

Константин Сергеевич Станиславски

Етика

Уметноста на глумецот и на
режисерот



Национална установа Театар КОМЕДИЈА - Скопје

Наслов на изворникој

ЕТИКА: УМЕТНОСТ ГЛУМЦА И РЕДИТЕЛЈА

Konstantin Sergejevič Stanislavski

Priredio: Radoslav Lazić

Izdavač: „L” Slobodna izdanja

Beograd, 1996

ЕТИКА: УМЕТНОСТА НА ГЛУМЕЦОТ И НА РЕЖИСЕРОТ

Константин Сергеевич Станиславски

Приредувач: Радослав Лазиќ

Издавач: „Л“ Слободна издања

Белград, 1996 година

Авторски права © 2023 Театар Комедија – Скопје, за ова издание на македонски јазик

Издавач: НУ Театар Комедија – Скопје

Уредник: Дарко Спасов

Лектура: Зорица Манаскова-Станковиќ

Превод од српски јазик: Наташа Атанасова

Предговор: Деспина Ангеловска

Графичко уредување: Аспарух Михаилов

Мотив на корицајта: „Бесконечност“, Виктор Семенпеев

Печатајќи: Печатница „Софија“ – Богданци, 2023 година

Тираж: 300

Сите права се задржани. Ниту еден дел од оваа книга не смее да биде препечатуван или пренесуван во каква било форма или со какви било средства, електронски или механички, вклучувајќи и фотокопирање, документирање или да биде зачуван во систем за повторно пронаоѓање без писмена согласност од издавачот.

Етика

Уметноста на глумецот и на
режисерот

Превод од српски јазик:
Наташа Атанасова

Етиката како предуслов на животот во уметноста

Деспина Ангеловска

Кон есеите „Етика“ и „Уметноста на глумецот и на режисерот“ од К. С. Станиславски

Сакај ја уметноста во себе, а не себеси во уметноста.

К. С. Станиславски

Константин Сергеевич Станиславски (1863 – 1938 г.), руски театарски актер, режисер и педагог, основач и уметнички директор на Московскиот уметнички театар, се смета за еден од најзначајните театарски иноватори и реформатори од првата половина на 20 век, а неговата оставштина продолжува да зрачи и денес. Станиславски е познат во светски рамки по создавањето на „Системот“ за надоградба

на актерот, обединувајќи ја внатрешната и надворешната техника со цел достигнување на *творечката состојба и чувствителноста на вистина* кај глумецот. Тој зад себе остава и богат теориски опус, кој се надоврзува на неговата театарска практика, објавен во 60-тите години на 20 век во Русија, во осум тома. Во својата практика, како и во теориските списи, Станиславски е предводен од желбата за реформирање на дилетантизмот и склерозата на театарот од неговото време, потонат во морална и естетска застојаност. Од овој голем пишан опус, на македонски е преведена неговата книга „Самоизградба на актерот. Д. 1, Самоизградба“ во творечкиот процес на доживувањето, во издание на „Аз-Буки“, од 2003 година. Токму поради тоа ни се чини значајно објавувањето на македонски јазик на изборот од два есеја од Станиславски, посветени на театарската етика¹, битно четиво за театарците, студентите, но и за пошироката публика.

¹ Есеите се преземени од зборникот посветен на театарската етика на Станиславски, приреден од Радослав Лазиќ: *K. S. Stanislavski Etika: Umetnost glumca i reditelja*, Priredio Radoslav Lazić, Beograd: „L” Slobodna izdanja, 1996.

Точниот датум на пишувањето на првиот есеј на Станиславски, овде објавен под насловот „Етика“, не е познат, но може да се претпостави дека е создаден околу 1930 или 1933 година (Stanislavski, 2014: 50). Станиславски вклучил верзија на овој есеј во својата книга „Самоизградба на актерот“ (*Работѝа акѝѝера над собой*), објавена постхумно, под наслов „Етика и дисциплина“, во „Собрани дела, Искуство“, Москва, 1955 г. (Lazić, 2014: 6). Вториот преведен есеј, насловен „Уметноста на глумецот и на режисерот“, Станиславски го напишал во 1928 година за изданието на Британската енциклопедија, том 22, 1929 – 1932 г. (Stanislavski, 2014: 60).

Прашањето за односот на етиката и театарската уметност што го поставуваат наведените есеи на Станиславски ни се чини особено значајно во контекст на радикалните промени на современата доба, во која сме сведоци на рушење на вредностите во многу области, меѓу кои и во театарот. Во ерата на глобализацијата, комерцијализацијата и загубата на утопиите, се наметнува

потребата од навраќање на будната мисла на Станиславски, кој ги поставува клучните прашања за „основните вредности“ и „мисијата“ на театарот и уметноста, соочувајќи нè со одговорноста што ја имаме кон нив. Етиката како клучен аспект на колективната театарска креација го опседнува Станиславски уште од неговите почетоци на сцената. За него етиката и естетиката се неразделно поврзани, и само спојот на двете го овозможува создавањето на вистинското уметничко дело. Театарската етика ја импрегнира и неговата педагогија како суштински дел од неговиот Систем. Таа за него е толку важна што тој сакал да ѝ посвети цела книга и на неа работел до крајот на својот живот, надополнувајќи и поправајќи ги своите белешки на темата.

Во избраните есеи Станиславски ги споделува со нас своите клучни согледби што произлегуваат од неговото искуство, за тоа како може да се придонесе кон повисоката цел на театарското создавање, затоа што, како што наведува тој самиот, „сцената е бел лист хартија и може да му служи и

на возвишеното и на ниското, според она што се прикажува на неа, кој и како игра на неа“ (Станиславски, 2023: 30). За Станиславски театарот треба да биде своевиден „храм на уметноста“: „Гледачот, глумецот и секој што има однос кон театарот треба во него да влегува со особено чувство на длабока почит“ (Станиславски, 2023: 56). Во театарот, вели тој, не смее да се влегува со нечисти нозе, а нечистотијата и правта треба да се истресат пред влезот, заедно со сите ситни грижи, закачки и непријатности, кои го одвлекуваат вниманието од уметноста (Станиславски, 2023: 19, 20).

Во првиот есеј, „Етика“, Станиславски, како одличен познавач на практиката, многу прецизно ги анализира проблемите на театарот, било да се тие од субјективна или од објективна природа, и дава живописни примери од театарскиот живот во кои различните негови чинители можат лесно да се препознаат: самољубието и конфликтите помеѓу актерите, заткулисните завидливости и интриги, недоразбирањата со режисерот, судирите со администрацијата

и управата, дисциплината и тешкотиите на колективната креација, општествената улога на театарот и одговорноста кон публиката, итн. Како особено пикантни можеме да ги истакнеме деловите што авторот ги посветува на критикувањето на театарската администрација, прокламирајќи ја својата омраза кон „особено распространетите типови на административни службеници во театарот – безочните експлоататори на работата на глумецот“ (Станиславски, 2023: 54). Станиславски подвлекува дека театарот е колективно дело и, оттука, секој театарски работник, од портирот до администрацијата, треба да ѝ служи на оваа уметност и да се потчини на нејзината основна цел, макар и каква „жртва“ тоа да бара од нас: „За заедничката работа и за заедничките цели вреди да се жртвуваат и самољубието и разгаленоста и тврдоглавоста и навредливоста и малограѓанската правичност и распуштеност“ (Станиславски, 2023: 49). Авторот инсистира на тоа дека редот, дисциплината и моралот се неопходни предуслови за доброто функционирање на

групата, и притоа им посветува посебно внимание на актерската етика и на одговорноста на актерот во заедничката театарската креација: „Глумецот, според природата на уметноста на којашто ѝ служи, е член на голема и сложена корпорација – група, театар (...) Паралелно со своето презиме, глумецот постојано го носи и името на својот театар“ (Станиславски, 2023: 87). За подобрување на атмосферата во театарскиот колектив потребно е да се почне од личниот пример и посветеност, како во животот така и во работата: „Театарот треба да се чува и во животот“ (Станиславски, 2023: 48). Одговорноста на театарските творци кон публиката која доаѓа да ја гледа претставата е клучна, но истовремено Станиславски се повикува и на одговорноста и подготовката на самата публика, која отсега и самата станува косоздавач на уметничкиот чин: „И гледачот и глумецот се творци на претставата и и на двајцата им се потребни подготовка и добро расположение, без кои не можат да ги примаат впечатоците и основната мисла на поетот и

на композиторот“ (Станиславски, 2023: 51).

Во вториот есеј, пак, „Уметноста на глумецот и на режисерот“, Станиславски се задржува и на совети за усовршување на внатрешната и надворешната техника на глумецот кој сака да биде „вистински уметник на театарската сцена“ (Станиславски, 2023: 99). Глумецот при секоја претстава треба да ја постигне потребната „творечка состојба“ за да може да му го предаде на гледачот „она невидливото и неискажливото со зборови, што ја сочинува духовната содржина на драмата. А во тоа е целата суштина на сценската уметност“ (Станиславски, 2023: 114). Доколку глумецот сака да го прошири кругот на своето творештво, тој мора да работи, од една страна, на проширувањето на неговото внатрешно искуство, а, од друга, тој мора да го усовршува својот телесен апарат, кој служи за јавно изразување на неговиот внатрешен живот (Станиславски, 2023: 105). Така, за Станиславски актерот без етика е обичен занаетчија, а без професионалната техника, тој е обичен дилетант. Во овој есеј авторот

се надвиснува и над работата и одговорноста на режисерот, кој е одговорен за ансамблот, за уметничката целина и за изразноста на претставата. Станиславски притоа му се спротивставува на концептот на режисерот-тиранин. Како режисер, тој го почитува секој актер, секој член на екипата. Според него, „творечката работа на режисерот мора да се развива заеднички со работата на глумците, без да ја претигнува или да ја врзува“ (Станиславски, 2023: 109, 110). Ова видување на местото и улогата на режисерот како кокреатор на театарскиот процес, подривајќи ја традиционалната хиерархија, се чини мошне модерно и блиско до современите трендови во театарот.

Станиславски поставува високи естетски и морални критериуми за режисерот, актерите и за сите чинители на театарската колективна креација. Тој сака да создаде високопрофесионален театар, кој нема да подлегнува на искушенијата на културата како разонода. Истовремено, кај него не станува збор за некакви догматски морални правила и норми кон кои авто-

рите на претставата мора да се придржуваат – тој секогаш нè упатува на тоа дека секој треба да го најде сопствениот пат до целта. Со читањето на есеите на Станиславски, посветени на театарската етика, увидуваме колку неговите размислувања и согледби ни се потребни и блиски, особено денес, во контекст кога театарот се бори за преживување, соочен со длабока криза, однатре и однадвор, како и со загубата на уметничките и човечките вредности, среде идеологијата на рентабилноста и консумеризмот. Станиславски нè навраќа на денес можеби подзаборавените основни вредности што би требало да ја предводат нашата мотивација за бавење со театар и уметност и особено на благодарноста што треба да ја чувствуваме поради таа можност. Читањето на неговите согледби денес нè потсетува дека, во современата доба на консумеризмот, во загуба на репери низ лавиринтите на интернетот, преплавени со информации и препуштени на лесната забава на уредите за масовна разонода што нè оглупавуваат и нè оддалечуваат од креацијата и постоењето,

уште повеќе ни е потребно да ги негуваме – личните и колективните – морални вредности, како на сцената така и во стварноста, што ќе ни помогнат во давањето отпор наспроти обезвреднувањето на уметноста и на нашиот живот во неа: оние на посветеноста, истрајноста, чесноста, вербата, оптимизмот, одговорноста кон професијата и кон другите.

„Мислете повеќе на другите, а помалку на себеси. Грижете се за заедничкото расположение и за општите работи и тогаш и вам ќе ви биде добро. Ако секој од тие триста луѓе од театарскиот колектив носи бодри чувства во театарот, тоа ќе го излекува дури и најмрачниот меланхолик.“

(Станиславски, 2023 : 21, 22)

Библиографија

Moore, S. (1984). *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*. Second revised edition. New York: Penguin Books.

Lazić, R. (2014). „Stanislavski naš savremenik“ во К. S. Stanislavski: *Pozorišna etika. Umetnost glumca i reditelja*. Priredio Radoslav Lazić. Beograd: Samizdat: 5-7.

Станиславски, К. С. (2023). *Етика: Уметност на глумецот и на режисерот*. Скопје: НУ Театар Комедија – Скопје.

К. S. (1996). *Pozorišna etika. Umetnost glumca i reditelja*, Priredio Radoslav Lazić, Beograd: „L” Slobodna izdanja.

Stanislavski, K. S. (2014). *Pozorišna etika. Umetnost glumca i reditelja*, Priredio Radoslav Lazić, Beograd: Samizdat.

Етика

*Сакај ја уметноста во себе,
а не себеси во уметноста.*

– Замислете си за момент – ни се обрати Торцов – дека сте дошле в театар за да играте голема улога. Почетокот на претставата е за половина час. Во вашиот личен живот има многу ситни грижи и непријатности. Во станот ви е целосен неред. Се појавил куќен крадец. Ви ги украде капутот и новиот костум. И во моментот сте уште повознемирени, затоа што доаѓајќи во гардеробата сте забележале дека клучот од масичката каде што ви стојат парите ви останал дома. Ох, ќе ви ги украдат! А утре е рокот за плаќањето на киријата. Невозможно е да го продолжите рокот за плаќање затоа што вашите односи со газдарицата се затегнати до највисоко можно ниво. А тука е и писмото од дома – татко ви е болен. Тоа ве мачи: прво, зашто го сакате; второ, ако му се случи нешто, се лишувате од материјалната поддршка, а платите во театарот се мали.

Но, најнепријатно од сè е лошиот однос на глумците и на управата кон вас. Дури и вашата работа другарите ја изложуваат на потсмев, ви приредуваат непријатни изненадувања во текот на претставата: намерно испуштаат неопходна реплика, неочекувано го менуваат мизансценот или за време на претставата дошепнуваат нешто навредливо или простачко. А вие сте плашлив човек, се збунувате, но ним токму тоа им треба, токму тоа ги забавува. Тие од здодевност и за забава сакаат да прават смешни истапи.

Проникнете и подлабоко во дадените околности и размислете: дали при такви услови е лесно да го подготвувате сценското самочувство кое е неопходно за творење?

Секако, сите ние признавме дека тоа е тешка задача, особено поради краткото време што останува до почетокот на претставата. Дај боже да успее да се нашминка и да се облече.

Но, не грижете се за тоа – смируваше Торцов. Навикнатите раце на глумецот ќе ги стават периката на главата, боите и

лепенките на лицето. Тоа си тече како само од себе, механички, нема ни да забележите кога ќе биде сè готово. Во секој случај, во последен момент ќе успеете да дотрчате на сцената. Завесите ќе се тргнат, додека вие сè уште не сте се созеле од задишаноста. Јазикот по навика ќе ја издрдори првата сцена. А потоа, бидејќи сте го смириле здивот, ќе биде можно да се помисли и на „сценското самочувство“. Вие мислите дека се шегувам, дека иронизирам. За жал, не, треба да се признае дека таквиот ненормален однос кон своите уметнички обврски честопати се среќава во нашиот заткулисен живот – заклучи Аркадиј Николаевич.

По кратка пауза, тој продолжи: – Сега ќе ви нафрлам друга слика: условите на вашиот личен живот, т.е. домашните непријатности, болеста на таткото и другото, остануваат како и пред тоа, но затоа во театарот ве чека нешто сосема друго: сите членови на актерското семејство поверувале во она за што зборува книгата *Мојот живот во уметноста*. Во неа се вели дека ние глумците сме среќни луѓе, бидејќи во целиот недофат-

лив свет судбината ни дала стотина кубни метри – нашиот театар, во кој можеме да си го создаваме нашиот посебен и прекрасен уметнички живот, кој во голем дел тече во атмосфера на творење, мечтаење и негово сценско преобразување во колективна уметничка работа преку постојан допир со гениите: Шекспир, Пушкин, Гогољ, Молиер и други.

Белки тоа не е малку за создавање прекрасно катче на земјата. Која од овие две варијанти ни е подрага – само по себе е јасно. Нејасни ни се само средствата за нејзино остварување.

А тие се многу едноставни. Го браните вашиот театар од секакви гадости и сами од себе ќе се создадат позитивни услови за творење и за вашето неопходно сценско самочувство.

Во театар не смее да се влегува со нечисти нозе. Нечистотијата и правта истресете ги пред влезот, калјачите оставајте ги во претсобјето заедно со сите ситни грижи, закачки и непријатности, кои го расипуваат животот и го одвлекуваат вниманието

од уметноста. Истресете се пред влегувањето во театарот. А кога веќе ќе влезете, не дозволувајте си да плукате насекаде. Меѓутоа, во голем број случаи, глумците од сите страни ги внесуваат во театарот сите животни омрази, сплетки, интриги, озборувања, клетви, завист, ситно самољубие. Како резултат на тоа се добива не храм на уметноста, туку плукалница, вреќа за ѓубре, помијарник.

– Знаете, тоа е неизбежно, човечки е. Успехот, славата, натпреварувањето, зависта – ги застапуваше Говорков театарските навики.

– Сето тоа треба од корен да се искорне од душата – уште поенергично настојуваше Торцов.

– Па зарем е возможно – продолжуваше да оспорува Говорков.

– Добро. Да речеме дека не можеме сосема да се ослободиме од животните ситници, но секако дека е возможно повремено да не мислиме на нив, занимавајќи се со поинтересна работа. Тоа треба силно, свесно да се посака.

– Лесно е да се каже – се сомневаше Говорков.

– Па и да не сте во состојба да го сторите тоа, тогаш, ве молам, живејте со вашите домашни сплетки, но само за себе и не рашипувајте им го расположението на другите.

– Тоа е уште потешко. Секој сака да ги сподели своите непријатности со другите и да си ја олесни душата – не се согласуваа „полемичарите“. (...)

– Треба да се сфати еднаш засекогаш дека не е културно да си ја покажувате валканата долна облека пред другите луѓе, дека во тоа се одразува нестабилност, непочитување на оние околу нас, егоизам, распуштеност, лоша навика... Човек треба еднаш засекогаш да се откаже од самосожалувањето и самопоплукувањето. Во друштво треба да се биде насмеан, како што прават Американците. Тие не сакаат намуртени веѓи. Плачи и тагувај дома или сам со себе, а пред луѓето биди добар, весел и пријатен. Човек треба да се дисциплинира себеси во таа смисла.

– Ние со задоволство би сакале, ама како да се постигне тоа – се двоумеа учениците.

– Мислете повеќе на другите, а помалку

на себеси. Грижете се за заедничкото расположение и за општите работи и тогаш и вам ќе ви биде добро. Ако секој од тие триста луѓе од театарскиот колектив носи бодри чувства во театарот, тоа ќе го излекува дури и најмрачниот меланхолик.

Што е подобро: да копаш по сопствената душа или со заеднички напори со помош на триста луѓе да се одвикнуваш од само-сожалување и да ѝ се предаваш на саканата работа? Кој е послободен: дали оној што ја оградува само својата независност или оној што, заборавајќи на себе, се грижи за слободата на другите? Ако сите се грижат за сите, во крајна линија целото човештво ќе стане заштитник и на мојата лична слобода.

– Ама како тоа? – не сфаќаше Вјунцов.

– Што е тука несфатливо? – се чудеше Аркадиј Николаевич. Ако 99 луѓе од стотина се грижат за заедничкото, што значи и за мојата слобода, мене, стотиот, ќе ми биде многу добро да живеам на светот. Ама затоа, ако сите деведесет и девет мислат само на својата лична слобода и поради неа ги угнетуваат другите, што значи и мене,

тогаш за да ја одбранам мојата слобода, ќе бидам принуден да се борам против сите деведесет и деветмина егоисти. Грижејќи се само за својата слобода, тие со самото тоа, без да сакаат, ја загрозуваат мојата независност. Истото е и во нашата работа: не само вие, туку сите членови на театарското семејство нека размислуваат за тоа што би требало да се прави за да живеете убаво меѓу театарските сидови. Тогаш ќе се создаде атмосфера која ќе го победи лошото расположение и ќе принуди да се забораваат секојдневните сплетки. Во такви услови ќе ви биде лесно да работите. Таа подготвеност во однос на работата, тоа бодро расположение на духот, на својот јазик го нарекувам предвоена состојба. Во театарот треба секогаш да се доаѓа со неа.

Редот, дисциплината, етиката и другите работи ни се потребни не само за заедничко градење на делото туку најмногу и за уметничките цели на нашата уметност и творештво.

Првиот услов за создавање на *предвоената состојба* е извршување на правилото:

„Сакај ја уметноста во себе, а не себеси во уметноста“. Затоа, пред сè, грижете се да ѝ биде добро на вашата уметност во театарот.

* * *

Еден од условите за создавање ред и здрава атмосфера во театарот е зацврстувањето на авторитетот на оние лица што од одредени причини треба да ја водат работата.

Сè додека раководителот не е избран и именуван, може да се оспорува, да се борите, да се протестира против одреден кандидат за раководното место; но кога одредено лице е поставено на чело на работата или за управување на некое дело, потребно е, во корист на работата и за своја сопствена корист, секако да го поддржите раководителот, а колку што е тој послаб, толку му е попотребна поддршка. Сепак, ако раководителот не се служи со авторитетот, главниот движечки центар на целата работа ќе биде парализиран. Помислете, кон што ќе тргне колективното дело без

иницијатор, кој ја придвижува и ја насочува заедничката работа... ние толку многу сакаме да распалуваме, да ги дискредитираме и уништуваме оние што сами сме ги воздигнале. Ако навистина талентиран човек заземе висока позиција или со нешто се издигне над општото ниво, сите ние со заеднички сили ќе се потрудиме да го удираме по темето, притоа приговорајќи: „Не смееш да се вообразуваш. Не оди напред, скороеведу“ . Колку талентирани и потребни луѓе имаат настрадано на овој начин. И покрај сè, малобројни се тие што имаат достигнато сеопшто признание и воодушевување. Ама затоа, на безобразните на кои им успеало да нè зграпчат в рака – тоа им е уживање. Ние ќе си мрмориме во себе, ама ќе трпиме, бидејќи не сме рамнодушни, ќе ни биде тешко и ќе се плашиме да го симнеме оној кому му се плашиме.

Борбата за првенство на глумецот, на режисерот, љубомората кон успехите на другарите, оценувањето на луѓето според примањата и професиите, со одредени исклучоци, силно се накалемени на нашата

работа и ѝ нанесуваат голема штета. Ние ги прикриваме нашето самољубие, зависта, интригите со семоќни прекрасни зборови во вид на „благородно натпреварување“, ама преку нив постојано пробиваат отровните испарувања на глупавите заткулисни актерски завидливости и интриги, кои ја трујат атмосферата на театарот.

Плашејќи се од конкуренцијата или од чиста завист, глумците ги дочекуваат на нож сите новодојдени во нивното театарско семејство. Ако новодојдените го издржат тестот – среќни се. А оние што се плашат, ја губат вербата и пропаѓаат.

Во овие случаи глумците се слични на ученици, кои исто така го пуштаат низ машинеријата секој новодојденец во одделението.

Колку таа психологија е блиска до животинската!

Токму со таа животинска психологија, која, за срам на глумците, а со исклучок на некои театри, постои во нивната средина, треба првенствено да се води борба. Таа е силна не само меѓу новодојдените – таа

царува и меѓу постарите актерски кадри. На пример, имам слушано две големи глумици како си разменуваат пцости на кои би им позавидела и пазарцика, и тоа не само зад кулисите туку и на сцената. Двајца познати и талентирани глумци бараат на сцена да не ги пуштаат низ една иста врата или од зад иста кулиса. Познавам првак и првенка кои со години не разговараа еден со друг, па водеа разговор не непосредно, туку преку режисерот. „Кажете ѝ на таа и таа глумица“, велеше првакот, „дека зборуваа глупости.“ „Пренесете му на тој и тој глумец“, му се обраќаше на режисерот првенката, „дека е простачиште.“

Која е причината поради која талентираниите луѓе го уништуваа тоа, некогаш пре-красно дело, кое своевременно самите го создавале? Поради лични ситни, ниски навреди и недоразбирања.

Ете до каков пад, до какво самотруење доаѓаат глумците, не победувајќи ги навреме своите глупави актерски инстинкти.

Токму тоа нека ви послужи како предупредување и поучен пример.

* * *

Во театарот многу често се забележува ваквата појава: на режисерите и на раководните лица најголеми барања им поставуваат млади луѓе, кои умеат и знаат најмалку од сите. Тие сакаат да работат со најдобрите и не им простуваат на оние што не можат од нив да направат чудо. Колку малку основа има во таквите барања на почетниците.

Би се рекло дека младите глумци имаат на што да се подучат, имаат што да научат од секој што е барем малку надарен и со искуство. Од секого можат да земат по нешто и да научат многу. Поради тоа треба секој да научи да го зема тоа што му е нужно и важно.

Затоа, не пребирајте, отфрлете го критичерството и задлабочете се повнимателно во тоа што ви го даваат поискусните, па макар и да не се гении. Треба да се умее да се зема корисното.

Недостатоците е лесно да се прифатат, а вредностите – тешко.

Многу глумци (особено патувачките)

имаат недозволива навика да пробуваат со четвртина глас.

Кому му е потребно едно такво едвај чујно мумлање на зборовите од улогата, без внатрешно доживување или осмислување. Тоа бесмислено дрдорење на текстот ја искривува улогата, бидејќи глумецот се привикнува на занаетска игра. А вие знаете дека секое искривување ја нарушува правилната линија на дејството. Зарем таква реплика му е потребна на партнерот? Што да се прави со него и како да се однесувате кон таквата механика на издрдорување на зборовите, кои ја гушат мислата и подметнуваат чувства? Неправилната реплика и преживувањето предизвикуваат ист таков неправилен одговор и лажно чувствување на партнерот. Кому му се потребни такви проби „за мирна совест“?

Затоа знајте дека глумецот на секоја проба е должен да игра со полн глас, да дава искрени реплики, а исто така правилно, според утврдената линија на драмскиот текст и на улогата, и да ги прима добиените реплики.

Ова правило е задолжително за сите глумци заедно, бидејќи без него пробата губи смисла.

Ова за што зборувам сега не ја исклучува можноста, во случај на потреба, да се преживува и да се контактира со самите чувства и дејства, па дури и без зборови.

* * *

Колку што е мисијата на вистинскиот уметник-творец, носител и проповедник на убавината повозвишена и поблагодарна, толку занаетчиството на глумецот што се продава за пари, на кариеристот и каботен е недостојно и понижувачко.

Сцената е бел лист хартија и може да му служи и на возвишеното и на ниското, според она што се прикажува на неа, кој и како игра на неа. Што и како се има изнесувано сè пред рефлекторите! И прекрасните, незаборавни претстави на Салвини, Јермолова или Дузе, и кафе-пејачи со непристојни точки и фарси со порнографија и мјузикли со најразновидна смеса на вештина и искуство, гимнастика, клоновство и одвратни реклами.

Како да се одреди границата помеѓу прекрасното и одвратното? Не залудно Вајлд рекол дека „глумецот е или свештеник, или палјачо“. Цел живот да се бара демаркациската линија која го дели лошото од доброто во нашата уметност. Колку глумци го трошат својот живот служејќи му на лошото, без да бидат свесни за тоа, затоа што не умеат правилно да го проценат влијанието на својата игра врз гледачот. Не е злато сè што сјае на сцената. Неразумноста и непринципиелноста во нашата уметност го доведоа театарот во целосен пад, како кај нас, така и во странство. Истите причини му пречат на театарот да ја заземе онаа висока положба и да се здобие со она важно значење во општествениот живот, на кое има право.

Јас не сум пуританец и не...² во нашата уметност. Не. Јас гледам многу широко на оние хоризонти што го водат театарот. Јас ја сакам веселбата, шегата.

2 Во ракописот има низа точки, со кои Станиславски очигледно го заменува зборот што сака да го изостави. (Заб. на прев.)

* * *

Сè што би сакале да остварите во животот, сè што е потребно за воспоставување здрава атмосфера, дисциплина и ред (и тоа треба да се знае), применувајте го, пред сè, на себеси.

Обично при создавањето на творечката атмосфера и на дисциплината сакаат веднаш да ги имаат во целата трупа, во сите делови од сложениот театарски апарат. Поради тоа, се издаваат строги наредби и одлуки, се изрекуваат казни. Како резултат се добива надворешна формална дисциплина и сите се задоволни, сите се гордеат со „примерниот“ ред. Сепак, во театарот најважна е уметничката дисциплина. Но, бидејќи таа никогаш не може да се создаде со надворешни средства, организаторите губат трпение и верба и им го припишуваат неуспехот на другите, пренесувајќи им ја вината на другарите: „Со овие луѓе ништо не можеш да направиш“, велат во таквите случаи.

Пробајте да му пријдете на решението

на задачата од сосема друг крај, почнете од самите себеси, влијајте им и убедете ги другите со личен пример. Тогаш ќе имате голема предност и нема да ви речат: „Докторе, излечи се сам“ или: „Она на што ги учиш другите, примени го на себе“.

Личниот пример е најдобриот начин за постигнување авторитет. Личниот пример е најдобар доказ не само за другите туку главно за самиот себеси. Кога од другите го барате тоа што самите сте го спровеле во животот, вие сте уверени дека вашите барања се остварливи, вие од лично искуство знаете дали се тешки или лесни.

Во овој случај нема да се случи она што секогаш се случува кога човек од човека бара нешто или сосем неостварливо, или претешко. Тој тогаш станува престој, нетрпелив, раздразлив и за да ја потврди својата исправност уверува и се колне во бога дека извршувањето на неговите барања не е тешко. Тоа е најдобриот начин за подривање на својот авторитет, да постигнете за вас да се зборува: „И самиот не знае што сака“.

* * *

Накратко кажано, здравата атмосфера, дисциплината и етиката не се создаваат со наредба, со правило или со потпис. Тоа не се прави, да се изразиме така, „на големо“, како што обично се спроведуваат корпоративните влијанија – она за што зборувам јас, се произведува „на мало“. Тоа не е ниту масовна, ниту фабричка, туку домашна изработка.

При спроведувањето на барањата за корпоративна и за друг вид дисциплина и за сето она што ја сочинува посакуваната атмосфера, треба, пред сè, да се биде трпелив, издржлив, сигурен и смирен. Поради тоа неопходно е, најпрвин, добро да се знае што е тоа што го бараш, јасно да се увидат сите тешкотии и да се знае дека за нивното надминување е потребно време. Освен тоа, треба да се верува во тоа дека секој човек во длабочината на душата се стреми кон добро, но нему нешто му пречи за да му пријде на тоа добро. Приоѓајќи му на доброто, тој веќе нема да се раздвојува од него, затоа што тоа

секогаш дава повеќе задоволство отколку лошото. Главната тешкотија е да се воочат препреките кои го попречуваат вистинското пријдување кон туѓата душа и да се отстранат. За тоа воопшто не е потребно да се биде истенчен психолог, туку едноставно треба да бидеш внимателен и да го познаваш (оној кому) му пријдуваш, да му се приближиш самиот и да го анализираш. Тогаш јасно ќе ги воочиме патиштата до туѓата душа, со што се попречени тие патишта и што пречи во остварувањето на работата.

Пријдувајте му на секој човек постепено и договорете се со него за да сфати добро што се бара од него и со што треба да се бори, бидете сигурни, упорни со барањата и строги.

Освен тоа, цело време присетувајте се на тоа дека децата, играјќи си во снегот, од мали грутчиња со тркалање прават огромни снежни топки и купови. Истиот тој процес на пораст мора да се случува и кај вас. На почетокот е еден – јас самиот. Потоа се двајца – јас и истомисленикот, потоа четворица, осуммина, шеснаесетмина итн. Во

аритметичка, а може и во геометриска прогресија.

Затоа, ако во првата година кај вас се создала група од само пет-шест луѓе кои ја сфаќаат задачата на истиот начин, со сето срце ѝ се предадени и нераскинливо се идејно поврзани, бидете среќни и знајте дека вашата цел веќе успеала.

На разни места во театарот во исто време можат да изникнат неколку такви групи – со што подобро и побргу ќе се случи идејното спојување, но не веднаш.

* * *

Како го почнуваат својот ден пејачот, пијанистот, танчарот? Тие стануваат, се мијат, се облекуваат, пијат чај и во одредено и за тоа утврдено време, пејачот почнува со „распејување“ или вокализира, музичарите скалираат или свират други вежби, со кои ја одржуваат и ја развиваат техниката, танчарите брзаат кон сцената во театарот за да поработат на зададените вежби итн. Тоа се прави секојдневно, зиме и лете, а пропуште-

ниот ден се смета дека е изгубен и дека ја уназадува уметноста на уметникот.

Толстој, Чехов и другите вистински писатели сметале дека е апсолутно неопходно да пишуваат секој ден, во одредено време, ако не роман или расказ, тогаш дневник, да ги запишуваат своите мисли, своите опсервации. Важно раката со перото и раката на машината за пишување да не се одвикнат од секојдневното изострување во непосредното најистенчено и најточно пренесување на сите неуловливи витли на мислите и чувствата, фантазијата, увидувањата, возбудливите спомени и др.

Прашајте го сликарот, одлучно ќе ви го каже истото.

И малку е тоа: познавам хирург (а хирургијата е исто така уметност) кој слободното време го посветува на игра со најфини јапонски или кинески пера. За време на пиењето чај, при разговорот тој од еден куп извлекува длабоко скриени, едвај забележливи предмети, за да си ја „извежба раката“, како што вели тој.

А единствено глумецот, наутро, по обле-

кувањето и појадокот брза надвор да се види со познаниците или на некое друго место, брка домашни работи, бидејќи тоа е неговото единствено слободно време.

Нека е и така. Ама сепак, и пејачот не е помалку зафатен, танчарот има проби и театарски живот, а и музичарите имаат и проби и часови и концерти.

Тоа не го прави помал вообичаениот изговор на сите глумци кои не ја вежбаат дома техниката на својата уметност: „нема кога“.

Колку е тажно тоа! На глумецот повеќе отколку на уметниците од другите специјалности му е потребна домашна работа. Додека пејачот има работа само со својот глас и со дишењето, танчарот – со својот физички апарат, музичарот – со своите раце или кај дувачките или металните инструменти, со дишењето при поставувањето на усните, глумецот има работа и со рацете, и со нозете, и со очите, и со лицето, и со пластиката, и со ритамот, и со движењето, и со целата голема програма што ја применуваме во нашата школа.

Таа програма не завршува паралелно

со завршувањето на учењето – таа трае во текот на целиот уметнички живот. И колку што сме поблиску до староста, толку е попотребна истенченоста на техниката, а во врска со тоа и нејзиното систематично вежбање.

Ама бидејќи глумецот „нема кога“, неговата уметност во најдобар случај – стои во место, а во најлош – се тркала удолу.

Глумецот ја наоѓа онаа случајна техника, која сама по себе, по нужност, се гради врз основа на глупавата, лажна, неправилна, занаетчиска, пробна и вечерна „работа“ на јавните, лошо подготвени глумечки настапи.

А знаете ли дека глумецот, особено оној што се жали најмногу од сите, т.е. обичниот глумец, кој не игра прва, туку втора и трета улога, има повеќе слободно време од кој било друг вработен во другите професии?

Тоа ќе ви го докажат бројките.

Да го земеме како пример соработникот кој учествува во народот, да речеме во претставата *Царој Фјодор Иванович*. До 7:30 часот тој мора да биде готов за да

ја одигра втората слика („Помирувањето на Борис со Шујски“). Потоа има пауза. Немојте да мислите дека тој заминува на целосна промена на маската и костимот; не – повеќето болјари остануваат со истата маска и само ја соблекуваат бундата. Затоа, во сметањето ставете десет минути од петнаесет (нормално време за пауза).

По кратката сцена во градината и двеминутната пауза, почнува втората сцена. Таа опфаќа не повеќе од половина час, па затоа пресметајте – сосе паузата – 35 минути плус претходните десет минути – 45 минути.

Потоа следува сцената „Оставката на Борис“ ... итн.

Такви се работите во врска со соработниците, кои учествуваат во народните сцени. Но има и голем број глумци со мали улоги (држачот на чаши, гласникот) или со поголеми, значајни, ама епизодни улоги. Одигрувајќи го своето истапување изведувачот на улогата или се ослободува целосно за цела вечер или повторно го чека петминутното истапување во последниот чин и цела вечер се вртка низ гардеробата и се досадува.

Ете го распоредувањето на времето како глумец во една од оние претстави што се потешки за изведување каква што е *Цароѝ Фјогор*.

Но покрај тоа, да погледнеме што прави во исто време поголемиот дел од трупата што не учествува во претставата. Тие се слободни и... тезгарат. Да го запомниме тоа.

Така стојат работите со вечерната работа на глумецот.

Што се работи дење на пробите? Во неколку театри, на пример, во нашиот, пробите почнуваат во 11-12 часот. До тоа време глумците се слободни. И тоа е правилно, поради многу причини и особеноности на нашиот начин на живот. Глумецот доцна завршува со претставата, тој е возбуден и не може брзо да заспие. Во она време кога речиси сите луѓе спијат и потонуваат веќе во третиот сон, глумецот го игра последниот, најмоќниот чин од трагедијата и умира.

Враќајќи се дома, тој ја користи настанатата тишина за да се сконцентрира и да се тргне настрана од луѓето, да поработи на

новата улога што ја подготвува.

Па што има чудно во тоа што следниот ден, кога сите луѓе се разбудиле и почнале да работат, измачените глумци сè уште спијат по својата секојдневна, тешка и долга работа со нервите.

„Сигурно се пијанчел“ велат за нас соседите.

Но има многу театри кои ги „стегнуваат“ глумците, бидејќи имаат „челична дисциплина“ и „примерна работа“ (во наводници). Кај нив пробата почнува во 9 наутро (освен тоа, да кажеме дека кај нив, исто така, петчасовната трагедија на Шекспир често завршува во 11 часот ноќе).

Овие театри, горди на својот ред, не размислуваат за глумецот и... тие имаат право: нивните глумци без никаква штета за здравјето можат да умираат по трипати на ден, а наутро да пробуваат и по три претстави.

„Трарарарам... там... там.... Тра-та-та-та-та...“ итн., си брбори за себе во полуглас примадоната. „Јас приоѓам кон софата и седнувам.“

А нејзе соодветно со полуглас ѝ одго-

вара херојот: „Трарарам, там-там... тра-та-та-та-та...“ итн. „Јас приоѓам кон софата, паѓам на колена, ви ја бакнувам раката.“

Често, одејќи на проба во 12 часот, ќе сретнеш глумец од друг театар, кој шета по завршената проба.

„Каде?“ ве прашува. „На проба.“ „Оти во 12 часот? Толку доцна“ изјавува тој, не без отров и иронија, мислејќи притоа во себе: „Каков спанко и неработник. И каков е тој ред во нивниот театар“. „А, јас веќе си одам од проба. Целата претстава ја поминавме. Па ние почнуваме во 9“, со гордост изјавува занаетчијата, гледајќи од високо на оние што доцнат.

Ама мене ми е доволно. Јас веќе знам со кого имам работа и за каква „уметност“ станува збор.

Но еве што е за мене несфатливо.

Има многу раководни лица во вистинските театри, кои на некој начин се грижат да работат за уметноста, а кои сметаат дека редот и „челичната дисциплина“ (во наводници) на занаетчиските театри се правилни, па дури и за пример. Како можат

тие луѓе, судејќи според работата и условите за работа на вистинскиот уметник по мера на своите книговодители, благајници и сметководители, да управуваат со уметничката работа и да сфаќаат што се случува во неа и колку нерви, живот и скапоцени душевни занеси ѝ принесуваат на дар на саканата работа вистинските уметници, кои „спијат до дванаесет во денот и внесуваат ужасен неред во распоредот на професиите од репертоарната администрација“.

Каде да се побегне од таквите раководители од малите дуќанчиња и трговските претпријатија, банките или писарниците. Каде да се најдат такви, кои сфаќаат, и уште поважно – кои чувствуваат – во што се состои вистинската работа на вистинските уметници и така и да постапуваат со неа.

И, со тоа не помалку, јас поставувам и нови и нови барања пред измачените вистински уметници, независно од тоа какви улоги носат тие – големи или мали – за последното време што им останува – во паузите и во слободните сцени од претставите, а и на пробите – да се посветат на

работата на себеси и на нивната техника.

За тоа, како што веќе покажавме низ бројките, ќе се најде доволно време.

„Сепак“, ќе ми речат, „тоа премногу заморува, а вие му го одземате на глумецот неговиот последен одмор.“

Не, тврдам јас: најзаморно за нашиот брат глумец е врткањето зад кулисите по гардеробите, во очекување на истапувањето...³

3 Според забелешките на приредувачот на српското издание, според кое е направен овој превод (заб. на прев.), во ракописот тука се наоѓа нафрлен концепт или план на текстови за етиката. Во продолжение го пренесуваме во целост:

„План (за етика). За да им биде добро на сите во театарот, треба:

- 1) Да се поддржува, а не да се нарушува авторитетот на управата, администрацијата, режисерот, нивните помошници. Колку што се тие послаби, толку поголема поддршка им треба. А кај нас во театарот е спротивно.
- 2) Од секој искусен театарски човек, ученикот или младиот глумец можат многу да

научат, а кај нас учениците и младите пребираат повеќе од сите други. Треба да се умее да се зема корисното; лесно е да се попримат недостатоците, а тешко корисните работи.

- 3) Во колективната работа не смее да се доцни и да се нарушува заедничкиот поредок. Истото важи и за задоцнувањата на настап или по паузите од пробите... а најмногу за претставите. Сожалете се барем на кутриот помошник-режисер. Глумецот се вовлекува во гардеробата и уверува дека одамна е тука. Оди најди го.
- 4) За колективната работа треба да се поправа својот карактер, да се биде приспособлив на заедничката работа. Да речеме, да се создава сопствен корпоративен карактер.
- 5) Хистерија во театарот (...) Глупост и самоувереност. Вљубеност во себе (...) само себеси да се има на ум. Игра на простодушноста. Лош карактер (...) – каботенство.
- 6) Важноста на домашната работа. На пробите да се одредува што да се работи дома.
- 7) Глумецот ги следи, слуша и ги запишува само забелешките за својата улога. А целата претстава како да не го интересира.
- 8) Неминовно да се запишуваат забелешките. Како прво, се добива текот на целата улога, според кој е полесно да се пробува и да се обновува претставата. Како второ, не е доволно само да се запишува, треба дома да се размислува и запишаните забелешки да се усвојат преку работата.
- 9) Незнаењето на општите принципи на

-
- својата уметност принудува пробата да се претвори во часови на губење време.
- 10) Проба со народот – борбена готовност, бидејќи режисерот е еден, а соработниците стотина. При борбената готовност секое нарушување на редот се казнува посторо, 99 не чекаат.
 - 11) Режисерот мора да ја разбира положбата на учесникот во толпата и на глумците, а глумците на режисерот. Другарот го чува другарот.
 - 12) Колку е недозволиво да се бара дозвола за заминување пред завршувањето на пробата. Зарем може режисерот порано да знае и да предвиди како ќе тече пробата? Тоа ја дезорганизира пробата и ги растревожува живците на режисерот.
 - 13) Недопустливо е режисерот да се изживува држејќи им лекции на глумците. Недозволиво е глумецот да се изживува тенчејќи му ги живците на режисерот.
 - 14) Администрацијата бара претставата да излезе во предвидениот рок – не сфаќа дека со тоа го става во безизлезна положба глумецот, го турка на занаетчискиот пат, ја расипува претставата и само ја отежнува или целосно ја расипува правилната работа.
 - 15) Глумецот има обврска кон другите да игра со полн глас. Сепак, партнерите мора да сфатат дека ако глумецот маркира и не ја игра улогата, има опасност да повлече некој од мрзливите глумци на кој не му се работи, тоа исто така не е работа.
 - 16) Да се учи и да се работи улогата на про-

бите поттикнат од другите, е корист на туѓа сметка. Бубањето на текстот на заедничките проби е престап.

- 17) Интриги и самољубие. Најдоброто средство против нив е да се сфати дека и чистите и лошите односи на сцената моментално им се пренесуваат на гледачите. Освен тоа, објаснете им ја минливоста на актерската слава. Единственото нешто што е интересно во уметноста е нејзиното проучување и самата работа.
- 18) Од третата претстава да се премине на занаетчиство е пристап во колективното творештво. Тоа ја расипува претставата.
- 19) Умилкувањето на печатот не е другарска работа.
- 20) Макроа и кокети (проститутки) во театарот.
- 21) Каква смисла има – на сцената да се создава илузија, а во животот да се крши.
- 22) Глумецот и во приватниот живот го носи името на својот театар и му го создава доброто име. Театарот треба да се чува и во животот.
- 23) Обврските на глумецот кон поетот и кон режисерот.
- 24) Болестите и задоцнетите извештаи на режисерот за администрацијата.
- 25) Трчањето по улоги не е лоша работа. Човек сака да работи на омиленото дело. Покажете таква жед и во другите области на вашата работа. Лошо е кога глумецот сака да го работи тоа што не го може или тоа што во трупата други го прават подобро од него. Потребна е правилна самопроцена.

-
- 26) Глумецот вели: нема време да работи на системот, нека пресметаат колку време залудно им пропаѓа во паузите меѓу чиновите (ако е ангажиран во првиот и во четвртиот). Какво расположение се создава зад кулисите. Велат – се одмора од улогата што ја игра во претставата. Прави вежби за улогата што ја играш. Така ќе играш подобро.
- 27) Прави го тоа за да... треба над што било...
- 28) Борба со вообразеноста (има многу причини за нејзиното развивање на сцената). Да не се дозволува самољубието да расте. Тоа и она другото нека не ги прстигнуваат вистинските вредности и значењето на глумецот. Воспитувајте ги својата суета и своето самољубие. Вежбајте и особено принудувајте се себеси на истрпување на бодежот од повреденото самољубие и изразувајте ги машки и разумно. Правилна самопроцена. На некоја расправа ќе ме прекоруваат – ќе појдам и не само што ќе слушам туку и ќе се доведам себеси до признание за правичноста на тврдењата.
- 29) Поттиштеност. Нека бидат поттиштени дома, а во театарот нека се насмевуваат. Поцврстите нека им помагаат во тоа.
- 30) Да се умее да се попушта. Да се прашува што е потребно за работата и на состаноци да не се води кавга. Пцујте си по дома.
- 31) За заедничката работа и за заедничките цели вреди да се жртвуваат и самољубието и разгаленоста и тврдоглавоста и навредливоста и малограѓанската правичност и распуштеност.“

* * *

Задачата на уметноста, а според тоа и на театарот е градење на внатрешниот живот на претставата и на улогите и сценско откривање на основното јадро и мислите кои го создале и го родиле делото на поетот, композиторот.

Секој театарски работник, почнувајќи од портирот, гардероберот, билетарот, касиерот, со кои пред сè се среќава гледачот што ни доаѓа, завршувајќи со администрацијата, писарницата и директорот и, на крај, глумците кои се сосоздавачи на делото со поетот и композиторот, за кои луѓето ги полнат театрите – сите ѝ служат на уметноста и целосно се потчинети на нејзината основна цел. Сите театарски работници, без исклучок, се соучесници во претставата. Оној што во некоја мера ја нарушува заедничката работа и пречи во остварувањето на основната цел на уметноста и на театарот, мора да биде означен како штетен. Ако вратарот, гардероберот, продавачот на карти и благајникот го дочекале гледачот

негостопримливо и со тоа го расипале неговото расположение, тие ѝ наштетуваат на општата цел и задача на уметноста. Ако во театарот е ладно, нечисто, има неред, почетокот доцни, претставата почнува без потребното воодушевување, расположението на гледачите паѓа и благодарение на тоа основните мисли и чувства на поетот и композиторот, на глумците и на режисерот, не доаѓаат до нив, немало зошто да доаѓаат во театарот, претставата пропаднала и театарот го губи своето општествено и уметничко-воспитно значење.

Поетот, композиторот и глумецот го создаваат неопходното расположение за претставата од нашата, актерската страна на рампата, а администрацијата го создава соодветното расположение за гледачот во гледалиштето и за глумецот во гардеробата каде што глумецот се подготвува за претставата. И гледачот и глумецот се творци на претставата и и на двајцата им се потребни подготовка и добро расположение, без кои не можат да ги примаат впечатоците и основната мисла на поетот и на композиторот.

Заедничката ропска зависност на сите театарски работници од основната цел на уметноста останува на сила не само за време на претставата туку и во остатокот од денот. Ако поради некои причини пробата се покажала како непродуктивна, оние што ја попречиле работата ѝ наштетуваат на основната заедничка цел. Може да се создава само во соодветните неопходни услови, а оној што пречи за нивно воспоставување, прави престап кон уметноста и кон општеството на коешто му служиме. Расипана стока ќе ја храни улогата, а вака нахранетата улога не помага, туку пречи на спроведувањето на основната мисла на поетот, т.е. на главната задача на театарот.

* * *

Во театарскиот живот обично се јавува – антагонизам меѓу уметничкиот и административниот дел, меѓу сцената и канцеларијата. Во царските времиња тоа го убило театарот. Називот „канцеларија на импера-

торските театри“ на времето станал прекар кој најдобро од сè го претставувал бирократското одолговлекување, застојот, рутината и слично.

Јасно е дека театарската канцеларија мора да биде поставена на своето место. Тоа место е службено, бидејќи не е канцеларијата таа што ги привлекува гледачите, туку сцената и таа го прави театарот популарен и славен; не создава канцеларијата уметност туку сцената; не канцеларијата, туку сцената е таа што ја сака општеството; не канцеларијата туку сцената им влијае на гледачите и дејствува воспитно на општеството, не е канцеларијата, туку сцената е таа што создава приход итн.

Но, обидете се да му го кажете тоа на некој менаџер, директор на театар, на некој писар – таквата ерес ќе ги збесне: во нив е толку силно вкоренето сфаќањето дека успехот на театарот зависи од нив, од нивното управување. Тие решаваат нешто да се плати или да не се плати, оценуваат да се прави оваа или онаа поставка, тие ги утврдуваат и ги одобруваат претпресметките, тие ги одре-

дуваат наградите, ги наплатуваат казните, кај нив се приемните реферати, раскошните кабинети, огромната свита, која често јаде голем дел од буџетот. Тие стануваат задоволни или незадоволни од успехот на претставата и од глумците, тие делат бесплатни влезници. Нив понизно ги моли глумецот во гледалиштето да се пушти лице што му треба или некој добар познавач. Тие се тие кои важно шетаат низ театарот и одгоре ги примаат понизните клањања на глумецот. Тие се тие што се појавуваат во театарот како страшно зло, како угнетувачи и рушители на уметноста. Немам доволно зборови за да ја излијам мојата злоба и омраза кон особено распространетите типови на административни службеници во театарот – безочните експлоататори на работата на глумецот.

Од дамнешни времиња администрацијата, користејќи ги особеностите на нашата природа, ги угнетува глумците.

Вечно обземени од фантазијата и творечката мечта, преморени, од утро до мрак живеејќи со напнати живци на пробите,

на претставите, за време на домашните подготовки, чувствителни, неурамнотезени, лесно избувливи, брзо паѓајќи со духот, глумците честопати се беспомошни во својот личен и неуметнички живот. Тие се како создадени за експлоатирање уште повеќе и поради тоа што, давајќи ѝ сè на сцената, немаат сила за одбрана на своите човекови права.

Како што рекоа луѓето меѓу театарските административци и писарите, кои правилно ја сфаќаат улогата во театарот. Канцеларијата и нејзините службеници мора да ѝ бидат први другари на уметноста и помошници на нејзините свештеници – глумците. Секој од најмалите службеници може и должен е во одреден степен да се придружи кон заедничкото творечко дело во театарот, да придонесе за неговиот развој, да се труди да ги сфати неговите главни задачи, да ги решава заедно со другите. Колку е важно да се знае, да се бара и да се наоѓа материјалот неопходен за поставката, декорацијата, костимите, ефектите, триковите. Колку се важни редот и целиот склоп на живо-

тот на сцената, во актерските гардероби, во гледалиштето, во театарските работилници. Гледачот, глумецот и секој што има однос кон театарот треба во него да влегува со особено чувство на длабока почит. Отворајќи ги вратите на театарот, гледачот треба да го обземе соодветно расположение кое треба да помага, а не да пречи при примањето на впечатоците. Колку големо значење за претставата има расположението зад кулисите и во гледалиштето. А литургиското расположение зад кулисите, колку големо значење има тоа за глумецот.

А, пак, редот, спокојството, отсуството на суета во актерските гардероби. Сите овие услови силно влијаат на создавањето на *работно самочувство на глумецот на сцената*.

Во оваа област административните лица во театарот се во близок контакт со најинтимните и најважните страни на нашиот творечки живот и можат да му дадат на глумецот голема помош и поддршка. Всушност, ако во театарот има мирен, солиден ред, тој дава многу, тој добро го подгот-

вува глумецот за творење, а гледачите – за примање на творештвото. Ако, пак, спротивно, состојбите што го опкружуваат глумецот на сцената и гледачот во салата се такви што раздрадуваат, лутат, нервираат, пречат, тогаш творештвото и неговото восприемање стануваат целосно неможни или, пак, бараат исклучителна храброст и техника за да се борат со она што им се спротивставува. Колку ли театри има на светот во кои глумците пред почетокот на претставата мораат да ја издржат целата битка (трагедија и да водат борба) со кројачите, гардероберите, шминкерите, реквизитерите за да го извојуваат секој дел од костимот, соодветни обувки, чисто трико, фустан по мера, перика или брада од коса, а не од пуцвал. На кројачите и шминкерите кои не ја сфаќаат својата важна улога во заедничката уметничка работа сеедно им е во што излегува глумецот пред гледачите. Тие остануваат зад сцената и дури не ги ни гледаат резултатите од својата неуредност и невнимание. Но како му е на глумецот кој игра драмски херој, благороден витез, страстен

љубовник, кога ќе предизвика потсмев и кикот со својот костим, маска или перика таму каде што гледачот треба да се восхитува на неговата убавина и префинетост.

Како што се случува често, кога ќе се изнервира уште во почетокот на претставата и на паузите, глумецот излегува на сцената со празна душа, игра слабо и затоа нема сила да игра добро.

За да се сфати колку сите заткулисни незгоди влијаат на работното самочувство на глумецот и на самиот творечки процес, треба и самиот да бидеш глумец и да испробаш сè на себе.

Ако во театарот ја нема потребната дисциплина, глумецот не се чувствува подобро ни на сцената: тој ризикува да не го најде потребниот реквизит, на кој понекогаш се заснова целата сцена, како на пример пиштолот или ножот со кој треба да заврши со себе или со својот соперник. Колку често мајсторот на светло ќе го затемни светлото и ќе ја уништи најдобрата сцена. Колку често реквизитерот ќе претера и ќе пушти заткулисни шумови кои целосно

ќе го заглушат монолотот или дијалогот на глумците на сцена. И како круна на сè, гледачите, кога ќе ја почувствуваат збрка-носта, се препуштаат на дезорганизацијата и толку шумно, невоспитано се однесуваат, што на кутриот глумец му избива и уште една нова, потешка пречка при творењето – борба со толпата. Најстрашно и несовладливо е кога гледачот шушка, разговара, оди и, особено, кога кашла за време на претставата. За гледачот да се навикне на дисциплината потребна за претставата, за да се принуди да седи на место од почеток и да биде внимателен, да не биде гласен, да не кашла, треба, пред сè, театарот да здобие почит, за гледачот да чувствува дека треба да внимава како се однесува. Ако овие околности на театарот не одговараат на високата намена на нашата уметност, ако тие се насочени кон разуданост..., тогаш на глумецот паѓа претешка работа – да го победи гледачот, да го принуди да биде внимателен.

* * *

Во поглед на вашето прво истапување на сцена, кое ќе биде во блиска иднина, сакам да ви објаснам како треба да се подготвува глумецот за излегување.

Тој треба во себе да создаде сценско само-чувство.

Секој што ни го нарушува земскиот рај – животот во театарот, мора да биде оддалечен или обезвреднет. А ние самите сме должни да се грижиме од сите страни во театарот да внесуваме само добри, бодри, радосни чувства. Тука сите треба да бидат насмеани, бидејќи тука се занимаваат со работата што ја сакаат. Нека го имаат на ум тоа не само глумците туку и администрацијата, со нејзините канцеларии, магацини и сè друго. Сите мора да сфатат дека ова не е амбар, продавница или банка, каде што луѓето за заработка се подготвени да се изедат живи. И последниот писар или книговодител мора да биде уметник и да ја сфаќа суштината на она на што му служи. Ќе речат: а што ќе биде со буџетите, со

расходите, со загубите, со примањата.

Зборувам од искуство, дека од чистотата на атмосферата во театарот материјалната страна само добива. Таа и покрај нивната свест, се пренесува на гледачите, ги привлекува, ги облагородува, создава потреба за вдишување на уметничкиот воздух на театарот.

Кога би знаеле колку гледачот чувствува сè што се прави зад спуштените завеси. Нередот, шумот, крикот, ударот за време на паузите, пречките на сцената, се пренесуваат во гледалиштето и ја отежнуваат претставата. Спротивно од тоа: редот, складноста, тишината зад спуштените завеси ја прават претставата лесна.

Ми велат: а што е со актерската завист, интригите, нивниот копнеж за улоги, успеси, првенства. Јас одговарам: интригантите, завидливците немилосрдно да се оддалечат од театарот, глумците без улоги – исто така. На оние што се незадоволни со повеќето од нивните улоги треба да им се напоменува дека нема мали улоги, туку само мали глумци. Кој не го сака театарот

во себе, туку себеси во театарот, исто така треба да се оддалечи.

А интригите, сплетките по кои театарот е толку прочуен!... Па, може ли да се исклучи талентиран човек затоа што има лош карактер, затоа што му пречи на другиот да ужива.

Се согласувам, на талентот сè му се простува, но неговите недостатоци мора да бидат оневозможени од страна на другите глумци. Кога во театарот ќе се појави еден таков микроб, опасен за целиот организам, треба да се изврши вакцинација на целиот колектив за да се развие онеспособувачкиот противотров, при што интригата на генијот нема да го нарушува заедничкиот успешен театарски живот.

– Знаете, на тој начин би требало да се соберат сите светци за да се состави група и, разбирате, да се создаде тој театар за кој досега зборувавте – приговори Говорков.

– А што мислевте вие – жестоко се вмеша Торцов. – Сакате простакот и каботенот да му дофрлаат на човештвото од сцена возвишени, облагородени човечки чувства

и мисли. Сакате зад кулисите да живеете мал живот на малограѓанин, а излегувајќи на сцената веднаш да се изедначите со Шекспир.

Вистина, знаеме за случаи кога глумците кои се имаат продадено на менаџерот и на Мамон, ве потресуваат и ве воодушевуваат излегувајќи на сцена. А сепак, овие глумци гении се спуштаат во животот до ниво на прости малограѓани. Нивниот талент е толку голем што во моментот на творење ги принудува да ги забораваат сите животни ситници.

Ама зарем тоа му е достапно секому? На генијот тоа му успева со „повисока вдахновеност“, а ние на таа цел треба да ѝ го посветиме сиот свој живот. И дали тие глумци направиле сè што им било дадено да направат, сè што можеле?

Освен тоа, да се договориме еднаш засекогаш да не си ги земаме како пример гениите. Тие се посебни луѓе и кај нив сè се создава на посебен начин.

За гениите се раскажуваат многу измислици. Се зборува дека тие цел ден се пи-

јанчат и живеат развратно, како Кин од француската мелодрама, а дека навечер ги воодушевуваат толпите...

Но тоа не е сосема така. Според раскажувањето на луѓето кои добро ги познавале големите глумци – Шчепкин, Јермолова, Дузе, Салвини, Роси и др. – тие воделе сосем поинаков живот и не би пречело од него да влечат поука многу гении од домашно производство, кои се повикуваат на нив. Мочалов... Да, зборуваат дека бил друг човек во личниот живот. Но зошто да се подражава само неговиот личен живот, кога кај него имало други работи, многу поважни, повредни и поинтересни.

* * *

Дојде време да ви кажам и за еден елемент или, поточно, услов за сценското самочувство. Него го оплодува атмосферата што го опкружува глумецот не само на сцената туку и во гледалиштето, актерската етика, уметничката дисциплина и колективното чувство во нашата сценска работа.

Сето тоа заедно ја создава бодроста на глумецот, подготвеноста за здружено дејствување. Таквата состојба е погодна за творење. Јас не можам да ѝ смислам име.

Таа не може да се смета единствено за сценско самочувство, бидејќи тоа е само еден од составните делови. Таа придонесува за создавање на сценското самочувство.

Во недостиг на соодветно име, она за што станува збор сега ќе го викам *актиерска етика*, и таа ја игра една од главните улоги во создавањето на предтворечката состојба.

Актерската етика и сценското самочувство се особено важни и потребни во нашата работа, благодарение на нивната посебност.

Писателот, композиторот, сликарот, вајарот не се ограничени од времето, тие можат да работат тогаш кога им одговара, тие се слободни во своите тежнења. Но така не стојат работите и со уметникот на сцена. Тој мора да биде подготвен за творење во точно одредено време, ставено на плакатот. Како да си наредиш да се вдах-

неш во одредено време? Тоа не е баш толку едноставно.

* * *

Часот се одржуваше во едно од заткулисните актерски фоајеа.

На молба на учениците, нè собраа многу пред почетокот на пробата. Плашејќи се да не се посрамотиме при нашето прво деби, го замоливме Иван Платонович да ни објасни како да се однесуваме.

На наше изненадување и радост, на тоа советување дојде Аркадиј Николаевич.

Тој вели дека го трогнал сериозниот однос на учениците кон нивното прво истапување.

– Вие ќе сфатите што треба да правите и како да се однесувате ако почнете да размислувате за тоа што претставува колективното творење – ни велеше тој.

– Сите создаваат, во исто време помагајќи си еден на друг, зависејќи еден од друг. А со сите управува еден човек, т.е. режисерот.

Ако има ред и правилен поредок на рабо-

тењето, колективната работа е пријатна и плодна, бидејќи се создава заемна помош, но ако нема ред и правилна работна атмосфера, тоа колективно творење се претвора во мака и луѓето се врткаат во место, пречејќи си еден на друг. Јасно е дека сите мора да ја создаваат и да ја поддржуваат дисциплината.

– А што значи да се поддржува?

– Пред сè, да се доаѓа на време – половина час или петнаесет минути пред почетокот, за да се разработат своите елементи на самочувство.

Доцнењето на едно лице внесува нарушување. Па ако сите почнат да доцнат, работното време ќе помине не во работа, туку во чекање. Тоа создава лутина и доведува до глупава ситуација во која не може да се работи. Ако, пак, сите кон своите колективни обврски се однесуваат правилно и доаѓаат на проба подготвени, тогаш се создава прекрасна атмосфера, која поттикнува и бодри.

Тогаш творечката работа успева, затоа што сите си помагаат еден на друг.

Исто така, важно е да утврдите правилен однос кон задачите на секоја од пробите.

Голем дел од глумците имаат сосем неправилен однос кон пробата. Тие се уверени дека само на пробите треба да работат, а дека дома можат да одмораат.

Меѓутоа, тоа не е така. На пробата само се разјаснува она што треба да се разработи дома. Затоа јас не им верувам на глумците кои зборуваат на проба наместо да запишуваат и да прават план за својата домашна работа.

Тие уверуваат дека паметат сè без запишување. Доста! Зарем не знам дека е невозможно да се запамети сè – прво затоа што режисерот зборува за толку важни и ситни детали, кои не може да ги задржи ниеден мозок, а второ, затоа што работата не се однесува на некакви одредени факти – во поголем број од случаите на пробата се анализираат чувствата, кои ги чува емоционалното памтење. За да ги разберат, да ги постигнат и да ги запаметат, треба да се најде збор, пример (описен) или некој друг потег, за да се предизвика и да се утврди

чувството за коешто станува збор со негова помош.

Треба долго да се работи дома за тоа да се најде и да се извлече од душата. Тоа е огромна работа, која бара голема фокусираност не само во домашната работа туку и на актерската проба, во моментот на прифаќањето на забелешките од режисерот.

Ние режисерите, подобро од кој било друг, ја знаеме цената на уверувањата на невнимателните глумци. Секако, се знае дека мора да им го повторуваме одново и одново истото.

Таквиот однос на одредени лица кон колективната работа е голема кочница во заедничката работа. Седуммина чекаат еден. Запомнете. Затоа треба да се изгради правилна уметничка етика и дисциплина. Тие го обврзуваат глумецот да се подготвува дома за секоја проба. Нека се смета за срамота и престап кога режисерот мора неколку пати да повторува едно исто нешто. Не смеат да се забораваат забелешките на режисерот. Може да не се усвојат веднаш, може да се навраќа на нив за да се анализи-

раат, но не смеат од едното уво да влегуваат, а од другото да излегуваат. Тоа е вина пред сите театарски работници.

Поради тоа, за да се избегне таа грешка, треба да се научи самостојно да се работи дома на улогата. Тоа не е лесна работа, која морате добро и до крај да ја усвоите во текот на вашето образование. На часовите можам, без брзање, детално да зборувам за таквата работа, но на пробите не може да се враќам на неа без ризик пробата да се претвори во час. Во театарот ќе ви бидат предложени сосема други неспоредливо построги барања од овие тука, додека учите. Имајте го тоа на ум и подготвувајте се за тоа.

* * *

– На ум ми доаѓа уште една многу распространета актерска грешка, која често се среќава во нашата практика при пробите.

Работата е во тоа што многумина од глумците толку несвесно се однесуваат кон својата работа, затоа што на пробите ги следат само забелешките што се одне-

суваат на нивните улоги. Сцените и чино-
вите во кои не учествуваат тие целосно ги
занемаруваат.

Не треба да се заборави дека сè што се
однесува и на улогата, и на целата прет-
става, мора да се однесува и на глумецот,
мора да го интересира.

Освен тоа, многу од она што го кажува
режисерот за суштината на претставата, за
особините на секој писател, за начинот на
остварување на претставата, за нејзиниот
стил, еднакво се однесува на сите изведу-
вачи. Не може да му се повторува истото
секому поединечно. Секој глумец мора да
следи сè што се однесува на целата прет-
става и да ја проучува, да ја сфаќа не само
својата улога туку и претставата во целост.

* * *

Совршената и исклучителна строгост
и дисциплината бараат проба на народ-
ните сцени. За нив мора да биде создадена
посебна, т.н. „борбена готовност“. И тоа е
разбирливо. Самиот режисер мора да упра-

вува со толпата, која честопати стигнува и до стотина луѓе. Дали тука е можен ред без војничка строгост.

Помислете само што ќе биде ако режисерот не успее да ги земе уздите во свои раце. Ако дозволите само едно задоцнување или омаловажување, една незапишана режисерска забелешка од страна на еден од учесниците што дрдори во моментот кога треба внимателно да слуша, помножете ги овие незаузданости со бројот на соработниците во толпата, притоа претпоставувајќи дека секој од нив во текот на пробата ќе направи само по една грешка што е штетна за колективната работа, па како резултат ќе се добие многуцифрена бројка на такви раздразнувачки запирања, повторувања на едно исто, губење време, а со тоа и заморување на оние што работат совесно.

Дали може тоа да се допушти, гледано од аспект на сите релации на односите, без разлика на тоа како и да му пристапуваме на прашањето?

Освен тоа, не треба да се заборава дека пробите со народот сами по себе се особено

заморни, како за изведувачите, така и за режисерскиот персонал кој ги води. Затоа, пожелно е пробите да не бидат премногу долги и во исто време да се продуктивни. Поради тоа, потребна е најстрога дисциплина, за која секој треба порано да се подготви и да се истренира себеси. Секој престап при „борбената готовност“ се смета за неколку пати поголем и за него се изрекува неколку пати построга казна. Без тоа еве што ќе се случи. Зададено е да се проба сцена со бунт каде што сите учесници треба да ги одерат гласовите, да се потат, многу да се движат и да се изморат. Сè оди добро, но неколку лица, кои ја пропуштиле пробата, задоцниле или се невнимателни, ја уништиле целата работа. Поради нив треба да се мачи целата толпа луѓе. Па нека не им го поставува само режисерот своето барање – сите учесници нека бараат од невнимателните ред и внимание. Колективното барање е многу пострашно и повлијателно од прекорот или казната од самиот режисер.

* * *

Не се малку глумците и глумиците што се лишени од творечка иницијатива; тие доаѓаат на пробата и чекаат некој да ги поведе со себе по творечкиот пат. По огромни настојувања, режисерот понекогаш ќе успее да ги загрее таквите пасивни глумци. Или кога другите глумци ќе ја најдат вистинската линија на претставата, по неа ќе тргнат мрзливците, ќе го почувствуваат животот во претставата и ќе се заразат од другите. По низа такви творечки придвижувања, ако се способни, ќе се загреат од туѓите преживувања, ќе ја почувствуваат улогата и ќе завладеат со неа. Само ние, режисерите, знаеме колкав труд, колкава досетливост, трпение, живци и време ни треба да ги мрднеме од мртва точка таквите глумци со мрзлива творечка волја. Жените во овие случаи многу милно и кокетно ќе кажат:

„Па што да правам? Не можам да играм додека не ја почувствувам улогата. А кога ќе ја почувствувам, веднаш ќе ми тргне“.

Тие го кажуваат тоа со гордост и фалбаци-ство, бидејќи се уверени дека таквиот начин на творење е знак на вдохновеност и генијалност.

Треба ли да се објаснува дека овие трутови кои ги користат туѓото творење и работа бескрајно ја кочат заедничката работа. Поради нив излегувањето на претставата честопати се одложува за цели недели. Тие често не само што ја запираат својата работа туку до тоа ги доведуваат и другите глумци. Всушност, за да мрднат од мртва точка, нивните партнери се трудат од петни жили. Тоа кај нив предизвикува извештаченост, од што ги извитоперуваат нивните улоги, веќе најдени, оживеани, но сè уште недоволно вградени во нивната душа. Не добивајќи ги неопходните реплики, усилено настојувајќи за да се придвижи мрзливата волја на пасивните глумци, свесните глумци го губат најдениот и оживеаниот пулс на нивните улоги. Тие самите паѓаат во беспомошна положба и наместо да ја движат претставата натаму, запираат или ја кочат работата, одвлеку-

вајќи му го вниманието на режисерот од заедничката работа на себе. Сега веќе не е само една глумица со мрзлива волја, туку и нејзините партнери веќе не внесуваат живот, вистинско соживување и вистина во претставата што се пробува туку, напротив, лага и извештаченост. Двајца можат да повлечат со себе на неправилен пат и трет, а тројца ќе го кутнат и четвртиот. И на крајот, поради еден глумец, целата претстава, која веќе била насочена, излетува од шините. Кутриот режисер, кутрите глумци.

Таквите глумци со неразвиена творечка волја, без соодветна техника, би требало да се оддалечат од трупата, но неволјата е во тоа што меѓу таквите типови глумци има и многумина што се навистина талентирани. Помалку надарените не би се решиле на пасивна улога како надарените кои знаејќи дека сите сè им простуваат, си ја допуштаат себеси слободата да се потпрат на својот талент и искрено веруваат дека имаат право на тоа да го чекаат – точно „кај морето на времето“ – приливот на вдохновението.

Дали по сето ова треба да се објаснува дека на пробите не смее да се работи на

туѓ грб и дека секој учесник во претставата која се подготвува има обврска да не зема од другите, туку самиот да носи живи чувства, кои му вдахнуваат живот на творечкиот дух на улогата. Ако секој глумец кој учествува во претставата постапува така, тоа ќе резултира со тоа што сите ќе помагаат не само на својата лична туку и на заедничката работа. Наспроти тоа, ако секој од учесниците смета на другите, творечката работа ќе биде лишена од иницијатива. Па не може режисерот самиот да работи за сите – глумецот не е кукла.

Од сè што беше кажано следува дека секој глумец има обврска да ја развива својата творечка волја и техника. Тој има обврска, како и сите други, да твори и дома и на пробите, играјќи во нив, по можност, со полн глас.

* * *

Дали е допустливо глумецот, кој учествува во добро и одговорно увежбан ансамбл на претставата, по вистинита внатрешна линија, да се оддалечи од неа поради мрзли-

вост, неработење и невнимание и да го претвори изведувањето на својата улога во проста занаетчиска механика. Има ли тој право на тоа? Па тој не ја создавал претставата сам, не му припаѓа нему работата. Во неа еден одговара за сите, а сите за еден. Потребна е заедничка заложба, а оној што ќе ја предаде општата работа, станува предавник.

Без оглед на моето воодушевување од поединечни големи таленти, јас не го признавам системот на гостување. Колективното творење на кое се заснова нашата уметност задолжително бара ансамбл и оние што го нарушуваат прават престап не само против своите другари туку и против уметноста на којашто ѝ служат.

* * *

Така, по долготрајната денешна дневна проба се случи учениците да нема каде да се соберат за да ги слушнат забелешките на Аркадиј Николаевич. Во фоајето и во гардеробите почнаа подготовките за вечерашната

претстава. Мораше да се сместат во заедничката гардероба на соработниците. Таму веќе беа подготвени костимите, периките, шминката, ситниците.

Учениците се заинтересираа за сите работи и направија неред, без внимание земаа предмети и не ги враќаа на нивните места. Јас се заинтересирав за еден појас, го разгледав, го ставав на себе и го заборавив на еден стол. Поради тоа Аркадиј Николаевич добро нè испокара и ни одржа цело предавање.

– Кога ќе создадете барем една улога, ќе ви стане јасно што значи за глумецот периката, брадата, костимот, реквизитот, колку му се потребни за неговиот сценски лик.

Само оној што го поминал тешкиот пат на барање, не само на душата туку и на телесниот облик на прикажуваниот човек – улогата, зачната во фантазијата на глумецот, создадена во него самиот и отелотворена во неговото сопствено тело, ќе го сфати значењето на секоја цртичка, детаљче, предметче кое се однесува на битието оживеано на сцена. Колку се мачи глумецот кој

не го наоѓа на јаве она што се појавува и ја предизвикува неговата вообразба! Голема среќа е кога фантазијата добива материјална форма. Неволја е ако таа се изгуби. Болно е кога таа мора да му се отстапи на друг изведувач, алтернатива за истата улога. Костимот или предметот најден за ликот престанува да биде само предмет и за глумецот се претвора во реликвија.

Познатиот глумец Мартинов, кога требало да игра улога во истиот капут во кој доаѓал во театарот, кажуваше дека влегувајќи во гардеробата го соблекувал и го ставал на закачалка. А кога по шминкањето доаѓало време да се оди на сцена, тој го облекувал својот капут, кој престанувал за него да биде само капут и се претворал во костим, т.е. во облека на ликот што го прикажувал.

Тој момент не смее да се нарече едноставно преслекување на глумецот. Тоа е момент на негово облекување. Исклучително важен психолошки момент.

Ете зошто вистинскиот глумец е лесно да се познае според тоа како се однесува

кон костимот и кон предметите за улогата, како ги сака и ги чува. Не е чудно што овие работи долго му служат.

Но, и покрај ова, знаеме и за сосема друг однос кон предметите и костимите за улогите. Многу глумци, веднаш штом ја завршат улогата, уште на сцената ги вадат периките, лепенките, понекогаш токму тука ги фрлаат и излегуваат да се поклонат со своите измазнети лица, со остатоци од шминката. Одејќи кон гардеробата го соблекуваат тоа што може да се соблече, а доаѓајќи во неа ги расфрлаат каде било деловите од својот костим. Кутрите гардеробери и реквизитери шетаат низ целиот театар за да го соберат и да го средат тоа што првично не им треба ним, туку на самиот глумец. Поразговарајте за таквите глумци со гардероберите или со реквизитерите. Тие ќе ги окарактеризираат со (цел излив од) пцости. Тие зборови нема да им излетаат само затоа што неуредните глумци им создаваат многу работа, туку и затоа што гардероберот и реквизитерот честопати непосредно учествуваат во изработката

на костимите и на реквизитите и го знаат нивното значење и нивната цена во нашата уметничка работа.

Да се срамот таквите глумци! Погрижете се да не личите на нив и учете да ги чувате и да ги сакате театарските костими, фустани, перики и предметите кои станале „реликвии“. За секој таков предмет мора да постои одредено место во гардеробата, од каде што глумецот ќе го зема и ќе го остава.

Не треба да се заборава дека меѓу таквите предмети има и голем број музејски експонати, кои не може повторно да се произведат. Нивното губење или оштетување се особено забележливи, бидејќи не е толку едноставно да се фалсификува добро старински предмет, кој зрачи со убавината на тешката изработка. Освен тоа, кај вистинскиот глумец и кај љубителот на антикварски раритети, таквите предмети создаваат посебно расположение... Простиот реквизитерски предмет е лишен од тоа својство.

Со иста таква и со уште поголема почит, внимание и љубов глумецот мора да се

однесува и кон својата шминка. Не треба да ја става на лицето механички, туку, така-речи, психолошки, мислејќи на душата и животот на улогата. Тогаш, безначајната брчка добива своја внатрешна образложеност од самиот живот, кој на лицето ја втиснал таа трага од човековото страдање. Глумците често се шминкаат внимателно, го костимираат своето тело, а притоа целосно забораваат на душата, која бара неспоредливо поголема, повнимателна подготовка за творење во претставата.

Глумецот, пред сè, мора да мисли на својата душа и да ги подготвува за неа и *йредвоената сосијоба и сценската самочувство*. Треба ли да се зборува дека за тоа треба првично да се погрижи пред и по доаѓањето во театарот, на претставата. Вистинскиот глумец, кој навечер има претстава, мисли на тоа и е возбуден уште од утрото, а често и дента пред секое сценско настапување.

* * *

Бучниот скандал на еден глумец од нашиот театар и строгиот укор со предупредување за негово исклучување во случај на повторување на таквиот недозволив случај, предизвикаа многу разговори во школата.

– Извинете, ве молам – се разглаголи Говорков – дирекцијата нема право да навлегува во личниот живот на глумецот, разбирате?!

На тоа прашање го замоливме Аркадиј Николаевич да даде објаснување и еве што кажа тој:

– Зарем не ви се чини бесмислено со едната рака да градите, а со другата да го рушите создаденото? Меѓутоа, повеќето глумци постапуваат токму така. Тие се грижат на сцената да создаваат прекрасни, уметнички впечатоци, но, симнувајќи се од сцена, смеејќи им се на гледачите, кои тукушто се воодушевиле од нив, тие сречно се погрижуваат да ги разочараат. Не можам да ја заборавам горката навреда

што кога бев млад ми ја нанесе еден значаен патувачки глумец. Нема да го кажам неговото име за да не го оцрнам споменот за него.

– Гледав незаборавна претстава. Впечатокот ми беше толку голем што не можев да си одам дома – ми беше потребно да зборувам само за преживеаното во театарот. Јас и мојот пријател отидовме во ресторан. Во текот на најголемото разгорување на нашите сеќавања и на нашето целосно воодушевување, влезе тој – нашиот гениј. Не се воздржавме, полетавме кон него искажувајќи го нашето воодушевување. Знаменитиот нè покани да вечераме со него во посебна просторија и потоа, пред наши очи, животински се испијани. Од зад префинетоста ни се откриваше и излегуваше неговиот, и човечки и актерски, прикриен гнилеж во форма на одвратно фалење, ситно самољубие, интриги, сплетки и слични атрибути на каботенство. Како врв на сè, тој одби да го плати виното што сам го „среди“. Потоа долго моравме да го покри-

ваме овој трошок што неочекувано падна на нас. Но затоа го имавме задоволството да го одвеземе нашиот идол, исповраќан и сверски распцуен, до неговиот хотел, каде што не сакаа да го пуштат во таква недолжна состојба.

Измерете ги сите добри и лоши впечатоци што ги добивме од генијот и погрижете се да пресметате што добивме.

– Нешто како подждригнување од шампањ – се пошегува Шустов. – Внимавајте добро да не ви се случи истото кога ќе станете познати глумци – заклучи Торцов.

Само затворајќи се во својата куќа, во најтесниот круг, глумецот може да се распојаси. Затоа што неговата улога не завршува со спуштањето на завесите – тој има обврска и во животот да биде носител и придружник на убавото. Во спротивен случај, со едната рака ќе создава, а со другата ќе го урива создаденото. Сфатете го тоа уште во првите години од вашето служење на уметноста и подготвувајте се за оваа мисија. Градете ја во себе неопход-

ната издржливост, етиката и дисциплината на општествен работник кој на свет го носи убавото, возвишеното и благородното.

* * *

– Глумецот, според природата на уметноста на којашто ѝ служи, е член на голема и сложена корпорација – група, театар. Под нивната фирма и име тој секојдневно настапува пред илјадници гледачи. Милиони луѓе речиси секојдневно читаат за неговата работа и за неговото дејствување во театарот каде што служи. Неговото име толку тесно се слева со последново, што не може да се раздвои... Паралелно со своето презиме, глумецот постојано го носи и името на својот театар. Во сфаќањата на луѓето, неговиот актерски, но и неговиот личен живот е нераскинливо врзан со театарот. Затоа, ако глумецот од Малиот, од Монашкиот или од некој друг театар направил недолична постапка, престап, направил скандал – со какви зборови и да

се брани, какви деманти или објаснувања да печати во весниците, тој нема да може да ги испере дамките или сенките фрлени на целата трупа, на целиот театар. Тоа го обврзува глумецот да се однесува со достоинство и надвор од сидовите на театарот, во својот личен живот.

Уметноста на глумецот и на режисерот

Театарската уметност во сите времиња била колективна уметност и се јавувала само таму каде што талентот на поетот – драмски писател работел здружено со талентите на глумците. Во основата, претставата секогаш почивала на некоја драмска концепција, која го соединувала актерското творештво и му давала на сценското дејство општа уметничка смисла. Затоа и творечкиот процес на глумецот почнува со задлабочување во драмата. Пред сè, глумецот мора, сам или со помош на режисерот, да го открие основниот мотив на претставата што ја претставува – онаа карактеристична творечка идеја на писателот, која е „јадрот“ на неговото дело и од која, како од јадро, израснало тоа. Содржината на драмата секогаш има карактер на дејство коешто се развива пред гледачот, во кое сите лица според својот карактер земаат некакво учество и кое постепено се развива во одреден правец, тежнеејќи кон конечната цел што ја поста-

вил писателот. Да се почувствува „јадрото“ на драмата, да се отиде по целата основна линија на дејството која минува низ сите нејзини епизоди и која поради тоа ја нареков „основно дејство“ – тоа е првата етапа во работата на глумецот и на режисерот. Наспроти некои други театарски творци, кои во секоја драма гледаат само материјал за сценска преработка, треба да се забележи дека јас сметам оти при поставувањето на секое значајно уметничко дело режисерот и глумците мора да тежнеат колку што е можно поточно и подлабоко да го сфатат духот и да го замислат драмскиот писател, а не да ја заменуваат таа замисла со своја. Интерпретацијата на драмата и карактерот на нејзиното сценско остварување секогаш, во одредена мера, се и субјективни и се обоени како со личните, така и со националните особини на режисерот и на глумецот, но само од длабокото разбирање и неговото „основно дејство“, сите учесници во идната претстава се соединети во својата творечка работа: секој од нив според своите способности тежнее кон остварување на уметнич-

ката цел што стоела пред драмскиот писател и којашто ја реализирал во рамките на поетските зборови.

И така, работата на глумецот почнува со барањето на уметничкото „јадро“ на драмата. Тоа „јадро“ тој го пренесува во својата душа и од тој момент во него треба да почне творечкиот процес – органски процес сличен на сите создавачки процеси во природата. Влегувајќи во душата на глумецот, „јадрот“ треба да „набаври“, да израсне, да пушти корени и нукулци и, хранејќи се со соковите од почвата на којашто е пренесено, од него да се произведе живо, цветно растение. Тој творечки процес во извонредни случаи може да се случи мошне бргу, но обично – за да се зачува карактерот на вистинскиот органски процес и тој да доведе до остварување на жив, јасен, вистински, уметнички сценски лик, а не на негов занаетчиски сурогат – за него е потребно многу повеќе време отколку што му даваат и во најдобрите европски театри. Поради ова, во нашиот театар секое поставување претстава не

минува низ осум до десет проби, како што се прави тоа, според зборовите на познатиот германски режисер и теоретичар К. Хагеман во Германија, туку низ десетици проби кои се водат во текот на неколку месеци. Па и покрај тие услови, творештвото на глумецот не е толку слободно какво што е, на пример, творештвото на уметникот-писател: глумецот го врзуваат одредени обврски кон неговиот колектив, тој не може да ја одложува својата работа до моментот кога неговата физичка и психичка состојба ќе се покажат како погодни за творење. Сепак, неговата уметничка природа е темпераментна и бара многу, па она што при внатрешен восхит во само неколку мига би го покажала неговата уметничка интуиција, во отсуство на творечко расположение нема да го постигне со никакво напрегање на неговата свесна волја. Во тоа нема да му помогне надворешната техника – вештината на владеење со телото и со говорниот и гласовниот апарат. Надворешната техника не може да го замени „вдохновението“, т.е. онаа творечка состојба во која оживуваат интуи-

цијата и работата на творечката вообразба, а за да се доведеме себеси во творечко расположение тогаш кога сакаме, не е возможно.

Па, сепак, зарем навистина е тоа толку невозможно? Не постојат ли некои средства, некој начин што би ни помогнал свесно и произволно да се доведеме себеси во творечката состојба што на гениите им ја дава природата без никакво напрегање од нивна страна? Ако таа состојба не може да се постигне одеднаш, на некој еден и единствен начин, можеби со неа може да се завладее на делови, градејќи ги во себе, преку низа вежби, елементите од кои се формира творечкото расположение и кои ѝ се потчинети на нашата волја? Се разбира, обичните глумци со тоа нема да станат гении, но, можеби, тоа сепак ќе им помогне, барем во одредена мера, да му се приближат на она што генијот го прави гениј. Ете, тие прашања си ги поставував пред дваесет години, кога размислував за внатрешните препреки кои го кочат нашето актерско творештво и често нè тераат да ги замениме резултатите што треба да произ-

лезат од него со груби клишеа на актерскиот занает. Тие прашања ме поттикнаа да ги барам средствата на *внатрешната техника*, т.е. патиштата кои водат од *свесноа кон по-свесноа*, од чија област потекнуваат девет десеттини од секој вистински творечки процес. Набљудувањата што ги правев на самиот себе, како и на другите глумци со кои работев, а особено на најголемите сценски таленти во Русија и во странство, ми овозможија да создадам неколку општи формули, кои потоа ги проверував низ практичната работа. Првата се состои во тоа што во творечкото расположение голема улога игра целосната слобода на телото, т.е. неговото *ослободување од мускулноа најреање* кое, без да сме свесни, владее со телото не само на сцената туку и во животот, оковувајќи го и попречувајќи го да биде послушен спроводник на нашите физички движења. Тоа мускулно напрегање, кое го достигнува својот максимум во оние случаи кога глумецот тежнее да исполни некоја сценска задача што му е особено тешка, цица голема количина внатрешна

енергија, одвлекувајќи ја од активностите на вишите центри. Поради тоа, да се развие навика за ослободување на телото од непотребната напрегнатост значи да се отстрани една од најосновните препреки во творечката активност. Исто така, тоа значи да се создаде можност за користење на мускулната енергија на нашите екстремитети само во потребната мера и во точна согласност со нашите творечки задачи.

Мојата втора опсервација се состои во тоа што приливот на творечка сила кај глумецот значително го кочи размислувањето за гледалиштето и за публиката, чие присуство како да ја врзува неговата внатрешна слобода и му пречи целосно да се концентрира на својата уметничка задача. Меѓутоа, набљудувајќи ја играта на големите глумци, ќе забележиме дека нивниот творечки полет секогаш е поврзан со концентрацијата на внимание при работата на претставата и дека само во тој случај, т.е. тогаш кога вниманието на глумецот е одвоено од гледачите, тој стекнува особена власт над нив, ги опфаќа, ги тера активно да учествуваат

во неговиот уметнички живот. Секако, тоа не значи дека глумецот може целосно да престане да ја чувствува публиката – суштината е таа да не го гуши, да не го лишува од непосредноста што е неопходна за творење. А таа непосредност можат да ја постигнат глумците кои управуваат со своето внимание. Глумецот кој стекнал таква навика може произволно да го ограничи *круго̄т на своето внимание*, сосредоточувајќи се на она што влегува во тој круг и само полусвесно фаќајќи го она што се случува надвор од неговите граници. По потреба, тој може да го стесни кругот до толку што ќе достигне состојба која може да се нарече *јавна осаменос̄т*. Но, обично, тој круг на внимание е подвижен – глумецот час го шири, час го стеснува, во зависност од тоа што треба да вклучи во него во текот на сценското дејство. Во рамките на тој круг се наоѓа непосредниот *центрирален објект̄ на внимание̄т* на глумецот како едно од лицата кои дејствуваат во драмата – нешто на кое во тој момент е сосредоточена неговата желба или друго лице кое

игра и со кое, според текот на дејството во претставата, тој се наоѓа во внатрешен однос. Тој сценски однос кон објектот може да има целосна уметничка вредност само во случај ако глумецот се навикнал, преку долго вежбање, да му се предаде како во своето примање така и во реакцијата на тоа примање со максимален интензитет: само во тој случај сценското дејство ја достигнува потребната изразитост и помеѓу личностите кои играат во претставата, т.е. помеѓу глумците се создава оној контакт, онаа жива врска која е потребна за интерпретација на драмата во нејзината целовитост, со одржување на ритмот и темпото кои се општи за целата претстава.

Но, без разлика на тоа каков е кругот на вниманието на глумецот, т.е. дали во некои моменти го затвора во јавна осаменост или ги зафаќа сите лица кои се на сцената, *сценскојџо џворешџво, како за време на џодџџвуваетџо на улоџџџа џџака и џри неџзиноџо џовџџоруваетџе на џреџџџавиџџе, бара џолна конценџџрациџа на целџџџа духовна и физичка џрџџрода на*

глумецој, учесиво на сийе нејови физички и психички способности. Тоа ги зафаќа и видот и слухот, сите надворешни сетила, тоа го буди не само надворешниот туку и внатрешниот живот на неговото битие, ги предизвикува на активност неговото сеќавање, вообразувањето, чувствата, разумот и волјата. Целата духовна и физичка природа на глумецот мора да биде насочена кон она што ѝ се случува на личноста што тој ја претставува. Во моментите на „вдохновение“, т.е. на непроизволен полет на сите актерски способности, тоа и се случува. Затоа, во отсуство на полет, глумецот лесно скршнува по истапканите патеки на вековната театарска традиција, почнува да „претставува“ лик кој го видел некаде или лик кој однекаде ќе му дојде, подражавајќи ги на надворешни начини неговите чувства, или се обидува да ги „исцеди“ од себе чувствата на улогата што ја претставува, да ги „влее“ во себе. Но, присилувајќи го на тој начин својот психички апарат, со неговите неминовни органски закони, тој воопшто не го постигнува посакуваниот уметнички резултат.

тат – тој може само да даде груб фалсификат на чувства, бидејќи чувствата не се предизвикуваат по наредба. Со никакво напрегнување на свесната волја ние не можеме во себе непосредно да ги разбудиме и ништо не може да биде толку некорисно за творењето колку таквите обиди за копање по сопствената душа. Поради тоа, една од основните состојби на глумецот кој сака да биде вистински уметник на театарската сцена треба да биде формулирана вака: чувствата не можат да се играат, да се претставуваат, тие не може непосредно да се предизвикаат.

Меѓутоа, набљудувањата на природата на луѓето што се надарени да бидат творци, сепак, ни отвораат пат да завладееме со чувствата на улогата. Тој пат лежи во активноста на вообразбата, која во особено голема мера им се предава на влијанијата на нашата свест. Не може непосредно да се влијае на чувствата, но во себе може, во потребниот правец, да се продлабочи творечката фантазија, а фантазијата – како што говорат и експериментите на научната психологија – го придвижува нашето

афективно сеќавање и, измамувајќи од скриените резерви зад свеста елементи на чувствата што биле доживеани некогаш, ги организира на нов начин, во согласност со сликите кои проникнале во нас. Таквите слики на вообразба кои се имаат јавено во нас без какво било присилување наидуваат на одек во нашето афективно сеќавање и во него ги предизвикуваат соодветните чувства. Ете, поради тоа творечката фантазија е основната, најнеопходната дарба на глумецот. Без силно развиена фантазија што придвижува, невозможно е какво било творештво, ниту инстинктивно, ниту интуитивно, ниту она што се потпира на внатрешната техника. Кога фантазијата ќе се возбуди, во душата на уметникот оживува цел еден свет на слики и чувства кои спијат во неа, понекогаш длабоко запретани во сферата на потсвесното.

Постои особено распространето мислење, веќе изнесувано во јавноста, дека мојот систем на уметничко воспитување на глумецот, кој преку неговата вообразба се обраќа на резервите од неговото афективно

сеќавање, т.е. неговото лично емоционално искуство, со самото тоа го стеснува неговото творештво во границите на тоа лично искуство и не му допушта да игра улоги кои не се во согласност со неговата психичка складност. Тоа мислење е засновано на најобично неразбирање, бидејќи елементите од стварноста од кои нашата фантазија ги создава своите „измислени“ креации ние исто така ги црпиме од своето ограничено искуство, а богатството и разновидноста на тие креации се постигнува само со *комбинации* црпени од елементите на искуството. Музичката скала има само седум основни ноти, сончевиот спектар седум основни бои, но комбинациите на звуци во музиката и на бои во сликарството се безброј. Истото треба да се каже и за основните чувства кои се чуваат во нашето афективно сеќавање, слично како што се чуваат и сликите од надворешниот свет во нашето интелектуално сеќавање: бројот на тие основни чувства во внатрешното искуство на секој човек е ограничен, ама нијансите и комбинациите се исто толку многубројни како и

комбинациите создадени од елементите на надворешното искуство на активноста на вообразбата.

Сепак, несомнено е дека внатрешното искуство на глумецот, т.е. кругот на неговите впечатоци од животот и од преживеаното мора постојано да се проширува, бидејќи само така глумецот може да го проширува и кругот на своето творештво. Од друга страна, тој мора свесно да ја развива својата вообразба вежбајќи ја на сè понови и понови задачи.

Но, за да го зафати емоционално и да го воодушеви за сценското дејство замислениот свет што глумецот го креира врз основа на делото на драмскиот писател, неопходно е глумецот да *йоверува* во тој свет како во нешто што е исто толку реално како и околниот свет на стварноста. Тоа не значи дека глумецот на театарската сцена мора да се предава на некаква си халуцинација, дека играјќи мора да губи свесност за стварноста што го опкружува, па во платното на декорот да гледа вистинско дрво и слично. Напротив, одреден дел од неговата свест

мора да остане слободен поради контрола над сè што глумецот чувствува и прави како толкувач на својата улога. Глумецот не заборава дека декорациите и реквизитите на сцената не се ништо друго освен декорации и реквизити, но тоа за него нема никакво значење. Тој како да си вели себеси: „Јас знам дека сè што ме опкружува на сцената е груб фалсификат на стварноста, лага. Ама *која би* било вистина сето тоа, ете каков став би имал јас кон таа и таа појава, еве како јас би постапил“... И од тој момент, кога во неговата душа ќе се појави тоа *йворечко* „*која би*“, реалниот живот што го опкружува ќе престане да го интересира и глумецот ќе се пренесе во областа на другиот живот што го замислил. Предавајќи му се на тој живот, глумецот може не сакајќи да ја изневери вистината и во конструирањето на своите замисли, и во преживувањата во врска со неа. Неговата замисла може да се покаже како нелогична, неверодостојна, и тогаш тој престанува да верува во неа. Чувството кое се родило во глумецот во врска со замислата, т.е. неговиот внатрешен однос

кон замислените околности, може да се покаже како „измислено“, неусогласено со вистинската природа на даденото чувство. Најпосле, во изразувањето на внатрешниот живот на улогата, глумецот, како живо сложено битие, кое никогаш не владее совршено со целиот свој човечки апарат, може да даде неvistинита интонација, може да ја изгуби уметничката мера во гестикулацијата или, оддавајќи му се на искушението на евтиниот ефект, да западне во манир, во баналност. Заради заштита од сите тие опасности кои стојат на патот на сценското творење, глумецот мора постојано да го развива во себе *чувствителноста за висина*, кое ќе ја контролира целата негова психичка и телесна активност, како во формирањето, така и во остварувањето на улогата. Само со силно развиено чувство за вистина тој може да успее *секоја негова поза, секој негов жест да бидат оправдани однашре*, т.е. да ја изразуваат состојбата на личноста што ја толкува, а не да ѝ служат како условни театарски гестови и пози од сите видови само на надворешната сликовитост.

Севкупноста на сите гореспоменати начини и навики ја сочинува внатрешната техника на глумецот. Паралелно со нејзиното развивање мора да оди и развивањето на надворешната техника – усовршување на телесниот апарат кој служи за оживотворување на сценскиот лик кој го создал глумецот, за јавно изразување на неговиот внатрешен живот. За таа цел, глумецот мора да изгради во себе не само општа еластичност и подвижност на телото, не само леснотија, точност и ритмичност на движењата туку и *особена свесносѝ во уйравувањетѝо со ситѝе ѝруи мускули* и способност да ја чувствува енергијата којашто се прелева во него, која, истекувајќи од неговите виши творечки центри, ги формира на одреден начин неговата мимика и неговите гестови и, излевајќи се од него, ги зафаќа во кругот на своето влијание неговите партнери на сцената и гледалиштето. Таква изострена свесност и истенченост на внатрешните чувства глумецот мора да изгради и за својот гласовен и говорен апарат. Нашиот обичен говор е, како во животот така и во теата-

рот, прозаичен и монотон, нашите зборови звучат нецелосно и не се нижат на одржана гласовна мелодија, непрекината како што е мелодијата на виолината која под раката на мајсторот виолинист може да станува погуста, подлабока, потенка, попрозирна, слободно да се прелева од високи тонови во ниски и обратно, да преминува од пијанисимо во форте. Во борбата со здодевата монотоност, глумците честопати го украсуваат своето читање, особено кога станува збор за стихови, со оние вештачки гласовни фиоритури, каденци, изненадни засилувања и стишувања на гласот, кои се толку карактеристични за условната, натегната декламација и кои немаат никаква врска со соодветните емоции на улогата, па кај чувствителните гледачи предизвикуваат впечаток на фалширање. Но постои и друга, *природна музичка звучност на јоворот*, која ја имаме забележано кај големите глумци во моменти кога ќе ги зафати вистинско уметничко воодушевување и таа е длабоко поврзана со внатрешното звучење на улогата што ја играат тие глумци. Таа

природна музикалност на говорот глумецот мора да ја најде во себе, вежбајќи го својот глас, под контрола на чувството за вистина, речиси исто онака како што го прави тоа пејачот. Во исто време, тој мора да работи на својата дикција. Глумецот може да има силен, флексибилен, впечатлив глас, а сепак да го уништува говорот – од една страна со нејасноста на изговорот, а од друга страна поради тоа што не води сметка за оние одвај забележливи паузи и акценти со кои се постигнува точната интерпретација на смислата на фразите и нивната одредена емоционална боја. Во совршеното драмско дело секој збор, секоја буква, секој интерпункциски знак за земање воздух служи за интерпретација на внатрешната суштина; толкувајќи ја драмата во планот на своето сфаќање, глумецот во секоја фраза внесува свои индивидуални нијанси, кои се остваруваат не само со експресија на телото туку и со уметнички изведениот говор. Притоа, не смее да се заборава дека секој звук кој влегува во состав на еден збор, секоја согласка и самогласка се уникатни ноти

кои имаат свое место во звучниот акорд на зборот и изразуваат одредено делче проткаено низ зборот на душата. Ете затоа и работата на усовршувањето на фонетската страна на говорот не може да се ограничи на механички вежби на говорниот апарат, туку мора да биде насочена кон тоа како глумецот да научи да го чувствува секој *йосебен звук на зборот како орудие на уметничката изразност*. Меѓутоа, во таа смисла, како и во смисла на музикалноста на гласот, слободата, пластичноста и ритмичноста на движењата и, воопшто, на сите надворешни техники на сценската уметност, не говорјќи само за внатрешната техника, глумецот на нашето време сè уште стои на многу низок степен на уметничка култура, останувајќи тука од многу причини, далеку зад мајсторите на музиката, поезијата, сликарството, и пред него стои бесконечен развоен пат.

Разбирливо е тоа што при таквата состојба на свеста, поставувањето претстава која би задоволила високи уметнички барања не може да се изведе со брзината која во голем

дел од театрите се оправдува со економските фактори на нивните животи. Творечкиот процес што мора да го преживее секој глумец од зачетокот на улогата до нејзиното уметничко отелотворување, кој сам по себе е многу сложен, значително се забавува и поради неопходноста од приспособување на еден глумец кон друг, со хармонизирање на актерските индивидуалности во еден уметнички ансамбл.

Одговорноста за ансамблот, за уметничката целина и за изразитоста на претставата паѓаат на режисерот. Во епохата кога со театарот владеел режисер тиранин, епохата што почнала со Мајнингенците и која и ден-денес не е завршена во многу, па дури и во најнапредните театри, режисерот, разработувајќи го претходно целиот план за поставување, ги одредувал (сметајќи, се разбира, на дарбите на учесниците во претставата) општите контури на сценските ликови и им ги давал на глумците сите мизансцени. До пред некое време и јас се придржував до тој систем. Сега дојдов до уверување дека творечката работа на

режисерот мора да се развива заеднички со работата на глумците, без да ја прстигнува или да ја врзува. Да се помага творештвото на глумецот, да се контролира и хармонизира, внимавајќи тоа органски да израснува од единственото уметничко „јдро“ на драмата, исто како и сите надворешни форми на претставата – тоа, според мене, е задачата на современиот режисер. Барајќи го уметничкото „јдро“ во анализата на драмата и следејќи го нејзиното „основно дејство“, почнува, како што веќе беше кажано, заедничката работа на режисерот и глумецот. Следен чекор во таа работа е барањето на „основното дејство“ на поединечните улоги, она првобитно тежнеење на волјата на секоја личност во претставата која, од нејзиниот карактер, го одредува местото на личноста во општото дејство на драмата. Ако тоа „основно дејство“ глумецот не го почувствува одеднаш, тој, со помош на режисерот, ќе го бара на делови, разбивајќи ја улогата на парчиња, според одредени етапи од животот на дадената личност, според *одредени задачи* што искрс-

нуваат пред неа во борбата за постигнување на нејзината конечна цел. Секое такво парче од улогата, т.е. секоја задача, по потреба, може да биде предмет на понатамошна психолошка анализа и да биде разбиено на уште поситни задачи, според одредени свесни акти на личноста од кои се формира нејзиниот живот на сцената. Глумецот не мора да ги фати емоцијата и расположенијата кои му даваат боја на тоа издробено парче од улогата, туку *волевајќи срцевина* на тие емоции и расположенија. Со други зборови, задлабочувајќи се во секој дел од улогата, тој мора себеси да си постави прашање што сака, на што инсистира како личност од драмата и каква конкретна делумна задача си поставува пред себе во даден момент. Одговорот на тоа прашање мора да се даде неминовно во форма на глагол, а не во форма на именка: „сакам да го *освојам* срцето на таа жена“, „сакам да *влезам* кај неа дома“, „сакам да ги *оџсџира* нам слугите кои ја чуваат“ и слично. Така формулираната волева задача, чии објект и околности сè појасно и поразговорно се

оцртуваат пред гледачот благодарение на активноста на неговата творечка фантазија, почнува да го зафаќа, да го возбудува, да ја измамува од скривницата на неговото афективно сеќавање комбинацијата на чувства што е неопходна за улогата – чувства кои имаат карактер на активност и се влеваат во сценското дејство. Така, постепено, за глумецот оживуваат одредени парчиња од неговата улога и се збогатуваат со непроизволната игра на сложени органски преживувања. Соединувајќи се, сраснувајќи, тие парчиња ја образуваат *йарџиџураџа на улојаџа*, додека, пак, партитурите на поединечните улоги, во непрекинатата заедничка работа на глумците на пробите и во неминовното приспособување едни на други, се склопуваат во единствена *йарџиџура на йреџсџаваџа*.

Но, ни овде сè уште не завршува работата на глумецот и на режисерот. Задлабочувајќи се и соживувајќи се сè подлабоко со улогата и со драмата, откривајќи во неа сè подлабоки уметнички мотиви, глумецот ја преживува партитурата на својата улога

и со сè попродабочени тонови. Меѓутоа, и самата партитура на улогата и на драмата во целина се подложува, во текот на работата, на понатамошни измени: како што во совршеното поетско дело нема непотребни зборови, туку тие се неопходни од гледна точка на уметничката замисла на поетот, и во *партитурата на улогата не треба да има ништо едно неопходно чувство, туку само оние што се неопходни за „основното дејство“*. Треба да се збијат партитурите на секоја улога, згуснувајќи ја формата на нејзината интерпретација, да се најдат јасни, едноставни и содржајни форми на нејзиното отелотворување. И дури откако во секој глумец сите чувства ќе созреат и ќе живеат не само органски туку и ќе се исчистат од сè што е непотребно, ќе кристализираат, и сите улоги живо ќе се поврзат, ќе се хармонизираат едни со други во еден општ ритам и темпо на претставата, поставената претстава може да биде прикажана пред публиката.

На понатамошните изведби сценската партитура на драмата и на секоја улога во

принцип остануваат непроменети. Но тоа не значи дека од оној момент кога претставата е прикажана пред публика творечкиот процес на глумецот може да се смета за завршен и дека на глумците им преостанува само механички да го повторуваат она што го оствариле на првата претстава. Напротив, секоја претстава од нив бара творечка состојба, т.е. учество на сите нивни психички сили, бидејќи само така глумците можат да ја приспособуваат партитурата на улогата на оние темпераментни промени што постојано настануваат во сите од нив како во живо битие од нерви и, заразувајќи се еден со друг со своите чувства, да му го предадат на гледачот она невидливото и неискажливото со зборови, што ја сочинува духовната содржина на драмата. А во тоа е целата суштина на сценската уметност.

Што се однесува до надворешната форма на претставата – декорациите, реквизитите и сл. – сето тоа вреди само доколку ѝ помага на изразитоста на драмското дејство, т.е. на уметноста на глумецот, и никако не може да бара во театарот самостојно уметничко

значење, што денес би сакале да му го дадат многумина значајни сликари кои работат зад сцената. Театарското сликарство, исто како и музиката што влегува во драмата, е помошна уметност и режисерот треба да извлече од таквите уметности сè што е неопходно за осветлување на драмата што се развива пред гледачот, притоа потчинувајќи ги на задачите на глумецот.

Содржина

4

**Етиката како предуслов на животот во
уметноста (ӣредіовор)**

16

Етика

89

Уметноста на глумецот и на режисерот



Оваа книга е подарок од
НУ Театар Комедија – Скопје

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент
Охридски“, Скопје

792:174

792.071.2.027/.028

СЕРГЕЕВИЧ Станиславски, Константин

Етика : Уметноста на глумецот и на режисерот /
Константин Сергеевич Станиславски ; [приредувач
Радослав Лазиќ ; превод од српски јазик Наташа
Атанасова ; предговор Деспина Ангеловска]. - Скопје : НУ
Театар Комедија, 2023. - 119 стр. ; 16 см

Превод на делото: Etika: Umetnost glumca i reditelja /
Konstantin Sergejevič Stanislavski ; priredio Radoslav Lazić.

- Етиката како предуслов на животот во уметноста /
Деспина Ангеловска: стр. 4-15. -

Фусноти кон текстот

ISBN 978-608-4783-01-5

а) Театарска уметност -- Етика б) Театарска уметност --
Актери и режисери

COBISS.MK-ID 62566149