

Олекса Любимів

ПОРАДНИК
ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ
та
Аматорських Гуртків

1948

Виницеґ, Манітоба.

ОЛЕКСА ЛЮБИМІВ

ПОРАДНИК
ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ
ТА
АМАТОРСЬКИХ ГУРТКІВ

1948

НА КЛАДОМ АВТОРА

ДРУКАРНЯ НОВОГО ШЛЯХУ
ВИНИПЕГ — МАНІТОБА

1948.

Printed by the Ukrainian National Publishing Company,
Winnipeg, Manitoba.



ТАЛАНОВИТІЙ СПІВАЧЦІ-АРТИСТЦІ

ГАЛИНІ Л.

ПРИСВЯЧУЄ

АВТОР

ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

Бажання дати нашій молоді — яка бере участь у драматичних гуртках — основні принципи будови театральної вистави спонукало нас видати цей “Порадник”, щоб у дальшому розвитку художньої самодіяльності покласти певні засади для вивчення так званих законів сцени без знання яких неможливий поступ у роботі режисера, виконавців, а значить і у цілій виставі.

При виданні цього “Порадника” ми ставили перед собою такі завдання:

1. У короткій і ясній формі висвітлити основні принципи роботи режисера та виконавців над п'єсою.
2. Щоб “Порадник”, як кишенькова книжка міг прислужитися у кожному разі при тих чи інших питаннях під час роботи над п'єсою.
3. Зміст “Порадника” вкласти у зрозумілу мову, уникаючи по можливості спеціальних професійних термінів.

Ми сподіємось, що наше щире бажання видати цей “Порадник” у допомогу існуючим та тим що мають бути створені драматичним гурткам, дасть можливість бачити у дальшому наслідки нашої праці.

Олекса Любимів.

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ

Говорити в цьому poradнику про організацію драматичної групи, ми не будемо.

Припустимо, що така група вже існує, що вона вже створена з людей, які віддають свій вільний час, свої бажання і творчий запал мистецькій справі і проводять свою роботу під керівництвом режисера, який в той же час сполучає в собі й організатора цієї драматичної групи. Умовимось, що група вже існує, а керівник-режисер проводить свою роботу.

Наша основна задача допомогти керівникові-режисерові розглянути всі етапи роботи над п'єсою та над створенням вистави, а також по можливості ознайомити його (керівника-режисера) з особливостями театрального мистецтва, які без сумніву принесуть велику користь, як над створенням вистави, так і в роботі з учасниками драматичної групи.

ЩО ТАКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ.

Коли ми уважно придивимось до тієї чи іншої вистави, яку ми бачимо, насамперед можемо установити, що у створенні театральної вистави бере участь велика кількість творчих працівників, а саме: автор-драматург, твір (п'єса), якого лежить в основі роботи, художник-декоратор, який створює оформлення сцени, композитор, який пише музику до вистави, режисер, який дає плян вистави її задум і нарешті актори, які створюють окремі сценічні образи.

Однак, кожна з цих робіт не буде уявляти собою театральної вистави в цілому, **а тільки сполучені разом твори всіх цих авторів, і п'єса і музика і декорація і сценічні образи, являють твір театрального мистецтва - виставу.**

Цілком зрозуміло, що мова йде не про механічне сполучення робіт цілого ряду творців, кожного твору зокрема, а про органічне сполучення творчої роботи. Якщо кожний з них виконуючи свою частину роботи в загальному створенні вистави — діє у відповідності з загальним і єдиним для всіх задумом-пляном. **Органічне сполучення є результат творчої роботи багатьох творців.** Тобто автором твору театрального мистецтва-вистави є ансамбль.

Цілком зрозуміло, що не кожному групі людей можна назвати ансамблем.

Ансамблем ми умовимось називати відповідно дібраних і добре узгоджених та спрацьованих у роботі людей. Таке об'єднання людей, яке здійснює загальне для всіх завдання у створенні мистецької вистави, та має для всіх єдину мету, ми будемо називати ансамблем.

Якуж мету повинен поставити перед собою театральної ансамбль? Насамперед, мета діяльності кожного театрального ансамблю виходить з загальної мети всякого мистецтва впливати в певному напрямку на свідомість людей, на їх психо-ідеологію.

Режисер, який зумів вибрати ту, чи іншу п'єсу повинен знати: **заради чого він ставить цю п'єсу.**

Цілком правдиво, що справжній театральний ансамбль незвичкає відразу, він виховується і виростає поступово, вивчаючи закони театрального мистецтва взагалі: тобто така театральна група прагне до єдиного творчого методу, до ансамблю.

Звичайно, у всякому ансамблі кожний виконує різні роботи, як за характером їх, так і їх цілістю. Один в загальну справу вкладає більше, другий менше. Завдання, що стоять перед одним, відповідальніші, складніші, перед другим, менш відповідальні, менш складніші. Наприклад: один актор у даній п'єсі виконує труднішу і відповідальну роль, інший в цій же п'єсі зовсім маленьку, епізодичну.

На відміну всіх учасників загальної роботи, що проводиться коло вистави; режисер відповідає за **всю роботу у цілому** і за кожну роботу зокрема.

Режисер повинен добиватися того, щоб бути зрозумілим для всіх у всіх завданнях та вимогах до кожного, щоб не ставити до них нездійснених завдань та вимог.

Тепер, ми з вами можемо установити, що мистецтво актора і режисера відрізняється від мистецтва інших тим, що це мистецтво не існує поза театром.

Уявити собі мистецтво актора поза театром так само важко, як уявити собі театр без актора. Всі ж інші види мистецтва; драматургія, малярство, співи, музика, танці — існують, як самостійні види мистецтва.

Кожен з них, цих творців, своїм твором безпосередньо впливає на глядача, на слухача, або читача в задуманому ними напрямі.

В театрі відбувається зовсім інакше: всі, крім актора закінчують свою роботу ще до того, як будуть показувати цю виставу глядачеві, і тільки актор, його робота, проходить на очах глядача. Актор є ніби посередником між усіма учасниками, які працювали над виставою і глядачем.

Актор, його робота на сцені проходить в повному контакті з глядачем.

У своїй грі на сцені, актор повинен використати весь той матеріал, який з'явився результатом роботи інших, які працювали над створенням вистави.

Правда, актор, як творець свого сценічного образу, може доповнити, розвинути, збагатити задум автора; це залежить від актора і режисера, наскільки вони вірно зрозуміли цей сценічний образ, та його зовнішні і внутрішні поведінки.

Припустимо, що на сцені одним з учасників вистави

художником, талановито зроблено оформлення сцени: Уявіть собі безмежний степ, ось, ось, здається повіє вітерець і майже налите колосся загойдається, як хвилі...

Але, якщо актор на фоні цього степу буде поводитись, як в хаті, це оформлення буде мертвим і глядач сприйме його, як помилково поставлене на сцену.

Отже, щоб глядач сприйняв все як слід, треба, щоб актор в своїй грі на сцені знаходив до всього необхідне відношення. Хто ж повинен спрямувати творчу фантазію всіх учасників, а особливо виконавців-акторів? Хто повинен організувати весь матеріал, щоб можна було створити виставу, як єдиний твір театрального мистецтва? Хто буде спрямовувати всіх учасників ансамблю за правильним напрямком, щоб вистава виглядала справжнім мистецьким твором, наповненим життям і яка могла б у певному напрямі впливати на свідомість людей? Відповідаючи на ці питання, ми цим самим відзначимо обов'язки режисера-постановщика. **Значить, режисер** є тим організатором волі і свідомості всіх учасників вистави, тим керівником, який зібрав до купи всі окремі роботи, які виконувались за його задумом, планом і допомогли у створенні єдиного твору театрального мистецтва — виставі, як творові цілого ансамблю.

Режисер повинен вміти розібрати й прийняти все цінне, що приносить той, чи інший учасник ансамблю, вміти спрямовувати їх творчу волю, вміти розв'язати ті, чи інші питання.

Багато чуйності, розуміння і знання повинен виявити режисер для того, щоб навчити виконавця використовувати в його творчій роботі весь той матеріал, який надано йому автором і учасниками ансамблю.

Для цього насамперед, режисер повинен добре знати природу того творчого матеріалу, який є основою в його роботі, знайомий з особливостями та законами акторської творчості.

Тепер розберемо, в чому полягають особливості акторської творчості. Як і кожен мистець, актор відтворює життя в художніх образах. Яким же виразним засобом користується актор для створення свого художнього образу? Ми знаємо, що актор граючи на сцені, користується своїм голосом, рухами свого тіла, мімікою свого обличчя. За допомогою, яких актор створює художній образ

Таким чином ми бачимо, що матеріал, яким користується актор у своїй роботі над створенням образу — це є він

сам. Актор відрізняється від інших учасників тим, що він рівночасно є творцем і автором, а також і матеріалом того сценічного образу, який він сам створює. У цьому полягає двоїстий характер акторської творчості.

Створюючи на сцені той, чи інший образ, актор досягає його відбуття шляхом відтворення певних дій, вчинків тієї людини, яку грає актор. Відтворювати вчинки, дії — це значить показувати внутрішню й зовнішню сторони цих вчинків. Тіло актора робить те, що повинно робити тіло людини, яку показує на сцені актор. У психіці актора виникають ті почуття й думки, якими повинен жити зображуваний образ. Звідціля ми можемо сказати, що коли актор створює на сцені той, чи інший образ, то і тіло і психіка актора ніби зливаються, ніби належать тій людині, яку відтворює актор. Психіка актора і його тіло виконують подвійне завдання. Поперше вони відтворюють вчинки людини, яку показує на сцені, подруге, він увесь час пам'ятає, що він на сцені, що його глядач повинен добре чути й його рухи увесь час знаходяться під контролею його свідомості. Він не зачіпає декорації, не звалює буфаторських дерев чи кущів, які стоять на сцені і в той же час психіка актора, його власні почуття, його власне хвилювання можуть одночасно жити з почуттям, та переживанням тієї людини, яку зображує актор.

Така двоїстість актора в його рухах і психіці можлива тільки тому, що сценічні почуття, які переживає актор на сцені, не є звичайними життєвими переживаннями, вони набувають особливого, своєрідного стану, який ми у відмінну від життєвих, називаємо **сценічними переживаннями**, які він, актор, повинен викликати в собі за допомогою особливих творчих намагань, в потрібний момент даної сцени.

Скажемо, якби по змісту дії на сцені, на актора, який виконує роль купця, напали злодії і загрошують йому пістолем, звичайною буфаторською пістолем і це акторові добре відомо, але він грає цю сцену так, ніби це справжня пістоля і йому загрожує смерть. Але як би на цього актора направили на сцені замість буфаторської пістолі справжню, заряджену пістолем і він дійсно повіривби, що йому загрожує смерть, то його сценічне почуття моментально перетвориться під впливом цієї причини у справжнє життєве почуття страху. Це почуття витіснилоб сценічне переживання і актор збігби зі сцени.

Або уявіть собі людину, яка мандрує. Вона бачить в

перше в житті море, освітлене рожевим промінням сонця, гори, які мають мальовничий вигляд, її захоплює почуття радості, захоплення чудовим краєвидом — це ті факти, які викликають в людині відповідні переживання, але коли ми всі ці переживання перенесемо на сцену і акторові прийдеться грати ці всі переживання на сцені, де не існує справжнє море і справжні гори, але актор повинен вміти викликати в собі ті відповідні переживання, які бувають у людини, що любиться таким краєвидом у житті.

В цьому і особливості акторської майстерності у створенні сценічного образу.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

Режисер читає п'єсу.

(Перше читання).

В цьому розділі розберемо конкретні питання практичної роботи керівника-режисера над п'єсою.

Режисер не повинен приступати до роботи з акторами, або з іншими учасниками ансамблю, перше, ніж він ґрунтовно не підготується всебічно, вивчити ту дійсність, що її відбив у своєму творі (п'єсі) драматург, досконало знати зміст та спрямованість цієї п'єси.

Припустимо, що керівник перечитав вже багато п'єс, які він сам вибрав, або були йому запропоновані іншими учасниками ансамблю. Так само припустимо, що керівник-режисер застановився на одній з п'єс, ним вже прочитаних. Тоді він повинен ще раз уважно її перечитати та визначити тему та ідею п'єси.

Визначити тему, то значить визначити те коло життєвих явищ, про яке говорить ця п'єса — тобто треба відповісти на питання **про що, про які явища дійсного життя говориться у цьому творі.**

Коли буде знайдена тема, треба відшукати та визначити ідею цього твору. Визначити ідею п'єси, це значить відповісти на питання, що говорить **сам автор про ці життєві явища відбиті у п'єсі, як він ставиться до цих подій.**

Знати тему та ідею п'єси, вміти їх визначити — це завдання надзвичайно відповідальне. Не зрозумівши теми та ідей п'єси, можна побудувати свій задум — в супереч з за-

думом самого автора. Не зрозумівши вірно теми та ідеї п'єси за автором важко знайти **своє власне**, вірне відношення до цих життєвих явищ. Між іншим, визначення теми та ідеї не є дуже легкою справою тому, що здебільшого в кожній п'єсі говориться не тільки про одне якесь життєве явище, а про декілька.

Значить, в такому випадкові ми будемо мати справу з багатьома темами, а це звичайно ускладнює роботу керівника-режисера, але про те він повинен вміти відібрати зі всіх тем **одну головну тему**, провідну -- тобто таку, яка надасть цінності та спрямованості виставі. Звичайно, не треба відмежовуватись від інших тем, які є у п'єсі, але їм має бути відведено у виставі відповідне до їх значення другорядне місце.

Для того, щоб було зрозумілим, наведемо декілька примірів на визначення теми та ідеї п'єси. Перед нами лежить етюд на одну дію Марка Кропивницького "ІЮ РЕВІЗІЇ". Нам треба знайти її тему, але для того, щоб її знайти, ми повинні поперше з'ясувати, про що, про які життєві явища йде мова в п'єсі. Пригадаймо її короткий зміст:

Дія відбувається в хаті волосної управи в одному з великих сіл на Україні. Сторож сидить за столом, з цікавістю приглядається до бухгалтерійної рахівниці. У нього в руках великий пакет, якого він має передати начальникові, якого в управі немає вже цілий тиждень. Входить заклопотаний старшина. Наказує закладати коней бо мусить їхати по ревізії. Сторож передає йому пакет. Старшина розпечатує пакет, але не зрозумівши змісту, запитує про писаря. Але й писар вже другий день гуляє на хрестинах. Одержаний пакет наводить його на думку, що треба їхати по ревізії. В цей час входить Риндичка зі скаргою на свою сусідку Пріську. Розказуючи **Риндичка, підливає старшині чарку**. Вона знає, що без хабаря справа не вдасться. Старшина вирішив вчинити суд. Наказує привести обвинувачену. З приходом Пріської, старшина залицяється до неї, забувши про суд. Виганяє з хати Риндичку та свідка, щоб не заважали. Залишившись зі старшиною, Пріська неохоче приймає його залицання. Несподівано входить п'яний писар. Старшина незадоволений появою писаря, який теж починає залицятися до Пріської, частуючи її горілкою. Пріська, радо приймає залицання писаря. В управі стає весело. Недочекавшись виклику, Риндичка та свідок заходять в хату. Між жінками починається знову сварка. Одначе писар уміло втручається в цю справу, частуючи їх горілкою. Пріська та Рин-

дичка помирившись обіймаються та цілуються. В управі лунають пісні п'яного товариства. Коні давно чекають, щоб їхати по ревізії. Але старшина п'яний смачненько спить. Поїздка старшини по ревізії і за цим разом не вдалася.

З цього короткого змісту стюду М. Кропивницького, "ПО РЕВІЗІЇ", ми бачимо, що тут тема не одна. "Необхідність їхати по ревізії", це одна тема, "вчинити справедливий суд" це друга тема.

Керівник-режисер повинен вибрати якусь одну провідну тему. Якаж буде з цих двох названих тем провідною? Яка з цих тем надасть цільності у цій виставі? Коли ми візьмемо за головну тему "вчинення справедливого суду", то очевидно припустимо велику помилку тому, що ця тема не дасть цільності виставі, а тим більше не буде спрямовувати головних дієвих осіб на досягнення якоїсь мети. Ця тема хоча і розвивається на протязі майже цілої дії, проте не буде провідною, тому, що через цей "справедливий суд" старшина ще раз відклав до невідомого часу свою поїздку по ревізії, яка по тих чи інших причинах, декілька разів вже відклалася. Тема "необхідність їхати по ревізії", набирає провідну роль тому, що вона є типовою і характерною в тій епосі, яку показав в цьому етюді М. Кропивницький.

При визначенні теми не треба згадувати власні імена дієвих осіб, бо справа не в долі окремої людини, а в типових рисах і властивостях окремого життєвого явища. Тому і ми не називаємо провідною темою цього етюду -- "Василь Миرونюч ніяк не збирається виїхати по ревізії". Ні, справа не тільки в одному Василеві Миронючу, а в тому середовищі, яке породило таких багатьох Василів Миронючів, та їх чинарів, які були розповсюджені по багатьох селах та містах України. Визнаючи тему, треба відповісти на питання: про що, про які життєві явища говорить автор в п'єсі.

Тепер, коли ми з вами визначили теми і знайшли головну, провідну тему; ми повинні спробувати знайти ще і ідею цього етюду. Що ж хоче сказати автор своїм твором "По Ревізії"? Як він ставиться до цих подій, які він зобразив в цьому етюді? Інакше кажучи, яка ідея цього етюду?

Коли ми вже познайомились з твором цього автора, нам стало зовсім ясно, що сам автор засуджує цього старшину -- Василя Миронюча, його п'янство, його неписьменність і взагалі його право бути на керівній посаді. Засуджує писаря, який хоче провести з "приємністю" не тільки вільний час, але і службові години, який "змоскалився" і став незрозумілим

селянам. Селяне знають, що та чи інша справа, яку вирішують старшини чи писарі у себе на місці, чи розїжджаючи по ревізії залежить від того, хто краще догодить “підношен.ям” “начальстві”. З цього ми бачимо як ставився автор до цього життєвого явища, та що він хотів сказати своїм твором **“дивіться, всі дивіться, яке начальство керує долею людей”**.

Це і є ідея твору “ІЮ РЕВІЗІЇ” М. Кропивницького. Виходячи з цього приміру знайдіть самі тему та ідею таких п'єс: “НА ПЕРШІЙ ГУЛІ” Васильченка. “БУВАЛЬЩИНА” — Васильковського, “ПОШИЛИСЬ В ДУРНІ” — Кропивницького. “СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ” — Квітка-Основяненко, або з тих п'єс, які ви зараз маєте на руках.

ДРУГИЙ РОЗДІЛ

Режисер читає п'єсу.

(друге читання).

Коли керівник-режисер визначить тему та ідею, він відкладає цю п'єсу на той час, доки не буде обізнаний з тими життєвими явищами, тією дійсністю, що відбита в п'єсі. І чим менше керівник-режисер знає ті життєві явища, тим більше повинен зусиль прикласти, щоб досконало, по справжньому глибоко вивчити цю дійсність.

Значно легше працювати керівникові-режисерові над п'єсою нашого сучасного життя. Якщо він мало знайомий з цими явищами про які говориться в п'єсі, керівник-режисер завжди має можливість поїхати чи піти до того чи іншого виробництва, ознайомитись з ним, поговорити з робітниками, інженерами тощо. Має можливість поїхати на село і також поговорити з людьми, які близько стикаються з дійсністю, що відбита в сучасній п'єсі. Нарешті, керівник-режисер може також багато потрібного матеріялу до своєї п'єси, взяти з газет та журналів. Значно важче прийдеться керівникові-режисерові, коли він зустрінеться з п'єсою клясичного репертуару, з тими життєвими явищами, які відтворюють образи минулих часів. Чим більше керівникові-режисерові незнайома дійсність, тим більше уваги він повинен присвятити її. Треба докласти багато зусиль, щоб відчутти ту епоху, тих людей, які зображуються в тій п'єсі, щоб вміти добре відтворити їх образи на сцені.

Наприклад скажемо, що він хоче ставити п'єсу "ХАЗЯІН" — Івана Тобілевича (Карпенко-Карого). Цілком зрозуміло, що ті події відбуваються не в наших часах і є багато дечого нам не зрозумілого з цих явищ, які зображені в п'єсі.

Для того треба прочитати інші твори Тобілевича, як: "МАРТИН БОРУЛЯ", "СУЄТА", "СТО ТИСЯЧ", "БЕЗТАЛАННА", "РОЗУМНИЙ ТА ДУРЕНЬ" і т. д. Крім цього треба прочитати інших авторів того часу нпр.: Нечуй-Левицького, П. Мирного, спогади акторів і режисерів про творчість Ів. Тобілевича. Якщо є можливість треба використати ті чи інші історичні матеріали, ілюстрації, знімки з картин, малюнки з костюмів, житла і т. д. Ті думки, що будуть викликані на основі вивчення цієї дійсності, те відношення до тих життєвих явищ, які зродились у нього в результаті вивчення — створять ідею вистави.

Тепер ми можемо сказати, що ідеєю вистави є результат свідомости керівника-режисера на основі вивчення дійсності тих життєвих явищ, які відтворені в п'єсі.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

Режисер читає п'єсу

(третє читання).

Коли керівник-режисер, знайшов вже ідею вистави, потрібно повернутись до п'єси, щоб перевірити на скільки вірно визначена ним ідея вистави. Зіставлення ідеї автора та ідеї вистави встановить збіг ідеї п'єси та тієї вистави, або ті чи інші розходження. Зробивши загальний розбір п'єси по лінії її тематичного та ідейного змісту, керівник-режисер повинен перейти тепер до розгляду окремих ознак п'єси. Цебто треба визнати характер п'єси, її жанр, — це значить зрозуміти до якого виду драматичного твору належить ця п'єса: трагедії, драми, комедії, водевілю тощо. Тому, що кожен жанр п'єси потребує окремого засобу сценічної виразности не тільки в грі акторів, а навіть і в зовнішньому оформленні, а тому так само треба визначити і жанр п'єси. Що таке жанр (тобто характер) п'єси? Від чого він залежить?

Він залежить від основного відношення (ставлення) автора до зображуваних ним у п'єсі подій і образів. Різні люди, з якими стикаємось в житті викликають до себе різне почув-

ся. Одних ми кохаємо, інших ненавидимо, третім співчуваємо і т. д. Так само різні ставлення викликають у нас і різні події. Але ми не повинні відокремлювати думки і почуття — тому, що вони злились в одно ціле, вони являють собою у всій повності наше ставлення, яке знаходить собі виявлення у нашій виставі.

Отже, ставлення думки та почуття автора до подій та образів — становлять її жанр, тобто характер. Читаючи п'єсу, ми завжди знаходимо під назвою п'єси визначення зроблені драматургом: комедія, водевіль, фарс тощо, але зустрічаємо також і таке визначення, як п'єса, або сцена. Це не тому, що драматург не вміє визначати характеру, жанру, а тому, що у його творі є багато драматичних, комедійних, а навіть трагедійних моментів, хоча всю його п'єсу можна віднести до комедійного жанру.

Значну увагу треба звернути керівникові-режисерові на вивчення мови п'єси. Уважне вивчення мови допоможе, як режисерові так і акторові правильно зрозуміти текст ролі (образу). Мова справжнього драматичного твору є одною з найцінніших його ознак, чим кращий драматург, тим більше уваги він приділяє мові своїх дієвих осіб.

Відповідню увагу треба також звернути на хід тих подій, які відбуваються в п'єсі. Одна зі сцен розвивається поступово, інша швидко і бурхливо — це також буде вимагати від керівника-режисера відповідної побудови сценічного напруження, як на окремі дієві особи так і на всі сцени вистави.

Згадаймо всі етапи роботи керівника-режисера у попередніх трьох розділах.

1. Що таке тема п'єси? (як ми будемо її визначати).
2. Для чого треба знаходити провідну тему і другорядні?
3. Що таке ідея п'єси?
4. Для чого потрібно вивчати живу дійсність?
5. Для чого керівник-режисер знову повертається до читання п'єси?
6. Виходячи з чого, керівник-режисер буде визначати ідею вистави?
7. Для чого визначається жанр (характер) п'єси?
8. Ради чого ми надаємо велике значіння мові п'єси?

Керівник-режисер проробляючи п'єсу повинен занотувати всі ці окремі питання, які ввійдуть до його майбутнього задуму — пляну, з яким він буде ознайомлювати весь ансамбль, приймаючий участь у створенні вистави.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Режисер читає п'єсу

(четверте читання).

В цьому театральному розробі п'єси в четверте читання керівник-режисер повинен виконати дуже відповідальне завдання: відшукати наскрізну дію.

Відшуковуючи чи визначаючи наскрізну дію, керівник-режисер в той же час, неповинен забувати про тему та ідею п'єси. Визначення наскрізної дії, приймає першорядне значіння для того, щоб вірно вирішити спрямування п'єси. Для того, щоб вирішити питання, як знайти та визначити наскрізну дію, ми по перше з'ясуємо, що таке взагалі дія. Під дією розуміємо сукупність вчинків людини, спрямованих до здійснення певної мети. Розкрити дію, то зн. розкрити ту мету, заради якої людина робить цілий зв'язок вчинків нпр.: Риндичка, (дієва особа з п'єси "ГО РЕВІЗИЙ"), ще перед тим, як йти до управи, витягла з комори або купила у склепі пляшку горілки. У цьому прикладі ми маємо цілий ряд вчинків, спрямованих до певної мети - дістати, або купити необхідну пляшку горілки. Мета її (Риндички) нам ясна. Очевидно, коли б Риндичка ходила собі по хаті без толку і в цьому ходженні ми не бачили б цілі, спрямованості — то її вештання ми не називаємо дією.

Дія починається там, де вчинок людини здійснюється розумно, де він буде спрямований на досягнення певної мети. Продовжимо наш приклад. Риндичка дістала (або купила) пляшку горілки, одяглася в кращу одягу, зайшла до сусіда, поклікала його зі собою як свідка і пішли разом до управи. Розберемо послідовно ряд дій Риндички. Вона дістала пляшку горілки, знаючи, що "підношення" треба. Одяглася в кращу одягу, тому, що вирішила йти до управи. Зайшла до сусіда тому, що для розбору її справи буде потрібний свідок. Коли ми будемо брати кожен дію зокрема, ми можемо легко визначити її мету; коли ми візьмемо весь перелічений раніше ряд дій Риндички — то можна сказати, що вона всі дії робила послідовно заради однієї мети — **виграти справу**. З цього приміру ми бачимо, що **прагнення виграти справу**, керує всіма названими діями, проходить крізь усі дії Риндички. Тому ми можемо назвати це **наскрізною дією**.

В цьому прикладі ми розбирали дію однієї дієвої особи і її наскрізну дію. Тепер спробуємо розібрати наскрізну дію

всієї п'єси. Як і в житті, так і на сцені діє багато людей, які спрямовують свої вчинки до досягнення якоїсь мети. Нпр.: всі учасники ансамблю улаштовують сцену. Одні ремонтують підлогу, другі вішають електричні лампочки для освітлення сцени, треті підмальовують фарбою декорації. Перукар зачісує та зав'язує перуки, костюмерша примірює та розгладжує костюми. Сторож замітає подвір'я. В кожного з цих названих учасників, виконуючих різні дії, може бути своя особиста мета. Костюмерша поспішає закінчити свою роботу, щоб не спізнитись на спіткання, а перукар поспішає закінчити службову справу, щоб взятися до приватної роботи.

Разом з тим, ми можемо сказати, що наскрізною дією всіх учасників, буде прагнення закінчити улаштування сцени в термін. Тобто, всі вони здійснюють одну мету. Однак, серед учасників побудови сцени, можуть бути і такі, що злочинно не бажають закінчити в термін свою роботу, щоб зірвати виставу. В цьому випадку, одні будуть прагнути виконати побудову сцени в термін, інші будуть протидіяти цьому. З того виникає зіткнення інтересів, конфлікт між окремими працівниками, або групами працівників. Одні будуть здійснювати наскрізну дію, підготовляючи сцену для вистави в термін, інші будуть протидіяти, підготовану роботу зірвати, щоб вистава невідбулася. У п'єсі конфлікт, зіткнення повинно бути обов'язково, якщо не має боротьби, немає дії, не має п'єси.

Отже, визначаючи наскрізну дію, ми разом з тим визначаємо і наскрізну протидію. Відшукуючи наскрізну дію, можна застосувати один легкий, практичний спосіб: спробуйте своїми словами розказати зміст п'єси, після цього спробуйте розказати ще раз, відкидаючи другорядне. Опісля ще коротше і так доти, поки ви не вкложите зміст п'єси в одну, або дві фрази і це буде наскрізною дією п'єси. Коли ми спробуємо декілька разів розказати своїми словами зміст п'єси "По РЕВІЗІЇ" М. Кропивницького, то кінець кінців вийде так: "Старшина повинен їхати по ревізії", що і буде наскрізною дією. Всяка дія завжди відповідає на два питання: що роблять, і для чого роблять, або чого хочуть.

Визначивши наскрізну дію, ми разом з тим визначаємо і протидію в якій будуть діяти інші персонажі п'єси. Нпр.: про необхідність старшині їхати по ревізії писар знає, але в той же час підливає йому горілки і коли вже п'яний старшина засипляє, розигру, його ніби що він вже їде по ревізії. Сутички які відбуваються між старшиною та Риндичкою (розмова про залицання до Пріськи), залицання писаря до Пріськи, все це

приводить до того, що старшина заливає свої “невдачі” горілкою. Боротьба за свої інтереси приводить до того, що старшина не зміг ще раз виїхати по ревізії. Крім того у всякій правильно побудованій п'єсі є такі події, які ламають, міняють ввесь розвиток дії. Таких значних подій в п'єсі буває дві-три. Ці значні події, що міняють розвиток дії, будуть межами частин п'єси.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

Режисер читає п'єсу

(пяте читання).

Тепер ми спробуємо поділити п'єсу на частини. Між іншим, межі частин збігаються з поділом п'єси на акти, або картини, або знаходяться в середині того, чи іншого акту.

Правда, іноді буває і такий випадок, коли частина кінчається разом з актом. Спробуємо розділити на частини нашу попередню роботу “ПО РЕВІЗІЇ”, які саме події ламають лінію розвитку дії. Першою значною подією є вирішення старшини вчинити суд. Ця подія має вплив на дальше розгорнення дії. Другою значною дією є втручення писаря в справи “суду” і останньою подією, неможливістю їхати по ревізії. Виходить, що в етюді “ПО РЕВІЗІЇ” є три значних події, які являються межами чотирьох частин. Відзначаючи межі цих подій, нам також треба зрозуміти те, що відбувається в цих частинах і дати їм відповідні назви. До визначення назви частин, також потрібно підійти уважно. Правильне оприділення частини назвою, допоможе розкрити зміст частини і спрямує відповідним чином наскрізну дію. Навіть, коли ви знайдете назву частини, яка вам здається підходящою, не треба поспішати, а ще раз перевірити ваше ставлення до подій, які відбуваються у цій частині. Спробуймо дати деякі уявлення про те, як можуть бути названі частини етюду, який ми вже з вами розбирали: “ПО РЕВІЗІЇ” М. Кропивницького. Першу частину (до приходу Риндички), ми назвемо “Неодкладно треба взятись за справи” — з цієї частини ми довідуємось, що старшина уже декілька днів п'ячить, а справи його чекають. Він остаточно вирішив покласти край своєму п'яцтві.

Другу частину, (коли прийшла Риндичка та свідок) ми назвемо так: “старшина спробує розв'язати сварку” з якої нам видно, що старшина сам-заплутується в цьому розв'язанні.

Третя частина, починається з приходу писаря, яку ми назвемо так: “чарочка-чепорущечка всіх помирила”, в цій частині ми бачимо, як закінчилася сварка між Ривдичкою та Пріською.

І нарешті четверту частину, ми зможемо назвати так: “і на цей раз, їхати по ревізії неприйшлось” — чарочка переходила з рук до рук, а старшині більш за всіх. Коні готові, але... старшина п'яний спить. Ми спробували примірно, дати назви частинам нашої роботи над етюдом “ПО РЕВІЗІЇ”.

РОЗДІЛ ШОСТИЙ

Режисер читає п'єсу

(шосте читання).

Після поділу п'єси на частини та надання їм назви, керівник-режисер, повинен дати оцінку дієвим особам, які діють у цій п'єсі, і яку він буде ставити з ансамблем. Тобто, керівник-режисер повинен дати відповідну характеристику образів. З початку треба встановити до кожної дієвої особи, в якій мірі корисна або шкідлива діяльність цієї особи для суспільства. Підходячи з такою оцінкою до дієвих осіб, ми разом з тим відчуваємо певне відношення до кожної з них. Це відношення до образів, буде спрямовувати нашу роботу до форми вистави та манери акторської гри. Візьмемо для прикладу дійові особи з етюду “ПО РЕВІЗІЇ”. По перше, ми бачимо, що всі вони належать до тих осіб, які ніякого співчуття в нас викликати не можуть. (Крім сторожа, який займає особливе місце в цьому етюді, переходячи навіть в символічну фігуру). Крім того, прагнення, погляди та вчинки всіх дієвих осіб цього етюду, співчуття в нас також не викликають, а тільки в різній мірі ми їх засуджуємо. Вони викликають в нас недоброжичливість та глузування. В результаті такого відношення до дієвих осіб, ми зможемо встановити, що етюд “По ревізії” — це сатиричний етюд, як це розумів сам автор, так розуміємо і ми. Переходячи до детального розгляду кожного образу зокрема, ми повинні встановити наскрізну дію образу та його взаїмовідношення з іншими образами.

Установлюючи характеристику образу, нам треба буде встановити його внутрішній зміст, яким він дивиться навколо себе та його відношення до кожної людини та події. В окре-

них виявах своєї індивідуальності, люди одного і того ж середовища та одних і тих же поглядів, перебувають однакові. Одні розумні, другі дурні, освічені, неосвічені, інертійні та лїнїві. Таксамо можуть бути і зовнішні ознаки: гладкий, худерлявий, високий, низький, гарний або вродливий. Крім цих ознак, можуть бути ознаки вікові та національні -- іноді ці ознаки виникають з самого змісту п'єси. Нарешті треба уважно переслідкувати розвиток образу в межах вистави, толу, що кожний образ, діючий у виставі в міру розгортання подій в тїй чи іншій мірі змінюється.

Відношення образу не являють собою чогось назавжди встановленого. Ці відношення встановлені тільки на початок п'єси, які будуть розвиватися під впливом розгортання подій.

Підсумовуючи роботу керівника-режисера в другу чїтку п'єси, необхідно занотувати всі питання, які ми зясували і які повинні увійти до режисерського задуму --- пляну. Згадаймо коротко етапи роботи останніх трьох розділів.

1. Як треба визначити наскрізну дію та протидію?
2. Що ми називаємо дією?
3. Для чого треба ділити п'єсу на частки, що змінюють дію та надавати їм назви?
4. Для чого потрібно виявити загальну та індивідуальну характеристику образу.

РОЗДІЛ СЬОМИЙ

(зустріч з виконавцями).

Вся попередня робота керівника-режисера над п'єсою мала тільки підготовче значіння, де він розбираючи матеріал п'єси, вивчаючи дійсність, визначаючи тему, розподіляючи п'єсу на частини, знаходячи наскрізну дію та даючи характеристику образів --- заклав основу для роботи з учасниками ансамблю. Всі його задуми --- пляни почнуть практично здійснюватись тільки у спільній роботі, як з виконавцями так і з іншими учасниками. Якщо, підготовча робота була спрямована на досконале вивчення п'єси та побудови режисерського задуму, то при роботі з виконавцями, увага буде спрямована на здійснення результатів своєї роботи. В часі проби, виконавці можуть підказувати керівникові-режисерові багато цікавих думок, та пропозицій, які будуть йти на користь роботі.

Звичайно, керівникові - режисерові прийдеться в процесі роботи, вносити поправки та додатки до свого задуму-пляну, які дадуть йому можливість, ще більше збагатити його задум-план.

З цього виходить, що ніколи не слід підходити до визначених режисером моментів спектаклю, як до чогось стало, непорушного. Режисер провадить безпереривну роботу до кожної дальшої проби, уважно вивчаючи попередню пробу. Дамо практичний розбір того, як керівник-режисер провадить роботу над п'єсою, при спільній роботі з виконавцями.

Насамперед, приступаючи до практичного здійснення своїх задумів зі складом виконавців, йому треба розв'язати дуже відповідальне завдання: розподілити ролі, тому що від правильного розподілу, залежить в багатій мірі успіх вистави.

РОЗПОДІЛ РОЛІВ

На підставі яких даних, керівник-режисер повинен розподіляти ролі? Підставою для розподілу ролей, буде порівняння даних виконавця-актора з тими ознаками, які повинні бути в задуманому режисером образі. Потрібно взяти під увагу зовнішні ознаки: високий, гарний, гладкий і т. д., а також внутрішні дані; спокійний, нервовий, життєрадісний, вольовий і т. д. Керівник-режисер повинен уважно підійти до розподілу ролі, щоб і зовнішні і внутрішні ознаки збігалися, а коли не має такої можливості, то краще вирішити питання на користь внутрішніх даних акторів, його темпераменту. Якість темпераменту є головною внутрішньою властивістю актора. Поєднання якості темпераменту з інтелектуальними (розумовими) властивостями актора, дають забарвлення внутрішніх даних актора: комедійність, драматичність, ліричність і т. д. Ось ці внутрішні дані, які повинні відіграти вирішальне значення при розподілі ролей.

ПЕРША ЗУСТРІЧ З ВИКОНАВЦЯМИ

В першу чергу треба пам'ятати, що розподіл ролі не треба оголошувати доки, ще не проведена перша читка п'єси виконавцями тому, що в противному разі, кожний виконавець буде слухати тільки свою роль і не звертатиме уваги на зміст цілої п'єси, та не зможе винести безпосереднього враження. Після першої читки п'єси виконавцям, керівник-режисер знайомить їх з результатом своєї підготовчої роботи. Розповідає

свій задум-план; яку настанову буде мати вистава, яку він визначив темою та ідеєю і чого саме. Потрібно розказати також про ту дійсність, що відбита в п'єсі, як визначив дію та протидію. В розмові з виконавцями треба прагнути, щоб було все зрозуміло, треба вести розмову в цікавій формі-бесіди, а також захопити виконавців своїми думками і дати можливість їм висловити свої думки. В результаті обміну думками, керівник-режисер одержить багато нового, яке може увійти до загального задуму.

ДРУГА ЗУСТРІЧ З ВИКОНАВЦЯМИ

Якщо керівник-режисер не має можливості, щоб всі ролі були віддруковані, треба дати виконавцям п'єсу, щоб кожний виписав собі ролі.

Ролі треба переписувати так: на кожній сторінці зошита, з лівого боку, залишати чисте місце на три чотири пальці для поміток, а з правого боку, останні слова тієї особи, після слів котрої починає говорити той образ, якого буде створювати виконавець. Примір:

....на паші.

ну так що?

....ними бігти?

а як ти думав? що це первина чи як?

....та воно.

знов начадив махрою? скільки разів казав тобі, щоб не смів курити отієї погані в присутствії і т. д.

Тепер, коли виконавець має уявлення про зміст п'єси, про дійсність та добре ознайомився з пляном та задумом вистави, можна перейти до чітки п'єси по ролям. Це провадиться в такий спосіб: керівник-режисер — має перед собою примірник п'єси, а всі виконавці читають по ролях свій текст, вислуховуючи всю фразу партнера і тільки відповідаючи після останніх слів партнера. Необхідно бути добре обізнаним також і з текстом партнерів, щоб знати їх думки, почуття, щоб вірно будувати свою відповідь, або розмову. Керівник-режисер уважно слідкує по примірнику та виправляє ті чи інші похибки. Після цієї так-би мовити технічної зв'язки тексту необхідно ще раз прочитати п'єсу по ролях, після якої керівник проведе бесіду про той образ, який буде створювати виконавець.

Той образ, який буде зображати виконавець, повинен стати для нього близьким, як добре знайома, рідна людина. Ке-

рівникові - режисерові для цього, необхідно збудити творчий запал актора, треба вміло захопити та збудити його фантазію, примусити самого виконавця висловлювати думки про свій образ і тільки допомогти йому, не зійти з потрібного напрямку. Такий спосіб обговорювання образів, дасть можливість навчитися виконавцеві фантазувати.

ТРЕТЯ ЗУСТРІЧ З ВИКОНАВЦЯМИ

В цю зустріч, керівник-режисер приступає спільно з виконавцями, до розкриття тексту до визначення сценічних ковалків, завдань та підтекстів.

Розкриття тексту провалиться так: виконавці читають ту чи іншу частину п'єси по ролях, а керівник-режисер розбиває текст на сценічні ковалки, визначає сценічні завдання та підтекст. Виконавці записують та відмічають ковалки на ролях, а режисер у своєму примірнику п'єси.

Для цього ролі переписуються так: щоб одна сторінка паперу лишилася чистою і на цьому проти відповідного тексту робиться нотатки. Керівникові-режисерові треба слідкувати, щоб читаючий нерозібраний, нерозкритий ще текст, виконавці не намагались давати ніяких інтонацій – тому, що не можна грати роллю, неосвідомивши всього розвитку образу, його почувань та відношень до подій.

Вчити текст потрібно тільки тоді, коли ця попередня робота буде пророблена. В попередньому розділі, ми п'єсу розбирали на великі частини, в яких відбувається зміна дії. Телер, при роботі над текстом з виконавцями, повинні також знайти ті невеликі частини, які хоча і не ламають події, але вносять нове в її розвиток. Як же треба відшукувати ці сценічні ковалки?

Поява нової дієвої особи, майже завжди є межою нового ковалка. Нпр. в етюді "ПО РЕВІЗІЇ" прихід старшини, створює новий сценічний ковалок, так само прихід Риндички, Пріськи, писаря. Однак, не тільки поява нових дієвих осіб є подіями, що міняють ковалки, але і в середині монологу однієї особи, як і при діялозі, можуть бути зміни. Нпр. сторож на початку дії етюду "ПО РЕВІЗІЇ" розглядає рахівницю, але коли він згадав про пакет, це змінило його думки. Також, коли старшина залишився сам, він довго застановляється, як би це знайти "загублений день", а по тім відразу переходить на свої любовні пригоди.

Таким чином, після розподілу п'єси на великі частини, йде

розподіл цих частин на сценічні ковалки. Визначаючи ковалки, необхідно дати їм назви. Відшукуючи ковалки, так само слід приділити достаточну увагу до вирішення підходячої назви, що вирішують дію, яка в них відбувається. Після цієї роботи, слід приступити до визначення сценічних завдань цих ковалків.

ЧЕТВЕРТА ЗУСТРІЧ З ВИКОНАВЦЯМИ

Сценічні завдання складаються з трьох складових частин. Щоб визначити сценічні завдання треба відповісти на три таких питання:

1. Що я роблю (дія).
2. Для чого я це роблю, або чого я хочу (хотіння).
3. Як я це роблю (приспосовування).

Дві перші частини, дія (що я роблю) і хотіння (чого я хочу) повинні бути точно визначені під час розбору ролі. Остання частина — приспосовування, (як я роблю) народжується мимоволі в процесі виконання завдання та єднання з партнером.

Щоб в цьому впевнитись, можна взяти який завгодно приклад з дійсного життя людини та прослідкувати, що він або вона робить? — пише, читає, гуляє, шие і т. д. Крім цього, ця людина знає для чого вона це робить: пише — щоб виконати шкільне завдання, читає, — щоб довідатись, миє, — щоб одержати гроші, гуляє, — щоб поліпшити своє здоров'я і т. д. Як вони це роблять, це буде залежати від багатьох внутрішніх ознак, про які ми вже говорили.

Одже ж, сценічні завдання впливають з наскрізної дії наного образу і здійснюють його наскрізну дію. Завданням даної дієвої особи, ми називаємо ту частину дії, яка це дійова особа здійснює протягом сценічного ковалка.

Коли Риндичка, (дієва особа етюд по ревізії) як ще йти до управи:

1. витягла з комори пляшку горілки,
2. одяглася в кращу одягу,
3. зайшла до сусіда — свідка, покликала його зі собою,
4. і пішли разом до управи.

Всі ці дії Риндички, були спрямовані на досягнення однієї мети — виграти справу, але коли ми це розберемо на сценічні ковалки і дамо їм назви то вийде так:

1. Риндичка обдумує справу і
2. Риндичка збирається на суд.

Визначаючи завдання (що робить, чого хоче) ми бачимо,

що Риндичка збирається і хоче йти до управи. Цілком чітко та розумно Риндичка освідомляє, що вона робить, та для чого вона це робить. Також й виконавець цієї ролі, повинен освідомити дії та хотіння Риндички. Заздалегідь вирішити питання, як треба виконувати завдання, не можна. Якщо, виконавець ролі Риндички, заздалегідь визначить, як вона буде збиратись, як просити свідка (**горяче, постійно**) то може позбавити того єднання, того живого зв'язку з партнером тому, що вона не знає ще, як буде реагувати на її прохання виконавець. З цього виходить, що перші дві частини ми можемо самостійно визначати, а третя (пристосування), тільки в роботі з партнером. Керівникові-режисерові слід пам'ятати, що не можна вимагати від виконавця, щоб він грав почуття (радість, страх, страждання тощо), а передусім збудити хотіння, (чого хоче) яке надасть відповідне почуття. В цій роботі, треба також добре зрозуміти **різницю між дією та почуттям**.

Всяка дія відрізняється від почуття, наявністю в ній волювого елементу. Нпр.: дратувати, хвалити, переконувати і т. д. Все це буде виявляти дію. Коли вже в своїй роботі визначили першу частину (дію), що я роблю? — ми відповідаємо — переконую, хвалю, дратую, умовляю тощо. Це все дія.

Визначаючи почуття не треба ставити питання, “що я роблю”? Тому, що почуття не визначає дії, а тільки стан, який відповідає на питання в якому я (тобто образ) перебуваю стані — сумую, радію, страждаю, кохаю, ненавиджу тощо.

Виконавець повинен виконувати всяку дію, досконало вивчаючи “чого він хоче”, навіщо йому те чи інше потрібне, що він для цього робить. Почуття виникатимуть, як результат порівняльного сценічного вирішення завдання.

Нпр.: Риндичка умовляє свідка піти з нею до управи (це є дія), куди свідок після переконання згодився, Риндичка радіє. Як видно з цього прикладу, почуття радості виникло, як результат дії. Тому, ніколи не треба примушувати виконавця грати почуття, які можуть привести до грубого штампу.

Тепер, коли ми з'ясували різницю між дією та почуттям, необхідно встановити, що з'являється причиною зміни сценічних завдань.

Завдання змінюються тоді, коли змінюється друга частина (хотіння). Зміна першої частини, неміняє завдання. Нпр.: Риндичка, декілька разів змінює першу частину (що я роблю), шукає пляшку, чистить одягу, одягається тощо, але не змінює самого завдання “збираюсь іти до управи”. Значить протягом одного куска (одного завдання) можна міняти де-

кілька разів дію, але хотіння залишається тим самим. Тільки, коли змінюється хотіння (друга частина), змінюється завдання, що і буде являтися межею куска.

Якщо, одна дієва особа змінює своє “хотіння” то це також змінить завдання в інших дієвих осіб. Завдання: “уговорити”, буде діяти до того часу поки, або партнер не згодиться, або не змінить свого “хотіння” той, хто умовляє і ця зміна буде однаковою, як для одного так і для другого початком другого куска.

П'ЯТА ЗУСТРІЧ З ВИКОНАВЦЯМИ

За винятком, може дуже слабих п'єс, текст ніколи незбігається з підтекстом. Дуже часто людина говорить не те, що хоче сказати, або приховує свої думки, соромиться, або хоче, щоби хтось інший висловився з початку. В розмові ми завжди розуміємо свого партнера не тільки з тих слів, щ він говорить, а і з того, як він їх вимовляє, з його інтонації і рухів. Кожне слово та фразу, можна вимовляти багато разів і кожен раз це слово буде мати інший зміст.

Той зміст, який хоче вкласти в ту або іншу фразу виконавець, ми називаємо підтекстом. Нпр.: говорять про того, хто робить якусь дурницю, “бач розумний знайшовся”. Цілком зрозуміло, що підтекст розбігається з текстом тому, що підтекст, “ну й дурень знайшовся”.

Коли один кинув, якесь образливе слово другому і вдарив його по шапці, то той другий, стиснув зуби і тільки промовив: “дякую!”. Хіба він не хотів тим словом сказати... “я тобі відпомщу”, або “я це не забуду” і т. д. Коли хтось, сідаючи обідати, їсть дуже багато — то хіба ви не скажете “маложити їси”, вкладаючи в текст “мало”, підтекст “дуже багато”. А коли ви побачите дуже добре одягнену дівчину, якій ви заздрите, то хіба не можете сказати “гарно”, вкладаючи в текст мені не подобається і т. п.

В більшості, відшукати підтекст буває не так просто тому, що не має очевидного незбігу з текстом, але всеж таки знайти можна і шукати потрібно. Коли актор після першої вистави, де він грав головну роль, прийде до дому і буде розповідати своїй родині, як він грав, та як його приймав глядач, звичайно його всі слова про виставу, про всіх партнерів, про глядача, про свій костюм та гри будуть підлягати підтекстові — мені пощастило.

І візьміть цей самий приклад, коли актор приходить до

своєї родини і розповідає про свою невдачу гру. Ви почуєте в його словах підтекст — мені на сцені нещастить, або "зно-ву невдача". З цього виходить, що крім визначення завдання в кожному сценічному ковалку, тобто крім відповіді на запитання: що я роблю? (дія), чого я хочу? (хотіння) потрібно ще відшукати відповідь на питання, "що я хочу сказати?"

Звичайно, кожна окрема фраза має окремий підтекст. Але в загалі треба шукати підтекст не для кожної фрази, а для цілого ковалка.

Отже, ми знаходимо сценічні ковалки, визначаємо для кожного ковалка завдання. Знаходимо внутрішнє життя, тобто підтекст (що я хочу сказати) ковалка. Цей підтекст повинен бути виражений в одній фразі, сенс якої звучатиме під кожною фразою виголошеного тексту.

РЕЖИСЕР ПРОВАДИТЬ ПРОБИ З ВИКОНАВЦЯМИ НА СЦЕНІ (МІЗАНСЦЕНИ)

Дуже важко визначити скільки потрібно буде часу для роботи над п'єсою за столом, це буде залежати з одної сторони від матеріялу п'єси, з другого від підготовки виконавців та від уміння керівника-режисера.

В основному можна буде переходити на мізансцени тоді, коли між виконавцями, виконуючих той чи інший образ, зав'язалися вірні, живі відносини, та коли виконавці достатньо опанували завдання і зав'язалася справжня дія. Тобто, коли у виконавців виникає бажання доповнити текст рухом, зміненням пози, переходом, тощо. Мізансценою називаємо розташування дієвих осіб у сценічному просторі у певному відношенні однієї дієвої особи до другої та до навколишніх предметів.

Мізансцена повинна через зовнішні відношення, (жест, міміка, інтонація) виражати їх внутрішні взаємовідносини та їх стан.

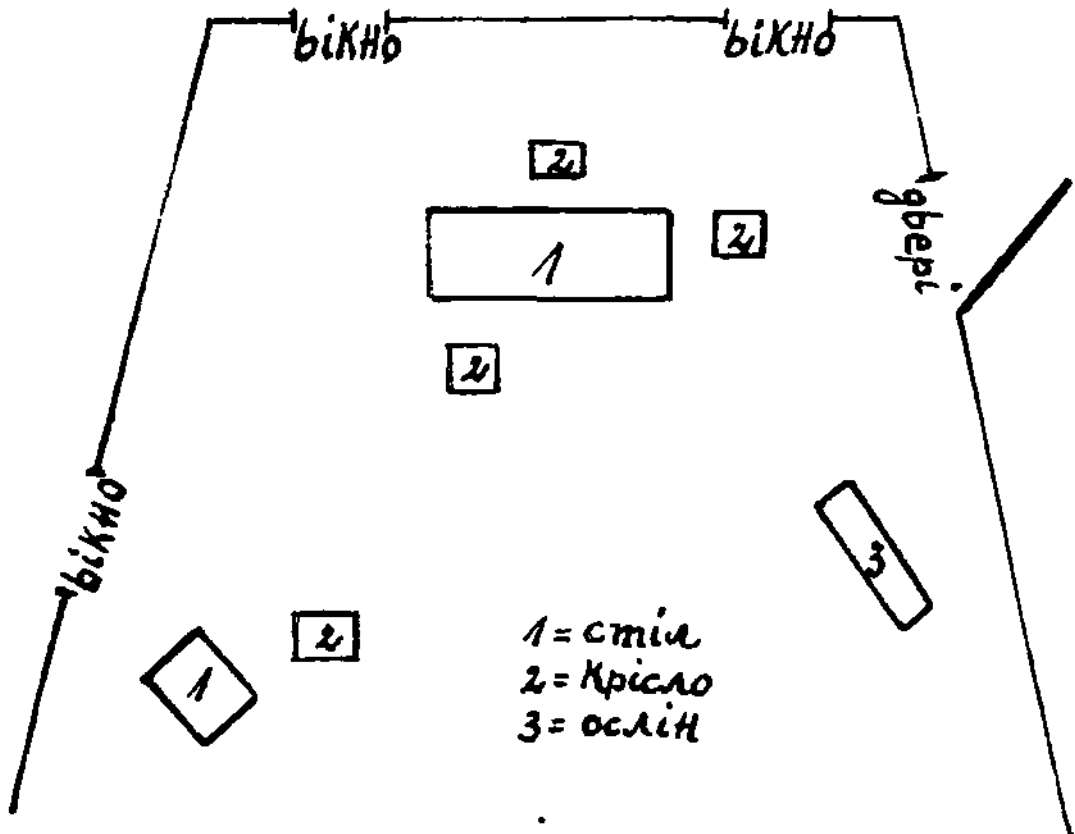
Як же треба знаходити потрібні мізансцени?

Керівник-режисер, ще при роботі над п'єсою за столом, накреслює на папері розташування предметів на сцені (коли керівник-режисер вже затвердив шкіци до оформлення даної дії або всієї п'єси) крапками, або кружками відмічає місце знаходження кожної дієвої особи у даній площині, стрілками, які він буде вести від кружка до нового місця буде зазначувати шлях переходу і т. д.

Припустимо, що керівник-режисер вже затвердив малю-

нок декорації до етюду "ТЮ РЕВІЗІЙ" М. Кропивницького, який виконував по задумі режисера, художник. Цей малюнок показує велику кімнату волосного правління. Двері, вікна, стіл, конторка, кріселка. На стіні годинник та календар.

Коли перевести це оформлення на папір в пляні, то буде так:



Спробуйте вищезазначений малюнок перенести на чистий клаптик паперу, визначте крапкою місце де знаходиться сторож і далі поступово за поясненням кожної нової мізансцени, зазначеної за порядковими числами, вести олівцем лінію переходу сторожа, а пізніше старшини.

Коли на сцені зустрічаються всі дійові особи, треба пам'ятати ставити при крапках, (початок руху), перші літери імена дійових осіб, щоб неперепутати тих ліній, що будуть показувати логічність кожного, окремого переходу.

Дія починається з того, що сторож волосного правління сидить за столом і розглядає рахівницю. Припустимо, що сторожеві було необхідно прибрати кімнату, підмітаючи підлогу він підійшов до конторки, де лежала рахівниця, взяв її в руки. Дамо приклад будівання мізансцени.

1. Сторож стоїть біля конторки з рахівницею в руках.
2. Коли сторож починає рахувати на рахівниці, щоб було йому зручніше, він сідає на кріселко, яке стоїть біля конторки.
3. На словах "ні, мабуть коли не піп то несмикайся в ризи". Піднімається, кладе рахівницю на місце і на словах "підмести, ще хату, або що" починає замітати хату. В цій мізансцені ми бачимо, що сторож замітає тільки там де видно. Крапкою біля ослону ми показуємо, що він міг застановитися, сказати якусь думку і знова взятися за замітання підлоги. Він підійшов до стола, взяв зі стола олівець і почав наслідувати писаря "чирк-чирк". В цей час входить старшина.
4. Сторож підіймається з місця і переходить на інше місце, ніби то він цілий час прибирає. Старшина роздягається. Підчас цієї дії йде розмова.
5. Після слів старшини "знов начадив махоркою, скільки разів казав тобі, щоб несмів курити цієї погані у присутствії", переходить до свого столу. Сторож помітив, що він кинув на підлогу недокурок, підіймає його на словах "заграничного тобі буду купувати, велике жалювання платиш".
6. Сторож на словах "вчора? Та я вас учора і звичи не бачив"... підходить до стола.
7. Старшина на словах "мовчать!" підіймається зі стільця і сідає на словах "ну, ну базікай свинота". Сторож на словах "ач, який" хоче виходити.
8. Але згадавши про пакет, вертається.
9. Старшина бере пакет і, посилає сторожа за писарем, Коли той сперечається, випихає його з хати "от на-пасть", сторож виходить.
10. Старшина сам. Розпечатує пакет... читає,
11. Після слів "так тут без писаря знаю, що ці документи треба покласти під сукно". Підходить до конторки і вкладає папір під книгу, що лежить на конторці.
12. "Тьфу, як погано на похмілля" продовжує старшина, коли поклав пакет на конторці. Подивився на годинник, але годинник стоїть, тоді він підходить до вікна і по сонці хоче установити час.
13. Після слів... "стрівай, який же це у нас сьогодні день?" підходить до місця де висить календар.
14. Після слів "стрівай, як же це воно на тому тижні в п'ятницю приїздив становий", починає відшукувати

- загублений день, переходить до стільця сідає, держить у руках календар.
15. Після слів "шкода, що я жонатий", підіймається і поважно йде і сідає за стіл.
 16. Де і говорить останні слова свого монолога. На цьому закінчується мізансценування першого ковалка. Далі входить Риндичка і Гарасим. Починається другий ковалок. Пропустимо мізансценування другого та третього ковалків, бо вони вирішаються так само, як і перший ковалок, а спробуймо розробити мізансцени четвертого ковалка, коли на сцені не один, дві дієвих особи, а багато. Повернемося знову до етюдів "ПО РЕ-ВІЗІІ". До хати вертається Риндичка і свідок.
 17. В хаті Пріська танцює і співає. Старшина на підпитку піддержує плесканням в долоні та своїм пританцюванням, пріськіне надхнення, писар акомпаніює на гітарі. Їх розташування на сцені таке: Пріська заклав руки під боки, танцює серед хати. Писар поставив одну ногу на ослів, щоб зручніше було тримати гітару, весело підспівує та підморгує до Пріськи, а Старшина сидить на кріселку, що коло конторки, підбадьорує Пріську, притупуючи ногами у такт музики. У дверях показується Риндичка та свідок. Спробуйте знову намалювати вищезгаданий малюнок сцени, та розташувати дійових осіб у цьому просторі і вести далі їх мізансцени так, як зазначено буде за кожним числом нижче.
 18. Пріська побачивши Риндичку, кинула свої танці та співи, призириливо пирхнула носом, звела погордливо плечима і відійшла до вікна. Старшина побачивши Риндичку підходить до неї зі словами: "мирись стара, зараз мені"... і т. д.
 19. Писар підчас цієї розмови, поклав гітару під ослів або поставив в куток, щоб не примітили, приймає начальственный вид. "Об чом спор?" На основанні якої статті? підходить до Риндички. Свідок підходить ближче до Риндички, щоб стати їй в пригоді, коли б зайшла в цьому потреба. Йому тільки діла, що треба підтакувати, як мабуть казала Риндичка, коли вони йшли до управи!
 20. Коли Риндичка звернулася до писаря, писар образився на неї за те прозвісько, яким його вилічають на селі і поправляючи її, переходить на інше місце. Риндичка відчуваючи, що писар теж велика сила в цій справі, йде

- слідом за ним. Коли Риндичка шепче писареві на вухо, Пріська хутко повертається і говорить гостро, виправдуючись --- “не гнівить Бога, бабо!” і т. д.
21. Після слів писаря — “Та не може бути?”... всі зрозумівши про що йшла розмова, відповідно реагують. Писар сідає на ослін, старшина йде на своє місце за стіл, міркуючи, що зараз прийдеться все таки справу розбирати, а свідок хоче запевнити старшину, що Пріська таки це зробила, що розповіла Риндичка.
 22. Пріська після своїх слів — “Що я повернулася до вас потилицею, це правда, а останнє...”, демонстративно повертається спиною до Риндички і відходить до крісла, що біля контор.и і сідає.
 23. Після того, як хтось гукнув за дверима — “Нате горілку” підіймається з крісла втішений старшина, а свідок підходить до дверей, відбирає пляшку та віддає її старшині.
 24. Після слів свідка — “дозвольте, я сповню” і т. д., писар підіймається з місця і підходить до столу, відбирає пляшку з рук старшини. Старшина встає, підходить до писаря, але писар...
 25. Починає примирення. Підходить до Риндички, веде її до столу, садовить її на крісло.
 26. Опісля вертається, бере за плечі Пріську і садовить її біля Риндички, підставляючи крісла -- “біля старої кумасю”, проговорює писар.
 27. Він знов вертається, підносить крісло до столу і садовить на нього старшину. Заходить їм за спину говорить свідкові — “Герасько, тут”, той сідає на вільне крісло, недалеко від столу.
 28. Писар продовжує -- “Кумасю поцілуйтеся” і т. д. Після поцілунку, писар підходить до того місця, де він поклав свою гітару і починає співати. Всі за столом наливають собі чарки та потрохи приспівують.
 29. Писар підходить до старшини, який вже зовсім п'яний -- “Василько Мироновичу, душе моя невались”.
 30. Коли старшина вже зовсім п'яний, лізе цілуватися до Пріськи, писар бере його за плечі і відводить на бік та садовить його на ослін, (після слів Пріськи -- “нехай, як виясниться”). Всі останні бенкетують.
 31. Писар вертається до Пріськи і залицяючись до неї, грає на гітарі і співає. Риндичка починає співати свою пісню. Старшина звалився на ослін і захропів. Писар

хотів звернутися до нього, щоб той також підтягнув, але побачивши, що той вже спить, тільки махнув рукою.

32. Входить сторож, доповідаючи, що коні готові.
33. Писар вирішив підіграти над старшиною; посилає сторожа за дзвоником сторож виходить, писар підходить до Пріськи.
34. Пріська та Риндичка помирившись, підіймаються і виходять з хати. Їх провозає писар.
35. Свідок, скориставши з цього, наливає собі чарку за чаркою. Писар побачив це випровалжує його у потилицю.
36. Сторож вносить дзвінок.
37. Писар, бере від сторожа дзвінок і починає дзвонити над вухом старшині.
38. Старшина, крізь сон починає шось бубоніти, тоді писар усміхаючись, передає дзвінок сторожеві, а сам виходить з хати.
39. Сторож, дзвонить і дзвонить, а потім кинув дзвінок на стіл, підходить до рахівниці і починає рахувати. Завіса.

Цим приміром попередньої роботи режисера, ми даємо уявлення, як треба підходити до розташування дієвих осіб у сценічному просторі і саме від чого, треба йти до цих основних ліній переходу, тієї чи іншої дієвої особи. Цілком зрозуміло, що коли режисер починає працювати з виконавцями на сцені, мізансценізувати ту чи іншу дію, він повинен доповнити свої попередні думки, змінити деякі мізансцени, які будуть підказувати, або власними міркуваннями або підказане тим чи іншим виконавцям. Але кожному керівникові-режисереві, треба добре пам'ятати, що вірно побудована мізансцена для виконавця, який правильно виконує завдання, не може бути незручною. Кожна побудована керівником-режисером мізансцена, повинна бути виразною, простою і разом з тим відповідати її природности. Тобто, мізансцена не повинна справляти враження, надуманої та неприродної. Розташування людей на сцені, повинно здаватись природнім, як у житті. Дуже часто буває, що пророблена робота за столом не звучить так, коли перейшли на сцену. Це залежить в багатьох випадках від того, що сцена вимагає більш звучного, більш значного виконання, ніж це було за столом. Тут треба режисерові-керівникові, приділити велику увагу, щоб все те, що говорять і роблять виконавці "доходило" до глядача. Надто швидкий хід руки, побічно кинений погляд, тощо потребує

більше значних, виразніших рухів, щоб все, що робить виконавець було зрозуміле і "доходило" це до глядача. Щоб досягнути більше виразних засобів і яскравіших барв, необхідно поглибити зміст, тобто почуття, бажання. У своїй роботі з виконавцями, керівникові-режисерові доводиться робити багато різних вказівок. Вони можуть бути зроблені, або у формі пояснення, або у формі показу. Головним способом вказівок, треба вважати пояснення, треба переконати виконавця, захопити його. Показ є сильнішим засобом, але він має великі хиби, тому, що виконавець лише копіює той показ механічно. Треба показати тільки окрему інтонацію, окремих рух, щоб виконавець зміг зрозуміти, внутрішню суть даного образу.

Коли керівник-режисер, добився справжньої, художньої правди у виконавців, коли виконавці будуть відчувати зв'язок з партнерами, що розташовані на сцені, можна буде проганяти всю п'єсу в цілому. Але, коли режисер зауважить, що та чи інша сцена, ще не досить розроблена акторами, ще не досягнуто в цій сцені відповідної правди, треба цю сцену проробити окремо, декілька разів, а коли будуть певні успіхи, можна знову прогнати всю п'єсу. Тільки вже зауваження, треба робити на папері, щоб тільки після прогону давати свої застереження. Це треба робити для того, щоб виконавців не збивати з відповідного стану, своїми окремими зауваженнями, які підчас цього прогону не можуть дати нічого корисного. При першій виставі, треба запобігти спокусі "грати на прийом, на глядача", тобто прагнення більшої реакції (сміху, або плачу) глядача. Це буде означати, що виконавець перестане жити по суті, чим порушується художня правда виконавця. Вистава буде більше і більше втрачати своє найголовніше: спрямованість, суть. Треба вказувати кожному виконавцеві на його помилки та допомогти у виправленні їх. Вистава ніколи не втратить свого напруження та спрямованості, коли актори та технічне обслуговування, буде завжди отримувати зауваження від режисера, який пильно буде на кожній виставі спостерігати ті чи інші недоліки.

ЩО ТРЕБА ПАМ'ЯТАТИ КЕРІВНИКОВІ-РЕЖИСЕРОВІ ПРИ СКЛАДАННІ СВОЙОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО ПЛЯНУ.

Загальний аналіз п'єси.

(Керівник-режисер все занотовує).

1. Керівник-режисер визначає тему і ідею п'єси.
2. Керівник-режисер проводить ознайомлення з тією дійсністю, що відбувається у п'єсі.
3. На основі знайомства з дійсністю, керівник-режисер визначає ідею вистави та її жанр (характер).

Театральний аналіз.

1. Визначається наскрізна дія п'єси і наскрізна протидія.
2. Загальна характеристика образів, та їх відношення до наскрізної дії.
3. Розбивка п'єси на частини (ковалки), що змінюють події та надання їм назви.

Зустріч з виконавцями.

1. Читка п'єси (безпосереднє вражіння виконавців від змісту п'єси).
2. Розподіл ролей (як треба підходити до розподілу).
3. Ознайомлення виконавців з результатами своєї роботи (розповідає свій задум-плян):
 - а) Керівник-режисер розповідає про тему та ідею п'єси, про значення дійсності, про ідею вистави, пояснює наскрізну дію та протидію.
 - б) Читка п'єси по ролям (режисер звіряє по примірнику).
 - в) Обговорює образи з виконавцями (бесіда).

Розкриття тексту (проба за столом).

1. Розподіляє п'єсу на сценічні ковалки.
2. Визначає сценічні завдання.
3. Відшуковує підтекст.
4. Надання назви ковалкам, завданні та підтекстові.
(Основне завдання проби за столом; органічно опанувати сценічним завданням та відношенням).

Розкриття тексту в рухах:

(Проба на сцені).

1. Опанування сценічних завдань і відношень у руху (мізансцени).
2. Як керівник-режисер, будує мізансцену? Виходячи з чого?
3. Як проводяться проби на сцені?
4. Що ми називаємо виставою, та від чого треба застерігати виконавців?

