний замок. Людині дадуть сірник і спитануть, що

можна нафантазувати з приводу цієї палички. «Ну, припалити цигарку можна... запалити газ можна...». Але коли його дадуть режисерові або актору з багатою уявою, він може побачити широку панораму життя... Білорусія і сірникові фабрики. Ліси, де тріпочуть тверді листочки осик і болота. І прадідівські легенди про необхідність вбити осиковий кілок у могилу чаклуна, і міф про те, що зрадник Іуда повісився на осиці і з того часу її листя тріпоче... А сірчаста голівка сірника? Ця крапелька сірки народжує уяву про сірчані копальні, про задушливий запах сірки, про монолог Отелло, який у розпачі закликає на себе муки пекла і вогонь сірки. А сірник і... бочка з порохом? Пожежі і вибухи від маленького сірничка, який рятує життя в лютий мороз подорожнім, що добрались до зимівлі в тайзі? Та хіба все перелічиш! Якщо народжується цілий світ від споглядання маленького сірничка,— виходить, є природний нахил до творчості, є уява.

Треба мати здібності пушкінського Дон-Жуана, який, помітивши Донну Анну, що пройшла, говорить:

Її не видно зовсім  
Під удовиним чорним покривалом;  
Лише вузьеньку п'ятку я помітив.

На що Лепорелло відповідає:

І досить вам. Адже у вас уява  
Все інше домалює за хвилину:  
Вона меткіша, ніж малярський пензель.  
Для вас байдуже, з чого починає,  
Чи з брів, чи з ніг.

Уява — психічний процес, властивий кожній людині, але для режисера і актора треба не тільки мати від природи яскраву уяву, але й зробити її професійною, тобто ще багатшою і здатною миттю мобілізувати себе для роботи в будь-якому заданому напрямку.

У справжньому повсякденному житті буває так: наша уява створює картину можливих подій — ми можемо уявити собі смерть любимої людини, або, навпаки, радісну зустріч після тривалої розлуки, або успіх у творчій роботі й багато іншого. І бачачи це своїм внутрішнім зором, ми оцінюємо ці вигадані картини подій як реально можливі, «переживаємо» їх, хвилюємось, страждаємо або радіємо, тільки передбачаючи ці події, тобто спілкуючись з нашими думками. А наш пульс вже змінився, іншим став ритм дихання, емоціональна пам'ять, асоціативний

механізм — все включилося в роботу. Це відбувається тому, що наша органічна природа відгукується і в житті на виниклі думки, виниклі картини нашої уяви.

Все наше життя — це безперервне спілкування.

У процесі накопичення досвіду, знань поступово формується внутрішній світ людини. Наша пам'ять, як добрий колекціонер, влаштовує з минулих сприйнять і переживань, за висловом І. Сеченова, «бібліотеку мозку, без рахунку і каталога». Переживання — це наше ставлення до зовнішнього світу, до подій. І наше безперервне сприйняття зовнішнього світу весь час користується запасами нашого досвіду, пам'яті та нашими минулими переживаннями. Цей процес обов'язковий і для сценічного образу.

Отже, спілкування йде і з зовнішнім світом, і з внутрішнім. Йде безперервний процес ставлення до того, що відбувається поза нами: оцінка того, що відбувається поза нами, при допомозі п'яти почуттів, доповнюється довідками з «бібліотеки мозку». Це і є наші переживання, рух нашої думки і зародження дії.

Те саме відбувається і в театрі, і в цьому основа психофізичної природи мистецтва актора. Сценічне життя образу йде за тими ж логічними законами.

Думка... Уява... Бажання... Дія... Ось послідовність включення в роботу над роллю «найдосконалішої, недосяжної художниці — нашої органічної природи».

Шлях до створення образу повинен починатись саме на цій органічній життєвій основі.

Головне в роботі над роллю, казав К. С. Станіславський, — це «створення життя людського духу ролі», тобто створення внутрішнього життя персонажа.

Треба створити в собі його життєві обставини і ставитись до них як до правди, жити думками, бажаннями, діями, почуттями зображеної особи.

«Інструмент душі нашої», за висловом К. С. Станіславського, і вся наша психофізична природа віддається для «гри», для втілення глибоких думок автора, ролі.

Подібно до того, як дика яблуня від прищепленого їй живця благородних сортів дає рідкісні, цінні плоди, так актор створює художній образ, залишаючи далеко позаду свою життєву звичайність.

Масштаб сценічного образу залежить від розуміння актором думок автора, від його здібностей бачити внутрішній світ обра-

зу, тобто у своїй уяві спілкуватись з тими обставинами, спогадами, сприйманнями, які становлять внутрішнє життя героя, діяльність його свідомості.

Вірно знайдені об'єкти спілкування сприяють створенню «життя людського духу» ролі.

Для режисера підказати акторові правильний об'єкт спілкування — значить знайти найважливіший важіль допомоги у роботі над роллю.

Підказати об'єкти внутрішнього бачення, вказати момент переходу спілкування з одного об'єкта на інший, домогтись глибокого сприймання і оцінки фактів п'єси — ось завдання режисера, який стежить за роботою актора над роллю.

Сценічне завдання, дія завжди обумовлені оцінкою подій, усвідомленням запропонованих автором обставин, тобто спілкування яскраві й спонукають до дії.

Спілкування властиве всім психічним процесам, а в театрі всім елементам системи К. С. Станіславського.

Внутрішнє життя образу, «зони мовчання» немислимі без безперервного спілкування з реально існуючими об'єктами або з об'єктами уяви.

Сценічне спілкування як місток, як зв'язуюча ланка між актором і об'єктами нічим не відрізняється від життєвого спілкування. У спілкуванні — життя справжнє і сценічне.

На сцені цей процес спілкування ще більш необхідний. Його треба створити, зробити баченим і чутним. Процес спілкування — це основа творчості.

Ось, наприклад, нам подані Шекспіром обставини побачення Гамлета з тінню його батька.

Це вигадка драматурга, але ми кажемо собі: коли б це було зі мною, як би я побачив тінь покійного батька, як би я його зустрів, як сприйняв би страшну повість про те, що він убитий рідним братом.

Отже, я спілкуюсь із створеною в моїй уяві тінню, з вигадкою. Я вигадку вважаю за правду і ставлюсь до неї як до правди.

Магічне «як би» — вихідний пункт творчої роботи — супроводжується спілкуванням.

Візьмемо для прикладу таку вправу. Людина відчиняє двері, заходить до кімнати і скидає з себе пальто за різних умовних обставин. Першого разу вона прийшла збуджена після вдало зіграної ролі. Вдруге, коли її виключили з інституту за професійну непридатність, втретє, коли вона спізналась на вечір-



ку, яка відбувається в сусідній кімнаті. Необхідно зрозуміти, що перед виходом на сцену у вашій уяві повинен виникнути цілий ланцюг попередніх фактів. Наприклад — звільнення вас з інституту. Своєю внутрішньою уявою ви бачите наказ на дощці: «Звільнити, відрахувати з числа студентів інституту». Бачите причини, чому це трапилось, і цілу низку інших фактів. Вони на вас впливають, ви з ними спілкуєтесь і ставитеся до них як до правди. Ваше ставлення «як до правди» примушує і глядачів повірити, що факт звільнення є дійсною правдою. Правда переживань примушує вірити у правду фактів, тобто робить вигадане фактом і це примушує глядачів переживати разом з вами сценічні події.

Переходячи до техніки акторського спілкування, слід розповісти, як велика російська актриса М. Г. Савіна приступала до роботи над ролюю на репетиціях. Вона починала її з сприймання життя п'єси, з оцінки того, що говорять і роблять її партнери. Артист Ю. М. Юр'єв грав роль її чоловіка. Вона пристосовувалась, ставилась до нього як дружина. Сама вона ще нібито не грала, але накреслювала свою лінію поведінки ставлення до навколишнього, будувала перш за все внутрішню лінію ролі.

Перший крок на вірному шляху до втілення ролі — оцінка того, що робить партнер, тобто спілкування з ним, з його думками, з його вчинками.

«Якби людина ні з ким не спілкувалась, їй треба було б вислати як експонат у музеї і показувати як чудо природи». Якби ви затулили собі вуха і рот і на вас одягли б чорний лантух та вмістили б у звуконепроникну башту, все одно ви спілкувались би з кимось і з чимось, поки ви живі.

Ви думали б про що-небудь, а значить, спілкувались з об'єктом уяви.

Відчуття, сприймання, уява, почуття, увага, пам'ять, мислення, мова — все пов'язане з зовнішнім реальним світом і перебуває у безперервному спілкуванні з ним.

Неможливо знайти «порожній» момент у житті, тобто момент без спілкування. Спілкування — це життєвий процес. Не спілкуються ні з ким лише мерці.

Ось чому К. С. Станіславський вважав «спілкування» одним з необхідних елементів акторської техніки.

Спілкування сприяє творчому процесу переживання. Спілкування необхідне для образу, ролі настільки, наскільки притаманне воно життю людини.

Відчуття — я пробую оксамит пальцями, і я відчуваю його м'якість. Це спілкування.

Сприйняття — я бачу мармуровий підвіконник і знаю, що він гладенький, холодний і твердий... Це теж завдяки спілкуванню. Спілкування безпосереднє, очима, зараз і одночасно спілкування зі спогадами про відчуття в минулому, яке я колись мав, торкаючись підвіконника.

Спілкування може переходити від одного об'єкта до іншого, але ніколи не переривається. Для режисера це одна з важливих підойм допомоги актору: спостерігати за спілкуванням, виявляти невірне, спрямовувати. «В житті спілкування приходить само по собі, а на сцені його треба створювати»<sup>1</sup>.

В житті, наприклад, на фронті, на передньому краї, у секреті вартовий спостерігає за ворогом, спілкується зі всім рельєфом місцевості, з кожним кущем, стежачи за нерухомістю і незмінністю стану речей у секторі спостереження. І одночасно думає про батьківщину, про родину... Його роздвоєна увага переключається з одного об'єкта на інший: від ландшафту місцевості... до об'єктів своїх думок, спогадів, тобто до об'єктів внутрішнього бачення.

«Сценічне спілкування припускає сприймання чогось від об'єкта спілкування і віддачу від себе чогось цьому об'єкту спілкування»<sup>2</sup>.

«Природа театру ґрунтується на спілкуванні діючих осіб між собою і кожного з самим собою»<sup>3</sup>. Але при обов'язковій умові, що об'єкти спілкування будуть узяті з життя п'єси та її образів. Проте, на жаль, в театрі актор часто-густо приносить з собою зовсім стороннє, чуже п'єсі та «віддає себе ролі лише тоді, коли вона його захоплює...». Спорожнілі місця ролі йдуть механічно, удавано, а то навіть і штамповано. Дорогоцінний золотий ланцюг правдивого спілкування переривається, замість золотої вставляється олов'яна ланка, мотузяна, а то й зв'язана з липового лика, висмикнутого з старої рогожі. Ця неправда вбиває у глядача віру в правду сценічних подій. На сцені потрібен безперервний, суцільний процес спілкування.

«Драматург ніколи не виведе на сцену незнайомих людей, які не побажають відрекомендуватись один одному, обмінятися поміж собою думками й почуттями, а навпаки, будуть прихову-

<sup>1</sup> К. С. Станіславський. Работа актера над ролью, М., «Искусство», 1938, стор. 398.

<sup>2</sup> Там же, стор. 390.

<sup>3</sup> Там же, стор. 391.

вати їх і мовчки сидіти в різних кінцях сцени. Глядач тоді не визнає думок дійових осіб»<sup>1</sup>.

Які ж бувають види спілкування?

1. Одиночне спілкування.

Коли в реальному житті ми розмовляємо самі з собою? Я йду і кажу собі вголос: «Ох, що я наробив»,— досадуючи на життєву помилку або поганий вчинок. Я не можу стримати себе й говорю голосно, спілкуючись з самим собою.

А на сцені це самоспілкування буває дуже часто, коли труднощі думки шукають виходу, коли ми щось переоцінюємо. Спілкування у внутрішніх монологів особливо цінне для створення внутрішнього життя ролі. Адже людина не тільки говорить, але й думає, і значно більше, ніж говорить.

Внутрішній монолог безмовний, але він може бути дуже виразним. Так, народний артист Щукін, граючи Єгора Буличова, ходив і цілу хвилину думав. І видно було з його ставлення до навколишнього, до подій на вулиці, що він вирішив змінити своє життя... Як він сів, нахилив голову, подивився... зітхнув, гірко тужачи, що пізно прозрів... Безмовний монолог припускає спілкування з самим собою і з навколишнім світом.

У статті професора Астахова, співробітника інституту психології, наводяться дві дуже важливі для нас думки М. Чернишевського: «Внутрішня мова, дана лише у самосвідомості,— за сіб змалювання характеру». І далі: «Увага графа Толстого більш за все звернута на те, як одні почуття і думки розвиваються з інших, йому цікаво спостерігати, як почуття, що безпосередньо виникають з даного положення або враження, підкоряючись впливу спогадів і силі поєднань, представлених уявою, переходять в інші почуття, знов повертаються до вихідної точки і знов мандрують, змінюючись протягом всього ланцюга спогадів; як думка, народжена першим відчуттям, веде до інших думок, захоплюється все далі й далі, сполучає мрії з дійсністю, мрії про майбутнє з рефлексією про сучасне».

Ми глибоко переконані, що у великих російських письменників слід вчитись режисерам і акторам образному втіленню глибоких переживань, особливо у Толстого. Він відкриває ніким до нього не висловлену правду про людські переживання, каже про те, що існувало та існує лише як внутрішній стан, почуття, що не передається іншим.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой, М., «Искусство», 1938, стр. 391.

Це тонке проникнення у світ, прихований від слів, від визначень, характерне для високого мистецтва.

Коли режисер буде проникати у правду духовного життя людини по тим же шляхам пошуків у людині хорошого, з тією ж вірою в людину, як і в Толстого, то його сучасне мистецтво буде благородним у своїх прагненнях.

Коли режисер, уважно читаючи Толстого, простежить й зрозуміє цю простоту і влучність засобів і прийомів, якими великий письменник відкриває нам потаємну правду життя, і повчить-ся у нього несподіваній свіжості співставлень, влучному вибору метафор і яскравості допоміжних образів, він зуміє і на мові свого сценічного мистецтва говорити більш образно й благородно і буде намагатись перенести цю глибину розуміння життя і ці засоби художнього впливу на людей у свою творчість.

Можна було б навести сотні прикладів більш переконливих, але ми зупинимось на уривках з роману «Війна і мир», які легко перекладаються на мову мистецтва.

Ростови поїхали до дядечка — «чисте діло марш», і там Наташа танцювала з ним. Ось як передано це у Л. М. Толстого. («Война и мир», ч. IV, гл. VII).

«Наташа зняла з себе хустку, що була накинута на ній, забігла перед дядечка і, взявшись у боки, повела плечима і стала.

Де, як, коли ця графинечка, яку виховала емігрантка-французька, увібрала в себе з того російського повітря, що ним вона дихала, цей дух, звідки взяла вона ці прийоми, що їх *pas de châte* давно б мали витіснити? Але дух і прийоми ці були ті самі, ненаслідовні, не студійовані, російські, саме їх і чекав від неї дядечко. Тільки-но вона стала, усміхнулась урочисто, гордо і хитро-весело, перший страх, що охопив був Миколу і всіх присутніх, страх, що вона не те зробить, пройшов, і вони вже милувалися нею.

Вона зробила те саме і так точно, так цілком точно це зробила, що Онисія Федорівна, яка зараз же подала їй конче потрібну для її діла хустку, крізь сміх пустила сльозу, дивлячись на цю тоненьку, граціозну, таку чужу їй, у шовкові і в оксамиті виховану графиню, яка вміла зрозуміти все те, що було і в Онисії, і в батькові Онисії, і в тітці, і в матері, і в кожному росіянинові».

Простежте, якими засобами домагається Л. М. Толстой виразності цієї сцени, в якій послідовності, якими словами і уявленнями він досягає раптом мети у синтезі всіх деталей, коли

милується народністю Наташі разом з усіма. Адже це можна перекласти на мову сцени.

Толстой словами малює і показує нам цю сцену, керуючи нашою оцінкою фактів, ним спеціально нанизаних на нитку оповідання, і досягає головного — доказів неvigубності національних якостей російської людини, незважаючи на всіх «французиків з Бордо».

На сцені та ж картина виконується в дії, вона вже є у простому виконанні танцю. Але необхідно головне, щоб вона так само глибоко і емоціонально відбивала думки автора, справляла б таке ж сильне враження. І для цього всі слова Толстого, що керують оцінкою фактів, повинні бути перекладені на мову театру рівноцінно оригіналові. Йдеться не про інсценіровку романів Толстого, а про вивчення засобів письменника, його уміння передавати свою думку абсолютно точно, так, як він сам відчуває і розуміє. Ось цьому можна і треба вчитись у великих письменників: Толстого, Достоевського, Шолохова.

Великі письменники можуть стати вчителями акторів і режисерів, якщо режисери проникнуть в їхню творчу лабораторію, намагаючись своє сценічне мистецтво зробити таким же правдивим, глибоким і сильним.

## 2. Спілкування в монолозі.

З ким і як відбувається спілкування, коли актор-виконавець проголошує монолог від лица персонажа п'єси?

- а) Спілкування з самим собою;
- б) спілкування з безмовним партнером;
- в) спілкування з відсутнім партнером;
- г) спілкування з об'єктами уяви, з спогадами, з припущеннями, з мріями про майбутнє;
- д) спілкування з самим собою як спілкування двох центрів — розуму і серця — головного мозку й... сонячного сплетіння.

Все це потрібно нашій психотехніці. Костянтин Сергійович Станіславський говорить, що це — розум, а це — серце. І ось розум говорить одне, а серце зовсім інше. Хай це буде ненауково, але це допомагає нам.

є) спілкування з залом для глядачів. Це зовсім особливе спілкування, іноді припустиме, іноді категорично неприпустиме.

Фінальний монолог Чацького надзвичайно типовий для аналізу зміни об'єктів спілкування в монолозі.

В останньому акті Чацький стає свідком підготовки нічного побачення Молчаліна та Соф'ї. Він бачить, як Молчалін по дорозі до своєї коханої залицяється до покоївки Лізи і як Соф'я

знає жахливу правду про Молчаліна... Після того, як розгніваний Фамусов, що прибіг разом з слугами, рушить громи і блискавки на неповинного Чацького і погрожує написати жалобу государеві, Чацький, погано усвідомлюючи те, що сталося, тихо розпочинає свій монолог:

Не схаменусь... Даруйте, ні!  
І слухаю, й не розумію.

Ось тут відчувається спілкування з самим собою і одночасно з тільки-но виголошеним звинуваченням Фамусова.

Так ніби вказують на помилки мені.  
Думки розгублені... якусь плакаю мрію.

Він намагається зрозуміти те, що відбувається, зрозуміти самого себе, визначити свій стан.

І раптом його осяває світло прозріння. Він бачить приголомшену попереднім викриттям Соф'ю, всю в сльозах... і спілкується з нею, з безмовним партнером.

Сліпець! Де я шукав одплати всіх трудів!

Далі він згадує свою прихильність до цієї зрадниці, що проміняла його на цю нікчему, свій шлях до неї, вдень і вночі, на конях, з надією на щастя... І... спілкується зі своїми спогадами.

Хапався!.. Біг!.. Тремтів! От щастя, думав, близько!

Він згадує свою радість від зустрічі з Соф'єю, свої піднесені слова любові і, співставляючи ілюзії минулого з теперішньою реальністю, констатує їх безглуздість. Слова народжуються в спілкуванні одночасно і зі спогадами про свою любов, і з тільки-но баченою сценою викриття Молчаліна.

Так ось я перед ким жагуче так, так низько  
Потратив стільки ніжних слів!

Цей останній рядок він промовляє з гіркотою, спілкуючись з самим собою в спогадах.

А ви!

Спілкування з Соф'єю, з безмовним партнером. І на мить перед ним виникає лицемірна постать Молчаліна, і отже, спілкування з відсутнім партнером.

о боже мій! Кого собі обрали!  
Як здумаю, кому ви серце віддали!

І знову спілкування змінює об'єкт і переходить на Соф'ю, на спілкування з безмовним партнером.

Чому мене надією звели?  
Чому одверто не сказали,  
Що ви минуле все покинули на сміх...

Він дорікає їй за обман і хоче дізнатись, навіщо вона приховала правду про те, що розлюбила його?

Що ви минуле все покинули на сміх...

Він підкреслює слово «минуле» і під цим словом ціла кінострічка дитячої дружби та юнацької любові, і спілкування йде з об'єктами спогаду, які розбиваються об гірке слово... «сміх»:

Що навіть пам'ять вам не мила...

і знову спілкування з спогадами про любов:

Тих спільних почуттів і рухів серця тих,  
які...

Перед його внутрішнім зором проходять картини його життя, спілкування переходить на інші спогади:

Ні далина не остудила,  
ні вир гучних розваг, ні свіжих вражень рій!

знову до своєї любові, до туги за Соф'єю за кордоном...

Я дихав ними й жив, поглинутий без сліду!

Від спілкування з спогадами про любов Чацький переходить до спілкування з реальною Соф'єю, яка стоїть перед ним, зовсім інша, чужа:

Сказали б, що у вас приїзд нежданий мій,  
Мій вигляд, голос мій — все збуджує огиду,...

Тут кожне слово — збудник образів.

І спілкування від безмовного партнера, начебто розвиваючись, перемежується по спогадах подробиць його приїзду і переходить на спілкування з самим собою.

Од вас пішов би я ту ж мить і вже навек...

В уяві виникає ненависний образ Молчаліна, йде спілкування з відсутнім партнером, а потім вже текст, у якому висловлюється презирство до суперника і рішення розлучитись з Соф'єю, зле висміявши її майбутнього чоловіка.

І перед тим, як з вами попрощатись,  
Не став би навіть допевнятись,  
Хто він, отой щасливий чоловік...

Далі йде насмішквате спілкування з майбутнім Соф'ї.

Ви з ним помиритеся, усе обміркувавши.  
В печаль вдаватися — чого?  
Вважайте, берегти ви зможете його,  
У справах посилає і сповивати завше...  
Муж-хлопчик, муж-слуга, із жіничиних пажів,  
Високий ідеал московських всіх мужів.

І він різко обриває свій сарказм обуренням.

Та досить!  
З вами я порвав і гордий з того!..

Чацький переводить свій погляд на Фамусова, спілкуючись тепер з другим безмовним партнером. Уже в іншому ритмі, повільно, зло знущаючись, але все ж благородно приховуючи од нього ганьбу його дочки, він відмовляється бути його зятем. Спілкування відбувається з уявними образами владного чиновника-пана і з Молчаліним, підхожим зятем для такого тестя. Ця частина монолога йде в стрімкому наростанні, яке обривається разом з закінченням теми, зі словами: «Для тестя пара відповідна».

Ви ж, пане татоньку, охочий до чинів,  
Бажаю вам дрімать, не знаючи нічого.  
Я сватанням своїм вам не збентежу снів.  
Вам трапиться людина гідна,  
Низькопоклонник і ділок,  
Чеснот і чемності зразок,  
Для тестя пара відповідна.



Далі спілкування йде з самим собою в повільній течії слів і думок. Тут важливо відзначити, що зміна об'єктів спілкування завжди змінює форму мови.

Так! Нині я тверезий знов!  
Серпанок спав з очей, і мріям край прийшов.

Виникає бажання сказати і Соф'ї, і Фамусову, і всій фамусовській Москві свою про них думку. Спілкування переходить з об'єкта на об'єкт, йдучи за образами, що виникають перед його внутрішнім видінням, уявленнями. Подібно до того, як порожи-ста ріка поступово пришвидчує свій біг і переходить у водоспад, так і цей викривальний монолог обрушується на фамусовське суспільство, хоча починається тема поволі, повільно, як думка, що народжується.

Тепер не зле було б одразу  
(спілкування з самим собою)  
На батька й на дочку  
(спілкування з Соф'єю, потім з Фамусовим)  
І на нікчему ту гидку  
(з відсутнім Молчалінім),  
(Широке коло уваги й широке охоплення спілкування)  
на весь світ вилити всю жовч і всю відразу  
(з самим собою)  
З ким був! Куди мене закинула судьба?  
Всі мучать! Всі женуть! Самих катів юрба!

І ось йде перелік зловісних масок у цьому злобному, лице-мірному, дурному царстві фамусових, скалозубів, репетитових, загорецьких...

І з кожною з цих масок, які виникають в уяві Чацького, йде спілкування настільки яскраво, що примушує всіх глядачів побачити ці маски — карикатури в цьому шабаші відьм, що оточують Чацького. І монолог, починаючи перелік повільно, потім все швидше і швидше рине, наче ріка до водоспаду.

В любові зрадників (С о ф' я), у люті негемовних,  
Тих пустобрехів велемовних,  
Дурних розумників (Р е п е т и л о в), лукавих простаків (З а г о р е ц ь к и й),  
Мегер зловісних та дідків (Х л ь о с т о в а — к н я г и н я-б а б у ш к а),  
Що в вигадках, в дурницях спорохніли! (Ф а м у с о в, князь  
Т у г о у х о в с ь к и й).

Безумцем ви мене гуртом тут охрестили,—

І справді, полум'я тому вже не страшне,  
Хто з вами день прожить зуміє,  
Повітрям вашим хто дихне,—  
І в ньому розум заціліє.

Він уже з полегшенням виголошує останні рядки про своє рішення поїхати і... спілкування спрямовується на пошуки місця у світі, «що скривдженим чуттям утіху дасть якусь!», тобто в майбутнє, в мрію.

Важко та й навіть неможливо детально визначити найскладніший світ мислення у такому монолозі. Тут багато залежить від розуму і здібностей виконавців, від їхньої культури і запасів емоціональної пам'яті, а всяке визначення — умовне і повинно бути фактором обмеження і схематизації.

Ця схема дається тільки як приклад багатогранності спілкування у монолозі. Вона може бути корисна на початку роботи над монологом і повинна бути сповненою живою думкою актора. Не треба забувати, що кожна зміна теми, об'єкта спілкування — це завжди і зміна ритму, тембру і емоціонального забарвлення голосу, який при органічній творчості слухняно слідує за всіма нюансами наших думок як у житті, так і на сцені. Вірно мислити на сцені — це значить і вірно відчувати.

## СПІЛКУВАННЯ З ПАРТНЕРОМ.

Перш за все спілкування може бути безмовним. Ми спостерігаємо за партнером з певним завданням, оцінюємо його поведінку і так чи інакше реагуємо на дії партнера. Це вже спілкування. Ми намагаємось збагнути внутрішній світ партнера, дізнатись про його думки і почуття. Іноді не так важливо, що він говорить, як важливо, що він думає.

«...Люди намагаються завжди спілкуватися з живим духом об'єкта, а не з його носом, очима, гудзиками...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> К. Станіславський. Робота актора над собою, К., «Мистецтво», 1953, стор. 272.

## СПІЛКУВАННЯ В ДІАЛОЗІ

Спілкування в діалозі має свої закономірності: 1) ви слухаєте, 2) оцінюєте, 3) мислено протестуєте або погоджуєтесь, 4) готуєте свої доводи або заперечення і 5) нарешті, відповідаєте, дієте. «...під час спілкування процеси віддавання та сприймання чергуються поміж себе»<sup>1</sup>.

У процесі сприймання готується відповідь, і коли людина говорить, вона стежить за тим, як сприймаються її слова. Для цього вона робить у мові паузи, зупинки і продовжує її в залежності від реакції партнера. Важливо переконати, щось зробити з партнером. Отже, словами можна: приваблювати до себе, приласкати, втішити, стривожити, попередити, злякати, вколоти, дражнити, знущатися, ображати тощо. У словах завжди прихована дія, завжди є бажання досягти певної мети. Ось, наприклад, проходить Молчалін... До цього Чацький думав про нього, спілкувався з ним у думках: «Молчалін був тупий, як дуб., не вже ж розумний став?...» А потім, через декілька фраз, спілкується, вже дивлячись на нього:

Ось він, навшпинечках, на мову  
небагатий,  
Якими чарами він вліз у душу їй?

Від думок вголос Чацький переходить до прямої мови, спілкуючись безпосередньо з Молчалінім.

Не міг і слова ще сказати  
Вам, Олексій Степанич, я.  
Ну, як тепер у вас життя?

Чацькому важливо дізнатись, яким став Молчалін, чи може його кохати Соф'я.

Молчалін зупинився, вислухав все це. Оцінив. Зрозумів, що не з дружелюбства звертається до нього Чацький. На запитання Чацького відповідає:

Та все, як перш.  
Чацький. А перше як жилося?  
Молчалін. Та день по дню — не без добра.  
Чацький. Перо та віст? Од вісту до пера?

<sup>1</sup> К. Станіславський. Робота актора над собою. К., «Мистецтво», 1953, стор. 272.

Діалог будується на тому, що людина слухає партнера, оцінює його слова, його дії й суперечить, тобто діє, у свою чергу, зі своєю метою. Діалог — завжди поєдинок.

Спілкування полягає в тому, щоб стежити, як дійшли ваші думки до партнера. Доводьте очима, часом рухом те, що не вдалося сказати словами, як вчить К.С. Станіславський.

Необхідна свіжість сприймання слів партнера як нових, зараз уперше почутих.

Вміння слухати партнера — це значить вести з ним внутрішній діалог.

У той час, як говорить партнер, йде безперервна оцінка його слів і прихована або явна реакція на них.

Гірш за все в акторському мистецтві фальшиве спілкування — спілкування з вигаданим партнером — «привидом»: очі актора дивляться і не бачать партнера. Партнер поруч, а актор говорить наче на відстані в десять метрів. Це наслідок штучно заготовлених інтонацій та механічного повторення цієї заготовки на сцені.

Можна говорити тихо, але так, що буде чути весь театр. Краще за все репетирувати діалог з живим партнером, інакше можуть народитись завчені інтонації. У житті буває так: раніше, ніж підійти до людини, поміркую, як з нею треба розмовляти, щоб домогтись своєї мети. Адже з різними людьми я спілкуюсь по-різному... Ось що говорить з цього приводу К. С. Станіславський: «Якщо артисти не хочуть випустити з своєї влади увагу тисячної юрби, яка сидить у залі для глядачів, вони повинні дбати про безперервний процес спілкування з партнерами своїми почуттями, думками, діями, аналогічними з почуттями, думками, діями зображуваної ними ролі»<sup>1</sup>. Але є ще один вид спілкування, це — спілкування з залом для глядачів. Воно буває, коли актор безпосередньо говорить з глядачем. Та робити це можна тільки в певному жанрі, у водевілях, п'єсах публіцистичного характеру. Якщо у п'єсах А. П. Чехова або О. М. Горького актор буде безпосередньо спілкуватись з залом для глядачів, це буде грубим порушенням художніх особливостей п'єси.

Однак треба пам'ятати, що у актора завжди є підсвідоме спілкування з залом для глядачів. Воно йде через партнерів. Ось я, Незнамов, кажу, наприклад, Шмазі пошепки: «Що вони

<sup>1</sup> К. Станіславський. Робота актора над собою, К., «Мистецтво», 1953, стор. 269.

роблять з моїм серцем»,— і все ж таки якимось шостим почуттям усвідомлюю, що мій шепіт чує увесь зал.

Отже, підсвідоме спілкування з залом для глядачів існує через партнера.

Спілкування — процес взаємний, тобто коли ми спілкуємось з партнером, ми од нього щось одержуємо. Так само і спілкування з залом для глядачів, навіть підсвідоме, окрилює актора. Уявіть собі: принишкли раптом, затамувавши подих, глядачі, готові сприйняти найглибші й найтонші переживання. Актор, відчувши це, ще більш щиро і переконливо починає мислити й відчувати. Коли чуються сльози або раптом виникає радісний сміх, актор більш натхненно грає, і почуття його стають ще більш щирими. Тому, що зала для глядачів,— це резонатор того струнного інструмента, завдяки якому звучить вистава. Як луна, продовжує емоції актора заражена ними зала для глядачів. І тут головною буде гра уяви глядача. Для нас важливий дороговцінний наслідок художнього твору — переживання глядачів, а не лише щирі переживання акторів.

Спілкування з залом для глядачів буває і таким. Замолоду мені довелося у театрі Вс. Е. Мейєрхольда грати у п'єсі «Ричи, Китай». Артист Башкатов, виконавець ролі капітана Кокчефера, наказав стратити човнярів. У відповідь на наказ якийсь військовий у залі для глядачів встав і твердою ходою, розстебнувши кобуру, попрямував до сцени, маючи намір застрелити Башкатова. Добре, що серед глядачів знайшлися небоязкі і зупинили цю людину.

К. С. Станіславський розповідає про такий випадок: «На одній з денних дитячих вистав «Синьої птиці», під час сцени суду над дітьми дерев та звірів, я відчув у темряві, що хтось мене штовхає. Це був хлопчик років десяти.

«Скажи їм, що Кіт підслухує. Ось він — сховався, я бачу! — шепотів дитячий схвильований голосок, переляканий за долю Тільтіля та Мітіль»<sup>1</sup>. Станіславському не вдалося його заспокоїти, і хлопчик підкрався до самої рампи і почав шепотіти акторам, які грали дітей, про те, що їм загрожує небезпека.

«Грати без публіки — те саме, що співати в кімнаті без резонансу, повній м'яких меблів та килимів. Грати при повному залі глядачів, які співчують вам, — те саме, що співати в при-

<sup>1</sup> К. Станіславський. Робота актора над собою, К., «Мистецтво», 1953, стор. 275.

міщенні з доброю акустикою. Глядач створює, так би мовити, душевну акустику»<sup>1</sup>. Він сприймає від акторів і, ніби резонатор, повертає акторам свої живі людські відчуття.

Наприкінці слід зупинитись ще на спілкуванні з залом для глядачів у драматичній п'єсі, коли таке спілкування викликане її художніми якостями, авторським прийомом. Так, наприклад, у театрі Вс. Мейєрхольда йшла вистава «Последний решительный» Вс. Вишневського. У фіналі вистави прикордонники відбивають напад ворогів. Вони захищаються, як бійці Брестської фортеці... Це було талановите передбачення автора. Вбивають одного, другого, третього червоноармійця, і ось останній смертельно поранений, крейдою на камені віднімає з двохсот мільйонів громадян СРСР трьох бійців застави... і, зробивши це, вмирає.

Не встигають глядачі ще усвідомити, що то кінець, як виходить комісар і говорить просто у залу: «Встаньте, командири запасу». На це в залі досить невпевнено, але встають десятка зо два людей.

— Встаньте, всі комуністи і комсомольці!

Встають вже більше сотні. І нарешті...

— Встаньте всі, кому дорога Радянська влада і хто буде захищати нашу Батьківщину!

Встають всі. І величезне напруження охоплює кожного.

Таке спілкування дорого варте. Це відкритий агітаційний вплив театру на життя.

На театрі все можна, якщо треба, якщо це несе ідею, цінну для нашого часу, для нашого народу.

<sup>1</sup> К. Станіславський. Робота актора над собою, К., «Мистецтво», 1953, стор. 276.

Закінчились довгі, важкі пошуки п'єси.

Нарешті, режисер знайшов її. П'єса захопила своїми художніми якостями, глибокою ідейністю, сучасними проблемами, цікавими образами, матеріалом для серйозної режисерської роботи.

Словом, п'єса припала режисерові до душі, потрібна творчому колективу і, що дуже важливо, актуальна, позначена пізнавальною і виховною цінністю для глядача.

П'єса перечитана режисером кілька разів. Перше сприятливе враження від неї остаточно підтвердилось при читці та обговоренні колективом. П'єсу прийнято до постановки.

Режисер приступив до роботи над майбутнім спектаклем. Цей процес проходить у кожного з нас різно. Велику роль в ньому відіграє творча індивідуальність режисера, його досвід, темперамент, талант, або, кажучи скромніше, його здібності, і, нарешті, сама п'єса: її ідейність, художні особливості, жанр, авторський стиль.

У своїх рекомендаціях, вміщених у цій статті, ми будемо намагатись поділитись своїм особистим досвідом створення режисерського постановочного плану, який вважаємо початком генеральної битви за спектакль. Чим повніше, обгрунтованіше, детальніше буде складено постановочний план, тим більше шансів у режисера не лише виграти важку битву, але й запобігти помилок, прорахунків, які виникають під час роботи без плану, навмання, в надії на ту криву, яка не завжди вивозить навіть досвідчених режисерів.

Отже, перше враження від п'єси виявилось сприятливим.

Вже при першому читанні — такі вже психологічні особливості нашої професії — мимоволі, емоціональним шляхом, вступає у підсвідомий контакт з драматургом режисерське бачення тих або інших шматків, частин п'єси та її образів. Деякі з них бачаться одразу яскраво, інші — наче туманний серпанок. Але в загальному хорі дійових осіб, характерів, драматургічних ситуацій, конфліктів ми починаємо уловлювати лейтмотив п'єси, її образне звучання, яке владно оволодіває нами і не дає спокою ані вдень, ані вночі. Ми начебто хворіємо п'єсою і чим твір талановитіший, тим ця «хвороба» проходить активніше, бурхливіше, творчо, напружено.

Нарешті, настає момент, коли ці бачення стають більш окресленими, викристалізуються у думках. Режисеру вже мало перших емоціональних вражень. Зміст і думки, нав'язані п'єсою, стають начебто його власними і владно вимагають втілення їх у конкретні образи вистави. Але як? І ось режисер приступає до пошуків шляхів цього втілення, до розвідки розумом п'єси — основи майбутнього спектаклю.

Кожна людина, що займається творчою працею, — письменник, художник, композитор, актор, режисер — перш ніж приступити до створення художнього твору визначає для себе зверхзадачу, яка відповідає справі всього його життя — творчості. Сюди входять тема, ідея, мета твору, заради яких він створюється. З цього вирішального визначення починається у свідомості, розумі художника процес формування плану майбутнього твору.

Для письменника це буде план роману або повісті, художник зробить низку ескізів, а потім перенесе їх на полотно, попередньо «розпланувавши» на цьому задуману картину. Планує, програмує майбутню симфонію композитор. Архітектор, перш ніж збудується будинок, на ватмані і в макеті створює його план... Так починається творчий процес. Вихідним у ньому буде визначення, заради чого творить художник, що він хоче сказати, яку висловити ідею своїм твором.

Таким чином, у режисера, який прочитав і обдумав п'єсу, виникає ідейно-художній задум майбутньої вистави, її бачення. Це бачення визначає весь творчий процес створення вистави. Воно і є вихідним для всіх її компонентів, починаючи з акторів, художника, композитора та інших. Саме режисерське бачення п'єси, коли воно захоплює, сучасне, збагачене життєвими явищами, може, і ми скажемо, повинно стати тим прапором, під яким об'єднуються всі сили, що штурмують художні висоти майбутнього спектаклю, — однодумці режисера-постановника. Чим



багатша його фантазія, знання, життєвий досвід, а головне, якщо у нього передовий світогляд, тим повніше і глибше буде розкрито задум п'єси, тим більш художнім, ідейним, цілеспрямованим буде її втілення у спектаклі.

Часто, і більш, ніж нам хотілося б, ми зустрічаємо на сцені пасивно ілюстровані спектаклі, бліді коментарі змісту тієї або іншої п'єси, в яких актори лише схематичні рупори ідей або ж нудні, натуралістичні блідноликі особи, далекі від живої людини з її думками, діями і пристрастями. Це значить, що режисер не збагатив п'єсу своїм художнім баченням, не відчув у ній живої течії життя. І ось на сцені з'являється сірість, буденність, бездумно привнесені, в свою чергу, акторами разом з ремісничими засобами і штампами, протипоказаними реалістичному мистецтву.

А буває, що п'єса, яка викликала розчарування при постановці в одному театрі, в іншому захопить нас яскравістю акторських образів, темпераментом режисера, який глибоко розкрив п'єсу, занапащену його собратом за професією.

Секрет цього явища пояснюється просто: режисер цього другого театру захопився п'єсою і зумів запалити нею акторів. Його художнє бачення стало ключем, завдяки йому спочатку актори, а потім глядачі змогли потрапити у чарівну країну вигадки та чудесних перетворень, збагачених фантазією режисера.

Слід зауважити, що режисерське бачення може змінюватись у спектаклі в деталях, в якихось подробицях, але те, що виношене режисером, основні думки і форма їх втілення, те, в ім'я і заради чого буде створюватись спектакль, залишиться незмінним до його появи на сцені як довершений твір мистецтва.

З чого ж все-таки починається цей процес?

У різних режисерів він починається по-різному. Це залежить від творчої індивідуальності режисера, системи роботи, досвіду, і, головне, самої п'єси, її ідейно-художніх якостей.

Нерідко трапляється, що менш досвідчені режисери або самовпевнені (є й такі серед нас) виявляються недостатньо підготовленими до складного процесу керівництва сценічним втіленням п'єси, до зустрічі з акторами. Такі режисери нехтують обов'язковою попередньою працею над п'єсою і, природно, не без втрат для майбутнього спектаклю. Ось чому ми надаємо вирішального значення «кабінетному» періоду роботи режисера над п'єсою, тобто відрізку часу від першого знайомства його з драматургічним твором до часу знайомства колективу театру з пла-

ном вистави. На основі багаторічного досвіду ми прийшли до висновку, що цей період слід поділяти на три частини: перша включає вибір п'єси і створення на її матеріалі свого режисерського бачення майбутнього спектаклю. Цей процес пов'язаний з одержимістю творчими задумами, внутрішньою боротьбою «за і проти» думок, які виникли під час прочитання п'єси, болісними пошуками художньої форми їх відбиття.

Друга частина — це режисерський аналіз п'єси, а по суті, її літературно-критичний розгляд. Він потрібний для того, щоб мати повні та точні дані про саму п'єсу та її автора.

Третя частина — результат попередніх двох і є планом постановки, тобто вправою на тему, яким режисер бачить спектакль і в якому театральному змісті та формі з'явиться п'єса перед глядачем. Така вправа — план, який конкретно фіксує у літературному записі всі елементи майбутнього спектаклю в його режисерському баченні, є складною творчою роботою і вимагає від нас не лише багатства фантазії, але й великих знань системи К. С. Станіславського і технології театральної справи.

Вважаючи, що першу частину роботи ми вже зробили, — прочитали п'єсу і продумали її, — перейдемо до складання режисерського і постановочного плану, за яким буде «побудована» майбутня вистава. Але для того, щоб щось побудувати, треба перш за все заготовити потрібний матеріал і закласти фундамент будівлі. Цим матеріалом і фундаментом нашого спектаклю стала обрана для постановки п'єса, аналіз якої ми і починаємо.

Всі зусилля в режисерському аналізі слід спрямувати на глибоке прочитання п'єси, визначення ідеї твору, заради якої і писалась п'єса; треба знайти її емоційне зерно. Ця друга частина режисерської праці над п'єсою органічно входить як головна і складова частина до всього постановочного плану, будучи вихідним матеріалом для створення його специфічної, чисто театральної частини. Саме у режисерському аналізі провадиться скрупульозна «розвідка розумом» драматичного твору, який дає фактичний матеріал для побудови режисерського бачення і його сценічного втілення. Для наочності цього складного і відповідального процесу ми вирішили запропонувати схему такого аналізу і постановочного плану, можливо, дещо відмінну від тієї, з якою вже знайомий молодий режисер.

Наша схема, не претендуючи на вичерпну повноту і незапечеченість, повинна бути орієнтиром режисеру на складних шляхах створення вистави. Запропонована схема — не мертва догма, а лише керівництво для живої дії думки. Крім того, вона

розрахована на людей, добре обізнаних з основою системи К. С. Станіславського та її практичним застосуванням у нашій нелегкій справі.

Приступимо до розшифровки схеми.

Перше, з чого ми починаєм режисерський аналіз,— це відомості про автора, його час, творчість, його зверхзадачу. У цьому розділі необхідно з вичерпною повнотою зібрати і письмово зафіксувати всі дані, які відносяться до драматурга і його творчості, почерпнувши потрібні відомості з біографії автора, літературних джерел, мемуарів, критичних матеріалів.

Режисер, широко і вільно користуючись зібраними відомостями, співставляючи і критично оцінюючи їх, добуває з метою аналізу необхідний матеріал для створення творчого портрета драматурга, його оточення, часу, спрямованості і характеру творчості. Режисер знайомиться за літературними джерелами, з образами сучасників автора, картинами побуту, використовуючи з цією метою іконографічні матеріали, ілюстрації в журналах, відвідуючи музеї, галереї, збирає репродукції з картин по темі п'єси.

Зібраний матеріал згодом повністю увійде у відповідний розділ постановочного плану, а зараз він збагачує нас знаннями про життя і творчість драматурга, допомагає розібратись в них на основі фактичних даних і вирішити питання про зверхзадачу драматурга, розглядаючи її як одну велику життєву мету творчості, присвячену, за висловом К. Станіславського, «високій і культурній місії освіти своїх сучасників».

У подальшому необхідно точно визначити тему і підтеми п'єси, ідейно-художні якості, актуальність для радянського глядача, зверхзадачу п'єси в її авторському розумінні. Частіше за все трапляється, що зверхзадача п'єси, її ідея, якою керувався драматург, починається авторською зверхзадачею, бо «всяка велика задача вбирає у себе попередні, і тоді ці попередні стають несвідомими». Як правило, зверхзадача у хорошій професійній п'єсі — завжди локальна і конкретна, міцно зв'язана з її темою та дією.

Слід відзначити, що глибина і повнота роботи над цим розділом дасть свої плоди і в постановочному плані: поглибить думки, збагатить їх фактами, почерпнутими з проштудійованих режисером джерел.

Далі необхідно проаналізувати сюжет п'єси, але не шляхом звичайного переказу, а як ряд подій, звернувши увагу на їх розвиток і взаємозв'язок.

На підставі одержаних даних ми визначаємо «пропоновані обставини» п'єси, час і місце дії, явища життя. Все це особливо згодиться режисеру у подальшій роботі з акторами та іншими учасниками постановки.

Наступним, вкрай важливим розділом є знаходження основного конфлікту і наскрізної дії п'єси, розстановка в них дійових осіб, визначення лінії дії і контрдії. Тут доречно згадати, що за К. С. Станіславським зверхзадача — це мета, а наскрізна дія — шлях до її втілення.

Аналізуючи художні особливості п'єси, ми повинні охарактеризувати її авторський стиль, жанр, мову і драматургічну композицію, вказавши у ній експозицію, наростання дії, розвиток, кульмінацію, розв'язку, тобто зробити таким чином всебічний драматургічний розбір п'єси.

Тільки добросовісно пройшовши через усі перелічені етапи аналізу, ми маємо право приступити до видобування з п'єси авторських характеристик дійових осіб, основаних лише на фактичних даних. У таке своєрідне досьє (довідка) входять відомості про персонаж, повідомлені автором, у тому числі й у ремарках, далі те, що говорить персонаж про себе і що про нього говорять інші дійові особи. З цією метою рекомендуємо завести на кожну дійову особу спеціальні картки, які будуть мати такий вигляд:

П'єса: Ревізор	Особа	Хлестаков Іван Олександрович
Автор	Інші про нього	Персонаж про себе
<p>Молода людина 25 років. Мова уривчаста, і слова вилітають з вуст цілком несподіва- но.</p> <p>Одягнений за модою. Він і боягуз, і падлю- ка тощо.</p>	<p>Елістратишко (Осип) Непоказний, низень- кий, здається, нігтем придавив би його (Го- родничий).</p> <p>Тоненький, худенький (Добчинський). Непогана зовнішність, гарненький, миленький носик (Марія Антонівна) тощо.</p>	<p>До цього часу нічого не вислужив у Петер- бурзі. Вони вважають мене державною люди- ною.</p> <p>Раптом за мою пе- тербурзькою фізіоно- мією і по костюму все місто прийняло мене за генерал-губернатора то- що.</p>

Така авторська характеристика дійових осіб, видобута з тексту п'єси, закінчується аналізом мови образу, його характерними особливостями. Вносячи до картки біографічні дані персонажа, ми запам'ятовуємо при цьому багато істотних фактів, деталей, важливих подробиць, які при інших обставинах залишилися б поза нашою увагою.

Тільки проробивши серйозну, хоч і копітку роботу над створенням режисерського аналізу п'єси, глибоко зоравши її зміст, творчо пізнавши драматурга, продумавши і відчувши чуже життя, події і час настільки, що вони стали часткою нашого життя, сповнили його майже зримо відчутними образами, зробивши авторську зверхзадачу своєю кривною, ми, режисери, маємо моральне право приступити до створення плану постановки спектаклю.

К. Станіславський та В. Немирович-Данченко залишили нам у спадщину кілька блискучих режисерських партитур своїх спектаклів. Знайомлячись з режисерськими примірниками п'єс «Цар Федір Іоанович» О. Толстого, «Чайка» А. Чехова, «Отелло» В. Шекспіра у постановці К. Станіславського, ми можемо простежити шлях створення спектаклю, режисерську методику, техніку фіксації задуму, компоновку мізансцен і відчутти в цілому режисерське бачення п'єси, її зверхзадачу. Звертаючись до цієї великої спадщини, ми збагачуємо себе пізнанням законів майстерності і дивуємось бездоганно точному, начебто математичному принципу побудови сценічної дії, його залізній логіці, психологічній глибині та правдивості образів.

Правда, кожна з цих п'єс по-своєму розкрита і зафіксована у режисерському примірнику. Засоби записів не уніфіковані, мають свою мову і свою графічну манеру і, головне,— свої цілі. Правда, деякі режисери висловлюються проти детально розроблених постановочних планів, які начебто гальмують творчу активність режисерів і акторів. Вони вважають цілком достатнім виходити на репетиції з короткими тезами загального характеру та приблизним режисерським баченням, з розрахунком на майбутнє «натхнення» та «осяяння». Але ми стоїмо за «математикою», за детальні режисерські примірники п'єс і професійно-постановочні плани, бо лише вони здатні викликати справжнє натхнення, основане на точному знанні предмета.

Кожен з режисерів, приступаючи до роботи над п'єсою, яка захопила його, обов'язково звертається до літератури з питань

теорії і практики режисури, до праць К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, О. Д. Попова, М. П. Охлопкова, М. О. Кнебель та інших. Кожна з цих книг не тільки збагачує нашу режисерську майстерність, вчить, наставляє, але кожна по-своєму, глибоко індивідуально розповідає про практичні шляхи створення спектаклю її автором.

Допитливий молодий режисер за цими книгами зможе простежити захоплюючий і складний процес формування художнього твору від моменту задуму до зустрічі з глядачем.

Вивчаючи твори К. С. Станіславського, його послідовників та учнів, ми з вдячністю відбираємо в них для себе найбільш живе, сучасне, новаторське в галузі режисури, узагальнюючи досвід поколінь, перевірений часом і законами майстерності.

Режисерський план постановки, який іноді зветься режисерською експлікацією,— це шлях до театрального втілення п'єси. Її постановка на сцені обумовлена образним режисерським баченням, створеним на основі одержаних в результаті аналізу п'єси даних.

Зараз ми з вами приступаємо до створення плану постановки в той момент, коли аналіз п'єси активізував нашу фантазію, збудив уяву і вже не залишив білих плям як на самому драматургічному творі, так і на обраних нами шляхах його втілення.

У даному випадку ми вважаємо, що у режисера досить пройшло часу і вже назріла необхідність створення і письмової фіксації такого плану як на примірнику п'єси, так і в спеціальних записках. План має відобразити всі основні елементи майбутнього спектаклю, і, перш за все, його зверхзадачу — ідейну цілеспрямованість постановки.

Насамперед у плані треба визначити, заради яких ідейно-художніх цілей ми ставимо п'єсу, що ми хочемо сказати своїм спектаклем, з якими думками і враженнями піде глядач з театру після перегляду вистави. Ця зверхзадача повинна стати компасом для акторів і особливо режисера як капітана, що веде свій корабель до великої художньої мети.

Іноді трапляється, що авторська і режисерська зверхзадача не співпадають. Це буває, і досить часто, при постановці класичних п'єс, коли режисер переосмислює твір, загострює його соціально-класову суть, бачить в ньому по-своєму, своєрідно образи. У такому випадку він зміщує у п'єсі дійові акценти, підсилює або послаблює характер подій, конфлікти, риси характеру.

рів дійових осіб тощо. Словом, знаходить у самій п'єсі матеріал, який дозволяє йому, режисеру, більш чітко розкрити головну думку постановки. Професійною мовою така робота зветься режисерським «прочитанням» п'єси.

Це бачення виникає не «взагалі», не абстрактно, а на основі «безперервної лінії тих пропонованих обставин», які нам дала п'єса, її вивчення, наш внутрішній і художній досвід, громадська спрямованість творчості. В цьому процесі народжується образ спектаклю як режисерське бачення п'єси, її сценічного стилю, жанру, художньої форми, часом не завжди ясної спочатку.

Від такого загального бачення ми переходимо до дійового аналізу п'єси, вивчаючи «усі внутрішні пружини дії в п'єсі, характер взаємовідносин людей, які стикаються, їхній внутрішній світ, напрямок їхніх темпераментів, що розкриваються в здійсненні зверхзадачі, виявленні ідей твору»<sup>1</sup>.

У дійовому аналізі п'єси за подіями ми визначаємо головні і другорядні події та конфлікт майбутнього спектаклю, його наскрізну дію, провідну у зверхзадачі. Слідом за тим визначаємо «шматки» п'єси, даючи їм образні назви, і ставимо в них дійові акторські завдання, позначаючи все це на сторінках п'єси (на полях або на спеціально вклеєних чистих аркушах паперу).

Крім того, у режисерському примірникові має бути відображена робота над словом і підтекстом як комплексом внутрішніх відчужень «життя людського духу», в його безперервному русі, у внутрішній дії, пропонованих обставинах та інших елементах системи К. С. Станіславського, завжди пам'ятаючи, що «суть творчості в підтексті. Без нього слову нічого робити на сцені».

Необхідно також встановити зони мовчання, користуючись відповідними глибокими рекомендаціями з цього приводу О. Попова, висловленими у книзі «Художественная целостность спектакля».

Все це слід зафіксувати у режисерському примірнику, виділити, підкреслити олівцем основні думки і слова, що їх виражають підтекст, зони мовчання. Зміст такої роботи полягає в тому, що режисер привчає себе і акторів дбайливо ставитись до думки, слова, відрізняти головне від другорядного, скорочувати розтягнутість тощо.

<sup>1</sup> М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, М., «Искусство», 1959, стор. 7.

Визначивши пружини дії і характер взаємовідносин дійових осіб, ми переходимо до режисерської характеристики, фантазуючи з цього приводу на основі відомої вже авторської характеристики (досє). Не слід задовольнятись лише фактами, одержаними внаслідок дійового аналізу. Режисер повинен силою своєї уяви нафантазувати, доповнити, розширити та поглибити характеристику образів. Він визначає «зерно» ролі, її зверхзадачу і наскрізну дію, тим самим накреслюючи акторам основні віхи їх майбутньої роботи над образом.

Подібні режисерські пропозиції не повинні мати категоричної форми, інакше вони паралізують творчу волю акторів, приречують її на пасивність. Ми вважаємо, що ті ж рекомендації, але зроблені в захоплюючій емоційній формі, як іскра, запалюють фантазію актора, дадуть поштовх до більшої самостійності роботи розуму, розкриття почуттів і любові до створюваної ролі. Ми повинні захопити акторів своїм режисерським баченням образів та об'єднати їх у художньо-цілісному ансамблі спектаклю.

Розбиваючи всіх дійових осіб на два табори, що борються, ми на цій основі визначаємо і взаємовідносини. Далі ми визначаємо характерні особливості мови персонажів, їх зовнішній вигляд, оснований на авторському та режисерському розумінні образу, його життєвої правди.

Звідси виникає і фіксується у режисерському плані бачення акторів у тій чи іншій ролі і обґрунтування цього бачення, підкріплене не лише «магічним» режисерським «хочу і бачу», а тими об'єктивними відомостями про роль, які дав нам автор п'єси та автор спектаклю — режисер. Як правило, найбільш ідеальний і безсторонній розподіл ролей викликає непотрібні розмови на цю тему, травмує хворобливе самолюбство, викликає недоброчинне ставлення до режисера, підозру в його нечесності тощо. Це створює нездорову атмосферу для творчості. Тому режисер, призначаючи на роль, повинен керуватись лише інтересами п'єси, високими художніми цілями, відкидаючи все особисте, дріб'язкове, далеке від мистецтва.

Разом з тим, призначаючи на роль, слід враховувати не лише користь спектаклю, — а це головне, — але й подальше зростання акторів, їхнє прагнення запобігти повторень в однотипних, однопланових ролях, а також учбово-виховні завдання, що стоять перед драматичним колективом та його членами. Режисер не має права ігнорувати всі ці питання, підбираючи акторів, як не повинен боятись розумного виробничого ризику, призначаючи на ту чи іншу роль, здавалося б, «несподіваного» кандидата, особливо



з молодих, довіряючи йому, і разом з тим підтримуючи і допомагаючи в роботі над образом. Подібна обгрунтована «несподіванка» при впевненості режисера та акторській зацікавленості може не лише прикрасити спектакль, а й «відкрити» актора, розширити його творчий діапазон.

Ось ми і підійшли до найвідповідальнішої частини плану постановки — до художньої форми майбутнього спектаклю, до його композиції. В ній особливо точно має бути розкрито і показано сюжетні ходи п'єси шляхом відповідних дійових режисерських акцентів (слово — дія, мізансцена, ритми, темпи, світло, музика тощо). Нерідко трапляється, що режисери нехтують розкриттям сюжету в композиції спектаклю, не акцентують події і тому починають гіркі плоди режисерського нігілізму: у залі для глядачів падає напружений інтерес до того, що відбувається на сцені, з'являється нудьга, точаться розмови. Це призводить до розриву між акторами та глядачами з усіма наслідками, що випливають з цього.

Повинні бути розроблені і обов'язково записані до режисерського примірника п'єси основні ритми і темпи всього спектаклю, актів, сцен і окремих шматків. Там же фіксується мізансценіровка п'єси шляхом пояснювальних записів, креслень, схем, малюнків.

Як і весь план постановки спектаклю, режисер створює його основні мізансцени, виходячи з творчого бачення п'єси. Він користується мізансценою для пластичного виразу дії через актора. Мізансценіровка — це не механічна «розводка», найпопулярніша і узаконена в багатьох театрах. Це творчий процес, підкорений зверхзадачі і наскрізній дії спектаклю, процес, який пластично розкриває думки режисера і таким чином відбиває одну з важливих особливостей художньої форми спектаклю в реалістичному відображенні «життя людського духу» на сцені. Мізансцена перш за все мусить бути логічною, психологічно виправданою, відповідати характерові образу, жанру п'єси, не повторюватись пластично, гармоніювати з оформленням спектаклю, «вписуватись» у нього виразною компоновкою фігур на сцені, справляти враження своєю чисто художньою композиційною довершеністю. Мізансцена повинна бути життєво виправданою і стати наслідком колективних пошуків, спільних творчих зусиль трикутника: режисер, актор, художник. Мізансцени повинні розвиватись і уточнюватись в живому процесі репетицій, при втіленні їх на сцені. Пошуки ж основних мізансцен спектаклю, їх характеру, пластичної форми висловлення слід вести «кабінетно», на макеті, ескізі і, як ми каза-

ли вище, з обов'язковою фіксацією знайденого в режисерському примірнику...

Там, де за п'єсою діє багато людей, мізансценіровка повинна відзначатись найдетальнішою розробкою народної сцени з обов'язковою індивідуалізацією характерів її учасників. Не безлика маса, а живі люди, з своїми турботами, справами є учасниками народних сцен, і цього ніколи не слід забувати. З народних сцен категорично слід вигнати елементи випадковості. Вони повинні розіграватись, як по нотах, і бути відповідно записані у партитурі народних сцен постановочного плану.

Блискучий приклад такого запису дав нам Микола Васильович Гоголь у німій заключній сцені «Ревізору». Він не лише сам виразно намалював її, але й дав вичерпний пояснювальний опис:

#### НІМА КАРТИНА

Г о р о д н и ч и й посередині, немов вкопаний стовп, розставивши руки і закинувши голову назад. Праворуч — його жінка і дочка завмерли в русі до нього всім тілом; біля них поштомейстер з виразом знака запитання, повернувши лице до публіки; за ним Лука Лукич — збентежений найневиннішим способом; за ним біля самої авансцени три дами — гості, притулившись одна до одної, з сатиричними виразами на адресу сім'ї городничого. Ліворуч городничого: Земляника, нахиливши голову набік, немовби до чого прислухається; за ним суддя, розставивши руки і присівши мало не до землі, склавши губи так, немовби хотів свиснути або промовити: «Ось тобі, бабусе, і Юр'їв день». За ним Коробкін, повернувшись до публіки і прищуливши одне око, з східною посмішкою на адресу городничого; за ним, на самім краю сцени, Добчинський і Бобчинський з простягнутими один до одного руками, з виряченими один на одного очима і роззявленими ротами. Решта гостей стоять просто мов стовпи. Майже півтори хвилини вся група стоїть в такім становищі нерухомо.

Завіса падає.

Слід зазначити, що авторські ремарки, особливо у п'єсах А. П. Чехова, О. М. Горького, є блискучими режисерськими мізансценами і, творчо прочитані та усвідомлені при постановці, дають нам ключ до розуміння сцени, до її психологічного і пластичного втілення.

Мистецтво мізансценіровки вимагає від режисера художнього смаку і такту, вміння образно мислити, досвіду, волі, знання психології сцени. Молоді режисери, навіть найталановитіші, тільки з роками, коли у них за плечима досвід значної кількості власних постановок, оволодівають цим складним мистецтвом.

Слід застерігати від шкідливої практики створювати основні мізансцени «на ходу», під час репетицій. Такий «метод» при всій своїй «захопленості та оригінальності» призводить до художньої неточності, до випадковостей, забирає дорогоцінний робочий час, породжує у акторів невпевненість у режисерських рішеннях.

Щодо питання створення атмосфери спектаклю як художнього цілого у всіх його частинах — актор, художник, композитор, — то ми знаходимо у О. Д. Попова вичерпне її визначення: «Атмосфера — це повітря часу і місця, в якому живуть люди, оточені цілим світом звуків і всіляких речей»<sup>1</sup>.

У точно знайденій сценічній атмосфері відображається зверхзадача спектаклю, правда життя і правда театральна, ритми сценічного життя. У вірно знайденій атмосфері відповідно розкриваються дійові особи, їх характери і взаємовідносини.

Час, місце, світ звуків і речей — все це режисер, який створює атмосферу спектаклю, видобув з п'єси, з матеріалів, що стали йому в пригоді для його режисерського аналізу, з власного життєвого досвіду, спостережень, знань і творчих контактів з учасниками вистави. У створенні атмосфери спектаклю, як ні в жодній з інших його частин, вирішальне значення має колективний характер нашої праці і обов'язок режисера вміти організувати, спрямувати на це загальні зусилля учасників постановки.

Вище ми згадували про компоненти спектаклю, одним з яких є оформлення. Його створює, за п'єсою та її режисерським баченням, художник при найбільшій участі режисера. Сюди входять просторове рішення спектаклю, характер сценічного майданчика, колір, світло, техніка зміни рекорацій. Одночасно вирішується і питання костюміровки дійових осіб.

Працюючи з художниками, не слід забувати про жанр спектаклю, від якого багато в чому залежать форма і стиль оформлення, підкорені єдиному творчому задуму і зверхзадачі. Від режисера, що працює разом з художником над виставою, ми мусимо вимагати поваги до самостійного мислення художника, до його особистих поглядів на п'єсу. Слід відкинути будь-які «диктаторські» замашки, які є у деяких режисерів. Дух співробітництва і взаєморозуміння повинен панувати між ними у процесі створення проекту оформлення, починаючи з ескіза аж до його сценічного завершення. Ми повинні пробудити у художника творчу ініціативу, яка працює на збагачення ідеї та форми спек-

<sup>1</sup> А. Д. Попов. Художественная целостность спектакля, М., ВТО, 1959, стор. 94.

таклю. Разом з тим і художник у своєму рішенні п'єси повинен враховувати вузлові, основні мізансцени, запропоновані режисером, характер руху на сцені, елементи режисерського бачення тощо.

Одного разу мені довелося ставити комедію білоруського автора К. Губаревича «На крутому повороті», на тему з життя колгоспного села і піднесення сільського господарства. У цій комедії є сцена у кабінеті секретаря райкому. Яким же було моє здивування, коли відома художниця В. Кривошеїна, яка оформляла спектакль, запропонувала мені перенести місце дії замість кабінету на круту степову дорогу до самотньої верби, у темну ніч. На моє запитання, чому вона так зробила, знехтувавши авторську ремарку, художниця переконливо відповіла: жоден секретар райкому під час весняної сівби не буде відсиджуватись у кабінеті. Його місце у полі. Тут і зустрінуть його ворогуючі жінки, і він при світлі автомобільних фар, у теплій, задушевній бесіді знайде шляхи їх примирення. Художниця замість нудного, казенного кабінету, йдучи за правдою життя, знайшла виразне, політично спрямоване рішення сцени і дала мені, режисерові, наочний урок, який ніколи не забудеться. Мені залишилось лише прийняти пропозицію художниці, і сцена «Крутого повороту», степова дорога з коліями засохлої грязюки у безкрайньому полі стала центральною і вражаючою у виставі, образно розкриваючи ідейний зміст твору. Це не єдиний приклад плідного колективного співробітництва, яке заслуговує наслідування. Треба рішуче боротись з проявами режисерського ячества та гордині — крім шкоди, вони нічого не принесуть загальній справі.

Вирішивши образ спектаклю в оформленні, художник пропонує нам точне планування сцени, і режисер на цій підставі може приступити до визначення основних мізансцен.

Природно, що в цьому процесі може дещо змінитися у запропонованому плануванні, виникне потреба у додатках або, навпаки, скороченнях, і навіть можливе деяке перепланування. Але це вже деталі, які не змінюють знайденого цілого. Режисер, художник і актор, йдучи на розумні компроміси, завжди зможуть домовитись про зміни тих або інших деталей оформлення або костюма. Так, наприклад, при вирішенні питання про колір костюма треба думати про інтереси актора, актриси і про те, щоб костюм за кольором не зливався з кольоровим фоном оформлення.

Художник і режисер обов'язково враховують роль світла на сцені. Його характер визначається не лише часом дії, але й стилем спектаклю, декорацій, манерою акторської гри, характером

мізансцен. Повинна бути розроблена партитура світла, а в плані зазначені основні принципи і характер світлового оформлення, яке створює необхідну атмосферу.

Часто драматичні спектаклі супроводить музика, яку спеціально створює композитор або підбирає режисер з уже існуючих музикальних творів. Вводячи музику до спектаклів, ми зобов'язані чітко сформулювати вимоги до неї, виходячи із зверхзадачі і свого бачення спектаклю. Режисер визначає місце і характер музики, її необхідність у п'єсі. Музика допомагає емоційно розкрити ідейну спрямованість спектаклю, підсилює звучання сцен, підкреслює їх динаміку, характеризує образи, супроводить спів і танці, підсилює фінали актів. Репліки, коли слід ввести музику, з відповідними номерами її за клавіром, позначаються в режисерському примірнику п'єси.

Постановочний план закінчується відповідною документацією, в яку входять:

1. Список літератури, яку використав режисер. Він містить всі матеріали, що стали джерелом для складання режисерського аналізу і постановочного плану. Тут коротенько згадується і сценічна історія п'єси, іконографія, факти та життєві спостереження із записної книжки режисера тощо.

2. Розрахунок часу роботи над спектаклем. Він ведеться від першої читки п'єси колективу і до останньої репетиції перед прем'єрою.

Ми рекомендуємо, наприклад, таку форму для розрахунку часу, потрібного на постановку комедії М. В. Гоголя «Одруження».

Початок роботи: 10.II.1964 р.

Кінець застольного періоду: 24.II.1964 р.

Вихід на вигородки: 25.II.1964 г.

Репетиція на сцені: 15.III.1964 р.

Генеральна репетиція (костюм, грим, світло): 12. IV. 1964 р.

Задача: 20. IV. 1964 р.

Прем'єра: 24. IV. 1964 р.

Характер роботи	Кількість годин	Приміщення
а) Застольний період		
1. Читка п'єси і обговорення плану постановки	8 год.	фойє
2. Зчитка за ролями. Попереднє знайомство з матеріалами п'єси, обговорення їх	6 год.	»
3. Робота над п'єсою за столом, етюди і т. ін.	22 год.	»

Характер роботи	Кількість годин	Приміщення
<b>б) Вигородки</b>		
4. Мізансценіровка п'єси, робота сценами і шматками	51 год.	фойє
<b>в) На сцені</b>		
1. Репетиція сценами, прогони по актам і всієї п'єси. Освоєння сцени, реквізити, прикидка оформлення, костюмів і світла	72 год.	
2. Генеральна. Зауваження і обговорення	6 год.	
3. Генеральна. Зауваження і обговорення	6 год.	
4. Генеральна. Зауваження і обговорення	6 год.	
Здача	3 год.	
Постановочна репетиція	3 год.	
<b>Разом</b>	<b>183 години,</b>	

або 61 робочий день (рахуючи 3 репетиційні години в день).

Цей графік наведений як приклад і в кожному конкретному випадку може змінюватись залежно від місцевих умов, обставин і п'єси, над якою працює колектив.

Графік не рекомендується фіксувати датами, тому що життя завжди вносить свої поправки. Але слід завжди укладатись в намічені строки графіка, не припускаючи їх зриву без поважних причин. Плановість і система в роботі режисера — вірний шлях до успішного завершення роботи над спектаклем.

Лише завершивши процес створення всього постановочного плану, глибоко продумавши його положення, всебічно підготувавшись до його захисту на художній раді і колективі, режисер може дозволити собі першу зустріч з акторами, пропонуючи їм своє бачення п'єси. Він укладає з ними як зі своїми одностайними творчу спілку на створення сценічного твору великих думок і почуттів, гідних народу, якому ми присвячуємо свою творчість.

Виходячи до акторів зі своїм постановочним планом, режисер повинен пам'ятати, що цей план не догма, не засіб нав'язати свою режисерську волю всім учасникам спектаклю. Втілення плану — це живий творчий процес, підкорений розкриттю

«життя людського духу» через актора, процес створення ідейного, художнього, цілісного образу всього спектаклю у всіх його частинах.

Сценічне здійснення постановочного плану — праця ще більш складна, ніж його створення. Але ніякі труднощі не страшні режисерові, коли він ретельно, у тиші свого кабінету, занурившись у велику розумову працю над п'єсою, від етапу до етапу, творчо і глибоко партійно проробив увесь шлях до спектаклю від задуму до його втілення.

Створення ж самого спектаклю за вже розробленим планом, перетворення теорії у практику є предметом окремої розмови, яка виходить за межі поставленого нами у цій статті завдання.

У культурному житті нашої країни поряд з професіональним мистецтвом почесне місце посідає і художня самодіяльність. В ній бере участь велика кількість радянських людей, що гаряче і пристрасно люблять мистецтво. Немає такого жанру, навіть найскладнішого, що вимагає великих знань і навичок, в якому б не працювали ентузіасти самодіяльності. Кіно і телебачення, опера і драма, балет і музична комедія, скульптура і живопис — все під силу талановитій радянській людині, яка з захопленням віддає весь вільний від роботи час мистецтву.

Серед найрізноманітніших видів художньої самодіяльності одне з провідних місць посідає театральна—великі і малі її форми.

Поняття «малі форми» об'єднує різноманітні театральні жанри, ознаками яких є: мобільність, стислість змісту тощо. Виконання їх на сцені чи естраді не потребує багато часу. Скетчі, інтермедії, сценки, жарти, етюди належать до драматичних жанрів. Сольні і групові виступи співаків, музикантів, читців, танцюристів складають групу вокальних, музикальних, розмовних, хореографічних жанрів.

Самостійний спектакль — це твір великих форм театального мистецтва. Програма ж малих форм передбачає обов'язково гармонійне поєднання найрізноманітніших за жанром і змістом номерів.

Агітбригада — теж колектив малих форм, але у неї свої особливі цілі і завдання. Тому розглянемо спочатку коло питань, пов'язаних з діяльністю концертних колективів.



## КОНЦЕРТНІ КОЛЕКТИВИ

У клубах їх часто називають колективами малих форм. Така назва виправдує себе лише в тому випадку, коли ці колективи не обмежуються створенням тільки концертних програм, а в процесі своєї діяльності використовують різні жанри художньої самодіяльності. Одна програма може бути створена за принципом звичайного концерту, друга — за законами огляду, в основі третьої — досить поширена форма літературно-музикального монтажу. Однак на практиці, носячи назву колективів «малих форм», ці колективи нерідко обмежуються тільки концертною діяльністю.

Програми таких концертів досить одноманітні: співаки, читці, виконавці сценок і танцюристи. Це просто, звично і не потребує творчих шукань. Однак глядач у самодіяльних колективів в основному постійний. Це переважно робітники одного заводу, радгоспу, колгоспники. Самодіяльні артисти і їхні глядачі добре знають одне одного. Тому глядачі, зустрічаючись з тими ж виконавцями, до того ж (і це найголовніше) виступаючими в тому ж самому жанрі, поступово втрачають до них інтерес. Щоб цього не трапилось, керівники колективів «малих форм» повинні включати у свої програми якнайбільше різноманітних жанрів, всебічно сприяти розширенню репертуару виконавців, прагнучи якнайширше використати їхні артистичні можливості. Не варто з програми в програму, наприклад, планувати виступ співачки тільки в сольному репертуарі. Добре, коли вона в іншій програмі виступить у дуеті чи квартеті, а ще в інших — разом з партнером виконає сценки з опер або оперет. Це буде цікаво для глядача і забезпечить творчий зріст виконавиці.

Зміст і жанри концерту визначаються його спрямованістю. Концерти бувають тематичні і не пов'язані з загальним змістом. У першому випадку прагнення побудувати концерт з різноманітних за жанром творів буде обмежене темою концерту. Звернемось до прикладу. Колектив «малих форм» задумав відзначити дату народження видатного українського композитора Миколи Віталійовича Лисенка. Свій концерт вони вирішили назвати так: «М. В. Лисенко, великий український композитор». Прагнучи якнайширше відобразити його творчість, керівники концерту залучають до участі в ньому й інші самодіяльні колективи клубу. У величезній творчій спадщині композитора є вокальні, оперні, фортепіанні й інструментальні твори. Готуючись до концерту, симфонічний оркестр або оркестр народних інструментів працює над увертюрою до одної з опер, а також над камерно-

інструментальними творами. Вокалісти розучують уривки з опер, сольні і хорові твори. Хореографічний колектив ставить танці з опер. Повинна бути відображена і фортепіанна творчість композитора.

Слід відзначити, що матеріали, використані у тематичних концертах, можуть бути найрізноманітнішими. Наприклад, у концерті «Вечір пам'яті молодогвардійців» можуть бути і вірші, і проза, і пісні, хорові твори, уривки з оперних і драматичних спектаклів, кінокадри з фільму «Молода гвардія». Або «Вечір радянської оперети» — опери, дуети, сценки, танці, увертюри, попури.

До участі в тематичних вечорах інколи залучають лектора, який в живій, цікавій формі пов'язує окремі частини концерту в єдине ціле. Лектора може замінити ведучий, один з учасників драматичного колективу, якому слід написати відповідний текст виступу. Нерідко концерт ведуть два або навіть ціла група ведучих. Так, наприклад, у концерті, присвяченому сторіччю з дня народження Т. Г. Шевченка, показаному у Харкові, ведучими були десять жінок як «десять слів поета» (з композиції «Гайдамаки», здійсненої у свій час Л. Курбасом).

Концерти, що не переслідують тематичних цілей, складаються за принципом найбільшої різноманітності жанрів. Будинки культури влаштовує, наприклад, вечір-концерт «Творчий звіт художньої самодіяльності». У програму такого концерту, природно, включаються всі колективи: драматичний, оркестри, танцювальний, вокальний, хоровий, агітбригада, естрадний, читці, баяністи, акробати, ілюзіоністи.

Поряд з концертними виступами, складеними за принципом жанрового різноманіття, існують концерти, побудовані на основі творів одного жанру мистецтва. Наприклад, концерт симфонічного оркестру, духового, народних інструментів, концерт хору, концерт співака, вечір балету тощо.

Існують види ще більш «вузьких» концертів: наприклад, симфонічний оркестр присвячує цілий вечір виконанню тільки вальсів. Тоді такий концерт так і називається — «Вечір вальсів». Для кращого сприйняття подібної програми до неї обов'язково включаються і вальси, написані для виконання співаком у супроводі симфонічного оркестру або для сольного інструмента з оркестром.

Всі концерти, складені з творів одного або різних жанрів, малі чи великі, мають один спільний принцип побудови. Концерт завжди складається з окремих номерів, в цьому його природа.

Підбір номерів, як уже говорилося, визначається цілеспрямованістю концерту. А якими правилами повинні керуватися ті, хто складає програму концерту, встановлюючи черговість показу глядачам тих чи інших творів? Треба пам'ятати, що програма концерту — це не випадкове чергування номерів. Вона повинна бути строго продуманою. Складаючи програму, потрібно розв'язати ідейні, творчі і технічні питання.

Концерт слід розпочинати вражаючим, змістовним номером. Це відразу створить у залі для глядачів відповідну атмосферу. Наприклад, яким номером бажано розпочати концерт, складений з творів М. В. Лисенка? Думається, що увертюрою до опери «Тарас Бульба». Цей монументальний твір, глибокий за змістом, відразу надасть всьому концерту художньої масштабності.

Необхідно також врахувати і динамічний розвиток концерту. Не можна зосереджувати на його початку найбільш вдалі номери, а вкінці — такі, що не дуже вражають. Припустимо, що в програму включаються виступи двох співаків. Один з них початківець, другий — досвідчений, з хорошим голосом. У цьому випадку доцільніше виступ кращого співака віднести на кінець концерту, коли глядачі уже трохи стомлені. Це схвилює глядачів.

Невірно було б розпочинати концерт добре поставленим, у відмінному виконанні бурхливим масовим танком, а завершувати менш яскравим, ліричним, у виконанні двох танцюристів.

Необхідно продумати програму і з технічного боку. Не можна планувати відразу за виступами хору виступ танцювального колективу. Хор завжди розташовується на підвищенні, на станках, які, як правило, ставляться відразу за передньою завісою. Хор звучить тоді більш повноцінно. З цим не можна не рахуватися. Неприпустимо розміщати хор у глибині сцени, знижуючи цим його художні якості.

Після виступу хору співакам потрібно залишити сцену, а робітникам звільнити її від станків, щоб можна було виконати масовий танок. Цей технічний перехід від одного номера до іншого потребує деякого часу, а в концерті навіть найменша затримка здається довгою. Тому доцільно після хору показати номер, який може бути виконаний перед завісою — наприклад, читця, а в цей час за завісою, не поспішаючи, тихо й без шуму прибрати станки і підготувати наступний номер. Така розстановка номерів обумовлюється не лише технічними, а й суто творчими вимогами. Неприпустимо в концерті створювати жанрове одноманіття, зосереджуючи в одній його частині музич-

ні номери, а в іншій — читців або сцени з п'єс. Також помилкою будуть виступи бандуристів після вокального квартету (і там, і там груповий спів) або виступи виконавця гумористичних оповідань і веселий скетч.

При складанні програми концерту враховують весь потрібний для нього час. Якщо концерт великий, має два відділи, то перший повинен тривати шістдесят-сімдесят хвилин, а другий — сорок-п'ятдесят. Перший відділ складається з восьми-дванадцяти, а другий — з семи-десяти номерів. Їх кількість залежить від обсягу творів, що потребують не менше трьох і не більше десяти хвилин. Виняток можна зробити лише для сцен з п'єс. Час, потрібний для виконання того чи іншого номера, перевіряється і строго враховується на репетиції. Краще трохи менше, ніж більше. Нехай у глядача з'явиться бажання ще послухати чи подивитись концерт, ніж відчуття втоми і нудьги.

Наведемо для прикладу кілька програм.

До концерту, присвяченого пам'яті композитора М. В. Лисенка, підготовлені були такі номери:

1. Виступ симфонічного оркестру:			
Увертюра з опери «Тарас Бульба».	виконується	7	хв.
2. Гопак з опери «Наталка Полтавка»	»	7	»
3. Хорові твори:			
«Час додому, час»	»	3	»
«Та туман ярмом»	»	2,5	»
«Спать мені не хочеться»	»	3	»
«Оживуть степи, озера»	»	3,5	»
4. Сцена Возного і Виборного (тенор і бас) з опери «Наталка Полтавка»	»	18	»
5. Сцена Горпини та Писаря (меццо-сопрано і баритон) з опери «Утоплена»	»	7	»
6. Сцена Галі і Левка з опери «Утоплена» (тенор і сопрано)	»	5	»
7. Вокальний квартет: терцет з 2-го акту опери «Наталка Полтавка» — «Гей, Наталко»	»	4	»
8. Вокальний дует (тенор, баритон):			
«Коли розлучаються двоє»	»	4	»
«Ой, не шуми, луже»	»	4	»
9. Сольний виступ ліричного сопрано:			
«Ой, маю, маю я оченята»	»	3	»
«Місяцю-князю»	»	3	»

10. Сольний виступ драматичного сопрано:

«Ой одна я, одна»	виконується	4	хв.
«Віють вітри»	»	3	»
«Ой я дівчина Наталка»	»	3	»
11. Сольний виступ баса:			
«Чом дуб не зелений?»	»	4	»
Арія Тараса Бульби	»	4	»
12. Сольний виступ баритона:			
Арія Остапа з опери «Тарас Бульба»	»	4	»
Пісня Миколи з опери «Наталка Полтавка»	»	3	»
13. Фортепіано:			
Друга рапсодія (Думка-шумка)	»	8	»
14. Виступ скрипаля:			
Елегія для скрипки	»	3	»

Всі ці твори, зважаючи на висловлені нами поради, слід скомпонувати в концерт з двох відділів.

А тепер пророблену вами роботу порівняйте з порядком розташування номерів, здійсненим автором цієї статті.

## ВЕЧІР, ПРИСВЯЧЕНИЙ ТВОРЧОСТІ

М. В. ЛИСЕНКА

### I відділ

1. Увертюра до опери «Тарас Бульба». Виконує симфонічний оркестр — виконується 7 хв.

Оркестр бажано розмістити на сцені, щоб глядачі могли не тільки почути музику, а й побачити виконавців. Весь творчий процес відбуватиметься на очах у глядача. Однак не завжди вдається розмістити оркестр на сцені. На заваді можуть стати різноманітні причини, хоча б відсутність другого комплекту пультів. Між тим оркестрові необхідно ще акомпанувати співакам і супроводити танці. Поки зберуть пульти, перенесуть їх до оркестру, втратиться дуже багато часу, та й шум, що виникне в результаті цих переміщень, заважатиме концертові. Тому в цьому випадку оркестрантів слід відразу розмістити в оркестровій «ямі».

2. Ліричне сопрано.

«Ой, маю я оченята»	виконується	3	хв.
«Місяцю-князю»	»	3	»

Ці пісні треба виконувати в супроводі рояля, який викочується на авансцену. У цей час оркестранти, якщо вони перебували на сцені, займають місця в оркестрі. В іншому випадку рояль ставлять відразу за завісою.

### 3. Баритон.

Арія Остапа з опери «Тарас Бульба» виконується	4	хв.
Пісня Миколи з опери «Наталка Полтавка» »	3	»

Чому відразу після одного вокального номера знову йде вокальний номер? Серед творів, з яких складається програма, найбільше вокальних — вони у творчості М. В. Лисенка посідають чільне місце. Отже, таке розміщення викликане необхідністю. Якщо прагнути до найбільшої різноманітності, правильним рішенням буде не ставити поряд два жіночих голоси.

### 4. Фортепіано.

Друга рапсодія — Думка-шумка	виконується	8	хв.
------------------------------	-------------	---	-----

Слідом за другою рапсодією йде вокальний дует. Фортепіанний дует буде хорошим «прошарком» між двома вокальними номерами.

### 5. Вокальний дует. Тенор, баритон.

«Коли розлучаються двоє»	виконується	4	хв.
«Ой, не шуми, луже»	»	4	»

### 6. Сцена з першого акту опери «Наталка

Полтавка».

Возний і Виборний	»	20	»
-------------------	---	----	---

Ця весела сцена, сповнена українського народного гумору, побудована на діалозі двох комедійних персонажів і доповнена пісеньками, буде чудовою розрядкою після цілої низки музичних і вокальних номерів. Глядач, переключившись у даному випадку на інший жанр, краще сприйме вокальні і музичні твори, що виконуватимуться відразу після цієї сцени.

### 7. Сцена Галі і Левка з опери

«Утоплена»

виконується	5	хв.
-------------	---	-----

Ведучий

»	9	»
---	---	---

Всього	»	70	»
--------	---	----	---

В антракті встановлюються станки для хору.

## II відділ

### 1. Хорові твори:

«Та туман яром»	виконується	3	хв.
«Час додому, час»	»	3	»
«Спать мені не хочеться»	»	3	»
«Оживуть степи, озера»	»	4	»

Після хору найбільш доцільним буде поставити виступ скрипаля.

### 2. «Елегія для скрипки» виконується 3 хв.

Тепер варто дати два сольних вокальних номери, але у різному голосовому виконанні.

### 3. Сольний виступ драматичного сопрано.

«Ой одна я, одна»	виконується	4	хв.
«Віють вітри»	»	3	»
«Ой я дівчина Полтавка»	»	3	»

### 4. Сольний виступ баса. «Чом дуб

не зелений».	»	4	»
Арія Тараса Бульби	»	4	»

У нас ще залишилось три номери: комедійна сценка Горпини і Писаря, вокальне тріо і гопак. Сама собою запрошується така розстановка цих номерів.

### 5. Сцена Горпини і Писаря з опери

«Утоплена»	виконується	7	хв.
------------	-------------	---	-----

Вона дає веселу розрядку.

### 6. Вокальний терцет.

Терцет з другого акту опери «Наталка Полтавка»	»	4	»
--	---	---	---

### 7. Гопак з третього акту опери

«Наталка Полтавка»	»	5	»
--------------------	---	---	---

Цей задержуватий танок буде хорошою кінцівкою всього концерту

Ведучий виконується 8 хв.

Всього » 58 »

Доцільно також провести такий же дослід при складанні концерту тривалістю одну годину двадцять хвилин, включивши до нього такі номери:

1. Оркестр народних інструментів.

1. І. Шишов. Урочиста прелюдія «Слово народам нашої країни»	виконується	4	хв.
М. Будашкін. «Танцювальна»	»	3	»
2. Дует баянів:			
А. Хачатурян. Танок Егіни з балету «Спартак»	»	3	»
Н. Різоль. «Дощик». Обробка української народної пісні	»	3	»
3. Тріо бандуристок:			
П. Майборода. «Київський вальс»	»	3	»
Г. Верьовка. «Ой, як стало зелено»	»	3	»
В. Верменич. «Шахтарочка»			
4. Виконання пісень радянських композиторів (драматичне сопрано):			
А. Новиков. «Росія»	»	4	»
А. Новиков. Аріозо Матері з кантати «Ми прагнемо миру»	»	4	»
5. Соло на трубі:			
П. Чайковський. «Неаполітанська пісня»	»	2	»
А. Бабаджанян. «Експромт»	»	3	»
6. Жанрові пісні. Дует (тенор, баритон)			
А. Новиков «Про березу»	»	3	»
Я. Френкель. «Два друга і подруга»	»	2	»
Є. Жарковський. «Ми ходимо, ми бродимо»	»	3	»
7. Танок з обручами. Виконують 8 дівчат.	»	3	»



8. Кубинський танок. Танцювальна група	виконується	4	хв.
9. Гумористичні оповідання:			
Остап Вишня. З мисливських оповідань	»	6	»
Е. Асадов. «Боягузка»	»	2	»
10. А. Хазін. Скетч «Освідчення»	»	10	»
11. Музичний фейлетон. Міжнародна сатира	»	6	»
12. Сцени з радянських оперет	»	8	»

Програма пропонованого концерту на одну годину двадцять хвилин виглядатиме приблизно так:

1. Оркестр народних інструментів:			
І. Шишов. Урочиста прелюдія «Слава народам нашої країни»	виконується	4	хв.
М. Будашкін. «Танцювальна»	»	3	»
2. Виконавиця пісень радянських композиторів (драматичне сопрано):			
А. Новиков. «Росія»	»	4	»
А. Новиков. Аріозо Матері з кантати «Ми прагнемо миру»	»	4	»
3. Дует баянів:			
А. Хачатурян. Танок Егіни з балету «Спартак»	»	3	»
М. Різоль. «Дощик». Обробка української народної пісні	»	3	»
4. О. Хазін. Скетч «Освідчення»	»	10	»
5. Тріо бандуристів:			
П. Майборода. «Київський вальс»	»	3	»
Г. Верьовка. «Ой, як стало зелено»	»	3	»
В. Верменич. «Шахтарочка»	»	3	»
6. Танок з обручами. Виконують 8 дівчат.	»	3	»
7. Гумор:			
Остап Вишня. З мисливських оповідань	»	2	»
Е. Асадов. «Боягузка»	»	6	»
8. Соло на трубі:			
П. Чайковський. «Неаполітанська пісня»	»	2	»
А. Бабаджанян. «Експромт»	»	3	»

9. Жанрові пісні. Дует (тенор, баритон):			
А. Новиков. «Про березу»	виконується	3	хв.
Я. Френкель. «Два друга і подруга»	»	2	»
Є. Жарковський. «Ми ходили, ми бродили»	»	3	»
10. Кубинський танок:			
Виконує танцювальна група	»	3	»
11. Музичний фейлетон:			
Міжнародна сатира	»	5	»
12. Сцени з радянських оперет:			
І. Дунаєвський. «Біла акація»	»	4	»
І. Дунаєвський. «Вільний вітер»	»	4	»

Програму веде ведучий  
Всього — одна година двадцять хвилин.

Спробуйте тепер скласти концерт на сорок п'ять хвилин.

1. Співак. Баритон.			
А. Долуханян. «Я повернусь до тебе, Росіє»	виконується	3	хв.
В. Мураделі. «Бухенвальдський набат»	»	4	»
2. Співачка. Колоратурне сопрано.			
Є. Брусиловський. «Дві ластівки»	»	3	»
Д. Пуччіні. Арія Мюзетти з опери «Богема»	»	4	»
3. Вокальний дует. Тенор, сопрано.			
Ю. Мейтус. «Ой, у полі верби»	»	3	»
С. Гулак-Артемівський. Дует Оксани і Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм»	»	4	»
4. Соло на домрі у супроводі баяна.			
М. Будашкін. «Концерт для домри»	»	4	»
П. Чайковський. «Мелодія»	»	3	»
5. Ковальов. Скетч «Ревнивець»	»	8	»
6. Читець.			
П. Меркін. «Балада»	»	2	»
7. Танок.			
Вальс «Перше побачення»	»	3	»
Ведучий		4	»

Всього » 45 »

Порівняйте складену вами програму з тою,  
яку пропонує автор статті.

1. Співак. Баритон.			
А. Долуханян. «Я повернусь до тебе, Росіє»	виконується	5	хв.
В. Мураделі. «Бухенвальдський набат»	»	4	»
2. Читець.			
Меркін. «Балада»	»	2	»
3. Соло на домрі у супроводі баяна.			
М. Будашкін. Концерт для домри	»	4	»
П. Чайковський. «Мелодія»	»	3	»
4. Співачка. Колоратурне сопрано.			
Є. Брусиловський. «Дві ластівки»	»	3	»
Д. Пуччіні. Арія Мюзетти з опери «Богема»	»	4	»
5. Танок «Перше побачення»	»	3	»
6. Ковальов. Скетч «Ревнивець»	»	8	»
7. Вокальний дует. Тенор, баритон.			
Ю. Мейтус. «Ой, у полі верби»	»	3	»
«Ой, не шуми, луже». Українська народна пісня	»	4	»
Ведучий		4	»
	Всього	45	»

Концерти за своєю формою можуть бути звичайними і театралізованими. У звичайних концертах на сцені або на естраді не ставляться спеціальні декорації. Актори виступають у сучасних костюмах, винятком є лише танцюристи. Навіть сцена Виборного й Возного з «Наталки Полтавки» може виконуватись у звичайних святкових костюмах.

У театралізованих концертах сценічна площадка відповідно оформляється елементами декорацій, а виконавці гримуються і одягаються у відповідні костюми. Той же концерт з творів М. В. Лисенка може бути поставлений у звичайному і театралізованому планах.

Номери у звичайному і театралізованому концертах можуть бути зв'язані між собою нескладним сюжетним конферансом. У цьому випадку з'являться якісь «дійові особи», а в сюжетну лінію їхніх взаємовідносин будуть вплітатись номери програми.

Наведемо приклад. Концерт з творів М. В. Лисенка ведуть студентка і студент музикального вузу. Вона вокалістка, а він скрипаль. До всього ж, вони пишуть вірші. Їм доручено скласти концертну програму з творів М. В. Лисенка і вести її. У них виникає думка оголошувати номери у віршованій формі. Вона обирає вокальні номери, а він, відповідно, інструментальну музику. Танці вирішують об'являти вдвох. Вони й самі можуть взяти участь у програмі. Вона — як співачка, він — як скрипаль.

Одною з дійових і змістовних форм театралізованого концерту є літературно-музичні монтажі. Вони також включають у себе найрізноманітніші жанри.

Літературно-музичні монтажі можуть тривати від сорока п'яти хвилин до двох годин. В останньому випадку необхідно зробити два відділення.

Для прикладу пропонується літературно-музичний монтаж, складений автором і присвячений дню народження В. І. Леніна. Він був поставлений силами викладачів і студентів Харківського інституту Культури і показаний на вечорі Держинського району у Харківському ордену Трудового Червоного Прапора академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка в 1964 році.

## **ЛЕНІН З НАМИ. ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИКАЛЬНИЙ МОНТАЖ**

Музичний супровід виконується на двох роялях, що стоять на бічних виносних площадках в передній частині сцени і закритих напочатку напівкруглими завісами з легкої матерії.

На авансцені, посередині, стоїть пандус (похилий станок), звернений своєю вищою стороною до глядачів. Сходячи на нього, учасники виставки немовби виростають.

Якщо у розпорядженні постановника не виявиться двох роялів, вони можуть бути замінені двома піаніно, двома баянами, одним піаніно або одним баяном. У крайньому випадку музику можна записати на магнітофон. Не обов'язково робити і бокові завіси, якщо для цього немає можливостей. З освітлювальної апаратури бажано мати: два «пістолети» або прожектори з вузькими променями, прожектори з дисками, що обертаються і можуть проектувати квіти. Якщо серед освітлювальної апаратури немає «пістолетів», їх можна замінити кишеньковими ліхтариками.

Необхідно також правильно підібрати учасників вистави, звернувши серйозну увагу на виконавця ролі В. І. Леніна. Щоб не відступити від історичної правди, йому обов'язково потрібно ознайомитись з мемуарною літературою і документальними фільмами про В. І. Леніна, подивитись фотографії і картини, на яких зображено вождя. Корисно буде заздалегідь загримувати й одягти виконавця. Це допоможе процесу перевтілення в образ.

Серйозно потрібно підійти і до підбору основних учасників вистави — чотирьох дівчат і чотирьох юнаків. Бажано, щоб вони були одного зросту, мали красиві голоси і акторські дані. Голово-во вони повинні підбиратись так:

Перша і друга виконавиці — сопрано.

Третя виконавиця — меццо-сопрано.

Четверта виконавиця — контральто.

Перший і другий виконавці — тенори.

Третій виконавець — баритон.

Четвертий виконавець — бас.

Глядачі займають свої місця. На реостаті виключається світло. Лунають удари гонга. За боковими кулісами спалахує світло і з'являються силуети піаністів, що грають на роялях. Під звуки «Весняних вод» С. Рахманінова поволі розсуваються бокові і центральна завіси. За центральною завісою на всю широчінь сцени білий екран, по якому згори вниз падають квіти (електрична проєкція). На фоні падаючих квітів виникає напис — 1870 (рік народження Володимира Ілліча Леніна).

З обох боків екрана з'являються чотири дівчини у білих платтях. В руках у них — скромні букети квітів.

Урочиста музика поступово переходить у мелодію «Квітень» (музика Ю. Елевтерова). Апарат, що проєктує на екран квіти, виключається. Тепер у колі світла — дівчата. Квартет дівчат читає вірш.

Дівчата:

Весною, ясною весною,  
В квітневий синій-синій день,  
Залитий повінню рясною  
Проміння, квітів і пісень,  
Коли за волзькою водою  
Спливав весни останній лід  
І повнілись серця весною,  
Зорею людськості новою  
Росія озорила світ.  
Весною, ясною весною,  
В квітневий синій-синій день,

Коли над Волгою-рікою  
Бриніло золото пісень,  
Щоб людям в дружбі нескінченній  
Всім жити в світлі та в теплі,  
Родився людства світлий геній,  
Родився Ленін на землі.

(«У квітні» М. Львова,  
переклад з російської  
І. Ковтунова).

Музика «Квітня» переходить у «Портрет Володі Ульянова» (слова М. Рильського, музика М. Вериківського). Дівчата залишають сцену. Піднімається екран. За ним хор, освітлений м'яким, теплим світлом.

Х о р:

Хлопчєна з розумними очима,  
Із чолом високим та ясним,—  
Гріє серце постать ця любима,  
Це обличчя рідне нам усім. } Двічі

З року в рік безсмертна слава лине  
До найдальших на землі країв...  
Виріс той з маленького хлопчини, } Двічі  
Хто велику Партію створив.

Він неправду подолав криваву,  
Вождь і друг усім трудівникам,  
Він радянську збудував державу, } Двічі  
Заповів прекрасну дружбу нам.

Повільно закривається завіса. Музика «Портрет Володі Ульянова» тихо продовжується. В розрізі завіси з'являється юнак. Його освітлюють прожекторами.

Ю н а к (читає):

З року в рік безсмертна слава лине  
До найдальших на землі країв...

На півдні, півночі, на сході і заході скажи тільки Ленін і кожен тебе зрозуміє.

(Музика стихає)

Ю н а к: Мужик — лысый, вполпьяна — бешено выгнал из переулка игреневую лошадь.

Тело его влипало в плоскую лошадиную спину, лицо танцевало, тряслись кулаки, и радостно орала глотка:

— Мериканца пымали, братцы-ы!..

Окорок закричал:

— Ого-го-го!..

Трое с винтовками показались в переулке.

Посреди них шел, слегка прихрамывая, одетый в летнюю фланелевую форму американский солдат.

Лицо у него было бритое, молодое. Испуганно дрожали его открытые зубы, и на правой щеке, у скулы, прыгал мускул.

Длинноногий седой мужик, сопровождавший американца, спросил:

— Кто у вас старшой?

— По какому делу? — отозвался Вершинин.

— Он старшой-то, он! — закричал Окорок. — Никита Егорыч Вершинин! А ты рассказывай, как пымали-то?

— А ехали они, мериканцы-то... В жестяных ведерках молоко везли! Чудной народ, как посмотрю! Завоевывать нас приехали, а молоко жрут с щиколадом!

Американец стоял, выпрямившись по-солдатски, и, как с судьи, не спускал глаз с Вершинина.

Мужики сгрудились. Гнев их возрастал.

На американца пахло табаком и крепким мужицким потом.

От плотно сбившихся тел шла мутившая голову теплота и поднималась с ног до головы сухая, знобящая злость.

Мужики загалдели:

— Чего там!

— Пристрелить его, стерву!

— Жгут, сволочи!

— Распоряжаются!

— Убить! — пронеслось в толпе. — Убить его, и никаких!

— Васька, не заслоняй. Ненароком и тебя заденем.

Ваську испугать трудно. Американец прижался к нему, и Васька с раздражением спросил у толпы:

— Убить? Убить человека всегда можно. Очень просто. Вон их сколько по нашим деревенским улицам убитых-то валяется. А нонче у нас, братцы, счастье. Генерала Сахарова повесили, американцев побили, мост через Мухленку взорвали, бронепоезд 14-69 в угол загнали. Мы вот пообедаем, самогону выпьем, а тогда, почесть, голой рукой этот бронепоезд заберем. Вот и выходит, что...

От слов Васьки мужики развеселились, захохотали.

— Валяй, Вась, запузыривай!

Окорок закричал американцу во весь голос:

— Ты им там разъясни. Нехорошо, мол.  
— Против своего брата заставляют идти!  
— Вникай... — важно сказал китаец.  
Американец беспомощно оглянулся и проговорил:  
— I don't understand (Ай доунт анде'стэнд) <sup>1</sup>.

Мужики враз смолкли.

Васька Окорок сказал:

— Не вникат. По-русски-то не знат, бедность!

Мужики несколько отступили от американца.

Вершинин почувствовал смущение.

— Отправить его в обоз, что тут с ним чертомелиться, —  
сказал он.

Васька не соглашался, упорно твердя:

— Нет, он должен нас понять! Тут надо слова найти... Эх,  
кабы книжку да с картинкой бы, говорю, черти!

Американец, все припадая на ногу, слегка покачиваясь,  
стоял.

— Мука мученическая, — сказал тоскливо Вершинин. — Нету  
никаких слов!

— Есть, — задумчиво и еще нерешительно, еще не веря,  
сможет ли достаточно веско проговорить это слово, сказал  
Васька.

— Есть! Есть слово.

Васька радостно взмахнул руками, схватил американца за  
грудь, подтянул к себе и в упор сказал:

— Ты, парень, слухай!

Васька очень раздельно, все более повышая голос, закричал:

— Ле-е-ени-ин... Ле н и н!..

Это слово гремело над крышей, над настилом, который за-  
полнили партизаны, над площадью. Мужики, бабы, дети подня-  
ли головы все вверх, высунулись из шалашей, замерли на конях:

— Ле н и н?

— Ленин? — тихо, словно не узнавая своего голоса, спросил  
американец, — Ленин?

Американец протянул руки к мужикам, щеки у него запрыга-  
ли, и он возбужденно закричал:

— Ура! Hurrah! All right. (Ху ра. Ол райт) <sup>2</sup>.

Мужики радостно захохотали:

<sup>1</sup> Я не понимаю (англ.).

<sup>2</sup> Ура! Прекрасно! (англ.).



— Понимает, стерва.

— Вот сволочь, а!

— А Васька-то, Васька по-американски кроет.

Сквозь толпу баба в розовом платке притащила снизу, из церкви, громадную икону, объясняя по дороге:

— Вот разве по такой картинке? Она хоть и святая, так и тут святое дело разъясняется.

Васька взял у нее икону и, не задумываясь, весь охваченный восторгом, сказал:

— Святая? Мы и по святой можем.

Васька, тыча пальцем в икону, медленно прочел американцу:

— «Авраам приносит в жертву Исаака». Очень хорошо. Слухай! Вот это, с ножом-то, буржуй... А вот тут, на бревнах-то связанный выюноша — пролетариат лежит. Понял? Пролетариат.

— Пролетариат. Работчи... я работчи... — показывал жестами американец. — I am a worker from Detroit auto works. (Ай ем э уоекэ фром Детройт ауто уоекс)<sup>1</sup>.

— Поняли? — закричал всем Васька. — Рабочий он! Насильно его буржуи мобилизовали! — И Васька продолжал: — Смотри. Ну вот лежит наш пролетариат на бревнах, а буржуй его режет. А вот тут, на облаках, в виде бога американцы, японцы, англичане, вся эта сволочь империализма, сидит и войной распоряжается! Против нас, понял?

— Империализм? — спросил американец. — Империализм долой.

— Верно! Долой.

Син Бин-у подскочил к американцу и, подтягивая спадающие штаны, торопливо проговорил:

— Русики, ресыпубылика-а. Китайси ресыпубылика-а. Мериансы ресыпубылика-а — пухао. Нипонсы пухао, нада, нада ресыпубылика. Крыа-а-сна ресыпубылика нада, нада...

И, оглядевшись кругом, встал на цыпочки и, медленно подымая большой палец кверху, проговорил:

— Шанго.

Вершинин приказал:

— Накормить его. А потом вывести на дорогу и пустить.

Старик конвоир спросил:

— Глаза-то завязать, как поведем? Не приведет сюда?

<sup>1</sup> Я рабочий Детройтских автомобильных заводов (англ.).

И мужики согласились:

— Не выдаст.

(Композиція уривку  
з повісті Вс. Іванова «Бронепоезд 14-69»).

Юнак: Как-то Владимир Ильич охотился с местными жителями в Бельских лесах, Калининской области. После охоты все отправились в село, чтобы отдохнуть. Неожиданно за садом рассыпала свой серебряный звон и дрожжа замерла какая-то удивительная волшебная струна. И, будто любовно откликаясь ей, еще более тонко и нежно заговорила другая, а за нею — третья, и вот уже все три струны запели переливчато и слаженно с такой мягкой задушевностью, что Ленин не без удивления прислушался.

А балалайка все пела и пела своим берущим за сердце голосом, то ласково и волнуяще, то таинственно и задорно.

Медленно гаснет свет, и открывается занавес. На скамье в окружении молодежи сидит Иван Семенович. Улыбчатый, наголо остриженный, в русской косоворотке с пояском. Он играет на балалайке рапсодию на русские темы. Входит Владимир Ильич, слушает музыку.

Ленин (пошепки). Кто это играет?

Юнак (напівголосно): Иван Семенович, учитель. Крестьянская душа, из нашенских.

Иван Семенович закончил играть.

Владимир Ильич подходит к нему.

Ленин. Чудесно, чудесно, дорогой Иван Семенович. После такой музыки любой человек хоть немножко, но обязательно лучше станет.

Иван Семенович (схвильовано). Спасибо. Вот Василий Васильевич играл.

Ленин. Кто такой?

Иван Семенович. Андреев. Василий Васильевич Андреев. Он первый в России оркестр народных инструментов создал. Неподалеку отсюда жил — в Марьино, под Вышним Волочком.

Ленин. Ах, вот как. Слышал, слышал о нем. Вот что Андреев отсюда, не знал. А верно ли, Иван Семенович, что хорошая музыка сдерживает человека от плохих поступков?

Иван Семенович. Конечно. Мой брат служит в уездной милиции, он мне рассказывал, что среди воров и бандитов он еще не встречал ни одного музыканта, если не считать гармониста, начудившего что-то без умысла, «по пьяной лавочке».

Ленін. (сміється. Потім серйозно). В такому случае разрешите сделать вывод: ваша музыка должна помогать нам строить коммунизм.

Іван Семенович. Коммунизм. (Зітхнув, похитав головою). Неужели верно: темная матушка-Россия — и вдруг первая в мире будет самая светлая?

Ленін. А вы что, сомневаетесь?

Іван Семенович. Да как сказать... Уж слишком разрушена, бедна и слабосильна страна наша, — вот что пугает...

Ленін. Дорогой Иван Семенович. Что Россия разрушена и бедна. — верно. Но что она слабосильна — с этим никак нельзя согласиться. Разве слабая страна могла бы совершить революцию, да еще какую революцию. Нет, не могла бы. Надо верить в силы народа. (Бере балалайку). Взгляните, пожалуйста, на этот инструмент. Не мне вам говорить, Иван Семенович, какая сила скрыта в его простых струнах. Так и у человека в глубине души есть свои великие струны. Они могут быть немыми, словно заколдованные, и они же могут звучать со сказочной красотой. Могут и должны. Сила, способная расколдовать, высвободить творческую энергию народа, у нас есть: партия большевиков, Советская власть. А музыка... музыка должна помочь нам разбудить в сердце каждого человека все драгоценные струны, все до одной. Спасибо за концерт. (Потискає з повагою руку музиканта).

(Інценіровка оповідання П. Дудочкина «Расколдованные струны»).

Ленін. Меня кое-кто прозвал мечтателем. А знаете, за что? А за то, что я хочу вон того крестьянина с клячи пересадить на автомобиль, а этого паренька на трактор. Им кажется, что в наших условиях это несбыточная мечта. Чудаки. Если бы нам сейчас сто тысяч тракторов, мы двинулись бы с такой скоростью, какая капиталистам и не снилась. Они удивляются, как это мы, лаптем щи хлеба, думаем мир переделать, а не видят, что кроме лаптя и сохи у нас есть русский революционный размах плюс деловая хватка. Ухватимся — уж не выпустим. Революцию вытащили? Вытащили, как никто. В качестве трофея перед нами — вот она, необъятная земля. И еще более необъятная свобода — собственная власть. И мы будем иметь сто тысяч тракторов. Мы будем иметь больше, в сто раз больше. Или мы погубили и навсегда остались в хвосте, или мы не щадя сил, в одно-два десятилетия должны пробежать все громадное расстояние, отде-

ляюшее нас от передового капитализма, и обогнать его. И мы его обгоним. Как пить дать обгоним.

Бурхлива музика. По стелі глядного залу летить ракета (проєкція).

Завіса закривається.

Радісно збуджені по одному і групами на авансцену вибігають 4 дівчини і 4 юнаки. Вони побачили ракету, спостерігають за її польотом. Перемішуючись і створюючи динамічні групи, вони читають вірші:

Син Землі — в космосі,  
Син Землі — в космосі!  
Зореліт віддано  
Неземній скорості.  
Але він витримав:  
Кожен гвинт в цілості.  
Син Землі в космосі,—  
Це ж бо Пік Смілості.  
Не за дзвін золота,  
А за мир істинний —  
Він у ніч зоряну  
Топить зір чистий свій.  
Вигляда молодо,—  
То ж юнак в космосі.  
Сяє Серп з Молотом  
На його компасі.

Не спинить ніч його,  
Наших діл речника,  
Ані тьма вічная,  
Ані Путь Млечная.  
Син Землі в космосі —  
Це ж бо смерть косності.  
Це вже старт скоро нам  
До світів зоряних.  
Це дуга райдуги  
В голубій області.  
Це ж бо мир надовго  
На земнім глобусі.  
Дітям — луг росяний  
І любов ненина,  
Бо юнак в космосі  
То — земляк Леніна.

(«Человек в космосе» С. Кирсанова,  
переклад з російської І. Ковтунова).

Звучить вступ до пісні «Зорі дорогу дають» (слова Д. Луценка, музика К. Домінчена). Читці приєднуються до співаків. Відкривається завіса. За нею — ансамбль у динамічній мізансцені, що лине вгору в бігаючих променях. Він виконує пісню про космос.

Х о р.

За подвигом подвиг,  
За славою славу  
В труді здобуває братерська родина.  
Своїми ділами  
Радянську державу  
Звеличує наша смілива людина.

Приспів:

Мрії збулись одвічні:  
Далі скорились космічні,  
Мчать кораблі-ракети,

Путь до зір лягла.  
І рідна Вітчизна, як мати,  
Силу орлам дала.  
Відважним синам-космонавтам  
Слава й хвала.  
Не сурми весняні,  
Не сонячний колос  
З вітрами шумлять і шумлять над землею.  
То чути героїв  
У Всесвіті голос,  
І зорі дорогу дають Прометееям.

Приспів.

Народ торжествує  
Від краю до краю.  
Врочисто героїв віта Батьківщина.  
Незвідані далі,  
Дорогу безкраю  
Здолала смілива радянська людина.

Приспів.

Від ансамблю відділяється ч и т е ц ь. Одночасно опускається екран; з-за екрана (з двох боків) виходять учасники хору (створити відчуття непереборного руху, наростання).

Ч и т е ц ь.

Ми йдемо вперед, безсмертний Ленін з нами,  
Він у серцях синів своїх сія...  
Нехай живе в віках і над віками  
Комуністична партія моя.  
Мільйонів крок планету всю хитає,  
Ми засвітили сонце молоде.  
І нам гудками даль відповідає,  
Куди усіх нас Партія веде.  
Так ми йдемо по ленінській дорозі  
Туди, де сяють райдуги ясні...  
І лютий ворог блідне у тривозі,  
Він відчуває кінець свій вдалині.  
Несуть в тайгу залізний гул заводи,  
І славить пісня наших сил можуть.  
Куди не глянь — вирує труд народу.  
І комуністи скрізь перед ведуть.  
Неначе в ток могутній електричний  
Нових бійців труда включає рать  
У світлий рух бригад комуністичних,  
Щоб по-новому жить і працювать...  
В Комуни світ... кризь бурі і навали  
Ми довго йшли на блиск його вогнів,

Далекий блиск...О, скільки, скільки впало  
За нього в битвах зоряних бійців.

Він їм всміхався тепло і ласкаво  
Вогнем привітним золотих зірок...  
І падали вони лицем у трави,  
Наблизившись до нього хоч на крок.

Їх на путі косила лютя шалена  
Залізним вітром із глухої мли...  
І з мертвих рук ми брали їх знамена,  
І у громах все далі їх несли...

Мета все ближче... На хребти гранітні  
Ми вже зійшли, відважні, молоді.  
І комуністів лави монолітні  
Вітає день, здобутий у труді.

І у боях. Сіяють небокраї,  
І серце з ними в кожного сія,  
Як сонце те... Я гімн тобі співаю,  
Комуністична партія моя.

Сини твої, туди, де обрій мрійний  
Ми йдем і йдем у далі золоті...  
І кожне серце об квиток партійний  
З любов'ю б'ється в радісній путі.

(В. С о с ю р а. «Щастя сім'ї трудової»).

Після слів «З любов'ю б'ється в радісній путі» включити нижні виносні підсвіти, щоб збільшені тіні виконавців, відбившись на екрані, подвоїли кількість виступаючих. Слова читця підхоплює хор.

Х о р.

Під ленінським стягом свободи  
Розквітла Комуни зоря.  
Про щастя співають народи,  
Співа вся радянська земля.

Приспів:

Ми партії стяг променистий  
Підносимо гордо в труді.  
Ми дужі, бо ми — комуністи,  
Серця в нас завжди молоді.  
В червоних загравах мартенів,  
В яснім передзвоні пісень,  
У праці великій, натхненній  
Куєм комунізму ми день.

Приспів.

У далях космічних ракети  
В політ комуністи ведуть,  
І славлять піснями поети  
Далеку їх зоряну путь.  
На щастя людей всього світу,  
На радість усіх матерів —  
Ми будемо дружбу кріпити  
І мир, що Ілліч заповів.

(«Ми комуністи», слова О. Марунич, муз. Л. Левітової).

Гасне світло. Прожектори освітлюють обличчя читців. Хор непомітно виходить.

1-й читець.

Ми комунізм будуєм  
Жити —  
Це нам і жити, і творить.  
Живі, мерцям із Уолл-стріту  
Ми не дамо себе схопити.

(П. Дорошко. З вірша «Ми непохитний фронт єдиний»).

2-й читець.

Забули, видно, реваншисти  
Урок минулої війни.

Лунають звуки набридливо-одноманітного, крикливого німецького військового маршу. Піднімається екран. Права половина сцени закрита другою завісою. Спалахує світло. На відкритій половині сцени, на підвищенні, ми бачимо застиглого у маршоподібному, утрировано переможному русі німецького солдата в касці і з гвинтівкою на плечі. Відкривається друга половина завіси. На підвищенні стоїть «капіталіст». У руці циліндр, у другій — платочок. Він проводжає солдата на фронт. Німа сцена. Світло гасне. Половина завіси закривається, ховаючи солдата. Яскравий спалах світла, бурхлива музика. Включається світло. Ми бачимо вибух снаряда, зображений на вирізаному листі фанери, і скаліченого німецького солдата, що застиг у передсмертній агонії. Музика переходить у веселий фокстрот.

Відкривається друга половина завіси. На столі купа банкнот. На неї «капіталіст» кладе товсту пачку грошей. Світло гасне. Закривається завіса, ховаючи «капіталіста». Музика переходить у тяжкі дисонуючі акорди. Спалахує світло. На місці, де лежав солдат, стоїть хрест з каскою на ньому. Відкривається завіса, і ми бачимо «капіталіста», який тримає в руках атомну бомбу.

Загальне світло відключається. Один промінь освітлює могильний хрест, другий — юнака.

Ю н а к.

Знову мундир солдата?  
Мало вам ще могил?  
Фашизма мара проклята  
Знов набирає сил?

Повільно закривається завіса. Прожектор освітлює юнака.

Ю н а к.

Не жартуйте з вогнем, реваншисти,  
Не згоріти б вам в тім огні.  
Не дамо наше небо чисте  
Забруднити новій війні.  
Матері наші — чуєте? — кажуть:

Промінь світла вихоплює літню жінку в залі для глядачів.

Ж і н к а.

«Залиштесь дома, сини».

Ю н а к.

Хай же болем утрат не ляже  
На серця їх тягар війни.  
Знають добре й наші дівчата,  
Що війна — то найбільше з лих.

Промінь світла вихоплює дівчину в залі для глядачів.

Д і в ч и н а.

Годі, годі людей вбивати,  
В душогубках труїти їх.

Ю н а к.

Вторять їм батьки-ветерани:

Промінь світла вихоплює літнього робітника в залі для глядачів.

Р о б і т н и к.

«Геть паліїв війни».

Ю н а к.

Проти них як один хай стануть  
Люди миру фронтом міцним.  
Не жартуйте з вогнем, реваншисти,  
Бо згоріти вам в тім огні.  
Не дамо наше небо чисте  
Забруднити новій війні.

(І. К о в т у н о в. За мотивами вірша Біллі Лея «Нет, Аденауэр»).

Прожектор вихоплює обличчя читця.



Ч и т е ц ь.

Війні ми скажемо ні,  
Хай мир живе в віках.

Хор за кулісами співає без слів «Летите, голуби, летите» (муз. І. Дунаєвського). Світло переводиться на дівчину. Поступово включаються всі ліхтарі.

Д і в ч и н а.

Сади розцвітають під сонцем весняним,  
В блакиті хмаринка пливе золота.  
І Леніна прапор шовково-багряний  
Могутнії крила свої розгорта.  
Куди не дивлюся: все радує очі —  
Турбіни на Волзі, цілині поля,  
Сибіру простори, палаци робочі,  
Заводи, і шахти, і велич Кремля.  
І пісня із серця сама вільно лине.  
В ній гордість і радість, любов до Вождя,  
Я славлю найкращу у світі людину,  
Я Леніна славлю безсмертне ім'я.

(«Пісня про Леніна» П. Голубничого).

Закінчити спів за кулісами. Вбігають діти. У залі спалахує світло.

Д і т и (звертаючись до глядачів). Люди! Вас дозвольте привітати з днем народження його!

Завіса на одну третину розкривається. Через цей прохід входять по одному читці:

За роком рік над світом пролітає,—  
Ілліч всміхається тобі й мені,  
І правді Леніна кінця немає,  
Як вітру з гір, як сонцю в вишині.  
В забоях шахт і на колгоспних нивах,  
В розливі ясних і широких вод,—  
Великий він, незламний і сміливий,  
Як весь трудящий здружений народ.  
Його безсмертя — в Партії величній.  
Це він її так бережно зростив,  
Повів на подвиг славний, героїчний,  
Могутні сили їй у груди влив.  
Благословен весняний день привітний  
На берегах російської ріки,  
Де народивсь великий геній світу,  
Що в бій повів за правду рід людський.

(С. Васильєв, «Ілліч», переклад з російської П. Бойка).

Виходить решта учасників видовища.

Всі (співають).

Весною, ясною весною,  
В квітневий синій-синій день,  
Коли над Волгою-рікою  
Бриніло золото пісень,  
Щоб людям в дружбі нескінченній,  
Всім жити в світлі та в теплі,  
Родився людства світлий геній,  
Родився Ленін на землі.

Урочисто звучить музика.

Учасники видовища трохи розступаються, пропускаючи наперед актора, який виконує роль В. І. Леніна. Він підходить до дітей, обнімає їх. Всі дивляться вдалину, немовби зазираючи у майбутнє. Знов включається апарат, що проектує падаючі квіти.

## МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ

Естрадна програма складається з найрізноманітніших за формою та змістом номерів. Яка ж художня своєрідність естрадно-го концерту?

«Большая Советская Энциклопедия» вказує, що «естрадне мистецтво — вид мистецтва, який об'єднує т. зв. малі форми драматургії, драматичного і вокального мистецтва, музики, хореографії, цирку. Для мистецтва естрадного артиста характерні: короткочасність дії, лаконічність виражальних засобів; у галузі мовних жанрів (у фейлетоністів, куплетистів, оповідачів, конферансьє) — гостра суспільно-політична спрямованість, переважання гумору і сатири». Основною формою естрадного мистецтва є концерт, який складається з номерів, що заступають один одного. Об'єднуються вони ведучим програму або конферансьє.

Деякі ознаки, вказані у статті як характерні для естрадного мистецтва, є обов'язковими для окремих концертних і циркових номерів. Естрада і цирк часто включають у свої програми виступи ілюзійністів, жонглерів, куплетистів, ексцентриків, акробатів, мімів. Відомий дослідник циркового мистецтва Ю. Дмитрієв у своїй книзі «Цирковое искусство» пише: «Музикальні клоуни Бім-Бом в однаковій мірі належать історії цирку й естради». Це

пояснюється тим, що Бім-Бом були бажаними учасниками і в цирковій виставі, і в естрадній програмі як в силу особливостей свого таланту, так і за манерою виконання, одночасно близькою цирковій арені і концертній естраді.

Естрада покликана дати своєму глядачеві змістовний, розумний, веселий і радісний відпочинок. Ось чому в естрадній програмі таке велике місце відведено розважальним номерам, як наприклад: виступам жонглерів, акробатів, фокусників, ексцентриків, танцюристів, виконавцям дотепних пісень, легкій, радісній музиці. Радянська естрада, так само як і все радянське мистецтво, покликана утверджувати ідеї соціалістичного гуманізму, пробуджувати у глядача високі естетичні почуття. Обов'язковим для естрадного концерту або вистави є наявність гострих сатиричних і гумористичних номерів. Без політичного фейлетона або куплетів, скетча, гумористичного оповідання, інтермедії естрадний виступ немислимий. Досить згадати яскраві політичні фейлетони Смирнова-Сокольського, Набатова, виступи Тарапуньки і Штепселя, Рудакова і Барінова, Новицького і Мирова. Естрада немислима без сатири і гумору. Вона завжди повинна йти в ногу з сучасністю.

Радянській естраді чужі скептицизм, занепадництво, цинізм, фривольність. Буржуазні театри малих форм: мюзик-холи, вар'єте, реву — посилено культивують різноманітні номери, в центрі яких — напівгола, а то й зовсім гола жінка. Подібні «номери» розраховані на найнижчі смаки, на те, щоб пробудити негідні людські інстинкти.

Зовсім іншу мету переслідує радянська естрада. Якщо акробатичний номер задуманий як демонстрація невичерпних пластичних можливостей людського тіла, як демонстрація краси, сили, такий номер викличе у глядача почуття прекрасного. Те саме можна сказати і про жонглерів, цих віртуозів, які показують вправність і вражаючу нашу уяву координацію рухів. Якщо виступ ілюзіоніста демонструє розум, винахідливість, дотепність, то такий номер викличе повагу до людської вигадки. Естрадний танок, естрадна пісенька завжди можуть бути сповнені хорошого ліризму, гумору, радісного змісту. На естраді доречні і героїчні номери. Адже написано немало чудових віршів і пісень про героїв громадянської і Вітчизняної війн, про трудові подвиги радянських людей, поставлено чимало героїчних танців.

Обмежені часом, естрадні номери повинні мати чітку, ясну, дохідливу й оригінальну форму. Глядачеві відразу все повинно бути зрозумілим. Естрадна пісенька, монолог, оповідання, сцен-

ка, танок, фейлетон повинні відзначатись чіткою сюжетною побудовою. В них не може бути складних, заплутаних колізій.

Основною вимогою побудови естрадної програми або естрадної вистави є її різноманітність. Естрадні номери супроводяться конференсом звичайним або сюжетним. Конферансьє у своїй творчій практиці не може обійтись без інтермедій, сценок, пародій, жартів, реплік, куплетів, пісень. Та проте у нього повинен переважати розмовний жанр. При створенні тексту виступу конферансьє треба пам'ятати про загальні закони побудови естрадної програми. Перед оголошенням чергового вокального номера йому не рекомендується співати куплети, а перед скетчем виконувати пародію, інтермедію, жарт. Перед розмовним жанром конферансьє може виконати вокальний номер або обмежитись лише оголошенням номера, а от перед вокальним, танцювальним, інструментальним його виступ у розмовному жанрі буде цілком доречним.

## **АГІТБРИГАДА — БОЙОВИЙ ЗАГІН ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ**

Одною з найбільш поширених форм художньої самодіяльності є агітаційно-художня бригада, яку прийнято скорочено називати агітбригадою. Агітбригада всюдисуща й актуальна. Вона завжди в русі. Агітбригада не чекає свого глядача, а сама йде до нього. Це своєрідний театральний жанр, що має свої особливі організаційні й художні закони. Агітбригада народжена самим життям.

У потік бурхливих революційних подій 1917 року вливались все нові й нові сили. Це були люди часто неписьменні, неграмотні, але інтуїтивно, класовим чуттям вони вірно визначили, куди і з ким їм іти.

Всім їм необхідно було сказати правдиве слово. І партія направляла своїх представників на найбільш небезпечні, найбільш відповідальні ділянки боротьби. На заклик партії і радянського уряду відгукуються передові діячі мистецтва. Вони активно включаються у боротьбу за владу Рад. Потрібно було знайти нові форми агітації і пропаганди. Тоді і створюються провісники майбутніх агітбригад — «усні газети». Їх жадібно слухали. Однак повністю задовольнити зростаючі культурні потреби людей «усна газета» не могла. Така газета, як свідчить її назва,

могла тільки розповісти про різноманітні явища життя, а цього вже було мало. І тоді на допомогу прийшли різного гатунку театральні видовища як найбільш демократичні види мистецтва, приступні найширшим народним масам.

Створюються агітпоїзди й агітпароплави для ведення агітаційно-пропагандистської і культурно-освітньої роботи серед військових частин і населення. У цих колективах працювали агітатори, пропагандисти, лектори. Багато уваги приділялось наочній агітації. Значне місце посідали різноманітні театральні видовища і серед них агітбригада.

Ініціатором створення агітбригад ще в роки громадянської війни був військовий відділ ВЦВК; перший споряджений агітпоїзд вийшов з Москви 1918 року у напрямку Казані, щойно звільненої від чехословацьких контрреволюційних військ. Наприкінці 1919 року Андижанський воєнний комісаріат направив на спеціально спорядженій залізничній платформі художню агітбригаду Узбецького театру ім. К. Маркса для обслуговування червоноармійців і населення. У 1920 році, під час ліквідації останнього оплоту білогвардійців та інтервентів на півдні Криму, велика робота була пророблена агітпоїздом Політуправління Південно-Західного фронту, що мав у своєму складі два «вагони-театри». Така ж робота проходила й колективами агітпароплавів. Серед них були: «Трудфронт» Волинського обласного політуправління водного транспорту і «Яков Свердлов», що мав свою драматичну трупу, концертно-естрадний ансамбль, оркестр. У 1920—1921 рр. у прифронтових і фронтових районах Петрограда виступав «вагон агітцирку» на чолі з братами Ганті й Лазаренком.

Про те, якого величезного значення надавала партія роботі агітпоїздів і агітпароплавів, свідчить той факт, що агітпоїзд «Октябрьская революция», який здійснив дванадцять рейсів по різних губерніях РРФСР і прифронтових районах, очолював М. І. Калінін, а агітпароплав «Красная звезда», що курсував по Волзі, очолювала Н. К. Крупська.

Однак, якщо уважно простежити історію виникнення і становлення агітбригад, то їх провісники з'явилися ще в період революції 1905 року. Історії російського революційного руху відомі випадки, коли перед робітничою аудиторією виступав пропагандист або агітатор, а після цього давався концерт. Це, звичайно, не агітбригада у сучасному значенні цього слова, а лише перша спроба використати водночас політичну агітацію і мистецтво. Агітконцерти, «усні газети», діяльність агітпунктів, агітпоїздів і

агітпароплавів були тим фундаментом, на базі якого і були створені пізніше агітбригади.

Закінчилась громадянська війна. Відgrimіли останні постріли. Почалась боротьба з розрухою і віковою відсталістю. Під керівництвом Комуністичної партії народ приступив до будівництва нового життя. Відкрився трудовий фронт, що вимагав напруження всіх народних сил. У цей період на передньому краї боротьби знаходиться агітбригада. На трудовому фронті, як і на фронтах громадянської війни, вона відзначається прагненням негайно відгукуватись на події дня, бойовим наступальним духом, мобільністю, вмінням підкорити єдиному завданню усну, художню і наочну агітацію. Особливого поширення набула агітбригада наприкінці двадцятих років, років інтенсивного мирного будівництва.

Агітбригади сміливо беруть на своє озброєння найрізноманітніші жанри малих форм: героїчні і сатиричні сценки, жарти, вірші, оповідання, фейлетони, пісні, частівки, куплети, ляльки, конферанс, а також засоби наочної агітації — листівки, спеціальні підготовлені стінгазети, фотомонтажі, плакати, лозунги, вікна сатири. Основною темою виступів агітбригади стають животрепетні питання соціалістичного будівництва, боротьба з косністю, рутинною, підтримка всього нового і прогресивного. Агітбригада стає бажаною гостею в цехах фабрик і заводів, у червоних кутках і в клубах, у полі, на палубі корабля, в червоноармійській казармі, словом, всюди, де натхненно працювала радянська людина. Артисти агітбригади виступають серед своїх товаришів, одягнених у спецвіски, в робочі блузи, дають свої вистави в обідню перерву, прямо в цеху, на польовому стані. У переважній більшості учасники бригади йдуть виступати прямо від свого робочого місця. Глядачі агітбригади знають, що в сьогоднішньому виступі йтиметься про їхню роботу, виробничі успіхи, недоліки, втрати, про кращих і про недбайливих.

Водночас із становленням агітбригад, починаючи з 1920 року, йде активний розвиток «усних газет». Все частіше й частіше «усна газета» звертається до засобів театру і образотворчого мистецтва. Усні повідомлення чергуються з музикальними вставками, діалогами, піснями, ілюструються плакатами і діаграмами. З часом «усна газета» повністю театралізується. Народжується «Жива газета», яка використовує у своїх виставах, так само, як і агітбригада, малі форми... Але на відміну від останньої, в ній дуже багато уваги приділяється театралізації виступів. «Жива газета» у «верстці» своєї програми до певної міри механічно прагне наслідувати друковану газету. Монологи, сценки,

частівки, танці, клоунада, куплети — це своєрідні окремі статті «Живої газети». Створюються спеціальні літературні «каркаси» (готові тексти), в які вставляється злободенний матеріал на місцеву тему.

У Москві виникає перша професійна жива газета «Синя блуза», створена московськими профспілками. Незабаром їх стає вісім. Лише цей один факт говорить про величезний інтерес до живої газети «Синя блуза». Такі колективи, що носять найрізноманітніші назви, виникають і в інших містах. Так, наприклад, у Харкові працювала «Жива газета ХЦРК» (Харківський Центральний робітничий кооператив). Парад учасників цього колективу, одягнутих у кольори кооперативу, — жовтий і брунатний — так і починався:

— Живая ми газета Хацеерка.

Однак з театралізацією статей «Жива газета» все більше й більше втрачає свою злободенну спрямованість. Захоплення голою формою приводить до схематизму. Починаючи з другої половини тридцятих років, вона поступається місцем агітбригаді.

## ЦІЛІ І ЗАВДАННЯ АГІТАЦІЙНО-ХУДОЖНЬОЇ БРИГАДИ

Назва «Агітаційно-художня бригада» загалом дає вірне уявлення про напрямок роботи цих колективів. Слово «агітаційно» свідчить, що агітбригада ставить за мету засобами агітації повернути увагу глядачів до вирішення тих чи інших актуальних питань. А слово «художня» підкреслює, що головними засобами впливу на глядачів є художня форма.

Агітбригада роз'яснювала найширшим верствам трудящих мас і воїнам Радянської Армії політику партії та уряду, мобілізувала маси на боротьбу проти зовнішніх і внутрішніх ворогів Радянської влади. У подальшому, коли наша країна переходить на рейки мирного будівництва, діяльність агітбригад теж спрямовується у відповідне русло. Виникаючи при міських, районних і сільських палацах культури, на заводах, в радгоспах, агітбригада, в основному, буде свою програму на місцевому матеріалі, допомагаючи партійним і профспілковим організаціям у боротьбі за виконання виробничих планів, у комуністичному вихованні трудящих. У той же час агітбригада не замикається в рамки тільки виробничих тем. Цілі програми чи окремі її частини присвячуються міжнародним проблемам, знаменним подіям в житті

нашої країни, культурі і побуту. Агітбригада не може проходити мимо питань війни і миру, освоєння космосу, діяльності комуністичних бригад.

Як ми бачимо, перед колективом агітбригади весь час постають питання, що повинні знайти відображення у її виступах. Все, з чим виступає агітбригада, повинно бути пов'язане з сьогоднішнім днем. Наприклад, вся наша країна, все прогресивне людоство святкували стол'ятдесятиріччя з дня народження великого співця українського народу Т. Г. Шевченка. Чи необхідно агітбригаді відгукуватись на подібні події в нашому культурному житті? Безумовно. Агітбригада повинна відзначати такі знаменні дати. Для цього необхідно підготувати спеціальну програму або ж, у крайньому випадку, у свій звичайний виступ включити відповідне повідомлення і кілька творів Т. Г. Шевченка.

Діяльність агітбригади повинна бути якнайтісніше пов'язана з інтересами колективу, в якому вона працює. У цьому і полягає природа «агітбригадного жанру», надзвичайно гнучкого, з моментальною реакцією на все, що відбувається навколо нас і поруч з нами.

У центрі уваги учасників агітбригади знаходиться людина, її трудова діяльність, її громадське обличчя. Одних своїх товаришів по роботі вона критикує, інших заохочує. Прояви бюрократизму, підлабузництва, відсутність принциповості, самозакоханість, п'янство, недбале ставлення до дорученої справи, відсутність почуття колективізму різко засуджуються. Чесна і натхненна праця, новаторство, дружба, взаємодопомога — оспівуються і підносяться. Критикуючи, викриваючи хиби, агітбригада повинна ставити собі за мету допомогти людині виправити свої помилки. Критика має бути принциповою і дружньою.

Звичайно, злочини, злісні порушники трудової дисципліни, бракороби повинні одержувати по заслугі. У той же час на все позитивне слід звертати увагу і натхненно оспівувати, викликати бажання наслідувати приклад кращих. Цим і визначається напрямок роботи агітбригади, її репертуар, її сценічна форма й інші засоби агітації, до яких вдаються учасники для більш яскравого і начогного втілення порушеної теми.

Партійність, переважання репертуару, побудованого на місцевому матеріалі, злободенність і мобільність — ось основні риси, що характеризують діяльність сучасної агітбригади.

Критика різних недоліків, помічених у колективі, і позитивна оцінка хороших явищ повинна вестись з партійною принциповістю. У діях агітбригади не повинні мати місця зубоскальство,



злісне глузування. Поранити, образити людину духовно дуже легко. Тому необхідно якнайсерйозніше проаналізувати, обміркувати предмет критики і визначити вірне ставлення до нього. Сім разів відміряти, а один раз лише відрізати. Слід добре зважити, де треба доброзичливо сміятися, а де дошкульно висміяти, обравши відповідну оценічну форму. Але в основі всякого номера агітбригади має обов'язково лежати достовірний факт. Правда, якою б вона гіркою не була, завжди правда. Проти правди не підеш. Людина її вислухає і задумається. Сміх же заради сміху завжди ображає. Завдання агітбригади не смішити, а виправляти. Сміх — засіб, а не самоціль. Здорова обачливість потрібна і в оцінці позитивних явищ. Оспіваєтьс я тільки те, що дійсно цього заслуговує. Завжди потрібно пам'ятати про людей. Якщо агітбригада, наприклад, вирішила відзначити новаторів виробництва, вона повинна уважно вивчити це питання. Відзначити одних і забути про інших, та ще й таких, що зробили більш значну справу, — значить припуститись неоправданної помилки.

Щоб уникнути у своїй корисній діяльності помилок, керівникам агітбригад необхідно радитись з партійними, профспілковими організаціями, відповідними керівниками виробничих ділянок і включати у свою програму тільки ретельно перевірені факти.

Агітація завжди конкретна. Вона не може бути розпливчатою, не спрямованою до певної мети. Такою метою для агітбригади є боротьба за виробниче зростання свого підприємства і піднесення культурного рівня свого колективу.

Добираючи теми для своєї програми, учасники агітбригади повинні пам'ятати, що неприпустимо відображати тільки погане і не помічати прогресивного. Дійсність може бути освітлена однією стороною. Вона виглядатиме, як у кривому дзеркалі. Адже у будь-якому радянському колективі основна маса — це чесні трудящі люди.

Необхідна рівновага мусить бути у всьому. Неприпустимо незначній, дрібній події відводити центральне місце в програмі, а корінних проблем життя свого колективу торкнутись поверхово, мимохідь.

Злободенність агітбригади — її разюча зброя. Якщо агітбригада буде користуватися застарілими фактами, вона не виконуватиме свого основного завдання. Звернемось до прикладу. Агітбригада прийшла в цех, який ще зовсім недавно не виконував виробничого плану і затримував випуск продукції цілого заводу, а зараз значно покращив свою роботу. Не розібравшись

у дійсному стані справ, весь вогонь своєї критики учасники агітбригади спрямовують проти людей, які виправляють недоліки. Всю безглуздість і шкідливість такого виступу не варто коментувати. Агітбригаді слід підхоплювати все нове, позитивне, що з'явилося у роботі колективу, який нещодавно відставав, і схвильовано розповідати про це. Якщо ж частково ще лишилися недоліки, їх треба по-дружньому і принципово розкритикувати.

Найщиріше і найпалкіше бажання допомогти товаришам ліквідувати ще існуючі недоліки — ось що повинно керувати діями агітбригади. Цим положенням і обумовлюється прагнення оперативно і принципово відгукуватись на найбільш животрепетні питання життя, праці трудового колективу і країни.

На початку цього розділу говорилось, що агітбригада всюди-суща, що вона сама йде до свого глядача. Природно, що в цехах навіть найбільших сучасних заводів і на польових станах великих радгоспів не може бути спеціальних театральних приміщень з обладнаною сценою. У більшості випадків агітбригада виступає навіть не в червоних кутках, а в цехах і в полі, просто неба. Виступи біля робочого місця набувають особливої гостроти. Адже тут, на цьому місці, відбувались події, про які йтиме мова у виступі агітбригади. Умови показу обумовлюють організаційну структуру програми агітбригади. За часом вона не повинна перевищувати сорок-сорок п'ять хвилин, оскільки виступи пов'язані переважно з обідньою перервою. Оформлення надзвичайно портативне, щоб його легко можна було переносити з місця на місце. Колектив учасників повинен бути невеликим: десять, дванадцять, максимум п'ятнадцять самодіяльних артистів, баяніст і керівник агітбригади, якщо він не актор водночас. Ця кількість учасників обумовлюється такими особливостями:

- а) невеликий колектив легше перекидати з місця на місце;
- б) невеликий склад агітбригади легше розміщати на маленьких площадках, на яких вона в основному і виступає;
- в) короткочасність виступу агітбригади обмежує кількість номерів у програмі;

г) досить часто місце роботи члена агітбригади знаходиться далеко від місця виступу. Необхідно до нього добратись, привести себе в порядок, переодягнутися, підготувати площадку, зібрати додаткові відомості, терміновий матеріал на місцеву тему. На все це потрібен час. Доводиться учасників агітбригади звільняти від їх трудової діяльності дещо раніше обідньої

перерви, а для виїздів — і на більш тривалий час. Природно, це зручніше робити тоді, коли кількість учасників невелика.

Та обставина, що артисти агітбригади є працівниками свого підприємства, відома всім; що їх мало і кожен з них на виду, висуває певні вимоги до підбору складу агітбригади. Ці вимоги насамперед мають на увазі морально-етичну сторону і різноманітні ділові якості майбутнього учасника колективу агітбригади.

Кожен член агітбригади в першу чергу повинен відповідати високим вимогам, пред'явленим радянським суспільством до громадян нашої Батьківщини. Етичні норми поведінки людини пов'язані з її трудовою діяльністю. Радянське професіональне і самодіяльне мистецтво виховує народ. Але чи можна виховувати іншого, не подаючи особистого прикладу? Чи має право навіть найталановитіший самодіяльний артист критикувати зі сцени свого товариша за невиконання плану, коли він і сам його не виконує? Чого варта така критика. Це не виховання, а дискредитація високих цілей нашого мистецтва. Моральний кодекс будівника комунізму повинен стати спрямовуючою силою кожного діяча професіонального і самодіяльного колективу.

Великий російський режисер і педагог К. С. Станіславський говорив своїм учням, що в питанні виховання артиста мета полягає не лише в тому, щоб виховати людину, яка б уміла легко запалюватися пропонованими обставинами. Артист повинен бути працездатним і пам'ятати: коли завеса упала, роль ще не закінчено — він зобов'язаний нести в життя благородство і красу. Тому до складу агітбригади повинні підбиратись не тільки здібні артисти, а й морально стійкі люди, зразкові виробничники.

Артисти агітбригади повинні бути всебічно розвиненими, повинні уміти розіграти невеличку сценку, інтермедію, жарт, виконувати частушки, співати пісні, читати вірші, оповідання, байки. Бажано, щоб кожен з них, як говориться, був «і швець, і жнець, і на дуду грець». Учасники агітбригади — це не тільки здібні артисти, але й журналісти, драматурги, поети, художники, фотографи.

Звичайно, знайти таких всебічно розвинутих виконавців важко. Тому слід добирати їх так, щоб вони доповнювали один одного своїми талантами і знаннями. Двоє-троє повинні уміти писати тексти і використовувати опубліковані у збірниках та журналах матеріали відповідно до своїх потреб. Уміння інших фотографувати може бути використане для створення фотогазет, які вивішуються в день виступу агітбригади. Здібності третіх до малювання дають можливість цікаво оформити стінгазету або

фотомонтаж, намалювати серію карикатур, плакат. З їхньою допомогою може бути створений номер програми під назвою «Художник-монументаліст». Виконавець, читаючи фейлетон, ілюструє його шаржами або карикатурами.

Бажано, щоб учасники були з різних цехів або бригад. Це дасть змогу бригаді бути в курсі всіх справ колективу, його життя.

Члени агітбригади повинні уважно читати стінні газети свого підприємства, не говорячи вже про періодичну пресу, відбирати необхідні матеріали для майбутньої програми. Треба завжди пам'ятати, що репертуар — це обличчя колективу. Керівники повинні якнайвимогливіше ставитись до його складання. Необхідно, щоб репертуар, при всій своїй актуальності, відповідав ідейно-художнім вимогам і виконавським можливостям членів агітбригади.

Агітбригада — це найбільш жива форма художньої самодіяльності, що живе подіями і цілями сучасності.

На закінчення хотілося б зупинитись на питаннях учбово-виховної роботи в колективах малих форм та роботи режисера.

Наші глядачі ставляться дуже вимогливо до мистецтва. Самодіяльні артисти повинні відповідати на цю вимогливість удосконаленням своєї сценічної майстерності. Тому, поряд з виступами, слід знайти час і для навчання. Навчання у колективах малих форм більш складне, ніж у гуртках, що працюють з одним жанром. Навіть найдібніший керівник колективу малих форм не може бути фахівцем з усіх видів мистецтва. Він змушений організувати навчання так, щоб вокалісти брали уроки у майстра співу, танцюристи у балетмейстера, музиканти у педагога з музики тощо. Якщо ж серед керівників художньої самодіяльності немає фахівців, що можуть допомогти самодіяльному артистові, який захоплюється, наприклад, жонглерством, то такого товариша слід послати до професіонала цього жанру і просити його взяти шефство над здібним учасником самодіяльності.

Сам керівник колективу малих форм повинен здійснювати загальне художнє керівництво і викладати дисципліну, в якій він є спеціалістом — сценічну майстерність. Звичайно, в умовах самодіяльності навчання інколи налагодити дуже важко. Для цього залишається дуже мало часу — робота на виробництві, репетиції в агітбригаді, виступи. І все ж його треба обов'язково проводити. Як краще організувати навчання, розповідається у статті

М. Вепринського «Шлях до майстерності», вміщеній у цьому збірнику.

Чи висувають малі форми театрального мистецтва перед режисером, який працює у цьому жанрі, якісь особливі вимоги?

У кожного жанру є своя специфіка, своя сценічна мова — засіб виразу змісту, що його режисер не може не враховувати. Режисер повинен бути підготовленим для роботи в обраному жанрі.

Працюючи в галузі малих форм, він, звичайно, може обрати один-два жанри, на яких і спеціалізуватиметься. Наприклад, у драматичному і розмовному, у постановці естрадних танців, вокальних ансамблів тощо. Однак все ж потрібен буде режисер, який скомпонує підготовлені номери в єдине концертне або естрадне видовище. Такий режисер, з огляду на свій фах, повинен розуміти природу і специфіку всіх основних жанрів, що складають групу малих форм. Оскільки він виступає як постановник всієї програми і деяких окремих номерів, йому необхідно так само, як і при здійсненні спектаклю великих форм, створити своє бачення постановки в цілому.

Твори малої форми, як і великої, обов'язково повинні мати зверхзадачу, зав'язку, кульмінацію, розв'язку, бути ідейно спрямованими. Мала форма підкоряється тим же загальним вимогам мистецтва. Крім того, концерт, естрадне видовище, виступ агітбригади, літературно-музикальний монтаж, кожний окремий номер програми потребують свого, особливого сценічного втілення.

Одною з обов'язкових умов вистави малих форм є чітка зміна номерів. Режисер повинен пам'ятати, що номер, який він ставить, є тільки невеличкою частиною програми, і не повинен перевантажувати його непотрібним оформленням, деталями. Як жоден інший театральний жанр, мистецтво малих форм тримається на майстерності одного артиста або невеликої групи. Вся увага режисера, його фантазія повинні бути спрямовані на виявлення змісту через майстерність артиста, а не тільки на постановочні можливості, здебільшого обмежені.

Режисер, створюючи своє бачення майбутнього видовища, зобов'язаний це враховувати, бо інакше поставлений ним номер кожного разу залежатиме від умов виступу. Наприклад, якщо номер було поставлено з використанням світлових діапозитивів, то його вже не поставиш в цеху або на відкритій площадці при денному світлі.

Все, що допомагає яскравіше розкрити зміст: виразно знайдений внутрішній стан, гостра словесна дія, смілива мізансцена, мотивований трюк, цікаво і образно знайдена деталь в оформленні, вражаючий костюм — щедро використовується режисером. Але нічого зайвого, нічого такого, що б відволікало, відвертало від думки. У режисера малих форм фантазія повинна бути розвинута особливо. Йому часто доводиться своїм рішенням доповнювати те, що не сказав автор. Він повинен бути майстром мініатюри, прагнути в малому висловити велике.

Готуючи концерт, режисерові особливо багато уваги слід приділити доборові і розстановці номерів. Концертна програма переважно не потребує особливого оформлення. Важливо потурбуватися про «одяг» — оформлення — сцени або естради. Якщо ж виступ відбувається на відкритій площадці, варто подумати про фон. Фігури акторів на площадці, нічим не обмеженій, немовби розпливаються. Зникає чіткість їх сприйняття, а звук, не відбиваючись, втрачає необхідну силу. Артистам у цьому випадку доводиться його форсувати, в результаті чого втрачається художність виконання. Тому бажано мати у колективі свій портативний задник (тло), який натягується на спеціальні тросики і виконує функції ширми для акторів, що готуються до виступу.

Театралізовані концерти, естрадні видовища, літературно-музикальні монтажі й агітбригада, природно, потребують спеціального оформлення. Але скажемо ще раз, що, в силу вже згадуваних умов, воно повинне бути вражаючим і портативним.

Малі форми посідають у художній самодіяльності чільне місце. Їх любить народ. Завдяки своїй оперативності, гнучкості, злободенності вони є хорошим помічником партійних, профспілкових і комсомольських організацій в галузі ідейного і естетичного виховання трудящих. Тому малі форми можуть і повинні бути великим мистецтвом, а для цього вони повинні удосконалюватись, розвиватись, зростати, відповідаючи цим на високі вимоги народу, якому вони служать.

Неодноразово зустрічаючись з режисерами народних театрів і керівниками колективів художньої самодіяльності, я часто чую від них одне хвилююче запитання: як працювати над сучасною радянською п'єсою?

Як розкрити нове, що відчувається в нашому багатогранному бурхливому житті?

Як показати на сцені складний образ нашого сучасника зі всіма рисами його душевного багатства? Ці проблеми хвилюють повсякденно кожного з працівників театру.

І ми радіємо, коли наші театри та художня самодіяльність, використовуючи досвід, набутий театральним мистецтвом, шукають і знаходять нові стежки, щоб відобразити сучасність.

Адже до цього нас закликає час, люди — герої нашої неповторної дійсності.

Для втілення на сцені їх образів потрібні нові фарби з арсеналу акторської і режисерської майстерності, нові сценічні засоби виявлення їх неповторного змісту.

Саме це й наштовхнуло на думку поділитись з молоддю власним багатолітнім режисерським досвідом, своїми творчими спостереженнями, навести приклади сценічних досягнень з історії українського театру. Хочеться, щоб мої роздуми про досвід роботи в театрі і спостереження творчої практики видатних майстрів сцени спричинились до шукань сценічних засобів зображення сучасного.

Процес сценічного втілення драматургічного твору охоплює широке коло творчих шукань.

Серед них одне з найважливіших місць посідає режисерський задум, що складається в результаті творчого аналізу п'єси.

Це — думка про майбутній спектакль, про те, що ми хочемо сказати даним спектаклем і як ми хочемо сказати. Ці два поняття — «що» і «як» — майже нерозривні. У процесі аналізу п'єси, в результаті проникнення в її ідейний зміст, у режисера народжується емоційне бачення окремих моментів, сцен і образів спектаклю. Звичайно, цей процес творчості суто індивідуальний. У кожного він відбувається по-різному, але загальне в ньому те, що коли художній твір глибоко впливає на почуття і розум митця, то ідея викристалізовується в нашій уяві в конкретній формі. Це режисерське бачення буває настільки яскраве і глибоко виразне, що при втіленні його на сцені воно розширює художні рамки п'єси, поглиблює художній зміст.

Ось як побачив К. С. Станіславський емоційний образ майбутнього спектаклю «Чайка»:

«Вечір, сходить місяць. Двоє людей — чоловік і жінка — перекидаються майже нічого не значущими фразами, які свідчать, що обоє говорять не те, що почувають. Здалека чути, як грають на роялі пошлий трактирний вальс. Це наштотує на думку про вбогість душі, про міщанство навколишнього оточення, та раптом відчайдушний зойк, що виринається з надр страждуючого закоханого серця дівчини, а потім лише одна коротка фраза, вигук: «Не можу, не можу я...».

Вся ця сцена нічого не говорить формально, однак вона збуджує безліч асоціацій, спогадів, тривожних почуттів. А ось безнадійно закоханий юнак кладе до ніг коханої якимось безглуздо, начебто нічого робити, — забиту прекрасну білу чайку. Це надзвичайно життєвий символ. А під кінець осінній вечір. Брязкотить дощ по вікнах. Тиша. Гра в карти, а здалеку журний вальс Шопена... потім він замовк. Далі постріл — життя скінчилось».

Тут сказано все. Ідея втілена в мистецькі образи. Все сконденсовано в невеличкому ескізу. Але з якою емоційною силою викрито моторошну дійсність, як гостро відчувається тут емоційне «зерно» майбутнього спектаклю.

Зрозуміло, що автор, пишучи п'єсу, відображає дійсність. Життєві явища його хвилюють, і він створює п'єсу, в якій у художніх образах висвітлює ці явища. Режисер же сприймає дійсність через зображене у п'єсі, через посередництво автора. Він бачить її за художніми образами п'єси. Вона будить в ньому асоціації близьких пам'яті подій, не дає йому спокою, викликає пристрасне бажання діяти, впливати на оточення. Чим більше п'єса



схвильює режисера, тим активніше заб'ється його творча фантазія, завдяки якій він формує задум — режисерське бачення образу майбутнього спектаклю.

Творчий задум — ідею спектаклю — режисер бачить образно: в акторському виконанні, в мізансценах, декораціях, костюмах. Актори діють в його уяві, сповнені душевних пристрастей, виголошують палкі промови, борються, люблять і вмирають на сцені. Він чує їх різноманітні звучання голосів, в його уяві бринить музика майбутнього спектаклю, оживає цілий світ умовного сценічного життя, сповненого прагненням до мети, пристрастями, боротьбою дійових осіб. Бачення режисером свого задуму в образах, в живій конкретній дії з'являється не відразу. Спершу проглядають лише контури подій, і тільки згодом поступово вимальовується ціла картина. Цей творчий процес А. Д. Попов називає «визріванням образу спектаклю або кристалізацією ідеї в образах. Це природний процес іноді болісного визрівання образу, а іноді блискавичного прояснювання»<sup>1</sup>.

Таким чином, від моменту, коли написана автором п'єса потрапила до режисера, до спектаклю, показаного глядачам, вона проходить багато інстанцій. У цей час відбувається надзвичайно складний творчий процес.

Щоб реалізувати свій задум, режисер знайомить з ним колектив театру. Актори пропускають його через своє творче горнило. Тут він переплавляється, доповнюється, гартується. Кожний з учасників колективу, прийнявши задум режисера, робить його своїм, виношує в собі, і коли він визріває у процесі репетицій, віддає на сцену в новому вигляді, вклавши у нього свої думки, індивідуалізувавши його.

## II

Мистецтво — це ідея, виявлена в художніх образах. Емоційний образ — основний чинник в мистецтві. Якою б високою ідея не була, але коли вона не втілена в художній образ з конкретними рисами, з індивідуальними його особливостями, — мистецтва не буде. П. К. Саксаганський писав: «Бачити яку-небудь ідею, вправлену в яскраві, живі рамки — найкраще ознайомитись з нею, найкраще переконатись в її правді, бо те, що людина бачить на

<sup>1</sup> А. Попов. Художественная целостность спектакля. М., ВТО, 1959, стор. 66.

свої власні очі, вражає її глибше, ніж те, про що вона тільки чує від інших»<sup>1</sup>.

Ідея пристрасного гніву, спрямованого на боротьбу з підлотою, кар'єризмом, підлабузництвом і політичною сліпотою як пережитками у свідомості частини людей соціалістичного суспільства, — це те, що прикувало мою режисерську увагу в комедії І. К. Микитенка «Соло на флейті» при постановці її у 1934 році в Харківському театрі революції. Ось як приблизно виглядає вона, «вправлена в яскраві, живі рамки».

У Центральному науково-дослідному інституті культури і побуту молоді наукові працівники гаряче обговорюють нові етичні норми. Точиться палка суперечка навколо кандидатури на посаду наукового секретаря інституту. І в цю розпечену атмосферу потрапляє молодий аспірант філософії Ярчук. Він навантажений в'язками книжок, неохайно одягнений — обтріпане, довгополе пальто, кепка, давно не стрижене волосся — і взагалі має дорожній вигляд. Опинившись на сцені, в колі сліпучого світла. Ярчук кліпає очима і посміхається. Далі, показуючи на високий зелений паркан і замкнені ворота інституту, говорить:

— Несподіване маленьке ускладнення. Перед нами паркан і ворота. До того ж, паркан високий, а ворота — замкнені. Але з цих важких томів, у які вкладена людська мудрість і які я приніс на своїх плечах, ми можемо зробити чудовий трамплін. З нього не важко буде підскочити і вхопитись руками за верхівку цієї наївної перепони. І якщо ваші м'язи натреновані так само, як і нерви, то все це ви проробите легко і з задоволенням.

Ярчук підставляє книги, стає на них, видирається на паркан і, вже сидячи нагорі, ще раз посміхається до глядачів:

— Отже, до побачення в інституті або в трамваї; в опері або в крамниці готового одягу; у вашої або в моєї коханки; на високому засіданні чи в низькому трактирі; в бурхливій дискусії чи десь у тихому товаристві за склянкою чаю, — каже він і зникає за парканом.

Зорієнтувавшись в обстановці, Ярчук стає вченим секретарем інституту.

Всі спроби наукового працівника і секретаря парткомітету більшовика Вересая розкрити директору інституту Бережному очі, показати справжнє лице його безпосереднього оточення Бережний відхиляє як спробу принизити його авторитет.

<sup>1</sup> П. К. Саксаганський. Думки про театр, К., «Мистецтво», 1955, стор. 76.

— Я сказав «так» і перетакувати не буду,— каже він, повільно спускаючись згори по широких сходах, застелених килимовими доріжками.

За ним, як тінь, ні на крок не відстаючи, йде плюгава, мовчазна, непомітна особа, стенографуючи кожний його подих.

А внизу, в кабінеті Ярчука, стукають друкарські машинки — Ярчук диктує свою доповідь про Бережного. Під маскою «одвертої і чесної людини» він викладає свою «формулу життя» Наталії Рогоз, у якої добивається руки і серця.

— ...Люди поділяються на дві категорії: птахи і комахи,— по-вчаче Ярчук. — Одні народжені для того, щоб пробивати собі шлях у житті й записувати свої імена на дошку пошани, а другі — щоб залишатись непомітними, стояти в юрбі і заздрити: чому не я, а мій сусіда? Так завжди було на світі.

Н а т а л я. Було та загуло...

Я р ч у к. ...Людина — самотня. Вона до краю повна своїми таємними бажаннями... Озбройтесь ніжною флейтою і самотно, в тиші, заграйте над вухом цієї людини нескладну мелодію її прихованих бажань, виступіть проти її ворогів, і ця людина — ваша. Вона заплатить вам своєю дружбою, відповідь ласкою і зробить для вас все...

Н а т а л я. Ух! У мене крутиться голова. Який ви сміливий!.. (Набік). Яка надзвичайна сволота!

Треба сказати, що підлота і міщанство — теми, не вперше розроблені у світовій літературі. Тартюф Мольєра, Яго Шекспіра, Молчалін Грибоєдова — це невмирущі образи, в яких узагальнено втілено всю ницість людської натури. Ми маємо, нарешті, глибокий аналіз міщанства, як продукту капіталістичного суспільства, даний М. Горьким. Ця клята спадщина минулого продовжує тяжіти й над сучасним життям, наносячи йому інколи чутливі удари.

На повну силу їй протиставляється наша дійсність, нове суспільство, нові люди. Це вони нищать всю цю підлоту, що крізь щілини проникає в стіни інституту або, підставляючи під ноги свій «науковий багаж», перелазить через найвищий паркан.

«...в наших умовах, на радянській землі, цей корінь не знайде для себе соків, щоб розпуститися...», — каже молодий учений Убийбатько.

Коли Ярчука викрито, він блискавично «перебудовується»: вихваляє тепер уже секретаря партійного комітету Вересая, яко-

го обливав брудом, називає Бережного переродженцем, ворогом, а написану ним книгу — шкідливою.

— ...Тільки б вийти з-під вашої рогатини цілим і непошкодженим...— каже він.— І моя система, вічна, як цей світ, ще покаже себе. Покаже! Тепер ви легко не пізнаєте мене...

І знову паркан і замкнені ворота. Через паркан перекинулись цупкі руки Ярчука. Він тікає з інституту. Але тут несподівано з'являється двірник Горгуля.

— А от і вдержимо,— каже він. — Спускай паруса, бо далі тобі плити нікуди!..

— Хапай kota поперек живота,— кричить швейцар Булава, схопивши Ярчука з другого боку паркана.

Так кінчається комедія — сатира на людську підлоту.

Драматургічна творчість І. К. Микитенка була тісно пов'язана з Театром Революції, спершу Одеським (Держдрама), де він дебютував своєю п'єсою «Диктатура», а пізніше — з Харківським Театром Революції, який завжди першим ставив п'єси І. К. Микитенка.

Треба сказати, що Микитенко ніколи не дозволяв друкувати п'єсу, поки вона не була поставлена в театрі. І він мав рацію. Будучи органічно зв'язаним з театром, Микитенко брав найактивнішу участь у творчому процесі постановки своїх драматургічних творів.

Він, як ніхто, умів схоплювати під час роботи театру над п'єсою свіжі думки режисера, акторів. Короткий натяк, влучна фраза, кинута з приводу того чи іншого місця п'єси, миттю підхоплювалась Микитенком і часто перетворювалась в яскраву картину. Автор безупинно розвивав і відшліфовував образи, створював нові ситуації.

Особливістю Микитенка, як драматурга, було уміння вихопити з життя типове, гострохарактерне. Під час роботи над його п'єсою він домагався, щоб я, як режисер, і всі виконавці у процесі створення образів якнайчастіше звіряли їх з життям.

— П. К. Саксаганський створив блискучий образ Голохвостого з п'єси М. Старицького «За двома зайцями»,— говорив він. — Можна і треба навчатись у нього умінню спостерігати життя, відбирати потрібні факти, узагальнювати їх; гіперболізувати явища, щоб гостріше показати їх нікчемність. Але не можна цього робити поза часом, одірвано від нашої дійсності.

Користуйтеся досвідом геніального актора, але не переносьте наосліп прийомів його гри в практику сьогоднішнього дня.

Шукайте своєї сценічної мови для зображення сьгоднішніх героїв, як робив це свого часу той же Саксаганський.

Те, що гостро вражало колись, сьогодні може показатись застарілим.

І Убийбатько, і Ярчук, і Вересай — герої моєї п'єси — живуть в сучасних обставинах. Вони і мислять, і поведяться інакше, ніж герої з п'єси М. Старицького «За двома зайцями». Тож вивчайте логіку їх вчинків, рухи, ходу, манеру поведінки — все, в чому проявляється їх внутрішня суть.

Інакше ваші образи будуть далекі від реалізму. Сьгоднішній глядач не пізнає в них ярчуківщини.

І наша з вами праця, замість прямого попадання в ціль, буде сприйнята, як битва Дон-Кіхота з вітряками.

І. К. Микитенко сам завжди активно втручався в життя, надзвичайно чутливо реагував на події, вмів відбирав потрібні факти і узагальнював їх так, що вони набували потрібної гостроти, були виразними за ідейним змістом. Одних з героїв своєї п'єси він гаряче любив, інших жагуче ненавидів, наче це були його задушевні друзі або закляті вороги.

Особисте в нього завжди було невідривне від громадського. Одного разу І. К. Микитенко довго дивився на репетиції сцену Ярчука з Убийбатьком, а потім раптом скипів, почервонів як кумач, підбіг до виконавця ролі Убийбатька.

— Як ви можете так з ним говорити? Хіба ж ви не знаєте, хто це? Та він же оббрехав Вересая — секретаря партійної організації!

І почав шляхом різних асоціацій наводити актора на логіку поведінки Убийбатька.

Він брав для прикладу конкретних, знайомих нам осіб, характеризував їх поведінку, шукав спільних ідейних рис, які б споріднювали самого актора з його роллю, аж поки актор, нарешті, не починав намацувати зерно ролі.

Так шляхом живих бесід, порівнянь, розповідей Микитенко в процесі репетицій міняв, поглиблював образи.

Проте в роботі з акторами нас підстерігало багато різних небезпек. Найстрашніша з них — схематизм образів, спрощення живих людських характерів.

Треба було мобілізувати всю свою пильність, щоб не зійти на манівці.

Під час репетицій виникла загроза відірватись від життєвого ґрунту, насиченого психологічними переживаннями. Це рівнозначно підміні живої людини ходульними схемами. Постаті ру-

хаються по сцені, говорять, але не викликають до себе довір'я. Для спектаклю це страшно. Здається, все на своєму місці, а сцена мертва. Не хвилює. Відсутня в ній пристрасна дія, запліднена почуттями глибокої життєвої правди. У таких випадках І. К. Микитенко зривався зі свого стільця і, як вихор, мотавсь по залу до кінця репетиції. Потім починалась біжуча творча нарада.

Тут без чинів і звання лунала нещадна товариська критика. Іван Кіндратович часто приходив на репетицію з групою літераторів — своїх друзів. Вони також брали участь в наших творчих нарадах, і це створювало дружню, продуктивну творчу атмосферу.

Багато знайдених у процесі підготовки спектаклю «Соло на флейті» образних сцен пізніше увійшло органічно в п'єсу. А така сцена, як поява основного героя п'єси — Ярчука — з його «науковим вантажем» — в'язкою книг, які він приніс на спині і потім використав для себе як трамплін, щоб перебратись через паркан і пролізти до інституту, обумовлювала лінію емоційно-образної побудови всього спектаклю. Цей образ не покидав мене впродовж всієї моєї роботи. Він став ключем до художнього рішення і образного втілення цілої вистави.

### III

Добре відомо, що невміння втілювати ідею в живі художні образи позбавляє театр поезії і перспективи, робить його буденним, поверховим і обмеженим, без глибоких думок, що зворушують глядача, будять в ньому високі пориви, дають естетичну насолоду. Відсутність образного втілення ідеї в театрі призводить до створення сірих, невиразних вистав, і навпаки — ідея, втілена в високохудожні емоційні образи, театральними засобами донесена до глядача, піднімає спектакль до рівня високого мистецького твору.

Про те, якої емоційної сили набирає ідея, втілена в художній образ досконалими театральними засобами, свідчить блискучий успіх водевіля М. Л. Кропивницького «По ревізії» у виконанні знаменитих майстрів — корифеїв українського театру в такому складі: старшина — Кропивницький, писар — Садовський, свідок — Саксаганський, сторож — Павленко, Пріська — Заньковецька, Риндичка — Затиркевич.

В умовах царської Росії негативні життєві явища викликали гарячий протест прогресивної частини суспільства.

Талановиті майстри сцени підхоплювали цей протест на всіх ділянках життя, де тільки відчувались його прояви, починаючи

від власних спостережень дійсності, від приватних бесід, в яких засуджувалось самодержавство, і кінчаючи літературою та театром, зі сцени якого несли цей осуд в маси, будили думку народу. Пристрасно створеними високохудожніми образами вони викликали ненависть до царських порядків. Вірним зображенням типів актори запалювали глядача. Ідея протесту збуджувала маси.

У чому ж полягала особливість засобів, якими актори створювали свої неповторні образи у виставі «По ревізії», де в образах старшини, писаря показані типові риси адміністрації того часу — самодурство, розбещеність, нецтво.

Звернемось до самих творців його. Ось що пише про свою роботу над образом Гараська у спектаклі «По ревізії» П. К. Саксаганський.

«Щоб розкрити весь цей жахливий тип, жертву пияцтва, я закликав на допомогу деякі аксесуари, як це часто робив і в інших п'єсах, даючи аксесуарами більш детальну характеристику деяких типів. Для Гараська таким допоміжним аксесуаром була використана пляшка горілки, яку Гарасько тримав під пахвою, в той час, коли брався маніпулювати другим, не менш важливим аксесуаром — довгою селянською лавою. Цю лаву Гарасько, щоб прислужитись начальству, несе з глибини сцени до столу, за яким має бути частування горілкою. Лава як мусила безпорадно гойдатися в моїх руках, загрожуючи впасти на голову інших партнерів і потягти за собою все розхлябане та безсиле моє тіло, яке посувалось до столу на непевних, ослаблених ногах. Щоб тримати лаву, не було де діти горілку, яку пияцький інстинкт не дозволяв поставити десь осторонь; тому Гарасько тримав цю пляшку під рукою, і кожного разу, коли він спотикався і невдало нахилився під вагою великої для нього лави, горілка починала по троху вилитися з пляшки. Гра з лавою та з горілкою була до деякої міри трюком. На сцені трюк цей виходив неначе зовсім природно, а скільки зусиль і вправ витратив я, щоб зробити цей трюк природним! До речі скажу, що аксесуари — не дрібниця в роботі актора. Вживання якої-небудь палички, гребінця, лави, пляшки та іншого може допомогти акторові більше, ніж довгі пояснювальні монологи. В руках спритного актора аксесуари без всяких слів говорять глядачам те, про що треба їм знати відразу»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> П. К. Саксаганський. Думки про театр, К., «Мистецтво», 1955, стор. 136.

Так мудрий майстер поглиблював і знаходив типові на свій час театральні засоби для створення ролі Гараська, якого за півштофа горілки можна було примусити присягти що завгодно.

Це був акторський спектакль, що відзначався високою акторською грою і водночас простотою декорацій і обстановки — стіл, покритий зеленим сукном, на ньому каламар, рахівниця, товста книга і якісь папери. У другому кутку хати — лава і стіл писаря, на стіні — календар. Біля вхідних дверей стара шафа і поруч ще одна лава.

Сюжет п'єси «По ревізії» нехитрий, але в постановці Кропивницького глядач бачив гостру викривальну сатиру на сільську владу. Вона вражала не тільки тому, що торкалася актуальних за своїм змістом, наболілих питань, а ще й тому, що засоби втілення цього змісту на той час були життєві, близькі, зрозумілі глядачам. Спектакль приваблював майстерністю акторів, що несли зі сцени високу художню правду, і, як кожне високе мистецтво, він був самобутній і оригінальний.

#### IV

Трапляються режисери, що виявляють свої думки і почуття в загально прийнятих формах, створених іншими мертвими традиціями, побутом. Вони не втручаються активно в життя, у них відсутній власний погляд на дійсність. У таких спектаклях нічого говорити про обличчя режисера, про його почерк, режисерську індивідуальність. І найгірше те, що спектаклі ці сірі, схожі один на одного як дві краплі води, в них повторюються однакові режисерські прийоми, звучить чужий, запозичений голос. Тут не знайдеш власного задуму. Такі режисери переносять його з чужої вистави, вважаючи це звичайним явищем. В даному разі сприймається зовнішня форма спектаклю, але завдяки тому, що вона не сповнена великими поетичними почуттями, щирим безпосереднім пафосом, духовними, благородними пристрастями, вона порожня, вихолощена і обертається на мертву, фальшиву декламацію. А в кращому разі, коли хочуть уникнути фальшивої ходульності, впадають у спрощене проголошення тексту, приземлюють події, не одухотворяючи їх поетичним началом, великими творчими пристрастями режисера-людини. Немає нічого дивного, що такі спектаклі не вражають нас.

Актор С. Паньківський з трупи українського театру М. К. Садовського розповідає, як одному популярному свого часу в Києві артистові не поздоровилось, коли він спробував наслідувати



Н. Кропивницького. Цей артист не так любив мистецтво, як славу... Отже, й задумав він для успіху скопіювати М. Кропивницького.

Коли Кропивницький у комедії «За двома зайцями» грав Сірка, то в сцені, де Проня Прокопівна втрачає свідомість, він кричав: «Води!». Поки йому подають воду, Проня забуває про свою «непритомність» і починає лаяти свого нареченого Голохвостого. Тут Сірко — Кропивницький розгубився — схопивши склянку принесеної води, він згарячу сам випиває половину. Потім звертається до Голохвостого з словами: «Вон, не треба нам такого милостивого государя». Широкий жест — і вода вихлюпується із склянки.

Тонкий художній засіб викликав активну реакцію у глядача.

Але зовсім не те виходило у наслідувача М. Л. Кропивницького. Сердега бачив голий факт, але не в силі був зрозуміти його психологічного ґрунту. Спокуса зірвати оплески велика. Отже, граючи Сірка, брав він теж склянку з водою. Стоїть і кистю руки хлюпає воду із склянки — хлюп-хлюп, а публіка мовчить. Тільки актори на кону душать у собі сміх.

Отже, впливає на людей тільки те мистецтво, в якому глибоко і яскраво виявлені особливості художника, його світогляд та індивідуальне сприйняття життя.

Яскравим прикладом цього може служити «Український народний театр», очолюваний корифеями.

Успіх його серед широких кіл прогресивного глядача пояснюється не тільки тим, що «Український народний театр» показав гнітючу дійсність 60—70-х років XIX століття, але й тим, що для відображення цієї дійсності, для втілення її специфічними засобами театру було знайдено яскраву, глибоко народну форму, яка закріплювала і передавала зміст. Ця форма складалась з специфічних національних засобів: мелодія мови, темперамент, характер, побут, звичаї, пісні, костюми та інше. Все це взяте з народу, з яким театр був пов'язаний міцними узами гарячої любові й боротьби за його кращу долю. У спектаклях звучала яскраво тема захисту народу і віра у його світле майбутнє.

Публіка, яка поділяла погляди М. Г. Чернишевського, М. О. Добролюбова, бачила в мистецтві театру втілення основного їхнього принципу: прекрасним є життя, а в грі таких митців, як М. К. Заньковецька, цінувала подвиг художника-демократа, що вільно і сміливо підніс свій голос на захист усіх наймичок і наймитів, проти усіх і всіляких глитаїв. К. С. Станіславський про гру М. К. Заньковецької у спектаклі «Глитаї, або ж Павук» під час

гастролей «Українського народного театру» в Москві писав: «Все своє від початку до кінця. Сцена сп'яніння і божевілля — потрясаючої сили. Винятковий талант, свій національний, я б сказав, — істинно народний»<sup>1</sup>.

Не менш цікавим буде в питанні про самобутність, про свій почерк послатись на творчу практику «Молодого театру» (Київ, 1916—1919 рр.).

Цей театр було засновано з ініціативи групи молодих акторів, випускників театральної школи ім. М. В. Лисенка в Києві — В. Самійленко, С. Бондарчук, А. Смереки, О. Ватулі, М. Терещенка, О. Добровольської — і з другого боку — Л. Курбаса, який вийшов на той час зі складу трупі М. Садовського, Г. Юри, С. Семдора та Щепанського, що прийшли з різних театрів. Пізніше до театру вступили В. Василько, Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, П. Нятко та інші.

Постійними режисерами театру були Л. Курбас і Г. Юра. Режисура і спектаклі «Молодого театру» завжди мали свій творчий голос, нехай невпевнений, занадто молодий, не усталений, але це був свій, сміливий голос. Ніхто не може сказати, що спектаклі «Молодого театру» були десь скопійовані або що вони мали сірий, безформний вигляд. У цьому розумінні «Молодий театр» був надзвичайно вимогливим, пристрасним і не поступався перед найкращими традиціями свого попередника — «Українського народного театру» в часи його найвищого творчого піднесення.

Хочеться, щоб мене вірно зрозуміли в цьому питанні. Я маю на увазі саме продовження народних традицій, їх внутрішню суть, а не зовнішнє копіювання побутових форм народного українського театру іншими театрами-епігонами.

Мабуть, уже в цьому криється якась закономірність, що «Молодий театр» поспішив скорочено прийти, пробігти шлях, яким пройшли світові театри, пережити, але самобутньо, не наслідуючи інших, ті процеси, в яких український театр, животіючи в нестерпних умовах царської Росії, запізнився, не встиг набути мистецьких засобів театральної майстерності.

Але підкреслюю, «Молодий театр» шукав своїх шляхів у мистецтві театру, і це теж закономірно.

На сцені його вперше було поставлено п'єсу Лесі Українки «У пущі». Вона прозвучала як трагедія митця, що відірвався від народу. Герой п'єси скульптор Річард боровся з суспільним злом, його твори чарували справжньою красою. Але, коли він не витримує натиску ворогів, відходить від життя, замикається в собі і починає жити для мистецтва, його талант гине.

Сила таланту жила доти, доки не обірвалось коріння, яке його живило — зв'язок з народом. Саме на цьому наголошував театр. У спектаклі театр проголошував думку, що мистецтво повинно служити народові. Сила художника в його зв'язку з народом, якому він служить своїм мистецтвом.

Можна сперечатись про якість цього спектаклю, про акторську майстерність його окремих виконавців, але поставлена була п'єса Л. Курбасом цілком реалістично.

Видатним явищем стала вистава трагедії Софокла «Цар Едіп», що хвилювала глядача високим накалом своїх пристрастей. До «Молодого театру» «Едіп» не ставився на українській сцені. Це взагалі була знаменна подія в українському театрі. Поряд з прогресивною частиною публіки, яка вітала намір «Молодого театру», знаходились обивателі — міщани, які не припускали навіть думки про постановку «Едіпа» на українській сцені. Вони глузливо говорили: «Слихали? «Едіп» на малоросійській мові? Это, наверное, очень смешно?»

У спектаклі театр показав не абстраговане втілення пристрастей або нахилів, як це іноді можна було спостерігати в подібних спектаклях того часу. Герої спектаклю були живими людьми з притаманними людській природі уподобаннями, з почуттями, зрозумілими кожному. І тому їх помилки, хитання, злочини хвилювали. А поєднання в спектаклі високого героїзму з ніжною чутливістю до людського горя глибоко хвилювало.

Пізнавальне значення мала вистава «Вертеп». В основу її театр поклав світську частину «Українського вертепу». В тексті його криються початки реалістичної комедії XIX століття. Саме в елементах реалізму і полягає причина довголіття вертепної драми. А те, що вся вона просякнута веселим сміхом, за яким приховано жало соціальної сатири, завоювало їй велику популярність і зробило видовищем суто народним. На цьому матеріалі театр створив виставу — народне дійство, де знайшли своє відображення улюблені герої українського фольклору. Такі як:

а) Запорожець, що нікого не боявся, навіть чорта. Адже впродовж певного часу запорожці були головними заступниками простого народу від насильства панів. У ліхй години очі пригноблених, скривджених звертались до Дніпровських порогів, і низове товарство тоді починало свою страшну помсту за знущання над безправним людом;

б) Селянин Клим, що приносить подяку бакалаврові (дяку, учителю) за навчання свого сина;

в) Дід і баба;

- г) Москаль;
- д) Чорт та інші.

Вони, ці герої, своєю поведінкою, яка була гостро спрямована театром проти тогочасної дійсності, злободенною сатирою, викликали гарячий протест проти цієї дійсності. Життя в ті часи було переповнене бурхливими політичними подіями. Театр відкликався на ці події. Пригадую, у «Вертепі» я грав роль молодого Чорта. Майже перед кожною виставою мені доводилось заново вчити текст. Його поновлювали для театру поети В. Ярошенко, Я. Савченко. Оскільки, здавалось, представникові пекла на цьому світі все одно губити нічого, то на мою долю припадали найбільш ядовиті репліки на злобу дня. Таким чином, ми «догрались» до того, що в один з днів приміщення «Молодого театру» було опечатане — наші виступи не сподобались урядовим німецько-гетьманським колам. Так особливості старовинного українського театру стали актуальною політичною зброєю у новій виставі «Молодого театру».

Оформляючи виставу, художник А. Петрицький спорудив двоповерхову конструкцію, що частково нагадувала старовинний ляльковий вертеп. Дія відбувалась на двох поверхах. Режисура в основу виразних засобів у виставі поклала вертепний примітив. Однак актори зовнішньо не копіювали і не стилізували ляльок. Їхня гра була реалістичною.

Тоді ж, вперше на українській сцені, «Молодим театром» було здійснено постановку п'єси Г. Ібсена «Доктор Штокман». Прем'єра відбулась в Одесі, де театр перебував, готуючись до відкриття наступного сезону в Києві.

Революційно настроєний одеський глядач сприйняв Штокмана як політичного героя.

«Молодий театр» кілька разів звертався до геніальних творів Т. Г. Шевченка. І кожного разу з глибоким трепетом він шукав відповіді на хвилюючі питання, які ставила перед ним революційна дійсність. Цю відповідь він знаходив у пристрасному втіленні на сцені творів великого поета, таких, як інсценівки «Іван Гус», «Москалева криниця», «Великий льох». В них глибоко розкривались прагнення українського народу, його традиції, його страждання і заклик до боротьби. Все це хвилювало акторів, близько торкалося їх і знаходило свою відповідну художню форму, що народжувалась самим змістом народного шевченківського твору.

Отже, цілеспрямованість і самобутність «Молодого театру», власне прочитання літературних творів допомагало йому стати

на гребені передового життя свого часу. Саме цим він накликав не раз на себе гнів тодішньої німецько-гетьманської влади. Зате передова частина київських глядачів цей театр любила.

Пригадую, одного разу під час вистави шевченківських інсценіровок, де я виконував роль Івана Гуса, по закінченні спектаклю хтось кинув на сцену великий букет червоних гвоздик. Букет упав мені під ноги, я його підняв і з приємністю розкланявся, приймаючи як нагороду за вдале виконання ролі. Здавалося, в цьому не було нічого особливого. Пройшов час. У Києві, нарешті, було встановлену Радянську владу. І ось випадково я дізнаюся, що цей букет червоних гвоздик не мав нічого спільного з моїми творчими успіхами. Його призначення було відіграти «роль» далеко не театральну, і не на сцені, а в житті революціонерів-більшовиків. Для тих, кому це було потрібно, він означав, що на призначене місце, де відбудеться нелегальне зібрання групи більшовиків, можна приходити спокійно. Це один із фактів, який красномовно свідчить про те, хто відвідував «Молодий театр», який глядач перебував в його стінах і які «спектаклі» поряд з тими, що відбувалися на сцені, іноді цей глядач тут здійснював, а не тільки дивився...

## V

Якщо режисер знаходить у п'єсі близькі йому думки, якщо вона схвилювала його своїм змістом і він сповнюється радістю за людину або спалахує страшним гнівом проти всього, що калічить людей, то цей душевний вогонь зігриває його майбутній спектакль хвилюючою пристрастю. Його режисерський задум, втілений у поетичні образи, в конкретні форми і реалізований специфічними засобами театру, розширює ідейні рамки п'єси, робить спектакль яскравим, глибоко художнім мистецьким явищем. Нездарма ж кажуть, подивившись виставу, що «театр поліпшив п'єсу» або «театр погіршив п'єсу».

Режисер, читаючи п'єсу, сучасну чи класичну, дія якої відбувається у далекому минулому, сприймає її під кутом зору сьогоденного дня.

Якось у Харківському Театрі Революції постало питання про постановку п'єси М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю» (пізніше з'явився підзаголовок «Маруся Шурай»). Почалась важка робота. У постановці гарячу участь взяв відомий вже на той час драматург Іван Кіндратович Микитенко, який відав літературною части-

ною театру. З великим завзяттям, послідовно пророблялась кожна сцена, перевірялись події життя, аналізувались вчинки героїв. Але не все йшло гладко. Роботу насамперед гальмували довгі неорганічні монологи. Доводилось бережно вилущувати з них основне «зерно». Мелодраматичні ситуації призводили до фальші у поведінці виконавців: актори не вірили у правдоподібність сценічних ситуацій, збивались на штампи, що за довгий час життя цієї п'єси на сцені українського театру наслоїлись на ній. Треба було пробивати товстий мур цих задубілих штампів, щоб нарешті знайти живу атмосферу п'єси.

Загальновідомий факт, що М. К. Заньковецька своїм виконанням ролі Марусі, особливо, коли її партнером у ролі Гриця був М. К. Садовський, підносила драму української дівчини до трагедійних висот. Але, на жаль, ці високі традиції мистецької творчості великих акторів тонуть у цілому морі спотворених «інтерпретацій» п'єси так званими русько-малоруськими трупами дожовтневого періоду.

Тому-то з такими труднощами посувалась робота театру над цією п'єсою, створеною за широко відомою народною піснею і сповненою музики, глибоко народною, з мальовничими краєвидами української природи, на тлі яких, в результаті соціальної нерівності, гине її краще створіння — людина.

— Побачимо, що сильніше — твоя краса чи мої гроші,— каже багатий Хома про дівчину Марусю, серце якої він хоче повернути до себе.

Цей мотив боротьби грошей і краси народ поклав в основу легенди про дівчину-красуню Марусю Шурай, що отруїла свого коханого й сама збожеволіла.

Характер народних дум і помислів, відбитих у п'єсі, визначив її ідейне спрямування, допоміг нам глибоко зрозуміти соціально-історичну обумовленість образів героїв.

Тільки розкривши народний зміст п'єси і сприйнявши його еством сьогоднішньої людини, актори зажили справжнім сценічним життям: репетиції щоразу ставали цікавішими, почали формуватись окремі сцени. Коли, наприклад, заслужена артистка УРСР В. Ф. Варецька (Маруся) репетувала сцену «В лісі на гулянці», створювалась атмосфера, яка захоплювала її партнерів.

Спектакль «Ой, не ходи, Грицю» після генеральної репетиції був блискуче прийнятий пресою і глядачем. Пізніше у цій же трактовці я ставив його на сцені столичного театру ім. І. Франка, де він пройшов не з меншим успіхом, а потім в Одеському театрі імені Жовтневої революції та інших.

Чим же обумовлюється творчий успіх театру і режисера в цій постановці класичної спадщини М. Старицького, яка, за словами одного з рецензентів, «вдруге народилась на сцені»? Здається, це пояснюється тим, що до історичного минулого відтвореного у п'єсі, театр підійшов з позицій сучасності. Ми намагались у п'єсі знайти те, що хвилює нас сьогодні, будить наші кращі почуття, викликає асоціації (наприклад, тема глибокого почуття Марусі до Гриця, дружба Дмитра і Марусі), або, навпаки, викликає ненависть до явищ, що отруюють людські стосунки заздощами, віднімають у людей радість життя.

## VI

Іноді, подивившись спектакль, ми кажемо: безкрило, сухо, немає поезії. Що ж, власне, вкладено у поняття «поезія». У грі актора, у творчості режисера, в спектаклі? Загальновідомо, що поетичний образ за своїм змістом майже нічим не відрізняється від звичайної прозаїчної думки. Поет втілює свою думку в поетичний образ. Але театр не література. Мистецтво театру має свої особливі специфічні засоби, завдяки яким створюється поетичний спектакль. І тут треба говорити про поетичну творчість саме цими засобами — мистецтвом актора, драматурга, режисера, художника, композитора та ін. Як же це здійснюється на практиці?

Я погоджуюсь з поетичним образом фільму «Отелло», коли Отелло стоїть у воді, а на нього океан котить свої бурхливі хвилі. Вони то налітають на нього з страшним шумом і свистом, то знову одхлинають, залишаючи одну тільки піну. Подібно до того, як і в серці Отелло, охопленого пристрастями, то спалахують жагучі почуття і розпалюють його, викликаючи кричущий біль, то зникають, залишаючи терпкий перегар його душевних страждань. Чи взяти, приміром, другий поетичний образ з тієї ж кінокартини, коли Яго, тонко сплітаючи своє павутиння навколо Отелло, заводить його в густо розставлені для просушки на березі моря рибацькі сіті, які виставлені. І тут, снуючи поміж рядами сітей, він підступно влітає в думки і почуття цього довірливого велетня ядовиті нитки своїх обмовлень. Можна говорити про любову символічну спрощеність, про ілюстративність, про те, що тут приборкується думка замість того, щоб надати їй простору, розмаху, однак незаперечним лишається той факт, що це образне мислення, з чітко виявленою ідеєю.

Звичайно, наївно було б обмежуватись наведеними прикладами. Можливостей поетичного розкриття твору у режисера безліч. Наприклад, у п'єсі Микитенка «Дівчата нашої країни» на фоні радісної праці, бурхливого, як весняний потік, життя радянських людей показана, між іншим, сцена розриву інженера Лотоцького з його дружиною Ларисою. Вона ненавидить радянських людей і підбиває свого чоловіка, що працює на будівництві греблі на Дніпрельстані, зайнятись підривною, шкідницькою діяльністю. Після конфлікту на цьому ґрунті Лотоцька залишається сама. Заходить молодий бригадир Шметелюк, якого вона весь час спокушала тільки для того, щоб довести своєму чоловікові, що він помиляється, чесно працюючи на будівництві греблі. На цей раз зустрівшись з Шметелюком, Лотоцька намагається облестити його.

— Це чудово, що ти прийшов,— каже вона.— Це прекрасно, що ти прийшов. Я трохи винна перед тобою. Ну, сідай же. Сідай тут... Хочеш, я заграю тобі? — Вона садовить Шметелюка на диван.— Хочеш вальс із опери «Фауст»? Так... я рада тепер... я тобі заграю... а потім ми поїдемо кудись... на інше будівництво... Ми ж поїдемо? Правда? Ти ж поїдеш зі мною?

Сіла, грає, Шметелюк якийсь час слухав, а потім схопився, кричить.

— Годі! Годі... Я нікуди не поїду! А ти думала, що я поїду? Я нікуди від своїх не поїду! От... Це все!

Він виходить. А Лотоцька якийсь час стоїть, як очманіла, а потім в нестямі кидається до дверей:

— ...О, мерзотник. Він не поїде від своїх. А той... пішов від своїх... (Безсило опускається на тахту). Все... пропало... завалилося... як карткова хатка... Тільки пісенька одна... «чижик... где ты был». Где? Ну, відповідай же!

Вона схопила з тахти іграшкового ведмедика, шматує його, істерично кричачи:

— Відповідай!

Ця іграшкова деталь — ведмедик, — як і мелодія «Чижика», що нею характеризує Лотоцька бригадира Шметелюка і його молодих товаришів-комсомольців, як таких, що нічого, крім «Чижика», не заспівають, червоною ниткою проходить через усі сцени Лотоцької, організуючи і цементуючи їх. Вона знайдена театром під час репетиції. Ця деталь (ведмедик) внесла в дію новий зміст і, як алегоричний елемент, стала засобом, що не тільки відображає, але й рухає думку, поглиблює її. Так за допомогою мислення і дії поетичними образами пізнається театром дійсність.



Тепер, коли ми частково розглянули процес втілення на сцені драматичного твору за допомогою поетичних засобів, хочеться ще раз торкнутись цієї теми у зв'язку з роботою актора, творчість якого — найголовніше в мистецтві театру. Шкода тільки, що досі в нас ще дуже мало опубліковано матеріалів про індивідуальні засоби видатних акторів української сцени. Небагато поки що написано навіть про такого талановитого артиста і режисера, як М. Садовський, яким захоплювався Ю. Репін і якого разом з М. Заньковецькою О. Суворін настійно кликав на російську сцену, а пізніше К. Станіславський і В. Немирович-Данченко, під час гастролей МХАТу у Києві, не пропускали жодного спектаклю за його участю в театрі Троїцького народного дому.

Відомо, що мистецтво актора театру вмирає разом з ним. Пам'ять про нього лишається хіба що у свідченнях очевидців, в літературних спогадах або на кіноплівці. Але, мабуть, важко знайти серед живих свідків такого, хто, раз побачивши Садовського в ролях Богдана Хмельницького чи Бурлаки в однойменній п'єсі Карпенка-Карого, Подорожнього в «Зимовому вечорі» чи Назара Стодолі в драмі Т. Г. Шевченка, не запам'ятав би назавжди ці неповторні образи, створені артистом. Отже, було щось в ньому таке, що приковувало до себе глядача, становило секрет його чарівного мистецтва. Дехто схильний пояснити талант митця глибиною відчуття, винятковою легкістю збуджуватись і заражати глядача своїм збудженням. Словом, особливим даром природи. Але ж одного природного обдаровання для створення високохудожніх образів мало. Хіба можна, наприклад, створити тільки завдяки темпераменту такий психологічно складний і глибокий образ, як Командор з п'єси Лесі Українки «Кам'яний господар». Авторів цих рядків доводилося бачити не раз багатьох виконавців цієї ролі, але образ Командора, створений Садовським у першій постановці твору «Кам'яний господар» на сцені театру Садовського, залишився в моїй пам'яті неперевершеним.

Його Командор монументальний... Весь в собі, наче скований якоюсь непроникною оболонкою. Постать його залізна, внутрішньо сильна. Велична хода і спокійні горді очі, скупий рельєфний рух, стриманий темперамент, за яким таїться його владність.

Я не берусь тут аналізувати особливості сценічної майстерності цього велетня українського театру. Силою драматичної передачі психології людини, колоритністю гри він не мав собі рів-

них. Але головне в його творчості — його народність. Це був глибоко національний український талант.

Проходить час і забирає з собою художні творіння великих акторів, але особливості творчого процесу, різноманітні засоби втілення ролі цими майстрами сцени необхідно фіксувати...

Така спадщина стає дорогоцінним джерелом пізнання, розвитку і удосконалення майстерності актора. Адже молодому актору іноді доводиться затрачати чимало сил, часу, енергії і нервів на те, щоб знайти творчий ключ до тієї чи іншої ролі, зробити життя ролі для себе органічним, відчути себе в ролі і роль в собі.

І тут творчий досвід великих майстрів сцени, як ніщо інше, може полегшити роботу. М. К. Заньковецька не раз розповідала, що органічність приходила в творчому процесі, коли роль приковувала до себе її увагу, викликала споріднені асоціації, ідейний інтерес.

Якщо це ставалось, то М. Заньковецька бралася до ролі, творчо захоплювалась нею. Коли ж цього не було, то у неї відпадало бажання працювати над роллю.

У творчості Марії Костянтинівни великою дійовою силою було її співчуття долі героїнь, заперечення тих дійових життєвих умов, атмосфери, в якій вони жили і діяли.

З листів Панаса Мирного можна бачити, наскільки ним змінена була роль Наталі в п'єсі «Лимерівна» завдяки вимогам М. К. Заньковецької, що її виконувала.

Широко відомий також факт, що І. Тобілевич писав п'єсу «Безталанна» для М. Заньковецької. Він наперед бачив Марію Костянтинівну в ролі Варки з її темпераментом, бурхливою пристрастю і непереможною чарівністю, але Заньковецька, ознайомившись з п'єсою, рішуче почала настоювати, щоб їй було доручено роль Софії, гостро протилежну ролі Варки. Велику артистку захопила гірка доля вірної дружини і люблячої дочки. Заньковецькій була ближче роль знедаленої дівчини Софії. Це її пристрасть, її пекуча тема.

Такі факти корисні і повчальні.

Більше ніж чверть віку виступав М. Саксаганський у невеличкій ролі Пеньонжки у п'єсі І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля». Образ набув надзвичайної життєвої вірогідності, художнього узагальнення і великої сили соціального звучання. В. Чаговець так передає виконання цієї ролі Саксаганським. «Він старий, порохнявий, майже здитинився, він любить розповідати про минуле. Але розслаблений мозок не утримує нитки оповідання. Сло-

во чіпляється за слово не за законами логіки, а подібно до магніту, який притягає до себе шматок заліза, що лежить ближче від інших»<sup>1</sup>. Звичайно, його ніхто не слухає, але він, ухопившись за окрему фразу з чужої розмови, намагається розповісти і свій випадок із життя. Це йому ніколи не вдається. Він замовкає — до найближчої нагоди. На виставі біля мене сидів видатний психіатр, один з київських професорів. Він буквально не міг всидіти на місці від здивування й захоплення. «...На сцені сидить дідок у м'яких хутрових чобітках, з довгим чубуком в руках, одягнений у вбрання, що його можна було зустріти в давнину на Волині або Поділлі у «посесорів» чи «лісничих» звичайно з подвійним чи потрійним дворянським прізвиськом... Сидить, підморгує одним оком — друге, зупинившись, ніби не реагує,— і, зберігаючи нерухомість обвислого обличчя, про щось розповідає, іноді лукаво і похитливо хихикаючи.

— Він був жонатий на Свербихвостовій,— там лукава була жінка, борони боже всякого хрещеного від такої!.. Змолоду крутила хвоста з уланами... Недалеко від них стояв уланський полк, так вона одного улана... от забув, як його фамилія... на умі вертиться... так якось, чи на птицю, чи на лоша скидається...

Він намагається пригадати. На лобі збираються зморщечки, як у мавпи, яка уважно розглядає порожній горіх, кинутий у клітку пустуном.

Після безрезультатної паузи оповідання продовжується, хоч його ніхто не слухає, кожний зайнятий своїм ділом.

— Гі-гі! Застукали мужики того улана... Ксьокачевський!.. А бодай тебе, так-так, Ксьокачевський... на лоша скидається...

Дія йде своїм порядком, а Пеньонжка, подумавши, править своєї... Очевидно, щось у нього наперед заготовлено, бо весь він починає сіпатись і метушитись.

— А під старість, як уже почало від старої Губачевської трухлявим деревом одгонити, вона добивалась від старого Губачевського-Носача любові... все співала йому: «Гори, гори, моя лампада»...

І заспівав. О, що це за спів був!... І що за обличчя!... А голос — з присвистом, писклявий, хриплячий фальцет. І похитливе смакування, і це «гі-гі», і тремтяча нога у хутряному чобітку...

<sup>1</sup> Всеволод Чаговець. Життя і сцена. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1956, стор. 105.

Мерзенність, мистецтвом піднесена, як каже Гоголь, в перлину творіння!»<sup>1</sup>.

І дійсно, можна писати цілі трактати про те, що дворянство з його життєвими нормами — це вмираючий стан і т. ін. і т. п., але навряд це буде так переконливо, як Саксаганський переко-нує своїм Пеньонжкою, представником стану, приреченого на виродження. Боруля мріє бути дворянином, а що таке дворянин — це показав майстер, який створив образ Пеньонжки.

У п'єсі І. Франка «Украдене щастя» є один момент, де герой п'єси Микола під час розмови з Анною п'є воду. Видатний артист А. Бучма у ролі Миколи передавав цей момент так: Микола підходить до діжки з водою. Взяв бляшаний кухоль, зачерпує ним з діжки, надпиває до половини, а решту виливає в діжку і по-рожній кухоль ставить на лаву.

На перший погляд, у цьому нічого особливого немає... Одна-че ця звичайна сцена зворушує глядача і залишається назавжди в його пам'яті...

А чому?

Той факт, що Микола дрижить над кухликом, щоб не розли-ти ані краплини і недопиту воду виливає в діжку, говорить про труднощі, з якими добувається вода. Але не в цьому суть: тут примішується інше, важливіше — це внутрішнє самопочуття Ми-коли, той глибокий душевний стан, в якому він перебуває в ре-зультаті своїх взаємовідносин з Анною і який в даному разі є основою суттю його поведінки, його життя.

І хоч Микола мовчить, але вся його істота виразно промовляє про тяжке, непоправне горе... Це відчувається у кожному пору-сі, у кожному кроці. І коли він з обвислим тілом важкою ходою підходить до діжки і, не дивлячись, якимось наосліп, зашкарубими пальцями бере кухоль, і коли руки його боязко торкаються діжки, наче перед ним не діжка з водою, а та сама Анна, яка щойно сказала, що вже все пропало..., а йому все-таки не хо-четься вірити, і він, втупивши погляд перед себе, бережно, як у сні, обмацує ту діжку, немов шукає кінців, щоб зачепитись, стулити порване докупі... Поволі заносить він руку над діжкою, щоб вилити недопиту воду, і раптом робить несподіваний рух, наче з тою водою він хоче виплеснути всі свої страждання, всі муки. У всій його поведінці — лейтмотив знівченого, зламаного життя, якого вже не зв'яжеш. В цьому виразність дії Бучми —

<sup>1</sup> Всеволод Чаговець. Життя і сцена. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1956, стор. 105—106.

Миколи і глибокий поетичний, внутрішній зміст. І незалежно від того, чи це буде названо другим планом, чи поетичним розширенням рамок літературного твору, тут відчувається високе мистецтво. В ремарках п'єси нічого про таку поведінку не сказано — це вимисел актора. Вимисел, вкладений в одне узагальнене конкретне явище, яке розкриває перед нами цілий світ обездоленого, темного, затурканого і обікраденого в правах прикарпатського селянства часів австрійської імперії. Обізнаність з дійсністю, з умовами життя, з тяжкою працею селянина, а головне, проникнення актора в душу героя, розуміння його психіки дають можливість на побутовому матеріалі створити узагальнений образ. Цей образ своєю емоційною силою будить наші думки, викликає відповідне ставлення до себе і розширює межі авторського задуму. За такий акторський домисел Франко міг би сказати Бучмі так, як сказав Карпенко-Карий Саксаганському з приводу Пеньонжки: «Чудово. Ти знаєш, я ніколи не думав, не уявляв собі нічого подібного».

В театрі це називається «знахідка», але такі «знахідки» завжди бувають святом і для актора, і для режисера, і для всього театру. Вони заражають театр творчим горінням, розплавляють в ньому сіру, буденну атмосферу, збагачують спектаклі.

Цікаво поставити перед собою таке питання: як же погодити це творче втілення літературного твору акторами з нашим режисерським задумом, з постановочним планом, в якому режисер бачить образ свого майбутнього спектаклю втіленим у матеріалі: в декораціях, в костюмах, в мізансценах і насамперед, зрозуміло, в акторському виконанні.

Яскравим прикладом спільної роботи актора, режисера і автора може бути вже згаданий нами випадок з ролями Варки та Софії у п'єсі І. К. Карпенка-Карого «Безталанна». Автор і режисер спектаклю П. К. Саксаганський бачив М. К. Заньковецьку у ролі Варки. А вона категорично відмовилась грати Варку і взяла, здавалося б, другорядну роль Софії. Від цього тільки виграла п'єса і театр, а М. Заньковецька своїм виконанням ролі Софії вплела нові лаври в вінок своєї безсмертної слави.

Величезне значення у створенні спектаклю відіграє воля актора, умови, які сприяють розвиткові його творчої ініціативи.

У дружній атмосфері актор духовно мужніє, дає простір виявленню своїх індивідуальних можливостей і створеними художніми цінностями стверджує свою самобутню позицію сприйняття дійсності. Він обдаровує глядача незмірно більшим, складнішим, ніж написано в його ролі.

Талановитий актор, натрапивши на близьку йому тему, створює зворушливу, повну драматичної напруги сцену лише в мізансценах, без акторського тексту. Він може вийти за рамки своєї ролі, розширити ситуації п'єси, надати образіві виразнішого ідейного змісту і емоційного впливу.

У п'єсі І. К. Микитенка «Дівчата нашої країни» є сцена, якій ми в Одеському театрі дали заголовок «Шахи». Один з бетонярів, комсомолець Гайдаренко, сидить, замислившись над дошкою з шахами. Він ніяк не може розв'язати завдання, яке перед ним поставив його товариш Панахида. А той зробив хід конем і пішов купатись з товаришами. Він глибоко переконаний, що Гайдаренко з його «здібностями» шахматиста не вийде із становища, в яке його поставлено. Та ось приходить бригадир бетонярів Шметелюк. У нього на серці тяжкий тягар — товариші мають судити його. Шметелюк, поглянувши на шахову дошку, підказує Гайдаренкові розумний хід. Гайдаренко охоче користується порадою. У цей час повертається з товаришами Панахида. Кинувши погляд на шахи, Панахида робить висновок:

— З тебе таки будуть люди, Гайдаренку.

Але тут починається суд над Шметелюком. Бетонярі розкривають перед ним картину його вчинків — бригаді збрехав, Лотоцькому збрехав, журналістові збрехав, коли говорив про бригаду, в дружину інженера Лотоцького закохався, на коліна перед нею впав.

— Пливи з такою «любов'ю», може, приб'єшся до іншого берега.

Шметелюк збентежений, він збагнув свою помилку, підвівся, знов сів. Схопився, хотів щось сказати, не міг. Обводить товаришів очима: «До іншого берега я...» Шметелюк в нестямі б'є кулаком по столу, змітає зі столу шахівницю, шахи розлітаються по сцені в різні кінці. Гайдаренко, мов остовпілий, дивиться на цю картину очима, повними відчаю і невимовної образи. А Шметелюкові тепер однаково. Цією мізансценою, цим несподіваним рухом він ніби заодно зруйнував і стер всі облудні плани, всі химерні мрії, побудовані ним під впливом фальшивої принади і обещувань Лотоцької.

## VIII

Говорячи про творче обличчя режисера, який активно втручається в життя, про самотність його в трактовці і втіленні драматургічного твору, хочеться торкнутись самого об'єкта ре-

жисерської творчості — тієї чи іншої п'єси, над якою режисер починає працювати, близької або далекої його індивідуальним особливостям. Питання п'єси репертуару, своєї теми для режисера завжди займає одно з найважливіших місць в житті театру. Успіх спектаклю залежить від п'єси, яка відповідає вимогам сучасної дійсності, творчим особливостям акторів, режисерів і всього театру.

У 1929 році переді мною, як головним режисером Одеського театру імені Жовтневої революції, постало питання відкриття сезону. Я перечитав тоді багато п'єс, але на жодній не міг зупинитись. Питання набрало загрозливого характеру — наближався термін початку сезону, а п'єси для відкриття не було. Мені з голови не виходила тема, якої я не міг відшукати ні в одній із прочитаних мною п'єс радянської драматургії. Ця тема мене дуже хвилювала. Я виношував її в своїй уяві. Перед очима як живі поставали контури її уявних образів. І от випадково я натрапив на одне оповідання під назвою «Диктатура». Це був твір Івана Микитенка. Пізніше п'єси, написані на основі цього оповідання, судилось відіграти значну роль в українській драматургії: «Український театр ще не знає п'єси, такої багатої за своєю соціальною насиченістю і значимістю, як «Диктатура...»<sup>1</sup>. Уже з самої назви можна частково здогадатись, про що говориться у п'єсі. Йдеться про боротьбу Комуністичної партії і Радянської держави за зміцнення дружби між робітничим класом і трудовим селянством, дружби, яка є життєдайним ґрунтом для диктатури пролетаріату, становить її внутрішню суть. Я вирішив для себе за всяку ціну домогтись, щоб автор з оповідання «Диктатура» зробив п'єсу, якою ми відкриємо сезон.

Не буду описувати шлях, що його мені довелось пройти до здійснення мого, як на той час дехто говорив, дуже «ризикованого задуму». Скажу тільки, що автор, після докладної розмови зі мною, прийняв мою пропозицію, і негайно розпочалась робота... У процесі створення п'єси і спектаклю нас супроводили ентузіазм і величезне творче піднесення.

Перед колективом стояла нелегка, але приваблива і велика мета. І ми, перекорюючи труднощі, йшли до здійснення її, сповнені пристрасного, палкого бажання. Поступово в нашу роботу втягувалось все більше зацікавлених і співчуваючих, починаючи

<sup>1</sup> Український драматичний театр, т. 2, К., Вид-во АН УРСР, 1959, стор. 268.

від акторів і закінчуючи партійними і громадськими організаціями. Не раз окремі сцени зачитувались на суднобудівному заводі в Одесі, в котельному цеху Миколаївського заводу, куди виїжджали на чолі з автором і режисером групи акторів, учасників спектаклю. Там вони проводили немало часу серед робітників, знайомились з життям кращих передовиків виробництва, з їх настроями, успіхами і збирали творчий матеріал для майбутніх образів п'єси і спектаклю.

Незважаючи на те, що часу у нас було обмаль, ми все ж підготували спектакль. «Підготовка постановки «Диктатури» набрала такого розголосу, що на прем'єру з Миколаєва приїхала спеціальна робітнича делегація котельного цеху, прибули режисери з театрів інших міст, серед них — Г. Юра від театру імені Ів. Франка та Б. Романицький від театру імені М. Заньковецької»<sup>1</sup>.

У сонячній Одесі наступили осінні дні, але, коли я згадую постановку «Диктатури», перед моїми очима постають картини буйного розливу творчої праці і радісного цвітіння весни...

До постановки на сцені театру «Диктатури» І. К. Микитенко як драматург був невідомий. Та й сама п'єса, як він говорив, була далеко не опрацьована, удосконалювалась вона під час репетицій, які, до речі, спочатку мали своєрідний характер: від найстаршого віком (заслужений артист Є. Замичковський) до наймолодшого (нині народний артист УРСР Є. Пономаренко) всі говорили одверто з автором не тільки про свої ролі, але й про суттєві недоліки п'єси.

Правда, сам автор завдяки особливостям свого характеру — чутливості, безпосередності, сердечності — сприяв створенню атмосфери, в якій кожному хотілось висловити авторові свої найпотаємніші думки про п'єсу, сказати «своє» слово правди.

Тим більше, що Микитенко сам завжди напрошувався, щоб йому говорили в вічі правду, і ні крихти не ображався, якщо ця правда була гіркою. Одного разу на репетиції під час перерви він повів розмову про конечну потребу показати в театрі «нових людей — творців нового життя».

<sup>1</sup> Український драматичний театр, т. 2, К., Вид-во АН УРСР, 1959, стор. 268.



— Ви нам, акторам, дорікаєте, і, мабуть, цілком заслужено,— каже йому виконавець ролі Ромашки Іван Едуардович Замичковський,— в тому, що ми повторюємось в ролях, що в декого з акторів ролі відрізняються тільки по костюмах одна від одної, а буває, що й цього нема. Я не буду заперечувати. Але ось ви щойно торкнулися питання про нове. В українській драматургії справді з'явилося нове. Помітні ідейні зрушення. Це приємно. Скажіть же, будь ласка, чому в п'єсах деяких сучасних українських драматургів персонажі виглядають так, ніби вони вчора перейшли туди з творів Кропивницького, Карпенка-Карого та інших. А нам ви кажете: «повторюєтесь».

— Малоштанівське запитання,— кинув йому репліку Юрій Шумський, який стояв окремо під колоною, кутив і щось нервово розповідав актору Борису Чернову.

Всі насторожились.

Микитенко озирнувся і спинив свій гострий погляд на Замичковському.

— Дударь — нове,— м'яко промовив він.— Образ робітника-комуніста Дударя якісно новий в українській драматургії. Цього, я думаю, ви заперечувати не будете, Іване Едуардовичу.

— І перед Юрком Васильовичем Шумським нелегке завдання — знайти вірні засоби, щоб втілити його на сцені,— продовжував він.

Але тут сталося надзвичайне: як з мішка посипались запитання. Актори, як діти, з різних кінців навперебій кидали репліки.

— Ви кажете про Дударя,— звернувся до І. Микитенка артист А. Осташевський, закриваючи його від інших своєю високою постаттю. В голосі його звучала нотка ревностів: — Які ж нові риси ви вклали в Андрія Чирву, що мені його доводиться виконувати. Що нового сьогодні у цій ролі я знайду, порівнюючи її з Бичком з п'єси Кропивницького «Глитя, або ж Павук»?

Аналогічні питання пролунали з боку виконавців ролі Півня (арт. Коханенко), Гороха (арт. Селюк), Малоштана (арт. Красноярський), Книша (арт. Твердохліб).

Стіна акторського мовчання рушилась.

Через день Микитенко дзвонив нам уже з Миколаївського

<sup>1</sup> Український драматичний театр, т. 2. К., Вид-во АН УРСР, 1959, стор. 268.

суднобудівного заводу. Сповідав, що він працює робітником в котельному цеху і запрошував актив театру у вихідний день обов'язково приїхати в гості, прямо на завод.

Пізніше до театру в Одесі приїхала бригада літераторів. Серед них Кириленко, Щупак, Овчаров та інші.

Вони прочитали артистам театру ряд доповідей, пов'язаних з постановкою «Диктатури».

Минають часи спільної продуктивної творчої праці театру з драматургом Микитенком.

І от, як уже згадувалось, Микитенко в роботі над постановкою нової п'єси «Соло на флейті» вже не як початківець, а як мудрий майстер, повчає законам творчості тих же акторів, що колись перед ним ставили слизькі питання.

«Прем'єра «Диктатури» на сцені Одеського українського драматичного театру, де п'єса І. Микитенка знайшла своє перше втілення, перетворилась на урочисте свято, що знаменувало собою нову перемогу української радянської театральної культури».

Так була знайдена театром і втілена в спектаклі своя тема. Але цей спектакль ніколи не став би таким правдивим відображенням живої дійсності, якби при втіленні його на сцені театр був одірваний від життя, не вивчав процесів формування нового соціалістичного життя, нових людей і якби не прийняла б в нашій роботі найактивнішої участі широка громадськість.

Досить згадати більшість вдалих вистав наших театрів, або ще краще, звернутись до минулих років, часів становлення радянського театру, і перед нами на повний зріст постає вся значимість зв'язку театру з життям, його активне втручання у життєві процеси.

«Молодий театр», про який уже тут говорилось, на свій час збагатив українське театральне мистецтво новими засобами театральної виразності. Він став колискою багатьох видатних режисерів і акторів наших днів тому, що, попри всі суперечності того часу, шукав своїх шляхів і знаходив їх у вирі бурхливого життя — в безпосередній боротьбі за прогресивне мистецтво.

Експериментальні театри часів 1921—1924 рр. такі, як театр «Березіль», у своїх творчих шуканнях привертали увагу радянського глядача тими спектаклями, в яких вони потрапляли на свої стежки, що вели їх за покликом часу — відбивати бурхливу сучасність з її революційним змістом.

У чому ж полягає основна суть наведених тут мною багатьох творчих прикладів з історії українського театрального мистецтва?

Насамперед у глибокому і безпосередньому зв'язку театру з життям, із своїм народом. У чіткому ідейному спрямуванні його творчих процесів, виявленні багатой творчої фантазії, поетичній образності і яскравості сценічного малюнка.

У тому, що в них відчувається сміливе творче дерзання, пристрасний розмах передової думки і самобутнє втілення її у відповідній сценічній формі.

Це те, без чого не може зростати театр, актор і режисер. В цьому ідейна і художня сила радянського театру.

## З М І С Т

Замість передмови	3
М. Вепринський.	
Шлях до майстерності	5
Р. Черкашин.	
Режисер працює над сло- вом	37
О. Глаголін.	
Сценічне спілкування	59
О. Скибневський.	
Розвідка розумом	78
М. Авах.	
Малі форми	95
М. Терещенко.	
З досвіду режисера	134

**В ПОМОЩЬ МОЛОДЫМ РЕЖИССЕРАМ**  
(Сборник статей)  
(На украинском языке)

Редактор Е. М. Оношенко. Художник Б. Й. Бродський. Художній редактор О. Д. Стеценко. Технічний редактор Р. Б. Шейнкман. Коректор І. Б. Глушкіна.

БФ 30946. Темплан 1965 р. № 380. Здано на виробництво 3/VI 1965 р. Підписано до друку 15/X 1965 р. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Фіз. друк. арк. 10,25. Умовн. друк. арк. 9,23. Обліково-вид. арк. 9,53. Зам. № 397. Тираж 2300. Ціна 67 коп.

Видавництво «Мистецтво». Київ, Свердлова, 19.

Київська фабрика набору Державного комітету Рад Міністрів УРСР, Довженка, 5.

