

М. В. Фока,

Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, м. Кіровоград

СИСТЕМА К. СТАНІСЛАВСЬКОГО ТА «ПІДВОДНА ТЕЧІЯ»: ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ ПІДТЕКСТОВИХ СМИСЛІВ

У статті досліджуються виявлення, осмислення та втілення імпліцитної інформації відомим актором, режисером і реформатором театру К. Станіславським на матеріалі постановок п'єс А. Чехова, визнаного майстра підтексту. Зокрема, аналізуються особливості постановок п'єс за лінією інтуїції і чуття, втілення внутрішньої дії, акцентування на деталях, що несуть в собі приховані смисли, а також розкриття сутності розуміння терміну «підтекст».

Ключові слова: підтекст, К. Станіславський, А. Чехов, п'єса, театр.

В статье исследуются проявления, осмысление и воплощение имплицитной информации известным актёром, режиссёром и реформатором театра К. Станиславским на материале постановок пьес А. Чехова, признанным мастером подтекста. В частности, анализируются особенности постановок пьес за линией интуиции и чувства, воплощение внутреннего действия, акцентуация на деталях, которые несут в себе скрытые смыслы, а также раскрытие понимания сущности термина «подтекст».

Ключевые слова: подтекст, К. Станиславский, А. Чехов, пьеса, театр.

The paper deals with the uncovering, the understanding, and the presentation of the implied information by the well-known actor, theatre director and theatre reformer K. Stanislavsky on the basis of his performances of A. Chekhov's plays. A. Chekhov is the founder of the new drama, the innovatory artistic and theatrical systems, and the principal characteristic of these systems is subtext. The main idea of his works such as «The Seagull», «Uncle Vanya», «Three Sisters» is underneath the words and actions. And the Stanislavsky system represents the new and innovative method of the actors' work on the implicit meanings.

In particular, the specific of the plays performances according to the line of intuition and feeling is analyzed. The core of this method is in the conveyance of the non-verbal information, impressions, and feelings by actors. And the same time the artistic intuition is the significant feature of the talented actors which provides right ways to bring the audience feeling that the main sense of the play is implied.

A major significance has an engagement between internal and external lines of actions, and in this correlation an internal line concentrates the main idea of the play. The author of the paper examines the accentuation on details which have implicative meanings. Visual and audio effects (for example, sounds and details of theatrical costumes) conceal the attached and non-verbal information.

The sensibility of Stanislavsky system for the uncovering, the understanding, and the presentation of the subtext on the theatre stage demonstrates methods used in the modern films for the creating of the implicit meanings to intensify the informational content of the screenplay.

This theatre experience is very important for the literary analysis of the artistic functionality of the implied meanings.

Key words: subtext, K. Stanislavski, A. Chekhov, play, theatre.

Підтекст у сфері художнього твору як потужне джерело художньої енергії є одним із складних і недосліджених феноменів літературознавства, а відтак, одним з актуальних питань, що стосується проблеми адекватної інтерпретації тексту. Проте чимало відповідей на ключові питання, пов'язані з вивченням художньої функціональності підтекстових смислів, знаходимо в суміжних мистецтвах, зокрема в театрі. Так, одним з перших, хто замислився над функцією імпліцитних смислів у сценічному дійстві, був К. Станіславський, відомий актор, режисер і реформатор театру, який успішно ставив п'єси А. Чехова на сцені – «Чайку» чи «Дядю Ваню», і блискуче грав чеховських персонажів – Тригоріна чи Астрова.

У той же час такий суміжномистецький досвід, а саме театральний підхід К. Станіславського, залишається поза увагою теоретиків літератури, хоча вивчення цього питання з компаративістської точки зору збагатить літературознавчу базу. Цим пояснюється *актуальність* нашого дослідження. *Метою розвідки* є розкриття осмислення підтексту К. Станіславським на матеріалі спогадів, статей, нотаток і т. п. Поставлена мета передбачає вирішення низки завдань: виділити та проаналізувати основні підходи К. Станіславського до п'єс А. Чехова, що уможливили декодування та втілення прихованих смислів на театральній сцені, зокрема розкрити особливості постановок за т. зв. лінією інтуїції й чуття, специфіку «внутрішньої дії» на сцені, важливість акцентування на деталях, що несуть в собі приховані смисли, а також розкрити сутність розуміння терміну «підтекст».

Уперше К. Станіславський зіткнувся з підтекстом, працюючи з п'єсами А. Чехова, зачинателя «нової драми», новаторської художньої і театральної систем, однією з домінуючих ознак цих систем є підтекстові смисли, що несуть основну ідею п'єси. Так, Чехов-драматург був одним з перших, хто відчув потребу в нових засобах і способах вираження для передачі й відтворення почуттів героїв і почав використовувати вже наявні й давно знайомі літературні прийоми в новому «амплуа» – як засоби, що несли в собі імпліцитну інформацію.

Водночас одним з перших, хто зайнявся осмисленням чеховської поетики підтекстової інформації, був К. Станіславський, який разом з В. Немировичем-Данченком прагнув «реабілітувати» «Чайку» А. Чехова, п'єсу, що «гепнула» і провалилась з тріском» [2, с. 80] в Олександрінському театрі, проте через деякий час мала «блискучий, шумний, величезний» [2, с. 163] успіх в постановці Московського художнього театру (МХТ). Секрет цього успіху полягав в абсолютно новому підході режисерів до чеховського слова, що дав можливість сугестувати зі сцени імпліцитні смисли.

Підтекст А. Чехова, що став знаковою особливістю індивідуального стилю драматурга та водночас важливою складністю для постановників, потребував від режисерів (і К. Станіславського, і В. Немировича-Данченка) та акторів нового підходу для адекватного сценічного втілення тієї чи тієї п'єси. «Щоб грати Чехова, – зробив висновок К. Станіславський після тривалої й неодноразової роботи з чеховськими п'єсами, – потрібно проїнятися ароматом його чуттів і передчуттів, потрібно вгадувати натяки його глибоких, проте недовомовлених думок» [6, с. 410]. І саме робота з цими «недовомовленими думками» потребувала в першу чергу літературного аналізу, де «літературні вимоги до артиста досягають більших розмірів і значення» [6, с. 410]. Тож, прагнучи поставити «Чайку» А. Чехова на сцені Художнього театру, К. Станіславський неминуче зіткнувся з «підводною течією» п'єси й неминуче мав попрацювати з прихованими смислами та їхнім втіленням на сцені.

Про те, що п'єса вимагала адекватного прочитання для гарної постановки, а отже, вимагала певних ключів для декодування закодованих смислів, К. Станіславський зрозумів неодразу. «...Прочитавши «Чайку», – згадував В. Немирович-Данченко, – він зовсім не зрозумів, чим тут можна захопитися: люди йому здавались якимись половинчастими, пристрасті – неефектними, слова – можливо, занадто простими, образи – такими, що не дають акторам гарного матеріалу» [2, с. 136].

Сам же К. Станіславський визнав: «Це було складне завдання, – згадував режисер, – так як, до свого сорому, я не розумів п'єси» [6, с. 331]. І дійсно, адже справжній смисл полягав не в прямому висловленні, а в його імпліцитності – її треба було вичитувати, проникаючи в «підводну частину айсберга», відкриваючи при цьому змістові сенси в «глибині тексту».

Ця особлива «підтекстова» риса і «Чайки», і низки інших п'єс А. Чехова, які незабаром з успіхом ставились на сцені МХТу (зокрема «Дядя Ваня», «Три сестри», «Вишневі сад»), відкрилась як самому відомому російському театральному режисеру, так і через його сприймання – глядацькій аудиторії. Читаючи праці К. Станіславського, присвячені театральному мистецтву, можна виділити декілька ключових підходів, які розкривають секрети декодування езотеричних смислів. Спробуймо їх виділити та осмислити.

Аналізуючи свої підходи до поставлених п'єс, К. Станіславський окремо виділив спектаклі, які ставились за т. зв. лінійною інтуїцією й чуття. Суть цього методу полягала в передачі акторами невербальної інформації, вражень і почуттів. Ось як пояснював режисер цю особливість: «Я не беруся описувати спектаклі чеховських п'єс, так як це неможливо. Їх чарівність у тому, що не передається словами, а приховано за ними чи в паузах, чи в поглядах акторів, у випромінюванні їх внутрішнього почуття. При цьому оживають і мертві предмети на сцені, і звуки, і декорації, і образи, що створюються артистами, і сам настрій п'єси і всього спектаклю. Уся справа тут у творчій інтуїції й артистичному чутті» [3, с. 220]. Ідеться, по суті, про проявлення та функціонування підтекстових смислів під час спектаклю. Саме творча інтуїція й артистичне чуття відіграють важливу роль, адже ці складові талановитого актора дадуть змогу віднайти точні прийоми, які навіть театральним відчуттям, що головне криється поза словами, у неказаному й невисловленому. Звичайно, такий ефект може виникнути тільки в роботі з матеріалом, який створений за «принципом айсбергу».

Перша можлива похибка в роботі з таким незвичайним матеріалом, яка може спіткати читача/режисера/глядача, – це сприйняти текст на експліцитному рівні. Власне, це та похибка, яка спіткала й К. Станіславського при першому знайомстві з текстом «Чайки»: «П'єси Чехова не розкривають одразу свою поетичну значимість, – розмірковував режисер. – Прочитавши їх, говориш собі:

«Добре, проте... нічого особливого, нічого приголомшеного. Усе як треба. Знайомо... правдиво... не ново»

Нерідко перше знайомство з його творами навіть розчарує. Здається, що нічого розповідати про них після прочитання. Фабула, сюжет?... Їх можна висловити двома словами. Ролі? Багато хороших, проте немає виразних... Згадуються окремі слова п'єси сцени...» [3, с. 220–221].

Важливо читачеві (а на цьому етапі режисер постає тільки в ролі читача) відчуті й декодувати підтекст. Спочатку, звернемо на це особливу увагу, *відчуті*. К. Станіславський момент власного відкриття наявності прихованого смислу згадував так: «...дивно: чим більше даєш волю пам'яті, тим більше хочеться думати про п'єсу. Одні місця її змушують, за внутрішнім зв'язком, згадати про інші, ще кращі місця і насамкінець – про весь твір. Ще й ще перечитуєш його – і відчуваєш всередині глибокі поклади» [3, с. 221]. Це свідчення характеризує ту властиву роботу у виявленні підтекстових смислів, яку виконує режисер як реципієнт тексту п'єси. І лише опісля можна говорити про втілення виявлених смислів на сцені.

У А. Чехова імпліцитна інформація знаходиться паралельно з експліцитною. І це точно відчув К. Станіславський, пояснивши цю особливість через взаємодію зовнішніх й внутрішніх дій: «Його п'єси – дуже дійові, але тільки не в зовнішньому, а у внутрішньому своєму розвитку. У самій бездії створюваних ним людей приховується складна внутрішня дія. Чехов краще від усіх довів, що сценічну дію потрібно розуміти у внутрішньому смислі і що на ній одній, очищеній від усього псевдо-сценічного, можна будувати й ґрунтувати драматичні твори в театрі» [3, с. 221]. Одразу ж зауважимо, що К. Станіславський не вдається до терміну «підтекст», замінивши його власним терміном – «внутрішня дія». Очевидно, так точніше оперувати ним, говорячи про спектакль, гру актора, який має втілювати зовнішню дію й водночас виражати способом навіювання внутрішню, – у цьому увиразнюється й акцентується їх єдність і нерозривність.

Взаємодія ж зовнішньої та внутрішньої дій, їх ролі та функції чітко розмежовувались: «У той час як зовнішня дія на сцені забавляє, розважає чи збуджує, внутрішня заряджає, полонить нашу душу й оволодіває нею. Звичайно, ще краще, коли обидві, тобто і внутрішня, і зовнішня дії, тісно злиті разом, є в наявності. Від цього твір лише вирає в повноті й сценічності. Але все-таки – внутрішня дія має стояти на першому місці» [3, с. 221].

Пригляньмося, як же втілювалася «внутрішня дія» на сцені МХТу, адже саме через цю призму постане осмислення підтексту.

Важливу роль у передачі підтекстової інформації відіграють ремарки, значення яких у п'єсах А. Чехова кардинально переосмислене. Якщо драматурги традиційного театру використовували ремарки лише з функціонально-допоміжною метою – вони супроводжували драматичну дію, ставали базою сценічної реалізації драми, то в А. Чехова, як творця нового театру й нової драматичної форми, вони виконували психологічну функцію, створюючи певні враження, настрої, відчуття тощо.

Зокрема, просторово-часові координати в п'єсі, іншими словами, оточуючий світ, впливає на читача/глядача, несучи в собі додаткову інформацію. Так, К. Станіславський зазначає: «Чехов однаково володіє на сцені і зовнішньою, і внутрішньою правдою. У зовнішньому житті своїх п'єс він, як ніхто, вмів користуватися мертвими картонними бутафорськими речами, декораціями, світловими ефектами й оживляти їх. Він уточнив і поглибив наші знання про життя речей, звуків, світла на сцені, які як у театрі, так і в житті, мають *величезний вплив на людську душу* (виділення наше. – М.Ф.). Сутінки, захід сонця, його схід, гроза, дощ, перші звуки ранкових птахів, тупіт коней по мосту і стук від'їжджаючого екіпажу, бій годинника, крик цвіркуна, набат потрібні Чехову не для зовнішнього сценічного ефекту, а для того, щоб *розкрити* (виділення наше. – М.Ф.) нам життя людського духу» [3, с. 223].

Цікаво привести факт, що А. Чехов надавав великого значення «правдивому звуку на сцені» [6, с. 350], тобто відтворенню й самому звучанню звука. Очевидно, «музична» тональність мала сугестувати певний настрій чи емоцію, і це «музичне» наповнення, а саме його відтворення на сцені, набувало особливого значення для драматурга. Наприклад, ось як згадує К. Станіславський одну з репетицій п'єси «Три сестри» за участю самого А. Чехова: «Серед усіх його переживань про участь п'єси він (*А. Чехов. – М.Ф.*) чимало хвилювався про те, як буде переданий набат в третьому акті під час пожежі за сценою. Йому хотілося образно представити нам звук деренчливого провінційного дзвону. При кожній зручній нагоді він підходив до когось з нас і руками, ритмом, жестами намагався *навіяти настрої* (виділення наше. – М.Ф.) цього надриваючого душу провінційного набату» [6, с. 350].

Таким чеховським ремаркам К. Станіславський приділяв особливе значення, проте, як виявилось, театральні тоги часу не сприйняли такі звуковий і світловий ефекти адекватно. Очевидно, глядачі не шукали вкладеного підтексту, тоді як режисери «в слід за автором» вдавалися до його використання, активно уводячи в постановки. «І даремно сміялися над нами через цвіркунів та інші звукові і світлові ефекти, якими ми користувалися в чеховських п'єсах, виконуючи лише численні ремарки автора, – був переконаний К. Станіславський. – Якщо нам удавалось робити це добре, а не погано, не по-театральному, – ми скоріше заслуговували схвалення» [3, с. 223].

Чеховські ремарки-деталі до образу (скажімо, деталі зовнішнього вигляду дійової особи) несуть у собі не тільки його характеристику, але й ідею. Щоправда, К. Станіславський, і як режисер, і як актор, часом неправильно інтерпретував образ, не розуміючи знакових деталей, що ставало на заваді повного розкриття образу, навіть ідеї п'єси. Наприклад, А. Чехов наполягав на присіклий увазі до ремарки щодо зовнішності дяді Вані: «У мене же написано: він носить чудесні краватки. Чудесні!..»

І тут справа полягала не в краватці, – пояснює К. Станіславський, – а в головній ідеї п'єси. Самородок Астров і поетично ніжний дядя Ваня глохнуть в глушині, а тупиця професор блаженствує в С.-Петербурзі і разом із собі подібними править Росією.

Ось прихований зміст ремарки про краватку...» [6, с. 338].

Таким же наполегливим був А. Чехов, коли підкреслював К. Станіславському, що Тригорін носить картаті панталони й діряві черевики [3, с. 228]. Цього уточнення актор не міг зрозуміти: «Як же так: Тригорін, модний письменник, улюбленець жінок, – і раптом брюки картаті і діряві черевики. Я ж, якраз навпаки, одягав для ролі самий елегантний костюм: білі брюки, туфлі, білий жакет, білу шляпу, і робив красивий грим» [3, с. 228]. І лише при повторному зверненні до «Чайки» його «осаяло» [3, с. 228], йому відкрилася суть цієї деталі, що несла в собі ідею: «Звичайно, саме діряві черевики й картаті брюки, і зовсім не красень! У цьому-то й драма, що для молоденьких дівчат важливо, щоб чоловік був письменником, друкував зворушливі повісті, – тоді Ніни Заречні, одна за одною, будуть кидатися йому на шию, не помічаючи того, що він і незначний як людина, і некрасивий, і в картатих брюках, і в дірявих черевиках. Тільки після, коли любовні романи цих «чайок» закінчуються, вони починають розуміти, що дівоча фантазія створила те, чого насправді ніколи не було» [3, с. 228].

Чимало в роботі з такими значущими «підтекстовими» деталями відіграло творче контактування А. Чехова з режисерами. Присутність на репетиціях своїх п'єс давала змогу драматургу помічати неточності у відтворенні того чи того образу, а прохання К. Станіславського пояснити ці неточності іноді ставали результативними. Щоправда, відомо, що сам А. Чехов не любив удаватись до пояснень через те, що був твердо переконаним, що «там же (у п'єсі. – М.Ф) все сказано» [6, с. 338]. Так, наприклад, щодо від'їзду Астрова в «Дяді Вані» зробив зауваження: «Він же свистить, послушайте... Свистить! Дядя Ваня плаче, а Астров свистить!» [3, с. 232]. Цей нюанс теж не декодувався К. Станіславським: «Як же так, – розмірковував актор, – ... смутно, безнадійність і – веселий свист?» [3, с. 232]. Та раптово осаяння миттєво розкрило його ідейну сутність. Про це режисер згадує таким чином: «Але й це зауваження Чехова само собою ожило на одному з пізніших спектаклів. Я якось взяв та й засвітав: навмання, за довірою. І тут же відчув правду! Вірно! Дядя Ваня падає духом і впадає у зневіря, а Астров свистить. Чому? Та тому, що він настільки зневірився в людях і в житті, що в недовір'ї до них дійшов до цинізму. Люди йому вже не можуть нічим завдати болю. Проте на щастя Астрова, він любить природу й служить їй ідейно, безкорисливо; він саджає ліси, а ліси зберігають вологу, що необхідна для річок» [3, с. 232].

Прикметно, що К. Станіславський, не дивлячись на ґрунтовне осмислення підтексту, не вдавався до використання цього терміну в літературному контексті, між тим активно користувався ним у театральному, щоправда, трохи пізніше. Так, сам термін «підтекст» осмислюється в іншому ключі, суто й безпосередньо театральному. Під ним режисер перш за все розуміє інформацію, яку актор накладає на вже наявний авторський чи режисерський текст: «Смисл творчості в підтексті, – переконаний К. Станіславський. – Без нього слово нічого робити на сцені. У момент творчості слова – від поета, підтекст – від артиста. Якщо б було інакше, глядач не прагнув би в театр, щоб дивитись актора, а сидів би вдома й читав п'єсу» [4, с. 85]. «...Ми перетворюємо твори драматургів, ми виявляємо в них те, що приховано під словами; – пояснює режисер, – ми вкладаємо в чужий текст свій підтекст, встановлюємо своє відношення до людей і до умов їхнього життя; ми пропускаємо через себе весь матеріал, який отримуємо від автора й режисера; ми знов перероблюємо його в собі, оживлюємо й доповнюємо своєю уявою» [4, с. 63-64].

Проте, як зазначає В. Галендєєв, «ні з одним поняттям «системи» Станіславський не бився стільки, скільки з підтекстом, намагаючись визначити його більш емко та вичерпно», та решті-решт йому це так і не вдалося [1, с. 73]. Наприклад, підтекст часто є синонімом до «наскрізної дії» чи тісно переплітається з ілюстрованим підтекстом п'єси та ролі. Це можна пояснити глибиною поняття, що може включати всі аспекти й чинники, що прив'язуються до всього, що знаходиться на межі експліцитного й імпліцитного.

Про точність і вірність підходів К. Станіславського до осмислення, розуміння й втілення підтексту на сцені, що часом розроблялися одразу чи удосконалювались з часом, чітко усвідомлювались чи виявлялись на інтуїтивному рівні, свідчать методи, що успішно використовуються в кіно для втілення імпліцитного смислу, що значно посилює інформативність кіносценарію. Наприклад, у роботах таких всесвітньовідомих «сценарних гурів», як Р. Маккі, Л. Сегер, Дж. Уестон, К. Іглесіаса можна віднайти безліч перегуків з поглядами К. Станіславського. Скажімо, методи підходів режисера МХТу до постановок за т. зв. лінією інтуїції й чуття значно поглиблені Дж. Уестон, що дослідила роль інтуїції в кіно [див.: 8], а передача підтексту в кіно, зокрема через діалоги й паузи, що мають нести додаткову інформацію, детально подано Л. Сегер [див.: 7].

Таким чином, осмислення феномену підтексту К. Станіславським, що представлено в працях, спогадах, листах, нотатках режисера, зокрема на матеріалі постановок п'єс А. Чехова в цілому та втілення героїв цих п'єс на сцені зокрема, є важливим і неочікуваним суміжностецьким досвідом для теорії підтексту, зокрема для вивчення художньої функціональності підтекстових смислів.

Література:

1. Галендєєв В. Н. Учение К.С. Станиславского о сценическом слове : учеб. пособие / В. Н. Галендєєв. – Ленинград : ЛГИТ-МИК, 1990. – 147 с.
2. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Правда, 1989. – 575 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 томах / К. С. Станиславский ; Редкол. : М. Н. Кедров (гл. ред.) и др. – М. : Искусство, 1954. – Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. – 516 с.
4. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 томах / К. С. Станиславский ; Редкол. : М. Н. Кедров (гл. ред.) и др. – М. : Искусство, 1954. – Т. 2 : Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе ее переживания. Дневник ученика. – 511 с.
5. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 томах / К. С. Станиславский ; Редкол. : М. Н. Кедров (гл. ред.) и др. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3 : Работа актера над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе ее воплощения. Дневник ученика. – 503 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 томах / К. С. Станиславский ; Редкол. : М. Н. Кедров (гл. ред.) и др. – М. : Искусство, 1958. – Т. 5 : Статьи. Речи. Заметки дневники. Воспоминания. 1877–1917. – 686 с.
7. Seger L. Writing Subtext: What Lies Beneath / Dr. Linda Seger. – Published by Michael Wiese Productions, 2011. – 163, [3] p.
8. Weston J. The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques / Judith Weston. – Published by Michael Wiese Productions, 2003. – 364, [4] p.