

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Сорока Іван Іванович

УДК 792.028.3:808.55

ДИСЕРТАЦІЯ
ПІДТЕКСТ ЯК КАТЕГОРІЯ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

17.00.02 — театральне мистецтво (026 — сценічне мистецтво)

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. І. Сорока

Науковий керівник: Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2017

АНОТАЦІЯ

Сорока І. І. Підтекст як категорія сценічного мовлення. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.02 «Театральне мистецтво» (026 «Сценічне мистецтво»). — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтво, Київ, 2017.

Дисертація складається з чотирьох розділів. У першому розділі представлено історико-теоретичні засади дослідження. Простежено розвиток поняття «сценічне мовлення». Уточнено сутність сценічного мовлення, що полягає в перетворенні тексту на естетично-художню, емоційно забарвлену словесну дію, що корегується метою промовляння, надзавданням сценічного мовлення. Така мовленнєва дія смислом втілюється, в тому числі, у мовно-тональному підтексті. Вказано, що смисловий простір художнього тексту, в цілому, являє собою дворівневу структуру: 1) рівень змісту — явних (поверхневих, експліцитних) смислів, і 2) рівень прихованих (глибинних, імпліцитних) смислів. Аналіз літературних та довідкових джерел виявив існування двох векторів трактування підтексту: 1) прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення; те, що експліцитно не сказано в тексті, але виникає з того, як текст інтерпретується актором; 2) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені. Представлено певну ретроспекцію становлення категорії підтексту початку ХХ ст. в «до-Станіславському» театрознавстві (С. Волконський, М. Метерлінк, В. Волькенштейн). Робиться висновок, що у словникових виданнях і у викладах попередників Станіславського спостерігається різновекторність і певна нечіткість трактування категорії «підтекст». Вказується на відсутність диференціації підтексту літературного, авторського (підтекст лі-

тературних художніх текстів, призначених для читання й усвідомлення) і підтексту мовного, сценічного, виконавського (донесення сенсу вимовою).

У *другому розділі* категорію підтексту розглянуто у теоретичній спадщині К. Станіславського. Простежено теоретичні узагальнення Станіславського щодо категорії підтексту у праці «Мова та її закони». Вказано на особливість його підходу до органічного промовляння чужого авторського тексту, що полягає у виявленні й донесенні образного бачення, відчуття, переживання змісту слів. Виявлено, що у «підтекст» Станіславський вкладає здебільшого ілюстровані підтекстові бачення та їх відчуття, котрі треба віднайти, уявити, нафантазувати — тобто «приготувати» ще до виходу на сцену. Визначено головні положення Станіславського щодо підтексту: 1) підтекст — те, що допомагає слову ожити зсередини (чуттєво-вольове підґрунтя психологічного стану актора); 2) підтекст попередньо створюється; 3) підтекст не звучить (уявляється, проживається, триває у паузі); 4) підтекст зливається з текстом; 5) підтекст наскрізної дії (зовнішня передача прихованих переживань). Виявлено, що внутрішня, попередньо створена виконавцем лінія душевного переживання думок і почуттів зображуваної особи, за Станіславським, являє собою підтекст, що складає суть правильної лінії гри на сцені. Підтекст у класика забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю. Говорячи про «встановлення дієвої лінії ролі заради виконання основної задачі», яка передбачає розшифрування текстового дієвого спрямування і призначення, Станіславський має на увазі думки, бачення, переживання. Розглянуто використання даного прийому Станіславським у практичній роботі над театральними постановками і, спираючись на документальні матеріали, визначено, що режисер використовував прийом підтексту, в тому числі, і для вияву прихованого змісту (згідно з першим вектором тлумачення), коли за вимовленими словами постає інший, не прямий їхній смисл. Висловлено нерозуміння, чому Станіславський не висвітлив прийом підтексту прихованого змісту в своїх теоретичних роботах так само ґрунтовно, як підтекст у значенні вияву внутрішнього стану персонажа. Запропоновано

варіант розуміння ситуації, що вказує на особливість тодішніх політичних реалій, які не передбачали висвітлення «прихованих змістів» у друкованих працях доби соцреалізму.

У *третьому розділі* досліджено підтекст у тлумаченні послідовників школи К. Станіславського. Простежено, що В. Немирович-Данченко в теоретичній спадщині зі сценічного слова застосовує категорію підтексту в тому ж розумінні, що і Станіславський: на означення затекстових думок, бачень, переживань; «другий план» Немировича-Данченка це психофізичний багаж, з яким актор живе в ролі. Підсумовується, що висловлювання В. Мейєрхольда про підтекст більшою мірою відносяться до розуміння прийому підтексту як психологічного інструменту, що інформує про внутрішній стан персонажа. Виявлено, що прийом підтексту у Є. Вахтангова полягав у вираженні всього монологу або окремих його реплік іншою фразою, яку підкладають як «внутрішню думку», «підтекст». Доведено, що В. Сахновський розумів підтекст двояко: як прихований сенс («коли доводиться тлумачити його по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора») і як «ілюстрований підтекст» («коли потрібно “замасувати” фразу так, щоб в момент її виголошення партнер бачив би те, про що говориться, саме таким, яким бачить це той, хто цю репліку промовляє»), але не вказує при цьому на їхню різність чи тотожність. Виявлено важливе уточнення М. Кнебель щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що спричиняють втрату справжнього спілкування. Вказується на визнання Г. Крісті трьох відмінних різновидів підтексту: підтекст ілюстрований (за Станіславським); підтекст як протилежний зміст; підтекст як прихований зміст. Акцентується, що більшість сучасних театральних теоретиків та режисерів-практиків у визначенні підтексту посилаються на Станіславського, але розглядають його по-своєму. Підтекст у Г. Товстоногова означає донесення прихованого змісту фрази, який повинен звучати в мовленні поза прямим змістом слів. І. Промптова вбачає суть підтексту в його дієвому звучанні. А. Гончаров не послуговується терміном «пі-

дтекст», хоча вказує на «протилежне основному значенню слова звучання», «сміслову ємність слова».

У *четвертому розділі* простежено погляди українських теоретиків та практиків театру щодо підтексту. Підкреслюється, що підтекст у П. Саксаганського це ідейна інтерпретація змісту, його «акцентировка», «музика тону», інший зміст, що вкладається в авторський текст. Зазначається, Лесь Курбас означає терміном «підтекст» прихований смисл, натяк, закладений автором у тексті. Вказується на застосування прийому підтексту прихованого смислу В. Васильком. Доводиться, що українські театральні практики знали і користувалися прийомом донесення прихованого сенсу слова, хоча не кожен означував його терміном «підтекст». Г. Юра розумів підтекст як приховані за словами думки, почуття, прагнення. М. Карасьов розглядає «ілюстрований підтекст» Станіславського як початковий, підготовчий етап роботи над роллю. Р. Черкашин категорію підтексту розглядає за Станіславським: підтекст входить в етап усвідомлення, розшифрування, тлумачення слова — тобто в період роботи над словом, текстом, роллю.

Пропонується власне розуміння, назва і визначення категорії сценічного мовлення, яку означають «підтекстом». Рекомендовано термін «підтекст» використовувати по відношенню до писемного тексту і вважати не коректним по відношенню до мовлення, фрази. Таким терміном може стати «фоносмисл» (від «фон» — звук) — тобто, смисл, донесений у звуці, вимові, мовленні. Фоносмисл у сценічному мовленні — думка, що інтонаційно виражена, стверджена; прийом змістовно-інтонаційного виявлення суті тексту, тобто вираження мовцем свого ставлення і трактування сенсу слів. Фоносмисл не нафантазовується, не створюється, не бачиться, не відчувається, а — звучить. Пропонується виокремлювати два види фоносмислу: дієсмисл та іншосмисл. Дієсмислом виконавець виявляє свою наскрізну словесну дію, а не прямий зміст слів: мета і завдання проголошених слів, що звучать, чуються, розуміються одночасно зі змістом, — становлять дієсмисл. Іншосмисл —

тлумачення тексту *по-іншому* порівняно з прямим його змістом; в іншосмислі виявляється інтонаційно-смілова інтерпретація слів тексту, їхня трактовка.

Особливість функціонування фоносмислу в сценічному мовленні визначається його постійною присутністю в мовній дії; саме тому в сценічній практиці він може носити єдино правильний — дієвий, значеннєво-смісловий (а не ілюстративно-прикрашальний) характер. Отже, фоносмисл — це мовленнєва дія текстовими смислами.

Ключові слова: підтекст, сценічне мовлення, система Станіславського, акторська майстерність, фоносмисл, дієсмісл, іншосмісл.

SUMMARY

Soroka I. I. Subtext as a Category of Stage Speech. — The Qualifying Scientific Work on The Rights of Manuscripts.

Thesis for the degree of candidate of arts (Ph. D) in specialty 17.00.02 «Theatrical Art» (026 «Stage Art»). — National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, 2017.

The dissertation consists of four sections. The *first chapter* presents the historical and theoretical foundations of the study. The development of the concept of «stage speech» is traced. The essence of stage speech is specified, which consists in the transformation of the text into an aesthetically artistic, emotionally colored verbal action, adjusted for the purpose of speaking, over the task of stage speech. Such speech action by means of meaning is embodied including in the language-tonal subtext. It is indicated that the semantic space of the artistic text, in general, is a two-level structure: 1) the level of content — explicit (superficial) meanings, and 2) the level of hidden (deep, implicit) meanings. Analysis of literary and reference sources revealed the existence of two vectors of interpretation of the subtext: 1) a hidden meaning, when the lexical meanings of words do not transmit the internal content of speech; something that is not explicitly mentioned in the text, but arises from the way the text is interpreted by the actor; 2) psychological, emotional and volitional bases of stage speech; a psychological tool that informs the inner

state of the character that establishes the distance between what is said in the text and what is shown on the scene. A certain retrospective of the formation of the subtext category of the beginning of the 20th century in the pre-Stanislavsky theater studies (S. Volkonsky, M. Maeterlinck, V. Volkenshtein) is presented. It is concluded that in the vocabulary publications and in the writings of Stanislavsky's predecessors, there is a multi-vector and a certain fuzzy interpretation of the category of «subtext». It is indicated in the absence of differentiation of the subtext of the literary, the author's (the subtext of literary artistic texts intended for reading and comprehension) and the subtext of the linguistic, stage, performing (the meaning of the pronunciation).

In the *second chapter*, the category of subtext is considered in the theoretical legacy of K. Stanislavsky. The theoretical generalizations of Stanislavsky concerning the category of subtext in the work «Language and its laws» are traced. It is indicated on the peculiarity of his approach to the organic pronunciation of someone else's author's text, which consists in revealing and communicating the figurative vision, feeling and experience of the content of words. It was revealed that in the «subtext» Stanislavsky invokes mostly illustrated subtext visions and their feelings, which must be found, imagined, fantasized — that is, «cooked» before the stage. The main positions of Stanislavsky concerning the subtext are defined: 1) the subtext — that helps the word to reborn from the inside (sensory-volitional basis of the psychological state of the actor); 2) the subtext is pre-created; 3) the subtext does not sound (appears, lives, lasts in pause); 4) the subtext merges with the text; 5) subtext of cross-cutting action (external transmission of hidden experiences). It was discovered that the inner, pre-created line of the soul's emotional experience of thoughts and feelings of the depicted person, according to Stanislavsky, is a subtext that constitutes the essence of the correct line of play on the stage. Subtext provides the course of internal, psychological processes in the work of the actor over the role. Speaking about «establishing an effective line of roles for the sake of fulfilling the main task», which involves decoding the text of an effective direction and purpose, Stanislavsky implies thoughts, visions, experiences. The us-

age of this technique by Stanislavsky in the practical work on theatrical productions is considered, and, based on the documentary materials, it is determined that the director used the reception of the subtext, including for revealing the hidden content (according to the first vector of interpretation), when the pronunciation of the words appears another, not straightforward their meaning. There is a misunderstanding why Stanislavsky did not cover the reception of the subtext of hidden content in his theoretical works as thoroughly as the subtext in the sense of revealing the inner state of the character. A variant of the understanding of the situation is suggested, which points to the peculiarity of the then political realities, which did not include the coverage of the «hidden meanings» in the writings of socialist realism.

The *third chapter* deals the subtext of the followers of K. Stanislavsky's school. It was traced that V. Nemirovich-Danchenko in the theoretical heritage of the stage word uses the category of subtext in the same sense as Stanislavsky: to define the texts of thoughts, visions, experiences; «the second plan» of Nemirovich-Danchenko is the psycho-physical luggage with which the actor lives in a role. It is summarized that the statements of V. Meyerhold of the subtext are more related to understanding the reception of subtext as a psychological tool that informs about the internal state of the character. It was found that the reception of the subtext of E. Vakhtangov consisted in expressing the whole monologue or its individual replicas in a different phrase, which is enclosed as «internal thought», «subtext». It is proved that V. Sakhnovsky understood the subtext in two ways: as a hidden meaning («when it comes to interpreting it in a different way, in comparison with the direct meaning that follows from the text of the author») and as «illustrated subtext» («when it is necessary to “overshoot” the phrase so that at the time of her proclamation, the partner would see what it says, exactly what one sees as the one who says this replica»), but does not indicate their difference or identity at the same time. An important refinement of M. Knebel was discovered in relation to excessive admiration for the reproduction of internal visions causing the loss of true communication. Indicates the recognition of G. Christie of three distinct types

of subtext: the subtext is illustrated (according to Stanislavsky); subtext as the opposite of meaning; subtext as hidden content. It is emphasized that the majority of modern theatrical theorists and directors-practitioners refer to Stanislavsky in the definition of the subtext, but consider it in their own way. The subtext of G. Tovstonogov means the presentation of the hidden meaning of the phrase, which should sound in the speech outside the direct meaning of words. I. Promptova sees the essence of the subtext in his effective sound. A. Goncharov does not use the term «subtext», although it indicates «the opposite of the main meaning of the word sounding», «semantic capacity of the word».

In the *fourth chapter*, the views of Ukrainian theorists and theater practitioners on the subtext are traced. It is emphasized that the subtext of P. Saksagansky is an ideological interpretation of the content, its «accentuation», «music tone», another content, which is invested in the author's text. It is noted that Les Kurbas refers to the term «subtext» hidden meaning, the hint laid down by the author in the text. Indicates the use of the subtext of the hidden meaning by V. Vasilko. It turns out that Ukrainian theatrical practices knew and used the reception of the secret meaning of the word, although not everyone denoted it as a «subtext». G. Yura understood the subtext as hidden by the words of thought, feeling, aspiration. M. Karasyov considers «illustrated subtext» of Stanislavsky as the initial, preparatory stage of work on the role. R. Cherkashin considers the category of subtext according to Stanislavsky: the subtext enters the stage of awareness, decoding, and interpretation of the word — that is, during the period of work on the word, text, role.

The actual understanding, the name and definition of the category of stage speech, which is meant by «subtext», is offered. It is recommended that the term «subtext» be used in relation to the written text and should be considered not to be correct in relation to speech, phrases. The term «phono-sense» (from «phono» — sound) may become such a term — that is, meaning, reported in sound, pronunciation, speech. The phono-sense in the stage speech — the idea that it is expressed intonation, affirmed; the reception of content-intonation revealing the essence of

the text, the tonal expression of the speaker of his attitude and the interpretation of the meaning of words. The phono-sense is not fantasized, not created, not seen, not felt, but — it sounds. It is proposed to distinguish two types of phono-sense: acting-sense and other-sense. By acting-sense the performer reveals his transcendental verbal action, and not the direct meaning of the words: the purpose and tasks of the proclaimed words, which are heard, understood simultaneously with the meaning, — are acting-sense. Other-sense — the interpretation of the text in a different way than its direct content; in the other-sense, the intonational-semantic interpretation of the words of the text, their interpretation is revealed.

The peculiarity of the functioning of the phono-sense in the stage speech is determined by its constant presence in speech action; which is why in scenic practice he can wear the only correct — a functional, semantic (and not illustrative-decorative) character. Consequently, the phono-sense is a speech effect by text meanings.

Key words: subtext, stage speech, Stanislavsky system, acting skills, phono-sense, acting-sense, other-sense.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Сорока І. І. «Підтекст»: до визначення змісту поняття у системі К. Станіславського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С. 138–142.

2. Сорока І. І. Роздуми про варіантність поняття «підтекст» (на матеріалі праці Г. Крісті) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 25. Київ: Міленіум, 2014. С. 183–190.

3. Сорока І. І. Суперечність у визначенні К. Станіславським поняття «підтекст»: на матеріалі праці І. Промптової // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Вип. 10. Київ: Фенікс, 2014. С. 110–115.

4. Сорока І. І. Михайло Карасьов про підтекст К. Станіславського // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 122–127.

5. Сорока І. І. «Ілюстрований підтекст» у тлумаченні К. Станіславського та послідовників його школи // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXIV. Київ: Міленіум, 2015. С. 363–370.

6. Сорока І. І. Розуміння поняття підтексту у праці «Художнє слово на сцені» Р. Черкашина // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 194–199.

7. Сорока И. И. К вопросу становления и понимания понятия «подтекст» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: от классики к пост-модерну: сб. науч. трудов. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. Вып. 12. С. 63–72.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Сорока И. И. К вопросу определения содержания понятия «иллюстрированный подтекст» // Традиції і сучасні стан культури і мистецтва: мат. Міжн. навук.-практ. канф., гор. Мінск, 28–29 листопада 2013 г.: у 2 частинах. Ч. 2. / Центр дослідження беларускої культури, мови і літератури НАН Біларусі. Мінск: Права і еканоміка, 2014. С. 387–391.

9. Сорока І. І. Василь Сахновський про підтекст // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали Міжн. наук.-практ. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 12–14 березня 2014 р. Мелітополь: Видво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. С. 92–95.

10. Сорока І. І. Г. Крісті про підтекст // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 9 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 120–122.

11. Сорока І. І. Ставлення як першоджерело підтексту (на матеріалі Г. Крісті) // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб.

матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 146–148.

12. Сорока І. І. Станіславський про підтекст у рукописі «Робота актора над роллю» // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 148–152.

13. Сорока І. Лесь Курбас: про мистецтво виголошення слова // Культурно-мистецькі обрії–2016: зб. наук. праць: у 2 ч. Київ: НАКККиМ, 2016. Ч. I. С. 101–104.

14. Сорока І. Сутність та надзавдання сценічного мовлення // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 21 квітня 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 150–152.

15. Сорока І. Підтекст у К. С. Станіславського та С. М. Волконського // Культурно-мистецькі обрії'2016: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2016. Вип. 2. С. 50–51.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

16. Сорока І. І. Художнє слово в театрі в контексті масової двомовності // Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика: матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 21–22 лютого 2013 р. Луганськ: ЛДАКМ, 2013. С. 134–137.

17. Сорока І. І. До проблеми навчання акторів — майбутніх носіїв художнього слова // Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики: матеріали Міжн. наук.-теорет. конф., м. Київ, 21–22 березня 2013 р. Київ: НАКККиМ, 2013. С. 185–187.

18. Сорока І. І. Погляди Є. Гротовського на розвиток дихально-голосового апарату актора // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали Всеукр. наук.-теоретич. конф. молодих учених, м. Харків, 18–19 квітня 2013 р. Харків: ХДАК, 2013. С. 214.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 15 |
| Розділ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ | 21 |
| 1.1. Сценічне мовлення у театральній практиці: сутність та надзавдання | 21 |
| 1.2. Мовний підтекст: історіографія питання | 24 |
| Висновки до 1 розділу | 48 |
| Розділ 2. КАТЕГОРІЯ ПІДТЕКСТУ У ТЕОРЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ | |
| К. СТАНІСЛАВСЬКОГО | 50 |
| 2.1. «Ілюстрований підтекст» як підготовчий етап сценічного мовлення | 50 |
| 2.2. Підтекст у контексті інших виражальних засобів мовлення | 64 |
| 2.3. «Внутрішні лінії» підтексту | 69 |
| 2.4. Підтекст у роботі над роллю | 83 |
| 2.5. Прийом підтексту у сценічній практиці | 88 |
| Висновки до 2 розділу | 96 |
| Розділ 3. ПІДТЕКСТ У ТЛУМАЧЕННІ ПОСЛІДОВНИКІВ | |
| ШКОЛИ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО | 98 |
| 3.1. «Другий план» і підтекст у В. Немировича-Данченка | 98 |
| 3.2. Варіативність підтексту у В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського .. | 103 |
| 3.3. Підтекст як ставлення у М. Кнебель | 109 |
| 3.4. Різновиди підтексту у Г. Крісті | 118 |
| 3.5. Суперечності у визначенні підтексту на сучасному етапі | 128 |
| Висновки до 3 розділу | 140 |
| Розділ 4. УКРАЇНСЬКІ ТЕОРЕТИКИ І ПРАКТИКИ ТЕАТРУ | |
| ПРО ПІДТЕКСТ | 143 |
| 4.1. Підтекст прихованого змісту у реформаторів української сцени | 143 |
| 4.2. «Підтекст К. Станіславського» в українському театрознавстві | 150 |
| 4.2.1. Підтекст як психологічний стан у Г. Юри | 150 |
| 4.2.2. «Ілюстрований підтекст» в інтерпретації М. Карасьова | 152 |
| 4.2.3. Суперечності у трактуванні підтексту Р. Черкашиним | 163 |
| Висновки до 4 розділу | 172 |
| ВИСНОВКИ | 174 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 179 |
| ДОДАТКИ | 192 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Аналіз науково-теоретичних досліджень у галузі театральної методології, досвід режисера-практика та педагогічна діяльність в галузі сценічної освіти переконливо доводять, що окремі театральні терміни сьогодні розмиті і нечіткі. Кожна театральна школа послуговується власною методикою побудови процесу виховання майбутніх акторів і режисерів, внаслідок чого в окремого майстра виробляється специфічна термінологія і своє розуміння професійних термінів. Часто-густо педагоги-митці самі визнають, що по-різному трактують певні поняття, усвідомлюючи крайню потребу в усуненні розбіжностей у питаннях тлумачення термінології. Тому у науково-мистецьких колах постійно ведуться розмови про її вдосконалення. Одним з таких понять є категорія підтексту, проблема його трансформації та сучасного трактування.

Найбільш цілісно і ґрунтовно питання театральної термінології розглянуто в теоретичних роботах К. Станіславського, якими і послуговується переважна більшість педагогів-театралів. Успішно впроваджений у театральну практику творцями МХТ наприкінці XIX ст., прийом підтексту отримав згодом і теоретичну розробку в системі Станіславського. З плином часу підтексту приділяли увагу й інші теоретики театру в галузі слова: певну розробку категорія підтексту одержала в роботах провідних режисерів і педагогів В. Сахновського, О. Попова, М. Кнебель, Г. Крісті, Г. Товстоногова, І. Промптової. Серед українських театрознавців прийом підтексту як категорію сценічного мовлення розглядали М. Карасьов та Р. Черкашин.

Утім, відсутність цілісного концептуально-теоретичного обґрунтування категорії підтексту в сучасній театральній науці і сценічній практиці зумовила актуальність обраної теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і

мистецтв (м. Київ). Робота є частиною комплексної теми наукових досліджень НАКККіМ «Синергійні процеси розвитку культури в сучасній Україні» (протокол Вченої ради № 8 від 30.09.2014 р.). Тему дисертації затверджено 29 січня 2013 р. (протокол № 1) та уточнено 31 травня 2016 р. (протокол № 10) на засіданнях Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження — визначити сутність підтексту як категорії сценічного мовлення та обґрунтувати прийоми його втілення у театральній практиці.

Завдання дослідження:

- 1) на основі аналізу джерельної бази визначити проблемні вектори історіографії підтексту у театрознавстві;
- 2) узагальнити теоретико-практичні пошуки К. Станіславського щодо категорії підтексту;
- 3) визначити напрями подальшого розвитку підтексту у працях послідовників школи К. Станіславського;
- 4) виявити варіанти тлумачення підтексту сучасними теоретиками театру та здійснити їх компаративний аналіз;
- 5) охарактеризувати підходи українських театральних педагогів та митців до категорії підтексту;
- 6) запропонувати власне розуміння та визначення мовного підтексту та довести його значущість як складової сценічного мовлення.

Об'єкт дослідження — сценічне мовлення у театральній практиці.

Предмет дослідження — підтекст у сценічному мовленні як теоретична категорія та практичний прийом.

Методи дослідження. Для досягнення мети і реалізації поставлених завдань дисертації було використано такі методи дослідження: *хронологічний* — для вивчення етапів формування, становлення й трансформації в театральній педагогіці та практиці категорії підтексту; *аналітичний* — у дослі-

дженні існуючих теоретичних трактувань підтексту та його практичного застосування; *компаративний* — при зіставленні та порівняльному аналізі теоретичних і практичних тлумачень та застосувань підтексту; *інтроспективний* — при вивченні емоційно-психологічних особливостей актора-виконавця, у тому числі при застосуванні мовного підтексту; *спостереження* — у процесі визначення міри важливості володіння прийомом підтексту професійним актором та вироблення підходів щодо підготовки майбутніх акторів-виконавців; *логіко-узагальнюючий* — для підбиття підсумків дослідження, формулювання висновків.

У дистанційній комунікації дисертанта з теоретиками театрального мистецтва щодо категорії підтексту основним було обрано *полемічний підхід*.

Теоретична база дослідження. Проблематика категорії підтексту в сценічному мовленні розпорошена у значній кількості текстових матеріалів, що практично унеможлиблює написання канонічного історіографічного огляду теми. Праці узагальнюючого характеру, де вивчалися б питання генези підтексту в сценічному мовленні, його типології та практичного застосування, поки що відсутні в українському театрознавстві.

Утім, наявна велика кількість досліджень, присвячених підтексту літературних творів і художньому діалогу в мовознавстві (А. Артеменко, А. Баканурський, Р. Барт, М. Бахтін, Р. Богін, М. Борисова, В. Брюховецький, В. Виноградов, В. Гальперін, С. Головащук, Л. Доблаев, К. Долінін, О. Єрмакова, І. Жилін, Н. Зеленіна, Л. Кравець, Б. Ларіна, О. Леліс, Ю. Лотман, А. Матчук, В. Миркін, П. Мрига, А. Овчиннікова, Л. Огієнко, Т. Сільман, А. Юберсфельд), на які спирається дисертант.

Фундаментальну основу дослідження становлять праці з театрознавства, режисури, сценічної мови та теорії драми українських (М. Барнич, В. Василько, Г. Веселовська, Н. Владимірова, А. Гладишева, М. Гринишина, В. Зайцев, Н. Єрмакова, Р. Єсипенко, Г. Ігнатович, М. Карасьов, В. Кісін, О. Клековкін, Н. Корнієнко, О. Кужельний, Лесь Курбас, Г. Липківська, І. Мар'яненко, Г. Миленька, Т. Нечаєнко, М. Резникович, М. Садовський,

П. Саксаганський, В. Фіалко, Р. Черкашин, О. Шлемко, Г. Юра) та російських (Є. Вахтангов, І. Виноградська, С. Волконський, В. Волькенштейн, А. Гончаров, М. Горчаков, Н. Зверєва, М. Кнебель, Г. Крісті, Ф. Комісаржевський, В. Мейєрхольд, В. Немирович-Данченко, О. Попов, І. Промптова, В. Сахновський, М. Соснова, К. Станіславський, М. Строева, Г. Товстоногов) теоретиків та практиків театру.

Наукова новизна одержаних результатів виявляється у таких положеннях. *Уперше:*

– відтворено хронологію становлення категорії підтексту у театрознавстві («до-Станіславський» період — підтекст у Станіславського та послідовників — «пост-Станіславський» період);

– встановлено розбіжності між теоретичним висвітленням і практичним застосуванням підтексту у К. Станіславського;

– виявлено суперечності у трактовці та тлумаченні прийому підтексту представниками школи К. Станіславського;

– виокремлено та обґрунтовано специфіку розгляду підтексту в українському театрознавстві та театральній педагогіці;

– запропоновано нову термінологію у контексті означення підтексту у сценічному мовленні («фоносмисл», «дієсмисл», «іншосмисл»).

Уточнено:

– зміст категорії «підтекст» у театральному мистецтві та педагогіці.

Запропоновано новий погляд:

– на визначення категорії підтексту та його різновидів;

– на технологію застосування і функціонування прийому підтексту в мистецтві сценічного слова.

Набув подальшого розвитку:

– прийом вияву і застосування підтекстового змісту сценічного слова у театральній практиці.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження мають узагальнюючий теоретико-практичний характер

можуть бути використані у подальших мистецтвознавчих, театрознавчих розвідках, у процесі професійної підготовки акторів, режисерів та майстрів художнього слова.

Результати дисертації було використано при розробці змісту навчальних дисциплін «Словесна дія», «Сценічна мова», «Режисура», «Майстерність актора», що викладаються дисертантом у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Практичне адаптування досліджуваного матеріалу як режисера-постановника (у тому числі, головного режисера театру) відбувалося на сценах українських драматичних театрів: А. Касона «Дерева вмирають стоячи» (2000; м. Івано-Франківськ, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка); І. Карпенко-Карий «Мартин Боруля» (2001; м. Луганськ, Луганський український музично-драматичний театр); В. Шевчук «Кінець віку (Вода життя)» (2002; м. Івано-Франківськ, там само); Т. Іващенко «Втеча від реальності» (2003; м. Київ, Малий український драматичний театр); Т. Іващенко «Втеча від реальності» (2004; м. Івано-Франківськ, там само); Дж. Патрік «Дивна місис Севідж» (2005; м. Івано-Франківськ, там само); В. Дельмар «Далі тиша» (2009; м. Івано-Франківськ, там само); а також у численних концертно-сценічних постановках та масових дійствах просто неба.

Особистий внесок здобувача полягає у розв'язанні важливого наукового завдання у галузі театрознавства, а саме висвітленні сутності підтексту як складової сценічного мовлення у театральному мистецтві та пропонуванні й обґрунтуванні нової термінології, яка б диференціювала підтекст у писемному тексті і підтекст у мовленні.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювались на засіданнях кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики» (м. Київ, 21–22 березня 2013 р.); «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва» (м. Мінськ, 28–29 листопада 2013 г.); «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (м. Переяслав-Хмельницький, 12–14 березня 2014 р.); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (м. Київ, 8–9 листопада 2012 р., 9 квітня 2014 р., 16 квітня 2015 р., 21 квітня 2016 р.);

– *всеукраїнських*: «Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика» (м. Луганськ, 21–22 лютого 2013 р.); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (м. Харків, 18–19 квітня 2013 р.); «Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик» (м. Київ, 23 квітня 2013 р.); «Освіта впродовж життя: вимоги часу» (м. Київ, 23 травня 2013 р.).

Публікації. Основні результати та висновки дисертації викладено у 18 одноосібних публікаціях: 6 — у фахових виданнях України з мистецтвознавства (5 з яких включено до міжнародних науково-метричних баз); 1 — у зарубіжному науковому періодичному виданні (РФ); 11 — у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, чотирнадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатку. Основний обсяг дисертації становить 8,2 а. а. (163 с.)

Розділ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Сценічне мовлення у театральній практиці: сутність та надзавдання

Театрознавство досліджує еволюцію театральних форм і методів для того, щоб їх зафіксувати. Оскільки сучасний театр постає в двоїстому аспекті театального письма і художньої сценічної практики, до того ж торкається різних аспектів сучасної міждисциплінарної гуманітаристики, він неминуче виходить за рамки лише однієї театральної дисципліни. «Лінгвістика і семіотика стають новими інструментами дослідження художнього універсуму, в якому поєднуються мовні засоби і будь-яка несловесна художня практика: театр являє собою систему різноманітних візуальних, звукових, статичних і динамічних, словесних і несловесних знаків. Театр — закодована практика, а розшифрування кодів необхідне і вкрай захоплююче: чи йдеться про вже існуючі коди, що визначали форми минулого, чи про нові, що створюються і затверджуються сьогодні», — вважає Анн Юберсфельд [123, с. 7].

Театрознавство займається розшифруванням смислових кодів, в тому числі, і в системі словесних знаків, що поєднують у собі різноманітні мовні засоби. Саме вони — сучасні мовленнєві засоби — складають культуру сценічного мовлення. Сценічне слово є одним із показників акторського професіоналізму, що визначає рівень культури театального мистецтва в цілому.

Поняття «сценічне мовлення» виникло паралельно з переходом театального мистецтва на сценічні підмостки часів професійного становлення. Саме тоді культурі сценічного мовлення стали пред'являтися високі мистецькі вимоги разом з акторською майстерністю, володінням пластикою тіла та голосом. Відтоді мистецтву слова належить провідне місце в палітрі акторських даних артиста. «Поняття “сценічне мовлення” у семантико-синтаксичному плані поєднує словосполучення, що складається із двох слів: перше — **сценічне** — початкова форма “сценічний”, і друге — **мовлення**.

Окремо кожне з цих слів має своє початкове значення і поза контекстом належить: перше — до лексики театрального мистецтва; друге — до мовознавчої науки» [8, с. 139–140].

У театральному аспекті сценічне мовлення — це мовлення акторів під час гри на сцені, інтерпретація драматичного та художньо-літературного матеріалу залежно від його мовних вимог. В аспекті лінгвістики сценічне мовлення — це мовлення актора зі сцени під час виконання ролі, мова диктора, ведучого телерадіокомунікації, це будь-який доповідач, що передає інформацію слухачам і якоюсь мірою є актором власної доповіді: він передає інформацію слухачам. Головна мета такого мовлення — грамотно говорити, відповідно до сучасних мовних норм, без зайвої стилізації мовлення, як це притаманно актору під час сценічної дії в ролі. Варто зацентувати, що сценічне мовлення не потрібно порівнювати із чисто розмовним стилем мовлення, бо сценічне мовлення не є його повторенням, а є лише одним із своєрідних засобів його передачі.

Сучасне сценічне мовлення — результат тривалого розвитку слова в театрі, особливий вияв літературної мови. Феномен сценічного слова відображає специфіку взаємодії усної і писемної форми мовлення. Так, у театральному мистецтві мова драматичного твору і мова театральної вистави зливаються в акторське сценічне мовлення, становлячи його квінтесенцію.

Сценічна мова функціонує на сцені й естраді переважно у двох модулях: як художня мова драматичних творів і як літературний монолог актора-оповідача. В обох випадках головним для сценічного мовлення є спілкування, живий діалог, органічна словесна взаємодія, перетворення драматургічних і літературних текстів різних жанрів у живу словесну дію. «Сценічне мовлення органічно поєднує виражальні засоби писемної мови й усної словесної дії. Діалоги й монологи дійових осіб драматичних творів, пряма мова персонажів у творах епічних та ліричних — це писемне відтворення усної розмовної мови. Завдання актора — відчувати й відтворити у словесній дії беззвучний на папері внутрішній голос літературних творів. Писемне слово, —

вважає Р. Черкашин, — стає на сцені живим і дійовим, лише коли сприймається слухачами в залі не як цитування наперед зафіксованого тексту, а як схвильована миттєва словесна дія, притаманна усному мовленню» [172, с. 6]. Сценічне мовлення здійснюється творчо. Обставини життя, взаємини між людьми, зміст мовних контактів наперед задані акторові авторським текстом. У словах тексту виражено авторський задум, його ідейний зміст. Завдання актора, виконавця — донести їх до слухача, правдиво відтворивши в собі і виявивши в сценічній словесній дії живе звучання мови, що потенційно закладене в писемному тексті. «Кожен мовленнєвий акт пов'язаний з проявом волі, а всяке висловлювання спрямоване до слухача. Якщо немає слухача, то немає передумови до появи мовленнєвого акту. Отже, всяке висловлювання спрямоване до слухача і передбачає певний вплив на нього» [157, с. 204].

До сценічного мовлення слід підходити з позиції фразової побудови, а не граматичних законів речення. Речення — поняття суто лінгвістичне. Воно підпорядковується граматичним законам, і структура його визначається синтаксисом. Фраза ж — речення, що звучить, — відноситься до фонетики. «Фраза взагалі не має нічого спільного з граматикою <...> Фраза — одиниця актуалізованої комунікації. Вона не має власної граматичної структури. У неї є окрема фонетична структура, що полягає в інтонації. Саме інтонація створює фразу», — так писав А. Реформатський у книзі «Фонологічні етюди» [157, с. 201].

Сценічне мовлення ми сприймаємо як звуковий ряд почергових зон звучання і мовчання. Інакше кажучи, мовлення можна розглядати як переривчастий звуковий потік. Перерву в звуковому потоці прийнято називати паузою, а іноді — інтонаційною (ще логічною чи психологічною) паузою, позаяк наша мова завжди несе відбиток емоційного стану. «Мова поза емоційного забарвлення неможлива. Навіть байдужість до навколишньої дійсності — це певний емоційний стан. Способи прояву емоційної функції мови різноманітні. Прийнято вважати, що все залежить від зміни інтонаційного тембру, темпу, інтонаційної сили, мелодики. Однак цілком впевнено можна стверджува-

ти, що емоційна функція інтонації нерозривно пов'язана з мовними, словесними діями, адже реалізація їх обумовлюється почуттями людини, її емоціями» [157, с. 205].

«Основна ж форма спілкування на сцені — діалог, словесна боротьба, що потребує перш за все загостреної уваги до партнера. Вміння говорити на сцені не роздільне від вміння слухати. Слухаючи мову партнера, актор повинен не тільки сприймати думки промовця, але й вникати в смисл промовленого партнером, вгадуючи підтекст і завдання» [157, с. 213], тобто, зі змісту слів ловити їх смисл, підтекст — мету їх промовляння.

Отже, сутністю сценічного мовлення визначимо перетворення тексту в естетично-художню, емоційно забарвлену *словесну дію*. Остання, у свою чергу, курирується метою промовляння, надзавданням сценічного мовлення: така звукова дія смислом проявляється, «вчувається» у мовно-тональному *підтексті*.

1.2. Мовний підтекст: історіографія питання

Всі явища культури, з точки зору семіотики, можна розглядати як своєрідні тексти. Більше того, «історія й суспільство є тим, що може бути “прочитане” як текст» [154, с. 37]. Згідно з цим положенням, можна говорити про сприйняття культури взагалі як єдиного цілого, що складається з величезної кількості різноманітних текстів, — інтертексту. Інтертекст являє собою певну суму досвіду людства у всіх можливих сферах його прояву і в той же час є свого роду єдиним джерелом — «предтекстом» будь-якого, народжуваного знову культурного тексту. За аналогією з мовою, всі можливі тексти без винятку складаються з ряду висловлювань — своєрідних одиниць, які, вибудовуючись у певний ланцюг, утворюють єдиний, оригінальний культурний текст. Висловлювання, що складають подібні тексти, являють собою набір знаків, різних за своєю природою та значенням.

Поняття «текст» на сьогодні вживається неоднозначно, в дуже широкому і загальному розумінні, поєднуючи в собі набір різних значень. Даний

термін почав використовуватися і вивчатися спочатку в лінгвістиці, літературознавстві, ставши згодом одним з найуживаніших в гуманітаристиці. Проте динаміка його розвитку супроводжується втратою необхідної однозначності, коли наукове поняття не стільки термінологічно уточнюється, скільки відображає нові наукові ідеї.

Важливими в цьому плані є дослідження Ю. Лотмана, де автор говорить про семіотику як науку комунікативних систем і знаків, що використовуються в процесі спілкування, і семіотику тексту, котрі в загальній системі культури виконують принаймні дві основні функції: перша полягає в адекватній передачі значення, друга — в породженні нових смислів.

Якщо звернутися до сфери повсякденної комунікації, де висловлювання має складну багаторівневу структуру, то можна спостерігати такий механізм його передачі: думка, ідея, що складає зміст повідомлення, за допомогою кодуючого механізму мови перетворюється в текст, що декодується, і таким чином зміст повідомлення передається учаснику акту спілкування.

Семіотичне осмислення тексту знаходить відображення в театральному мистецтві, що створює зовсім інший за своєю природою твір, відмінний від філософії і літератури. Вивчення театру як семіотичної системи має не велику історію і пов'язане передусім з учасниками Празької лінгвістичної школи (П. Богатирьов, О. Зіх, Я. Мукаржовський та ін.), які висунули на перший план вивчення знакової природи феномену театру.

У подальші роки з'явилася семіотична концепція «мови» різних мистецтв, зокрема й театру. Згідно з твердженням Р. Барта, мова в лінгвістичному значенні — матеріал літератури, тоді як озвучена мова належить до матеріалів театального мистецтва. Все більше розповсюджується поняття вистави як особливого повідомлення, тривалого в часі і просторі, з озвученою мовою і пластичною формою оповіді. Передавачем цієї інформації є особливий театральний колектив (драматург, режисер, актори, художник та ін.), а декодуючим отримувачем — театральний глядач. Дана концепція, стисло викладена у Барта, звучить так: «Що таке театр? Вид кібернетичної машини. Пере-

буваючи в стані спокою, машина закрита завісою. Коли її відкривають, вона починає посилати в наш адрес серію повідомлень (сигналів). Своєрідність цих повідомлень полягає в тому, що вони протікають одночасно і в різних ритмах. У певні моменти вистави ми отримуємо одночасно шість чи сім повідомлень (що витікають з декорації, костюму, освітлення, простору, де розташувались актори, з їхніх жестів і слів, їхньої міміки). Деякі з цих повідомлень стійкі (як, наприклад, декорації), тоді як інші — миттєві (слова, жести). Таким чином, ми маємо справу зі справжньою інформаційною поліфонією. Це і є театральність: щільність і насиченість знаків» [178, с. 258].

Основою для постановки вистави є літературний матеріал — твір драматурга, що матеріалізується і перетворюється у виставу за допомогою виразних засобів, підібраних режисером. Відбувається природний процес перетворення літературного твору, що, реалізуючись через художній образ вистави, стає самостійною художньою цілісністю в природі іншого мистецтва. Режисер трансформує тимчасові характеристики мови літератури в просторову визначеність конкретної вистави. Сценічним автором, постановником діалогів і монологів у виставі є режисер, але кінцевий результат залежить від виконавця, який втілює літературний текст у живій мові. Отже, сценічний текст такий же оригінальний, як і літературний, і є не «перекладенням» в систему сценічних засобів виразності, а втіленням режисерського бачення літературного тексту — тобто абсолютно новий художній твір, народжений в умовах театральної природи. Висловлювання, як базова одиниця системи знаків, у процесі трансляції від одного виду мистецтва до іншого змінює форму, збагачується, конкретизує зміст висловлювання, тобто розширює його смислове (семантичне) поле.

Однією з проблем, що виникають у дослідженні принципів організації передачі інформації, є відповідність змісту висловлювання його формі. Від цього безпосередньо залежить рівень сприйняття і розуміння інформації. Так, сценічний текст передбачає «прямий» і «непрямий» діалог. У «непрямому діалозі» слово часто перестає бути рівним самому собі — стає полісемантич-

ним, багатозначним. Філологи кажуть про два рівні слова в художньому творі: лінгвістичний та образний, позамовний. Тонкий дослідник стилістики М. Бахтін підкреслював, що слово треба вивчати «не у вилученому з діалогічного спілкування “тексті”, а якраз в самій сфері діалогічного спілкування, тобто в сфері справжнього життя слова. Слово не річ, а вічно рухоме, вічно мінливе середовище діалогічного спілкування» [102, с. 248].

Людина знає і сприймає більше, ніж може сказати. Сам процес формування думки є рух від неусвідомлюваного до усвідомленого, від невербального до вербального. Тому процес створення будь-якого тексту — це процес свідомого або неусвідомленого «закладання» певного комплексу смислів, об'єктивованих у тексті. Вийшовши з-під пера автора, художній текст незалежно від свого творця відкривається для нових зв'язків. Читач не лише відтворює, реконструює авторський задум, але і створює, конструює сенс заново.

Смисловий простір художнього тексту, в цілому, являє собою дворівневу структуру: рівень змісту — явних (поверхневих, експліцитних) смислів, і рівень прихованих (глибинних, імпліцитних) смислів. Під змістом (або поверхневими смислами) ми розуміємо матеріальну основу повідомлення, вербальну з використанням мовних одиниць в їх словникових значеннях; зміст, як правило, розуміється читачем однозначно. Глибинні (приховані) смисли — це невербальна категорія, заснована на використанні мовних і позамовних одиниць та їх поєднань у локальному, текстовому просторі; тут смисл індивідуальний і менш передбачуваний.

«Культура усного і писемного спілкування людей передбачає можливість (а нерідко і необхідність) непрямого інформування, коли адресату (читачу, глядачу, співрозмовнику) “дають зрозуміти” те, що мають на увазі шляхом “тонких”, “туманних” чи “прозорих” натяків, виражених у формі різноманітних недомовок, багатозначностей, прислів'їв чи приказок і ін., або шляхом “підведення” реципієнта до певних умовисновків» [103]. Для думок з подвійним змістом уже в історично віддалені часи існували образно виражені

назви типу «напустити туману», «закидати вудку», «кидати камінь в чужий город», що безумовно були синонімічними відповідниками сучасного поняття «підтекст».

На сучасному етапі розвитку літератури та літературознавства смисловим аналогом цього поняття використовуються такі вирази: «прихований смисл», «другий зміст», «глибинний смисл», «додатковий зміст» тощо. Існують також і образні назви даного феномена: «задня» чи «закутана» думка (В. Белінський), «вищий зміст» (Леся Українка), «підводна течія» (В. Немирович-Данченко), «підводна частина айсберга» (Е. Гемінгвей), «розмитий текст» (Ф. Гарсія Лорка), «струмінь під текстом» (А. Макаренко) [104].

Як літературна і театральна проблема, феномен підтексту фігурує з початку ХІХ ст., хоч значення наукового терміну набуває лише з другої чверті ХХ ст.

В останні десятиріччя інтерес учених до проблеми підтексту помітно зростає. Більшість літературознавців висвітлюють проблему прихованого смислу або в абстрактно-теоретичному плані, або на рівні узагальнення поглядів окремих дослідників, висловлених ними щодо підтексту конкретних творів того чи іншого автора. Проте системно-концептуальний підхід до вивчення художніх і публіцистичних функцій потаємного смислу та способів його вираження перебуває на стадії свого становлення, що не сприяє розвитку теорії підтексту, потенційно утруднює практичні можливості його використання.

У лінгвістиці художній текст досліджується, в основному, з точки зору його смислової ємності, співвідношення експліцитних та імпліцитних компонентів його змісту, де текст, як мовна одиниця, володіє всіма характерними для такої одиниці властивостями і є найбільш складною частиною мовної системи.

При тому, що феномен підтексту розглядався з різних точок зору в роботах різних років (Л. Брудний, В. Гальперін, Б. Кандінський, В. Миркін, Т. Сільман, Р. Унайбаєва, М. Черемісіна та ін.), системного викладу теорія

підтексту не отримала. Не існує єдності в розумінні терміну «підтекст»: найчастіше він вживається широко, не відокремлюється від інших проявів імпліцитності, органічно властивій художньому тексту.

Дослідженню підтексту в художньому діалозі присвячені роботи Н. Бахмутової, М. Борисової, О. Єрмакової, Б. Ларіна, В. Одинцової, Л. Огієнко. Однак, питання про лінгвістичні механізми створення підтексту в драматургічному тексті далекі від остаточного вирішення, — вважають науковці цієї галузі. Не кажучи вже про відсутність наукових робіт з даної проблематики в галузі театральної теорії та методології.

«“Що таке підтекст у його звичайному розумінні”, — запитує Т. В. Сільман і тут же відповідає: “Це — не виражене словами, приховане, але відчутне для читача або слухача значення якої-небудь події або висловлювання (інакше кажучи — будь-якого відрізка тексту) у складі художнього твору”» (тут і далі у цитатах курсив мій. — *I. С.*) [16]. Щодо «значення» В. Миркін зауважує: «Найбільш поширеною назвою значення є сенс, рідше — підтекст. Незручність першого терміну (тобто “підтексту”) для позначення мовного значення пояснюється традиційним розумінням в філології підтексту як другого, паралельного сенсу. Між тим *сенс, або підтекст, реальний зміст висловлювання в промові* — це не щось вторинне, *це сутність і мета висловлювання дійсної мови*» [114, с. 88].

Термін «підтекст» інколи дублює термін «сенс». «Немає ніяких “підтекстів”: є тільки сенси. <...> “Підтекст” — ще один синонім “сенсу”, але вживається з деякою таємничістю», — вважає Г. Богін і продовжує: «при розумінні тексту категоризуються аж ніяк не лексичні значення слів, а смисли. Останні і підлягають розпредмечуванню, а зовсім не пригадуванню, як це буває зі значеннями: сенс треба відновлювати, придумувати або, нарешті, шукати. <...> Про те, що “підтекст” — синонім “сенсу”, писали і Камчатнов, Бережкова, але це нікому в СРСР (*в інших країнах термін “підтекст” вважають за не потрібний*) не завадило визначати сенс як “*змістовно-підтекстову інформацію*”» [16]. Використання терміну «підтекст» Г. Богін

пов'язує з соціально-історичними умовами розвитку філологічної науки в радянський період, коли: «ця позиція виявилася зручною для поетики соціалістичного реалізму з його установкою на пріоритет змісту над сенсом» [16]. Саме тому, за його думкою, починаючи з К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, підтекст трактувався як «художній прийом», де акцент робився на змісті (змістовно-підтекстовій інформації. — *I. С.*), а не на прихованих смислах, які треба розуміти, розшифровувати і доносити. «Тому термін “підтекст” і не зникає: він несе в собі стару раціональність. Правда, завдяки цьому про підтекст можна було говорити, можна було навіть намагатися його досліджувати, зате *сенса з ряду причин взагалі не фігурував у науці СРСР до 1970-х років*» [16]. Його замінили метафоричними зворотами: «глибина тексту», «невидима частина айсберга», «потаємний зміст», «підводна течія», «друге дно», «другий діалог», «задня думка», «між рядків». Ці звороти кожен автор розумів по-своєму, добряче все заплутавши, замість того, щоб уявити: *підтекст — це смисл (сенса) — сутність і мета висловлювання дійсної мови*. В сценічному мовленні варто говорити тільки про *сенси* висловлювання.

Словесна дія смислом — своєрідний смисловий «укол» — є домінують мистецького сценічного мовлення. «Гострота сприйняття даного “уколу”, отриманого від партнера, дає імпульс подальшим вчинкам героя. Акт сприйняття надзвичайно важливий, оскільки дозволяє героєві розпізнавати мотиви вчинків інших дійових осіб. Сучасна психологія констатує, що слухач не ставить своїм завданням зрозуміти окремі слова, ізольовані фрази. Акт розуміння характеризується спробою розшифрувати *внутрішній зміст* повідомлення, проникнути в його глибину, *підтекст*» [102, с. 250]. У підтексті приховано внутрішній зміст повідомлення, який доносить мовець і вчуває слухач.

Тому «для того, щоб мова стала дієвою, виконавцеві необхідно розуміти мету своєї словесної дії, мету свого читання, він повинен чітко усвідомити собі, навіщо він виконує даний твір. *Та найбільш у мові необхідно вловлюва-*

ти різницю між думкою і смислом. Думка визначається граматично організованим сполученням слів. Смысл чи сенс визначається намірами, одна і та ж думка може в устах різних людей, а також однієї особи набувати різного смислу залежно від того, навіщо, з якою метою, за яких обставин, з яким внутрішнім станом (почуттям, настроєм) вона промовляється. Все це досягається зміною інтонації (*смыслового малюнка мови*). Діючи словом, ми не тільки передаємо його сенс, а й надаємо йому дійової направленості, активізуємо способом промовляння. Ми уточнюємо, виправляємо цей сенс. Спосіб промовляння визначається змістом, об'єктивно *переданим* почутими словами, *підтекстом*» [118, с. 9]. Не зовсім коректно видається остання сентенція Т. Нечаєнко. Виходить: **як** промовляє (виконавець) — визначається змістом (тим, **що** промовляється); те, **що** промовляється (зміст) — об'єктивно передається почутими словами. Щойно, будучи носієм змісту, виконавець, перестає ним бути, зміст вже «об'єктивно передається» **почутими** словами. Рветься природний ланцюг, зникає виконавець, який **висловлює** зміст (сенс) промовляння, — бо лише після цього слухач може вловити його з **почутих** ним слів. Виконавцеві, режисеру, автору, в першу чергу, важливо, щоб слухач почув тільки те, що ними передбачалось, закладалося, а не все, що слухачеві може вчутися. Таку вольність слухачу не можуть дозволяти творці сценічного мистецтва. **Підтекст** — донесений виконавцем **смысл промовляння, смысловий малюнок мови.**

«Всяке висловлювання можна розглядати в прямому семантичному розумінні слова (вимовляємо: “Сонячний день!” — і у свідомості нашого співрозмовника виникає певний образ) і за змістом ситуації. Всяке висловлювання вимовляється в певній ситуації і спрямоване на виконання необхідного завдання. *Зв'язок значення з ситуацією породжує зміст висловлювання — підтекст.* Ми можемо вимовити вислів про сонячний день у різних варіантах — констатуючи факт або іронічно, надаючи цим словам протилежного значення — *певний підтекст*» [157, с. 203]. Отже, вимовлені слова з наданим їм про-

тилежним значення являють собою підтекст. **Підтекст — авторські смисли, донесені виконавцем і вловлені слухачем.**

Нас цікавить тлумачення підтексту в царині сценічного мовлення. Почнемо дослідження зі звернення до словникових видань.

У «Літературному словнику термінів» читаємо: «Підтекст це *прихований зміст висловлення*, що впливає із співвідношення словесного значення з контекстом та особливо — з мовленнєвою ситуацією. Основою підтексту як *художнього прийому* є зазначена В. В. Виноградовим властивість розмовної мови, де “в залежності від ситуації, від намірів, мети мовця, від його експресії предметні значення слів можуть стати засобом вираження емоційного змісту; *прямі лексичні значення слів перестають формувати та визначати внутрішній зміст мовлення*”. <...> Згодом у системі К. С. Станіславського термін “Підтекст” набув ширшого значення і став позначати *психологічне, емоційно-вольове начало сценічної мови*, а також увійшов до літературознавства. <...> Підтекст може позначати *прихований сенс* не тільки драматичної репліки, але і висловлювання оповідача (у Е. Хемінгуея) або ліричного героя (вірш “Туга за Батьківщиною!.. Давно...”, 1934, М. Цвєтаєвої)» [127].

Намітилися два різних вектори розуміння категорії «підтекст»:

- 1) прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення;
- 2) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення.

Академічні російські театральні видання трактують «підтекст» однозначно і — за К. Станіславським. У найдавнішій ґрунтовній «Театральній енциклопедії» (гол. ред. П. Марков, Т. 4, 1965 р.) зазначено: «Підтекст (у театральному мистецтві) — *комплекс думок і почуттів, закладених у тексті*, виголошуваному персонажами п'єси. Підтекст розкривається акторами не тільки в словах, а й в паузах, у внутрішньо, не вимовлених у голос монологів. К. С. Станіславський називав *підтекст явним, внутрішньо відчутим життям ролі*, “...яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх”. Підтекст є одним з основних засобів оволодіння обра-

зом. Розуміння підтексту базується на глибокому вивченні і вірному тлумаченні п'єси. Підтекст допомагає акторові досягти безперервного розвитку внутрішнього життя образу, розкрити, як говорив В. І. Немирович-Данченко, «другий план» ролі» [159, с. 393].

У наведеному визначенні: 1) вказується на підтекст в театральному мистецтві; 2) у театральному мистецтві підтекст — комплекс думок і почуттів у тексті; текст вимовляється персонажами п'єси; думки, почуття доходять опосередковано; 3) не береться до уваги участь виконавця в донесенні підтексту; 4) театральний підтекст ще розкривається в паузах, у внутрішніх монологів — тобто, не звучить; 5) автори припускаються грубої помилки у цитуванні Станіславського (в оригіналі підтекст — це «не явне, а внутрішньо відчуте...»); тут: внутрішньо відчуте є явним (що не можливо); 6) підтекст — засіб оволодіння образом, засіб в роботі над роллю; 7) підтекст — допомога актору у досягненні безперервного внутрішнього життя образу; 8) підтекст розкриває «другий план» ролі. Отже, у цьому визначенні категорія підтексту висвітлюється в руслі другого вектору (психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення).

У найновішому виданні російської театральної школи «Словнику театральних термінів» (2007, 2-е вид. 2014) знаходимо тлумачення підтексту сучасними теоретиками театру. Повністю воно звучить так: «Говорячи про підтекст, ми маємо на увазі не тексти, які вимовляє людина в житті або актор на сцені, а *те, що чує і відчуває глядач і партнер “за текстом”*, не в самих словах, а ніби в їх музиці. Досить часто в театральній практиці для того, щоб домогтися в тексті певного інтонаційного звучання, фарби, ставлення до партнера, намагаються шукати, як можна виразити цей текст іншими словами, щоб вони забарвили дану конкретну фразу, і називають це пошуком підтексту. Це не правильно. Підтекст, писав К. С. Станіславський, — “це не явне, а внутрішньо відчуте «життя людського духу» ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та

інших «якби», з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги... з пристосувань та інших елементів". Таким чином, *підтекст треба шукати не в окремо взятій фразі, а у всій сцені і у всій ролі*. Освоєні пропоновані обставини, дії, “самопочуття” і “другий план” самі дадуть словам забарвлення, народять точну і яскраву інтонацію, дадуть можливість глядачеві за словами почути внутрішні голоси персонажів. Можна сказати, що підтекст — це самовияв звучання “багажу”, з яким живе актор, тобто його “другий план”, який, як і інші складові ролі, народжується з запропонованих обставин» [60].

У даному тлумаченні підтекст — це «те, що чує і відчуває глядач і партнер “за текстом”». Сам промовець доносить, озвучує цей «затекстовий» зміст (про прихований зміст слів не має жодної згадки) чи його тільки чує, відчуває, вловлює глядач і партнер, що на нашу думку є нереальним, бо не може глядач, а особливо партнер, на якого спрямована словесна дія, не вловлювати і не відчувати того, що на нього свідомо посилається партнером: саме той найперше сам все це відчуває і потім вже тонально, емоційно-сміслово екстраполює партнеру та в зал глядачам. Виходить, що актор промовляє слова автора, а партнер і глядач самі чують і відчувають «затекстову» музику, тобто їхній підтекст. Отже, підтекст, за цим словником, *не звучить*, його *не озвучує* актор — його «чує» (*вчуває, відчуває*) глядач і партнер «за текстом» мовця.

Підсумуємо: російські академічні довідникові видання, поєднуючи підтекст із запропонованими обставинами, вимислами уяви, внутрішніми діями, пристосуваннями, психофізичним вантажем та ін., не акцентують при цьому увагу на головному — *озвученні* смислу тексту, а через озвучення — на його наскрізно-дієвості, прихованості чи протилежності.

У визнаному французькому «Словнику театру» Патріса Паві визначення підтексту звучить так: *«Те, що експліцитно не сказано в тексті п'єси, але виникає з того, як текст інтерпретується актором. Підтекст — це свого роду коментар, даний постановкою і грою актора, і повідомляє глядачеві не-*

обхідне для правильного сприйняття вистави висвітлення» [123, с. 237]. Підтекст у Паві це те, що приховано, скрито за текстом, завуальовано в ньому, але стає явним, зрозумілим з інтерпретації цього тексту, його подачі актором. Інтерпретація у даному разі — це вияв ставлення актора до тексту, події, героя, вона звучить в тексті, інтонаційно виражається і є підтекстом. Далі Паві називає підтекст коментарем, що доносить глядачеві суть смислу тексту. Бачимо, що у Паві підтекст — «виникає», «інтерпретується», це «коментар», він «повідомляє». Отже, у французького теоретика підтекст, по-перше, — це прихований зміст тексту, що виникає, проявляється з акторської інтерпретації; по-друге, — він звучить.

Паві вказує і на розуміння цього терміну Станіславським: «Це поняття теоретично висловлено Станіславським, для якого підтекст — *психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені. Підтекст — психологічний і психоаналітичний відбиток, залишений актором на обличчі свого персонажа в процесі гри» [123, с. 237]. Фактично це спосіб існування акторів в психологічній драматургії Чехова в постановці Станіславського: одне переживаю (підтекст) — друге (інше) кажу — третє (ще інше) роблю.*

Підсумуємо: Паві трактує підтекст в широковідомому розумінні — як прихований смисл; Станіславський — як внутрішній стан персонажа. Додамо нові нюанси до вищезначеного дво-векторного трактування категорії «підтекст» в театральній теорії:

1) прихований смисл; внутрішній зміст мовлення, котрий не передає лексичні значення слів; те, що експліцитно не сказано в тексті п'єси, але виникає з того, як текст інтерпретується актором;

2) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені.

Проаналізуємо, як тлумачать підтекст українські театральні словники. «Український тлумачний словник театральної лексики» (2002): «Підтекст — комплекс думок і почуттів, які наявні в тексті, виголошуваному персонажами п'єси. Підтекст розкривається акторами не тільки в словах, а й паузах, внутрішніх монологів, які звучать у голос» [47, с. 101]. Отже, це дубляж з радянської «Театральної енциклопедії».

У пізнішому «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» А. Баканурського (2009): «підтекст — *латентний смисл* наративного сценічного акту, який не озвучується традиційним чином, а, навпаки, прихований за оповіддю. У точному значенні *П.* не є *текстовою складовою спектаклю*, а належить до його *завуальованих семантичних складових*. *П.* як *справжній смисл* завжди *замаскований текстом*: глядач або розуміє, або не реагує на нього. Тут все залежить від здатності виконавця *виставити потаємне смислове значення тексту*, а також від ступеня спокушеності глядача. Особливість театрального підтексту у тому, що він не “чується”, а розуміється. *Підтекст реалізується в інтонації*, в тому, що робить дискурс “видимим”, тобто пластиці, жесті, міміці. “Слово від поета, підтекст — від артиста” (К. Станіславський). *П.* — “це не явне, а внутрішньо відчуте «життя людського духу» ролі, яке безупинно пливе під словами тексту, весь час виправдовуючи або пожвавлюючи їх. У *П.* вкладені численні різноманітні лінії ролі й п'єси...” (К. Станіславський). *П.* може виконувати різноманітні функції щодо драматичної ситуації спектаклю: профанувати чутний дискурс (іронічний *П.*), підсилювати або применшувати його значення, вказувати на аналогії й алюзії, зміст яких розпізнається внаслідок значенневого дешифрування. Найчастіше *П.* формується самим режисером, який прагне привнести особливий, “свій” зміст у сценічне висловлювання. Це характерно для спектаклів Ю. Любимова. В. Мірзоева. А. Жолдака. Е. Някрошюса, П. Штайна. У даному разі необхідною умовою для створення сценічного *П.* є конгеніальність постановника й виконавця ролі» [11, с. 183].

У наведеному визначенні автор два різні тлумачення — «латентний смисл» і «внутрішньо відчуте життя людського духу ролі» Станіславського — поєднує в одне, не помічаючи в них сутнісної відмінності.

Читаємо у новішому українському «Тлумачному словнику театральних термінів» П. Мриги (2011): «Підтекст (у театральному мистецтві) — комплекс думок і відчуттів, які закладені в тексті і висловлюються персонажами п'єси. Авторський підтекст — це внутрішнє приховане відчуття змісту якого-небудь висловлюваного тексту (ролі). Підтекст допомагає актору досягнути безперервного розвитку внутрішнього життя образу, розкрити “другий план” ролі. Підтекст — це прихований, внутрішній зміст висловлювання. Підтекст існує тільки у зв'язку з вербально вираженим змістом, супроводить і водночас частково чи повністю змінює його. Підтекст зумовлений деформуванням прямого змісту словесних значень під впливом контексту і позамовних факторів — відтворюваної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети. Підтекстова інформація виникає завдяки здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові — семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні, викликати асоціації, набувати додаткових значень внаслідок взаємодії з іншими мовними одиницями в структурі тексту. Сприймання підтекстової інформації можливе лише на основі усвідомлення цих супровідних нашарувань на пряме значення компонентів висловлювання. Підтекст можливий у розмовному (“Такий вже розумний, що далі й нікуди”), публіцистичному мовленні (“Протягом трьох з половиною століть Україна постійно відчувала силу обіймів «старшого» брата”), та найбільш властивий він художнім творам. Підтекстова інформація лежить в основі деяких тропів (іронія, алегорія), жанрів (байка, казка). Без сприйняття підтексту неможливо зрозуміти їхнього ідейного змісту і оцінити художні якості. Особливо характерний підтекст для психологічної новели, психологічної драми, ліричних творів» [113, с. 123].

Що може означати «внутрішнє приховане відчуття змісту», особливо сентенція «відчуття змісту»? (Щоб відчутти, його потрібно, принаймні, хоча б

усвідомити.) Спочатку заявлено про підтекст у театральному мистецтві (комплекс думок і відчуттів, які закладені в тексті і висловлюються персонажами п'єси), потім — авторський підтекст (внутрішнє приховане відчуття змісту якого-небудь висловлюваного тексту). Далі вже не зрозуміло, де авторський, де театральний, чи спільний. Ще одна констатація двох різних тлумачень однієї категорії, які різняться між собою.

В на рік пізнішому виданні «Theatrica» О. Клековкін пише так: «Підтекст — термін, упровадження якого в театральну практику приписується Вс. Мейєрхольдові; у широкому значенні *підтекстом називається прихований зміст висловлювання, що витікає із зіставлення словесних значень, контексту і ситуації спілкування*; у системі К. Станіславського — комплекс думок і почуттів, що містяться в тексті ролі. Підтекст розкривається не тільки в тексті, але у паузах, внутрішніх монологів, ритмічній організації вистави тощо. Підтекст — це внутрішня лінія ролі, що безперервно тече в дії під текстом. “Зміст творчості, — казав К. Станіславський, — у підтексті. Без нього слову нема чого робити на сцені. У момент творчості слова від поета, підтекст від артиста”. Для закріплення сталої лінії підтексту Станіславський пропонував такі прийоми: створення лінії бачень внутрішнього зору; лінії думки; внутрішня дія. Підтекст, — вважали А. Лобанов і Г. Товстоногов, — *це не виявлені у слові думки; це внутрішній сенс репліки, епізоду, п'єси або ролі*» [73, с. 390–391]. Як бачимо, у О. Клековкіна теж наявні два різновиди підтексту, що відповідають означеній вище дво-векторності: і як прихований зміст, і як комплекс думок і почуттів.

Отже, загальна тенденція тлумачення підтексту у довідникових виданнях відповідає цим двом векторам. Це викликає ряд запитань: що все ж таки є підтекстом? підтекст театральний і авторський — це один і той же чи різні? чому поняття одне, а тлумачення різні? театральний підтекст, зрозуміло, застосовується в сценічному мовленні, а авторський — ні чи теж, і якщо теж, то як? чому «підтекст (у театральному мистецтві)» не враховує приховані змісти автора? Вкотре постає думка про правомірність застосування одного терміну

(«підтекст») для двох різних, як ми вважаємо, категорійних понять, та потреба в необхідності дати кожному з них відповідне тлумачення та визначення, принаймні — театральному підтексту у сценічному мовленні, щоб він стосувався актора-виконавця, а не літературного персонажа.

Почати розбиратися у даній проблемі слід з «до-Станіславського» періоду, що дасть можливість простежити процес становлення і розуміння категорії «підтекст» у театральній науці і сценічному мовленні та його впливі на впроваджувача прийому підтексту К. Станіславського.

Доречним тут буде звернення до теоретичного доробку Сергія Михайловича Волконського (1860–1937) — російського театального діяча, режисера, критика, педагога, автора статей, книг, присвячених питанням акторської техніки. У книзі «Людина на сцені» (1912; задовго до публікації праці Станіславського) йдеться саме про сенс слова, коли: «вухо чує звук, розум вловлює *сенс*» [26]. «Це було життя, це були слова і слова із *сенсом*, а не тільки зі звуком»; далі: «Я не можу аплодувати Донні Ельвірі, яка так приваблива фігурою, так природно носить сірі роброни своєї траурної сукні, але яка в мові не відрізняє “так” від “ні”, *іронічного сенсу від прямого*»; чи: «Один артист в одній п’єсі говорив — “закладу я свою буйну голову” і при цьому перстом нервово вказував на голову і бив себе в скроню. Навіщо ви це робите? Ви не думайте про голову, думайте про *сенс*. *Сенс який? Пропадай моя підвода, всі чотири колеса, правда ж?*» Наступна цитата свідчить про розуміння слова в його прихованому сенсі: «Психологічний жест є зовнішнє вираження почуття; але останнє, як відомо, не тільки не завжди збігається зі словом, воно іноді прямо йому суперечить. Можна навіть сказати, що в самому чистому своєму вигляді психологічний жест не збігається з вимовленим словом, а з яким-небудь *що мається на увазі*»; далі в пряму: «Коли, звертаючись до сенаторів, він каже, що от як, та от чому вони один одного покохали, то в *інтонації відчувається*: “чи не правда, панове, на моєму місці кожен з вас, сенаторів, вчинив би так само (Отелло Бассермана)”» [26]. В «ін-

тонації відчувається» чи, як зараз ми кажемо, — в підтексті звучить. Волконський тлумачить підтекст за першим вектором.

Певний внесок у становлення феномену підтексту доклав бельгійський драматург М. Метерлінк. У статті «Трагізм повсякденного життя» (1896) він вказує на «інший діалог» і особливу його значимість у драматургічному тексті. Його книга есе «Скарб смиренних», куди увійшла стаття, є результатом рефлексії М. Метерлінка над власними драматичними творами, поетика яких співзвучна чеховським п'єсам. «Краса і велич прекрасних і великих трагедій полягає не у вчинках, а в словах. І не в одних словах, які супроводжують і пояснюють дію. *Треба, щоб було ще щось, крім зовні необхідного діалогу.* Тільки ті слова, які з першого погляду здаються марними, і становлять сутність твору. Лише в них вкладена душа. *Поряд з необхідним діалогом йде майже завжди інший діалог, що здається зайвим.* Простежте уважно і ви побачите, що тільки його й напружено слухає душа, тому що лише він звернений до неї. Ви також побачите, що гідність і тривалість цього марного діалогу визначає якість і не підвладну вираженню значущість твору» [110, с. 71]. «Інший діалог» у Метерлінка — відмінний від необхідного, не зовнішній, «ще щось», йде одночасно з необхідним діалогом, в нього вкладена душа, його слухає душа, він звернений до неї. (Чи не від Метерлінка у Станіславського «життя людського духу»?) Поки що важко зрозуміти, що складає сутність метерлінківського «іншого діалогу», того «ще щось», що визначає якість і значущість твору.

«У звичайних драмах необхідний діалог абсолютно не відповідає дійсності; а те, що надає таємничу красу кращим трагедіям, живе в словах, що вимовляються паралельно точній і відчутній істині. Ця краса укладена в *словах, що відповідають істині більш глибокій і незрівнянно більш спорідненій тій невидимій душі, яка дає життя поемі.* Можна навіть стверджувати, що поема наближається до вищої краси та істини у міру того, як в ній *знищуються слова, що пояснюють вчинки, і замінюються словами, пояснюючими не те, що зветься “станом душі”, а якісь невловимі і безперервні прагнення*

душі до своєї краси і своєї істини» [110, с. 71–72]. Поєму наближають до вищої краси не її текст, слова, а щось інше, що передає «невловимі і безперервні прагнення душі до своєї краси і своєї істини».

«У повсякденному житті кожної людини трапляється вирішувати важкі становища словами. Вдумайтеся в це. *Хіба в такі хвилини, та й взагалі, найбільш важливо те, що ви говорите і що вам відповідають? Хіба немає інших сил, інших невисловлених слів, які вирішують ситуацію? Те, що я висловлюю вголос, часто має лише незначний вплив; але моя присутність, стан моєї душі, моє майбутнє і минуле, те, що від мене народиться, що померло в мені, таємна думка, планети, які мені сприяють, моя доля, тисячі таємниць, що оточують мене і вас, — ось що ви чуєте в ці трагічні моменти, ось що мені відповідає. Під кожним моїм і вашим словом все це *мається на увазі*, і тільки це ми і бачимо, тільки це, самі не усвідомлюючи, ми чуємо* [110, с. 72].

«Інші невисловлені слова» (інший діалог) — це моє єство, стан душі, моє майбутнє і минуле, таємні думки, моя доля, таємниці — чуються не усвідомлено під кожним словом, маються на увазі і являють оте «ще щось», окрім зовнішнього необхідного діалогу. «Інший діалог» Метерлінка являє все те, що згодом складе у Станіславського «внутрішньо відчуте життя людського духу ролі» чи «другий план» («психологічний багаж») у Немировича-Данченка; психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення — другий вектор. Розглянуті постулати Метерлінка згодом ляжуть в основу теорії підтексту Станіславського.

Корисним у контексті дослідження автором є В. Волькенштейн і його праця «Драматургія» (1937). У розділі «Конструкція драматичної репліки» зазначається: «Слід відрізнити в п'єсі сцени *відкритого діалогу* від сцен *непрямого діалогу*». <...> «Особливо важко відчутти вольовий стержень репліки в сценах непрямого (інакомовного) діалогу з «підводною течією дії», за словом К. Станіславського, наприклад, у п'єсах Чехова, Тригорін в «Чайці» говорить Ніні Зарічній про себе: «Коли хвалять, приємно... Сюжет для невеликого оповідання... Я не люблю себе як письменника. Найгірше, що я в

якомусь чаду і часто не розумію, що я пишу...» та ін. Ця легка, холодна і в той же час відверта розмова розбещеного літератора є флірт і залицання: Тригорін Ніну Зарічну зваблює»[27, с. 79]. Автор наголошує на вислові Станіславського «підводна течія дії», та важливо з'ясувати, чи йдеться тут і про підводну течію *словесної* дії, яка доносить смисл висловлювання. До того ж, Волькенштейн, говорячи про «непрямий діалог», не розглядає безпосередньо сам діалог, а тільки одну непряму фразу. Говорячи про непрямий діалог і акцентуючи увагу саме на «підводній течії дії», слід би було спершу вказати на приховану сутність самих фраз, що складають діалог, тобто — смисл. Непрямий (інакомовний) діалог з «підводною течією дії» це прихований смисл, непрямий зміст слів. Якщо діалог «непрямий» з «підводною течією дії», то в такому випадку, за логікою, необхідно з'ясувати «пряму течію» словесної дії — смисл висловлювання. Смисл репліки Тригоріна: «Закохалася... Може, вкотре пофліртувати... (черговий сюжет). Правда, з мене поганий коханець. Та й взагалі, я нічого не хочу, і не розумію, навіщо я це роблю...» Отже, «підводна течія дії» виконавця ролі Тригоріна — фліртувати, залицятися. Тобто, не йдеться про словесну дію прихованим смислом, захищеним у словах. Це слова для приховування дії, намірів, бажань: думаю одне (звабити), говорю друге (що в пряму не говорить про наміри), роблю третє (фліртую, залицяюся) — підводна течія дії. Немає в «цій легкій, холодній і в той же час відвертій розмові розбещеного літератора, що фліртує і залицяється», словесної дії прихованими у словах смислами. У Волькенштейна наміри, бажання в непрямому (інакомовному) діалозі виконавець ролі не озвучує — їх вловлює глядач із загального контексту.

«Відкритий діалог — безпосереднє вираження бажань — характеризує шекспірівську школу, непрямий діалог — дореволюційну психологічну драму, як, наприклад, деякі п'єси Ібсена («Дика качка», почасти «Гедда Габлер», «Росмерсгольм»), «Самотні» Гауптмана, п'єси Метерлінка і Чехова» [27, с. 80].

Волькенштейн пов'язує непрямий діалог з прихованим вираженням бажань, правомірно вважаючи, що окремі репліки непрямого діалогу зустрічаються в усіх п'єсах Чехова, бо «непрямий діалог є природним виразом скритності, стриманості, іноді — делікатності тощо. <...> Сцени непрямого діалогу, супроводжуваного “підводною течією дії” (термін Станіславського) або “підтекстом” (термін Мейєрхольда), слід відрізнити від діалогу *двозначного*» [27, с. 80–81]. Отож, вирізняємо у Волькенштейна три види діалогу: 1) відкритий діалог (безпосереднє вираження бажань); 2) непрямий діалог (приховане вираження бажань); 3) двозначний діалог.

«Також слід розрізнити *справжній непрямий діалог* і *діалог*, в якому *явно для глядача ховаються таємні наміри*» [27, с. 81]. Мабуть, слід розуміти, що «справжній» непрямий діалог — це означений вище 2-ий вид (приховане вираження бажань, в якому таємні наміри не приховуються від глядача), а діалог, де «явно для глядача ховаються таємні наміри», — це і є двозначний діалог (3-ий вид). На жаль, автор чітко про це не говорить, однозначно зрозуміти важко: «справжній непрямий діалог, наприклад, у Чехова, вимагає іноді тонкого розшифрування, це — мистецтво натяку. Там, де це розшифрування не потрібне, у нас по суті відкритий діалог, і говорити про “підтекст” у таких випадках можна тільки в плані акторської роботи» [27, с. 80–81]. Як бачимо, «справжній непрямий діалог», котрий щойно був з неприхованими намірами, тут вже вимагає тонкого розшифрування, є мистецтвом натяку — тобто явно ототожнюється з двозначним діалогом. І про який підтекст «в плані акторської роботи» йдеться у контексті відкритого діалогу? Якщо не йдеться про розшифрування і натяки (адже діалог відкритий), то підтекст «в плані акторської роботи» — це вираження прямих бажань, намірів, течії дії. Вираження прямих бажань, намірів, течії дії Станіславський пізніше назве «наскрізною дією», а наскрізну дію в галузі мови — підтекстом.

Далі автор веде мову вже не про діалоги, а про «ліричні слова» чеховських п'єс. «Крім риторичної мови, характерної для бурхливого руху драматичної боротьби, і мови, переважно дієвої, ми знаходимо в драмі і слово лі-

ричне. Лірика в драмі тільки маскує вольові зусилля: її призначення в драмі чисто ударне, дієве. Це те ж слово-дія, тільки прихована, що прийняла вигляд *емоційності, безпосереднього почуття*. Чеховські п'єси тому-то й могли бути зіграні, що *ліричні сповіді чеховських героїв прикривають, якщо і не сильні і не рішучі, то, у всякому разі, певні вольові устремління*. Такий, наприклад монолог Тузенбаха перед відходом на дуель, де йому судилося померти: “Мені весело. Я перший раз в житті бачу ці ялинки, клени, берези, все дивиться на мене з цікавістю і чекає. Які гарні дерева, і в сутності яке повинне бути біля них красиве життя”. На перший погляд, ці слова звучать, як уривок “вірша в прозі”. Але якщо вдивитися в сценічне положення, у них позначиться момент *прихованої, стриманої, але болісної внутрішньої боротьби*. Тузенбах йде на дуель, що загрожує йому смертю, він прощається з життям, з коханою дівчиною; він приховує від неї небезпеку, що загрожує йому. “Підтекст” фрази: “Які гарні дерева, і в сутності яке повинне бути біля них красиве життя” — *Невже я повинен померти?* — “Мені весело” — підбадьорювання себе. Далі: момент жалю за життям, вагання волі. Далі крики: “Агов! гоп-гоп!.. Треба йти, вже пора... Он дерево засохло, та все ж воно разом з іншими гойдається од вітру. Так мені здається, що якщо я помру, то все ж буду брати участь у житті так чи інакше”. Знову момент підбадьорювання, самовтіхи. Лірика в драмі, таким чином, є елементом риторики; *це та ж нереконуюча мова, однак, діюча не стільки на розум або безпосередньо на волю, скільки на почуття партнера*» [27, с. 90–91]. Таким чином, спостерігаємо обидва вектори тлумачення підтексту:

– ліричні слова, відсторонені від прямої суті словесної дії, маскують вольові зусилля і є прихованою слово-дією, емоцією, почуттям, що викривають внутрішній стан героя, приховану, стриману, болісну внутрішню боротьбу (психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення — 2-ий вектор);

– і одночасно підтекст фрази: «Які гарні дерева, і в сутності яке повинне бути біля них красиве життя» («Невже я повинен померти?») — вияв при-

хованого сенсу висловлювання, суті слово-дії (прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення, — 1-ий вектор).

«Справа не в окремих репліках чи, точніше, справа не тільки в словах, не тільки в тексті діалогу, але і в підтексті, в тому, що криється за словами, в їхній *дієвій спрямованості* та *емоційній насиченості*; а підтекст залежить від сценічних ситуацій та характеристик дійових осіб в інтерпретації режисера» [27, с. 265]. У Волькенштейна підтекст — те, що криється за словами, дієва спрямованість слів, їхня емоційна насиченість. Не говориться в пряму про їхній прихований смисл. В цілому, розуміння Волькенштейном категорії «підтекст» підпадає більше під другий вектор.

Отже, у словникових виданнях і у викладах попередників Станіславського спостерігаємо різновекторність і нечіткість трактування категорії «підтекст».

Ряд сучасних науковців-мовознавців (Л. Кравець, В. Матчук та ін.) доволі поводяться з театральними термінами, ототожнюючи «другий план» і «підтекст»: «збагачення театральної педагогіки вченням К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова *про практичне значення “другого плану” сценічної ролі, тобто підтексту*, коли “прихований смисл слів автора доносить до глядача внутрішні переживання героя, таємні думки, бажання”» [103], втім, «другий план» не є підтекстом, якщо розглядати його як прихований зміст висловлювання, а саме так його трактують А. Матчук і Л. Кравець в своїх літературознавчих дослідженнях.

Російський лінгвіст О. Леліс вказує, що К. Станіславський «розмірковуючи над п'єсами Шекспіра і М. Горького, дійде висновку, що в процесі постановки в театрі відбувається їх “перестворення”: “Ми перестворюємо твори драматургів, ми розкриваємо в них те, що приховано під словами; ми вкладаємо в чужий текст свій підтекст, встановлюємо своє ставлення до людей та до умов їх життя; ми пропускаємо через себе весь матеріал, отриманий від автора та режисера; ми знову переробляємо його в собі, оживляємо і допов-

нюємо своєю уявою”. Так вперше словом підтекст К. С. Станіславський позначив інтерпретацію актором його ролі і п’єси в цілому» [94, с. 26].

Дивно, чому науковець, вказуючи на появу слова «підтекст» у Станіславського, не посилається на його основний розділ («Мова та її закони»), присвячений безпосередньо підтексту, де є його визначення, і зовсім інше, ніж в наведеній цитаті Леліс. Дослідниця вважає, що підтекстом Станіславський позначає «інтерпретацію актором його ролі і п’єси в цілому». Сама ж Леліс означає підтекст як *«частину смислової структури тексту, що реалізує приховані авторські смисли, які формуються всією сукупністю мовних і позамовних засобів тексту й актуалізуються завдяки фоновим знанням і особистісному потенціалу того, хто сприймає текст»* [94, с. 40]. Постає запитання, як же актор оперує підтекстом: інтерпретує роль і п’єсу (тобто, формує *«самостійне тлумачення виконавця»* — від словникового визначення інтерпретації [143, с. 290]) чи *реалізує смислову структуру тексту*, що містить *приховані авторські смисли* (і тоді про інтерпретацію не може йтися)?

Особливості і відмінності в теоретичних поглядах на предмет підтексту спричиняють складності в розумінні даного терміну в театрознавстві та сценічній практиці. «Термінологічна неточність нашої професійної мови посилює плутанину і тільки доводить поверховість наших теоретичних знань», — зазначає О. Попов [129, с. 291]. М. Резникович підхоплює: «Вся справа в тому, що оперуючи одними і тими ж термінами, театральну абетку теж кожен розуміє по-своєму. І де ж тут істина?.. Такі прості, тисячу разів вживані терміни: “Дія”, “Вчинок”. Між тим, смисл, який ми вкладаємо в ці поняття, далеко не один і теж. А часом вони вимовляються взагалі без всякого смислу — автоматично» [134, с. 244]. О. Клековкін вважає: «Подальше обговорення питань, пов’язаних із “системою” Станіславського передбачає прискіпливу верифікацію даних, і одним із перших завдань на цьому шляху є дослідження історії впроваджених Станіславським термінів і понять, а також аналіз їхньої природи» [71, с. 17].

Будь-який текст формується на стику двох свідомостей: того, хто створює, і того, хто сприймає; відповідно розрізняють авторський і читацький підтекст. **Авторський** підтекст — це комплекс прихованих смислів, обумовлених усвідомленою або неусвідомленою творчою інтенцією автора. **Читацький** підтекст — це смисли, які добуваються читачем з художнього висловлювання автора. В сценічному мовленні авторський і читацький підтекст пропонуємо поєднувати у підтекст **виконавський**.

Наявне нерозуміння різниці авторського та виконавського підтекстів. **Авторський** — це підтекст письменника, поета, драматурга, публіциста; він у текстах, призначених для читання й усвідомлення; у словах, виражених буквами, сформованих у речення, що несуть інформацію, сюжет; читач розуміє його, «вловлює», «відчуває», «розшифровує» з друкованого, прочитаного тексту. Такий підтекст вивчають мовознавці. **Виконавський** — підтекст мовця, читця, актора; він у текстах-репліках, котрі виголошені, вони чуються, це словесна дія сенсом, емоційно-смысловий їх вияв; глядач сприймає цей підтекст з мовної дії, інтонації, тону, з почутого. Такий підтекст мав би стати предметом дослідження театрознавства.

У тлумаченні виконавського підтексту існує не вирішена суперечність, що означається запитанням, яке ніхто не ставив і прямої відповіді на яке ми досі ніде і ні в кого не знаходили. Підтекст у сценічному мовленні — це:

1) **все, що «під текстом»** (зміст слів, внутрішня установка-ставлення, переживання, бачення; все, що текст пробуджує в свідомості ще до виголошення тексту, всі усвідомлення; комплекс думок і почуттів, закладених в тексті, виголошуваному персонажами п'єси; психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення — *наш «другий вектор» тлумачення*)

чи

2) **прихований смисл висловлювання** (він звучить, виражається інтонаційно, тоном, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення — *наш «перший вектор» тлумачення*)?

Спробуємо піддати перевірці теоретичні осмислення категорії «підтекст» для отримання правильного його розуміння та застосування в сценічному мовленні.

Висновки до 1 розділу

Сутність сценічного мовлення полягає в перетворенні тексту в естетично-художню, емоційно забарвлену словесну дію, яка корегується метою промовляння, надзавданням сценічного мовлення: така звукова дія смислом проявляється, «вчувається» у мовно-тональному «підтексті». Підтекст — це смисл (сенса) — сутність і мета висловлювання дійсної мови. Підтекст — авторські смисли, донесені виконавцем і вловлені слухачем. В сценічному мовленні варто говорити тільки про сенси висловлювання.

У лінгвістиці художній текст досліджується з точки зору його смислової ємності, співвідношення експліцитних та імпліцитних компонентів його змісту, тоді коли в театральній класичній педагогіці підтекст розглядається, в основному, як психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа.

Механізми підтексту в драматургічному тексті далекі від остаточного вирішення, в театрознавстві належно не розроблені й досі. Наявна відсутність наукових робіт з даної проблематики в галузі театральної теорії та методології.

Аналіз літературних та інформаційних джерел показав, що існують два різних вектори трактування категорії «підтекст»:

1) прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення; те, що експліцитно не сказано в тексті п'єси, але виникає з того, як текст інтерпретується актором;

2) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені.

Першого вектору дотримуються С. Волконський та П. Паві. Другому слідує: М. Метерлінк, В. Волькенштейн, російські театральні словники та «Український тлумачний словник театральної лексики» В. Дятчук та Л. Барабана. Певну двовекторність спостерігаємо в українських довідникових виданнях А. Баканурського, О. Клековкіна, П. Мриги.

Наявне нерозуміння різниці авторського та виконавського підтекстів, де *авторський* — це підтекст письменника, поета, драматурга, публіциста, а *виконавський* — підтекст мовця, читця, актора. У виконавському підтексті існує не вирішена суперечність: підтекст — це все, що текст пробуджує в свідомості ще до виголошення тексту, чи прихований смисл висловлювання.

Неправомірним є застосування терміну «підтекст» для різних категорійних понять, натомість нагальна потреба в наданні кожному з них відповідного тлумачення та визначення.

Розділ 2

КАТЕГОРІЯ ПІДТЕКСТУ

У ТЕОРЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО

2.1. «Ілюстрований підтекст» як підготовчий етап сценічного мовлення

Проаналізуємо теоретичні узагальнення К. Станіславського щодо поняття підтексту в його книзі «Робота актора над собою» (розділ «Мова та її закони»), де автор максимально зосереджується на цій категорії, розкриває своє розуміння підтексту і дає його визначення: «Що таке підтекст? Це не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п’єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об’єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та ін., ін., ін. Це те, що примушує говорити ці слова. Всі ці лінії хитромудро сплетені між собою, наче окремі нитки джгута, і тягнуться крізь всю п’єсу у напрямку до кінцевого надзавдання. Лише тільки всю лінію підтексту, точно підводна течія, пронизує почуття, створюється “наскрізна дія п’єси і ролі”. Вона виявляється не тільки фізичним рухом, а й мовою: можна діяти не тільки тілом, але і звуком, словами. Те, що в галузі дії називається *наскрізною дією*, то в галузі мовлення ми називаємо підтекстом» [63, с. 65].

Простежимо логіку викладу поняття «підтекст» у Станіславського. Йдемо чітко по думках викладу. Починається він з *«це не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх»*, тобто, це **підтекстові внутрішні відчуття ролі**, які виправдовують й оживляють слова цього тексту.

У цьому підтексті: *«заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п’єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об’єктів уваги, з маленьких і ве-*

ликих правд і віри в них, з пристосувань та ін., всього що примушує говорити слова тексту, ці лінії поєднані і тягнуться до надзавдання», — вже йдеться про те, що підтекст в собі «заховує», поєднує внутрішні лінії ролі і п'єси, які сплетені майже з усього, що примушує говорити слова тексту.

Наступне твердження нам додає, що підтекст — це «те, що примушує говорити слова» ролі. (Але ж говорити слова ролі нас примушує, як відомо, мета розповіді — тобто надзавдання, комунікативна мета мовця.) Всі ці лінії направлені до надзавдання; та лише лінію підтексту пронизує почуття — створюється наскрізна дія п'єси і ролі: був підтекст (внутрішнє життя), та при пронизуванні його почуттям він вже стає наскрізною дією (дві різні речі стають однією); і врешті отримуємо, що підтекст — це наскрізна дія в мові.

Підсумуємо основні думки з визначення Станіславського. Отже, **підтекст** — це:

– не явне, а внутрішньо відчуте «життя людського духу» ролі, яке безперервно (паралельно) тече під словами тексту (підтекстові внутрішні відчуття, що виправдовують й оживляють слова тексту);

– те, що примушує говорити слова ролі (надзавдання, комунікативна мета мовця);

– наскрізна дія в галузі мови — дієве внутрішнє прагнення до надзавдання.

Досить різні і не до кінця зрозумілі позиції. Внутрішні **відчуття**, які виправдовують й оживляють слова тексту, і дієве внутрішнє **прагнення** до надзавдання нам видаються різними речами. Визначення містить одночасне поєднання двох (взаємовиключних) прямо протилежних визначень з різними аспектами: 1) **не явне (приховане), внутрішньо-психологічне, без зовнішнього вияву, самостійне** (слугує виправданню і оживленню слів); 2) **явне (відкрите), зовнішнє, дієве** (є словесною дією).

Чи може «не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту» стати словесною наскрізною дією при «пронизуванні» його почуттям? На наш погляд — ні, тому що «не явне

внутрішнє життя» пливе паралельно «підводною течією» під словами само-
стійно, лише «виправдовуючи й оживляючи їх», не маючи при цьому власно-
го прямого **словесно-звукового** вираження, і тому не може перетворюватись
у наскрізну словесну дію. Бо **словесна дія — звучить.**

Ця суперечність, на жаль, досі залишається не поміченим. Теоретики
театру, режисери-практики у трактуванні підтексту відштовхуються від да-
ного розлогого, але вкрай не конкретного і суперечливого визначення Стані-
славського, не заглиблюються у його формулювання і не спростовують його,
натомість, паралельно визнають існування підтексту як **мовно-сміслової дії**
прихованим змістом (про що класик не говорить жодного разу в своїх тео-
ретичних працях). Досі ніхто з театральних теоретиків не звернув на це увагу
— чи то з неухважності, чи то з небажання суперечити основоположнику.

Запитавши, що таке «підтекст», ви неодмінно отримаєте відповідь —
прихований зміст слів. Де зміст — це сенс: зміст не в прямому його лексич-
ному значенні, а в значеннєвому, сутнісному, смислового. Втім, у згаданій
роботі «Мова і її закони» виявляємо, що Станіславський лише один раз пос-
луговується висловом «внутрішній сенс слів»: «Актори говорять, щоб гово-
рити і не зупинятися, не піклуючись при цьому ні про звук, ні про *внутріш-*
ній сенс слів, а лише про те, щоб процес говоріння виконувався жваво й пал-
ко» [63, с. 64], — цей вислів використовується в контексті «мови на сцені», а
не безпосередньо в матеріалі про «підтекст». Тут же зустрічаємо і думку про
«внутрішню сутність слів»: «Механічне теліпання слів. Завдяки цьому у ак-
торів виробляється звичка до механічної мови на сцені, тобто до безглуздої
вимови зазубрених слів ролі, без особливої уваги до їх *внутрішньої сутнос-*
ті» [63, с. 63]. Спробуємо з'ясувати з подальшого матеріалу розділу, як сам
автор розкриває поняття «підтекст» і який зміст в нього вкладає.

Станіславський стверджує, що слово, не насичене зсередини і взяте ок-
ремо, саме по собі, є простим звуком. Для прикладу наводить слово «люб-
лю», яке спочатку пусте, бо не поєднане з красивими *внутрішніми уявлення-*
ми, що возвеличують душу, та варто лише *почуттю, думці чи уяві оживити*

пусті звуки — і створюється інше до них ставлення, як до змістовного слова. Отож, **підтекст** — це оживлені внутрішні **уявлення, думки, почуття**, що створюють інше ставлення до слова.

«Слово може збуджувати і всі наші п'ять чуттів. Насправді варто нагадати назву музичних творів, ім'я художника, назву страв, улюблених парфумів, і ви згадаєте слухові і зорові образи, запахи, смакові або дотикові відчуття того, про що говорить слово» [63, с. 66]. Тобто, **підтекст** — це **слухові і зорові образи та відчуття**, про які говорить слово. «На підмостках слово повинно збуджувати в артисті, в його партнерах, а через них і в глядача всі можливі *почуття, хотіння, думки, внутрішні прагнення, внутрішні образи уяви, зорові, слухові й інші відчуття* п'яти чуттів. Все це говорить про те, що слово, текст ролі цінні не самі собою і для себе, а тим *внутрішнім змістом*, або підтекстом, який вкладено в них» [63, с. 66]. **Підтекст** — це **внутрішній зміст слів**. Наголосимо, йдеться про **внутрішній**, а не **прихований** зміст. «Внутрішній зміст» слів, «внутрішній сенс слів», як і «внутрішня сутність слів» у Станіславського — це те, що слово означає, містить в собі, втілює — прямий його зміст, а не прихований сенс. (Надалі будемо стежити, чи буде майстер говорити і про **прихований** зміст).

Продовжимо дослідження підтексту як «внутрішнього змісту» слова. «Тільки виконавці симфонії або п'єси — *оживлять з середини своїм переживанням підтекст* переданого твору, в ньому, так точно, як і в самому артисті, розкриваються душевні схованки, внутрішня сутність, заради яких створювалася творчість. Сенс творчості — у підтексті. Без нього слову нічого робити на сцені. В момент творчості слова — від поета, підтекст — від артиста» [63, с. 66]. Оживити зсередини своїм переживанням підтекст означає оживити слухові і зорові образи та відчуття, про які говорить слово. Справді, сенс творчості — у підтексті, і в момент творчості «слова від поета, а підтекст від артиста» лише за умови, що підтекст це тільки слухові і зорові образи та відчуття. Підтекст (як прихований зміст) передусім від поета-автора, а потім, в процесі виконання, — від артиста.

«Тільки на самій виставі можна відчути справжню живу душу п'єси в її підтексті, *створеному* і переданому артистом кожен раз і при кожному повторенні вистави» [63, с. 66]. Створити і передавати підтекст при кожному повторі вистави означає створити і передавати слухові і зорові образи (бачення) та відчуття. Саме вони складають сутність внутрішнього змісту слів, за автором.

Далі Станіславський досліджує, як при слуховому сприйнятті окремих слів і фраз («хмара», «їдемо на вокзал!») відгукується пам'ять, відчуття і внутрішнє бачення озвученого слова та дієвої фрази, що, в свою чергу, викликає ретельне, активне, змістовне словесне змалювання-відтворення картини, породженої баченням. «Як ви розкреслювали звуком і інтонацією *зорові образи*, які ви прагнули змусити нас побачити вашими очима. <...> Як ви дбали про те, щоб передана вами *картина* була схожа на оригінал, тобто на ті *бачення*, які викликала у вас уявна поїздка на вокзал» [63, с. 67]. Для цього Станіславський радить не заважати роботі підсвідомості, а «краще навчимося заманювати до творчості свою душевну органічну природу і зробимо чуйним і чутливим наш мовний, звуковий і інші апарати втілення, за допомогою котрих можна передавати свої *внутрішні відчуття, думки, бачення* та ін.» [63, с. 68]. Отже, до визначення підтексту, за Станіславським, додається ще бачення; ***підтекст*** (внутрішній зміст слів) — це:

– оживлені **внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення**, що створюють інше ставлення до слова;

– **слухові і зорові образи (бачення) та відчуття**, про які говорить слово.

Далі автор визнає, що словами не важко передати іншим більш-менш визначені уявлення, породжені конкретними словами («шуліка», «бузок», «хмара»), але як бути зі словами, що означають відсторонені, абстрактні поняття, наприклад, «правосуддя», «справедливість» тощо, від яких в уяві постає «певний вираз»? Розуміємо, що в таких випадках бачення далеко не такі чіткі, як викликані словами-іменниками чи дієвою фразою.

Автор згадує, що в критичну хвилину внутрішніх пошуків і метань першою зі всіх інших елементів душі відгукнулася **уява** і стала малювати зорові образи. Уява спішила створити нові зорові уявлення. Мрії про реальне життя конкретніші, доступніші і більш вловимі, їх легше собі представити, ніж безтілесну абстракцію. **Такі мрії легше побачити, а побачивши — відчути.** Ними скоріше **захвилюєшся**, вони органічно підводять до **переживання**. Як ми бачимо, автор активно шукає те, що можна підкласти під внутрішній зміст абстрактних слів, те, що можна було б передати іншим, і тільки уява відгукується і створює **певні бачення**, які можуть допомогти акторові зажити органічним життям, побачивши — відчути, а відчувши — захвилюватися, запереживати. Все, що викликає внутрішнє позатекстове (підтекстове) переживання, Станіславський відносить до підтексту.

У цьому аспекті К. Станіславський робить висновок, не даючи точної відповіді на запитання, як передати іншим свої уявлення відсторонених, абстрактних понять, і що може слугувати допомогою для їхньої передачі і змістовного проживання, крім уяви, яка в даному разі дає тільки «певний» вияв: «Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім уже говоримо про те, що бачимо. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, потім бачимо оком те, що ми почули. Слухати нашою мовою означає бачити те, про що говорять, а говорити — значить створювати зорові образи. Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Через те в словесному спілкуванні на сцені говорять не стільки для вуха, скільки для ока. Таким чином, нам потрібен не простий, *а ілюстрований підтекст п'єси і ролі*» [63, с. 69].

Весь подальший виклад розуміння терміну «підтекст» у розділі зводиться до тлумачення і розширення поняття «ілюстрований підтекст». Це дає підстави стверджувати, що в поняття «підтекст» Станіславський вкладає саме **ілюстровані підтекстові бачення та їх відчуття**, що тут же і підтверджує: «Як же *створити в собі його (ілюстрований підтекст)?*» [63, с. 69]. Створи-

ти в собі задалегідь ілюстрований підтекст означає лише одне — нафантазувати умовні бачення.

Для розуміння суті поняття «ілюстрований підтекст» митець наводить приклад з проголошенням декількох фраз чи, точніше, розлогої репліки: *«Я щойно був у Івана Івановича. Він у жахливому стані: його дружина втекла. Довелося їхати до Петра Петровича, розповісти про те, що сталося, і просити його допомогти заспокоїти бідолаху»* [63, с. 69]. Проголошення фрази не викликало довіри до жодного слова. «Це і не дивно, — стверджує автор, — хіба можна промовляти їх щиро без розумових уявлень, створюваних вигадками уяви, магічним «якби» і запропонованими обставинами?.. Необхідно знати і бачити їх своїм внутрішнім зором. Придумайте ж той вимисел уяви, магічне “якби” і запропоновані обставини, котрі дадуть вам право промовити ці слова. Мало того, ви не тільки дізнайтесь, але й постарайтесь ясно побачити все те, що образно, зримо намалює вам ваш вимисел уяви. От коли ви все це виконаєте, тоді чужі, замовлені вам слова стануть вашими власними, потрібними, необхідними; тоді ви дізнаєтеся, хто ж цей Іван Іванович, хто дружина, що втекла від нього, хто цей Петро Петрович, де і як вони живуть, які між ними і вами взаємовідносини. Коли ви побачите їх своїм внутрішнім зором, уявите собі, де, як, з ким вони живуть, Іван Іванович і Петро Петрович стануть для вас реальними людьми у вашому уявному житті. Не забудьте найдокладнішим чином оглянути подумки їхню квартиру, розташування кімнат, меблі, дрібні предмети, обстановку. <...> Словом, вам належить створити і побачити на екрані вашого внутрішнього зору всі вимисли вашої уяви, всі зовнішні умови, серед яких розвивається підтекст тієї сімейної трагедії Івана Івановича, про які говорять задані вам слова. Внутрішні бачення створять настрій, який викличе відповідне відчуття» [63, с. 69–70].

Нафантазовані внутрішні бачення створять настрій, який викличе відповідне відчуття, а «чуйний і чутливий наш мовний, звуковий і інші апарати втілення» відтворять ці внутрішні відчуття та бачення. Отже, підтекстові бачення з їх внутрішніми відчуттями і називаються **ілюстрованим підтек-**

стом чи просто підтекстом. Підтекст у Станіславського ще — всі «магічні та інші “якби”», «запропоновані обставини», «всі зовнішні умови».

У пропонованому Станіславським для вправи тексті так і чується підтекст словесної дії: «Ти розумієш ? Ти усвідомлюєш всю біду і трагізм ситуації Івана Івановича ?» І аж ніяк не: «Чи бачиш ти, чи уявляєш чітку, цілісну, до дрібниць реальну картину, в якій знаходиться Іван Іванович?» Та найголовніше: «що ж тепер буде, і що **нам** робити?» — породжує дієвий підтекст, головну мету, яку переслідує виконавець — донести сенс висловлювання.

На підтвердження скористаємося цитатою самого Станіславського: «У житті майже завжди говорять те, що потрібно, що хочеться сказати заради якоїсь цілі, завдання, необхідності, заради справжньої, продуктивної і цілеспрямованої словесної дії. І навіть нерідко в тих випадках, коли базикають слова, не замислюючись над ними, роблять це для чого-небудь: щоб скоротати час, щоб відвернути увагу тощо» [63, с. 63]. Отже, мета і завдання проголошених слів, які звучать, чуються, розуміються одночасно зі змістом, — становлять підтекст сценічного мовлення.

Далі митець стверджує, що для передачі своїх внутрішніх бачень потрібен об'єкт, який повинен не тільки почути, не тільки зрозуміти сам зміст фрази, але й «побачити внутрішнім зором» те, що бачите ви, коли промовляєте вказані вам слова, — тобто, повинен відчути ваш підтекст, побачити вашими очима все, що відбувається. При цьому важливе саме ваше прагнення до досягнення задачі, важлива сама дія, чи, вірніше, спроба подіяти на партнера, на його «внутрішній зір», важлива внутрішня активність. Ваше завдання — впроваджувати в іншого «свої бачення». Отже, наступна думка Станіславського у розкритті змісту терміну полягає в тому, що **підтекст — це внутрішні бачення.**

На підтвердження цього автор далі вказує, що при справжньому спілкуванні з'являються моменти вичікування, які необхідні і для пристосування до партнера, і самому партнеру — для засвоєння підтексту і внутрішніх бачень, що йому передаються Тут автор ніби розводить поняття «підтексту» і

«внутрішнього бачення», але розуміє їх як єдиний цілісний процес. «Засвоєння переданого підтексту» означає засвоєння внутрішніх відчуттів, з одночасною внутрішньою візуалізацією змальованих партнером картин, образів.

Далі класик ототожнює ці поняття: «Те, що для того, хто переживає підтекст (образні бачення, переживання. — *I. С.*), само собою зрозуміле, для об'єкта нове і потребує розшифрування і засвоєння. <...> Врешті-решт Аркадій Миколайович добився чого хотів, тобто змусив передати партнеру те, що він *відчував і бачив*. <...> І ми, до певної міри розуміли, або, точніше, відчували його підтекст» [63, с. 71]. Аркадій Миколайович добився передачі підтексту, тобто того, що учень **відчував і бачив**. Зрозуміти чи відчутти підтекст означає зрозуміти і відчутти **відчуття і бачення** партнера. Головне «пізнати і відчутти практичний смисл і справжнє значення передачі іншим *своїх бачень ілюстрованого підтексту*» [63, с. 72]. Кожен текст, слова мають під собою ілюстровані картини, а завдання виконавця — побачити їх чи нафантазувати, зажити ними, захвилюватися і запереживати. Отже, виходить, що **підтекст** у Станіславського — **це підтекстові (затекстові) бачення та їх відчуття**.

Підтверджуючи цю думку, автор продовжує: «Говорити — значить діяти. Цю активність дає нам завдання впроваджувати в інших свої *бачення*. <...> Наша головна турбота полягає в тому, щоб під час перебування на сцені постійно відображати внутрішнім зором ті *бачення*, котрі притаманні *баченням* зображуваної особи. <...> Текст ролі буде весь час *супроводжуватися баченнями* нашого внутрішнього зору так, як їх уявляє собі сам артист, з них створюється ніби неперервна кінострічка, яка без упину пропускається на екрані вашого внутрішнього зору і керує нами, поки ми говоримо або діємо на сцені» [63, с. 73–74]. Станіславський закликає стежити за цією кінострічкою бачень якомога уважніше: «...і те, що будете *бачити*, опишіть словами ролі, так як ви побачите їх *ілюстрації* кожен раз, при кожному повторі ролі. Говоріть на сцені про *бачення*, а не промовляйте слова тексту» [63, с. 74]. Вищесказане ми розшифруємо так: для органічної словесної дії потрібно створити підтекстову кінострічку бачень і ці бачення описувати словами ролі; добре

зафіксована в пам'яті кінострічка бачень при кожному повторі ролі зможе допомогти побачити ілюстрації (кадри) цієї кінострічки, а добре зафіксовані ілюстрації викличуть органічне їх проживання і звуковий вияв. Отже, **ілюстрований підтекст — заготовлена кінострічка бачень.**

І тут же, на підтвердження сказаного: «При користуванні мовою необхідно глибоко вникати у внутрішню сутність того, про що говориш, необхідно відчувати цю сутність. Але цей процес важкий і не завжди вдається, поперше, тому, що одним з головних елементів підтексту є *спогади про пережиті емоції*, дуже нестійкі і примхливі, важко вловлюються і погано піддаються фіксації, а по-друге, тому, що для безперервного проникнення в суть слів і підтексту потрібна добре дисциплінована увага» [63, с. 74]. Отже, вникнути в суть слів — в їх внутрішній зміст і підтекст — їх ілюстроване бачення.

І далі: «Забудьте зовсім про почуття і зосередьте вашу увагу тільки на баченнях. Проглядайте їх якомога уважніше і те, *що побачите, почувте і відчуєте*, опишуйте якомога повніше, глибше і яскравіше» [63, с. 74]. Отже, **підтекст — це побачені, почуті, відчуті бачення, глибоко і яскраво передані словами ролі.**

Тут же: «Закріплюючи всередині себе більш гідну лінію бачення, легше весь час утримувати увагу на вірній лінії *підтексту і наскрізної дії*. Утримуючись на цій лінії і постійно кажучи про те, *що бачиш*, тим самим правильно збуджуєш повторні почуття, які зберігаються в емоційній пам'яті і які так необхідні нам для переживання ролі» [63, с.74]. «Таким чином, проглядаючи *внутрішні бачення*, ми *думаємо про підтекст* ролі і відчуваємо його» [63, с. 74]. Отож, **побачене, почувте, відчуте за текстом — називається підтекстом.** Станіславський підсумовує, що як фізичні дії були манками для почуття і переживання в галузі руху, так тепер внутрішні бачення (підтекст) стають манівцями для почуття і переживання в галузі слова і мови.

«Лише тільки всю лінію підтексту (лінію бачень. — *I. С.*), наче підводна течія, пронизує почуття, створюється наскрізна дія п'єси і ролі. Вона ви-

являється не тільки фізичним рухом, а й мовою: можна діяти не тільки тілом, але і звуком, словами. Те, що в галузі дії називають наскрізною дією, в галузі мови ми називаємо підтекстом» [63, с. 65]. У цьому фрагменті автор точно вказує на **дієву** сутність підтексту, діяння словом, а не на похідну, допоміжну, ілюстративну. Дійсно, підтекст (у нашому трактуванні, підтекст наскрізної дії) — це мова, де слово і звук діють, — словесна дія. Підтекст не нафантазовується, не створюється, не бачиться, не відчувається, а — **звучить**. Не «що» за текстом бачимо, відчуваємо, а «що», «як» і найголовніше «**для чого**» — звучить. Тому на самому початку у визначенні підтексту ми відчули певні розбіжності в тлумаченнях: з одного боку, **внутрішні відчуття від бачень**, які виправдовують й оживляють слова тексту, з іншого — **дієве внутрішнє прагнення** до надзавдання, «наскрізна дія» в галузі мови. Втім, Станіславський продовжує розглядати тільки перше трактування. «Пропускайте ж частіше кінострічку вашого внутрішнього зору і як художник *малюйте* і як поет *описуйте*, що і як ви *побачите* внутрішнім зором під час кожного сьогоднішнього спектаклю. При такому перегляді ви весь час будете знати і розуміти те, про що вам потрібно буде говорити на сцені» [63, с.75].

У кінці розділу, присвяченого підтексту, автор радить при недостатньо зосередженій увазі, коли **заготовлена раніше лінія підтексту** буде легко обриватися, скоріше хапатися за об'єкти внутрішнього бачення, як за рятувальний круг. Останнє твердження теж свідчить на користь розуміння Станіславським підтексту як лінії безперервних бачень і відчужань — бо саме вони можуть легко обриватися. Та уява, стверджує автор, не дрімає і кожен раз домальовує все нові деталі бачення, що доповнюють і оживляють кінострічку внутрішнього зору, таким чином, повторення служать баченням і всьому ілюстрованому підтексту не на шкоду, а на користь.

У завершені митець підсумовує: «Одна із місій слова на сцені в тому, щоб спілкуватися з партнером *створеним* в середині *ілюстрованим підтекстом* ролі, або самому кожен раз *продивлятися* його [63, с. 75]. «Одне із важ-

ливих завдань слова — передача ілюстрованого підтексту і *попередня робота над створенням бачень, що ілюструють підтекст*» [63, с. 77].

Ретельне вивчення першоджерела дозволило простежити розкриття майстром змісту категорії «підтекст», узагальнити його варіанти розуміння та отримати близькі за суттю визначення. Отже, за Станіславським, підтекст — це:

- оживлені внутрішні **уявлення, думки, почуття та бачення**, що створюють інше ставлення до слова;
- слухові і зорові **образи та відчуття**, про які говорить слово;
- **побачене, почуте, відчуте** за текстом.

Про жоден інший підтекст, окрім «ілюстрованого», в роботі Станіславського «Мова та її закони» не йдеться. Це виглядає дещо дивним, адже саме зі Станіславським і Немировичем-Данченком пов'язують запровадження в театральну практику поняття «підтекст» саме у значенні прихованого змісту висловлювання. У праці є фрагмент, де автор, здавалося б, говорить про таке розуміння підтексту: «Артист повинен створювати музику свого почуття на текст п'єси і навчитися співати цю музику почуття словами ролі. Коли ми почуємо мелодію живої душі, тільки тоді ми в повній мірі оцінимо по достоїнству і красу тексту, і те, що він в собі **приховує**» [63, с. 66]. Та в даному контексті автор говорить лише про приховану (невисловлену) **красу** тексту, те, що він в собі **містить**, а не про **прихований, інший зміст** слова. Принаймні, у праці «Мова та її закони», де йдеться про підтекст, Станіславський жодного разу не визначає його у якості прихованого змісту слова.

Важливість розуміння підтексту саме як прихованого змісту підсумуємо словами Г. Товстоногова: «Потрібно весь час шукати за текстом ще один пласт життя, від якого, як не дивно, залежить, як ми ставимося один до одного — з симпатією чи антипатією» [29, с. 398]. «Слова входять у свідомість глядача в момент, коли я розгадую, що відбувається між персонажами. Часто слова входять не прямим, а зворотнім ходом: бачу одне, чую друге, розумію

третє. Якщо я чую лише слова, мені не потрібно купляти квитки, я можу прочитати п'єсу вдома або послухати радіовиставу» [29, с. 292].

Наперед скажемо: розуміння підтексту як прихованого, іншого змісту слова (висловлювання) ми не зустрінемо у Станіславського в жодній його теоретичній роботі. Втім, ми поставили собі за мету опрацювати всі його оприлюднені теоретичні праці, щоб зібрати повну картину трактування терміну майстром, відстежити його можливу еволюцію чи зміни в процесі становлення і вдосконалення «Системи».

Окрім вже проаналізованого розділу «Мова та її закони», у праці «Робота актора над собою» знаходимо ще чотири згадки про підтекст.

«Ми знаємо, що Шекспір перестворював чужі новели. І ми перестворюємо твори драматургів, ми розкриваємо в них те, що *приховано під словами*; ми вкладаємо в чужий текст свій підтекст, встановлюємо своє *ставлення* до людей та до умов їх життя; ми пропускаємо через себе весь матеріал, отриманий від автора та режисера; ми знову переробляємо його в собі, *оживляємо і доповнюємо своєю уявою*» [146, с. 68]. Здавалося б, дуже цікава думка, яка в пряму могла підвести автора до ще одного визначення підтексту як прихованого змісту висловлювання. Втім, подальші цитати підтверджують, що підтекст у автора — це підготовча внутрішньо-емоційна робота: «Ви шукали в собі справжню правду, *почуття, переживання, підтекст слів?*» [146, с. 172].

«Роль Сатіна далася мені порівняно легко, за винятком монологу “про Людину” в останньому акті. Від мене вимагали неможливого: громадянського, чи не світового значення сцени, безмірно *поглибленого* підтексту, для того щоб монолог став центром і розгадкою всієї п'єси» [146, с. 234]. «Поглиблений підтекст» у даному випадку означає масштабне поглиблення бачень, уявлень, відчуттів та переживань, що повинні стояти за словами монологу. «Поглибити» — означає до-фантазувати, до-мислити, до-бачити, до-відчувати, до-переживати до вже існуючих бачень, відчуттів, переживань.

Далі в тому ж дусі: «Аркадій Миколайович зіграв нам на сцені цілий спектакль, чудовий за талантом, майстерністю і акторською технікою. Він почав з якогось вірша, який промовив дуже швидко, ефектно, але неясно по думці — так, що ми нічого не зрозуміли. <...>

– Я, тарабанячи слова, просипав їх як горох з кошика, сам не розуміючи, кому і що кажу.

Ось вам матеріал-пустушка, яким актори часто спілкуються з залом, базикаючи слова ролі, не піклуючись *ні про їхній зміст, ні про їхній підтекст*, а лише про їхню ефектність» [146, с. 258]. Тут автор явно відділяє зміст слів від підтексту слів, де зміст слів розуміється як їх пряме, безпосереднє значення, а підтекст — як бачення, почуття, переживання, що стоять за цими словами. Аркадій Миколайович, зігравши чудовий за акторською технікою спектакль, не доніс думку слів, тобто не доніс їхній внутрішній, прихований зміст і значення, тобто те, «про що» йдеться в словах і «для чого» вони призначені. І не дивно, що слова, промовлені безадресно, тобто бездієво, неясно по думці, без внутрішнього змісту, — стають незрозумілими як виконавцю, так і слухачу.

Наостанок повернемося до вищезгаданої цитати Станіславського (яку наводила О. Леліс), що могла наблизити автора до тлумачення підтексту як прихованого під словами змісту. У ній йдеться про те, що актори і режисери «перестворюють» літературні твори авторів на сценічні, розкриваючи і трактуючи їх, доносячи при цьому внутрішній смисл, прихований під словами тексту («вкладаючи в чужий текст свій підтекст» — своє розуміння, трактовку), і, головне, через підтекст висловлюють, виявляють своє «ставлення до людей та до умов їх життя». Втім, за Станіславським, «перестворювати», «переробляти» означає до-фантазувати, до-уявляти, до-відчувати, до-переживати, «пропускаючи через себе весь матеріал, отриманий від автора та режисера, знову переробляти його в собі, оживляти і доповнювати своєю уявою», а не своїм ставленням, трактуванням, розумінням. А «вкласти в чужий текст свій

підтекст» означає вкладати в текст свої підтекстові уявлення, що оживляють чужі авторські слова.

2.2. Підтекст у контексті інших виражальних засобів мовлення

Простежимо тлумачення підтексту в інших працях Станіславського, де, говорячи вже про «мовні такти», «логічний наголос», «паузи», «темпоритм», автор продовжує апелювати до категорії «підтекст».

У праці «Робота над собою у творчому процесі втілення» підтверджуються головні положення Станіславського.

1. Підтекст — те, що допомагає слову ожити зсередини.

«Звичка говорити по тактам зробить вашу мову не тільки стрункою за формою, зрозумілою за передачею, але й глибокою за змістом, адже змусить вас постійно думати про сутність того, що ви говорите на сцені. Поки це не буде досягнуто, вам безцільно приступати не тільки до виконання однієї з важливих задач слова, тобто до передачі ілюстрованого підтексту монологу, але навіть і до попередньої роботи *по створенню бачень, що ілюструють підтекст*» [148, с. 94]. Отже, одна із важливих задач слова — передача ілюстрованого підтексту. Вона починається з попередньої роботи по створенню бачень, що ілюструють зміст текстових слів. Передача ілюстрованого підтексту — передача попередньо створених затекстових (підтекстових) бачень, почуттів, переживань, породжених словами тексту. «...ви самі, із-за квапливості не даєте собі часу вникнути в те, що говорите, тому що не встигаєте *додивитися, довідчути* той *підтекст*, який ховається під словами. А без нього вам нічого робити далі» [148, с. 95]. Підтекст ховається під словами, його потрібно додивитися до кінця, довідчути — і все це потрібно встигнути ще до проголошення тексту.

«Наголос — вказівний палець, що відмічає головне слово у фразі чи в такті! У виділеному слові прихована душа, внутрішня сутність, основні моменти підтексту!» [148, с. 111]. Автор, говорячи про підтекст, має на увазі виключно **підтекстові** бачення, думки і переживання, які можуть бути вияв-

лені, створені, зрозумілі виключно в період роботи над текстом, над роллю. Під текстом мається на увазі саме друкований текст, надруковані чи написані літери, а не слова — не звуки, що ми чуємо. У Станіславського «приховану душу слова», «внутрішню його сутність», «основні моменти підтексту» потрібно виявляти і створювати ще до початку виголошення тексту, і саме вони, на думку майстра, роблять чужий текст правдивим і органічним у виконанні артиста. Ми ж вважаємо, що «прихована душа», «внутрішня сутність» слова саме і являють собою підтекст — **інтонаційний** вияв «прихованої душі» та «скритої внутрішньої сутності» слова, що звучить.

«Намагайтеся передати за допомогою звуку, інтонації та інших виразних даних те, що ви *бачите* або *відчуваєте* [148, с. 112]. «У віршів інша форма, тому що їх підтекст переживається інакше» [148, с. 203]. Вкотре Станіславський називає підтекстом те, що **бачиться, відчувається, переживається**.

«Є багато артистів, які захоплюються лише зовнішньою формою віршованої мови, її ритмом і римою, абсолютно забуваючи про *підтекст* і про його внутрішній темпоритм *почуття і переживання*. Ці актори виконують всі зовнішні вимоги віршованої мови з точністю, яка доходить до педантизму. Вони старанно відчеканюють рими, скандують вірші, механічно відбиваючи сильні моменти, і дуже бояться порушити математично точну розміреність ритму. Вони бояться і зупинок, тому що відчувають *порожнечу в лінії підтексту* (порожнечу по лінії бачень і переживань. — І. С.). Та його у них і немає, а без нього не можна любити і самий текст, тому що слово, яке не ожило зсередини, нічого не каже душі» [148, с. 211]. Отже, **підтекст** — **те, що допомагає слову ожити зсередини**, тобто, емоційне, чуттєво-вольове підґрунтя психологічного стану актора.

2. Підтекст попередньо створюється.

«Ваша помилка в тому, що ви спочатку говорите слово, слухаєте його, а потім вже намагаєтеся зрозуміти, про кого йде мова. Ви малюєте без живої природи. Спробуйте вчинити навпаки: спочатку згадати кого-небудь з ваших

знайомих, поставити його перед собою, як це робить художник з моделлю, і після передавайте словами те, що побачите всередині, на екрані вашого внутрішнього зору!» [148, с. 112]. Без створення підтекстових ілюстрацій і їх відчущань артист припуститься помилки в словесній дії, вважає Станіславський. «Вельяміновій були дуже потрібні, а вам надто мало потрібні наголоси. Це відбувається тому, що в обох не було *під словами* ясного, чіткого *підтексту*. *Створіть же його* в першу чергу для того, щоб було що передавати іншим і чим спілкуватися з ними» [148, с. 116]. **Підтекст — створені підсловесні ясні, чіткі бачення.** На підтвердження: «Спочатку Аркадій Миколайович вимагав від нас тільки чіткої передачі кожного факту. Для цього потрібно *чітке бачення* того, про що йдеться, виразність і правильна розстановка акцентуації в кожному такті. *Довелося подумки створювати і розглядати внутрішнім зором ті бачення, які треба було передавати об'єкту* [148, с. 118]. І не дивно, що: «для виконання цього завдання потребувався не тільки сам наголос, але й інтонація, що його фарбувала» [148, с. 118]. (Про пагубність розфарбованої інтонації ми згадаємо далі.)

«Для того щоб ваша мова з мінімальною кількістю необхідних наголосів була художньою, посилено *подбайте про підтекст*. Коли він *створиться*, все само собою налагодиться» [148, с. 137]. Тобто, про підтекст потрібно завчасно подбати і створити. «У всіх зазначених випадках має неодмінно дотримуватися одна важлива умова, а саме: повне виправдання паузи. Для цього необхідно керуватися внутрішніми намірами автора п'єси, режисера і самого артиста, який *створив свій підтекст*» [148, с. 144]. Отже, підтекст створюється попередньо, до виголошення тексту.

3. Підтекст не звучить.

«У той час, як логічна пауза механічно формує такти, цілі фрази і тим допомагає з'ясувати їхній сенс, психологічна пауза дає життя цій думці, фразі й такту, намагаючись передати підтекст. Якщо без логічної паузи мова безграмотна, то без психологічної вона мертва» [148, с. 102]. Психологічна пауза передає підтекст. Пауза — зупинка в мові, отже підтекст **проживається**

ся, відчувається, бачиться, але не звучить. Далі на підтвердження: «У паузі нерідко передають ту частину підтексту, що йде не лише від свідомості, а й від самої підсвідомості, яка *не піддається конкретному словесному вираженню*» [148, с. 103]. Частина підтексту не виражається словами — отже, не звучить.

«Паузи психологічна і логічна можуть збігатися або не збігатися. Але ось що треба мати на увазі при цьому: у артиста з великим внутрішнім змістом підтекст ролі проявляється не тільки в момент психологічної, але і в момент логічної зупинки. При цьому остання перероджується в першу і тоді несе дві функції» [148, с. 146]. Підтекст — **переживання, що проявляються в моменти психологічних і логічних пауз.**

«Але не тільки суть і мета впливають на тривалість паузи, вона нерідко залежить і від інших причин, наприклад: від часу, необхідного співрозмовнику для сприйняття чужої думки, а мовцю — *для безмовної передачі недомовленого словами підтексту*; від сили внутрішнього переживання, від ступеня схвильованості, від темпоритму словесного спілкування» [148, с. 141]. Цитата підтверджує, що підтекст у Станіславського це почуття, переживання, які продовжують тривати і в паузі, отже — підтекст не озвучується, не виявляється безпосередньо в мовленні.

4. Підтекст зливається з текстом.

«Артисти внутрішньо насичені темпоритмом, вільно розпоряджаються зупинками, тому що вони у них не мертві, а живі, тому що їхні паузи внутрішньо насичені темпоритмом; вони *зсередини зігріті почуттям і виправдані вигадкою уяви* (підтекстом. — *I. С.*). <...> Тільки за таких умов віршована форма не сковує артиста і його переживання, а дає йому повну свободу для внутрішньої і зовнішньої дії. Тільки за таких умов у *внутрішнього процесу переживання* і у зовнішнього словесного втілення створюється у віршованій формі один загальний темпоритм і повне *злиття підтексту з текстом*» [148, с. 212]. Поєднання внутрішнього процесу переживання підтексту (бачень, почуттів) із зовнішнім словесним його виявом веде до повного злиття

підтексту з текстом. Саме це робить чужий текст своїм, органічним, — вважає класик.

5. Підтекст наскрізної дії.

«Наголос — це любовне або злісне, шанобливе або презирливе, відкрите або хитре, двозначне, саркастичне виділення наголошеного складу чи слова. Це вручення його, точно на підносі» [148, с. 111]. На нашу думку, мова має йти не про «виділення слова», а про **вияв ставлення** («любовне або злісне, шанобливе або презирливе, відкрите або хитре, двозначне, саркастичне») — саме воно передається в підтексті, і, власне, є підтекстом наскрізної дії: «вручення **ставлення** на підносі **підтексту**».

«Абсолютно так само закінчені, чіткі і гострі повинні бути у виконавця Молчаліна його внутрішні почуття, переживання і *зовнішня передача прихованого під словами жаху, розгубленості, улесливості, вибачення, словом, всього підтексту, який переживається всередині Молчаліним*» [148, с. 203]. У Станіславського підтекст — **переживається всередині**, це внутрішні переживання. Ми ж вважаємо, що **підтекст** — це саме **зовнішня передача в мовленні прихованого під словами ставлення**, що є наскрізною дією. «Темпоритм всієї п'єси — це темпоритм її наскрізної дії і *підтексту*» [148, с. 188]. Іншими словами: темпоритм того, що робить персонаж, і того, як він до всього ставиться; темпоритм дії і ставлення.

У додатку до третього тому зібрання творів Станіславського знаходимо підтвердження нашим висновкам: «Завдяки *підтексту, підготовленому для сприйняття слів*, що відображають внутрішню лінію артисто-ролі, її текст виявляється близьким душі виконавця образу» [148, с. 488]. Підтекст «готується» завчасно, він потрібен для кращого сприйняття і розуміння слів. Для усвідомлення ролі виконавцю потрібно спочатку «підготувати» підтекст (затекстові бачення, думки, переживання), що дасть можливість зробити авторський текст ролі своїм, власним, і тоді він прозвучить органічно і природно.

«Потрібно вміти *глибоко проникати в суть слів* для того, щоб висловлювати ними все, що вони означають, *щоб передати те, що вони несуть у*

собі. І чим краще, чим точніше намагаєшся викласти думку, тим *глибше доводиться вникати* в її загальну *внутрішню сутність*. Ось яку роботу потрібно виконати, для того щоб перетворити *мертву букву у живе слово*, що передає те глибоке, що *приховане* в них. Прочитайте всю п'єсу так, як ви щойно прочитали кілька рядків. Тільки тоді ви пізнаєте роль, яку ви збираєтеся створювати, і зрозумієте не тільки її текст, а й підтекст. Ось про яке глибоке розумінні, про яке читання, про яку мову ми говоримо в нашому мистецтві» [148, с. 371]. Такі висловлювання дещо дезорієнтують теоретиків та практиків театру, які не вбачають суперечностей у тлумаченні підтексту Станіславським і сучасним загальноживаним його побутуванням. Говорячи про **«глибоке проникнення в суть слів»**, «передачу того, що **приховане** в них», митець акцентує на прихованих підтекстових баченнях, думках, переживаннях, а не на **іншому, прихованому змісті (сенсі) слів**.

2.3. «Внутрішні лінії» підтексту

Розглядаючи підтекст, Станіславський постійно згадує про його «внутрішні лінії» — у самому визначенні поняття зустрічаємо їх тричі: «у підтексті заховані численні, різноманітні *внутрішні лінії* ролі та п'єси», «всі ці *лінії* хитромудро сплетені між собою», «лише тільки всю *лінію підтексту* пронизує почуття». Митець детально розглядає їх у додатку до третього тому зібрання творів. Автор говорить: «досі учні *передавали думки і почуття* зображуваних ними осіб в етюді своїми словами. Ці слова приходили до них самі собою, в процесі гри. Творці були авторами цих слів, які вказувалися їм їхнім власним *підтекстом*, тобто *лінією душевного переживання*. Такий процес відбувається в самому житті. Так повинно було б бути і на сцені» [148, с. 467].

Втім, на сцені, стверджує автор, відбувається по іншому, адже в театрі актори грають не свої твори і кажуть не свої слова, а чужі слова автора, до того ж, не живими людськими інтонаціями, а умовними акторськими. Таке перетворення митець пояснює, по-перше, необхідністю проголошувати установлені слова текстуально і, по-друге, напруженням пам'яті при повторі за-

вчених слів. Обидві ці причини відволікають увагу актора від *внутрішньої творчої лінії ролі*, без якої слова промовляються заради самих слів, ради їх звуків. Таке «словоговоріння» порушує нормальний плин процесу мови і призводить до так званих вивихів. Від часу і від звички зафіксовані слова починають промовлятися механічно і поза усвідомленням, що призводить до *роз'єднання тексту від підтексту*, і від цього: «слова стають пустими, бездушними, холодними, не зігрітими зсередини, не виправдані думкою, формальні. <...> Ці слова часто насильно, на скоро зазубрюються виконавцем, без попереднього створення внутрішнього підтексту» [148, с. 468].

З цього розуміємо, що при грі на сцені, як і в реальному житті, потрібно, щоб **лінія душевного переживання** (тобто думки і почуття зображуваних осіб — підтекст) передавалася виконавцем авторськими словами як власними, і щоб звучали вони живими людськими інтонаціями. Слід уникати їх насильного, скорого «зазубрювання», натомість потрібно **попередньо створити лінію внутрішнього підтексту**.

Отже, за майстром, **підтекст — це внутрішня, попередньо створена лінія душевного переживання думок і почуттів зображуваних осіб виконавцем**. (Без суперечності з попереднім викладом: 1) підтекст **створюється**; 2) створюється **попередньо**.)

Далі Станіславський вказує: «умови, що сприяють порушенню природної людської мови, найчастіше кореняться у внутрішньому вивиху, в *неправильній лінії*, за якою можна йти в процесі гри на сцені» [148, с. 468]. Важливим стає з'ясування: що складає суть **правильної лінії** гри на сцені, за якою слід йти, щоб уникнути внутрішнього вивиху та досягти природної людської мови. Автор говорить про неї так: «Нам потрібна правильна лінія творчості, яка одна здатна викликати на сцені правильну людську мову. Ця лінія створюється за законами органічної природи, з елементів душі артиста, оживлених справжнім людським *хотінням, прагненням, які керують нашими діями і мовою*. Я говорю про лінію *підтексту*» (курсив автора. — *I. С.*) [148, с. 470]. Отже, правильна лінія творчості, це — **лінія підтексту**, саме вона сприяє фо-

рмуванню правильної, природної сценічної мови. Лінія підтексту створюється з «елементів душі артиста», що оживляються справжніми людськими хотіннями, прагненнями. *Справжні людські хотіння і прагнення* в театрі — це надзавдання, саме воно керує діями і мовою актора. Ще слід з'ясувати, що відносить Станіславський до «елементів душі артиста», які створюють правильну лінію гри на сцені, тобто підтекст. «На превеликий жаль, ця лінія нестійка, важко вловима і тому погано фіксується, особливо в розсіювальній і хвилюючій обстановці публічної творчості. У пошуках засобів зміцнення нестійкої лінії підтексту ми спрямуємо своє дослідження в різні сторони і галузі: а) внутрішнього зору, б) думки, в) внутрішньої дії» [148, с. 470]. Отже, «нестійку лінію підтексту» зміцнюють, створюють **бачення**, виражена словами **думка** автора, персонажа та **внутрішня дія**.

Далі автор простежує, як створюються і сплітаються ці лінії підтексту, починаючи з лінії внутрішніх бачень, «на образних прикладах», етюдах:

«На екран демонструється ряд світлин Дніпра, що мелькають одна за одною. Учень при цьому промовляє: “Чуден Днепр” тощо. Знову появляється картина, і знову читання тощо. Але варто гравцю відволікти увагу від лінії підтексту і дати волю мускулу язика і зараз же... Учень з неймовірною швидкістю бовтає слова» [148, с. 471]. З вищеописаного Станіславським етюд зрозуміло, що Учень, дивлячись на відібрані відповідно до тексту світлини, послуговується ними як ілюстраціями до заданого тексту, і органічність його мови не викликає сумнівів. Та варто Учеві відволікти увагу від «лінії підтексту» (тобто від під текстових світлин-картинок, явних в даному випадку), як він тут же збивається на «вивих», «бовтає слова».

Даний процес Станіславський пояснює так: «Всередині людини створюються уявлення того, про що він хоче говорити. *Внутрішня, зорова ілюстрація підтексту*, що передує процесу мовлення, — звичайне і нормальне явище в реальному житті. На екрані внутрішнього зору людини створюються уявлення, які або самі собою приходять до нас з підсвідомості, або викликаються свідомими причинами. Ці уявлення негайно відображаються на екрані

нашого внутрішнього зору (бачення)» [148, с. 471]. Отож, уявлення приходять раніше проголошення слів і «відображаються на екрані нашого внутрішнього зору». Та варто виконавцю відволіктися від «лінії підтексту» (або «лінії внутрішніх бачень»), він одразу збивається на словоговоріння. Отже, за Станіславським, **підтекст — внутрішньо-зорова ілюстрація текстового змісту.**

Нам видаються сумнівними вищенаведені судження: 1) внутрішня, зорова ілюстрація підтекстового змісту (підтексту) передує процесу мовлення і є звичайним і нормальним явищем в реальному житті; 2) на екрані внутрішнього зору людини створюються уявлення, які самі собою приходять до нас з підсвідомості або викликаються свідомими причинами; 3) уявлення негайно відображаються на екрані нашого внутрішнього зору.

У подальшому викладі ці судження не в пряму підтверджуються автором в тому ж етюді. Педагог пропонує Учневі: «Викличте в собі яке-небудь уявлення. Подумайте про що-небудь.

На екрані кіно з'являється зображення ананаса.

У ч е н ь. Ананас.

В и к л а д а ч. Чому ж саме ананас, а не що-небудь інше, що ви бачите навколо себе?

У ч е н ь. Не знаю.

В и к л а д а ч. І я теж не знаю. І ніхто цього не знає. Тільки одна ваша підсвідомість могла б пояснити, звідки з'явилося таке уявлення. Тепер постарайтеся згадати і усвідомити те, що сталося у вас далі.

У ч е н ь. Я став згадувати, як росте ананас: у землі, як редиска, чи інакше.

На екрані з'являється пальма, на гілках якої ростуть ананаси.

У ч е н ь (*сміється*). Мені на хвилину здалося, що ананаси ростуть на пальмі.

В и к л а д а ч (*теж сміється*). Чому ж саме на пальмі?

У ч е н ь. Ймовірно, тому, що ананас схожий на неї. У нього така ж шкіра, як кора дерева, такі ж листя, як у пальми» [148, с. 472].

Наведений вище етюд безапеляційно свідчить про відсутність в Учня будь-якого внутрішнього уявлення та й взагалі потреби в ньому. На прохання Викладача викликати в себе «яке-небудь уявлення, чи подумати про щось», Учень без зусиль обирає зображення ананаса, яке йому люб'язно надали на екрані: навіщо перейматися чимось власним, умовним, не чітким, коли є готове — реальне. І так зробив би кожен на його місці, адже тобі надається чітка картина з усіма нюансами, яку ти можеш розглядати, фіксувати, аналізувати, замість непевної, ефемерної, умовної своєї, яку ти можеш не «втримати», не зафіксувати чи взагалі не уявити внутрішнім зором. Та найдивнішим є те, що Викладач, як і Учень, саме це і не усвідомлює. Більше того, як може підсвідомість Учня пояснити, звідки з'явилося «таке уявлення», коли воно ні звідки не з'являлось, а було готове, запропоноване й побачене Учнем на екрані: наперед приготували кадр з ананасом, після озвучення умови завдання тут же його продемонстрували, і не розуміють, чому саме на ньому зупинився Учень, — і це в етюді на «внутрішню» уяву.

Тому й не дивно, що Учень далі, нічого нового не уявивши, не згадавши і не усвідомивши, крім побаченого, просто «викручується». Новий кадр пальми «спішить йому на допомогу», за який той, звісно, хапається, сміх тільки підтверджує його попередню «брехню» про редиску та відсутність всякого внутрішнього процесу уяви. Сміється і Викладач, підтверджуючи, що ні про який процес внутрішнього бачення Учнем не йшлося.

Та автор з цього видобуває користь, стверджуючи, що: «Все, що ви зараз говорили, є другим моментом процесу мовлення, тобто *судженням* про уявлення. У цей момент з'являється робота першого з двигунів нашого психічного життя, тобто *розуму*. А там, де склалося *уявлення*, там неминуче народжується те чи інше ставлення до уявлення — *судження* про нього, хотіння, тобто *воля*, і емоція, тобто *почуття*. Так, замість старої формули двигунів психічного життя: *розум, воля, і почуття* — створилася нова: *уявлення, су-*

дження... і *воле-почуття*» (курсив автора. — *I. С.*) [148, с. 472]. По-перше: не було «судження про уявлення», а було судження про реально побачене. По-друге: уявлення породжує ставлення до нього, яке не є судженням про нього, а є саме ставленням до нього. Ставлення викликає хотіння, волю — виявити це ставлення, забарвлене певною емоцією та супроводжене відповідним почуттям.

Якщо й виводити з цього якусь формулу, то вона, на наш погляд, повинна бути такою: **уявлення — ставлення — воле-почуття — вияв-дія**. Тим більше, що далі у автора: «Ці свої внутрішні, невидимі переживання і відношення розуму, волі й почуття і оцінку (судження) людина намагається *передати іншим* людям так, як вона сама *бачить*, так, як вона сама судить про [об'єкт]» [148, с. 472].

Напрошується питання: як може людина «бачити» свої внутрішні, невидимі переживання і відношення розуму, волі, почуття і оцінку (судження)? Людина передає іншим людям все означене так, як вона сама їх **відчуває**, як сама **ставиться** до об'єкту. «Для цього пускаються в хід всі наші зовнішні виразні засоби (міміка, рух, голос, інтонація, мова). При цьому мова перестає бути простим словоговорінням і перетворюється *в справжню, продуктивну, доцільну людську дію*» [148, с. 472]. Все правильно, але далі: «Таким чином, найкращим засобом боротьби з механічним, акторським балаканням тексту ролі є справжні бажання, прагнення, завдання, внутрішні і зовнішні прагнення передати іншим свої *бачення внутрішнього зору*» [148, с. 472]. Тут хочеться заперечити: найкращим засобом боротьби з механічним, акторським балаканням тексту ролі є передача іншим як раз таки справжніх бажань і прагнень. Саме **передача виконавцем справжніх бажань, прагнень, завдань автора, дійової особи складає лінію підтексту чи просто підтекст наскрізної дії**.

Та автор наполягає на передачі «внутрішніх бачень»: «Так відбувається в житті, в кожен момент процесу словесного спілкування. Так повинно відбуватися і на сцені при публічному виступі. Але, на жаль, в театрі *внутрішні*

бачення далеко не завжди народжуються самі собою. У величезній більшості випадків доводиться *штучно викликати їх у собі*, на зразок тих картин, які щойно були тут показані на цьому екрані за допомогою кіноапарата» [148, с. 472–473].

Може, тому не завжди внутрішні бачення народжуються самі собою і доводиться штучно викликати їх у собі, бо не так відбувається в житті і на сцені. І саме тому: «У цьому внутрішньому процесі ми зустрічаємося з деякими *труднощами*, і ось в чому вони полягають. Справа в тому, що наша “кінострічка” внутрішнього зору відображає не те, що створює сама дійсність, реальне життя, а той *вимисел, який не існує* насправді, а лише *придуманний* нашою творчою уявою, стосовно до вимог зображуваного нами життя ролі. Цей вимисел треба для себе перетворити в дійсність. Часто ця *вигадана дійсність чужа нам за своєю природою*, але оскільки вона комбінується з наших власних зорових і інших спогадів, то все-таки *окремими частинами* або *елементами* вигадане життя ролі близьке нам» [148, с. 473].

Вигадане автором життя не є реальним, вигадана дійсність завжди залишиться вигаданою і такою, що не є насправді. Актору ж пропонується вигадувати «дійсність» на вже авторську не-дійсність та бачити і вірити в неї як у реальну, та, що найнеймовірніше, — як у власну! Тому всяка «вигадана дійсність чужа нам за своєю природою». В пропонованому Станіславським прийомі «внутрішніх бачень», «кінострічки бачень» сутнісним є тільки можливість застосування в цих вигадках власних, виключно **емоційних** спогадів актора-людини, а ніколи не **зорових**, бо інакше вистава мала б бути безпосередньо із життя самого актора-виконавця.

Лінія внутрішніх підтекстових бачень може мати певний сенс, коли в нафантазованому, нереальному, сценічному, тобто не дійсному, умовному, зрепетированому і наперед відомому житті персонажа можна застосувати пам'ять колишніх емоційних переживань актора-людини з його власного життєвого багажу. Тільки пам'ять власних емоційних переживань, вміння викликати їх шляхом пригадування власної життєвої дійсності може прислу-

житися виконавцеві. Мова в такому випадку може йти тільки про **емоційну пам'ять** певного стану людини, де нечіткі картини пригаданої дійсності тільки збурюють стан, викликають емоції, провокують певні переживання, що можуть бути співзвучними з переживаннями втілюваного героя. Зорові життєві картини актора-людини, зафіксовані пам'яттю, можна поновити «на екрані внутрішнього зору», та вони не будуть мати жодного відношення до можливих нафантазованих картин із життя дійових осіб.

«Створена “кінострічка” бачень *безупинно проглядається нами*. При цьому ми говоримо словами або зображуємо діями те, що нам показує “кінострічка” в кожен момент, кожен раз, на кожному сьогоднішньому спектаклі» [148, с. 473]. На наш погляд, таке просто не можливе. Безупинно проглядати створену «кінострічку бачень» при безпосередньому промовлянні слів ролі, та ще й діями ілюструвати те, що нам показує ця «кінострічка», і так в кожен момент, в кожен раз, на кожній виставі? — Саме так, стверджує Станіславський, відбувається на сцені, і «так відбувається в житті, в кожен момент процесу словесного спілкування». З цим ми погодитися не можемо.

Та автор наполягає: «Ми повинні весь час рахуватися з ними, бачити їх і тоді, коли йдеться про *минуле* або передбачуване *майбутнє*, і тоді, коли ми виходимо на сцену або йдемо з неї. Потрібно знати і бачити, звідки приходиш і куди прямуєш на сцені» [148, с. 473]. А як же бути безпосередньо з дійсністю? Адже перипетії вистави відбуваються виключно в теперішньому часі, за рідким поєднанням випадків пригадування минулого та мріями, фантазіями майбутнього, які ніколи не складають основного масиву вистави. З цього приводу Станіславський нічого не говорить, наполегливо стверджуючи: «У всіх цих випадках “кінострічка” внутрішніх бачень викликає в нас зорові спогади, на зразок того, як це робить в реальному житті пам'ять. Не забувайте ж кожен раз, при кожному повторенні творчості, при кожному промовленому слові тексту, попередньо подумки пропускати заготовлену “кінострічку” бачень життя ролі. Знайте, що вона є важливим внутрішнім підтек-

стом ролі, без якого слова і сама мова мертві, позбавлені життя. (Отже, підтекст — внутрішня «кінострічка» бачень. — І. С.)

Коротше кажучи, “кінострічка” внутрішніх бачень є ілюстрацією всіх “передбачуваних обставин” життя ролі, необхідних артистові для внутрішнього виправдання словесних та інших дій зображуваної на сцені особи.

Ці сьогоднішні, оновлені бачення впливають на нові відтінки й інтонації мовлення артиста на кожному, сьогоднішньому спектаклі. Я особливо посилено підкреслюю слово *впливають*, тому що внутрішня “кінострічка” аж ніяк не повинна фіксувати саму інтонацію мови, вона повинна тільки природно викликати і виправдовувати її. (Як може внутрішня кінострічка бачень зафіксувати інтонацію? Яким чином бачення фіксуватимуть звук? — І. С.)

Майте також на увазі, що “кінострічка бачень” показує нам тільки *те, що відбувається за межами сцени*, але аж ніяк не те, що робиться на самих підмостках, не те, що бачать на них самі гравці». І ми про це ж, бо справді: «Сцена для артистів — справжнє, реальне життя, дійсність, і ми повинні ставитися до неї як до такої. Це життя створюється нами на кожній виставі заново, при тому ж надзавданні і наскрізній дії і пропонованих обставинах, причому останні виправдовуються і виконуються творцем так, як він може їх щиро виправдовувати і виконувати кожен день, звичайно, у відповідності до вимог ролі та з загальним самопочуттям того, хто творить. Ось як створюється *перша*, більш або менш стійка лінія підтексту ролі, зіткана з моментів *внутрішнього бачення*» [148, с. 474].

Робимо проміжний висновок: 1) лінія підтексту «зіткана» з внутрішнього бачення, чи просто: **підтекст — внутрішні бачення (кінострічка бачення)**; 2) технологія створення підтексту з лінії внутрішніх бачень нам видається сумнівною.

Окрім лінії внутрішніх бачень, Станіславський говорить і про іншу: «Ще більш стійким підтекстом є лінія *думки*» [148, с. 475]. Отже, **підтекст — лінія думки**. Простежимо за розглядом Станіславським другої лінії підтексту — думки. Досліджує він її знову ж через етюд: «Розкажіть, як ви розумієте

лінію думки на монолозі Астрова щодо лісів з першого акту “Дяді Вані”. Тільки не йдіть на поступки самого словесного тексту, а стежте за *лінією внутрішньої сутності думки*» [148, с. 475]. Для ведення правильної словесної дії актор повинен розібратися в затекстових думках автора і не доносити голий словесний текст, прямий зміст слів, а відшукати саме *внутрішню сумність думки* і саме її й доносити партнеру й слухачам. Внутрішня сутність думки полягає в її смислі, значенні, призначенні, а не в її *уявленні*, як вважає Станіславський. Принаймні він, говорячи про лінію думки, жодним чином не акцентує на її змісті, сутності, призначенні, а наполегливо твердить тільки про її уявлення: «Бажано, щоб ваші внутрішні *уявлення* про причини, що підготували катастрофу загибелі лісів, не розходилися з думками Астрова і самого автора. Правильне *уявлення* буде підказувати правильне слово тексту ролі» [148, с. 475]. Далі в пряму наполягає, що потрібно: «Встановити раз і назавжди *правильне уявлення про передану думку*. <...>

У ч е н ь. Одне закинутає слово відразу відкриває всю картину і тоді *бачиш усе, що бачив і сам автор, коли висловлював свої думки*.

В и к л а д а ч. Таким чином, ви розумієте, що *думки можна бачити*. І дійсно це так: ми бачимо думки внутрішнім зором. *Ми бачимо не тільки конкретні образи, але й абстрактні ідеї*. Таким чином, *лінії думки та бачення сплітаються*» [148, с. 476].

«Ми щось бачимо внутрішнім оком не тільки тоді, коли говоримо про конкретні речі (види природи, зовнішність людей, предмети тощо), але й тоді, коли мова йде про абстрактні уявлення та ідеї. Наприклад, коли ми говоримо про любов, нам смутно *ввижається* якась прекрасна жінка або мила старенька та ін. Коли говоримо про ненависть, в нашій *уяві мелькає* образ якогось чорного лиходія або пошляка та ін. У кожної людини в житті, а отже, і в артистів на сцені, *лінія думки* в окремих сценах або у всій п'єсі *супроводжується ілюстрацією бачень внутрішнього зору*» [148, с. 477].

У наступному етюді Станіславський наглядно демонструє супроводження лінії думки «ілюстрацією бачень внутрішнього зору», в даному випа-

дку кадрами кіно. Зміст етюду так і звучить: «Розкриття *внутрішньої лінії думки* з попередньою ілюстрацією кіно» [148, с. 477]. Запропонований класиком етюд переконливо свідчить про те, що кадри кіно — це тільки **ілюстрація** думки, а не розкриття її внутрішньої лінії — суті думки, її змістовного призначення, підтексту в нашому розумінні. Для переконливості фрагмент етюду:

«Кіно. Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птахи, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах.

Читання. “Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птахів... І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі паливо”.

Кіно. Чудесна розложиста сосна і величезна кухонна піч з палаючим полум'ям.

Читання. “Треба бути нерозсудливим варваром, щоб палити в своїй печі ось цю красу, руйнувати те, чого ми не можемо створити”» [148, с. 477].

Зазначимо, що автор забуває тут про головне, про що сам завжди твердить: коли ми про щось говоримо (конкретне чи абстрактне), ми, в першу чергу, — діємо. Діємо — чим? Підтекстовими баченнями чи текстовим змістом (підтекстом)? Абстрактну думку не можливо побачити, її можна тільки відчутти, сприйняти. У словесній дії актор і передає свої відчуття і ставлення як до речей реальних, так і абстрактних.

Станіславський же робить інший висновок: «Краще всього, коли обидві ці лінії думки та бачення зливаються, доповнюють одна одну і ведуть за собою всі інші лінії елементів. Тоді створюється дуже важлива *внутрішня дія*, що полягає в *образній передачі своїх думок* іншій особі. У цих випадках *мова стає дією*, здатною передавати *думки, почуття, бачення внутрішнього життя мовця*, який хоче, щоб інші *дивилися* його очима, відчували й думали

абсолютно так само, як і він сам. Це надзвичайно важливий момент в нашому мистецтві» [148, с. 479].

Дві лінії зливаються, бо вони — однакові. Затекстові **бачення** і затекстові **уявлення думки** — тотожні. А внутрішня дія зводиться до образної передачі цих бачень, уявлень та почуттів, цими ж баченнями та уявленнями породжених.

Отже, щодо другої лінії підтексту — **думки** — підсумуємо наступне.

1. Станіславський пов'язує другу лінію підтексту (думки), як і першу (внутрішніх бачень), виключно з **баченнями** і **уявленнями** змісту тексту та з **баченнями** і **уявленнями** змісту думок, виражених цим текстом.

2. Підтекст вираження думки автор жодним чином не розглядає як донесення внутрішньої сутності думки, її смислу, значення, призначення, що і є **підтекстом**, а зосереджується виключно на її уявленні, що жодним чином не спонукає до діяння словом, а тільки до ілюстрування його.

3. Станіславський вважає, що уявлення думки, як і підтекстові бачення, не допускають механічного словоговоріння та служать правильній словесній дії, — з чим ми не погоджуємося.

В останній цитаті Станіславський підходить до розгляду третьої лінії, що складає підтекст («тоді створюється дуже важлива внутрішня дія»), — **лінії внутрішньої дії**.

«Думки і бачення *потрібні для дії*, тобто для взаємного спілкування артистів між собою. Ці обидві лінії ще більше сплітаються у процесі спілкування, де в роботу вступає *дія, що полягає в тому, щоб передати іншому те, що бачиш і мислиш*. Бажання, щоб об'єкт спілкування *побачив переданий образ* очима мовця або щоб об'єкт спілкування сприйняв передану думку абсолютно так само, як її розуміє сам автор, викликає дуже важливу і складну дію — внутрішнє і зовнішнє спілкування. *Бачення внутрішнього зору* змушують діяти, і ця дія виражається в *зараженні іншого своїми баченнями*. Слово і мова теж повинні діяти, тобто примушувати іншого розуміти, бачити і мислити так же, як і той, що говорить» [148, с. 480].

Бачення внутрішнього зору ніколи не спричиняються до дії. Словесну дію спричиняє викликане баченням захоплення, милування тощо чи навпаки: тобто вияв певного нашого ставлення, яке ми не можемо вгамувати в собі і спішимо передати, поділитись, подіяти, тому — словесно діємо. Актор завжди передає своє ставлення до чогось, що завжди є приводом для діяння словом.

«Що значить словесна дія? Це один з моментів процесу мовлення, що перетворює просте словоговоріння в справжню, продуктивну і доцільну дію. Якщо цей процес важливий в житті, на сцені він ще більш необхідний, адже наше мистецтво засноване на взаємному спілкуванні. Так створюється третя лінія — словесної дії. Ось цими трьома лініями: а) думки, б) бачення і в) словесної дії — ми і надалі будемо користуватися для пожвавлення зафіксованих і тому відмерлих слів раз і назавжди встановленого тексту ролі» [148, с. 480].

Ці три лінії складають, за Станіславським, правильну лінію творчості — лінію **підтексту**, і така лінія підтексту сприяє виникненню правильного, природного сценічного мовлення.

Згадування ліній підтексту зустрічаємо і у бесіді Станіславського з Василем Сахновським (шостий том зібрання творів).

«В. С. Я часто дивлюся “Мертві душі” і сказав Василю Йосиповичу: якби Костянтин Сергійович прийшов подивитися зараз “Мертві душі”, він отримав би задоволення від того, що ви робите в сенсі лінії, яку ви з ним розбирали, шукали і зміцнювали. Топорков-Чічіков стоїть на правильних рейках. <...> А глядацький зал нічого не бачить і не помічає. Він не помічає тієї цікавої лінії, про яку ми з вами думали. І часто те цікаве і глибоке, що становить мистецтво, глядачем пропускається.

К. С. Дуже просто. <...> Чому ж глядачі вдруге приходять саме в цей театр на цей спектакль. Значить, щось відрізняє цей театр. Коли вистави Чехова були у нас в гарному стані, помічали глядачі підтекст? Це само собою

приходило. *Глибокі моменти в грі актора* десь западають в душу глядача, десь залишають якісь зерна» [150, с. 380].

Послідовник і учень Станіславського запитує про «цікаву і глибоку лінію», яка розбирається, шукається, зміцнюється і становить мистецтво театру. Станіславський же означає цю лінію підтекстом, дотримання якого викликає «глибокі моменти в грі актора» — проживання підтекстових думок, переживань, бачень. Посилаючись на підтекст у виставах Чехова, Станіславський не говорить про підтекст як прихований зміст, смисл, сенс.

Підтвердження вищесказаному знаходимо і в його четвертому томі: «Вірна внутрішня лінія намітилася при процесі виправдання фізичної та інших ліній. Закріпити її ще міцніше, так, щоб словесний текст залишався у неї в підпорядкуванні, а не вибовкувався самостійно, механічно. Продовжувати грати п'єсу з тататіюванням і одночасно продовжувати роботу по утвердженню *внутрішньої лінії підтексту*. Розповідати своїми словами: 1) про лінію думки, 2) про лінію бачень, 3) пояснювати ці обидві лінії своїм партнерам по п'єсі, щоб створити спілкування і *лінію внутрішньої дії*. Це основні лінії підтексту ролі» [149, с. 378]. Про лінії ж **прихованого, протилежного змісту** тексту не йдеться навіть у контексті п'єс Чехова, хоча є багато спогадів про застосування даного явища в чеховських постановках Станіславського. Сам же Станіславський про це, як бачимо, теоретичного спадку не залишив.

Висловимо певні зауваги щодо **ліній підтексту** Станіславського.

Ми вважаємо, що у сценічній практиці варто користуватись ставленням до суті думки. А для його вияву, донесення потрібна дія словом. І ніяких виходів, механічного словоговоріння при цьому не буде, оскільки це буде донесення виконавцем ставлення свого героя.

«Як же зупинити механічне словоговоріння? Треба підпорядкувати текст і мову головній меті творчості, тобто *надзавданню і наскрізній дії п'єси і ролі*. Треба, щоб сценічна мова артиста стала *дією*, замість того щоб бути додатком до акторської гри. Цій простій і природній задачі доводиться присвячувати величезну працю і довгу психофізичну роботу» [148, с. 485]. Не

потрібно «підпорядковувати текст і мову», слід уявити і слідувати надзавданню і наскрізній дії п'єси і ролі через текст (основний засіб вираження мети автора) і мову виконавця — виявлену і озвучену.

У процесі спілкування дія не полягає в передаванні іншому того, що бачиш і мислиш (у Станіславського і **мислиш** означає **уявляєш**), а в донесенні ставлення до суті змісту, в діянні цим змістом на партнера, що ніколи не є баченням чи уявленням, а є найчастіше — прихованим змістом, підтекстом.

У процесі словесної дії не може бути бажання «щоб об'єкт спілкування побачив переданий образ очима мовця», тим більше «щоб об'єкт спілкування сприйняв передану думку абсолютно так само, як її розуміє сам автор»: так, за Станіславським, нагадуємо, «сприйняти думку» означає уявити її, але ж уявити думку не можливо.

Якщо «слово і мова теж повинні діяти, тобто примушувати іншого розуміти, бачити і мислити так же, як і той, що говорить», — тоді природно виникає риторичне запитання: а як же бути в драмі, де є конфлікт, і надзавдання, і наскрізна контрдія партнера, які не можуть бути однаковими?..

Бачення внутрішнього зору породжують ставлення до них, а вже ці ставлення змушують діяти, і ця дія виражається не в «зараженні іншого своїми баченнями», а у вияві чи приховуванні цього ставлення.

2.4. Підтекст у роботі над роллю

За задумом Станіславського, книжка «Робота актора над роллю» повинна була стати четвертим томом його творів після праці «Моє життя в мистецтві» і двох частин «Роботи актора над собою». Цей задум не було здійснено до кінця, книжка залишилася ненаписаною. Втім, у літературному архіві Станіславського зберігся ряд незавершених рукописів.

У 1929–1930 рр. Станіславський паралельно зі створенням режисерського плану «Отелло» для МХАТ готує варіант рукопису про процес роботи над роллю, де відобразив новий підхід до створення ролі, підказаний досві-

дом роботи. Напрацювання майстра під назвою «Матеріали книжки “Робота актора над роллю” (“Отелло”» та «Із режисерського плану “Отелло”» увійшли до збірника «К. С. Станіславський. Статті, промови, бесіди, листи», виданого в 1952 р. у Москві. У цих матеріалах автор побіжно говорить і про підтекст.

«Лінія ролі йде по підтексту, а не по тексту. Акторам лінь *докопуватися до глибоких шарів підтексту*, і тому вони вважають за краще ковзати по зовнішньому, формальному слову, яке можна вимовляти механічно, не витрачаючи енергії на те, щоб *докопуватися до внутрішньої сутності*» [151, с. 544].

Що ж саме є під текстом, по чому саме проходить лінія ролі? Відповідь знаходимо в автора далі: «Якщо не рахувати деяких винятків, ви вмiєте читати і майже формально розуміти те, що можуть нам сказати друковані літери “Отелло”. Але виявляється, що це далеко не те, що хотів сказати Шекспір у той момент, коли він писав свою трагедію. Для того, щоб зрозуміти його наміри, треба за мертвими буквами реставрувати не тільки його *думки*, але і його *бачення*, його *почуття*, *переживання* — словом, *весь підтекст*, який прихований під словесним текстом. Тільки тоді ми зможемо сказати, що не тільки читали, а й знаємо п’єсу» [151, с. 571]. Ось те, що «закопане» та приховується під текстом, — все ті ж **думки, бачення, почуття, переживання автора**. Саме вони, приховані під словесним текстом, складають «внутрішню сутність» підтексту.

Підтекст (думки, бачення, почуття, переживання), по-перше, дає виконавцеві змогу неформально **розуміти** те, що несуть авторські слова; по-друге, допомагає **усвідомити** «наміри автора» й те, що він хотів ними сказати. Таким чином, підтекст у Станіславського забезпечує протікання деяких внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю, але не виражається явно — **не виявляється у мовленні, не звучить**.

Щоб перевірити, чи правильно ми витлумачили поняття «підтекст» Станіславського, розглянемо наступну з цього матеріалу цитату: «Ви від зай-

вого старання давно вже забурили б текст і зробили би це безглуздо, формально, перш ніж *вникнути в суть підтексту і піти по його внутрішній лінії*. В результаті сталося б те, що завжди трапляється при цьому протиприродному процесі. Слова ролі втратили б свій *активний, дієвий сенс* і перетворилися б в механічну гримасу, патякання язиком завчених звуків. Але я в процесі *встановлення дієвої лінії ролі* позбавив вас чужих, що не вилилися з вас слів, необхідних для виконання завдання. Це застрахувало вас від вироблення механічної звички формально вимовляти *не пережитий* вами словесний *текст*. Я зберіг вам прекрасні слова автора для кращого їх вживання — не заради балаканини, а *заради дії і виконання основної задачі*» [151, с. 544].

Безглуздо завчасно формально забурювати авторський текст, спочатку потрібно «вникнути в суть підтексту (думок, бачень, почуття, переживання автора), піти по його внутрішній лінії», бо інакше «слова ролі втратять свій активний, дієвий сенс і перетворяться в механічне патякання завчених звуків» — розуміємо у Станіславського. Щоб уникнути цього, сам автор найперше встановлює **дієву лінію ролі заради виконання основної задачі**. Дієва лінія ролі («що я хочу?» і «що я для цього роблю?») потребує не лише знання авторського тексту, а й розшифрування його дієвого спрямування, призначення. «Вникнути в суть підтексту», за Станіславським, означає лише усвідомити, врахувати підтекстові думки, бачення, почуття, переживання автора. Але такий підтекст не складає суті лінії ролі, він допоміжний та, найголовніше, — не спричиняє дію. А справжній підтекст — наскрізна дія в галузі мови. Та й дієва лінія ролі не завжди трактується відповідно до думок, бачень, почуттів, переживань автора.

Дієва лінія ролі полягає в досягненні надзавдання ролі шляхом активної наскрізної дії, словесної зокрема. На підтвердження нашого розуміння: «Нехай актор створює *дію* плюс *дієвий текст*, а про *підтекст* не дбає. Він прийде сам собою, якщо актор повірить у правду своєї фізичної дії» [151, с. 603]. Вже не потрібно дбати про підтекст (думки, бачення, почуття, переживання автора), треба створити активну наскрізну дію, яка автоматично

зробить текст дієвим. Дія, дієвий текст в поєднанні з правдою фізичних дій зумовлюють **смісловий підтекст, підтекст наскрізної словесної дії**, а не підтекст думок, бачень, почуттів, переживання автора.

В останній думці Станіславський стверджує, що підтекст сам приходить в результаті створення дії, дієвого тексту та віри в правду фізичних дій. Підтекст (думки, бачення, почуття, переживання) не може сам «прийти» до актора — його потрібно виявити, усвідомити, уявити, відчутти, пережити, отже, автор вже має на увазі щось нове у підтексті. Логічним є дізнатися: що приходить само собою в результаті віри актора в правду своїх фізичних дій? Правдиві фізичні дії супроводжуються відповідними емоційними відчуттями. Активна дія плюс дієвий текст породжують і диктують емоційне забарвлення мовної дії та внутрішній стан актора.

Про спорідненість підтексту з відчуттям виконавця Станіславський говорить тут же: «Актори ремісники піклуються про дію, але тільки не про життєву, людську, а про акторську, театральну, простіше кажучи, про *награвання*. Інші актори, інтуїції і почуття, дбають не про дію і не про текст, а неодмінно про *підтекст*. Вони його *вичавлюють із себе, якщо він сам не приходить*, і від цього насильства, як завжди, потрапляють на награвання і ремесло» [151, с. 603]. Вичавити із себе можна тільки відчуття: якщо почуття, переживання автора не приходять, їх треба удати, награти. Актори, послуговуючись інтуїцією і почуттями, «дбаючи в першу чергу про підтекст» (вираження почуття, переживання), з усіх сил намагаються саме їх і грати, передавати, доносити, проявляти; для цього й вичавлюють з себе псевдо-емоції почуттів, переживань, відчуттів. Грати думки, бачення неможливо, а от зіграти почуття і переживання можна, що успішно роблять «ремісники».

З цього робимо висновок: **підтекст у Станіславського — думки, бачення, почуття, переживання автора та їх емоційне відчуття.**

У праці Станіславського «Робота актора над роллю» (Зібрання творів, т. 4) знаходимо підтвердження попереднього розуміння і трактування поняття «підтекст»: «При виході актора на сцену він повинен думати про найбли-

жчу або про кілька найближчих фізичних дій, які виконують завдання або цілий шматок. Решта логічно і послідовно прийдуть самі собою. Нехай він пам'ятає при цьому, *що підтекст прийде сам собою*, що, думаючи про фізичні дії, він мимоволі згадує про всі магічні «якби» і пропоновані обставини, які створювалися в довгому процесі роботи» [149, с. 299].

Розуміємо: мимовільний прихід підтексту викликає згадка «про всі магічні «якби» і пропоновані обставини». Ці «якби» і пропоновані обставини вже задалегідь приготовлені в підготовчому процесі роботи над роллю: «якби» я був тим і тим, у такій ситуації, при таких пропонованих обставинах, то я б чинив так і так, при цьому мені-актору не потрібно дбати про підтекст, бо він «прийде сам собою». Отже, підтекст це теж щось наперед приготовлене, близьке до «якби» і пропонованих обставин. Цим підтекстом можуть бути лише **думки, переживання, бачення**, які розуміються, відчуваються, бачаться, і як «магічні «якби» і пропоновані обставини» створюються в довгому процесі роботи над роллю. І правильно: думки, переживання, бачення, слід відносити виключно до пропонованих обставин, магічних «якби», вони є ними, і не потрібно плутати їх з «підтекстом», що означає зовсім інше — прихований зміст, смисл висловлювання.

Про правильність нашого розуміння «підтексту Станіславського» красномовно свідчить його подальша думка: «Фізичні дії, які так добре фіксуються і тому зручні для схеми, крім волі актора вже приховують в собі всі пропоновані обставини і магічні «якби». *Вони-то і є підтекст фізичних дій*. Тому, йдучи за фізичними діями, актор одночасно з цим мимоволі йде за пропонованими обставинами» [149, с. 299]. Отже, як підтекстом тексту є думки, переживання, бачення, підтекстом фізичних дій є пропоновані обставини і магічні «якби». «Йдучи за фізичними діями, актор одночасно з цим мимоволі йде за пропонованими обставинами» — і за підтекстом (думками, переживаннями, баченнями), — додаємо ми за Станіславським. Сам класик говорить про це так: «У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з *магічних та інших «якби»*, з різних *вимислів уяви*, із за-

пропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та ін., ін., ін.» [63, с. 65], де вимисли уяви — це бачення, внутрішні дії — думки, переживання.

2.5. Прийом підтексту у сценічній практиці

Ми розглянули теоретичні виклади К. Станіславського щодо категорії «підтекст» в його друкованих працях. Доречним буде також дослідити застосування прийому підтексту в сценічній практиці митця. Базовими для розгляду цього питання стали в нагоді праці учнів і послідовників Станіславського, де досліджено надбання майстра в практичній царині: «Режисерські уроки К. С. Станіславського» М. Горчакова, «Режисерські пошуки Станіславського» М. Строевої та найновіший збірник «Станіславський репетирує» (2000) за редакцією І. Виноградської.

Микола Горчаков з перших же місяців перебування у стінах МХАТ з 1921 р. працював під безпосереднім керівництвом Костянтина Сергійовича Станіславського. Володіючи технікою стенографії, Горчаков поставив собі за правило докладно записувати вислови майстра і вести щоденник занять і репетицій, проведених Станіславським. Ці записи і лягли в основу книги «Режисерські уроки К. С. Станіславського», маючи, таким чином, не стільки мемуарний, скільки документальний характер. У цих записах знаходимо декілька фрагментів, де Станіславський застосовує прийом підтексту безпосередньо на практиці, в процесі роботи над постановками.

«Нехай адвокати в цьому шматку сміються, знущаються над вами, скільки їм захочеться. Не реагуйте на їх глузування до тих пір, поки їм це не набридне, поки вони самі не поставлять собі запитання: чому цей фрукт, тобто ви, сидить, мовчить і у вус собі не дує? От коли це станеться, коли ви відчуєте, що у них назріло таке запитання, а всі їхні насмішки видихалися, витримайте ще невелику паузу і спокійно, недбало, так, ніби у вас є вже шість незаконнонароджених дітей від Мері, скажіть їм: “Невже ви думаєте, що я прожив в будинку доктора шість тижнів марно?” Як прийняли всі ми цю фра-

зу з вуст Станіславського! Та ще на тому “підтексті”, який він щойно розкрив!» [37]. Фраза прозвучала у Станіславського з «розкриттям» у ній прихованого змісту — підтексту натяку. Далі: «Клеменсі витримала паузу, а потім гірко, але з незвичайною рішучістю в голосі відповіла: “Я йду з вами!” Підтекст був: “я йому покажу! Нехай тільки посміє доторкнутися до вас!”» [37]. У даному прикладі фіксуємо підтекст — інший зміст. Прямий зміст репліки говорить про згоду йти разом, а смисл її — словесна дія прихованим змістом — погроза, якої не має в прямому змісті тексту, та є в смислі фрази, донесеною виконавицею ролі Клеменсі в її словесній дії при сценічному мовленні.

Далі безпосередньо вислів Станіславського: «Як я пригадую, у вас сцена побудована по наступним шматкам. Перший шматок: “Як, це ти? Ти живий, Анрі?” — “Так, я живий і дуже нещасний”. Другий шматок: “Я тебе люблю”. — “І я тебе люблю” (підтекст: “але ми обидва дуже нещасні”). — Фрази, слова не обов’язково договорювати. *Ритм, звук, тон, темперамент визначають сенс*, — каже нам ніби вбік К. С., продовжуючи імпровізувати діалог. — О, як вони ненавидять один одного, — каже раптом своїм текстом К. С., але в тоні і темпераменті дійових осіб» [37]. Приклад підтексту як прихованого змісту, коли слова тексту виражають інший смисл. На словах зізнання в коханні, а на ділі, в сенсі — «ми обидва дуже нещасні». Сенс (підтекст) визначається, доноситься ритмом, звуком, тоном, темпераментом. У тоні доноситься виконавцем, щоб чітко бути почутим слухачем, — підтекст словесної дії, сенс. Отже, **сенс (підтекст) виражається в звуці і тоні — тобто, звучить.**

Далі теж: «Берлюро. Що з вами, мій друже, що сталося? Башеле. Він повернувся. (Підкресліть двадцять разів це «він».) Берлюро (нічого не зрозумів). Хто він? Башеле (жест на портрет). Він!». Скільки обурення, потрясіння, навіть ненависті можна вкласти в це коротке слово! <...> «Башеле. Він — мій син — Анрі. Повернувся! Вночі. Втік з госпіталю для ненормальних. Але тепер він здоровий!!» Який *багатий* підтекст у цьому відчайдушному вигуку: «Тепер він здоровий» [37]. У слово, в мову, в тон вкладено обурення, по-

трясіння, ненависть, саме вони звучать в підтексті короткого слова — «Він», а не пряме семантичне його значення. «Багатий підтекст» у «Тепер він здоровий» — багатий інший смисл — «Щоб він здох!»

Отже, у документальних записах Горчакова «Режисерські уроки К. С. Станіславського» підтекст згадується вже як прийом вияву прихованого смислу, коли «лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення» («перший вектор» тлумачення).

Радянський театрознавець та критик Маріанна Строева у книзі «Режисерські пошуки Станіславського» говорить про відкриття митцем в роботі над постановками чеховських п'єс «воістину світового значення — *прийому сценічного підтексту*» [155, с. 35]. Дізнаємося, як його розуміє автор: «Як же вловити невловиме, як зробити таємне явним, не зруйнувавши чарівності не домовленості? Треба *настроєм, схованим у підтексті*, невисловленим в словах, просочити всі найдрібніші пори сценічного твору, щоб він як би задихав ним. *Ось в чому було відкриття Станіславського*. Тому зрозуміло, що його матеріалом стає не лише слово, *але й мовчання, звук, світло, фарба, форма, все, що підвладне режисерові*. Кожна деталь відбирається ним заради того, щоб договорити глядачеві недоговорене, натякнути, долучити до того *потамного “життя людського духу”*, яке було його вищою метою» [155, с. 128]. Суть прийому підтексту Станіславського полягає в просоченості всіх пор сценічного твору **настроєм**, схованим у підтексті, невисловленим в словах, щоб твір задихав ним. Отож, **підтекст — прихований, не висловлений в словах настрої**. Матеріалом цього прийому є «слово й мовчання, звук, світло, фарба, форма, все, що підвладне режисерові».

«Вся увага його (режисера Станіславського. — *I. С.*) віддана *психологічним нюансам складних людських стосунків, ледь помітним переливам з одного стану в інший, недомовленим душевним рухам, смутним поривам і суперечливим бажанням. Драма відбувається в мовчанні. Глядач слухає тільки підтекст (настрої. — *I. С.*). <...> Зовнішній драматизм навмисно затушовується, скрадуються вчинки, завмирають рухи, жести. Переосмислена по-*

новому естетика “нерухомості” вже не входить в суперечність з різкими драматичними контрастами. Ніщо не повинно відволікати пильної уваги глядача від тієї “*діалектики душі*”, що тонким ажурним мереживом в’яжеться перед його очима. <...> Станіславський відчув, що за випадковими, дріб’язковими розмовами, за подіями незначними та минущими криється щось більше: у глибині душі людини наростає *настрій незадоволення, туги від життя*. І тому *треба грати не слова, а те, що за ними криється: ліричний настрій*, захований в душі героя, наповнює, живить і жене вперед ту “підводну течію”, той внутрішній підтекст, який вступає в напружений конфлікт з відкритим текстом — з буденним побутом людей, з епічним початком п’єси, що йде своїм корінням в загальну структуру сучасного життя» [155, с. 35]. Розуміємо: за словами тексту «криється щось більше» — *настрій*. Не потрібно грати в пряму слова, «а те, що за ними криється» — захований в душі ліричний *настрій*. Отже, **внутрішній підтекст — ліричний настрій, «підводна течія життя людського духу», що конфліктує, не збігається з прямим текстом.**

«Станіславський показував прозорість побутового шару, за яким вгадувалася “*підводна течія*” *духовного життя*. Течія цієї “*головної душевної артерії*” весь час *відчувається в підтексті слів чи у мовчанні, у погляді або по-диху, у несподіваній усмішці або у сльозах, в перерваному турі вальсу або у дзенькоті дзвіночків, що віддаляються*, і була відкриттям нових сценічних “антисвітів”» [155, с. 367]. Оскільки «духовне життя» «відчувається» в підтексті слів, а не чується, вчувається, то «підтекст слів» це не звучання змісту слів і не озвучення їхнього смислу, а відчутий під текстом / за текстом / крім тексту слів — **настрій, стан**.

«Колишня чеховська акторська техніка — *техніка підтексту і “прихованості” почуттів* — доводилася до досконалості, органічно з’єднуючись із знахідками умовного театру» [155, с. 246]. **Прийом підтексту (техніка підтексту) — чеховська акторська техніка передачі настрою і «прихованості» почуттів.**

«Жива людина на сцені була домінантою всіх його режисерських шукань. Це не було просто відтворенням правди життя, але “правди життя людського духу”. За першим побутовим пластом режисер завжди відкривав глибину і неперервність духовного життя людини, докопувався до *прихованого підтексту*, до підсвідомих порухів особистості» [156, с. 394]. **Прихований підтекст** — «**правда життя людського духу**», **глибина і неперервність духовного життя людини, підсвідомі порухи особистості**.

Далі Строева говорить, що Станіславський з часом полишає винайдений ним прийом «**ліричного підтексту**»: «...задум “Драми життя” відкриває нам зовсім нового Станіславського, який немов назавжди розпрощався з камерністю четвертої стіни, з затишним запахом житла і ніжним *ліричним підтекстом*» [155, с. 174], натомість каже про «**трагічний підтекст**», і теж в постановці чеховської п'єси: «Коли у фінальній сцені, надягаючи дорожню крилатку, доктор Астров підходив до карти, що висіла на стіні і кидав наче *зовсім випадкову, порожню фразу*: “А, мабуть, спека в цій Африці — страшне діло”, — вона наповнювалася несподіваним *трагічним підтекстом*. Тут проступала не тільки драма невідповідності бажань і можливостей людини. Чулася тривожна мелодія загибелі великої, прекрасної людини, життя якої, талант якого пропадають даремно» [155, с. 50]. «Трагічний підтекст» Станіславського в інтерпретації Строевої — все той же **настрій**, хіба що з трагічним передчуттям. Зміст самої фрази не береться до уваги — вона наче «випадкова», «порожня».

Зазначивши «ліричний» і «трагічний» підтексти, Строева говорить ще й про «**соціальний підтекст**». (Сам Станіславський подібних дефініцій — «ліричний», «трагічний», «соціальний» підтекст — не дає.). «В історії обманутого, заплутаного і доведеного до самогубства візника Геншеля театр побачив не тільки особисту драму, не тільки специфічно німецький трагізм, але крізь них трагізм загальнолюдський. Це був ще один варіант на тему маленької людини, задавленої вульгарністю міщанського побуту. Варіант тяжкий і безпросвітний, прочитаний як обвинувальний акт всьому суспільству: ясний

соціальний підтекст драми не залишав ніякого сумніву» [155, с. 47]. Ведучи мову про «соціальний підтекст» всієї драми автор, на жаль, не розтлумачує його суті.

Строева згадує постановку пушкінської вистави: «...високій меті підпорядковане подвижницьке, аскетичне життя Сальєрі. Актор хоче показати його болісні роздуми після безсонної ночі, коли композитор нарікає на несправедливість неба: “Всі кажуть, немає правди на землі. Але правди немає — і вище”. Він вимовляє ці слова “з нетерпінням, зло, нервово, розбещено”. Слава зрадила йому, зізнається Сальєрі “з гіркотою, зі сльозами образи”. У минулому він був великий, як імператор, — “скінчив жалюгідно”. Але не заздрість його охоплює. “Ні! Ніколи я заздрості не знав!” — говорить він, “швидше, ніби кваплячись виправдатися”. — “Як не соромно, хто ж це скаже. Ніколи”. “Заздрісник!” — “Я заздрю... — фу, яка гидота”. Несправедливість долі — ось причина його мук: “Де ж правота...” У підтексті Станіславському чується внутрішній монолог Сальєрі: “За що, за що?! Що ж це таке, все було добре, і раптом така несправедливість, що ви зі мною робите... Життя незаплямоване, гарне, чисте, і раптом я погань, гидота, змія, я не заслужив...” Геній відданий “гультю марному” — “яка несправедливість!”» [155, с. 323]. Тут у Строевої вже у підтексті — **внутрішній монолог**. Станіславському (виконавцеві ролі Сальєрі) у підтексті «чується» внутрішній монолог Сальєрі. Кажу текст ролі і водночас чую підтекст-внутрішній монолог ролі. Автор некоректно висловлює думку, бо неправомірно поєднувати прийоми акторської техніки «підтекст» і «внутрішній монолог». У наведеному монологі Сальєрі маємо текст з підтекстом **прихованого іншого змісту**, а не підтекст з внутрішнім монологом. Прихований інший зміст «вскривається», доноситься актором в активній мовно-тональній словесній дії слухачеві.

Простежимо далі: «Зберігаючи потрібний ритм вірша, *актор повинен кожну фразу, кожне слово насичувати яскравим “внутрішнім баченням”, інакше слово буде порожнє*. Тут Станіславський виявляв неблаганну вимогливість. Знаменита сцена Оргона з Доріною (“Ну, а Тартюф?” — “Бідолаха!”)

до тих пір не виходила в Топоркова, поки він і Ст. Бендіна не підклали під текст *паралельний внутрішній діалог* — з тих думок, які “проносяться миттєво в головах темпераментних французів”» [156, с. 376]. Строева зводить воєдино два різні тлумачення підтексту Станіславським: «ілюстрований підтекст» (насичувати слово яскравим «внутрішнім баченням», щоб воно не було порожнє) з «підтекстом-внутрішнім монологом» (насправді підтекстом прихованого змісту). Розуміємо: щоб «вийшла» **фраза, слово** (не були порожніми) — їх потрібно «насичувати яскравим внутрішнім баченням»; щоб вийшла **сцена, діалог** (складений з фраз) — потрібно підкласти під текст «паралельний внутрішній діалог» з думок. Тобто, у фразі підкладаю «внутрішні бачення», у діалозі — «внутрішній монолог» (невідповідність).

«У Ліванова ні цей уклін, ні весь діалог з Королем ніяк не виходили. Він говорив, що роль свою ненавидить, п'єсу не любить, що Булгаков — не Шекспір, і репліки, які він не може правильно вимовити, слід просто викреслити. Як не намагався Станіславський роз'яснити йому до тонкості *складний підтекст ролі* учня Мольєра, який одночасно і любить, і зраджує свого вчителя, чекає заохочення від короля, але отримує в нагороду місце королівського шпигуна, що для нього гірше катування, — актор вперто твердив, що “ненавидить цю п'єсу”. — Це була одна з тих рідкісних репетицій, коли Станіславський, забувши про всі свої претензії до п'єси, *заглибився в її підтекст*, розворушив душі акторів і докопався до справжньої правди» [156, с. 348]. Тут вже йдеться про основне визначення підтексту Станіславським про «заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та ін.».

Підсумуємо: Строева розуміє прийом підтексту Станіславського швидше як психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що по-

казано на сцені; виокремлюючи «підтекст-внутрішній монолог», не говорить про прихований зміст, сенс висловлювання.

Двоякість трактування підтексту у практиці майстра зустрічаємо і у виданні останніх років «Станіславський репетирує». Читаємо у першому фрагменті: «От бачите, у вас текст сів на мускул язика. Ви мені доповідаєте слова, а мені потрібно, щоб ви мені *малювали картину*. Ви прийшли до мене читати твір *без бачень і без підтексту*. Ось вам і важко розповісти сенс його своїми словами. <...> *Головне в читанні — це внутрішні бачення*» [152, с. 403]. У даному випадку йдеться про ілюстрований підтекст (бачень, думок, переживань) в художньому читанні, де головне — внутрішні бачення, коли слово (мовлення) відтворює картини цих бачень.

Другий фрагмент: «К. С. (*Сосніну*). Тепер потрібно сказати найважче. Як ви це скажете? Ви знайдіть підхід, як це сказати; знайдіть пристосування, щоб це не було по-театральному. Можливо, беручи папери, ви знайдете таке... взяв та й підсунув фразу. Зробіть так, вкрутіть її непомітно. Пристосування шукайте не в собі, а отримаєте його від партнера: “На передсмертній сповіді Мадлена мені це підтвердила, ваша величність...” — це репліка, а скажіть їй так, щоб це був *натяк*. Сказав і не сказав. Зробіть так, щоб це було сказано мимохідь, а не просто як репліка, ведуча по самій суті ролі, тобто не грайте фавбулу, *а грайте внутрішню задачу*. Адже це дуже майстерний езуїт... Зараз у вас ближче, але зробіть це так (показує). Скажіть цю фразу ширше, щоб вона дійшла, щоб це була не розмовочка, а суто ділова фраза з *підтекстом*: “*Я так не хочу... мені страшенно важко... але я вам повинен показати ці папери...*”» [152, с. 329]. У слова репліки (в прямий їх зміст, фавбулу) треба «ввернути», «підсунути» натяк з внутрішньою задачею (підтекст іншого змісту).

Отож, документальні спогади про сценічну практику Станіславського свідчать, що прийом підтексту застосовувався у двох векторах і трактувався сучасниками по-різному.

Висновки до 2 розділу

У поняття «підтекст» Станіславський вкладає ілюстровані підтекстові бачення та їх відчуття. Підтекст у нього — це: оживлені внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення, що створюють інше ставлення до слова; слухові й зорові образи та відчуття, про які говорить слово; побачене, почуте, відчуте за текстом, те, що допомагає слову ожити зсередини, попередньо створюється, не звучить, а зливається з текстом, і є ще наскрізною дією.

Сумнівними видаються судження Станіславського, що: 1) внутрішня, зорова ілюстрація підтекстового змісту (підтексту) передує процесу мовлення і є звичайним і нормальним явищем в реальному житті; 2) на екрані внутрішнього зору людини створюються уявлення, які самі собою приходять до нас з підсвідомості, або викликаються свідомими причинами; 3) уявлення негайно відображаються на екрані нашого внутрішнього зору.

У прийомі «внутрішніх бачень», «кінострічки бачень» сутнісною є лише можливість застосування власних, виключно *емоційних* спогадів актора-людини, а ніколи не *зорових*. Лінія внутрішніх підтекстових бачень може мати певний сенс, коли в нафантазованому, нереальному, сценічному, тобто не дійсному, умовному житті персонажа можна застосувати пам'ять колишніх емоційних переживань актора-людини з його власного життєвого багажу.

У «лініях підтексту», розглядаючи підтекст вираження думки, автор жодним чином не говорить про донесення внутрішньої сутності думки, її сенсу, значення, а зосереджується на її уявленні, що жодним чином не спонукає до діяння словом, а тільки до ілюстрування його, вважаючи, що уявлення думки, як і підтекстові бачення, не допускають механічного словоговоріння та служать правильній словесній дії. З чим ми не погоджуємося.

За Станіславським, «сприйняти думку» означає уявити її, але ж уявити думку не можна. Вважаємо, що бачення внутрішнього зору породжують *ставлення* до них, які, в свою чергу, змушують діяти, і дія ця виражається у вияві чи приховуванні цього ставлення.

Підтекст у Станіславського забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю. Дане розуміння підтексту, запроваджене в театральній педагогіці і практиці, спонукає до награвання емоційних станів, а не дії. Теоретичне трактування Станіславським одного з основних театральних понять спричинилося на практиці до награвання, «ремесла» та нечіткого його методологічного трактування.

Науковці, які досліджували практичну сферу діяльності Станіславського, по-різному говорять про застосування ним підтексту на практиці. М. Горчаков підтверджує застосування Станіславським підтексту як прийому вияву прихованого змісту, натяку, коли підтекст — це сенс думки, що виявляється у звуці й тоні. У М. Строевої прийом підтексту, переважно, — чеховська акторська техніка передачі настрою і прихованості почуттів, не виражених у слові; ще вказує на підтекст-внутрішній монолог без акцентуації на його прихованому змісті. У І. Виноградської спостерігаємо й ілюстрований підтекст (бачень, думок, переживань), і підтекст прихованого змісту.

Отже, виявляємо парадоксальну річ: Станіславський на практиці широко послуговувався прийомом підтексту як вияву прихованого змісту/сенсу висловлювання, натомість у своїх теоретичних викладах жодного разу не говорить про це. Наберемося сміливості запропонувати свій варіант розуміння такої ситуації, на який наштовхнув нас О. Клековкін своєю публікацією «“Система” Станіславського: верифікація даних» [71].

Оскільки перша праця Станіславського «Моє життя у мистецтві» (1926) викликала бурхливу дискусію і потрапила до «логічного ланцюжка»: «“Моє життя у мистецтві” — “Біла гвардія” М. Булгакова — все це “Вишневий сад” білогвардійського руху» [71, с. 16], а термін «підтекст» став зручним для етики соціалістичного реалізму з пріоритетом змісту над сенсом аж до 1970-х років [16], то за таких умов Станіславський з Любов'ю Гуревич (котра здійснила літературний запис праці «Робота актора над собою» у 1938 р. [71, с. 17]), «відредагували» «підтекст» згідно з тодішніми політичними реаліями, що не передбачали «прихованих змістів».

Розділ 3

ПІДТЕКСТ У ТЛУМАЧЕННІ ПОСЛІДОВНИКІВ ШКОЛИ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО

3.1. «Другий план» і підтекст у В. Немировича-Данченка

Як відомо, одночасно з К. Станіславським творив теоретичну науку театру й В. Немирович-Данченко — один з найбільших діячів російської театральної культури ХХ ст., видатний режисер, драматург, письменник, педагог, критик, соратник Станіславського, разом з яким вони принесли світову славу МХАТ, автор багатьох теоретичних статей, есе, рецензій, нарисів, інтерв'ю з теорії і практики театрального мистецтва. Простежимо, як Немирович-Данченко трактує підтекст та яке місце відводить йому в своїх теоретичних працях.

Вважаючи, що театр — це актор, а театральне мистецтво, перш за все, акторське мистецтво, Немирович-Данченко значну увагу приділив творчості актора. Відомі в цій царині його роботи: «Мистецтво театру», «Бесіди з молоддю», «Замітки про творчість актора», «Думки про театр». Окремо виділимо важливі для нас роботи «За культуру сценічного слова» і «Другий план», оскільки вони мають безпосереднє відношення до аспекту нашого дослідження.

Зразу зазначимо, що в роботі «За культуру сценічного слова», присвяченій сценічній мові, жодного разу не вживається поняття «підтекст». Автор пише: «Ще гостріше, ніж у літературі, стоїть питання про сценічну мову, бо тут слово вже не лише видиме для ока читача. Воно доходить, вірніше, передається через актора, який намагається донести кожне слово до глядача в сильному і повному звучанні, бо слово є найважливіший засіб прояву ролі. Мова йде не тільки про багатство слів, велике значення має конструкція, обороти мови» [116, с. 409]. Якщо слово є «найважливішим засобом прояву ролі», то, розуміємо, що проявити роль, образ потрібно через правильну подачу, донесення значення слова — тобто через підтекст наскрізної словесної

дії, певні «обороти мови». І тому: «Питання роботи над мовою в театрі складне, особливо в такому театрі, де психологічні прагнення актора повинні бути всебічно виправдані. Обережне, дбайливе ставлення до слова збагачує палітру актора. Слово може збуджувати акторські можливості, але може і приглушати їх, збуджувати прикре почуття безпорадності. Тому ми не маємо права давати акторові “поживу”, приготовану поганою мовою. *Актор завжди шукає слово, яке стисло і сильно виражає завдання, поставлені автором*» [116, с. 409]. Тут автор наближається до розуміння підтексту в загальноприйнятому трактуванні: акцентуація головного фразового слова, що «стисло і сильно виражає завдання автора», несе суть змісту фрази, а щоб точно і сильно виразити завдання автора, захованого в слові, потрібно донести мету словесної дії — підтекст.

Термін «підтекст» знаходимо у Немировича-Данченка в книжці «Народження театру», але не в прямому висловленні, а в коментарях М. Любомудрова до вислову автора: «Що птах вміє літати — це видно навіть тоді, коли він ходить. Людину іноді можна бачити набагато далі, глибше, прозоріше навіть тоді, коли вона себе не розкриває. У мистецтві це особливо важливо. Це знову — мій “другий план”» [116, с. 429] — «термін В. І. Немировича-Данченка, яким він позначав глибинні пласти ролі, її “підтекст”». Режисер надавав великого значення психологічно об’ємному розкриттю людських характерів на сцені» [116, с. 548]. Отже, «другий план» — це «глибинні пласти ролі» (як підтекст — глибинний пласт тексту). Коментатор тому і бере слово підтекст в лапки, бо «другий план» відноситься до ролі, як підтекст до тексту: «другий план» під роллю — «підтекст» під текстом.

«“Другий план” — той психофізичний багаж, з яким актор живе в ролі, прихований перебіг життя, безперервний (що дуже важливо) хід думки і відчуття образу. Це результат діяльності актора, який позначається, ніби “вихлюпується” при виконанні ролі, в окремих місцях явно, в інших — більше скрито, але в ідеальному випадку він є у актора завжди. Під час спектаклю, якщо він *нажитий при підготовчій роботі*, він тече без згоди виконавця,

так, як це відбувається в житті: людина несе в собі щось своє безперервно. Підкреслимо, що *“другий план” не грається, його треба мати до моменту публічної творчості*» [60].

Особисто термін «підтекст» Немирович-Данченко застосовує в збірнику праць «Рецензії. Нариси. Статті. Інтерв'ю. Замітки» в рецензії на творчість Василя Лужського: «Його артистичні якості: неодмінно — образ від життя; цілий каскад життєвих подробиць, характерних для даного образу; *безліч дрібних підтекстів*, польотів фантазії у різних положеннях даного образу; як і до зовнішньої характерності — виняткова здатність знайти ходу, звичний жест, влучну інтонацію» [115, с. 337–338]. «Безліч дрібних підтекстів» — це все той же «другий план», що включає в себе «життєві подробиці». «Дрібні підтексти» — в розумінні дрібні психофізичні стани, в яких актор живе в ролі, прихований перебіг життя, безперервний хід думок і відчуттів, нафантазованих для різних положень, ситуацій, в які потрапляє образ (як у зовнішній характерності — хода, жест, інтонація). Стосовно підтексту як донесення мети словесної дії — не можливо застосувати означення «дрібний» (не буває ж: «в дрібному/крупному підтексті прозвучав такий зміст»). «Влучну інтонацію» можна знайти, але віднайдена влучна інтонація повинна мати, в першу чергу, безпосереднє відношення до донесення закладеної в словах мети промовляння — підтексту, наскрізно-дієвого смислу.

Найближче, здавалося б, до такого підтексту підходить Немирович-Данченко, говорячи про прийом «висловлювання між рядків» Ібсена: «Не можна пройти мимо ще однієї важливої особливості в ібсенівській *манері драматургічного письма*. Можливо, саме тому, що Ібсен прагне зберігати у своїх п'єсах “три єдності” і що п'єса будується як фінал якоїсь широкої драми, він вдається до великого *використання прийому “висловлювання між рядків”, між слів дійових осіб*. Глядач ібсенівських драм неодмінно повинен допомагати і собі, й автору, заповнюючи ці “міжряддя”, щоб повністю сприйняти драму» [115, с. 148]. Зазначимо, що в Немировича-Данченка висловлювання «між рядків» — «манера драматургічного письма», прийом

драматурга Ібсена, а не актора-образа. І не актор у автора заповнює «міжряддя», а глядач. Глядач повинен допомогти драматургу заповнювати «міжряддя», «міжслів'я». Термін «міжряддя» можна застосовувати до написаних рядків. «Між словами» — це щось «крім слів», а не «під словами». Тобто ще щось, окрім тексту і його безпосереднього змісту. Глядач «повинен допомогти собі і автору», заповнюючи «міжряддя» і «міжслів'я» — особистими фантазіями, уявленнями, переживаннями, «щоб повністю сприйняти драму», тобто — дофантазувати, доуявляти «другий план» («прихований перебіг життя, безперервний хід думки і відчуття образу», те, що не сказано в словах, не показано і не відіграно в умовній театральній реальності вистави).

У коментарі Л. Фрейдкіної до цього фрагменту зазначається: «Ставлення Чехова до Ібсена складніше, ніж це прийнято думати. Критика не раз порівнювала “Чайку” з “Дикою качкою” Ібсена, а у відгуку Театрально-літературного комітету йшлося про “ібсенізм” “Чайки”. Не випадково Немирович-Данченко пов'язує “театр настроїв” не з чеховською драматургією, як це робиться зазвичай, а з п'єсами Ібсена. Ібсен, за його словами, перший відмовився від монологів, але ж і Чехов усував умовний театральний монолог. *Ібсенівське “між рядків” близьке чеховському підтексту, підводній течії* [155, с. 365] — робить висновок коментатор. У самого ж Немировича-Данченка таких порівнянь у даній роботі не зустрічаємо. Останнє твердження слід віднести до власної думки автора коментарів. Так, «між рядків» Ібсена — тотожне «підтексту» Чехова. Все це драматургічні прийоми авторів-письменників, манера письма, де не йдеться про актора як виразника і носія цього «міжрядкового» чи «підтекстового» змісту.

У стенограмі бесіди від 19 січня 1939 р., надрукованій у I томі «Театральної спадщини» Немировича-Данченка, зустрічаємо термін «підтекст»: «Останнім часом я все кажу про “внутрішній монолог”. На кожному кроці вимагаю від актора: ваш монолог? підтекст? є він у вас? Він повинен бути. *Якщо підтекст невірний, все пропало.* <...> А коли п'єса у віршах, коли не можна зайвої зупинки зробити, не можна наголос переставити, — тут вже

знайти підтекст ще важче. *Вжитися в цей підтекст, знайти в собі весь його зміст* у всіх його тонкощах, у всій чарівності, у всіх подробицях психології, знайти так, щоб потім, коли знову почнеш розмовляти віршами ролі, стало легко і вільно, — це чудова робота, але, повторюю, коли заздалегідь знаєш текст. А інакше може трапитися, що ви себе *внутрішньо глибоко розорете і досягнете чудового самопочуття*, а нічого схожого на творіння автора не вийде» [117, с. 230]. Бачимо, що термін «підтекст» Немирович-Данченко вживає, як і Станіславський, на означення наперед заготовлених затекстових розумінь, бачень, відчужень словесного змісту, в які потрібно «вжитися», «знайти в собі», «внутрішньо глибоко розоравши усі подробиці психології», щоб «коли знову почнеш розмовляти віршами ролі, стало легко і вільно». Все, що сприяє активізації внутрішнього стану актора, «досягненню правильного самопочуття актора в ролі», Немирович-Данченко відносить до підтексту. Підтекст у нього теж попередньо заготовлюється — як і внутрішній монолог, і другий план. Тому і говорить він про них в одному контексті.

І Станіславський, і Немирович-Данченко трактують підтекст однаково: перший — як підтекстові думки, переживання, бачення; другий — як підтекстовий «багаж», «другий план», що народжується з пропонованих обставин. «Життя актора в “зонах мовчання” безпосередньо і органічним чином пов’язано з внутрішніми монологам, підтекстом, “вантажем” (за Немировичем-Данченком), отже, і з наскрізною дією і “зерном”» [129, с. 298] — підтверджує О. Попов трактування Немировичем-Данченком прийому підтексту. У Немировича-Данченка підтекст пов’язаний з «зонами мовчання», «внутрішніми монологам» — отже, теж не звучить, а створюється попередньо, будучи лише «багажем».

Узагальнюючи, можна впевнено визначити наступні положення.

1. Немирович-Данченко в теоретичних працях зі сценічного слова не послуговується поняттям «підтекст» як сенсом висловлювання.

2. Термін «підтекст» застосовує в тому ж розумінні, що і Станіславський, на означення затекстових думок, бачень, переживань (при цьому жодного разу не говорить про «ілюстрований» підтекст).

3. Моменти «між рядків», «між слів» драматурга і «підтекст» — тотожні його «другому плану» — «психофізичному багажу, з яким актор живе в ролі».

4. У «другому плані» Немировича-Данченка зовсім не йдеться про текст, мову, подачу тексту, його трактування (підтекст в нашому розумінні).

5. У теоретичних роботах про сценічне слово Немирович-Данченко не розглядає прихованого змісту слова.

3.2. Варіативність підтексту у В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського

У зафіксованих теоретичних доробках учнів і продовжувачів театральної справи Станіславського В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова та В. Сахновського знаходимо епізодичні фрагменти, де йдеться про прийом підтексту.

Термін «підтекст» у Всеволода Мейєрхольда знаходимо в контексті аналізу «Пікової дами»: «Якщо мізансцена є необхідною для того, щоб розкрити глибини якого-небудь явища, то, будьте ласкаві, не будуйте її непродумано. Не красивості повинен шукати режисер в мізансценах. З допомогою мізансцен розкривається *підтекст*, розкривається *те, що лежить між рядків*» [109, с. 308]. «**Підтекст — те, що лежить між рядків**» — дуже загальне твердження. В ньому, швидше за все, йдеться про заховані між рядками думки, переживання, настрої, прагнення, мрії, бажання, які повинна розкривати мізансцена, а не словесна дія.

У наступному згадуванні про підтекст читаємо означення його черговим загальним словесним зворотом «задня думка»: «Працюючи над текстом, вивчаючи будову мови з боку формального, я дійшов до несподіваного для себе висновку, що формальний аналіз ладу і ритмічної структури віршів,

якими написаний “Борис”, природним шляхом призводить до розкриття кожного образу, сенсу кожної сцени, до психологічного тлумачення даного місця і, *нарешті, до розкриття “задніх думок”, або, як ми називаємо, “підтекстів”*» [107, с. 238–239]. «Задня думка» однаковою мірою може стосуватися прихованих, не висловлених думок, переживань, настроїв, прагнень, мрій і бажань, які розкривала мізансцена (тепер ще — лад і ритм вірша), і прихованого змісту слів. Отже, йдеться про «розкриття сенсу сцени», а про розкриття сенсу слів, сенсу «задніх думок», на жаль, ні. Хотілося б однозначних тверджень, а не хистких загальних висловлювань, що допускають варіативність тлумачення.

Те ж і в наступному матеріалі: «Звинувачувати треба тих авторів, які її [Бабанову] змусили грати речі, в яких її дарування не шліфувалося, тому що найстрашніше в сучасному театрі серед цілого ряду акторів дуже великих, що вони перестали грати *багатопланно, тобто щоб весь час був ключ підтексту, щоб вони не тільки бачили основну лінію, яку вони на сцені грають, але і всі, так би мовити, побічні ходи*, що виникають в силу ось цієї складності, яку потрібно сучасному акторові як акторові-трибуну робити. Саме так грали знамениті Мочалов, Каратигін та ін. — чудові актори, які виникли з надр цієї чудової пушкінської, гоголівської доби. Чому? Тому що вони, як, наприклад, написано про Мочалова у Белінського, — він відчував у його виконанні *багато такого, що можна було прочитати в його очах, в паузі, в зупинках, у сценічному русі, жесті, ракурсі*, іноді ж Мочалов, та не тільки один Мочалов, а цілий ряд інших акторів, користувалися текстом, скажімо, шекспірівського Гамлета, щоб контрабандою протягати те, що прочитає Белінський, і те, що не дочитає приватний пристав або справник» [106, с. 67].

Всі наведені висловлювання Мейєрхольда про підтекст в більшій мірі відносяться до розуміння прийому підтексту як психологічного інструменту, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені. «Грати багатопланно», «побічні ходи», «те, що можна прочитати в очах актора, в паузі, в зу-

пинках, у сценічному русі, жесті, ракурсі» — все це стосується вияву прихованих думок, переживань, настроїв, прагнень, мрій, бажань. Текст як «контрабанда» («прихований товар») у даному разі означає зміст, що розгадує досвідчений глядач.

Про прийом підтексту у Євгена Вахтангова дізнаємося зі спогадів учнів. Борис Захава згадує: «Таким чином, перед трагічним актором виникає задача: те, що в житті буває рідко і ненадовго, — зробити на сцені постійним і тривалим. Щоб цього досягти, Вахтангов рекомендував наступний *прийом*. Він говорив: “спробуйте той чи інший шматок своєї ролі (скажімо, монолог) виразити в одній фразі (наприклад: «я тобі покажу»), потім знайдіть внутрішню підставу для того, щоб вимовити цю фразу з тим підйомом і тією співучастю, з якою вона вимовляється в житті, — зрозуміло, при наявності тієї ж внутрішньої підстави; потім цю фразу підкладіть в якості внутрішньої «думки» або «підтексту» під кожен фразу свого монологу (в якому герой волає про помсту). *Тоді весь монолог зазвучить співуче, але ця співучість, будучи виправдана і обґрунтована зсередини, перестане здаватися фальшивою*”» [50, с. 175]. Прийом підтексту Вахтангова полягає у вираженні всього монологу однією фразою, яку підкладають як «внутрішню думку», «підтекст» під кожен (чи окрему) фразу монологу. Отже, під монолог, фразу підкладають **іншу** («внутрішню думку»), ніж ту, що є в прямому змісті монологу, фрази.

Згадує Ц. Мансурова: «Я пам’ятаю, як протягом цілого ряду репетицій Євген Багратіонович страшенно захоплювався підтекстами. *Візьме будь-яку репліку і почне підкладати різні думки*. Наприклад: “Не муч мене, Зеліма, і без того мені соромно зізнатися, що він причиною був почуттів, раніше мені не знайомих”. Він надзвичайно захоплювався тим, що *під цю фразу можна підкласти будь-який сенс*. Він говорив: “Візьмемо таку думку: «ай-яй-яй, як тобі не соромно!», і виразимо її словами: «Не муч мене, Зеліма...»” *Те, що він пропонував, було музикою, яку він підкладав під дану фразу, партитурою*. Він перевіряв цим слух, тобто чуйність актора, сприйнятливість до підтексту. *Ре-*

пліка може означати безліч речей, безліч завдань» [50, с. 413]. Даний спогад підказує технологію прийому підтексту:

У тексті — «Не муч мене, Зеліма...» — **написано.**

У підтексті — «ай-яй-яй, як тобі не соромно!» — **сене, сказано, почуто.**

Підтекст (інша думка) стає музикою, підкладеною під фразу. Вимовлена з підтекстом репліка може означати безліч речей, виконувати безліч завдань.

Актор В. Зускін згадує, яке значення Вахтангов надавав мові персонажів: «Кожен, хто виголошував ту чи іншу репліку зі своєї ролі, повинен був знаходити *потаємний сенс того, що автор хотів сказати цією реплікою.* “Наприклад, — говорив Вахтангов, — якщо хто-небудь запитує у вас, котра година, він це питання може вам задавати за різних обставин з різними інтонаціями. Запитувач, можливо, не хоче насправді знати, яка саме година, але він хоче, наприклад, дати вам зрозуміти, що ви занадто засиділися і що вже пізно. Або, навпаки, ви чекаєте лікаря, і кожна хвилина дуже дорога для вас. Можна перерахувати цілий довгий список таких обставин і випадків, коли інтонація цього ж питання може звучати *по-іншому.* Ось чому необхідно шукати підтекст кожної фрази”» [94, с. 140]. Продовжимо думку: тобто **сене** кожної фрази, який виконавець, повинен завжди доносити в сценічному мовленні. В наведеному прикладі сенс висловлювання у першому випадку: «ідіть геть!», у другому: «коли вже він прийде!».

Ще один приклад — спогад Н. Русінової про прийом підтексту у представників школи Вахтангова: «Робимо цей шматок. Мерік–Щукін обіймає Любку лівою рукою, а права рука спрямована кудись угору, у мрійливому ракурсі. Текст “горло переріжу... піду на Кубань. Вівці заведу” і т. д. звучить так правдиво, піднесено, так ніжно, лагідно, так перспективно заманливо, що моє — Любкіне — серце розтануло до сліз і я, ковтаючи їх, вимовила свій текст благально: “Зостанься, Мерік!” Щукін, побачивши мою набіглу сльозу, поспішив на допомогу і, ніби протверезівши, знявши весь ліризм, різко змі-

нює свою поведінку: “Ні, Люба, не тримай, гуляти бажаю”, — сказав, підперезуючись, з підтекстом “*треба тікати*”» [48, с. 262].

«Хоча у нас вже є деякі умовні терміни для вираження режисерських думок, але міцних і ясних позначень ще не має», — стверджував Василь Сахновський (1886–1945) — російський, радянський театральний режисер, театрознавець, педагог, народний артист РСФСР, доктор мистецтвознавства у своїй книзі «Робота режисера» [140, с. 70].

Говорячи про підтекст, Сахновський розуміє його двояко: як прихований зміст і як «ілюстрований підтекст» (за Станіславським), при цьому не вказуючи на їхню різність чи тотожність.

У розділі «Робота над текстом» автор стверджує що «створюється режисерський текст як особливого роду партитура, тобто авторський текст в сценічній інтерпретації режисера. З цієї партитури, створеної на основі авторського тексту, породжується ряд завдань для виконавців. Вони виникають по ходу дії. Але інколи буває, що для цього доводиться частково міняти текст або *тлумачити його по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора*» [140, с. 62]. Ось це тлумачення тексту **по-іншому**, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора, і є, в нашому розумінні, **підтекстом**.

Про тлумачення тексту по-іншому Сахновський говорить на прикладі уривку з другої дії п'єси «Унтіловськ» Л. Леонова: «Раїса говорить: “Ти не хочеш зрозуміти Гугу, Вікторе. Він зносився, зневірився, втомився... Правда? Коли б ти знав, як він мучиться. Потрібно ж поважати людину, хоча б за муки її”. Підтекст, який передує цій репліці, переконує, що Раїса говорить не про чоловіка, Гугу, а про себе, і прохання, звернене до Віктора Буслова, колишнього чоловіка, пожаліти Гугу, насправді означає прохання зрозуміти і пожаліти її, Раїсу. Вона з делікатності до коханої людини, Віктора, з яким розмовляє, говорить не про себе, а про Гугу. Для виправдання підтексту попереднього фрагменту викреслюється в першій фразі слово “Гугу” і вставляється

ся слово “мене”. Виходить: “Ти не хочеш мене зрозуміти, Вікторе. Гуга зносився, зневірився...”» [140, с. 62].

Мова йде про підтекст прихованого змісту. Варто уточнити, що технологія вияву прихованого підтексту полягає не в «переписуванні» чи заміні авторського тексту на потрібний, режисерський чи виконавський (в даному випадку «Гугу» на «мене»), а в промовлянні слова «Гуга» як «мене». Слово «Гуга» інтонаційно повинно звучати як «мене», тобто в підтексті має «підкладатися», розумітися, доноситися, вчуватися «мене» (за методом Вахтангова).

У наступному розділі книги Сахновський полишає розуміння підтексту іншого змісту і веде мову про підтекст як **передачу бачень**: «Коли текст був розібраний, розроблений і сценічно зроблений, виліплювалася не тільки потрібна думка, не тільки *випукло доходив підтекст автора*, але й зливалася яскравість образу з фарбами його мови. Актор повинен був шляхом вправ так “замасувати” фразу, щоб в момент її виголошення партнер *бачив* би те, що говорить, саме таким, яким *бачить* це той, хто цю репліку промовляє...» [140, с. 74]. Автор, перебуваючи на репетиціях Станіславського, був свідком його апробації так званого «ілюстрованого підтексту». «Замасувати» фразу шляхом вправ означало для актора нафантазувати і передати бачення того, про що він говорить партнеру. Підтвердження цьому є так багато вжитих автором слів «бачення», «бачити», «побачити». «Розорювати весь простір прихованого за словом змісту» означає для Сахновського «замасувати» фразу, щоб в момент її виголошення партнер **бачив** би те, про що говорить, тобто — створювати яскраві докладні бачення. Підтекст, у даному разі, розглядається ними в контексті ілюстрації створених бачень. «Це означає, за думкою К. С. Станіславського, що фраза, сказана актором, вимовляється ним не для себе, як текст ролі, в якій актор може покрасуватися фарбами свого акторського обдарування, і не для глядача, щоб підкреслити йому або особливо подати текст, навмисне викликавши відповідну реакцію, а *тільки для свого партнера*. І тоді текст правильно дійде до глядача і саме в тому значенні, який йо-

му наданий автором» [140, с. 74]. По факту Сахновський не говорить про «ілюстрований підтекст» від себе, а переповідає прямі цитати майстра.

Резюмуємо: говорячи про передачу і відтворення бачень («ілюстрований підтекст»), Сахновський все ж звертає увагу і на **тлумачення тексту по-іншому**, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора, тобто на підтекст **прихованого змісту**.

3.3. Підтекст як ставлення у М. Кнебель

Вірна учениця і послідовниця Станіславського і Немировича-Данченка, Марія Йосипівна Кнебель багато років працювала з ними в тісному контакті і під їхнім безпосереднім керівництвом. У своїй книзі «Слово у творчості актора» Кнебель детально розповідає про їх педагогічні прийоми, експерименти і міркування в галузі роботи актора над словом. Кнебель сприймає спадщину вчителів як основу, що потребує збагачення сучасним досвідом. Сама Марія Йосипівна про це говорила так: «Станіславський і Немирович-Данченко залишили нам величезний матеріал, над яким ми зобов'язані думати і на досвіді якого ми повинні широко експериментувати, для того щоб впроваджувати в практику те, що безумовно збагатить наше мистецтво» [76, с. 145].

Домагаючись перевірки нових теоретичних положень системи про слово в сценічному мистецтві, її засновники «розробляючи проблему слова в сценічному мистецтві і вбачаючи в слові могутній засіб ідейно-художнього впливу, вчили нас *розорювати весь простір прихованого за словом змісту*, що утворює глибокі *пласти підтексту*. *Розроблений, ємний, різноманітний підтекст*, введений в практику Художнього театру К. С. Станіславським і В. І. Немировичем-Данченком, впливає на глядача під час вистави як складний комплексний подразник» [76, с. 17].

Продовжувач вчення Станіславського про словесну дію, Кнебель у своїй книзі «Слово у творчості актора» нічого не говорить про підтекст «від се-

бе», а повністю слідує за Станіславським, посилаючись на прихований за словами простір бачень, думок, почуттів, що й утворює пласти підтексту.

Втім, про «ілюстрований підтекст» (основний у Станіславського) Кнебель говорить побіжно: «Прагнення актора до створення “ілюстрованого підтексту” неминуче розбурхує його уяву, безперервно збагачуючи текст автора все новими і новими творчими рисами, адже наша здатність до сприйняття явищ безмежна, і чим більше ми будемо зосереджуватися на якомусь факті, тим більше ми будемо знати про нього» [76, с. 51]. Вкотре зауважимо, що підтекст не створюється, а мається на увазі, доноситься, чується. А бачення — створюються (і ми згодні) лише для зосередження на якомусь факті, для більшого його пізнання. Дана цитата є підтвердженням тому, що класики «прив’язували» підтекст безпосередньо до бачень.

І у Кнебель підтекст — похідне від бачень. «Розорювати весь простір прихованого за словом змісту» означає для Кнебель створювати яскраві детальні бачення. Підтекст вона розглядає в контексті бачень і — що важливо — ставлення до них. Ось це уточнення на «ставленні до бачень», на наш погляд, є суттєвим новим акцентом у процесі становлення та подальшого розуміння підтексту в мистецтві озвученого слова. Зупинимося на цьому детальніше.

За Кнебель, бачення «мають два періоди. Один період — нагромадження бачень. Якщо звернутися до прикладу бачень Чацького, у монолозі з першого акту “Лихо з розуму”, — це детальна, багато разів повторювана і з кожним разом все більш деталізована, уявна замальовка людей, що живуть в певній епосі, їх соціальна характеристика, ряд епізодів з їхнього життя, їхній зовнішній вигляд, їхні взаємини і головне — уточнення *свого ставлення до них*» (курсив автора. — *І. С.*) [76, с. 54]. Автор акцентує тут увагу на головному (воно і справді є найголовнішим і необхідним) — це **ставлення** одного персонажа до іншого. І цим побічно визнає, що бачення — допоміжні та похідні. Без з’ясування безпосереднього свого ставлення до нафантазованих

образів ніякі авторські слова не зробляться своїми, і ніякі бачення не будуть доречними.

«Працюючи над баченням окремих людей, змальованих Грибоедовим у даному монолозі, актор неминуче захоплює свою фантазію, розбурхує свою уяву, яка не зупиняється вже тільки на цих людях, а малює йому тисячі прикладів з життя фамусівської Москви, яку Чацький усім своїм молодим, гарячим серцем не приймає. Думаючи про “наше сонечко” або “Пульхерію Андріївну”, він задається нескінченною кількістю питань про світогляд Чацького, про його *ставлення* до цих людей, про мету життя Чацького» [76, с. 54].

Як нафантазувати Пульхерію Андріївну сучасному молодому актору, який образ він може «підкласти» під образ княгині? А ось ставлення, яке викликають пропоновані автором обставини, він може взяти зі своєї практики і досвіду життя. І цього ставлення достатньо. Якщо образ іншого героя можна нафантазувати тільки з пропонованих обставин п'єси і ролі, то в основі такого творення образу буде лежати, насамперед, ставлення даного героя до нафантазованого ним персонажу. Виходячи з цього, можна тільки уявити собі дещо, і то дуже загально, і це «дещо» буде дуже ефемерне і не постійне.

Якщо актор не знає свого ставлення до персонажа, то що він може нафантазувати? Що буде вести, розбурхувати його фантазію, змушувати її працювати, що підштовхне до фантазування, і в якому напрямку це фантазування слід спрямувати? Що може допомогти актору почати творити, до чого він може вдатися за підказкою, яка завжди буде вірна і надійна? **Пропоновані автором обставини п'єси і ролі!** За ними завжди стоїть автор, зі своєю допомогою — підказкою, **своїм ставленням** до всього.

«У нас, на жаль, погано розроблено поняття бачення, і часто в практичній роботі актора ми зустрічаємося з тим, що він, намагаючись побачити щонебудь, замикається в собі і втрачає живий зв'язок з партнером» [76, с. 55]. На дану проблему ми вже звертали увагу, а Кнебель підтверджує її. Не варто заглиблюватися у розробку детальних бачень, щоб потім їх впроваджувати,

тим більше що це призводить до втрати справжнього спілкування, як справедливо стверджує і Кнебель.

Теоретики системи постійно говорять і наполегливо рекомендують використовувати бачення, не акцентуючи при цьому на їхній явній вторинності, і, головне, недооцінюють основного, Кнебель визнаного — **ставлення**. Вона продовжує: «Актор у процесі підготовчої роботи недостатньо яскраво і точно намалював у своїй уяві ту картину, про яку він говорить, а зараз, під час репетиції, замість того, щоб впливати своїм баченням на партнера, займається заповненням цієї прогалини. Такий актор, під час репетицій своєї сцени, поставивши перед собою завдання побачити все, про що він говорить, буде неминуче віддавати всі свої сили цій задачі і замкнеться. *Він буде в полоні технологічного завдання, яке не має нічого спільного з завданнями і діями Чацького*» [76, с. 55]. Повністю погоджуємося, але далі знову суперечність: «Чи може актор домогтися вірного проголошення монологу, якщо він на геніальному матеріалі Грибоедова не придумає свого “чорномазенького”, свого Гільйоме, свою “Пульхерію Андріївну” тощо. Актор повинен побачити цих людей так, щоб пам’ять про них стала його особистим спогадом, щоб, говорячи про них, він ділився тільки маленькою частинкою того, що він знає про них» [76, с. 53].

Навіщо ретельно нафантазувати собі образи, запам’ятовувати їх, тим більше що при згадуванні про них йому достатньо буде маленької частинки знання про них? Цією маленькою частинкою, на наш погляд, є його **ставлення** до персонажа. Воно і є головним. Згадаймо: Чацький не **говорить** про них, а **цікавиться** ними, а це зовсім різні дії. Він буде не згадувати і чекати, а активно домагатися задоволення свого інтересу: якими вони стали, як все змінилося (і чи змінилося), а не хто як виглядає.

«Артист же часто, нічого не вбачаючи за текстом, просто награв інтерес до цих людей, а насправді байдужий, тому що у нього *не існує в уяві* ніяких “старих знайомих”» [76, с. 53]. Акторові нічого і не треба бачити за текстом, в даному випадку, тому що (і тут Кнебель права) він повинен активно

цікавитися і вже не може бути байдужим. Але цікавитися йому необхідно «новими» «старими знайомими», і для цього йому не треба тримати в своїй уяві ніяких «старих», йому цікаво дізнатися, якими вони стали «новими», а не «гальмувати» свою наскрізну дію пригадуванням нафантазованих бачень неіснуючих героїв. Від актора нам, глядачам, потрібно не його бачення (їх ми не зможемо ні побачити, ні перевірити, ні зіставити), а його **ставлення** до цих персонажів при кожній згадці про них. Ось це відігране актором ставлення для глядача головно необхідне, воно дає йому розшифрування і розуміння того, що відбувається. У актора при згадці про когось має чітко відчуватися і бачитися його ставлення до згаданого персонажу.

Стверджуємо, що актор повинен займатися виключно тим, що відбувається зараз на сцені, — саме тут все для нього вперше і нове, саме від того, що відбувається на сцені, має відштовхуватися актор. Тільки звідси він повинен брати все, що диктуватиме його спосіб поведінки, його ставлення до інших персонажів, все те, чому будемо свідками і ми — глядачі. Саме за цією безпосередністю, що відбувається на наших очах, ми і приходимо до театру. «У п'єсі актор в основному зіштовхується з подіями, що відбуваються в дану секунду, і реагує на них в той же момент, тобто його реакція безпосередня, адже він грає людину, яка не знає, що станеться в наступну хвилину. Вірніше буде сказати, що природа акторського мистецтва саме в тому, що актор, чудово знаючи п'єсу, в кожному окремому моменті ролі повинен настільки *безпосередньо сприймати події, що відбуваються*, нібито подальший розвиток п'єси йому невідомий. Сценічна дія завжди побудована в *теперішньому часі*» [76, с. 60]. «Якщо актор по-справжньому думає, це не може не відбитися в його очах. Глядач не дізнається, які слова ви вимовляєте про себе, але він вгадає *внутрішнє самопочуття* діючої особи, його душевний стан, він буде захоплений органічним процесом, що створює безперервну лінію підтексту» [76, с. 85]. Внутрішнє самопочуття, тобто ставлення до подій, сказаного, почутого, побаченого, зробленого породжує безперервну лінію підтексту.

У контексті нашого дослідження доречною є заява Кнебель про те, що Станіславський «ніколи не відділяв проблеми слова в художньому читанні від словесної дії у виставі. Він ясно бачив, що в тому і іншому випадку існує своя специфіка. Але Костянтину Сергійовичу в першу чергу важливо було підкреслити *загальні основи словесної дії* в обох випадках» (курсив автора. — *I. С.*) [76, с. 5]. Щоб підтвердити, що ставлення важливіше бачень, читаємо у Станіславського: «у вас є *ставлення* оповідача до цієї людини, про яку ви говорите, і скільки б в оповіданні не було дійових осіб, до кожного з них у вас буде своє *ставлення* — *це зробить їх різноманітними*» (курсив автора. — *I. С.*) [76, с. 72]. «Оцінюйте предмет не з *зовнішнього боку*, — говорив Станіславський, — а з боку вашого *ставлення до предмета*. І не потрібно описувати мені інтонацією *зовнішній* вигляд людини. Опишіть мені внутрішню сутність цієї людини, і *ваше ставлення до неї*» (курсив автора. — *I. С.*) [76, с. 73]. Тут Кнебель висловлюванням Станіславського підтверджує нашу гіпотезу про вторинність яскравих бачень для органічної словесної дії. Якщо не потрібно оцінювати предмет із зовнішнього боку, концентруватися на зовнішньому вигляді людини, отже, не треба і нафантазувати детальних бачень, створювати для себе детальний зовнішній портрет — і це правильно, адже головним є наше ставлення до предмета, до персонажа. Саме воно, ставлення, і буде вести актора, диктувати його поведінку, фізичну і словесну дію та підтекст.

Другий період процесу бачення, відзначений Станіславським, говорить Кнебель, полягає в «умінні актора захопити партнера своїми баченнями “говорити не вуху, а оку партнера”». Цей процес органічно пов’язаний з процесом спілкування. «Що означає *слухати*? — Говорив Костянтин Сергійович. — Це означає віддати своєму партнеру *своє ставлення, свій інтерес*. Що значить *переконати, пояснити*? Це означає *передати* партнеру свої бачення: потрібно щоб не тільки ви, але і партнер ваш бачив те, що бачите ви. Не можна розповідати взагалі, не можна переконувати взагалі. Потрібно знати, навіщо ви переконуєте, треба знати, кого ви переконуєте» [76, с. 55]. В одному твер-

дженні містяться прямі суперечності. З одного боку — віддати партнеру **своє ставлення, свій інтерес, переконати, пояснити**, потрібно знати навіщо ви **переконуєте, і кого ви переконуєте**, з іншого — **передати** партнеру **свої бачення**, потрібно щоб не тільки ви, але і партнер ваш **бачив те, що бачите ви**.

І далі чергове підтвердження розбіжності : «Спілкування є прелюдія до дії, воно вимагає *завдання і дії*. Треба вчитися вселяти не звуки слів, а *образи, бачення*» [76, с. 55]. На наш погляд, треба навчитися вселяти те, що допоможе виконати дієву задачу вашого героя, а не захоплювати партнера картинкою минулого, яка може бути тільки засобом, а не метою спілкування. «Якщо учень буде точно знати, про які факти він хоче *розповісти, в ім'я чого* він почав *розповідь* і якого *ставлення* до цих фактів він чекає від партнера, він ніколи не буде поспішати» [76, с. 58] і, продовжимо, акцентувати свої словесні дії виключно на передачі бачень. «Дія обумовлюється мотивами дії. Кожна дія пов'язана з наскрізною дією і надзавданням» [76, с. 58], і, знову продовжимо, ніколи і ні за яких обставин у актора не буде мотивом дії передача допоміжних бачень, нафантазованих ним для більш чіткого розуміння обставин п'єси і ролі в період роботи над образом. Ці нафантазовані бачення відносяться виключно до подій минулого і ніяк не можуть лежати в основі наскрізної дії і надзавдання, що проявляються тільки в теперішньому часі життя героя або оповідача. На підтвердження у Кнебель: «Ставлячи собі відому мету, або, як каже Белінський, доповнюючи своєю грою ідею автора, актор саме в цьому напрямку діє словом, ведучи за собою глядача» [76, с. 16]. «Пам'ятайте, що починаючи розповідати, ви повинні точно знати, в ім'я чого ви розповідаєте, які думки, і почуття ви хочете викликати в слухача. І до цієї основної мети ви повинні прагнути» [76, с. 72].

«Пам'ятайте, — говорив Костянтин Сергійович, — що в паузах артист подумки *оглядає* те, про що він говорить» [76, с. 112]. Станіславський і його продовжувачі в основу розуміння підтексту кладуть бачення, звідси і термін «ілюстрований підтекст»: ілюструю голосом те, що бачу внутрішнім зором, а

бачу те, що нафантазував, згадав і підклав під авторський текст. Треба ж не додивлятися, а **доживати, допереживати** те, що відбулося, що трапилося — описане, сказане. Риторичне питання: вимовляючи «я тебе люблю», що буде актор додивлятися в паузі?

Розглядаючи бачення, намагаємося довести, що вони самі по собі нічого не дають. Приклад: що буде первинним, головним при розгляді концепту «пожежа» — картинка чи ставлення? Те, що бачимо, чи те, як сприймаємо, ставимося до того, що трапилося? В даному випадку, при одній «картинці» можуть бути, залежно від контексту, різноманітні і часто протилежні ставлення — жах, захват; зловтіха, страх, горе і т. п. Картинка породжує ставлення, але воно може бути різним. А ось ставлення народжує завжди єдино правильну картину. Тому бачення не дають точного ставлення, не народжують потрібного підтексту. Ставлення ж безпосередньо народжує підтекст, минаючи навіть бачення. Якщо повернутися до «пожежі», то у виставі вона ніколи не буває реальною, а дається як подія чи запропонована обставина. Герой, згадуючи або розповідаючи про пожежу, буде говорити звичайно не про картину пожежі, а про своє ставлення до неї. І це ставлення буде передбачено пропонованими обставинами п'єси і ролі, за якими відчувається і ставлення автора.

«Станіславський намітив новий шлях в роботі, при якому учень повинен тренувати бачення окремих моментів ролі, поступово накопичувати ці бачення, логічно і послідовно створювати “кінострічку” ролі. Створивши “кінострічку” ролі, — говорив нам Костянтин Сергійович, — ви прийдете в театр, і на тисячному натовпі будете розгортати її перед глядачем, переглядати і говорити про неї так, як можете її *відчувати* тут, сьогодні, зараз. Отже, текст, словесну дію потрібно фіксувати *уявленням, баченням* і говорити про це *бачення* думкою — словами» [76, с. 50–51]. Розгортаючи перед своїм внутрішнім поглядом створену кінострічку бачень, відчувши її, говорячи про неї, додається ставлення, яке народжує підтекст, — таким бачиться Станіславському і Кнебель процес створення підтексту. Нам же він здається іншим,

прямо протилежним. Пропоновані автором обставини п'єси і ролі, його ставлення до них породжують ставлення і «відчування» актора, читця до цих пропонованих обставин (героїв, подій, явищ), які і можуть викликати певні бачення. А ставлення і відчуття безпосередньо народжують підтекст — інтонаційно-звуковий вияв.

На завершення не можемо пройти повз важливе для нас висловлювання Станіславського, наведене Кнебель: «Як часто на сцені ми чуємо: “Який чудовий спектакль”. Це солодково і не переконливо, а в житті ви прийдете після вистави і скажете ті ж слова, але *в підтексті звучатиме*: “Це чорт знає як добре”, і я побачу ваше ставлення до спектаклю, побачу що ви, можливо, і заздрите тому, що інші актори створили такий спектакль, і в той же час пристрастно прагнете навчитися грати так, як грали вони. У житті людина завжди вносить своє живе, трепетне ставлення до того, про що говорить» [76, с.73–74]. Ось воно, знайдене нами в спогадах учнів висловлювання Станіславського на користь «підтексту» — **прихованого змісту, який звучить**. Найцікавіше, що в самого Станіславського ми не зустрічали в працях зі сценічного слова такого трактування підтексту. І де тут місце «ілюстрованому підтексту» — «кінострічці бачення»? Що ви тут «побачите»? (в цитаті Станіславський все ж наполегливо «бачить» замість «відчути»). Окрім як тільки відчуєте, почуєте виявлення **ставлення** (до спектаклю), і виражається це ставлення в «музиці мови» — підтексті, який звучить, вчувається, відчувається, розуміється і доноситься, і ніколи — не бачиться.

Підтекст — це тональне вираження мовцем ставлення і трактування змісту слів. Різниця між прямим змістом слів, змістом думки і їх виголошенням становить підтекст, на якому теоретично мало хто із засновників і продовжувачів системи акцентує увагу і розробляє особисто. Вище наведений Кнебель вислів Станіславського якраз і таїть в собі підтекст прихованого змісту. Саме такий підтекст є найбільш характерним і широко вживаним в театральній практиці і сучасній теорії сценічного мовлення.

Підсумовуючи, зазначимо важливість у Кнебель уточнення на **ставленні** до бачень, що є новим і важливим, та її зауваги щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що спричиняють втрату справжнього спілкування. Суперечливим є і погляд на процес спілкування, де незрозуміло, що ж саме передається партнеру: ставлення чи бачення.

3.4. Різновиди підтексту у Г. Крісті

Крісті Григорій Володимирович (1908–1973) — російський радянський режисер, педагог, театрознавець. Брав участь у виданні праць К. Станіславського. Працюючи педагогом в Оперно-драматичній студії разом із Станіславським, Крісті був свідком створення і перевірки системи, в якій вперше в історії театру були глибоко розроблені питання сценічної теорії, методу і артистичної техніки, що становлять у сукупності цілісне вчення про акторську творчість. Згодом практичні й теоретичні постулати були висвітлені Крісті в його науковому посібнику «Виховання актора школи Станіславського» (1968). У контексті нашого дослідження цей посібник важливий, зокрема, в питанні подальшої розробки учнями Станіславського проблем культури мови і, особливо, підтексту. У посібнику Григорій Крісті відводить цілий розділ для розкриття театрального поняття «підтекст».

Опустимо розгляд величезного масиву тексту Крісті, присвяченого «ілюстрованому підтексту» Станіславського: Крісті переповідає думки основоположника «системи», які ми детально проаналізували з першоджерела самого майстра. Доцільним буде розглянути, що ж нового в розумінні і трактуванні підтексту пропонує Крісті.

У контексті вищезгаданого «внутрішнього монологу», процитуємо: «Щоб мовчання стало дією, потрібно добре організувати його. Для цієї мети Станіславський і особливо Немирович-Данченко широко користувалися прийомом створення так званого “внутрішнього монологу”, який подумки вимовляє актор в моменти свого сценічного мовчання, оцінюючи, приймаючи або відкидаючи аргументи партнера, протиставляючи його *образним баченням* —

свої. Під час репетицій внутрішній монолог може вимовлятися і вголос, *подібно до репліки “а парте”*» [84, с. 173]. Уточнимо: при апарті текст звучить напряду, без підтексту, без будь-якого прихованого чи протилежного змісту. Підтекст не має сенсу і при внутрішньому монологі, бо від себе нічого не будеш приховувати і не будеш собі ж натякати на щось у підтексті. Отже, Крісті фактично говорить про ілюстрований підтекст. У наведеній цитаті обидва актори (той, хто передає свої образні бачення, і той, хто протиставляє їм свої) застосовують тільки ілюстрований підтекст чи підтекстобачення, а найточніше було б це явище назвати — **текстобаченням** чи **затекстовим баченням, текстовідчуванням**.

У контексті інтонації: «Безпосереднє звернення до інтонації для *вираження підтексту* з використанням *нічого не значущих звукових сполучень* — не видумка Станіславського, а прийом, яким користувалися й інші видатні актори. <...> Звичайно, такого роду експерименти вимагають великої майстерності в оволодінні *ілюстрованим підтекстом і технікою інтонування*» [84, с. 175]. Мова йде про так званий прийом «тататіювання». Співак, ще не знаючи тексту, заучує тататіюванням мелодію — це зрозуміло. Але коли актор драми, не знаючи тексту, вже вправляється в інтонуванні? (Чи не звідси — пошуки красивої інтонації, «виспівування» голосом, як результат даних вправ і експериментів)? Який підтекст можна виразити через інтонацію, не маючи при цьому тексту, слів, які б виражали певний зміст, що треба донести до слухача, маючи натомість тільки нічого не значущі звукові сполучення? Тільки — «певний підтекст своїх уявлень, образів, думок, почуттів», а **не смислів**. І жодним чином даного роду експерименти не додадуть майстерності і не допоможуть в оволодінні тим, чим оволодіти не можна. Не можна навчитися оволодіти баченнями й інтонацією поза їхнім змістом. Втім, Крісті наполягає: «У вокальному репертуарі чимало прикладів безсловесного співу: наприклад, розгорнуті фіюрити в італійських аріях, концерти для голосу, вокалізи, де *підтекст передається однією лише мелодією і забарвлюючим її тембром голосу*» [84, с. 176]. Явно мова йде про уявні бачення, стани і на-

строї, передані мелодією. Ніяких прихованих змістів тут бути не може, в наявності тільки інтонаційні вияви ілюстрацій уявних бачень, картин, відчужень, переживань.

«Від яскравості ілюстрованого підтексту залежить яскравість і виразність інтонацій. Але і навпаки, *коригуючи інтонацію*, ми тим самим *коригуємо і зміцнюємо лінію підтексту*» [84, с. 177]. Однозначно: від яскравості **бачень, переживань** залежить яскравість і виразність інтонацій. Але аж ніяк не навпаки. Як би ми не корегували, не відшукували, не підбирали й не відшліфовували інтонацію, ми ніколи не побачимо, не скоригуємо і не зміцнимо лінію наших бачень, уявлень.

Підсумовуючи роздуми Крісті щодо «ілюстрованого підтексту», доходимо наступних висновків.

1. Станіславський та продовжувачі його вчення трактують підтекст як затекстові уявлення, образи, думки, почуття, іменуючи його «ілюстрованим».

2. «Ілюстрований підтекст» — підтекстові уявлення, образи, думки, почуття, а звуковий його вияв — інтонація.

3. Вважаємо не точним: 1) образне бачення змісту слова, думок і почуттів називати «підтекстом»; 2) існування і використання самого поняття «ілюстрований підтекст» в сучасній театральній педагогіці.

Розглянемо ще аспект «ставлення» у Крісті. Розділ «Підтекст» починається з опису вправи для виконавця: «Припустимо, що солдат повинен *доповісти* своєму начальнику про катастрофу військового ешелону. *Розповідаючи* про цю подію, він відновлює в пам'яті всі подробиці: коли поїзд підійшов до мосту, пролунав вибух і міст злетів у повітря. Машиніст загальмував, але було пізно. Паровоз звалився під укіс, тягнучи за собою вагони. Вагони розбивалися один об одного, почали рватися снаряди. Ті, що залишилися в живих, стали розбігатися від місця катастрофи, але їх наздоганяли кулі партизан, що засіли в кущах...» [84, с. 164].

Насамперед слід уточнити: солдат повинен «доповісти» чи «розповісти» своєму начальнику про катастрофу? У автора виходять взаємовиключні

дії: «доповісти, розповідаючи про цю подію». Доповісти і розповісти — це різні способи існування, різна наскрізна дія. Доповісти, як правило, потрібно коротко і ясно; розповідь же передбачає розлогість, деталізацію. У самого автора виконавець, «доповідаючи», починає «розповідати», пригадуючи всі подробиці. Далі у автора: «Отже, створено *текст розповіді* і відповідна йому «кінострічка бачень»» [84, с. 164]. Та чи буде виконавець при військовому рапорті «відновлювати в пам'яті всі подробиці», послуговуватися «кінострічкою бачень»? Насамперед потрібно було створити не «текст розповіді», а текст рапорту, оскільки солдат мав доповісти. Тільки текст рапорту міг слугувати основою для створення відповідної йому «кінострічки бачень».

Отримуючи готовий текст ролі (в даному випадку — військовий звіт), актор повинен органічно діяти в запропонованих автором обставинах. Для органічної словесної дії запропонованим текстом йому потрібне передусім чітке надзавдання (мета промовляння), а для його досягнення — чітка дія (наскрізна дія). Отже: надзавдання — чітко доповісти про катастрофу; наскрізна дія — доповідаю. Але автор не окреслює їх для виконавця, натомість уточнює запропоновані обставини: «до якого табору належить солдат? Виконавцю вправи пропонується послідовно здійснити два варіанти. У першому випадку він — ворожий солдат, який супроводжував військовий ешелон і дивом врятувався від катастрофи. У другому — він учасник партизанського загону, що влаштував вибух мосту. Один і той же текст розповіді, одні й ті ж подібні бачення набудуть абсолютно протилежного *емоційного забарвлення*. Це або відчай, страх, обурення, розгубленість, або торжество, радість, усвідомлення виконаного обов'язку, відчуття власної сили й правоти. Якщо ж передати розповідь сторонньому, випадковому свідку події, то з'являться нові емоційні фарби» [84, с. 164].

Виходить, що вправа слугувала для виявлення різних емоційних забарвлень згідно зі зміною запропонованих обставин, оминаючи при цьому найголовніше й першочергове: окреслення надзавдання і наскрізної словесної дії виконавця-солдата. І тут же нам на підтвердження: «Але ми раз і назавжди

відмовилися від прямого звернення до емоцій, від спроб безпосереднього їх відтворення». Правильно, ніхто не грає стан, не відтворює емоції, а втілює надзавдання ролі. Навіщо дошукуватися до емоційних забарвлень, коли (і автор це правильно вказує): «потрібно, як і в інших подібних випадках, добратися до тих *коренів*, з яких виростають емоції. З наведеного прикладу зрозуміло, що бачення однієї і тієї ж події отримує в кожному з трьох випадків розбіжні один з одним *оцінки, судження і ставлення* до себе в залежності від обставин, від особистого досвіду, біографії і життєвих прагнень кожного з оповідачів» [84, с. 165]. Не зрозуміло, причому тут «ставлення до себе», все ж інше — так.

Отже, автор дошукується «коренів, з яких виростає емоція». А вона виростає з оцінки, судження (усвідомлення) і, головне, — **ставлення** до події «в залежності від обставин, від особистого досвіду, біографії і життєвих прагнень» оповідача. Та не тільки досвід минулого, але й перспектива на майбутнє змушує кожного по-різному оцінювати одні й ті ж явища життя. У кожного виконавця своє ставлення, а «різне *ставлення* до одних і тих же подій — це та пружина, яка породжує конфлікт між діючими особами» [84, с. 165]. Саме від **ставлення** народжується емоційне забарвлення в оповідача та проявляється в підтексті, — додаємо ми. Оцінка породжує усвідомлення, яке в свою чергу викликає ставлення, що передається «музикою мови», словесною дією — підтекстом, який опосередковано сповниться «емоційним забарвленням».

«Оцінка явищ і образів дійсності як реальних, так і уявних залежить у кінцевому рахунку від *надзавдання діючої особи*. <...> В процесі ж створення сценічного образу актор повинен оточити себе обставинами життя дійової особи, оволодіти логікою її поведінки, що впливає з певного *ставлення* до життя і оцінки спостережуваних явищ», тому «для здійснення словесної дії не достатньо створити яскраву і змістовну “кінострічку бачень”, необхідно ще визначити *ставлення до неї у відповідності із надзавданням зображуваної особи*» [84, с. 165]. Тут ми доходимо до спільного розуміння, додавши у ви-

сновку, що визначене **ставлення** оживить наскрізну дію промовляння, яка виразиться в підтексті певним емоційним забарвленням. Та наполягаємо, що при словесній дії ніяка «кінострічка бачень» не може бути яскраво і змістовно задіяна і використана. Не можна словесно діяти «кінострічкою бачень» («ілюстрованим підтекстом»). Діяти актор буде тільки своїм ставленням до них. Визначальним є саме **ставлення** мовця до предмету діяння згідно з надзавданням його образу.

Дослідивши розуміння Крісті підтексту, в основному, як «ілюстрованого», одночасно зустрічаємо в нього і таке: «Слова нерідко служать *прикриттям, маскуванням дійсних помислів і прагнень*, і в цьому випадку *ілюстрований підтекст може перебувати у прямому протиріччі з текстом*» [84, с. 166]. Спробуємо з'ясувати, чи може ілюстрований підтекст перебувати в прямому протиріччі з текстом, та й чи існує він в наведеному автором випадку взагалі, і що саме перебуває в прямому протиріччі з текстом.

Для вирішення завдання скористаємося наведеною ж Крісті заключною реплікою героїні чеховського водевілю «Ведмідь», яка за ремаркою автора завершується тривалим поцілунком: «Відійдіть геть! Геть руки! Я вас... ненавиджу! До ба-бар'єру!» [84, с. 166].

У цій репліці, за твердженнями Крісті і Станіславського, «для здійснення словесної дії потрібно створити яскраву і змістовну “кінострічку бачень”, визначити ставлення до неї у відповідності з надзавданням зображуваної особи» [84, с. 165–166]. Але який ілюстрований підтекст, яке бачення картини в даному випадку може викликати ставлення і породити образно-змістовне звучання слів? Нічого такого тут немає, бо йдеться не про образний зміст, який несуть слова, а про приховану дію. За Станіславським і Крісті, героїня мала би передати партнерові ілюстрований підтекст — образне бачення, відчуття «руки», «ненависті», «бар'єру» і своє ставлення до них. Втім, у наведеному Крісті тексті ілюстрований підтекст не існує взагалі, тим більше не перебуває в прямому протиріччі з текстом (бо не може перебувати в протиріччі зі словами звукова ілюстрація їхнього образного змісту). У пря-

мому протиріччі тут — текст і його прихований дієвий смисл (підтекст). А смисл підтексту в даному випадку — у словесній дії, а не в баченні.

Автор продовжує: «Ці, здавалося б, ворожі, відразливі слова вимовляються за інерцією, як відгомін недавньої сварки, *але партнер сприймає їх як зізнання в коханні і готовність до повного примирення*» [84, с. 166]. Ми вважаємо, що у наведеній репліці слова героїні сприймаються без всякого «але», вони є прямо протилежними й інтонаційно, і змістовно. Виголошене **«Відійдіть геть! Геть руки! Я вас... ненавижу! До ба-бар'єру!»** у підтексті містить **«Не відходьте! Обіймайте! Я вас... люблю! Дя-ку-ю!»** (дякую за те, що зрозуміли справжню значимість слів, їхню приховано-дієву суть — підтекст, і, всупереч прямому значенню і звучанню слів, продовжуєте діяти — в подальшому тривало цілувати).

На думку Крісті: «Слова нерідко служать прикриттям, маскуванню дійсних помислів і прагнень (тобто надзавдання. — *I. C.*), і в цьому випадку *ілюстрований підтекст* може перебувати у прямому *протиріччі з текстом*», — відповімо: «пряме протиріччя тексту і підтексту» ми означаємо **протиріччям тексту і його прихованого змісту** і вважаємо єдино правильним, зрозумілим і вживаним поняттям, що має назву **«підтекст»**. На підтвердження сказаного тут же у автора: *«саме в цій якості підтекст виявляється найбільш рельєфно і тому найбільш зручний для вивчення»* [84, с. 166]. «Зручний для вивчення» — тобто зрозумілий в загально відомому значенні як прихований зміст слів (підтекст). Надалі під висловами Крісті «протиріччя тексту з підтекстом» чи «протиставлення тексту підтексту» ми будемо розуміти саме підтекст прихованого змісту.

Отже, якщо за основу тлумачення підтексту взяти дефініцію «протиріччя», можемо запропонувати такі його визначення:

- протиріччя між прямим змістом тексту і прихованим;
- протиріччя між тим, що звучить, і тим, що мається на увазі;
- протиріччя між написаним текстом і висловленим його значенням;

– дієво-значуще звучання сутності фрази;

– приховано-дієвий смисл проголошених слів (говоримо одне, а маємо на увазі інше чи прямо протилежне).

Кажучи про підтекст, Г. Крісті торкається ще однієї його грані — використання. Він стверджує: «Такого роду протиставлення тексту підтексту (підтекст) нерідко використовується в драматургії як комедійний прийом, коли справжнє ставлення дійової особи до того, що відбувається на сцені, проявляється в його репліках “а парте” (набік)» [84, с. 166]. На нашу думку, варто уточнити суть даного автором твердження, попередньо з’ясувавши, у чому полягає суть комізму підтексту при апарті.

«Апарт — (франц. *a’parte* — набік) — монологи, репліки, адресовані глядачам для їх повчання. Апарт — репліка, що вирвалася від персонажа, “випадково” підслухана публікою, проте націлена на те, щоб бути сприйнятою в контексті мовного діалогу. Як правило, апарт оформляється ремаркою — “набік” або певним місцезнаходженням персонажа на авансцені. В апарті персонаж ніколи не бреше, оскільки самому собі не брешуть, і виявляє справжні наміри дійових осіб. Моменти внутрішньої правди виявляються своєрідними “простоями” у розвитку дії, під час яких глядач виробляє своє судження. Відповідно апарт може нести “епічну” функцію. (Можна припустити, що зонги в “епічному театрі” Брехта ніщо інше, як апарт.) Апарт доповнює монолог, оскільки передбачає “підморгування” публіці, усвідомлення прийняття рішення, звернення до публіки тощо» [113, с. 15–16].

Застосування прийому «а парте» автор наводить з гоголівського «Ревізора», на якому «побудовано перше порозуміння Городничого з Хлестаковим. Городничому дано подвійний текст, мало не на кожну репліку; один для вимовляння вголос, інший — виражає лінію його підтексту, для проголошення “набік”» [84, с. 167]. Суть комізму полягає в одночасному поєднанні двох прямо протилежних по змісту, сприйняттю і направленості текстів. Перший прямий без підтексту в сторону для глядача (апарт), другий прихований з пі-

дтекстом — для партнера. Одночасне промовляння без підтексту і з підтекстом породжує комізм ситуації.

Городничий (*набік*). Треба бути сміливішим. Він хоче, щоб вважали його інкогнітом. Гаразд, підпустимо й ми баляндрасів, прикинемось, ніби зовсім і не знаємо, що він за людина. (*Вголос*) Ми, проходжуючись у справах службових, от з Петром Івановичем Добчинським, тутешнім поміщиком, зайшли навмисне до гостинниці, щоб дізнатися, чи добре тут утримують проїжджих... і от наче в нагороду випадок дав таке приємне знайомство. (**У підтексті:** *Виконуючи свої обов'язки, перевіряємо, щоб чогось не сталося, а тут таке «неочікуване» знайомство — з ревізором, чи не так?*)

Хлестаков. Я теж сам дуже радий. Без вас я, скажу по правді, довго б просидів тут: зовсім не знав, чим заплатити. (**У підтексті:** *Як добре що зайшли, допоможете мені вирватись звідси, бо я не маю чим заплатити.*)

Городничий (*набік*). Еге ж, розкажуй! Не знав, чим заплатити! (*Вголос*) Не наслідуюсь спитати: куди і в які місця їхати зволите? (**У підтексті:** *Що будеш брехати далі?*)

Хлестаков. Я їду в Саратовську губернію, у власне село. (**У підтексті:** *У мене є дохід. Я віддам.*)

Городничий (*набік*). В Саратовську губернію! Га? І не почервоніє! О, та з ним бережи вуха! (*Вголос*) За добре діло зволили взятись... (**У підтексті:** *Брешеш! Так я тобі й повірив.*)

Поєднання апарту (**відкритого** прийому сказати все, що насправді думаєш і хочеш: текст без підтексту — що говориш, те й маєш на увазі) з підтекстом (**прихованим** прийомом сказати все, що насправді думаєш) породжує комедійність ситуації, яка полягає ще й у приховано-явному «різанні правди-матки» про партнера, яку чує глядач в залі і «не чує» партнер поряд. Співвідношення явного з умовно прихованим і породжує комізм.

У визначенні понять «апарт» і «підтекст» ми знаходимо дещо спільне. У підтексті, як і в апарті, персонаж ніколи не бреше, оскільки самому собі не брешуть. Підтекст і апарт виявляють справжні наміри дійових осіб: це моме-

нти внутрішньої правди, «випадково» підслухані публікою, що передбачають «підморгування» публіці і звернення до неї. У підтексті і апарті дійсно виражається справжнє ставлення дійової особи до того, що відбувається на сцені, і до інших дійових осіб.

Разом з тим, в апарті звучить «гола» репліка, без підтексту, репліка без прихованого змісту, пряма. Саме в апарті «виривається», озвучується внутрішній монолог, який завжди йде без підтексту. (Крісті ж стверджує навпаки). Репліка апарту — це викриття лінії підтексту, лінії наскрізної дії.

Отже, підтекст — це **безперервний емоційно-звуковий вияв наскрізної дії**.

Далі Крісті стверджує, що підтекст створює не тільки комічний ефект — він існує і в драматичній, і у всякій іншій ситуації як в житті, так і на сцені. Підтекст виникає кожного разу, «коли людина *хоче щось приховати* від іншого, *прикидається* не тим, чим є насправді, *під виглядом люб'язностей каже шпильки, критикуючи — хвалить* тощо» [84, с. 167]. Як бачимо, Крісті двояко подає підтекст. Вище був «ілюстрований підтекст» (бачення, що виражають справжні думки, почуття і наміри діючої особи), тут — **прихований** зміст («хоче щось приховати», «прикидається») і **протилежний** («під виглядом люб'язностей каже шпильки, критикуючи — хвалить»). Прихований підтекст — не в пряму висловлений, завуальований; протилежний — не прихований, відвертий.

Підтекст звучить безпосередньо зі словами, які його породжують. Крісті ж стверджує, що «є фрагменти п'єс, де лінія підтексту виявляється не відразу, а лише по ходу розвитку сценічної боротьби» [84, с. 167]. З цим ми не можемо погодитися: підтекст у мовленні не може не виявлятися одразу. Перебуваючи на сцені, актор щомиті творить, і вся його творчість проявляється безпосередньо — і в майстерності володіння підтекстом зокрема. Хіба можливо, щоб не виявлялася лінія підтексту, тобто лінія наскрізної дії персонажу? Проте Крісті наполегливо продовжує вести мову про те, що «підтекст може бути глибоко прихований від партнерів і від самих глядачів, але зреш-

тою логіка поведінки видасть справжні наміри діючої особи, розкриє його внутрішню суть» [84, с. 168]. Підтекст не може бути прихованим від глядача — прихованим може бути до пори до часу надзавдання героя.

Проаналізувавши працю Крісті, доходимо наступних висновків. Крісті розуміє підтекст як ілюстрований — результат бачень і ставлення до них у відповідності із надзавданням. Говорячи про ілюстрований підтекст, автор вказує ще на випадки протиріччя між ілюстрованим підтекстом і текстом. На нашу думку, слід було б говорити принаймні про три відмінні різновиди підтексту в Крісті, які сам автор не виокремлює і не досліджує:

1. Підтекст **ілюстрований** — образна, емоційно-звукова ілюстрація слова (тут текст, бачення і ставлення не несуть протиріччя, не приховуються і тому, на нашу думку, називатися власне підтекстом не можуть).

2. Підтекст — **протилежний зміст** (за Г. Крісті — протиріччя тексту і підтексту).

3. Підтекст — **прихований зміст** (підтекст наскрізної словесної дії).

3.5. Суперечності у визначенні підтексту на сучасному етапі

Георгій Олександрович Товстоногов — один з лідерів російської театральної режисури, що визначили шляхи розвитку театру другої половини ХХ ст. Товстоногов вважав, що нам потрібно відкрити для себе закони Станіславського у новій якості, нових проявах, бо не існує і не може існувати в мистецтві якогось універсального прийому, з допомогою якого вирішувався б будь-який сценічний твір. Кожен з нас зобов'язаний виконати головний заповіт Станіславського — створити на основі його вчення власний метод роботи [163, с. 52].

Власний підхід у Товстоногова і до слова: «Істина, що слово — найголовніше в театрі, що слово — найкращий засіб для вираження змісту твору, стала хрестоматійною. Але сьогодні ця істина придбала новий сенс. Адже Станіславський, який все життя займався словом, увів поняття “підтексту”, “словесної дії”, під кінець свого життя прийшов до фізичної дії. Слова в су-

часному театрі повинні не слухатися, а входити в нашу свідомість через дію. Як тільки в театрі починають слухати слова, сучасний театр кінчається. Ми не маємо права окремо слухати слова і окремо дивитися дії. Ми повинні чути і бачити одночасно. Треба шукати сучасні і досконалі способи з'єднання слова з фізичною дією, злиття їх, супідрядність до такої міри, щоб глядачі *ніби чули фізичні дії і бачили слова*» [164, с.8 3].

Про підтекст Товстоногов говорить у контексті розгляду поняття «метафора» в книзі «Коло думок»: «Метафора — це коли те, що відбувається на сцені, супроводжує другий сенс. Цей другий сенс розкривається всупереч живій правді акторського існування. Він апелює до раціонального начала в психіці глядача, до логічної сфери його сприйняття. Одним словом, цей другий сенс не чуттєво входить у свідомість глядача, а ніби розгадується, розшифровується останнім. Таким чином, *метафора — це не простий “підтекст”*. *Метафора — це зброя режисера, а не азбука акторського існування, чим є “підтекст”*» [164, с. 28]. Зауважимо: про «другий сенс» Товстоногов говорить у контексті метафори, а не підтексту; розкривається «другий сенс» поза акторським існуванням і розгадується, розшифровується глядачем. Підтекст же є азбукою акторського існування, саме — **існування**, не технікою акторською, не прийомом.

«Згадую вихід Добронравова в “Турбініх”. Це було не просто разюче точно схоплене самопочуття людини, що прийшла з холоду в тепло, не просто чудово зіграна сцена, коли з приходом цієї людини ми відчули, що відбувалося на вулицях Києва перед приходом Петлюри в 1919 році. Це все так, але це не поезія ще (*нажита біографія дійової особи, “підтекст” — знайоме, професійне...*). Поезія почалася тоді, коли з приходом цієї людини виник якийсь дух приреченості. Ось у чому проявився цей другий сенс, про який я кажу...» [164, с. 22]. Знайоме і професійне — нажита біографія дійової особи, і «підтекст» — самопочуття людини-актора, акторське існування. «Другий сенс» проявився, коли виник «дух приреченості». «Підтекст» тут у Товстоногова — внутрішнє самопочуття актора в ролі. Підтвердження цьому і його за-

стереження: «не можна грати прямо підтекст» [164, с. 273], що означає не грати внутрішній стан.

І тут же, на практиці, Товстоногов вживає поняття підтексту у значенні вияву прихованого змісту висловлювання (постановка «Трьох сестер», 1965): «У Вершиніна ж дуже незручне становище після такого наївного захисту Кулігіним своїх прав. І він каже: “Вчора я мигцем чув, ніби нашу бригаду хочуть перевести кудись далеко”. Підтекст цієї репліки такий: *вам нічого побоюватися*» [164, с. 188]; чи: «Ферапонт щиро хоче почути, що каже Андрій, але до нього долітають тільки окремі слова. На них-то він і реагує. Коли він відповідає Андрію, що в Москві не був, “Не привів бог”, — підтекст може бути такий: *і слава богу*» [164, с. 196]; те ж: «Ірина не може пробачити собі, що на телеграфі нагрубилла жінці. Але, розповідаючи про це, не слід прямо говорити про свої переживання, потрібно сховати їх за жарт, ніби подолати в собі. Тоді всім стане ясно, що це головна подія. Коротко сказавши про неї, Ірина тут же запитує: “Сьогодні у нас ряджені?” Підтекст запитання такий: *не будемо займатися мною, моїм настроєм*» [164, с. 197]; ще: «Входить Кулігін. Він шукає Машу. Його мучать ревності, в яких він не сміє зізнатися. Коли він каже: “Олю, моя мила... Я часто думаю, якщо б не Маша, то я б з тобою одружився, Олечко!” — то підтекст тут такий: *ти б мені не зраджувала*» [164, с. 207]; далі: «У танці Федотика потрібні не сучасні па, а щось на зразок російської чечітки. Повинна бути якась гірка нота в цім лихім танці. І фразу: “І хотів вам подарувати записну книжечку — теж згоріла”, потрібно говорити з таким підтекстом: *«Пропадай мій віз, всі чотири колеса*» [164, с. 209]; і далі: «“А дружина?” — Чебутикін питає Андрія з таким підтекстом: *адже у вас така дивна, мила дружина...*» [164, с. 214]; «Наступні фрази повинні звучати іронічно: “Приїду сюди до вас і зміню життя докорінно... Стану таким тихесеньким, благо... благоговодним, чемненьким...” Треба шукати слово — благо... благоговодним, щоб фраза мала такий підтекст: *як вам того хочеться...* Сам-то він розуміє, що нічого у нього в житті не зміниться» [164, с. 216]; «Вершинін не прощається тут з Ольгою. Підтекст його реплік (“Мені

пора...”) такий: *адже я можу піти і не побачити Машу*. Він не знаходить собі місця» [164, с. 218].

Такий же підхід до підтексту спостерігаємо у постановці шекспірівського «Короля Генріха IV» (1969): «(Рецептеру). Для вас немає нічого несподіваного в поведінці короля. Ви знали про все заздалегідь. Тому не треба грати прикрість. Дивуватися має король, а не Гаррі, який свідомо йшов на все це. Батько наївний і не розуміє задуманого 264 ходу. Потім Гаррі відкриває батькові карти. Тут такий підтекст: *як же ви не зрозуміли всього тонкого сенсу моєї поведінки? А ще мудрий король!*» [164, с. 263–264]; «Передбачуване призначення в кати дуже псує настрої Фальстафа. Його підтекст — *“Перестань про це, а то ми посваримося”*» [164, с. 280].

У наведених прикладах фрази Товстоногова «підтекст цієї репліки такий», «потрібно говорити з таким підтекстом», «щоб фраза мала такий підтекст» апелюють до прихованого змісту репліки, фрази, який повинен звучати в мовленні поза прямим змістом слів. Про сенс же репліки чи фрази Товстоногов тут не говорить. Отже, підтекст у режисера — це і внутрішнє самопочуття актора в ролі, і прихований зміст репліки, її сенс. Свій термін «другий сенс» Товстоногов до підтексту не застосовує.

Досліджуючи тлумачення терміну «підтекст», починаючи від К. Станіславського і до сучасних розвідок, натрапляємо на працю завідувача кафедри сценічної мови ГІТІСа, професора, заслуженого діяча мистецтв РФ, кандидата мистецтвознавства І. Промптової — статтю «Дія словом» у книзі «Майстерність режисера» (2002), де автор серед багатьох художніх проблем, що знаходяться в полі зору режисера, проблему слова, словесної дії вважає однією з найважливіших. Промптова стверджує: «Майбутні режисери усвідомлюють важливу роль *підтексту*, пам’ятають його визначення К. С. Станіславським: “Це не явне, а внутрішньо відчуте «життя людського духу» ролі <...> Підтекст — “мелодія живої душі”, що дає можливість оцінити і текст, і те, що приховується в ньому» [102, с. 263–264].

Слід зазначити, що жоден з авторів-дослідників, режисерів-практиків не дає власних визначень терміну, а обмежується визначенням Станіславського, не вбачаючи в ньому суперечності. Тому цікаво, що сама Промптова трактує підтекст зовсім не за визначенням Станіславського, яке все ж таки пропонує студентам до запам'ятовування, як базове.

Професор Промптова розглядає підтекст як **підтекст наскрізної дії, «прихований зміст»** і не розглядає «підтекст ілюстрований». Останнє речення у визначенні терміну Промптова перефразовує із Станіславського, де автор, здавалось, підходить до розуміння тлумачення підтексту як прихованого змісту, хоча й не деталізує його: Промптова використовує з визначення майстра слово «приховує» і трактує підтекст у значенні прихованого змісту, а не в значенні невисловленої краси, як у автора.

Слід зазначити, що Промптова наводить не все визначення і не бере до уваги подальше уточнення Станіславського стосовно «ілюстрованого підтексту», а навпаки, різко виступає проти ілюстративності слова, вважаючи її однією з найпоширеніших «хвороб» сценічного слова.

Такими «хворобами» автор передусім вважає:

- 1) бездіяльність, інформаційність звучання сценічного слова;
- 2) ілюстративність слова, ковзання його по поверхні тексту, відсутність внутрішньої дії;
- 3) відсутність внутрішнього монологу, що породжує живе слово;
- 4) відсутність образного сприйняття тексту партнерів.

«Ці “хвороби”, — стверджує Промптова, — поширені не тільки тому, що хтось з акторів погано навчений, недостатньо професійний, але в значній мірі й тому, що у режисера не завжди розвинена гостра реакція на фальш, *ілюстративність* сценічного слова, вимовленого актором у виставі» [102, с. 269].

Ілюстративність слова, ковзання його по поверхні тексту відбувається саме за відсутності правильної внутрішньої цілеспрямованої словесної дії. На підтвердження цього Промптова наводить цитату А. Гончарова: «Дуже часто актора неначе тягне шукати вимову, *відповідну значенню слова або фрази.*

Якщо він каже “я радий”, то неодмінно з посмішкою; якщо — “я засмучений”, то з тугою. Але ж нерідко *протилежне* основному значенню слова звучання додає йому великої виразності. Потрібно тільки і до цієї проблеми підходити не формально, а з мірками дійсності та художньої правди. І тут все визначається наскрізним баченням цілого» [102, с. 271]. У наведеній Промптовою цитаті Гончарова йдеться про пряме інтонування, пошуки красивої інтонації, «фарбування» слова.

Далі Промптова робить висновок з Гончарова: «Слово в устах актора ніколи не повинно інтонаційно ілюструвати дію, хай воно звучить по відношенню до первинного, поверхневого свого значення “перпендикулярно”, “похило”, як завгодно, але тільки не однозначно» [102, с. 271].

Для демонстрації ілюстрованого прочитання тексту авторка наводить монолог Бурнова в есенінському «Пугачові», який довелося почути їй в одній з вистав:

Б у р н о в. Нет, нет, нет! Я совсем не хочу умереть!

Эти птицы напрасно над нами вьются.

Я хочу снова отроком, отряхая с осинника медь,
Подставляют ладони, как белые скользкие блюда.

Как же смерть?

Разве мысль эта в сердце поместится,
Когда в Пензенской губернии у меня есть свой дом?

Жалко солнышко мне, жалко месяц,
Жалко тополь над низким окном.

Только для живых ведь благословенны
Рощи, потоки, степи и зеленыя.

Слушай, плевать мне на всю вселенную,
Если завтра здесь не будет меня!

Я хочу жить, жить, жить,
Жить до страха и боли!

Хоть карманником, хоть золоторотцем,
Лишь бы видеть, как мыши от радости прыгают в поле,
Лишь бы слышать, как лягушки от восторга поют в колодце.

Яблоневым цветом брызжется душа моя белая,
В синее пламя ветер глаза раздул.

Ради Бога, научите меня,
Научите меня, и я что угодно сделаю,

Сделаю что угодно, чтоб звенеть в человечесьем саду! [102, с. 272].

Промптова відзначає, що «актор виголошував монолог, йдучи за логікою тексту, значення лексики чинило на нього сильний вплив. Фрази про отрока, “отряхивающего с осинника медь”, про залишений будинок, про жалість до сонця, місяця, тополі вели виконавця до сентиментів, до ліричних інтонацій. А кінець монологу раптом зазвучав оптимістично, дзвінко, бадьоро, оскільки мова пішла про душу, яка “брызжется” яблуневим цвітом, замиготіли в тексті слова “радість”, “захват”» [102, с. 272]. Відмовляючись від «кінострічки бачень» та «ілюстрованого підтексту», Промптова послуговується другою частиною визначення Станіславського, пам’ятаючи: «те, що в галузі дії називається **наскрізною дією**, то в галузі мовлення ми називаємо **підтекстом**», — бо суть підтексту полягає в його дієвому звучанні.

Промптова робить дієвий підтекстовий аналіз монологу: «Бурнов люто, жадібно, чіпко шукає “челн потопающим в дикой реке”. Йому ніколи зараз вдаватися до ліричних спогадів про будинок, йому плювати на весь всесвіт, лише б “жити, жити, жити!” <...> Це, швидше, не монолог, а розгорнута репліка Бурнова — стрімка, конфліктна, цілісна за своїм *підтекстом*, за *своєю дієвою спрямованістю*. У *підтексті* репліки Бурнова *чується*: “виживемо”, “проб’ємося”, “замокни”, “яка загибель, якщо в Пензенській губернії є будинок?! Мій будинок, для мене світить сонце, сходить місяць, для мене росте тополя. Все це моє, кривне. Не віддам, не здамся!” При такому підтексті дія, ритм життя Бурнова загострюється. Зникне ліризм інтонацій, виконавець не буде “фарбувати” слова, вимовляти їх ілюстративно» [102, с. 272].

У монолозі актор повинен доносити підтекст наскрізної дії. Підтекст у Промтової *чується*, що дуже важливо, а не створюється, нафантазовується, відчувається. За Станіславським, актор мав би нафантазувати чи уявити собі будинок в Пензенській губернії, тополлю над низьким вікном, «рощи, потоки, степи и зелєня» і, заживши цим «не явним, а внутрішньо відчутим “життям людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх», баченням і відчуттям, — органічно існувати життям дійової особи в запропонованих автором обставинах.

Наведемо ще один приклад Промптової дієвого підтекстового розбору: «діалог Сірано де Бержерака і його друга Ле-Бре. У побаченій виставі виконавець ролі Сірано сумно виголошував фрази: “Мені стало сумно, гірко”, “Мені самотньо, порожньо — від гіркого розуму, пригніченого почуття”, мабуть, вважаючи, що тут Сірано дійсно сумний, тим більше, що існує і репліка Ле-Бре: “Ти плачеш, бідний друже?” Але підтекст залежить від *ставлення* героя до подій, від складу розуму, характеру. <...> Все це робить можливим не вимовляти текст Сірано ілюстративно, прямолінійно, а підпорядкувати його своєрідності характеру героя. <...> “Кого ж може полюбити потвора? Звичайно, найкращу з жінок!” Сірано блазнює, знущається над собою, висміює власну “дурість”. У підтексті звучить: “Ну і примха! Смішно, нерозумно, безглуздо!” У тексті: “Мені стало сумно, гірко... І мені б хотілося так!” А в підтексті: ось який анекдотичний випадок зі мною стався! “Мені самотньо, порожньо...” Сірано *закінчує* безплідну розмову, *припиняє* розпитування Ле-Бре. У підтексті: мовчи, вистачить питань, марна трата часу!» [102, с. 273–274].

Для точнішого розуміння суті поєднання наскрізної дії з підтекстом («те, що в галузі дії називається наскрізною дією, то в галузі мовлення ми називаємо підтекстом») розширимо останню думку Промптової: **закінчити розмову, припинити розпитування** — це наскрізна дія Сірано. Підтекст (прихований смисл): **мовчи, вистачить питань, марна трата часу!**

Умовно-схематичне пояснення прийому «підтекст»:

Текст (репліка): Кого ж може полюбити потвора? Звичайно, найкращу з жінок!

Підтекст (репліка звучить, доноситься, вчувається як): Ну і примха! Смішно, нерозумно, безглуздо!

Важливо зазначити у Промптової ще таку важливу річ, як **прямий і непрямий діалог**. Для нас це важливо, бо непрямий діалог побудований виключно на підтексті, тоді як у прямому його не існує. «Студенти отримують уявлення про властивий п'єсі відкритий (прямий) і непрямий діалог. У пря-

мому діалозі текст не може бути “перпендикулярним” підтексту. Тут кожен відкрито говорить про те, за що бореться. <...> “Боротьба за чи проти” знаходить своє вираження в лютих суперечках-сутичках, де кожен прагне утвердити своє світовідчуття. Слово б’є навідліг, смертельно разить противника. Наприклад, діалог Васси Железної та її невістки (“Васса Железна”, 2 дія). Рашель приїхала в Росію за сином нелегально. Васса категорично відмовляється віддати їй Колю. “Ні, не дам я тобі Кольку! Не дам”; “Колю я тобі не дам”; “Думай, що ти можеш зробити проти мене? Нічого не можеш. Для закону ти — людина не існуюча. Закон знає тебе як революціонерку, як втікачку. Виявиш себе? Посадять у в’язницю”. І у відповідь на презирливу репліку Рашелі, зневіреної побачити сина (“Так, врешті-решт ви можете це зробити, я розумію. Ви навіть можете видати мене жандармам”), Васса відверто підхоплює її думку: “І це можу. Все можу! Грати — так грати!” Железна йде напрома, дає відкритий бій. Рашель для неї ворог, ворог небезпечний. І вона не приховує своїх думок, навпаки, висловлює все “одразу і ясно”. Але і в прямому діалозі не можна обмежуватися текстом автора. Слово, не збагачене колом думок героїні, точністю її асоціацій, буде звучати настирливо, нав’язливо.

У *непрямому діалозі* текст за своєю спрямованістю *не збігається з підтекстом*, а часом і *протистоїть йому*. Тут вольові устремління героїв вимагають розшифрування, вони ховаються за зовнішньо стриманою, потайною поведінкою, у мовленні багато “манівців”, що не мають, на перший погляд, прямого відношення до подій п’єси. Такий діалог властивий п’єсам А. П. Чехова, Г. Ібсена, Р. Гаутмана, М. Метерлінка. Він присутній і в п’єсах сучасних авторів. Як відомо, “підводну течію” непрямого діалогу у п’єсах Чехова відкрив К. С. Станіславський» [102, с. 275]. Тут необхідно уточнити, що у своїх викладах Станіславський жодного разу не говорить про «непрямий діалог» і про «незбіг» тексту з підтекстом, та й в «підводну течію» він вкладав зовсім інше — розуміючи під цим **підтекстові внутрішні відчуття ролі**, що виправдовують й оживляють слова тексту. А саме така «підводна течія» на-

пряму веде до оживлення ілюстративності тексту, його «фарбування», інтонування. Тоді як друга частина визначення поняття Станіславським (підтекст як «наскрізна дія» в галузі мови) є більш близьким стосовно загальноприйнятого тлумачення підтексту, що наочно продемонструвала Промптова на своїх прикладах.

Підтекст «наскрізної дії» чи «прихований, протилежний зміст» не може «виправдовувати» чи «оживляти слова» — він демонструє саме **приховане** чи **протилежне**, а не пряме значення даного слова. Підтекстом виконавець виявляє свою наскрізну словесну дію, а не прямий зміст слова. Підтекст не у тексті, це щось відмінне від нього. І якщо «ілюстрований підтекст» це текст у тексті: «ілюструю звуком текст», то підтекст це «ілюструю звуком сенс».

Вважаємо доречним звернення і до думки вже згаданого вище А. Гончарова — одного з небагатьох сучасних режисерів, хто займався теоретичним осмислення специфіки сценічного слова, зокрема у праці «Пошуки виразності у виставі». (Втім, автор жодного разу не вживає терміну «підтекст».) У роботі йдеться, що: «Режисер повинен завжди, на кожній репетиції з підвищеною увагою ставитися до звучання слова, всебічно перевіряти *ефективність словесної дії*». <...> Образне слово на театрі формується за законами сценічної дії і підкоряється образному і *смісловому вирішенню* всієї вистави» [35], — що не викликає заперечень.

Далі: «Виконавець знайшов елементарну логічність мови, але не вміє реалізувати її в *словесній дії*. Правильно розставлені наголоси, *смісл мовлення* доноситься чітко, а репліка не спрямована до партнера, немає видимого прагнення впливати нею на нього заради певної задачі (режисеру належить знову і знову спонукати актора до активної дії від імені персонажа, повертатися до знайденого раніше “ланцюжка” вчинків; іноді корисно спробувати діяти мовчки або “своїми словами”») [35], — мова йде про відсутність активної, цілеспрямованої словесної дії *сміслом мовлення* (підтекстом) на партнера.

Гончаров засуджує ілюстрацію слова: «Не можна забувати, вміння “фарбувати слово” дається не всім і не одразу. Дуже часто актора неначе тяг- не шукати вимову, відповідну значенню слова або фрази. Якщо він каже “я радий”, то неодмінно з посмішкою; якщо — “я засмучений”, то з тугою. Але ж нерідко *протилежне основному значенню слова звучання* додає йому великої виразності. Потрібно тільки і до цієї проблеми підходити не формально, а з мірками дійсності, образності та художньої правди» [35]. Але «протилежне основному значенню слова звучання» чи будь яке інше припасоване, знайдене, красиве **звучання**, не пов’язане з наскрізною словесною дією чи без урахування її, — є нісенітницею. Автор прибігає до розлогого висловлювання, яке можна замінити одним поняттям — «підтекстом». Гончаров мимоволі сформулював лаконічне і зрозуміле визначення даного прийому: **підтекст — протилежне основному значенню слова звучання** (чого немає у Станіславського). Отже, у Гончарова підтекст — **звучить**.

Не зрозуміло, чому тут і далі Гончаров не застосовує термін «підтекст». У подальшому викладі він знову наближається до нього, і знову не означає: «Припустимо, персонаж повідомляє: “У мене сьогодні надзвичайно похмурий настрій”. Якщо він скаже це похмуро, то нічого, крім *прямого сенсу* репліки, глядач не вловить. А припустимо, що та ж репліка буде виголошена весело і піднесено. Як багато може вона тоді позначати!

Візьміть на вибір кілька варіантів.

1. Персонаж не хоче піддаватися своєму настрою, іронізує над ним, дає зрозуміти оточуючим, що має намір боротися, незважаючи ні на які негаразди.

2. Персонаж трохи малюється. Він вважає своє становище безнадійним і саме тому змушує себе говорити весело про те, що його пригнічує.

3. Персонаж просто приховує істину. Насправді йому зовсім не так вже погано, і справжній його настрій виривається назовні.

4. Персонаж звик до власного горя і втомився від нього, давно втрачена гострота сприйняття поганих звісток. Тому про свій похмурий настрій він го-

ворить, як про звичне явище, просто і майже весело. Так, ніби на питання: “Як ви живете?” — вам відповіли: “Дякую, погано”» [35].

Не зовсім точною нам видається думка, що варто лише репліку виголошити весело і піднесено чи ще будь-як, крім прямого її сенсу, і тоді вона багато чого може позначати. Акцентувати, передусім, слід на *меті* проголошення. Будь-який текст може звучати тільки згідно з наскрізною дією його проголошення, метою і завданням, підтекстом. Без урахування підтексту, який саме і має прозвучати, дана вольність буде марною і нічого не буде позначати. Кожна репліка в контексті має тільки один варіант звучання, а не декілька. Отож, особливість проголошення репліки слід розглядати в контексті, уточнивши спочатку, що повинно «звучати в підтексті»: у першому випадку — «я не здамся»; у другому — «я програв» (*приховує*); у третьому — «ніколи мене не викриєте»; у четвертому — «я програв» (*визнає*). Драматург у кожному репліку вкладає єдиний, певний зміст, сенс, а не декілька, інакше б ми не зрозуміли думок автора, суті написаного.

Уміння «фарбувати слово», як можемо судити з викладу Гончарова, відповідає вмінню «доносити підтекст», який сам «зафарбує» слово, якщо цей підтекст доносити. І саме тоді: «Слово стає вінцем творчості, воно ж має бути і *джерелом всіх завдань* і психологічних, і пластичних» [35].

Гончаров наводить доречну цитату Немировича-Данченка: «Для того, щоб виразно побудувати дію, організувати канву поведінки персонажів, необхідно проникнути *за текст*, розкрити причинність кожної дії, кожного вчинку <...> Треба шукати фізичну логіку поведінки в кожній сцені. Для мене це надзвичайно, першочергово важливо. На перших репетиціях мені не потрібен текст. Важливо тільки, як актор існує. Якщо буде *точно вибудована дія і слово ляже на цей дієвий каркас, воно стане об'ємним, цікавим і несподіваним*. Інакше актор неминуче потрапить в одну з двох крайнощів: або розфарбує текст театральною інтонацією, або пробовкне його. І в тому, і в іншому випадку слово втратить *сміслову ємність*. Уникнути цього допоможе тільки точна дія в пропонованих обставинах» [35]. Звідси констатуємо ще

одне влучне, та не акцентоване Гончаровим трактування прийому: **підтекст** — це смислова ємність слова.

Дивно, що, кажучи про «точно вибудовану дію», в результаті якої слово стане «**об’ємним, цікавим і несподіваним** і ляже на дієвий каркас», режисер оминає термін «**підтекст**» — донесення смислової ємності слова, що і робить слово об’ємним, цікавим і несподіваним.

Детально проаналізувавши працю Гончарова «Пошуки виразності у виставі» (розділ «Слово на сцені»), у висновку отримуємо наступне. Знаючи про категорію Станіславського «підтекст», Гончаров не послуговується цим терміном у своїй теоретичній роботі зі сценічного слова (чи то не згодний з трактуванням класика, чи то не бажає суперечити йому). Натомість говорить про «чітке донесення смислу мовлення», «протилежне основному значенню слова звучання», «смислову ємність слова», тобто підтекст «не прямого сенсу».

Висновки до 3 розділу

Представники школи Станіславського та його послідовники по-різному трактують прийом підтексту, прямо наслідуючи майстра чи з більшою-меншою мірою відходячи від визначень класика.

В. Немирович-Данченко в теоретичних працях зі сценічного слова застосовує термін «підтекст» в тому ж розумінні, що і Станіславський, — на означення затекстових думок, бачень, переживань (хоча не вживає поняття «ілюстрований» підтекст); моменти «між рядків», «між слів» драматурга і «підтекст» тотожні його «другому плану» — «психофізичному багажу, з яким актор живе в ролі». У «другому плані» Немировича-Данченка не йдеться про текст, мову, подачу тексту, його трактування (підтекст у нашому розумінні). Загалом, прихованого змісту слова не розглядає.

У теоретичних доробках учнів і продовжувачів театральної справи Станіславського В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова та В. Сахновського знаходимо розбіжні розуміння щодо прийому підтексту.

У Мейєрхольда підтекст означається загальними словесними зворотами: «між рядків», «задня думка»; мізансцена розкриває заховані «між рядками» думки, переживання, настрої, прагнення, мрії, бажання; «задня думка» — приховані, не висловлені думки, переживання, настрої, прагнення, мрії, бажання, і прихований зміст слів. Мейєрхольд говорить про «розкриття сенсу сцени», але не говорить про розкриття сенсу слів, сенсу «задніх думок». Гра-ти «багатопланно», «побічні ходи», те «що можна прочитати в очах актора, в паузі, в зупинках, у сценічному русі, жесті, ракурсі» — усі ці вислови стосуються прихованих станів (думок, переживань, настроїв, прагнень, мрій, бажань). Підтекст у Мейєрхольда, в більшій мірі, є психологічним інструментом, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені.

У Вахтангова прийом підтексту зрозумілий і однозначний — це вираження всього монологу однією фразою, яку підкладають як «внутрішню думку», «підтекст» під кожен чи окрему фразу монологу. Якщо під репліку, фразу можна підкласти будь-який сенс, отже репліка може означати безліч речей, безліч завдань. Підтекст у Вахтангова — потаємний сенс того, що автор хотів сказати реплікою.

В. Сахновський, поряд з «ілюстрованим підтекстом», звертає увагу на тлумачення тексту по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора, — тобто на підтекст як прихований зміст.

У М. Кнебель важливим є уточнення на **ставленні** до бачень, та її зауваги щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що спричиняються до втрати справжнього спілкування. Не «ілюстрація», а враження від «побаченого» змушує діяти і викликає взаємодію, а визначальним є ставлення мовця до предмету діяння згідно з надзавданням його образу.

Важливим видається спогад Кнебель, де Станіславський говорить про підтекст прихованого змісту, — це дає право стверджувати, що класик його розумів, застосовував, але не розвинув к теорії.

Г. Крісті говорить про три відмінні різновиди підтексту: підтекст ілюстрований (образна, емоційно-звукова ілюстрація слова); підтекст протилежного змісту (протиріччя тексту і підтексту); підтекст прихованого змісту (підтекст наскрізної словесної дії).

Сповідуючи дієвість слова в сучасному театрі, режисер Г. Товстоногов говорить про підтекст двояко: і як про внутрішнє самопочуття актора в ролі, і як прийом вияву прихованого змісту репліки, фрази, який повинен звучати в мовній дії поза прямим змістом слів.

Сучасний театрознавець-педагог І. Промптова пропонує як базове визначення підтексту Станіславським. Втім, різко виступає проти «ілюстративності слова», відносить його до «хвороб» сценічного мовлення. Суть підтексту вбачає в його дієвому звучанні, а не у внутрішньо відчутому житті ролі, яке прямо веде виконавця до сентиментів, ліричних інтонацій, ілюстративності. Важливо зазначити у Промптової вказівку на прямий і непрямий діалог, коли непрямий діалог побудований на підтексті, у прямому — відсутній.

Режисер А. Гончаров не послуговується терміном «підтекст». Втім, уміння «фарбувати слово», як можемо судити з його викладу, відповідає вмінню «доносити підтекст», а останній відзначається смисловою ємністю слова.

Розділ 4

УКРАЇНСЬКІ ТЕОРЕТИКИ І ПРАКТИКИ ТЕАТРУ ПРО ПІДТЕКСТ

4.1. Підтекст прихованого змісту у реформаторів української сцени

Один з найяскравіших представників славної когорти діячів українського театру, корифей української сцени, геніальний майстер сценічного мистецтва Панас Саксаганський також займався питаннями теоретичного узагальнення творчого досвіду своєї акторської та режисерської праці.

Найбільш складною та відповідальною в роботі актора, вважав митець, є подача слова на сцені. Розглядає він подачу слова з «боку ідейного» і «технічного»: «З погляду суто технічного, чим багатший на різні модуляції голос у актора, тим більшу кількість різних ролей він може виконувати. <...> Подача слів на сцені вимагає еластичного, з широким діапазоном голосу. Гнучкий голос може легко змінювати тембр і тон вислову» [138, с. 128].

Нас же зацікавив бік «ідейний», який автор розуміє так: «Вживаючи інші сценічні засоби, актор може тільки вдало або не вдало зіграти свою роль. Неправильною ж подачею слова, *тоном, акцентировкою* він може покалічити не тільки образ свого героя, а й усю ідею автора. Актор завжди стоїть між автором та публікою. Він своєю грою може або допомогти яскраво й виразно розкривати образ перед глядачами, або зовсім неправильно висвітлити його, змінивши ідею автора. *Одне й те саме слово можна вимовити по-різному і тим самим надати йому той чи інший зміст*» [138, с. 126]. Саксаганський в роздумах про важливість сценічного слова, як ніхто інший, наголошує саме на **подачі** слова, виводячи її і в назву окремого розділу своєї праці, присвяченої наступним поколінням («До театральної молоді»). Вести мову про художнє слово, сценічну мову, потрібно саме в ракурсі «подачі слова», подачі його ідейного спрямування, подачі смислового навантаження слова, тобто — **підтексту**. Неправильна подача слова, неправильний тон, неправильне «акцентування» калічить не тільки образ героя, а й усю ідею автора, — правильно вважає Саксаганський.

Правильна подача підтексту і є донесенням ідеї автора — мети промовляння написаних автором слів. Думка Саксаганського про те, що «одне й те саме слово можна вимовити по-різному і тим самим надати йому той чи інший зміст» чітко говорить про розуміння українськими корифеями театру прийому підтексту. Слово можна вимовити по-різному, різниця у вимові слова і його написаним прямим значенням — надає йому іншого змісту — підтексту. Вимовлене ж по-різному слово (підтекст) в українського теоретика — **звучить**. «Тон робить музику» — на підтвердження наводить Саксаганський французьке прислів'я.

У контексті роздумів Саксаганський пригадує випадок неправильної трактовки репліки виконавицею ролі Соні в п'єсі Карпенка-Карого «Хазяїн»: «таке велике хазяйство, і все мені дістанеться одній, а я не знаю нічого, де тут зло, і не можу нічого зробити доброго». «Ця акторка промовляла ті слова *таким тоном та акцентировкою, що вклала в них зовсім інший, небажаний для автора зміст...* “І все дістанеться мені одній” — *прозвучало* в неї сповнене неситої жадоби й радості захопити велике майно свого батька. В її інтерпретації це була справжня Пузирівна, справжня дочка свого батька. Акторка своєю акцентировкою ясно посвідчила те, що Соня була якраз тим яблуком, яке недалеко відкотилось від своєї яблуні» [138, с. 127]. Саксаганський наголошує на неправильності висвітлення ідеї автора за допомогою певного тону, акцентуації, вклавши «в них зовсім інший, небажаний автору зміст». **«Вкладений» інший зміст — підтекст.** Цей «інший зміст», підтекст, «прозвучав» в тоні, в акцентуації, в «музиці». Отже, **підтекст (за Саксаганським) — ідейна інтерпретація змісту, його «акцентировка», «музика тону», інший зміст, який вкладається в авторський текст.**

У своїй статті Саксаганський говорить про явище підтексту, не вживаючи безпосередньо цього терміну. Він відмічає лише, що в подачу слова можна вкласти «інший зміст». І наводить приклад такої подачі виконавицею ролі. Про дану подачу слова він відгукується негативно, бо в неї вкладався зовсім інший, «небажаний для автора зміст». Ми ж говоримо про підтекст,

коли в подачу слова вкладається інший, стосовно прямого їх значення зміст, передбачений автором, який не суперечить ідеї автора, а навпаки, її виражає. Саксаганський так палко засуджує іншу, щодо авторської, подачу змісту тексту, що калічить ідею автора, саме для захисту цієї ідеї, для її подачі та донесення. Відстоюючи донесення слова, яке несе ідею автора, він відстоює і донесення мети промовляння — підтекст.

«Соня лякається відповідальності за це страшне хазяйське колесо, яким керує хижацька рука її батька. Повна невимовної тривоги, вона каже: “таке велике хазяйство, і все мені дістанеться одній, а я не знаю нічого, де тут зло, і не можу нічого зробити доброго”. Вона збирається, не чекаючи майбутнього, боротися з неправдою, яку бачить у господарстві свого батька» [138, с. 127]. Трактуючи так репліку Соні, режисер Саксаганський обов’язково буде добиватися від виконавиці Соні донесення ідеї автора, щоб в її репліці «тон зробив музику»: «що мені робити з цим великим хазяйством, як одній побороти в нім зло і принести добро». Такий зміст повинен прозвучати в музиці тону, в підтексті.

В українській теоретичній спадщині натрапляємо на спогад Василя Василька безпосередньо про **практичне** застосування прийому підтексту, саме в трактуванні «іншого змісту», Марією Заньковецькою, соратником, партнером і режисером якої був Панас Карпович. Василько згадує: «Гра Заньковецької була багатою на мімічні нюанси. Раніше ніж відповісти партнеру на його запитання, Заньковецька програвала цілу мімодраму усвідомлення. На запитання Гната у першій дії: “Поголяємо?” Заньковецька-Софія відповідала не відразу. По її обличчю можна було прочитати і здивування, що Гнат каже це їй... Далі вона переводила погляд на Варку: що сталося? Потім здогадка про сварку між Гнатом і Варкою. Сумнів: повірити чи не повірити в щирість Гната? І нарешті Софія-Заньковецька відповідала: *“Поголяємо” — з таким підтекстом, з якого випливало: побачимо, що з цього вийде*» [20, с. 84].

Отже, український майстер театру Саксаганський чітко розумів і напевне застосовував на практиці прийом «іншого змісту» сценічного слова, саме в його донесенні — мовленнєвому прояві.

Продовжуючи аналіз добутоків в українському театрознавстві, знаходимо і в самого Василька таке ж розуміння і трактування поняття «підтекст»: «У режисерських засобах застосовував метод “перетворення”, прийом реальних символів, себто, коли режисер на тлі сценічної ситуації *розкриває текст п’єси і те, що за ним сховане*, а формально — через асоціативність допомагає розумінню та емоційному сприйманню глядачів. *Зараз на означення цих прийомів ми вживаємо терміни “підтекст”, “другий план”, “образне мислення”*» [20, с. 261–262]. Василько говорить про те, як, будучи постановником, у своїх режисерських засобах застосовував прийом перетворення, коли режисер «розкриває текст п’єси і те, що за ним сховане». А застосовувати прийом реальних символів, щоб через асоціативність допомагати розумінню та емоційному сприйманню глядачів, можна тільки при донесенні непрямих змістів — як образних, так і текстових. Явно Василько знав і використовував прийом викриття прихованого змісту, який зараз означуємо терміном «підтекст». Прийомом користувалися, але терміном «підтекст» не означували.

Період творчості В. Василька захоплює як останній період творчості корифеїв, так і становлення нової генерації продовжувачів та реформаторів української сцени, таких як Лесь Курбас та Гнат Юра.

Як відомо, перетворення природи національного театру першої третини ХХ ст. визначило всю його подальшу долю. Спричинився до цього перетворення великий український режисер і мислитель, організатор театру, драматург, театральний педагог, теоретик і реформатор сцени, основоположник українського модерного театру ХХ ст. — Лесь Курбас.

Всім відомо, з якою великою «увагою ставився Лесь Курбас до мистецтва виголошеного слова, яке називав “центральною справою культури”. Його особлива прискіпливість пояснювалася переконанням, що “театр мусить бути центром, де виробляється жива мова, зразкова, чиста мова, яку культивує те-

атр. Культура мови поруч з культурою жесту мусить стати в центрі нашої роботи»», — запевняв майстер в своїх лекціях з практики сцени [51, с. 139].

В одній з них, «Про мистецтво виголошення слова», зокрема йдеться: «Справа мистецтва виголошення слова — центральна справа культури, останнє завдання. Театр — це передусім мистецтво слова. Всі зусилля останніх років клалися на слово. Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного натхнення, підфарбованого акторським конструктивізмом. Всі зусилля мусять бути звернуті на те, щоб позбутись оточення аматорської реакційної “культури”. Там, де вже пророблено виразну роботу над словом, актори все ж сповзають у самодостатню імпровізацію. Емоція не сміє претендувати на те, що вона виражає все. Це бароковий самозадоволений актор» [92, с. 252–253]. Майстер за всяку ціну хоче позбутися «некультурної традиції аматорщини» — безграмотного натхнення, так званої «гри нутром», при якій превалує безконтрольна емоція. «Той не митець, що не може втриматися на засобі, а сповзає. Треба перестати бути іграшкою в руках навіженої емоції», для цього потрібно все «уміти підпорядковувати знайдений, доцільно спрямованій формі. Виховувати дбайливе ставлення до слова, до плану. Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос. Переключитися всім на мислення певної експресії слова. Щоб кожна фраза *мала наголос*» [92, с. 253]. Наголос кожної фрази, вважаємо ми, це — донесення її **значення, мети**, яке підпорядковується і засобу, і формі, і плану, та проявляється у виголошеному слові. І далі: «Фраза, що заливається емоцією — це є патякання, що не має контролю інтелекту, не має *доцільного акценту*». Фраза без «контролю інтелекту» означає — без акторського усвідомлення суті проголошеної фрази; не має «доцільного акценту» — не має вияву суті змісту фрази — **підтексту**.

«Слово має бути сказане так, щоб воно мало *акцент доцільності*». Слово повинно бути проголошене з виявом мети його промовляння — з підтекстом. «Кожний актор несе інтоновану мову зі сцени». Кожен актор є носієм суті змісту мови, що проявляється в інтонації (в тоні), у підтексті. **Під-**

текст — це прийом змістовно-інтонаційного виявлення суті тексту, — вважаємо ми.

І тут же: «Немає уваги до слова, поваги до інтонації. Немає розуміння доцільності форми», що означає — немає розуміння значення слова, немає усвідомлення важливості донесення його змісту, немає й розуміння форми вияву. Тому закликає Курбас: «Треба виховувати і довиховувати звичку — не вміти сказати безформне слово. Воно мусить бути *організоване в акцентуації*. Звикнути чути себе, як художник відчуває фарби. Тут має значення: план, тембр, висота, сила, тобто емоція на певному місці, щоб *слово дійшло згідно зі своїм завданням*» [92, с. 253]. Іншими словами, треба виховати звичку не виголошувати беззмістовного, не усвідомленого слова. Слово повинно бути виявлене в меті промовляння — підтексті. Навчитися чути себе зі сторони, щоб доносити в проголошених словах їхній справжній (прихований чи протилежний) зміст. Для цього треба слідувати плану — певній трактовці, використовуючи тембр, висоту, силу і емоційне забарвлення голосу, щоб донести зміст слова «згідно з його завданням», тобто — підтекстом.

Сам Курбас послужився терміном «підтекст» у «Вступній бесіді про постановку п'єси Г. Брюхнера “Войцек”» (1927) у наступному контексті: «П'єса піде без виправлень і добавок. Рахуючись лише з тим, що п'єсі дев'яносто років, я можу зважитись в тому, щоб, не торкаючись тексту, розширити рамки спектаклю, за рахунок *натяків, підтексту, що автор позначив у тій чи іншій фразі персонажа*» [92, с. 231–232]. Як переконаємось, Курбас вживає термін «підтекст» на означення прихованого смислу, натяку, закладеного автором у тому чи іншому його тексті. Митець не «торкаючись тексту» (не викидаючи авторського і не добавляючи свого) розширить розуміння вистави за допомогою **прийому натяків, прийому вияву прихованих смислів**. Курбас називає приховані смисли в тексті автора підтекстом.

Василь Василько в своїй передмові до книги «Лесь Курбас. Спогади сучасників» згадує, що в роботі над монологом майстер надавав великого значення *«основній організуючій думці (цільовій настанові), яка повинна*

пронизувати монолог» (зараз ми цю «основну організуючу думку» називаємо надзавданням). «Учень, розкриваючи зміст, накреслював план монологу, розташування й взаємовідношення його частин, наголошені й ненаголошені куски, наростання і спади, кульмінацію, накреслював виражальні засоби, висоту тону, темп, силу звуку, мелодію (інтонаційну лінію), модуляції, емоційні забарвлення, ритмічний малюнок, пов'язував слово з жестом, рухом, безліч разів випробовував, нарешті, фіксував як певний свій твір» [96, с. 18]. Термін «підтекст» у роботі над виголошенням монологу в Курбаса не застосовується, проте надається велика увага «основній організуючій думці (цільовій настанові)» (надзавданню), виявити яку, донести можна тільки в **підтексті**, за допомогою виражальних засобів: «висоти тону, темпу, сили звуку, мелодії (інтонаційної лінії), модуляції, емоційної забарвленості, ритмічного малюнку». Вимагаючи від актора в роботі над проголошенням слова віднаходити, слідувати і доносити «основну організуючу думку (цільову настанову)» монологу, тексту, Курбас таким чином вчив активній наскрізній словесній дії, мета якої — донесення смислу тексту, іншими словами — підтексту, «щоб слово дійшло згідно зі своїм завданням».

Сам же Василько послуговується терміном «підтекст» у своїх спогадах у контексті поєднання слова з рухом тут же в наступній думці: «Особливо стежив Олександр Степанович за органічним поєднанням слова з рухом, їхньою взаємодією і взаємодоповненням, бо жест, рух виявляє не слово, *а зміст, підтекст*, і часом рух людини може мати зміст, протилежний словам» [96, с. 18]. Василько говорить про «підтекст», коли рух, як і слово, виявляє підтекст, зміст, і саме протилежний прямому їх значенню.

Узагальнюючи, можна з впевненістю сказати, що учень Курбаса В. Василько в своїх виданнях шістдесятих років послуговується терміном «підтекст» саме в значенні прихованого змісту слова. Оскільки, як вважав Курбас, «сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, *недонесений тон*»; «Мистецтво бере свій почин у чутті, і задля чуття воно твориться. Мистецтво — це особливі відчу-

вання і їх *оригінальна передача!*» [80, с. 43, 55], — то для досягнення «правильного тону», «органічної передачі відчущань», «основної організуючої думки (цільової настанови)» та «доцільного акценту» тексту обійтися без прийому підтексту неможливо.

4.2. «Підтекст К. Станіславського» в українському театрознавстві

У подальшому розвитку театрознавчого слова ряд українських театральних теоретиків та практиків (Г. Юра, М. Карасьов, Р. Черкашин) суттєво не розвинули усвідомлення підтексту української театральної школи першої половини ХХ ст., натомість активно впроваджували вчення К. Станіславського.

4.2.1. Підтекст як психологічний стан у Г. Юри. Гнат Петрович Юра залишив по собі певну літературно-теоретичну спадщину, де, крім низки спогадів про власний творчий шлях, розкриває тенденції історичного розвитку українського театрального мистецтва дожовтневого і радянського періодів, висвітлює питання художніх особливостей акторської і режисерської майстерності, розмірковує про стан сучасного театру і драматургії. Особливо цінною у контексті нашого дослідження є робота Г. Юри «Режисер у театрі», де автор, наголошуючи на важливості роботи режисера з актором в царині дієвості слова, його значенні та глибині розуміння, презентує трактування поняття «підтекст».

«Працюючи над текстом протягом усього застольного періоду, режисер спільно з акторами вивчає ідею, аналізує структуру п'єси, взаємовідносини між персонажами, особливості авторського світорозуміння, стилю мови. Він пояснює акторам, що відбувається у тій чи іншій сцені, чому дійові особи промовляють саме такі, а не якісь інші слова, що *приховано за ними (тобто про що вони думають, що почувають, чого прагнуть)*, інакше кажучи, *так званий підтекст*» [175, с. 99]. Наведене Юрою розуміння ним «так званого підтексту» означає приховані за словами думки, почуття, прагнення, отже, підтекст, за автором, — це те, що таять під собою слова: стани, настрої, думки, бажання, мрії. Трактування згідно з теорією підтексту Станіславського.

На підтвердження свого розуміння підтексту Юра наводить приклад з останньої дії п'єси Чехова «Вишневий сад», де «відбувається цікава *щодо підтексту* розмова між Лопахіним і Варєю.

Л о п а х і н. Минулого року, коли пригадуєте, у цю пору сніг уже йшов, а тепер тихо, сонячно. Тільки от холодно... Градусів три морозу.

В а р я. Я не подивилась. (П а у з а). Та й розбився у нас градусник...

Зрозуміло, що не про погоду думають у цю мить герої, у їх словах *відчувається глибока печаль* за втраченим коханням, *проступає безвихідь* людей, яким судилось доживати свій вік без надії на щастя» [175, с. 100]. Відчуту **глибоку печаль**, усвідомлену **безвихідь** Юра відносить до підтексту. «*Підтекст* подекуди краще може *розкрити внутрішній стан людини*, ніж прямий текст, треба тільки до нього *докопатися*» [175, с. 100]. Докопатися — означає віднайти, зрозуміти, дійти до **затекстового** того, про що **думають, відчують, чого прагнуть** персонажі. Підтекст розкриває внутрішній стан персонажа.

«У п'єсі “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра головна дійова особа — святенник і лицемір. Якщо вірити його словам, можна подумати, що він хороша, лагідна, щира людина. Та коли простежити за ним, *навіщо Тартюф їх говорить, яку має при тому мету* (головне, як він діє), зрозуміємо справжню суть характеру персонажа» [175, с. 100]. Докопавшись до мети промовляння слів персонажем, стає зрозумілою справжня суть характеру персонажа. Щоб зрозуміти її, потрібно відшукати, усвідомити приховані за словами думки, почуття, прагнення.

«Іноді трапляється, що автор не дає достатнього матеріалу для вивчення *прихованих, потаємних думок, бажань героя*. Саме тут на допомогу акторові повинен прийти режисер» [175, с. 100]. Режисер приходиться на допомогу актору у «вивченні» **прихованих, потаємних думок, бажань героя**, тобто підтексту за автором, який треба **виявляти, вивчати, докопуватися**, тобто **заздалегідь підготувати** в процесі роботи над роллю.

«Припустімо, що під час певної сцени — гострої суперечки — один з персонажів мовчав і лише у кінці, промовивши одну фразу, вийшов. Чому він вийшов? В якому стані? Обурився діями інших героїв? Розсердився? Чи, може, поставився до них зневажливо? *Саме цей підтекст розкриває режисер, працюючи з актором.* Він, очевидно, порадить акторові, як треба стежити за суперечкою, як реагувати на кожний окремий її момент. Так, крок за кроком, буде розроблено всю *лінію його поведінки*, і глядачі зрозуміють, *якими почуттями жив персонаж* протягом сцени» [175, с. 100]. Розкрити «саме цей підтекст» означає, за автором, мати відповіді на вищевикладені питання, віднайти внутрішній стан, внутрішні переживання (думки, почуття, прагнення) героя, і тоді глядачі зрозуміють, якими почуттями (підтекстом) жив персонаж впродовж сцени.

Отже, у Юри підтекст — це внутрішньо-психологічне життя персонажа.

На наш погляд, у наведеному вище прикладі з п'єси Чехова підтекст насправді є саме підтекстом «наскрізної дії» прихованими смислами. Само собою «зрозуміло, що не про погоду думають у цю мить герої, і у їх словах **мимоволі** буде відчуватися глибока печаль за втраченим коханням, явно проступатиме безвихідь, що судилось їм доживати свій вік без надії на щастя». Втім, підтекстом тут звучить не відчуття загальної глибокої печалі та безвиході, не **настроєве**, а зовсім інше, конкретне, **наскрізнодієве** (після реально виголошених слів ролі наводимо виділеним курсивом зміст підтексту):

Л о п а х і н. Минулого року, коли пригадуєте, у цю пору сніг уже йшов, а тепер тихо, сонячно. Тільки от холодно... Градусів три морозу.

Скільки років чекав її, а тепер все. Пустка... Назавжди.

В а р я. Я не подивилась. **Я зрозуміла.** (П а у з а.). Та й розбився у нас градусник... *Розбилось наше кохання.*

4.2.2. *Ілюстрований підтекст в інтерпретації М. Карасьова.* Серед українських провідних теоретиків театру в галузі сценічного мовлення, які полишили нам відчутні праці в цій царині, слід відзначити Михайла Карасьова-

ва з його працею «К. С. Станіславський і сценічна мова» та Романа Черкашина з роботою «Художнє слово не сцені».

У своїй книзі «К. С. Станіславський і сценічна мова» український режисер та театральний педагог М. Карасьов простежив історію виникнення й формування вчення Станіславського про словесну дію; виклав відкриті ним закони сценічної мови; розкрив новаторський, об'єктивний характер цих законів; визначив основні передумови їх практичного застосування у роботі актора над мовою і в процесі створення вистави. Автором розглянуто історію вчення про словесну дію, її теоретичні і практичні вектори, зокрема: значення і роль мови в мистецтві актора, сценічну мову актора театру переживання, темпоритм та зовнішню техніку сценічної мови, налагодження словесних дій в процесі роботи над роллю. Основною передумовою перетворення тексту ролі на словесну дію автор, слідом за Станіславським, вважає **ілюстрований підтекст** — саме таку назву має відповідний розділ книги.

У цьому розділі Карасьов говорить (за Станіславським), що в житті мова завжди дійова, людина говорить тільки тоді, коли відчуває крайню потребу в промовлянні, але зовсім інакше в сценічному мистецтві, коли актор, не відчувши потреби висловлюватися, вже має готові слова і змушений їх виголошувати. Тому з самого початку роботи над роллю створюється небезпека порушення природи мовного процесу. Станіславський намагається з'ясувати, що ж слугує поштовхом, потребою, допомогою для актора в проголошенні чужого, наперед заданого йому, авторського тексту. Карасьов стверджує, за класиком, що при роботі над образом «актор оволодіває думками персонажа й тоді з'являється потреба говорити текст» [67, с. 101]. Отже, потреба донести думки персонажа і змушує виголошувати текст ролі, стверджують автори. Головне в такому процесі — донести думку персонажа, тобто те, **що** промовляється, а не — мету промовляння, — **для чого**.

При частому повторі вистави, продовжує Карасьов думку Станіславського, втрачається потреба у справжньому спілкуванні. За таких умов, *«усі внутрішні процеси, які породжують потребу в спілкуванні, замінюються*

трюками, голосовими фіоритурами, спустошеним інтонаційним малюнком, умовними прийомами тощо. Продуктивна словесна дія перетворюється кінець кінцем на механічне виголошення тексту. Більше того, порушення нормального процесу мови гальмує загальне творче самопочуття актора. Отже, розладнується весь творчий процес, глядач уже не бачить на сцені живої людини» [67, с. 101]. Автор наголошує, як важливо дотримуватись усіх внутрішніх процесів, які породжують потребу в спілкуванні. Вкрай важливим було б тут авторське уточнення, що ж мається на увазі під **«внутрішніми процесами»** нормального спілкування?

Далі йдеться про те, що запобіганням подібним порушенням нормального процесу мови є додержання правильної лінії творчості. «Ця лінія, — пояснює Станіславський, — створюється за законами органічної природи з *елементів душі артиста*, оживлених справжнім людським бажанням, прагненням, які керують нашими діями і мовою. Я говорю про лінію підтексту» [67, с. 101]. Дещо уможлидні твердження («правильна лінія творчості», «закони органічної природи», «елементи душі артиста», «лінія підтексту») мало що дають для усвідомлення суті означеного терміну. Без авторського розшифрування, що таке **«елементи душі артиста»**, зрозуміти щось важко, окрім єдиного: справжні людські бажання і прагнення керують нашими діями і мовою. Отож, за Станіславським: нормальний процес мовлення полягає в дотриманні правильної лінії творчості, яка створюється з елементів душі артиста, котрі, в свою чергу, оживляються справжнім людським бажанням, прагненням, що керують нашими діями і мовою. Що ж складає «лінію підтексту» і про яку «лінію підтексту» йдеться у Станіславського — усвідомити з вищесказаного важко, майже не можливо («лінії підтексту» ми віднайшли і дослідили в самого Станіславського — див. підрозділ 2.3).

Карасьов не береться пояснювати, що таке «лінія підтексту» чи сам «підтекст», а тут же наводить усічене, загальновідоме визначення поняття «підтекст» Станіславського: «Підтекст, пояснював автор системи в останні роки свого життя, це явне (насправді, Карасьов помиляється: у Станіславсь-

кого початок цитати «це **не явне**». — *I. С.*) внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі...» [67, с. 101].

Не говорячи нічого від себе про суть і розуміння підтексту, Карасьов тут же переходить до його особливостей: «підтекст має дуже неприємну для актора властивість — *він нестійкий*. Його капризи добре відомі виконавцям. Численні подразники й особливо присутні у залі глядачі відволікають увагу актора, заважають *зафіксувати підтекст*. Так перед Станіславським виникло завдання — знайти надійні *засоби фіксації підтексту*» [67, с. 101]. Отже, підтекст **нестійкий, потребує фіксації**. А у засобах фіксації нестійкого підтексту «вирішальну роль відіграють такі елементи внутрішньої техніки мови: *уміння уявляти те, про що говориш, точно передавати думки іншим, дійова цілеспрямованість мови*» [67, с. 101].

Нестійкими і такими, що потребують фіксації є, в першу чергу, уявні бачення того, про що говориш. «Текст ролі тому і перетворюється на пусту балаканину, що *актор практично відриває слово від уявлень, або бачень*. <...> Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім уже говоримо про те, що бачимо... (відома цитата Станіславського. — *I. С.*) Практично це означає, — підсумовує Карасьов думку Станіславського, — що вся роль перетворюється актором на безперервну низку *бачень*, на щось схоже на кінофільм. Окремого зауваження вимагає вжитий Станіславським термін “бачення”. В даному разі треба мати на увазі не тільки ті “сліди” дійсності, які зберігаються в пам’яті у вигляді зорових образів, а весь *комплекс відчуттів*» [67, с. 102–103].

Отож, весь текст ролі перетворюється актором на безперервну низку бачень разом з усім комплексом їх відчуттів, що складає процес **ілюстрації** поняття, — що автори (Станіславський, Карасьов) і називають «**ілюстрованим підтекстом**». І саме підтекстові бачення є нестійкими і важко фіксованими, саме вони залежать від численних подразників, що відволікають увагу актора, «заважають зафіксувати підтекст», заважають послуговуватися заго-

товленими баченнями та їх відчуттями безпосередньо при виголошенні тексту ролі, заважають процесу ілюстрації словами цих бачень, понять.

«Станіславський у вченні про словесну дію докладно пояснив умови правильного *ілюстрування думок ролі*. На питання, що повинен *уявляти* артист, він відповідає так: "...в кожен момент вашого перебування на підмостках, у кожен момент зовнішнього чи внутрішнього розвитку п'єси і її дії артист повинен *бачити* або те, що відбувається поза ним, на сцені (тобто зовнішні запропоновані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями вистави), або те, що відбувається всередині, *в уяві* самого артиста, тобто ті *бачення, які ілюструють* запропоновані обставини життя ролі". Уточнюючи, треба сказати, що необхідно *бачити* не безпосередні значення слів, а *думку*, висловлену ними, те, *що* примушує актора виголошувати думку. *Ось чому бачення інакше названо ілюстрованим підтекстом*» [67, с. 104].

Залишається незрозумілим: як можна **побачити** висловлену словами думку, а, особливо, як **побачити** те, що примушує її виголошувати? Побачити висловлену словами картину, бачення, уявлення — можна. Побачити й відчутти безпосередні зорові образи слів і значення їх, якщо це не абстрактні слова, — можна; але як побачити *думку*, висловлену «морським прибоєм», чи навіть **те, що** примушує виголошувати фразу «морський прибій»? Автор не відчуває суперечності між «ілюстрованим підтекстом» («баченням і переживанням того, про що говориш»), і точною «передаваністю думки іншим» та «дійовою цілеспрямованістю мови», тобто протиріччя між баченням (ілюстрованим підтекстом) та надзавданням (передаваністю думки іншим) і наскрізною дією (дійовою цілеспрямованістю мови).

Подальший виклад Карасьова тільки підтверджує це протиріччя: «Ілюстрований підтекст надзвичайно посилює впливовість мови. Ця впливовість потрібна акторові для того, щоб змінювати партнера, тому, *як би не грала його фантазія*, ілюстрований підтекст завжди повинен залишатися в руслі *наскрізної дії та зверхзадачі*» [67, с. 104]. Тут автор суперечить собі: вже не важливо, щоб «сильно грала фантазія» актора, головне вже не «ілюстрований

підтекст, що надзвичайно посилює впливовість мови», не ілюстрування підтекстових бачень, а слідування наскрізній дії та надзавданню. Як ми і підтверджували вище: потреба донести думки персонажа змушує говорити текст ролі. Головне — мета промовляння: не так «що», як «для чого». «Що» є вторинним, яке тільки слугує «для чого», «в ім'я чого», тобто надзавданню, наскрізній дії, яким потрібно слідувати і доносити, як правильно стверджують автори.

«Ілюстрований підтекст потребує конкретності й правдоподібності. Його можна *вигадати, нафантазувати*, але треба вірити йому. Досвід показує, що часта помилка акторів — це неконкретність, абстрактність ілюстрованого підтексту» [67, с. 104]. Під конкретністю й правдоподібністю ілюстрованого підтексту Станіславський має на увазі чітке бачення затекстових картин з їх відповідністю особливості характеру, думкам даного персонажа, місцю і часу дії та потребою віри в них. Неконкретність, абстрактність цих картин та відсутність віри в них спричиняється до порушення органічного акторського процесу словесної дії. Ілюстрований підтекст — вигадується, нафантазовується, створюється, пригадується, тоді як підтекст наскрізної дії існує апіорі, як даність. Його не потрібно створювати, його потрібно виявляти й доносити — він закладений автором.

Суперечлива думка Станіславського наведена далі Карасьовим: «Для того, щоб на сцені оживити слово, *надати йому того або іншого смислу*, необхідна одна умова: ясно *бачити* те, про що хочете сказати» [67, с. 105]. А може: ясно *усвідомлювати* те, про що хочете сказати? Хіба «умова ясно бачити те, про що хочете сказати» спрацьовує при наданні слову того або іншого смислу? Слова оживуть при наявності ясного бачення їх **прямого** смислу. Для надання ж слову **того** чи **іншого смислу** в даних баченнях вже не має потреби. Та й просто, якщо вдуматись в сформульовану Станіславським думку: хіба актор на сцені займається **оживленням слів** за допомогою бачень? Він займається саме наданням їм того або іншого смислу; і бачення та «ілюстрований» підтекст не можуть бути важливіші за надання словам наскрізно-

дієвого смислу (підтексту в нашому розумінні). Саме донесенням до партнера чи глядача **смислу словесної наскрізної дії (підтексту)** займається актор на сцені. Автори (Станіславський і Карасьов) не вловлюють неузгодженості між «ілюстрованим» підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння; і хоча, в певній мірі, говорять про обидва, розглядають лише «ілюстрований підтекст» — передачу уявлень і бачень з їх переживаннями.

І далі на підтвердження: «Ілюстрований підтекст потрібний актору, щоб впливати на партнера. Потрібна гранична активність, тому актор мобілізує всі свої засоби виразності. Треба, щоб партнер *побачив* таку ж саму *картину*. Але цілком ймовірно, що на матеріалі своїх життєвих спостережень він *відтворить в уяві децю іншу картину*. Як вказував Станіславський, це не повинно бентежити того, хто *передає свої бачення*. Важливо докладати всі зусилля, щоб партнер *побачив* так само; важлива сама активність, імпульс для *творчої уяви* того, хто сприймає» [67, с. 105]. У такому випадку завдання партнера зводиться до того, щоб якомога точніше відтворити в своїй уяві передану йому картину. Талановитий актор вміло передасть свої бачення партнеру, не менш талановитий партнер відтворить їх у своїй уяві і ... що далі? Що повинен робити другий в свою чергу? За даною логікою — передавати вже свої відтворенні бачення?.. Та найголовніше: **для чого партнеру сприймати й відтворювати чужі бачення**, коли в нього завжди, як і в його партнера, є своя наскрізна дія і своє надзавдання ролі, які ніколи не можуть зводитися до передачі й відтворення чужих підтекстових уявлень та бачень? За законами драматургії їхні дії, завдання, як правило, — прямо протилежні, адже конфлікт — основа драматургії. Це закон, якому не можна не слідувати.

Втім, Карасьов продовжує наполягати на думках Станіславського щодо підтексту саме ілюстрованого. «Крім того, що *бачення* мають бути ідентичними думкам втілюваного персонажа, вони ще потребують *яскравості, виразності, гостроти*, бо інакше не хвилюватимуть артиста, а холодна творчість не принесе бажаного результату. В процесі роботи митець мислено *проглядає* знайдений *ілюстрований підтекст* безліч разів» [67, с. 106].

Далі Карасьов пригадує, що в програмі оперно-драматичної студії, написаної Станіславським у 1938 р., міститься чудовий приклад того, як слід «ілюструвати думку». Для більш точного усвідомлення цього процесу Станіславський хотів скористатися кінозйомкою, підклавши кінокадри під слова монологу Астрова з «Дяді Вані» Чехова. Запис зроблено у формі сценарію. Для нас це дуже важливо, бо вказує на технологію процесу «ілюстрування думки» та усвідомлення суті «ілюстрованого підтексту», де «Кіно» — це бачення чи «кінострічка бачень», «Читання» — словесно-звукова ілюстрація цих бачень. Саме бачень, а не думок, як стверджує автор. (Фрагмент цієї справи було наведено при розгляді «ліній підтексту», підрозділ 2.3).

«Кіно. Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птахи, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах.

Читання. “Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з потреби, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птахів... І все це тому, що у лінивої людини глузду. Щоб нагнутись і підняти з землі паливо”.

Кіно. Чудесна розложиста сосна і величезна кухонна піч з палаючим полум'ям.

Читання. “Треба бути без розсудливим варваром, щоб палити в своїй печі ось цю красу, руйнувати те, чого ми не можемо створити”.

Кіно. Портрет...

Читання. “Людина обдарована розумом і творчою силою для того, щоб примножувати те, що їй дано, але до цього часу вона нічого не створила, а тільки руйнувала”.

Кіно. Пустеля, засуха, осінь, сльота.

Читання. “Лісів вже менше і менше, ріки сохнуть, дичина перевелась, клімат зіпсований, і з кожним днем земля стає біднішою...”.

Кіно. Садять дерева. Маленькі ліски. Великі чудові ліси.

Читання. “...А коли я проходжу біля селянських лісів, які я врятував від порубки, або коли я чую, як шумить мій молодий ліс, посаджений моїми руками, я почуваю, що клімат і від мене трохи залежить”.

Кіно. Щасливе людство — ліси, канал Волга–Москва, будинки відпочинку...”.

Звичайно, К. С. Станіславський вибрав *бачення*, що його хвилювали» [67, с. 107], — підсумовує Карасьов. Станіславський «вибрав бачення» виконавцеві ролі Астрова для підкладки їх під текст монологу, аби вони допомогли проілюструвати слова чеховського тексту. Ось наочний приклад «кінострічки бачення» Станіславського для підтекстової ілюстрації слів персонажа, що допоможе, за класиком, зробити чужі авторські слова своїми. **Підтекстові ілюстрації, що допомагають актору оживити авторський текст, і отримали назву «ілюстрований підтекст».**

Отже, розуміємо ще один уточнюючий нюанс: у Станіславського «ілюстрований підтекст» — це затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, але не результат цих затекстових бачень з їх відчуттями — тобто не сам процес ілюстрації поняття (виявлений у мові, озвучений). Ілюстрований підтекст **бачиться, відчувається, а не звучить**: підготовча стадія, а не процес виконання.

Наступна думка Станіславського, наведена Карасьовим, вказує на правильність нашого розуміння: «Ілюстрований підтекст організовує не лише мову актора, він збуджує активність митця, викликає потребу діяти, а через це впливає й на емоції. Досить людині стати свідком якогось обурливого вчинку, як виникає потреба розповісти про це іншим, щоб вони поділили її *почуття*» [67, с. 107]. Іншими словами: бачення з їхніми відчуттями **організують мову, збуджують активність митця, викликають потребу діяти**, впливають на емоції — тобто, є початковими. Дані твердження свідчать на користь **бачень, відчуттів як підготовки**, що передує процесу проголошення. І тут же автор суперечить сам собі: свідок бурхливого вчинку, за логікою, мав би розповісти про точну картину побаченого іншим і щоб вони «не поді-

лили його почуття», а детально уявили і сприйняли змальовану картину. Автор підтверджує нашу думку: ми передаємо не картини побаченого, уявленого, а саме свої **відчуття і ставлення** до них, ними викликані.

У наступному реченні цієї перерваної цитати автор вже підтверджує це: «Тільки-но актор в уяві відтворить картини того, про що має розповісти, як у нього виникає *ставлення до них* і разом з тим прагнення викликати у інших таке ж *ставлення*». Та в наступних реченнях знову суперечить собі, говорячи про важливість ілюстрованого підтексту: «При цьому, мобілізуючи фантазію, життєвий досвід, він створює *картини* яскраві, вражаючі. Щоб ілюстрований підтекст не втрачав своєї впливовості, актор *оновлює* його на репетиціях і виставах»; «Цей підтекст, *ілюструючи* пропоновані обставини, мотивує не тільки словесні, а й усі інші дії персонажа, впливає на творчість в цілому» [67, с. 107]. Підсумувати це можна так: **ілюстрований підтекст — бачення з їх відчуттями, є пропонованими обставинами для персонажа, і ці ілюстровані бачення мотивують усі дії персонажа, зі словесними включно.**

Далі автор доходить до основного висновку свого розділу про підтекст. «Завдяки ілюстрованому підтекстові чужі слова ролі стають своїми, потрібними й дорогими. Постійне його *оновлення* є найбільш надійним засобом запобігання штампу. Нові *картини* освіжають інтонаційний малюнок ролі, надають йому виразності, гостроти» [67, с. 108]. Постійне оновлення ілюстрованого підтексту означає постійне оновлення картин бачення. Ці «нові картини» освіжають в свою чергу «інтонаційний малюнок». Ось доказ того, що під «ілюстрованим підтекстом» автори мають на увазі виключно **бачення з їх відчуттями, які освіжають інтонаційний малюнок.** Ми ж стверджуємо, що **підтекст — звучить і тому сам він і є інтонаційним малюнком.**

Автор же веде далі за Станіславським: «Ілюстрований підтекст допомагає доброму запам'ятовуванню тексту. *Бачення* актора ілюструють думки ролі, тому думка — також надійний засіб фіксації підтексту» [67, с. 108]. Створені, нафантазовані картини текстових бачень дійсно можуть допомогти в

пригадуванні і запам'ятовуванні — з цим можна погодитись. Але як бачення можуть ілюструвати думки, не до кінця зрозуміло. Як уявлена, нафантазована чи пригадана уявна картина може проілюструвати *завжди абстрактну* думку? Суть думки — якраз в її абстрактності: **що** я хочу сказати, **про що**, **для чого** я хочу сказати — тобто, яка **думка** за словами, а не яка **картина**.

Мета промовляння тексту — донесення думки тексту. *«Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птиць... І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі паливо».* — Хіба все це для того, щоб **побачити** «Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птиці, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах»? Чи все ж таки мета полягає в донесенні думки тексту (підтексту, суті змісту сказаного, надзавдання і наскрізної дії промовленого): **Пали — торфом, а сарай будуй з каменя! Рубай з необхідності, але не — нищ! Природа — гине! Все знищується — лінивою, нерозумною людиною!**

Бачення слугують ілюстрації слів, проілюстровані слова можуть **увиразнити** думку. А твердження, що бачення можуть ілюструвати думки, нам видається некоректним. Ми ж завжди кажемо: «Що ти хочеш сказати цією думкою? Що ти маєш на думці?», — говорячи про думку, ми завжди маємо на увазі її мету, суть, а не якусь картинку, бачення.

Такою, що викликає сумнів, є й наступна думка: «Логічність і послідовність думок ролі впорядковує й ілюстрований підтекст: *виклад думок супроводжується послідовним рядом картин*. Думка й бачення зливаються, і при цьому створюються найбільш сприятливі умови для перетворення механічного виголошення тексту на продуктивну словесну дію. Таке злиття не виключає того, що в окремих моментах ролі акцент може бути зроблений на *передачі бачень*, а в інших — на викладі *абстрактної думки*» [67, с. 108]. Ми вважаємо, що в усіх моментах ролі акценти робляться виключно на донесенні

думки, навіть коли це оповідь якогось бачення чи події, це все рівно вже **переказ, і переказ в ім'я чогось** — тобто, він завжди з певною метою.

«Якщо у процесі спілкування актор відкине дію, тоді ілюстрований підтекст буде схожим на *галюцинації* й ніколи не набере потрібної виразності. Ілюстрований підтекст тільки тоді активізує актора, коли думка, її ілюстрація й дія взаємопов'язані, злиті, а *діяння, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки* надають особливої виразності самим *баченням*» [67, с. 108]. Насправді ж активізує актора взаємопов'язана й злита думка з дією. Діяння, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки надають особливої виразності саме **підтексту наскрізної дії мети промовляння**, а не баченням.

У своїх висновках Карасьов в чергове підтверджує розуміння Станіславським підтексту як бачень, уявлень: «Розглядаючи ілюстрований підтекст як *уявлення*, що виникають на основі відчуттів і сприйнять, К. С. Станіславський проявив глибоко матеріалістичне розуміння процесів відображення дійсності у свідомості людини» [67, с. 110]. Перефразуємо: **уявлення, які виникають на основі відчуттів і сприйнять, називаються «ілюстрованим підтекстом»**.

Вважаємо, що основною передумовою перетворення тесту ролі на словесну дію є **наскрізно-дієвий підтекст** — **донесення сенсу висловлювання**.

4.2.3. *Суперечності у трактуванні підтексту Р. Черкашиним*. Серед українських теоретиків театру поняття «підтекст» розглядав Роман Черкашин у праці «Художнє слово на сцені» (розділ «Текст і підтекст»). Незважаючи на те, що в анотації до посібника зазначається про викладення методики роботи актора і режисера зі словом у руслі системи Станіславського, ми спробуємо віднайти як спільні, так і відмінні погляди в питанні театрального підтексту.

Вже у вступному слові «від автора» зазначається, що «в першій частині посібника розкривається творча природа живої словесної дії, головним в якій є — зв'язок між *текстом і внутрішнім психологічним підтекстом, що оживляє слова баченнями образної уяви*. Цей внутрішній зміст знаходить вияв не

тільки в словах, а й в “музиці мови”: у виразності інтонацій, темпоритмів, голосності, тембральних забарвлень мовного тону» [172, с. 4].

Отож, за Черкашиним, **підтекст** (внутрішній психологічний) — **підтекстові бачення образної уяви**. Виконавцеві художнього тексту для отримання живої словесної дії потрібно: зв'язати слова даного тексту зі своїми баченнями образної уяви, в результаті чого усвідомлюється їх внутрішній зміст, який складе в подальшому «музику мови» (інтонацію) і донесеться нею до слухача. Внутрішній зміст слів — підтекст — являє собою поєднання (зв'язок, за Черкашиним) тексту з його баченням образною уявою. Ось що мають на увазі під «внутрішнім змістом» слів обидва теоретики. У даному випадку Черкашин говорить про той же «ілюстрований підтекст» Станіславського. В нього, як і в Станіславського, підтекст входить в етап усвідомлення, розшифрування, тлумачення слова — тобто в етап роботи над словом, текстом, роллю.

У вищенаведеному контексті для нас важливим є усвідомлення суті твердження «внутрішній психологічний підтекст». Автор подає його розуміння так: «В живій мові багато важить внутрішній психологічний підтекст. *Це та внутрішня установка, що складається у свідомості раніше слів і змушує говорити, діяти словами. Це — те, заради чого говоряться слова*» [172, с. 10]. Тут вже по-іншому трактується підтекст: тепер це вже не підтекстові бачення образної уяви, а **внутрішня установка, що змушує говорити, діяти словами, те, заради чого говоряться слова**. Важливим і новим у автора виокремлюємо «внутрішню установку» на те, що буде сказано.

Черкашин підтверджує це: «Внутрішній психологічний зміст підтексту ширший словникового змісту слів і фраз. *Розгадати, відчутти й виявити за словами* тексту художнього твору його *внутрішній підтекст* — головне творче завдання актора і режисера» [172, с. 10]. Безумовно, погоджуємося, що внутрішній психологічний зміст підтексту є ширшим словникового змісту слів. Підтекстом не можуть бути бачення образної уяви, бо вони якраз і виражають прямий, безпосередній зміст слова чи фрази, тим більше бачення ні-

коли не змушують говорити, діяти словами, і вже явно не можуть бути тим, заради чого говоряться слова. А от внутрішня установка від цих бачень якраз і змушує говорити, діяти словами, бути тим, заради чого говоряться слова. Словами передаються не бачення образної уяви, а саме ця «внутрішня установка». А «внутрішня установка» це ніщо інше, як наше **ставлення** до суті того, що будемо висловлювати. Словами ми передаємо своє ставлення, те, «що складається у свідомості раніше слів». Розгадувати, відчувати й виявляти — ці складні дії не можуть стосуватися бачень образної уяви, адже вони просто бачаться, уявляються. А от наше ставлення якраз і розгадується, і відчувається, і виявляється.

У продовженні перерваної цитати: «Підтекст активно впливає на тон, яким вимовляються слова живої мови» [172, с. 10]. Твердження Черкашина, що підтекст впливає на тон, красномовно підтверджує наше переконання, що підтекст у автора бачиться, усвідомлюється, підготовляється, проживається, але **не звучить**. Процес утворення «живої мови» за Станіславським та Черкашиним такий: Текст — Підтекст («внутрішня установка» — ставлення до змісту слів) — Тон.

«Залежно від тону сказаного психологічний зміст розширюється, сповнюється додаткових, асоціативних значень, які часто навіть *протилежні* звичайному словниковому значенню слів і фраз [172, с. 10]. Залежно від тону розширюється психологічний зміст, але і тон не може бути сам по собі, без нічого: пустий, нічим не наповнений тон не здатен розширити психологічний зміст, тим більше сповнюватися додаткових, асоціативних значень. Тон сповнюється нашим емоційним ставленням до змісту тексту, смислово-дієвим навантаженням, і стає його носієм, вираженням — художнім словом з підтекстом-тоном. Та найціннішим у даному твердженні Черкашина є «додаткові, асоціативні значення», що часто виявляють **протилежний** зміст. Ось цей розширений, сповнений додаткових асоціативних значень психологічний зміст, що звучить, і є підтекстом-тоном у нашому розумінні, і найголовніше — саме в протилежному «звичайному словниковому значенню слів». У даній думці

автор доторкнувся до розуміння явища **підтексту як протилежного змісту слова**, наблизився до даного трактування, та не утвердив його.

Продовжуючи, автор говорить: «Сповнений яскравої образності емоційний підтекст *збуджує співпереживання слухачів*, набагато посилює дієвість слова. І навпаки, формальне проголошення тексту, без уваги до внутрішнього змісту сказаного, згубно позначається на сценічному виконанні навіть найкращих літературних шедеврів» [172, с. 10]. «Підтекст збуджує співпереживання слухачів, посилює дієвість слова» — виходить, підтекст вже **звучить**? Тут автор суперечить собі, адже щойно він стверджував, що «підтекст активно впливає на тон», відповідно, — не є ним, отож, і не звучить. За автором, «образний емоційний підтекст» є «внутрішньою установкою», тобто існує всередині актора, і нам, глядачам, вона не відома і не досяжна, допоки не прозвучить, не виявиться в тоні і не збудить «співпереживання слухачів та набагато посилить дієвість слова». Підтекст-тон — це і є дієвість слова, підтекст наскрізної дії в нашому тлумаченні.

Та автор все ж наполягає, що художнє мовлення «потребує артистичного таланту й майстерності. Їх творчою основою є передусім здатність до *образного мислення, активність образної уяви*. Творча уява здатна переносити людину в чарівний поетичний світ художнього вимислу.

...один собі
У моїй хатині
Заспіваю, заридаю,
Як мала дитина.
Заспіваю, — море грає,
Вітер завиває,
Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє.
Заспіваю, — розвернулась
Висока могила,
Аж до моря запорожці
Степ широкий вкрили» [172, с. 10].

По-перше, наскільки творча уява здатна перенести вас у «вашу хатину», ви можете уявити, як ви один «співаєте, ридаєте, як мала дитина»? Не

кажучи вже про уявлення абстрактних речей: «море грає», «вітер завіває», «могила з вітром розмовляє», «аж до моря запорожці степ широкий вкрили».

По-друге, для чого ці уявлення, і що вони дадуть? Геніальний Шевченко змальовує картини своїх уявних бачень чи ділиться своїм станом, доносить своє ставлення до сказаного? Не можливо і не потрібно «творчій уяві» виконавця переноситися в «поетичний світ» поета, тим більше в світ «художнього вимислу». До поетичного художнього вимислу поета ніколи не «дотягнуться» уявні бачення виконавця, їх не порівняєш і не зіставиш. Тим більше, коли «об'єктивна дійсність невичерпна в своїй складності й завжди багатозначніша, ніж її відображення в свідомості. В свою чергу суб'єктивне переживання дійсності не вміщається у логіко-граматичні конструкції мови, знаходячи *додатковий вияв* у психологічному *підтексті мовної дії*. Художню мову вдало порівнюють з айсбергом, більша частина якого схована під водою. Зображені словами і тоном голосу сцени, події, різноманітні реалії дійсності сповнюють життя, руху, постають в уяві такими, якими, їх мислено *бачить, розуміє і переживає* актор» [172, с. 68]. Отже, викликані текстом **бачення, розуміння і переживання** трактуються як **підтекст**. Але тут же неузгодженість: «суб'єктивне переживання дійсності знаходить *додатковий вияв* у психологічному *підтексті мовної дії*». По-перше, наше **ставлення** (суб'єктивне переживання дійсності) знаходить не *додатковий вияв*, а **прямий**. По-друге: оскільки **підтекст мовної дії**, то, відповідно, він вже **звучить** (мовна дія підтекстом). А підтекст, який звучить, це вже підтекст-тон.

«Істотною властивістю підтексту є емоційне *ставлення* до життєвих фактів, подій, людей. Внутрішнє ставлення до образного змісту мови відіб'ється на способі мови — на *виразності інтонацій* словесної дії» [172, с. 68–69]. Вияв нашого ставлення і є виявленням підтексту наскрізної дії. Емоційне ставлення є безпосередньою суттю підтексту, а не істотною його властивістю. Наше емоційне ставлення диктує характер тону, проявляється в підтексті-тоні. Потрібно говорити про правильний, точний вияв нашого емоційного стану (підтексту наскрізної дії), і в жодному разі не про інтонацію.

Не можна апелювати до ефемерної інтонації, оскільки її не можна окреслити, описати, позначити (як в музиці нотами) — її можна тільки «озвучити», відтворити, повторити, і ніколи — зафіксувати раз і назавжди за певними законами, вимогами, правилами. Інтонування, в основному, веде до пошуку красивості слова, тоді коли найголовнішим є його емоційно-сміслового дієвості. Адже, інтонація це вже чиясь трактовка, фіксація, що в подальшому її відтворенні є тільки копіюванням копії.

Далі автор говорить про іронічний підтекст, хоча, за його попередньою логікою, повинна бути іронічна інтонація, іронічний тон. «Яскравим зразком *іронічного підтексту*, коли автор свідомо маскує гострий ідейний зміст художнього твору, є сатиричний вірш І. Франка “Сучасна приказка”. *Авторська іронія* приховується за удаваною простодушністю тону. У цьому творі речення-рефрен “Не тратьте, куме, сили, спускайтеся на дно!” повторюється з різним *емоційним підтекстом*. Спершу — це побутова фраза, сповнена безнадійності, зневіри, на що вказує й жест “махнув рукою”: мовляв, усе одно нічого не допоможе. Пізніше рефрен набуває більшого узагальнення. Усе виразніше просвічується гнівна іронія автора. Чим далі, тим більше вірш сповнюється їдкою сарказму, погрози, неминучості розплати над “облесними ворогами”. Завершенням ідейної спрямованості твору стає останнє повторення трохи зміненого цього разу рефрену — крізь його *саркастичність* недвозначно прозирає неминучість історичного *вироку*:

Не тратьте, браця, сили,

Спускайтеся на дно!» [172, с. 68–69].

«Іронічний підтекст», «авторська іронія» приховується за удаваною простодушністю тону»: тон виявляє форму, якість підтексту і приховує його зміст — «авторську іронію» — авторське ставлення — підтекст-тон. **Форма**, якість підтексту, якісний вияв ставлення — іронічний, удавана простодушність, безнадійність, зневіра, гнівна іронія, їдкий сарказм. **Зміст** підтексту, наскрізна словесна дія змістом підтексту, його суттю — погрози, неминучість розплати, вирок: пропадайте, погибайте.

«Розмовна мова у житті неодмінно сповнюється *емоційного підтексту*. (Доказ того, що мова завжди сповнена підтекстом — виявом нашого ставлення до проголошеного, і він — звучить. — І. С.) Навіть буденні слова здатні сповнюватись за певних обставин *глибокої психологічної змістовності*» [172, с. 69]. **Глибоку психологічну змістовність слова, його емоційно-дієву значимість ми називаємо підтекстом.** Всі слова, сповнені завданням і дією, — підтекстом-тоном. Автор тут же підтверджує: «За стриманим буденним тоном можуть *ховатися* бурхливі й глибокі переживання. Часом за гарячністю мови або удаваною щирістю тону свідомо *маскується* неправда. Емоційний *зміст підтексту знаходить* різноманітний *вияв у живому звучанні мови* — вдумливому, зосередженому, серйозному або жартівливому, веселому, безтурботному тощо» (зміст підтексту знаходить вияв у мові. — І. С.) [172, с. 69–70]. Тут автор плутає **форму** вираження підтексту (як), з його **суттю** (що). Зміст підтексту в його суті: «що роблю підтекстом», зміст підтексту не може бути в його емоційності. Емоційність підтексту — це форма його вираження. «За стриманим буденним тоном» (формою підтексту) ховаю бурхливі й глибокі переживання суті підтексту: «за гарячністю мови, удаваною щирістю (формою підтексту), свідомо маскується неправда (зміст підтексту)».

«Працюючи над літературним твором, обраним для сценічного виконання, акторові разом з режисером доводиться багато чого *домислювати* й *дофантазовувати*, щоб слова твору ожили на сцені, а образи, створені думкою й уявою автора, сповнилися для самого актора життєвої реальності <...> Реалізація творчого завдання — впливати, користуючись засобами словесної дії, на думки, уяву й почуття слухача в бажаному напрямі і з бажаною метою — потребує активних мовних пристосувань» [172, с. 69]. «Домислювати й дофантазовувати» — тобто створювати ілюстрований підтекст, «кінострічку бачення», як і в Станіславського.

«Правильно *розгадати* в художньому творі його *внутрішній підтекст* і виразно донести *образний* зміст словесної дії до глядачів — найважливіше

творче завдання актора» [172, с. 70]. Донесення **образного** змісту (замість **сміслового**) веде до красивості мови, до милування голосом, звуком, пошуків красивої інтонації. Тоді коли: «Органічно відчуті в художній мові її внутрішній підтекст — значить творчо жити думками й почуттями персонажа в п'єсі або переживаннями оповідача в творах епічних, автора або його ліричного героя у творах ліричних. Слухачі повинні не тільки чітко розуміти, *про що* говорять слова і фрази, а й відчуті те, що їх породило, те, *заради чого* вони говоряться. Мотивом словесної дії і її метою можуть бути бажання розповісти або розпитати, ствердити або заперечити, попрохати або звеліти, закликати до роздумів або розважити, поділитися заповітним чи просто погомоніти про се, про те» [172, с. 70]. Тобто — чітко донести підтекст наскрізної дії, в якому і мотив, і мета. Отже, спостерігаємо суперечності у визначеннях автора стосовно суті, форми, змісту, призначення підтексту.

«Джерелом підтексту художньої мови є передусім *ідейна оцінка життя*. Працюючи над літературним твором, актор і режисер повинні чітко усвідомити погляд на дійсність автора та його героїв, їх життєву й естетичну позицію, розділити з автором переживання дійсності, відображеної в художніх образах. Головна мета сценічної словесної дії — вплив на слухача в бажаному напрямі — ідейному, моральному, емоційному, естетичному тощо» [172, с. 70]. Ідейна оцінка життя — це знову таки вияв нашого до нього **ставлення**. І головна мета сценічної словесної дії — передати авторське і власне ставлення до створеного митцем художнього життя.

У подальшому своєму викладі про підтекст Черкашин прямо слідує за «ілюстрованим підтекстом» Станіславського. «Художня мова здатна *малювати* словами й голосом найскладніші життєві ситуації й події, відтворювати розмаїтість людських взаємин і конфліктів, передавати найінтимніші переживання. Безперервна *лінія* образних *бачень* “ілюстрованого підтексту” розгортається у внутрішньому ритмі у різних “планах” *уявного* простору — дальніх і ближчих. Рух *мислених* “*кадрів*” *образної уяви* має істотне значення в словесній дії. Художня мова спроможна предметно *малювати* в уяві живі

прикмети пори року — зимовий, весняний, літній, осінній пейзаж; яскраво змальовувати хвилюючі явища природи, схід або захід сонця, зміни освітлення; виразно описувати всілякі звуки тощо. Усі такі предметні реалії навколишньої дійсності *створюють певний настрій* і викликають різні почуття. Образна уява здатна “зупинити мить”, повернути перебіг часу в зворотному напрямі, перебивати хід теперішніх подій картинами минулого або уявленнями майбутнього. Утворення в *уяві* на основі змісту й тексту художнього літературного твору безперервної лінії внутрішнього *ілюстрованого підтексту* словесної дії — захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою. Вільну гру творчої *уяви* має спрямовувати й дисциплінувати логіка думки. Її перспектива веде до головної мети — творчого надзавдання, заради якого й створюються художні образи» [172, с. 69].

«Художня мова спроможна предметно малювати в уяві живі прикмети пори року, яскраво змальовувати хвилюючі явища природи, виразно описувати всілякі звуки тощо», та тільки тоді, коли: «артист сповнює слова тексту власною “музикою почуття”, логікою інтонацій, емоційністю слова й голосу, грою темпоритмів, зміною голосності, тембральних забарвлень, розстановкою пауз, красномовністю міміки й жестів, що супроводять живу мову, — всім, що належить на сцені творчості актора» [172, с. 69], та все це, підсумовуємо ми, завдячуючи тільки одному — власному **емоційному ставленню** до проголошеного, власній «музиці почуття», бо «предметні реалії навколишньої дійсності створили певний настрій і викликали різні почуття» (якими хочеться поділитися), а не «безперервну лінію образних бачень «ілюстрованого підтексту». «Рух мислених “кадрів” образної уяви» не має істотного значення в словесній дії, більше того, ним ніхто не послуговується, бо його просто не існує. Неможливо одночасно вести словесну дію і паралельно переглядати внутрішнім зором «рух мислених кадрів», що призводить до красивості «малювання тоном мислених кадрів» — найгіршого, що може бути в художньому слові. І далі «утворення в *уяві* на основі змісту й тексту художнього літературного твору безперервної лінії внутрішнього *ілюстрованого*

підтексту словесної дії — захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою». При цьому сам Черкашин не розкриває суті власного розуміння поняття «ілюстрованого підтексту» Станіславського, не пояснює, як створюється в уяві безперервна лінія внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії, що взагалі це таке і як застосовується.

До цього висновку слід ще додати, що Черкашин двояко трактує підтекст: перше розуміння в руслі «ілюстрованого підтексту», друге — як психологічний підтекст мовної дії. Автор прямо слідує за Станіславським, і, як і той, не виокремлює різницю між цими трактуваннями. Розглядаючи явище підтексту, Черкашин теж чітко не вказує, він звучить чи ні, а також плутає форму підтексту з його суттю. Проте дуже близько наблизився до усвідомлення підтексту як прихованого змісту, та, вважаємо, нерішучість відійти від загальноприйнятого вчення Станіславського не дозволила йому заглибитись і розвинути іншу сутність розуміння поняття «підтекст».

Висновки до 4 розділу

В українських майстрів сцени простежуємо теж два підходи в розумінні і застосуванні прийому підтексту. Реформаторами вітчизняного театру першої половини ХХ ст. сповідувався прийом донесення прихованого змісту висловлювання; пізніше, під впливом вчення К. Станіславського, підтекст трактується як внутрішньо-психологічне життя персонажа.

Корифей українського театру П. Саксаганський чітко розумів і практично застосував прийом «іншого змісту» сценічного слова — саме в його звуковому прояві. Правильну подачу слова, тон і звукову акцентуацію Саксаганського сьогодні ми називаємо підтекстом.

У реформатора Леся Курбаса його «основна організуюча думка (цільова настанова)» (надзавдання) могла виявлятися тільки в підтексті наскрізної словесної дії, оскільки слово в нього доносилося, згідно зі своїм завданням, із «акцентом доцільності», «слідувало плану, трактовці». Курбас розширював

рамки спектаклю, за рахунок «натяків, підтексту, що автор позначив у тій чи іншій фразі персонажа».

Українські театральні класики знали і користувалися прийомом донесення прихованого змісту слова, терміном «підтекст» не означаючи. І робили це задовго до появи його в працях класика російської театральної школи К. Станіславського.

У Г. Юри підтекст — приховані за словами думки, почуття, прагнення, те, що таять під собою слова: стани, настрої, думки, бажання, мрії. Отже, як і у Станіславського, — це внутрішньо-психологічне життя персонажа. Підтекст у Юри теж «не звучить».

Дошукуючись засобів для органічної і правдивої словесної дії заданим, чужим текстом, К. Станіславський зупиняється на прийомі підтекстових бачень, названому ним «ілюстрованим підтекстом». М. Карасьов прямо стверджує: ілюстрований підтекст — основна передумова перетворення тексту ролі на словесну дію. Карасьов розглядає тільки «ілюстрований підтекст» Станіславського, не вловлюючи різниці між «ілюстрованим» підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння, де «ілюстрований підтекст» — затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, початковий, підготовчий процес, а не власне звучання.

У трактуванні підтексту Р. Черкашиним спостерігаються певні суперечності: це і «ілюстрований підтекст» Станіславського, що входить в етап усвідомлення, розшифрування, тлумачення слова (тобто, в етап роботи над словом, текстом, роллю); і внутрішня установка, що змушує говорити, діяти словами, те, заради чого говоряться слова (у Станіславського: те, що примушує нас говорити слова ролі). Одночасно Черкашин доходить і до розуміння підтексту як протилежного психологічного змісту слова, та не розвиває і не утверджує його.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз джерельної бази показав розбіжність у трактуванні та розумінні одного з основних термінів театральної термінології — «підтекст»: 1) як прихований зміст тексту, що виникає та проявляється з акторської інтерпретації і — звучить (прихований смисл, «лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення»); та 2) як внутрішній стан персонажа, «комплекс думок і почуттів, що містяться в тексті ролі» і проявляються опосередковано (психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення).

Лінгвісти, досліджуючи підтексти художніх творів, концентруються на розшифруванні їхніх прихованих смислів (Г. Богін, В. Брюховецький, К. Долінін, Л. Кравець, О. Леліс, А. Матчук, В. Миркін та ін.). Театральні ж науковці сповідують одночасно обидва тлумачення. Першого вектору дотримуються С. Волконський та П. Паві; другому слідують: М. Метерлінк, В. Волькенштейн, російські театральні словники та «Український тлумачний словник театральної лексики» В. Дятчук та Л. Барабана. Певну двовекторність спостерігаємо в українських довідникових виданнях А. Баканурського, О. Клековкіна, П. Мриги.

Ці вектори трактування одного терміну існують одночасно, ніхто досі не акцентував на їхній явній відмінності, потребі виокремити і розвести, та виробити єдино правильне для теоретичного та практичного застосування.

2. Узагальнення теоретичних пошуків К. Станіславського щодо основного категорійного поняття сценічного мовлення «підтекст» показали, що підтекст він тлумачить як оживлені внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення, що створюють інше ставлення до слова; слухові й зорові образи та відчуття, про які говорить слово; побачене, почуте, відчуте за текстом, те, що допомагає слову ожити зсередини, попередньо створюється, не звучить, будучи ще й наскрізною дією і психологічним багажем, що інформує про внутрішній стан персонажа, контрастує з тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені. В теоретичних роботах автор зосереджується на уявленнях, які

не спонукають до діяння словом, а тільки ілюструють його. Станіславський вважає, що «ілюстрований підтекст» не допускає механічного словоговоріння та слугує правильній словесній дії, — з чим ми не погоджуємося.

Розкривати «приховане під словами» у Станіславського означає розкривати те, що слова в собі вміщують, втілюють, а не приховують. Підтекст у нього забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю.

Виявлено парадоксальну річ: в теоретичних викладах щодо підтексту Станіславський не говорить про вияв прихованого змісту, сенсу висловлювання, на практиці ж — послуговується цим прийомом. Пояснюємо це тогочасним політичним становищем з установкою на метод соціалістичного реалізму (з його пріоритетом змісту над сенсом і підтекстом як змістовно-підтекстовою інформацією), що не передбачав «прихованих змістів». Можливо, саме тому Станіславський і відредагував свій виклад розуміння прийому «підтекст».

3. Напрями подальшого розвитку поняття «підтекст» у працях послідовників школи К. Станіславського — В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського, М. Кнебель, Г. Крісті — визначаються не чітко, часто двозначно, та все ж тяжіють до трактування і практичного застосування як прийому вияву прихованого сенсу висловлювання.

У В. Мейєрхольда в більшій мірі спостерігаємо розуміння підтексту як психологічного інструменту, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені, і одночасно говориться про текст, який слугує «протягненням контрбанди» — що свідчить про паралельне трактування підтексту як прихованого «товару»/змісту висловлювання, який розгадується глядачем.

Є. Вахтангов дотримується єдиного напрямку в розумінні прийому «підтекст», трактуючи його як підкладену іншу, «внутрішню» думку, ніж та, що є в прямому змісті монологу, фрази; підтекст — потаємний сенс того, що автор хотів сказати реплікою.

В. Сахновський, говорячи про «ілюстрований підтекст» Станіславського, все ж звертає увагу на тлумачення тексту по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора, тобто на підтекст як прихований зміст.

М. Кнебель додає акцент на ставленні до бачень та слушно зауважує щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що спричиняють втрату справжнього спілкування; визначальним вважає ставлення мовця до предмету діяння згідно з надзавданням його образу.

Г. Крісті, не виокремлюючи і не означаючи спеціально, по факту говорить про три відмінні різновиди підтексту: підтекст ілюстрований (образна, емоційно-звукова ілюстрація слова); підтекст протилежного змісту (суперечність тексту і підтексту); підтекст прихованого змісту (підтекст наскрізної словесної дії).

4. Більшість сучасних театральних теоретиків та практиків не дають власного тлумачення прийому підтексту і не досліджують його, а задовольняються трактуванням К. Станіславського.

Г. Товстоногов говорить про підтекст і як про азбуку акторського існування, коли підтекст — внутрішнє самопочуття актора в ролі, і, на практиці, як про прийом вияву прихованого змісту репліки, фрази, що повинен звучати в мовній дії поза прямим змістом слів.

Теоретик-педагог І. Промптова пропонує визначення Станіславського як базове, але сама трактує підтекст по-іншому: не згадуючи про «ілюстрований підтекст», різко виступає проти ілюстративності слова, правомірно відносячи її до найпоширеніших «хвороб» сценічного мовлення; суть підтексту вбачає в його дієвому звучанні.

А. Гончаров, заперечуючи пряме ілюстрування слова, не виокремлює явище «підтекст», говорячи, по суті, саме про нього: вважає, що завдяки «протилежному звучанню щодо основного значення слова», «смісловій ємності слова», «точно вибудованій дії» слово стане «об'ємним, цікавим і несподіваним і ляже на дієвий каркас».

5. В українських театральних діячів виокремлюються два підходи до категорії підтексту: Г. Юра, М. Карасьов, частково Р. Черкашин йшли за вченням К. Станіславського і трактували як психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення. Одночасно Черкашин звертає увагу на підтекст протилежного психологічного змісту слова.

Другий підхід до підтексту як прихованого смислу спостерігаємо у корифеїв української сцени. За свідченням В. Василька і П. Саксаганського, митці послуговувались на практиці прийомом підтексту як прихованого змісту і передали його своїм молодшим колегам, які продовжили славні здобутки української сцени. Курбасова «основна організуюча думка (цільова настанова)» (надзавдання) могла виявлятися тільки в підтексті наскрізної словесної дії — донесенні сенсу висловлювання, бо слово в нього доносилося, згідно зі своїм завданням, із «акцентом доцільності», «слідувало плану, трактовці», розширювало рамки спектаклю, за рахунок натяків, підтексту, що автор позначив у тій чи іншій фразі персонажа.

6. Пропонуємо власне розуміння, назву і визначення категорії сценічного мовлення, яку означають «підтекстом».

Оскільки в сценічному мовленні сутність дійсної мови полягає у донесенні виконавцем і вловленні слухачем *сенсів* висловлювання та авторських смислів, тому термін «підтекст» рекомендуємо використовувати по відношенню до писемного тексту і вважати не коректним по відношенню до мовлення. Все, що бачиться, уявляється, відчувається «під текстом» справедливо продовжувати називати «підтекстом», а виконавському, мовленнєвому, словому вияву суті цього тексту слід надати власного терміну.

Наголошуємо: озвучені тексти-репліки для слухання, емоційно-смысловий їх вияв актором/мовцем/читцем, смисл, що доноситься виконавцем і чується слухачем з мовної дії, інтонації, тону, з почутого, — варті власного терміну, який чітко означить суть даного явища і унеможливить його різнотлумачення.

Пропонуємо термін «фоносмисл» (від «фон» — звук) — вираження суті тексту, ставлення і трактування сенсу слів, донесеного у звуці, вимові, мовленні.

Фоносмисл — звучить, виголошується; це інтонаційний результат, смисловий малюнок мови; розшифрований, виявлений, подумки усвідомлений і тоном донесений сенс думки автора. Актор повинен так сказати фразу, щоб слухач почув, що саме міститься за текстом, в тоні, в мові (слухав текст — почув сенс). Особливість фоносмислу полягає в його постійній присутності в мовній дії. Отож: **фоносмисл — мовленнєва дія текстовими смислами.**

Ми виокремлюємо два види фоносмислу: дієсмисл та іншосмисл.

Дієсмисл (мовлення як фізичний рух дії) — безперервний мовленнєвий вияв наскрізної словесної дії; виражена голосом емоційно-дієва значимість слів, що чується, розуміється одночасно з їхнім змістом (те, що у Станіславського «наскрізна дія в галузі мовлення»).

Тлумачення тексту *по-іншому* порівняно з прямим його змістом становить іншосмисл. **Іншосмисл** — словесна дія прихованим чи протилежним змістом, інтонаційно-смислова інтерпретація слів тексту, їхнє трактування. Іншосмисл демонструє відмінність між написаним текстом і висловленим його значенням; між тим, що звучить, і що мається на увазі.

Підсумовуючи розгляд підтексту, зазначимо наступне. Підтекст у сценічному мовленні можна розглядати як пов'язані між собою теоретичну категорію та практичний прийом. Прийом підтексту — це практичний вияв мовними засобами прихованого сенсу висловлювання. Дослідження цього прийому, формування методик щодо оволодіння відповідними вміннями та навичками, узагальнення практичних спостережень надали підтексту статусу категорії, як одного з важливих, об'ємних понять у сфері сценічної мови.

Перспективи подальших досліджень підтексту в сценічному мовленні вбачаємо у продовженні пошуків щодо його термінологічного уточнення (в теоретичній царині) та розробці акторських технологій щодо оволодіння прийомом підтексту (на практиці).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксенов В. Н. Искусство художественного слова. 2-е изд. Москва: Акад. пед. наук РСФСР, 1962. 176 с.
2. Актер. Персонаж. Роль. Образ: сб. ст. Ленинград: ЛГИТИИК, 1986. 168 с.
3. Актерский образ в искусстве художественного чтения: метод. разработка / сост. О. Козлов. Ленинград: ЛГИТМИК, 1976. 33 с.
4. Акторська майстерність корифеїв: зб. ст. / упоряд. та вступ. ст. І. О. Волошина. Київ: Мистецтво, 1973. 184 с.
5. Андреева И. М. Театральность в культуре. Ростов-на-Дону, 2002. 188 с.
6. Анкулович Л. М., Итина О. М. Логическое чтение. 2-е изд. Москва: М-во культуры РСФСР, 1972. 72 с.
7. Антоненко-Давидович Б. Д. Як ми говоримо. 4-е вид., перероб. і доп. Київ: Українська книга, 1997. 336 с.
8. Артеменко А. Поняття сценічного мовлення у спектрі театрального мистецтва і лінгвістики // Молодь, освіта, наука, культура і національна самосвідомість: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2004 р.: у 7 т. Київ: Вид-во Європ. ун-ту, 2004. Т. 5. С. 139–140.
9. Асмолов Л. Г. Деятельность и установка. Москва: Издательство Московского университета, 1979. 152 с.
10. Баканурский А. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом). Одесса: Астропринт, 2001. 256 с.
11. Баканурський А. Г., Корнієнко В. В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ: Знання України, 2009. 319 с.
12. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навч. посіб. Вид. 2-ге, виправ. та доп. Київ: Ліра, 2016. 304 с.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. Москва: Худ. лит., 1972. 468 с.

14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
15. Библия: Книга священного писания Ветхого и Нового завета. Нью-Йорк, 1960. 1217 с.
16. Богин Г. И. Обретение способности понимать: введение в герменевтику. URL: <http://www.klex.ru/2s6>
17. Болдогоева А. А. Использование технических средств обучения на уроках сценической речи. Москва: Гос. ин-т театр. иск-ва им. А. В. Луначарского, 1977. 112 с.
18. Большакова Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестник Новгородского государственного университета. 2008. № 49. С. 48–51.
19. Брюховецкий В. С. Подтекст // Украинская Советская Энциклопедия. 2-е изд. Киев, 1982. Т. 8. С. 340.
20. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.
21. Вербовая Н., Головина С., Урнов С. Искусство речи. 2-е изд. Москва: Искусство. 1977. 303 с.
22. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
23. Винницький В. М. Наголос у сучасній українській мові. Київ: Рад. школа, 1984. 160 с.
24. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва: Высш. школа, 1971. 240 с.
25. Волконский С. Выразительное слово. Санкт-Петербург: Ex libris tatashin, 1913. 216 с.
26. Волконский С. М. Человек на сцене. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/
27. Волькенштейн В. Драматургия. Москва–Ленинград: Искусство, 1937. 272 с.

28. Гачев Г. Театральность нашей жизни и театр // Свободная мысль. 1997. № 1. С. 47–54.
29. Георгий Товстоногов репетирует и учит: лит. запись С. М. Лосева. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.: ил.
30. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність: навч. посіб. Київ, 2007. 267 с.
31. Головащук С. І. Словник-довідник з українського літературного слововживання. Київ: Наук. думка, 2004. 448 с.
32. Головин Б. Н. Основы культуры речи: учеб. пособие. Москва: Высш. школа, 1980. 335 с.
33. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Книга I: Поиски выразительности. Москва: Искусство, 1997. 334 с.
34. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Книга II: Выразительность в поиске. Москва: Искусство 1997. 205 с.
35. Гончаров А. Поиски выразительности в спектакле. URL: <http://www.twirpx.com/file/1603182/>
36. Горбов А. С. Режиссура видовишно-театралізованих заходів: посібник. Фастів: «Поліфаст», 2004. 264 с.
37. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. URL: http://www.theatre-library.ru/files/g/gorchakov/gorchakov_1
38. Гринишина М. О. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. Київ: Інтертехнологія, 2008. 426 с.: іл.
39. Гринишина М. О. Театр української драматургії. Київ: Інтертехнологія, 2006. 283 с.: іл.
40. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ: Фенікс, 2013. 344 с.
41. Гринишина М. Український театральний абсурдизм 1980-х–1990-х років // Нариси з історії театального мистецтва України XX століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 867–888.

42. Гузик В. П., Кудрявцева Н. Б. Комплексний психофізичний тренінг: метод. посібник. Київ: ДАКККіМ, 2005. 88 с.
43. Давыдова И. С. Театральность как феномен культуры // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 16. № 40. С. 61–66.
44. Доблаев Л. П. Логико-психологический анализ текста. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1969. 172 с.
45. Долинин К. А. Интерпретация текста. Французский язык: учеб. пособие для студентов. 3-е изд. Москва: URSS, 2007. 298 с.
46. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність: навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.
47. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Київ, 2002. 150 с.
48. Евгений Вахтангов: сб ст. / сост. и коммент. Л. Д. Вендровской и Г. П. Каптеревой. Москва: ВТО, 1984. 583 с.
49. Евгений Вахтангов в театральной критике: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Иванов. Москва: Театралис, 2016. 704 с.
50. Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. Москва: Индрик, 2011. Т. 2. 686 с.
51. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
52. Журавлев Д. Н. Беседы об искусстве чтеца. Москва: Сов. Россия, 1979. 95 с.
53. Завадский Ю. А. Учителя и ученики. Москва: Искусство, 1975. 335 с.
54. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ. Київ: Дакор, 2003. 304 с.
55. Закушняк А. Я. Вечер рассказа. Москва: Искусство, 1984. 343 с.
56. Запорожец Т. И. Логика сценической речи: учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. заведений. Москва: Просвещение, 1974. 128 с.

57. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для ин-тов культуры, театр. и культ.-просвет. училищ. Изд. 3-е., испр. и доп. Москва: Просвещение, 1973. 320 с.
58. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. Москва: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.
59. Захаров М. Театр без вранья. Москва: АСТ: Зебра Е, 2007. 606 с.
60. Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. Словарь театральных терминов. Создание актерского образа: учеб. пособие. Москва: ГИТИС, 2007. URL: <http://padaread.com/?book=67771&pg=1>
61. Звучащее слово: сб. ст. Москва: Искусство, 1969. 158 с.
62. Иванова С. Ф. Речевой слух и культура речи. Москва: Просвещение, 1970. 96 с.
63. Искусство режиссуры. XX век: сб. тр. / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 768 с.
64. Ігнатович Г. Pro futuro // Лесь Курбас: Спогади сучасників / упоряд. М. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1969. С. 123–134.
65. Каверин В. Театр воображения. Читая и слушая Дмитрия Журавлева // Литературная газета. 1978. 3 апреля. № 14.
66. Как работать над дикцией и голосом актера: метод. пособие / сост. Э. И. Чарелли. Иркутск: Дом. нар. творчества, 1969. 96 с.
67. Карасьов М. М. К. С. Станіславський і сценічна мова. Київ: Мистецтво, 1965. 160 с.
68. Карасьов М. М. Художнє читання. Київ: Мистецтво, 1965. 146 с.
69. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія: навч. видання. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
70. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): монографія. Київ: КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.

71. Клековкін О. «Система» Станіславського: верифікація даних // Культурно-мистецькі обрії ' 2016: зб. наук. праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 15–17.
72. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. Київ: Фенікс, 2013. 432 с.
73. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
74. Климова К. Я. Основи культури і техніки мовлення: навч. посібник. 2-е вид., випр. і доп. Київ: Ліра, 2007. 240 с.
75. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2005. 576 с.
76. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. Москва: Искусство, 1954. 151 с.
77. Коваль А. П. Слово про слово. Киев: Рад. школа, 1986. 384 с.
78. Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Петроград: Свободное искусство, 1916. 120 с.
79. Комякова В. Г. Слово в драматическом театре: Приемы, упражнения для работы над дикцией. Москва: Искусство, 1974. 136 с.
80. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 469 с.
81. Коровин В. Звучащая литература // Советское искусство. 1983. 29 сент.
82. Косач Ю. Душ людських чародій. Київ: Веселка, 1973. 208 с.
83. Кравець Л. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі. URL: <http://www.ukr-in-school.edu-ua.net/id/131>
84. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. Москва: Искусство, 1968. 453 с.
85. Кристи Г. В. Основы актерского мастерства. Вып. II.: Метод актера. Москва: Сов. Россия, 1971. 136 с.
86. Кукуруза Н. В. Майстерність ведучого: навч. посібник. Івано-Франківськ, 2010. 178 с.

87. Культура мови на щодень / Н. Я. Дзюбишина-Мельник, Н. С. Дужик, С. Я. Єрмоленко та ін. 2-ге вид., доп і випр. Київ: Довіра, 2002. 169 с.
88. Культура сценической речи: сб. ст. / отв. ред. И. Козлянинова. Москва: Всерос. театр. о-во, 1979. 415 с.
89. Культура української мови: довідник / за ред. В. М. Русанівського. Київ: Либідь, 1990. 304 с.
90. Культура фахового мовлення: навч. посібник / за ред. Н. Д. Бабиш. Чернівці: Книги–ХХІ, 2006. 496 с.
91. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. і приміт. М. Лабінського. Київ: Дніпро, 1988. 518 с.
92. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
93. Курило О. Уваги до сучасної української мови. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 303 с.
94. Лелис Е. И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А. П. Чехова. Ижевск: Удмуртский университет, 2013. 424 с.
95. Лесин В. М. Літературознавчі терміни: довідник. Київ: Рад. школа, 1985. 251 с.
96. Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
97. Липківська А. К. Світ у дзеркалі драми. Київ: Кий, 2007. 356 с.
98. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. С. 11–246.
99. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 285 с.
100. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. Київ: Мистецтво, 1964. 290 с.
101. Мастерство режиссера: сб. ст. режиссеров советского театра. Москва: Искусство, 1956. 460 с.

102. Мастерство режиссера. I–V курсы: учебник / под общ. ред. Н. А. Зверевой. 2-е изд., испр. и дополн. Москва: ГИТИС, 2009. 534 с.
103. Матчук А. Л. Підтекст літературного твору: автореф. ... канд. філол. н.: спец. 10.01.08 «Теорія літератури». Київ, 1993. 19 с.
104. Матчук А. Підтекст у літературі ХХ століття. URL: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2562
105. Мацько Л. І., Кравець Л. В. Культура української фахової мови: навч. посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 360 с.
106. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 1998. 247 с.
107. Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939 / сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. Москва: Искусство, 1976. 464 с.
108. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Москва: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). 350 с.
109. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Москва: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). 643 с.
110. Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Петроград: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. 248 с.
111. Мовна політика та мовна ситуація в Україні: Аналіз і рекомендації / за ред. Ю. Бестерс-Дільгер. 2-ге вид. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 363 с.
112. Моисеев Ч. Г. Дыхание и голос драматического актера: метод. пособие по совершенствованию работы речевого аппарата в условиях самостоятельной тренировки. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2005. 112 с.
113. Мрига П. Н. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль, 2011. 240 с.
114. Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст // Вопросы языкознания. 1976. № 2. С. 86–93.
115. Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942. Москва: ВТО, 1980. 375 с.

116. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. Москва: Правда, 1989. 576 с.
117. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. Москва: Искусство, 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
118. Нечаєнко Т. В. Словесна дія: Основи техніки мовлення: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2000. 136 с.
119. Об искусстве чтеца: сб. ст. / сост. Г. А. Щербакова. Москва: Искусство, 1960. 143 с.
120. Об ораторском искусстве: сб. ст. / авт.-сост. А. В. Толмачев. Изд. 4-е, переработ. и доп. Москва: Политиздат, 1973. 367 с.
121. Орфоепічний словник української мови: в 2 т. / уклад.: М. М. Пешак та ін. Київ: Довіра, 2001. 955 с.
122. Основи сценічної майстерності: хрестоматія для студентів вищ. навч. закл. напряму підготовки «Дошкільна освіта» / уклад.: С. І. Матвієнко, І. І. Тукач. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 438 с.
123. Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
124. Пенфилд Р. Речь и мозговые механизмы. Пер. с англ. Ленинград: Медицина, 1964. 264 с.
125. Петрова А. Н. Сценическая речь. Москва: Искусство, 1981. 192 с.
126. Платонов А. И. Слово как физиологический и лечебный фактор. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Медгиз, 1957. 432 с.
127. Подтекст // Литературный словарь терминов. URL: <http://www.litdic.ru/podtekst/>
128. Поламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы: учеб. пособие. Москва: Просвещение, 1982. 224 с.
129. Попов А. Д. Творческое наследие. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. Москва: Всероссийское театральное общество 1979. 518 с.
130. Потєбня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. Москва: Лабиринт, 1999. 300 с.

131. Проблемы сценической речи: метод. пособие / под ред. И. П. Козляниновой. Москва: Ин-т театр. иск-ва им. А. В. Луначарского, 1968. 142 с.
132. Проблемы сценической речи: сб. ст. Ленинград: ЛГИТИК, 1979. 165 с.
133. Режисура українського театру: традиції і сучасність: зб. наук. праць / відп. ред. Л. А. Дашківська. Київ: Наук. думка, 1990. 300 с.
134. Резникович М. Ю. От репетиции к репетиции. Киев: Абрис, 1996. 344 с.
135. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля: учеб. пособие. Москва: Просвещение, 1983. 144 с.
136. Савкова З. В. Как сделать голос сценическим. 2-е изд. Москва: Искусство, 1975. 176 с.
137. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Київ: Держвидав. образотворчого мистецтва і музичної літ., 1956. 203 с.: іл.
138. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ: Мистецтво, 1955. 233 с.
139. Саксаганський П. К. Моя праця над роллю. Київ: Мистецтво, 1953. 235 с.
140. Сахновский В. Г. Работа режиссера. Москва–Ленинград: Искусство ВТО, 1937. 285 с.
141. Сербенська О. А. Культура усного мовлення. Практикум: навч. посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 216 с.
142. Словесна дія: хрестоматійний збірник текстів для вправ з техніки мови / уклад. Т. В. Нечаєнко. Київ: ДАКККіМ, 2001. 34 с.
143. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ: Головна редакція української енциклопедії, 1977. 778 с.
144. Сокирко Л. Г. Слово актора: поради з орфоєпії української сценічної мови. Київ: Мистецтво, 1971. 56 с.
145. Соснова М. А. Искусство актера: учеб. пособие для вузов. Москва: Академический Проект: Фонд «Мир», 2005. 432 с.

146. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 490 с.

147. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Искусство режиссуры. XX век / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 10–312.

148. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Москва: Искусство, 1990. 508 с.

149. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге. Москва: Искусство, 1991. 399 с.

150. Станиславский К. С. Собрания сочинений: в 9 т. Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896–1937. Москва: Искусство, 1994. 638 с.

151. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. Москва: Искусство, 1953. 782 с.

152. Станиславский репетирует: сб. ст. / сост. И. Н. Виноградская. Москва: Изд-во «Московский Художественный театр», 2000. 520 с.

153. Станіславський К. Моє життя в мистецтві. Київ: Мистецтво, 1955. 480 с.

154. Степанов Ю. С. В мире семиотики. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 702 с.

155. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917. Москва: Наука, 1973. 375 с.

156. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. Москва: Наука, 1977. 415 с.

157. Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избр. труды кафедры сценич. речи Санкт-Петерб. гос. акад. театр. ис-ва. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2009. 440 с.

158. Творча спадщина Леся Курбаса в контексті суспільно-політичного і культурного життя: зб. матеріалів студ. наук.-творч. конф., м. Київ, 5 квітня 2012 р. Київ: НАКККиМ, 2012. 64 с.

159. Театральная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. / глав. ред. П. А. Марков. Москва: Сов. энциклопедия, 1965. 1152 стб.

160. Теоретические основы создания актерского образа: учеб. пособие. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2002. 180 с.

161. Теория и практика сценической речи: коллективная монография / отв. ред. В. Н. Галендеев. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2005. 135 с.

162. Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський 1859–1940. Життя і творчість. Київ: Держ. вид. образотворчого мист. і муз. літ, 1957. 328 с.

163. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 1. О профессии режиссера. Ленинград: Искусство, 1984. 304 с.

164. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Ленинград: Искусство, 1972. 287 с.

165. Топорков В. О. О технике актера. 2-е изд. Москва: Всерос. театр. о-во, 1958. 103 с.

166. Тоцька Н. І. Сучасна українська літературна мова: фонетика, орфоєпія, графіка, орфографія. Київ: Вища школа, 1981. 183 с.

167. Українська літературна вимова і наголос: словник-довідник / уклад.: І. Р. Вихованець та ін. Київ: Наукова думка, 1973. 724 с.

168. Українське акторське мистецтво. Традиції і сучасність: сб. ст. Київ: Наукова думка, 1986. 162 с.

169. Український театр ХХ століття: антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної. Київ: Фенікс, 2012. 944 с.

170. Фант Г. Акустическая теория речеобразования. Москва: Наука, 1964. 284 с.

171. Чарели Э. М. Как развить дыхание, дикцию, голос. Екатеринбург: Дом учителя, 2000. 300 с.

172. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені: навч. посібник. Київ: Вища школа, 1989. 327 с.
173. Шварц А. И. В лаборатории чтеца. 2-е изд. Москва: Искусство, 1968. 167 с.
174. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаева. Москва: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 191–201.
175. Юра Г. П. Режисер у театрі // Юра Г. П. Моє життя / упоряд. І. О. Волошина. Київ: Мистецтво, 1987. С. 87–108.
176. Юссон Р. Певческий голос. Москва, 1974. 264 с.
177. Яхонтов В. Н. Театр одного актера. Москва: Искусство, 1958. 455 с.
178. Barthes R. L'Aventure semiologique. Paris, 1985. 546 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Сорока І. І. «Підтекст»: до визначення змісту поняття у системі К. Станіславського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С. 138–142.
2. Сорока І. І. Роздуми про варіантність поняття «підтекст» (на матеріалі праці Г. Крісті) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 25. Київ: Міленіум, 2014. С. 183–190.
3. Сорока І. І. Суперечність у визначенні К. Станіславським поняття «підтекст»: на матеріалі праці І. Промптової // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Вип. 10. Київ: Фенікс, 2014. С. 110–115.
4. Сорока І. І. Михайло Карасьов про підтекст К. Станіславського // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 122–127.
5. Сорока І. І. «Ілюстрований підтекст» у тлумаченні К. Станіславського та послідовників його школи // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXIV. Київ: Міленіум, 2015. С. 363–370.
6. Сорока І. І. Розуміння поняття підтексту у праці «Художнє слово на сцені» Р. Черкашина // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 194–199.
7. Сорока І. І. К вопросу становления и понимания понятия «подтекст» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: от классики к постмодерну: сб. науч. трудов. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. Вып. 12. С. 63–72.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Сорока И. И. К вопросу определения содержания понятия «иллюстрированный подтекст» // Традиции і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжн. навук.-практ. канф., гор. Мінск, 28–29 лістапада 2013 г.: у 2 частках. Ч. 2. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2014. С. 387–391.

9. Сорока І. І. Василь Сахновський про підтекст // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали Міжн. навк.-практ. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 12–14 березня 2014 р. Мелітополь: Видво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. С. 92–95.

10. Сорока І. І. Г. Крісті про підтекст // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Сьомої Міжн. навк.-творчої конф., м. Київ, 9 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 120–122.

11. Сорока І. І. Ставлення як першоджерело підтексту (на матеріалі Г. Крісті) // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. навк.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 146–148.

12. Сорока І. І. Станіславський про підтекст у рукописі «Робота актора над роллю» // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. навк.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 148–152.

13. Сорока І. Лесь Курбас: про мистецтво виголошення слова // Культурно-мистецькі обрії–2016: зб. навк. праць: у 2 ч. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. I. С. 101–104.

14. Сорока І. Сутність та надзавдання сценічного мовлення // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжн. навк.-творчої конф., м. Київ, 21 квітня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 150–152.

15. Сорока І. Підтекст у К. С. Станіславського та С. М. Волконського // Культурно-мистецькі обрії'2016: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 50–51.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

16. Сорока І. І. Художнє слово в театрі в контексті масової двомовності // Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика: матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 21–22 лютого 2013 р. Луганськ: ЛДАКМ, 2013. С. 134–137.

17. Сорока І. І. До проблеми навчання акторів — майбутніх носіїв художнього слова // Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики: матеріали Міжн. наук.-теорет. конф., м. Київ, 21–22 березня 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 185–187.

18. Сорока І. І. Погляди Є. Гротовського на розвиток дихально-голосового апарату актора // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали Всеукр. наук.-теоретич. конф. молодих учених, м. Харків, 18–19 квітня 2013 р. Харків: ХДАК, 2013. С. 214.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідались автором на науково-практичних та науково-творчих конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики» (м. Київ, 21–22 березня 2013 р., форма участі — очна); «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва» (м. Мінськ, 28–29 листопада 2013 г., форма участі — заочна); «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (м. Переяслав-Хмельницький, 12–14 березня 2014 р., форма участі — очна); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (м. Київ, 8–9 листопада 2012 р., 9 квітня 2014 р., 16 квітня 2015 р., 21 квітня 2016 р., форма участі — очна);

– *всеукраїнських*: «Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика» (м. Луганськ, 21–22 лютого 2013 р., форма участі — очна); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (м. Харків, 18–19 квітня 2013 р., форма участі — заочна); «Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик» (м. Київ, 23 квітня 2013 р., форма участі — очна); «Освіта впродовж життя: вимоги часу» (м. Київ, 23 травня 2013 р., форма участі — очна).