

## HISTORY OF CULTURE AND CULTUROLOGY

DOI: 10.46340/ephd.2023.9.2.2

**Olena Moskalenko-Vysotska, Associate Professor**

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1474-7741>

*Honored Worker of Culture of Ukraine, Kyiv National University  
of Culture and Arts, Ukraine*

**Yurii Vysotskyi, Associate Professor**

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3994-6939>

*Honored Art Worker of Ukraine, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University  
of Theatre, Cinema and Television, Ukraine*

### THE PLACE AND ROLE OF THE VERBAL DEFINITION OF THE OVERTASK IN THE ACTOR'S SCHOOL OF K. S. STANISLAVSKY

**Олена Москаленко-Висоцька, доцент**

*заслужений працівник культури України, Київський національний університет  
культури і мистецтв, Україна*

**Юрій Висоцький, доцент**

*заслужений діяч мистецтва України, Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Україна*

### МІСЦЕ І РОЛЬ СЛОВЕСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ НАДЗАВДАННЯ В АКТОРСЬКІЙ ШКОЛІ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

The purpose of the work is to determine the reasons that prompted K. S. Stanislavsky to put forward the requirement for a verbal definition of the concept of "the overtask". The possibility of identifying certain functions that the author of the system assigned precisely to the process of verbal definition of the most important task was used. The purpose of the work is to clarify at what stage of creative searches the requirement for a verbal definition of the overtask should be implemented. The methodology of this study is based on the system-analytical method, which makes it possible to understand the reasons for K. S. Stanislavsky's appeal to the verbal definition of the overtask. Using the comparative method of textual analysis, as well as relying on the comparison of statements on the object of study of different masters of directing, the authors determined the functions that Stanislavsky assigned to the process of verbal definition of the overtask. The cornerstone of the system of K. S. Stanislavsky is the doctrine of the overtask, however, like his "system" as a whole, the doctrine of the overtask has not received its finalized edition. There is no complete literary presentation of the system. This circumstance could not but affect the fact that when referring to the doctrine of the overtask, a number of questions arise that remain unanswered for a long time. The novelty of the study lies in the fact that for the first time an attempt was made to determine the conceptual definitions and structurization of the functions that the author of the system assigned to the process of verbal definition of the overtask. The conclusions are that the main reasons for the emergence of the requirement to define the concept of "overtask" is the collective nature of the theater, the ability of the language to form the content of the overtask, which becomes the main means of organizing creative work. The time for the implementation of the requirement for a verbal

definition of the most important task is determined by the period of professional knowledge of the playwright's work, its content and form.

**Keywords:** verbal definition of the overtask, Stanislavsky's system, acting art, stage image, the nature of the theater.

**Постановка проблеми.** Відомо, що К. С. Станіславський пропонував в процесі роботи над роллю здійснювати пошук словесного визначення надзавдання (надалі ми використовуватимемо аббревіатуру СВН). Практика всесвітньо відомого режисера і актора містить чимало прикладів подібного підходу, про що свідчать численні матеріали його архіву.

Водночас, не можна не помітити, що у повсякденній репетиційній практиці сучасного театру, запропонований Станіславським прийом творчої роботи, далеко не завжди знаходить активних послідовників. Прямим свідченням цього є відверті зізнання режисерів в тому, що про надзавдання вони згадують лише тоді, коли доводиться давати інтерв'ю.

Втрату інтересу до СВН підтверджують також і книги відомих майстрів театру, які вийшли за кілька останніх десятиліть. На їх сторінках вкрай рідко можна зустріти навіть саме поняття «надзавдання». Місця для нього не знаходиться як при аналізі власної роботи, так і роботи своїх колег. Вимога К. С. Станіславського про СВН висунула ряд завдань і перед теорією акторського мистецтва. Та навряд чи з впевненістю можемо говорити про їх успішне вирішення. Як, наприклад, співвіднести вимогу про СВН з його іншою вимогою: шукати надзавдання у душі самого артиста? Адже поставлені поруч, ці положення природньо породжують питання – чи не містять вони певного протиріччя, чи не виключають вони одне одного? Адже із філософії відомо, що усіяке слово (мова) узагальнює, що у мові є лише загальне<sup>1</sup>. Відмінною ж особливістю надзавдання є його індивідуально-неповторна образно-чуттєва природа. На жаль, аналіз цих питань в теорії акторського мистецтва належної уваги не отримали. Так само як і багато інших, які пов'язані з СВН. Таким чином, потреба в осмисленні одного з головних положень вчення К. С. Станіславського про надзавдання набуває значної актуальності.

**Мета досліджень** – виявлення причин звернення К. С. Станіславського до словесного визначення надзавдання; визначення функцій, які Станіславський покладав на процес словесного визначення надзавдання, а також визначення етапу творчих пошуків, на яких слід звертатися до словесного визначення надзавдання. етапу. Метод теоретичного узагальнення уможливив підведення підсумків проведеного дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Майстри театру по-різному ставилися до етапу творчого процесу, на якому потрібно звертатись до словесного визначення надзавдання. Можемо говорити про дві точки зору. Згідно однієї – її дотримувався, зокрема, театральний режисер, актор та педагог М. М. Кедров, він вважав, що режисер вже з перших зустрічей з учасниками постановки повинен чітко сформулювати зміст надзавдання<sup>2</sup>. Іншої точки зору дотримувалися відомі режисери і педагоги М. Кнебель<sup>3</sup> та М. Туманішвілі<sup>4</sup>. Вони були переконані, що процесу СВН передують ґрунтовний етап пізнання твору драматурга і пошуки його співзвучності сьогоденню.

Принципове значення для методичної стрункості практичної роботи актора і режисера також має чітке розуміння на якому етапі творчих пошуків слід реалізовувати вимогу про словесне визначення. Для розуміння цих питань має сенс аналіз фундаментальних праць К. С. Станіславського, зокрема, стенограми його репетицій та бесід з майстрами МХАТу, статей та мемуарів відомих майстрів театральної режисури та теоретиків театру.

Логіка наукового пошуку вимагає насамперед зосередитись на визначенні причин звернення Станіславського до положення про СВН і мети, яка при цьому мала на увазі.

У переліку причин, насамперед, слід згадати про одну з головних специфічних особливостей театального мистецтва – його колективність. Процес створення вистави є процесом творчого взаємодіявання доволі широкого кола творців. Мова ж, як відомо, є основним засобом спілкування, який забезпечує організовані сумісні дії. Саме через мову думки окремих людей перетворюються з їх особистого надбання в загальне духовне надбання багатьох. Таким чином,

<sup>1</sup> Станіславський, К. С. (1954). *Собрание починений*. Москва: Искусство, 2.

<sup>2</sup> Кедров, М. (1978). *Статьи, речи, беседы, заметки*. Москва: Всероссийское театральное общество.

<sup>3</sup> Кнебель, М. (1984). *Поэзия педагогики*. Москва: ВТО.

<sup>4</sup> Туманішвілі, М. (1983). *Режиссер уходит из театра*. Москва: Искусство.

колективна природа театру спонукає звертатись до слова як до головного засобу спрямування зусиль багатьох до єдиної творчої мети. Зокрема, у співтворчості режисера з актором саме звернення до СВН сприяє встановленню між ними творчого взаєморозуміння.

Наступна причина звернення до СВН знаходиться у найтіснішому зв'язку з фундаментальною тезою системи – через свідому психотехніку артиста до підсвідомої творчості самої природи.. З послідовністю справжнього вченого К. С. Станіславський, дбаючи про логічну завершеність системи, розповсюджує дію цього положення на інші частини системи. Оскільки перший етап творчого процесу характеризується домінантою логічної форми пізнання твору драматурга і «життя людського духа персонажа», то Станіславський пропонує і в пошуках надзавдання на цьому етапі виходити з результатів «розвідки розумом», тобто, звертатись до словесного (логічного) формулювання надзавдання.

Необхідно також враховувати, що за допомогою мови думка не тільки формулюється, але й формується. Інакше кажучи, сам по собі процес пошуку СВН є одночасно і процесом формування самого надзавдання в душі артиста. Отже, процес СВН за своєю суттю є процесом функціональним, оскільки він веде до зближення і осягнення справжнього надзавдання. Саме тому шматки, дії, наскрізну дію Станіславський вважав за необхідним визначати словом. А для того, щоб назвати, виразити почуття словами, його треба пережити з усіх сторін – ось для чого потрібні словесні визначення<sup>1</sup>.

У тлумаченні К. С. Станіславського СВН не є самоціллю. Подібно до того, як у його методі фізичних дій важливі не фізичні дії як такі, але вони як засіб зближення з роллю, оволодіння образно-чуттєвим світом образу, так і СВН має смисл не саме по собі, але як засіб зближення із справжнім надзавданням. Вимога шукати словесний еквівалент ще неясним передчуттям і відчуттям надзавдання вже само по собі активізує творчий процес, спрямовує його на більш конкретне поглиблення запропонованих обставин, їх розкриття. В результаті відбувається зближення з п'есою і образом. Таким чином, СВН слід розглядати як один із засобів організації творчої роботи і одночасно як один з його етапів. СВН організовує і спрямовує творчі зусилля, що дає підстави розглядати цю його здатність як одну з причин, яка зумовила цю вимогу К. С. Станіславського.

І, нарешті, ще одна з причин звернення до СВН пов'язана з однією з головних функцій надзавдання – об'єднувати розрізнені дії у певну єдину художню цілісність. Оскільки в початковий період творчості надзавдання, за лексикою автора системи, ще «не прищеплено власній душі», то перевірити його здатність виконувати одну з головних функцій безпосередньо в безперервній дії, актор не в змозі. Слово ж, як об'єктивна даність, як думка, ідея, що має певну матеріальну форму, дає змогу логічним шляхом перевірити відповідність дій, що виконуються і передбачаються, надзавданням. Перевірка істинності надзавдання здійснюється через співвідношення лінії дій з даним надзавданням. Чи ведуть саме ці дії до досягнення надзавдання, чи відволікаються від руху до нього. Втрата здатності охопити «всі без винятку задачі артисто-ролі» сигналізує про те, що надзавдання визначено невірно. У певному розумінні про СВН можна говорити як про лакмусовий папірець для перевірки істинності обраного надзавдання.

Таким чином, вимога К. С. Станіславського про СВН була зумовлена цілим рядом причин. Частина з них безпосередньо пов'язана з тими творчими перевагами, які дає звернення до СВН. У стислій формі ці причини можна сформулювати так:

1. Колективна природа театру і мова як основний засіб спілкування;
2. Відображення у вченні про надзавдання фундаментального положення системи – підсвідоме через свідоме;
3. Функціональна здатність СВН організовувати і спрямовувати творчий процес;
4. Здатність СВН вести до осягнення справжнього надзавдання і коригувати творчі пошуки.

Звернення до СВН водночас вимагає цілком чіткого усвідомлення, що визначене словами надзавдання ще не є саме воно. Місцем його «прописки» дійсно є, на чому неодноразово наполягав К. С. Станіславський, «душа артиста», тобто його образно-чуттєва сфера, яка безпосередньо пов'язана з потребами і мотивами індивіда. Стосовно СВН цю тезу слід конкретизувати, а саме: не можна вичерпно виразити у словесному вираженні те, що відчувається (чи повинно відчуватись) актором. Естетичний феномен надзавдання, що вже зазначалось, полягає в його особливій образно-чуттєвій природі існування як неповторної одиниці в душі конкретного митця.

<sup>1</sup> Станіславський, К. С. (1954). *Собрание сочинений*. Москва: Искусство, 2.

Слово ж, оскільки воно виражає загальне, у певному розумінні знищує неповторну природу надзавдання, вводячи його в сферу загальних понять. Словесне визначення дає надзавданню життя в площині логічній, тобто зрозумілій і доступній для усіх, хто володіє даною мовою. Але надзавдання, оформлене як логічна думка, яким би вдалим не було формулювання, не здатне передати усього багатства його змісту. З триєдності потреба-мотив-мета, що становить феномен надзавдання, найчастіше при СВН формулюється мета. Тому СВН, за думкою К. С. Станіславського, «...тільки зазначає необхідний напрямок, недалеко від істини, але не сама істина, яка пізнається в процесі вивчення ролі у собі і себе у ролі».<sup>1</sup>

Отож, маємо підстави говорити, що певне протиріччя між самою природою надзавдання і вимогою його словесного визначення, звичайно ж існує. Але це протиріччя свідомо допускається Станіславським як один з етапів на шляху осягнення справжнього надзавдання. В цьому ми вбачаємо інтуїтивне відчуття реформатором світового театру діалектичного закону про протиріччя як основну умову розвитку.

Шлях актора до оволодіння надзавданням умовно можна розділити на два етапи: логічне пізнання і, кажучи словами Станіславського, відшукування у власній душі. Шлях логічного пізнання пов'язаний із словесним визначенням. Хоч слово і не вичерпує усього змісту надзавдання, але без нього творчий процес актора школи Станіславського втрачає технологічну послідовність і завершеність. Вимогу Станіславського про СВН слід розглядати як технологічний момент творчості на його певних етапах.

Потрібно зазначити, що у практичній роботі часто можна зустрітись з абсолютизацією першого етапу осягнення надзавдання. В цьому випадку його пошуки обмежуються рамками словесного (логічного) визначення. Тим самим ігнорується другий, принципового значення етап пошуків надзавдання, який, власне, і забезпечує неповторну природу і життєздатність унікального мистецького феномена – надзавдання.

Між першим і другим етапом осягнення надзавдання існує найтісніший зв'язок, фізіологічною основою якого є взаємозв'язки першої і другої сигнальної системи. Вчення великого фізіолога І. П. Павлова про дві сигнальні системи людини виходить з наявності прямого зв'язку між словом і безпосереднім зовнішнім предметом чи явищем, котре воно позначає. Визначальним у тлумаченні цих зв'язків є розуміння того, що апеляція до другої сигнальної системи, тобто до слова, передбачає досить індивідуальний відгук першої сигнальної системи. Недооцінка цієї обставини певною мірою далася взнаки у запитаннях, які свого часу були задані К. С. Станіславському під час його бесід з майстрами МХАТу.

«Л. М. Леонідов. Ви розгадуєте надзавдання, яке намітив автор. Але якщо ми обидва гратимемо Городничого, наприклад, у нас повинно бути одне надзавдання?»

К. С. Станіславський. Одне і те ж, але у вас воно дещо інше. У вас воно трояндово-блакитне, а у мене трояндово-зеленкувате.

Л. М. Леонідов. Ми йдемо по різних коридорах, а приходимо до одного?

К. С. Станіславський. Це одне у вашому і моєму уявленні: різниця буде в тому, що це результат усього вашого і мого життя, всіх емоційних спогадів».<sup>2</sup>

Справді, на формування надзавдання у душі митця впливає увесь склад його особистості, особливості його потреба-мотиваційної сфери, якщо вживати термінологію психології. Визначаються ж вони усією сумою життєвих вражень і досвіду, природня відмінність яких у різних митців безперечно позначиться на відмінностях змістовного наповнення надзавдання. Віддамо в зв'язку з цим належне філософам давнини, які ще кілька тисячоліть тому стверджували, що коли дві людини говорять одне й те ж саме, це не одне і те ж саме.

Відомий грузинський режисер М. І. Туманішвілі, кажучи про надзавдання, зазначав, що його «...зміст зводиться у результаті до дуже простих, древніх істин, і нічого нового люди не можуть придумати. Майже не можуть».<sup>3</sup> При цій, здавалось би, приреченості на нудне тиражування загальновідомого, ні теоретично, ні практично не можна припустити абсолютної тотожності в звучанні надзавдань, визначених одними й тими ж словами, у творах різних художників, бо один і той же смисл визначень надзавдань зовсім по різному відбивається у свідомості різних індивідів.

<sup>1</sup> Станіславський, К.С. (1953). *Речи. Беседы. Письма*. Москва: Искусство, 684.

<sup>2</sup> Там само, 685.

<sup>3</sup> Туманішвілі, М. (1983). *Режиссер уходит из театра*. Москва: Искусство, 225.

Якщо надзавдання пропонується акторові кимось зі сторони, – зазначав К. С. Станіславський, – то «...необхідно провести надзавдання через себе і емоційно схвилюватись ним від своєї власної особи»<sup>1</sup>. Знайдене і запропоноване іншим надзавдання – це і є словесно оформлене надзавдання. Складності у його «привласненні» полягають у складнощах відшукування в собі конкретних потреб і мотивів, які б були сумісні з заданою метою і, водночас, могли б стати збудником творчої природи артиста. Вимога «схвилюватися від власної особи» практично означає таке заглиблення у власний життєвий досвід і таке нафантазування запропонованих обставин, які б призвели до сильного емоційного відгуку, здатного спонукати до творчості. Провести надзавдання через себе – означає перевести зміст надзавдання з площини логічної у площину образно-чуттєву. Зрозуміло, що вирішальну роль при цьому відіграють фантазія і уява актора. Глибоке розуміння складності подібної еволюції має бути ознакою справжнього професіоналізму режисури і педагогіки, епіграфом до роботи яких цілком могли б стати рядки Ф. І. Тютчева:

Не можем ми напевне знать  
Як слово наше відгукнеться, –  
Тому нам й співчуття дається,  
Як нам дається благодать.

Було б помилкою вважати, що саме по собі звернення до СВН гарантує появу незнаних творчих odkroven'ь. Вимогу про СВН слід розглядати у контексті головного завдання системи – створення необхідних передумов для включення у роботу органічної творчої природи актора. «Те, що легко вкладається в словесні формули не завжди піддається творчому втіленню», – писав один з палких послідовників системи Станіславського М. М. Кедров<sup>2</sup>.

І справді, між СВН і відшукуванням надзавдання в душі артиста лежить доволі велика дистанція. К. С. Станіславський неодноразово підкреслював, що його система розрахована на людей обдарованих, і тому, як би педантично і наполегливо не слідувала її порадам людина з посередніми здібностями, зробити її творчі досягнення більш вагомими, система не здатна. Повною мірою це можна віднести і до вимоги про СВН.

Загальновідома діалектика взаємин митця з системою, на якій наполягав її автор. Якщо роль виходить, то ні про яку систему, підкреслював К. С. Станіславський, думати не слід. Внутрішня організація актора, вважав він, настільки тендітна, що вторгнення свідомості у момент, коли творить органічна творча природа, може виявитися згубним для результатів творчості. Але випадки, коли роль виходить сама собою від самого початку роботи, зустрічаються вкрай рідко. Та все ж, акторська психологія, яка міцно настояна на вірі у дива, найчастіше в діалектиці взаємин системи і актора віддає перевагу перед довгим і складним процесом створення ролі, пасивному очікуванню довгожданої насаги. Позначилося це, з нашої точки зору, і на ставленні до вимоги про СВН. Технологічні особливості роботи основної маси акторів і режисерів цю вимогу вчення Станіславського про надзавдання ігнорують. Вважаємо, що не в останню чергу це пов'язано з не до кінця осмисленим використанням ідей, закладених у вченні великого реформатора театру.

Практика використання СВН попри усе позитивне, що було внесено нею у творчий процес, водночас сформувала і низку помилкових підходів. Про деякі з них пророчо попереджав свого часу і Станіславський. Відомо, наприклад, його ставлення до «сухого, розсудливого надзавдання». Проте, на практиці про це часто забувають. В результаті на світ з'являються визначення начебто і вірні, але такі, що залишають байдужими до себе творців вистави. Проголошення режисером якогось гасла на злобу дня стає достатнім, щоб вимогу К. С. Станіславського про СВН вважати виконаною. Відбувається відверта формалізація підходу до системи.

Вимога про СВН реалізується без урахування одного з головних положень вчення про надзавдання – воно повинно хвилювати митця. Помилку в даному випадку вбачаємо у відриві слова від реальної конкретики внутрішніх бачень, від образно-чуттєвої сфери митця. У спробах заповнити емоційний вакуум при визначенні надзавдання, деякі режисери схильні звертатись до використання поетичних рядків, покладаючись на емоційну насиченість поезії. Таким визначенням часто важко відмовити у певній ефектності, вишуканості, але питання про яскравість хвилюючої конкретики бачень вони не знімають. Слід зазначити, що надто широке звернення при СВН до поезії було

<sup>1</sup> Станіславський, К. С. (1954). *Собрание сочинений*. Москва: Искусство, 2, 336.

<sup>2</sup> Кедров, М. (1978). *Статьи, речи, беседы, заметки*. Москва: Всероссийское театральное общество, 56.

характерне певний час для окремих викладачів режисури, що мабуть, може бути розцінено, як певний педагогічний штамп.

Досить часто при визначенні надзавдання використовують надто загальні поняття – щастя, рівність, справедливість, правда, тощо. Міра абстрагування у таких випадках перебиває шляхи до зближення з надзавданням. Можуть заперечити, що і К. С. Станіславський у деяких випадках використовував схожі поняття. Так, надзавдання вистави «На дні» за п'єсою Максима Горького, він визначав нарративом про свободу за будь-яку ціну.

(Заради справедливості зазначимо, що в цей період роботи Художнього театру – 1902 рік – поняття «надзавдання» в словнику його засновників було відсутнє. Але об'єктивне слідування законам творчості приводило до формулювань, які знаходилися у відповідності зі створеним значно пізніше вченням про надзавдання).

Проте, слід пам'ятати, що це визначення стало наслідком справжнього потрясіння, яке пережив Станіславський при відвідуванні нічліжок Хитрова ринку, де мешкали герої п'єси М. Горького. Визначення опиралось на реальну хвилюючу конкретику життєвих вражень. Тому порівнювати визначення Станіславського із визначеннями на кшталт «в ім'я світлого майбутнього», «в ім'я щастя народу», тощо, навряд чи правомірно.

Надмірна абстрактність СВН виявляє себе у двох варіантах: як мета, що знаходиться безкінечно далеко від конкретної діяльності, і як мета, яка є загальною для надто великого кола людей. У першому випадку надзавдання персонажа підміняється над-надзавданням його життя, у другому – втрачається зв'язок з неповторними особливостями його внутрішнього складу. В обох випадках, як зазначав головний режисер МХАТу (1946-1955) М. М. Кедров, режисери відривають ідею від живої тканини твору, піднімають її в надхмарні далі абстракції, а потім вимагають від актора, щоб він дотягнувся до неї<sup>1</sup>.

У практиці СВН, як нам здається, залишилось відверто недооціненим положення про перше визначення надзавдання як про тимчасове і приблизне. К. С. Станіславський писав: «Тимчасово визначається приблизне, грубе чорнове надзавдання (не Ленінград, а Твер, чи, навіть, півстанок на дорозі)»<sup>2</sup>.

Це положення по-своєму виняткове. Адже воно свідомо припускає помилку у творчості. Як тут не згадати тих, кому система здається «занадто правильною», такою, що не враховує різноманіття складностей протікання творчого процесу. Припустимість помилки в процесі творчості має неабияке значення в плані психологічного стану особистості митця, вона стає своєрідним вимикачем зайвої творчої напруги, сприяє значному звільненню творчої уяви. Це положення Станіславського багато в чому відбило його власний акторський досвід. «Скільки різноманітних надзавдань потрібно забракувати і знову виростити. Скільки прицілів і невдалих влучень доводиться здійснити, перш ніж досягти мети», – писав Станіславський<sup>3</sup>. На жаль, на практиці ж у зверненні до СВН тривалий процес пошуків надзавдання часто-густо зупиняється на першому визначенні.

Практично поза увагою залишається і положення про визначення кількох надзавдань, коли не вдається зажити одним, яке охоплювало б роль повністю. Взагалі в принциповому плані треба сказати, що здатність зажити одним надзавданням, яке б пронизувало всю роль, на нашу думку, потребує певного масштабу обдарування. Деяко спрощені уявлення про потенційну здатність акторів до практичної реалізації вчення про надзавдання привело до думки, що слідування одному єдиному надзавданню усієї ролі доступне кожному підготовленому акторові.

Відмінною особливістю правильності СВН досить часто є наявність у ньому вказівки на головну рису характеру персонажу. Згадаємо, приміром, визначення надзавдань з книги Станіславського «Робота актора над собою». Арган в «Удаваному хворому» Ж.-Б. Мольєра – «хочу, щоб мене вважали хворим», Кавалер Ріпафратта в «Господині заїзду» К. Гольдоні – «хочу упадати (за жінками – авт.) потихеньку (прикриваючись ненавистю до жінок)». Кожне з цих визначень дає нам ключ до розуміння основної риси характеру. Мольєравський Арган – здоровило, що влаштував собі зручне і приємне життя, командує з ліжка всіма своїми родичами. «Він грав його, – писав П. О. Марков, – з усією щирістю і величезним темпераментом, і, коли ця величезна істота пхикала і

<sup>1</sup> Кедров, М. (1978). *Статьи, речи, беседы, заметки*. Москва: Всероссийское театральное общество.

<sup>2</sup> Станиславский, К. С. (1957). *Собрание сочинений*. Москва: Искусство, 4, 352.

<sup>3</sup> Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений*. Москва: Искусство, 2, 335.

капризувала, ставало не тільки смішно, ставало зрозумілим яке психологічне складне явище ми бачимо»<sup>1</sup>.

Обране Станіславським надзавдання у ролі Ріпафратти говорить про людину по-своєму зворушливу, зі своїм наївним лукавством. П. О. Марков свідчив: «У Ріпафратті Станіславський бачив не стільки людину, що ненавидить жінок, скільки людину, яка жадає і боїться любові, втікає від жінок, розуміючи всю спокусливу силу їх зваби»<sup>2</sup>.

І в роботі над Арганом, і над Кавадером Ріпафратта характер народжувався, як зазначав теоретик театру, педагог, історик театру відомий театрознавець П. О. Марков, з найточнішого, логічно визначеного надзавдання образу<sup>3</sup>. Але не тільки надзавдання формує сценічний характер, але й сам характер, якщо його вірно відчуває актор, має вплив на вибір надзавдання. Приклади такого впливу знаходимо у протоколах репетицій вистави «Села Степанчиково» за Ф. М. Достоевським.

«Станіславський. Мені здається, що минулого разу ми зробили помилку, прагнучи знайти наскрізну дію у боротьбі, у війні. Війна, боротьба зі злом, викорінення зла вимагає від мене – Ростаньова – сил, якими я не володію.

Можливо, наскрізна дія – жага ідилії, чистого любовного життя і прагнення до нього.

Ця наново знайдена наскрізна дія, істотно змінює задачі і зміст шматків. Я – Ростаньов – вже не нападаю, а обороняюсь, я віддаю себе на суд, візьміть мене, з'їжте. Я не руйнівник зла, а охоронець ідилії. Прагнення до любовного життя і його охорона ставить мене у положення охоронця добра»<sup>4</sup>.

(Уточнимо, що на час роботи над «Селом Степанчиковм» словник системи ще не знав слова «надзавдання». Його функції покладалась на поняття «наскрізна дія». Їх розмежування відбудеться вже після випуску вистави у 1917 році).

Наведені приклади з творчого життя Станіславського, які демонструють зв'язок СВН і характеру створюваного образу, водночас наочно ілюструють положення системи, згідно з яким від назви надзавдання залежить «і самий напрямок, і саме трактування твору».

К. С. Станіславський стверджував, що відшукати вірне надзавдання дуже непросто. Разом з тим, наведені визначення надзавдань не вражають несподіваністю. Справа в тому, що СВН дає можливість лише досить приблизно здогадуватись про те, якою творчою енергією воно насичувало акторів. Підтекст, почуття, пов'язані з СВН є не менш суттєві, ніж самі слова. У відриві від них, у відриві від мотивів, які є глибоко інтимним моментом творчості, слова втрачають життєздатність. Причому, одні і ті ж слова, знайдені одним і тим же митцем, з бігом часу можуть найнесподіванішим часом і протилежним чином бути ним же й сприйняті. Знову ж таки, візьмемо приклад з творчого життя Станіславського. «Одного разу, – згадував М. М. Кедров, – Костянтин Сергійович дістав книжку, на якій збоку його рукою було написано: «Наскрізна дія – світова скорбота». Він подивився на запис і сказав: «Яку дурницю я написав». А був період, – резюмує М. М. Кедров, – коли ідея розумілась саме так»<sup>5</sup>. Звісно, з точки зору більш пізнього підходу до визначення надзавдання і наскрізної дії, реакцію Станіславського можна зрозуміти. І все ж, вважаємо на час своєї появи це визначення несло в собі певний потенціал творчої енергії. Все це говорить про необхідність і при пошуках СВН враховувати принцип індивідуального підходу. Необхідно також мати на увазі, що мотиви, які спонукають до дії одного актора, не завжди можуть бути переконливими для іншого.

У режисерській практиці склалось різне ставлення про час звернення до СВН. Так, приміром, М. М. Кедров вважав що: «Без... попереднього усвідомлення твору, само собою зрозуміло, не можна починати роботу над п'єсою».<sup>6</sup> (Слід зазначити, що надзавдання творчого колективу, будучи словесно оформлено, може співпадати з ідеєю твору – авт.). Змовитись з учасниками вистави про ідею на самому початку роботи М. М. Кедров вважав важливою умовою подальшої продуктивної співтворчості режисера і актора.

На перший погляд, зовсім протилежної точки зору дотримується інший прихильник системи Станіславського, відомий грузинський режисер М. І. Туманішвілі. «Якщо ж на першій репетиції, –

<sup>1</sup> Марков, П. (1965). *Правда театра*. Москва: Искусство, 38.

<sup>2</sup> Там же, 41.

<sup>3</sup> Марков, П. (1965). *Правда театра*. Москва: Искусство.

<sup>4</sup> Виноградская, И. (1971). *Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись*. Москва: ВТО, 3, 9.

<sup>5</sup> Кедров, М. (1978). *Статьи, речи, беседы, заметки*. Москва: Всероссийское театральное общество, 64.

<sup>6</sup> Там само, 67.

писав він, – вибвкати, розплескати цю закваску до кінця зрозумілу лише тобі одному і, яка не виражається точними словами, можна багато що втратити»<sup>1</sup>.

Відмінність підходів двох режисерів до етапу звернення до СВН при більш уважному читанні виявляється не такою вже й великою. В наведених висловлюваннях різниця полягає скоріше у ступені готовності режисерського задуму до першої зустрічі з актором, тобто, йдеться про різні етапи роботи режисера над задумом вистави. М. І. Туманішвілі говорить про той етап, коли основний ідейний задум ще не дозрів. У М. М. Кедрова питання стоїть інакше: до першої зустрічі з акторами основа задуму має вже бути сформульована режисером. «Перший, хто пізнає надзавдання, – писала відомий практик і теоретик театру М. О. Кнебель, – хто зливається з ним – це режисер...Він собі відповідає на запитання «в ім'я чого сьогодні я хочу ставити цю п'єсу», щоб потім його відповідь жила у душі кожного виконавця»<sup>2</sup>.

Якщо ж говорити про підхід до цього питання самого Станіславського, то він пропонував тимчасово визначити надзавдання «приблизне, грубе, чорнове» після чотирьох етапів роботи, а саме: після розповіді акторами фабули, грання зовнішньої фабули, етюдів з минулого і майбутнього і, нарешті, передує СВН розповідь (з більшими подробицями) фізичних дій і фабули. Більш тонкі детальні і поглиблені запропоновані обставини. Зазначимо, щоправда, що у Станіславського мова йде про визначення надзавдання персонажа.

І все ж, запропонована Станіславським певна відстрочка звернення до СВН має принципове значення. Дійсно, адже СВН вимагає від митця накопичення відомостей про п'єсу і життя в ній персонажів, розуміння зв'язків між образами драматурга з повсякденням, тощо. Форсоване ж визначення надзавдання може призвести до звуження поля творчих пошуків, до штучного підтасування нових запропонованих обставин під вже існуюче формулювання. Відомий письменник Льюїс Керолл колись радив – думай про смисл, слова прийдуть самі. Як застереження від можливого «рабства» готових формулювань слід сприймати і наступне застереження М. О. Кнебель: «Поки у душі артиста чи режисера не виникне прагнення сказати своєю роллю чи всією виставою те, чим сповнена його душа, те, що шукає виходу, до того часу не слід братися за визначення»<sup>3</sup>.

Вимога про СВН має принципове значення в педагогічному процесі. Міра серйозності постановки акторського виховання, мабуть, вірніше за все визначається реальним практичним використанням вчення про надзавдання у педагогічному процесі. Попри всі відмінності у методичних підходах до проблем навчання акторів, саме питання опори на вчення про надзавдання, вважаємо, повинно бути точкою співпадіння думок.

Відносно короткий період навчання майбутніх акторів у театральних школах висуває дилему про співвідношення навичок і знань. Викладач ніби знаходиться перед вибором: чи обмежитись вузьким колом відомостей, необхідних студентам для вирішення конкретних творчих задач, чи озброїти студентів знаннями з найширшого кола питань акторського мистецтва, але які за браком уміння та досвіду в студентські роки реалізовані бути ще не можуть. Який би шлях не був обраний викладачем, але за нашим переконанням його студенти повинні бути озброєні відомостями про СВН і вмінням практично використовувати їх у процесі роботи над роллю. Важливо також, щоб у процесі звернення до СВН виникала б чітка спрямованість роботи, виникало б нове відчуття масштабу фактів і подій п'єси, щоб СВН насичувало сценічну дію новою енергією, давало відчуття цілісності сценічного буття. Тільки за цих умов можна виховати творчу потребу звернення до СВН як до логічного етапу роботи над роллю і виставою. СВН має розкривати перед студентами нові творчі горизонти. Якщо ж СВН присутнє в навчально-творчому процесі лише як данина вимозі К. С. Станіславського, як позначення як одного із способів руху до осягнення «життя людського духу» ролі, якщо звернення до СВН ніяк не пов'язане з наступною репетиційною роботою, то ставлення до нього, скоріш за все, буде як до прискіпливого і нудного чіпляння авторитету з далекого минулого. Тому таке велике значення має творча результативність звернення до СВН. Для того, хто хоч раз пройшов у творчих пошуках через «випалення» надзавданням, наступна робота поза ним завжди сприйматиметься компромісно.

Перші спроби СВН, про що свідчить практика відомих педагогів, повинні починатись уже на першому році навчання. Вже тут увага студентів орієнтується на визначення своїх цілей як у межах запропонованих обставин етюдів, так і відносно глядачів. Виховання психотехніки повинно

<sup>1</sup> Туманішвілі, М. (1983). *Режиссер уходит из театра*. Москва: Искусство, 223.

<sup>2</sup> Кнебель, М. (1984). *Поэзия педагогики*. Москва: ВТО, 278.

<sup>3</sup> Там само, 281.



супроводжуватись оволодінням навичок її запліднення надзавданням. Практика показує, що при всьому розумінні значення надзавдання у творчому процесі і розуміння важливості його словесного визначення, складніш за все студенту вдається практичне осягнення того, що надзавдання повинно бути хвилюючим. Усвідомлення студентами цього положення найчастіше не реалізується у практичних пробах. Не в останню чергу це пов'язано з цілком природньою на даному етапі недостатністю рівня духовної змістовності, яка має прийти з подальшим життєвим досвідом.

**Висновки.** СВН – один з важливих етапів роботи актора школи Станіславського, яка взяла за основу принцип – через свідому психотехніку актора прокладати шлях до підсвідомої творчості його природи. Пошук СВН – це один з важливих моментів творчої роботи, який об'єднує всі акторські ампула і всі жанри драматургії. СВН необхідне в роботі кожного актора як на початковому етапі творчості, так і на наступних етапах для роботи послідовної і вірної, для закріплення результатів творчості.

Вимога про словесне визначення надзавдання знаходиться у відповідності з фундаментальною тезою системи Станіславського – від свідомих творчих зусиль митця до підсвідомої творчості його природи. Основні причини появи цієї вимоги є колективна природа театру, здатність мови формувати зміст надзавдання і поставати, як засіб організації творчої роботи, що сприяє руху до художньої цілісності.

Великого значення набуває точне визначення часу реалізації вимоги про СВН. Первинним є професійне пізнання твору драматурга, його змісту і форми. Лише після цього є сенс переходити до етапу пошуку надзавдання. Словесне визначення надзавдання за Станіславським не є самоціллю, воно спрямоване на пробудження сильного образно-чуттєвого відгуку митця.

#### References:

1. Vinogradskaja, I. (1971). *Zhizn i tvorcestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis* [Life and Work of K. S. Stanislavsky: Chronicle]. Moscow : VTO. [in Russian].
2. Kedrov, M. M. (1978). *Stati, rechi, besedy, zametki* [Articles, speeches, conversations, notes]. Moscow : VTO. [in Russian].
3. Knebel, M. M. (1984). *Poeziia pedagogiki* [Poetry of Pedagogy]. Moscow: VTO. [in Russian].
4. Markov, P. (1965). *Pravda teatra* [The truth of the theater]. Moscow: Art. [in Russian].
5. Stanislavskii, K. S. (1954). *Sobranie cochinenii* [Collected works]. Moscow: Art, 2. [in Russian].
6. Stanislavskii, K. S. (1957). *Sobranie cochinenii* [Collected works]. Moscow: Art, 4. [in Russian].
7. Stanislavskii, K. S. (1953). *Rechi. Besedy. Pisma* [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. Moscow: Art. [in Russian].
8. Tumanishvili, M. (1983). *Rezhisser ukhodit iz teatra* [The director leaves the theater]. Moscow: Art. [in Russian].