

DOI: 10.31866/2616-759X.5.1.2022.255231

УДК 792+808.55

**«ВНУТРІШНІ ЛІНІЇ ПІДТЕКСТУ» К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО****Іван Сорока**

кандидат мистецтвознавства; e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481  
Київський національний університет культури і мистецтва, Київ, Україна

**Анотація**

**Мета дослідження** – з'ясувати, як К. Станіславський розуміє й тлумачить «внутрішні лінії підтексту»; визначити сутність і значущість внутрішніх ліній підтексту в процесі сценічного спілкування актора; вказати на власне розуміння мовленнєвого підтексту як чинника сценічного мовлення. **Методи дослідження:** аналітичний – для дослідження наявних теоретичних тлумачень ліній підтексту К. Станіславського та їх практичного застосування; компаративний – для зіставлення й порівняльного аналізу теоретичних і практичних тлумачень та застосувань ліній підтексту; логіко-узагальнюючий – для підбиття підсумків дослідження, формулювання висновків. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні технології процесу словесної дії актора-читця під час сценічного спілкування; знаходженні основного чинника, що слугує правдивості промовляння чужого авторського тексту в сценічному мовленні; в осмисленні й тлумаченні сутності театрального поняття «підтекст» і застосуванні його в сценічній мовленнєвій практиці. **Висновки.** Отже, бачення внутрішнього зору породжують ставлення до них, а ставлення змушує діяти, і дія ця виражається у вияві чи приховуванні цього ставлення. Словесною дією актора в спілкуванні не може бути бажання передати уявний образ співрозмовнику, сприйняти думку через уяву. Дієве мовлення не слугує тільки примушуванню іншого розуміти, бачити й мислити так само, як промовець, бо порушується основний принцип драми – конфлікт. З'ясовано, що підтекст К. Станіславський трактує як сплетення трьох ліній – внутрішніх бачень, думки, внутрішньої дії, означуючи їх ще лінією душевного переживання, підтекстом, жодним чином не торкаючись лінії прихованого змісту, смислу. Наголошено, що дійсну необхідність проголошення слів породжує ставлення, мотивація та мета їх виголошення.

**Ключові слова:** К. Станіславський; «внутрішні лінії підтексту»; бачення; думка; внутрішня дія

**Постановка проблеми**

Аналіз сучасної наукової літератури про сценічне мистецтво засвідчує наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню та аналізу різноманітних аспектів. Проте у всіх, як правило, розглянуто широкі мистецтвознавчі теми глобального характеру, тоді як сучасна театральна педагогіка потребує і більш конкретних, вузьконаправлених досліджень у цій царині, зокрема в уточненні, трактуванні й розумінні театральної термінології. Професійна термінологія в нас розмита та не чітка. Кожен театральний практик і педагог розуміє й трактує її

по-своєму. Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного занурення саме в цю вузьку проблематику з метою вироблення єдиних зрозумілих, сталих понять.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Найбільш цілісно та ґрунтовно питання театральної термінології розглянуто в наукових роботах К. Станіславського, якими й послуговується переважна більшість педагогів-театралів. Успішно впроваджений у театральну практику творцями МХТ наприкінці XIX ст. театральний підтекст отримав і теоретичну розробку в системі К. Станіславського. З плином часу підтексту приділяля увагу практично всі теоретики театру в галузі слова та словесної дії. Певну розробку категорія підтексту одержала в роботах провідних режисерів і педагогів, зокрема Всеволода Меєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського, А. Попова, М. Кнебель, Г. Крісті, Г. Товстоногова, І. Промптової, В. Галендєєва, В. Фільштинського, О. Шлемко (2019). Особливо цінною в сучасному розумінні й тлумаченні прийому «підтекст» є книга М. Розовського «До Чехова».

Серед українських теоретиків театру поняття «підтекст» розглядав М. Карасьов у книзі «Станіславський і сценічна мова», Р. Черкашин у посібнику «Художнє слово на сцені», В. Неллі «Про режисуру», частково П. Саксаганський у збірнику «Думки про театр», Лесь Курбас «Березіль: із творчої спадщини», Г. Юра «Режисер у театрі». На сучасному етапі розглянуто тему прийому театального підтексту в кандидатській дисертації «Підтекст як категорія сценічного мовлення» (Сорока, 2017; 2014; 2018).

**Мета дослідження** – з'ясувати, як К. Станіславський розуміє й тлумачить «внутрішні лінії підтексту»; визначити сутність, значущість і місце внутрішніх ліній підтексту в процесі сценічного спілкування актора.

### Виклад основного матеріалу

Розглядаючи підтекст, К. Станіславський постійно говорить про його «внутрішні лінії», які в самому визначенні поняття трапляються 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» (Никулин і Пичхадзе, 2008, с.65).

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, у 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». (*тут і далі у цитатах курсив наш – І. С.*) (Станіславський, 1990, с.467)

Утім, на сцені, стверджує автор, відбувається по-іншому, адже в театрі актори грають не свої твори й 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 під час повтору завчених слів. Обидві ці причини відвертають увагу актора від внутрішньої творчої лінії ролі, без якої слова промовляються заради самих слів, заради їх звуків. Таке «словоговоріння» порушує нормальний плин процесу мови та призводить до так званих вивихів. Від часу й від звички зафіксовані слова починають промовлятися механічно та 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, швидко зазубрюються виконавцем, без попереднього створення внутрішнього підтексту» (Станіславський, 1990, с.468).

Із цього розуміємо, що під час гри на сцені, як і в реальному житті, потрібно, щоб *лінію душевного переживання* (думки й почуття зображуваних осіб – підтекст) передавав виконавець авторськими словами, як власними, щоб звучали вони живими людськими інтонаціями. Слід уникати насильного, швидкого «зазубрювання», натомість потрібно *попередньо створити лінію душевного переживання, лінію підтексту. Текст має органічно поєднуватися з лінією душевного переживання (підтекстом)*.

Отже, за майстром, *підтекст – це внутрішня, попередньо створена лінія душевного переживання думок і почуттів зображуваних осіб виконавцем. Підтекст створюється; створюється попередньо; поєднується з текстом.*

Далі К. Станіславський (1990, с.468) 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». Важливим стає з'ясування того, що становить 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*» (Станіславський, 1990, с.470). Отже, *правильна лінія творчості – це лінія підтексту, лінія душевного переживання, оживлена хотінням, прагненням, які керують нашими діями та мовою, саме вона сприяє формуванню правильної, природної сценічної мови. Лінія підтексту створюється з «елементів душі артиста», що оживляються справжніми людськими хотіннями, прагненнями. Справжні людські хотіння та прагнення на сцені – це надзавдання, саме воно керує діями й мовою актора.*

К. Станіславський зазначає: «На превеликий жаль, ця лінія нестійка, важко вловима і тому погано фіксується, особливо в розсіювальних і бентежливих обставинах 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*» (Станіславський, 1990, с.470). Отже, «нестійку лінію підтексту» зміцнюють *бачення, думки та внутрішня дія*. Далі автор простежує, як створюються та сплітаються ці лінії підтексту. Починає з *лінії внутрішніх бачень*.

«На екрані показано низку світлин Дніпра, що мелькають одна за одною. Учень при цьому промовляє: "Чудовий Дніпро"... Знову з'являється картина, і знову читання... Але варто гравцю відволікти увагу від лінії підтексту (лінії душевного переживання) і дати волю мускулу язика і зараз же... Учень з неймовірною швидкістю бовтає слова» (Станіславський, 1990, с.471). З вищеописаного етюду 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 Учневі відвернути увагу від «лінії підтексту» (від світлин), як мова його стає неприродною.

Такий процес К. Станіславський пояснює так:

«Всередині людини створюються уявлення того, про що вона 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)». (Станіславський, 1990, с.471)

Отож, уявлення приходять раніше проголошення слів і «відображаються на екрані нашого внутрішнього зору». Та варто виконавцю відволіктися від «лінії підтексту» («лінії внутрішніх бачень», «зорового підтексту»), він одразу збивається на словоговоріння. Отже, за К. Станіславським, *підтекст – попередня, внутрішньозорова ілюстрація (бачення) текстового змісту*.

Нам видаються сумнівними вищенаведені судження, що: 1) внутрішня зорова ілюстрація підтекстового змісту (підтекст) передує процесу мовлення і є звичайним, нормальним явищем у 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 сумніви підтверджуються.

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». (Станіславський, 1990, с.472)

Наведений вище етюд безапеляційно свідчить про відсутність в Учня будь-якого внутрішнього уявлення та потреби в ньому. На прохання Викладача викликати в себе «яке-небудь уявлення чи подумати про щось» Учень обирає зображення ананаса, яке йому люб'язно представили на екрані; навіщо перейматися уявним, коли є готове – реальне. Так вчинив би кожен, коли б одержав чітку картину, яку можеш розглядати, аналізувати, замість непевної, ефемерної своєї, яку годі зафіксувати чи взагалі уявити внутрішнім зором. До того ж, як може підсвідомість Учня пояснити, звідки з'явилося таке уявлення, коли воно нізвідки не з'являлося, а було запропоноване й побачене на екрані (наперед підготували кадр з ананасом, після озвучення умови завдання продемонстрували його і не розуміють чому саме на ньому зупинився Учень, і це в етюдні на «внутрішню» уяву).

Тому й не дивно, що нічого не уявивши й не згадавши, крім побаченого, Учень просто «викручується». Новий кадр пальми «спішить йому на допомогу», 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 Учня не йшлося.

Та К. Станіславський все ж видобуває з цього користь, стверджуючи:

«Усе, 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, неминуче народжується те чи те *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, судження... і почуття*». (Станіславський, 1990, с. 472)

По-перше, не було «судження про уявлення», а було *судження* про побачене. По-друге, уявлення породжує *ставлення*, яке не є *судженням* про нього. *Ставлення* викликає хотіння, волю виявити це *ставлення*, з певною емоцією та відповідним почуттям.

Якщо й виводити з цього якусь формулу, то вона така: *уявлення – ставлення – почуття – вияв-дія*. До того ж далі К. Станіславський зауважує: «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]» (Станіславський, 1990, с.472).

Як може людина «бачити» свої внутрішні невидимі переживання та стосунок розуму, волі, почуття й оцінку (*судження*)? Людина передає іншим усе означене так, як вона сама *відчуває*, як сама *ставиться* до об'єкта. У статті «Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс» зазначено: «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*» (Сорока, 2018, с. 472). Усе правильно, але К. Станіславський вказує: «Таким чином, найкращим засобом бо-

ротьби з механічним, акторським балаканням тексту ролі є справжні бажання, прагнення, завдання, внутрішні й зовнішні прагнення передати іншим свої *бачення внутрішнього зору*» (Станіславський, 1990, с.472). Не можна не заперечити, що найкращим засобом боротьби з механічним акторським промовлянням тексту ролі є передача іншим справжніх *бажань і прагнень*, а не «бачень внутрішнього зору». *Передача виконавцем справжніх бажань, прагнень, завдань дійової особи становить лінію підтексту, підтексту наскрізної дії*. Проте автор наполягає на передачі внутрішніх бачень:

«Так відбувається в житті, у 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». (Станіславський, 1990, с.472-473)

Можливо, внутрішні бачення не завжди народжуються самі собою і доводиться штучно викликати їх у собі, бо не так відбувається в житті й на сцені? І саме тому К. Станіславський наголошує:

«У цьому внутрішньому процесі ми зустрічаємося з деякими *труднощами*, [...] «кінострічка» внутрішнього зору відображає не те, що створює сама дійсність, реальне життя, а той *вимисел, який не існує* насправді, а лише *придуманий* нашою творчою уявою, щодо 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 й інших спогадів, то все-таки *окремими частинами* або *елементами* вигадане життя ролі близьке нам». (Станіславський, 1990, с.473)

Вигадане автором життя не є реальним. Актору ж пропонують вигадувати «дійсність» на вже авторську недійсність та бачити й вірити в неї як у реальну, та, що найнеймовірніше, – як у власну. Тому всяка «вигадана дійсність чужа нам за своєю природою». У прийомах «внутрішніх бачень», «кінострічки бачень», які пропонує К. Станіславський, сутнісним є тільки можливість застосування *емоційних спогадів* актора-людини, а не зорових, бо інакше вистава має бути з життя виконавця. Для сценічного життя персонажа можна застосувати пам'ять емоційних переживань актора-людини з його власного життєвого багажу. Пам'ять емоційних переживань, уміння викликати їх за допомогою пригадування життєвої дійсності може прислужитися виконавцеві. Мова в такому разі може йти тільки про *емоційну пам'ять*, де нечіткі картини пригаданої дійсності збуджують стан, викликають емоції, провокують певні переживання, співзвучні з переживаннями персонажа. Зорові життєві картини актора-людини, зафіксовані пам'яттю, можна поновити «на екрані внутрішнього зору», та вони не будуть у жодному разі стосуватися 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», – зазначає

К. Станіславський (Станиславский, 1990, с.473). На наш погляд, таке просто не можливе. Безупинно проглядати створену «кінострічку бачень» під час безпосереднього промовляння слів ролі та ще й діями ілюструвати те, що нам показує ця «кінострічка», і так у кожен момент, кожного разу, на кожній виставі?.. Саме так, стверджує К. Станіславський, відбувається на сцені й у житті, у 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» (Станиславский, 1990, с.473). А як бути з безпосередньою дійсністю? Адже перипетії вистави відбуваються виключно в теперішньому часі з нечастим поєднанням випадків пригадування минулого та мріями про майбутнє, які ніколи не становлять основного масиву вистави. З цього приводу К. 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 підтекстом ролі, без якого слова і сама мова мертві, позбавлені життя [...] Ось як створюється перша, більш або менш стійка лінія підтексту ролі, зіткана з моментів внутрішнього бачення». (Станиславский, 1990, с.474)

Робимо висновок щодо лінії «внутрішні бачення»: 1) лінія підтексту «зіткана» з внутрішнього бачення: *підтекст – внутрішні бачення (кінострічка бачення)*; 2) технологія створення підтексту з лінії внутрішніх бачень видається сумнівною.

Далі К. Станіславський зазначає: «Ще більш стійким підтекстом є *лінія думки*». *Підтекст – лінія думки*. Досліджує знову 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 стежите за *лінією внутрішньої сутності думки*» (Станиславский, 1990, с.475).

Для ведення правильної словесної дії актор повинен розібратися в затекстових думках автора та не доносити тільки словесний текст, прямий зміст слів, а відшукати саме *внутрішню сутність думки* і саме її й повідомляти партнеру та слухачам. Внутрішня сутність думки полягає в її смислі, значенні, призначенні, а не в її *уявленні*, як вважає К. Станіславський. Принаймні говорячи про лінію думки, він жодним чином не акцентує на її 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» (Станиславский, 1990, с.475). Далі прямо наполягає, що потрібно:

«Встановити раз і назавжди *правильне уявлення про передану думку*. [...]

У ч е н ь. Одне закинуте 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*». (Станіславський, 1990, 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. [...] 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*», – наголошує К. Станіславський. (Станіславський, 1990, с.477)

У наступному етюді К. Станіславський наочно демонструє супроводження лінії думки «ілюстрацією бачень внутрішнього зору» кадрами кіно. Зміст етюду так і звучить: «Розкриття *внутрішньої лінії думки* з попередньою ілюстрацією кіно» (Станіславський, 1990, с.477). Запропонований класиком етюд переконливо свідчить про те, що кадри кіно – це *ілюстрація думки*, а не розкриття її внутрішньої лінії – суті думки, підтексту в нашому розумінні.

Для переконливості наводимо 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 полум'ям.

Читання. «Треба бути нерозсудливим варваром, щоб палити у своїй печі ось цю красу, руйнувати те, чого ми не можемо створити!». (Станіславський, 1990, с.477)

Зазначимо, що автор забуває тут про головне, про що сам завжди твердить: коли ми про щось говоримо (конкретне чи абстрактне), ми насамперед діємо. Діємо чим? Підтекстовими баченнями чи текстовим смислом? Абстрактну думку неможливо побачити, її можна тільки відчутти, сприйняти. У словесній дії актор передає свої відчуття та ставлення до речей реальних й абстрактних. К. Станіславський робить інший висновок:

«Краще за все, 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». (Станіславський, 1990, с.479)



Дві лінії зливаються, бо вони – однакові. У К. Станіславського затекстові бачення і затекстові уявлення думки – тотожні. Внутрішня дія зводиться до образної передачі цих бачень, уявлень і почуттів, цими ж баченнями й уявленнями породжених.

Підсумуємо щодо другої лінії підтексту – думки:

1. К. Станіславський пов'язує другу лінію підтексту (думки), як і першу (внутрішні бачення), виключно з баченнями й уявленнями змісту тексту та з баченнями й уявленнями змісту думок, виражених цим текстом.

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

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

В останній цитаті К. Станіславський підходить до розгляду третьої лінії, підтексту – 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 – внутрішню і зовнішню спілкування. Бачення внутрішнього зору змушують діяти, і ця дія виражається в зараженні іншого своїми баченнями». (Станіславський, 1990, с.480).

Бачення внутрішнього зору ніколи не спонукають до дії. Словесну дію спричиняє вияв певного нашого ставлення, яке ми не можемо вгамувати в собі й поспішаємо передати, поділитися, подіяти, тому словесно діємо.

«Що значить словесна дія? Це один з моментів процесу мовлення, що перетворює просте словоговоріння в справжню, продуктивну і доцільну дію. [...] Так створюється третя лінія – словесної дії. Ось цими трьома лініями: а) думки, б) бачення і в) словесної дії – ми і надалі будемо користуватися для поживлення зафіксованих і тому відмерлих слів раз і назавжди встановленого тексту ролі», – зазначає К. Станіславський. (Станіславський, 1990, с.480)

Розглянуті три лінії становлять, за К. Станіславським, правильну лінію творчості – лінію душевного переживання, підтекст, який у процесі поєднання з текстом призводить до природного сценічного мовлення.

**Наукова новизна.** Звертаємо увагу на те, що явище «підтекст» К. Станіславський досліджував з метою дошукатися чинників, що слугують правдивості промовляння чужого авторського тексту в сценічному мовленні, якими вважав бачення, думки та словесну дію, розглядаючи їх виключно як лінію душевного переживання, оминаючи смислову.

Заглиблюючись у розуміння суті сценічного «підтексту» К. Станіславський оминає явище непрямого тексту, який має інший смисл (Сорока, 2014).

Бачення, думка, словесна дія – самодостатні та зрозумілі явища. «Сплетення», поєднання їх у «підтекст» є недоречним і таким, що утруднює розуміння суті театрального терміна «підтекст», який пропонуємо трактувати виключно як прийом вияву смислу (Сорока, 2018, с.234).

### Висновки

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

Словесною дією не може бути бажання, «щоб об'єкт спілкування побачив переданий образ очима мовця». К. Станіславський вважає, що «сприйняти думку» означає уявити її, а уявити думку не можна. Якщо «слово і мова теж повинні діяти, тобто примушувати іншого розуміти, бачити і мислити так само, як і той, що говорить», – тоді як бути з конфліктом, надзавданням, наскрізною та контрдією партнера, які не можуть бути однаковими?

Під час розгляду «внутрішніх ліній підтексту» К. Станіславський жодним чином не згадує про *прихований, протилежний зміст, смисл* тексту. Не йдеться про це навіть у контексті п'єс А. Чехова, хоча є багато спогадів про застосування такого прийому в чеховських постановках К. Станіславського. Сам же К. Станіславський про це теоретичного спадку не залишив.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Никулин, С.К. и Пичхадзе, Л.А., 2008. *Искусство режиссуры XX век*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Сорока, І.І., 2014. Суперечність у визначенні К. Станіславським поняття «підтекст»: на матеріалі праці І. Промптової. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 10, с.110-115.
- Сорока, І.І., 2017. *Підтекст як категорія сценічного мовлення*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Сорока, І.І., 2018. Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 23, с.157-164.
- Станиславский, К.С., 1990. *Собрание сочинений*. В: О.Н. Ефремов, ред. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Москва: Искусство.
- Шлемко, О.Д., 2019. Підтекст як невід'ємний чинник сценічного мовлення. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації*. Київ: НАКККіМ, с.218-224.

### REFERENCES

- Nikulin, S.K. and Pichkhadze, L.A., 2008. *Iskusstvo rezhissury XX vek* [The art of directing in the 20th century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Shlemko, O.D., 2019. Pidtekst yak nevidiemnyi chynnyk stsenichnoho movlennia [Subtext as an integral factor of stage speech]. *Dialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori XXI stolittia*:

*doslidnytski praktyky, dynamika rozvytku, sfery realizatsii* [Activities of the producer in the cultural and artistic space of the 21st century: research practices, dynamics of development, areas of implementation]. Kyiv: NAKKKiM, pp.218-224.

Soroka, I.I., 2014. Superechnist u vyznachenni K. Stanislavskym poniattia "pidtekst": na materiali pratsi I. Promptovoi [Contradiction in K. Stanislavsky's definition of the concept of "subtext": on the material of I. Promptova]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 10, pp.110-115.

Soroka, I.I., 2017. *Pidtekst yak katehoriia stsenichnoho movlennia* [Subtext as a category of stage speech]. The dissertation of the candidate of art history. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

Soroka, I.I., 2018. Pidtekst u stsenichnomu movlenni: terminolohichni dyskurs [Subtext in stage speech: terminological discourse]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, 23, pp.157-164.

Stanislavskii, K.S., 1990. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. In: O.N. Efremov, ed. *T. 3: Rabota aktera nad soboi. Ch. 2: Rabota nad soboi v tvorcheskoi protsesse voploshcheniia* [Vol. 3: The actor's work on himself. Part 2: Work on yourself in the creative process of embodiment]. Moscow: Iskusstvo.

## K. STANISLAVSKY'S "INNER LINES OF THE SUBTEXT"

Ivan Soroka

PhD in Art Studies; e-mail: [ivansoroka1@ukr.net](mailto:ivansoroka1@ukr.net); ORCID: 0000-0002-0336-5481  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to find out how K. Stanislavsky understands and interprets the "inner lines of the subtext"; to determine the essence and significance of the inner lines of the subtext in the process of the actor's stage communication; to indicate the author's understanding of the speech subtext as a factor of stage speech. **Methods.** The analytical method is used to study the existing theoretical interpretations of K. Stanislavsky's subtext lines and their practical application; the comparative method is applied to provide comparison and comparative analysis of theoretical and practical interpretations and applications of the subtext lines; the logical and generalisation method is used to summarise the results of the study and formulate conclusions. **The scientific novelty of the article** consists in clarifying the technology of the process of verbal action of the actor-reader during the stage communication; finding the main factor that serves the truthfulness of pronouncing someone else's author's text in stage speech; understanding and interpreting the essence of the theatrical concept of the "subtext" and its application in stage speech practice. **Conclusions.** Thus, the ideas of the inner vision generate an attitude towards them, and the attitude forces them to act, and this action is expressed in the manifestation or concealment of this attitude. The verbal action of an actor in communication cannot be the desire to convey an imaginary image to the interlocutor, to perceive a thought through imagination. Effective speech does not only force others to understand, see and think in the same way the

speaker does because conflict, the basic principle of drama, is violated. The study demonstrates that Stanislavsky interprets the subtext as a plexus of three lines – inner visions, thoughts, inner action, defining them as a line of emotional experience, the subtext, in no way touching the line of hidden content, meaning. It is noted that the actual need to pronounce words is generated by the attitude, motivation, and purpose of their utterance.

**Keywords:** K. Stanislavsky; “inner lines of the subtext”; vision; opinion; inner action

