



UiT

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærarutdanning

Skodespelaren sitt arbeid med seg sjølv

Ei kommentert omsetjing av Stanislavskij

—

Trond Stubrud

RUS- 3930 Masteroppgåve i russisk litteratur Mai 2015



Forord

Ei masteroppgåve tek mykje tid. Så òg med denne. Det er òg særst gjevande arbeid, og eg har lært mykje av denne prosessen. Noko av det vert reflektert i denne oppgåva, resten får eg kanskje bruk for ved seinare høve.

Eg ønskjer å takke vegleiar Yngvar Steinholt for god støtte frå før prosjektstart til prosjektslutt. Han har vore flink med piskan og flinkare med sårsalva. Stor takk skal òg gå til professor emeritus Erik Egeberg, som har via både tid og kompetanse for å hjelpe meg å få omsetjinga så god som mogleg. Anton Bremseth har korrekturlese store delar av oppgåva frå og lagt inn flir i rettinga med det same. Brorparten av russiskmiljøet ved UiT har òg vore involvert i større eller mindre delar av omsetjinga, ofte med spørsmålet: «Korleis forstår du dette uttrykket?». Takk til alle saman. Denne oppgåva hadde ikkje vore på langt nær den same utan dykk. Og om det skulle vere feil i oppgåva er dei sjølvsagt alle mine.

Velkommen til verda, vesle Sanna! Brått var du her!

Tromsø, 16.05.2016

Praktiske opplysingar om translitterasjon og kjeldetekst

I denne oppgåva, som handlar om omsetjing frå russisk til norsk, vert det behov for translitterasjon av enkeltord og eigennamn. Eg nyttar Språkrådet sin transkripsjonsmal frå 1995. Dette fører til noko meir upresis translitterasjon enn om eg hadde nytta ISO 9, den føretrakne malen for lingvistar. Det største tapet ved å ikkje nytte den malen er at det aldri kan vere tvil om kva slags kyrilliske teikn som er gjengjevne, samt at blaute teikn vert utelatne. Sidan denne oppgåva truleg er av større interesse for folk som kjenner betre til teater og litteratur nyttar eg i staden Språkrådet sin transkripsjonsmal, som berre nyttar latinske teikn. Etter dette systemet vil dei fleste nordmenn kunne lese den translitererte teksta beint fram på høveleg vis. Kjennarar av det russiske språket vil uansett i stor grad kjenne att orda dei les og finne dei att ved behov. Russiske sitat vert gjengjevne med kyrilliske teikn. Nokre forfattarnamn er oppgjevne med andre transliterasjonar, i desse tilfella er transliterasjonane alltid henta frå den kjelda eg har brukt.

Når det står sidetal i oppgåveteksta utan at forfattar eller årstal er nemnd er det alltid boka eg har omsett frå det er snakk om. Ho vil verte omtala som *Rabota aktjora* eller *kjeldeteksta*. I kapittel fire vil det vere markert med sidetal i feit skrift kvar gong kjeldeteksta bytter side. I appendikset til slutt har eg lagt ved ei anna utgåve av kjeldeteksta enn den eg har omsett frå. Dette fordi eg har omsett frå ei pocketbok med noko gulna sider, og dei eignar seg dårleg til innsanning. Word-varianten av kjeldeteksta eg har funne er henta frå internett (<http://www.klex.ru/wy>), og er brote opp noko for å få avsnitt og kursivering på same plass. Her er det òg sett inn sidetal på same måte som i kapittel fire, med feit skrift i parentes ved sideskift. Dei skrivefeila eg har funne er retta opp i fortløpande, dømesvis har *no* vorte *po* eller ein *i* har bytta plass med ein *n*. Om det skulle finnast fleire avvik mellom kjeldetekstboka og kjeldetekstappendikset har boka forrang i mi omsetjing.

Innholdsliste:

1 Innleiing	1
1.1 Problemstilling	1
1.2 Grunnlag for val av oppgåve	1
1.3 Kjelder og teori	2
1.4 Arbeidsprosess	2
1.5 Arbeidsverktøy	3
1.6 Oppgåvestruktur	4
2 Om verket og forfatternen – skule, relevans og samtid	4
2.1 <i>Rabota aktjora</i> – ein stutt gjennomgang	4
2.2 Forfattarbiografi	5
2.3 Viktige verk	6
2.4 Bakgrunn for Stanislavskij sine tankar om teater	7
2.5 <i>Rabota aktjora</i> blir til	10
2.6 Spreiing	11
3 Teoretisk tilnærming, ulike omsetjingsteoriar	12
3.1 Kva er omsetjing?	12
3.2 Å flytte tekst gjennom dimensjonar	15
3.3 Tilnærming til forfattar eller lesar	18
3.4 Omsetjingsprosess	20
3.5 Virkemiddel – flytting, stryking, tillegg og erstatning	21
3.6 Kva tilnærming og val er gjort i denne oppgåva?	22
4 Omsetjing: Skodespelaren sitt arbeid med seg sjølv, kapittel II og III	24
Kjapp innføring i russisk namnetradisjon	24
II. Scenisk kunst og scenisk handverk	25
III: Handling. «Dersom», «Føreslåtte omstende»	37
5 Leksikalsk nivå og terminologi	61
5.1 Presentasjon av verket	61
5.2 Tekniske detaljar: Dato og namngjeving	62
5.3 Ord for ord	65
5.4 Gjennomgåande terminologi	67
5.5 Ordklassar: verb for verb og substantiv for substantiv	71

6 Syntaksnivå	72
6.1 Idiomatisk omsetjing og metaforar	73
6.2 Litterære referansar	75
6.3 Stil, teiknsetting og tekstflyt	80
7 Konklusjon	85
7.1 Kva er særskild viktig ved omsetjing av <i>Rabota aktjora</i>	85
7.2 Korleis best ta vare på idéane i <i>Rabota aktjora</i>	85
7.3 Praktiske omsyn i omsetjinga	87
7.4 Vidare bruk av oppgåva	87
Kjeldeliste	89
Appendiks: Kjeldetekst: <i>Rabota aktjora</i>, kapittel II og III	91

1 Innleiing

1.1 Problemstilling

Denne oppgåva handlar om omsetjing til norsk av Konstantin Stanislavskij sitt verk *Rabota aktjora nad soboj v tvortsjeskom protsesse perezjivanija*, utgjeven i 1938 i Russland. I oppgåva kjem det til å verte tatt opp generelle problem i omsetjing, generelle problem i omsetjing frå russisk til norsk, og særskilde vil problem i omsetjing av *Rabota aktjora* til norsk verte drøfta. Problemstillinga er: «Skodespelaren sitt arbeid med seg sjølv i den skapande gjennomlevingsprosessen, ei kommentert omsetjing: Kva er særskild viktig ved omsetjing av hovudverket til Konstantin Stanislavskij og korleis tek ein best vare på dei pedagogiske idéane til Stanislavskij i norsk omsetjing?»

1.2 Grunnlag for val av oppgåve

Denne kjeldeteksta er vald til omsetjing fordi idéane i teksta har vore i bruk i norsk teaterundervisning i mange tiår, men boka i seg sjølv har ikkje vore tilgjengeleg på norsk. Difor har utdanningsinstitusjonane nytta dansk, svensk og engelsk omsetjing av boka for å formidle idéane til Stanislavskij, i tillegg til at det òg har vore tradisjon for å importere russiske teaterpedagogar og regissørar til Noreg for å undervise i Stanislavskij slik dei forstår han i heimlandet.

Denne oppgåva vil sjå på omsetjinga av kapittel II og III frå *Rabota aktjora*, der fleire av nøkkeluttrykka til Stanislavskij sine teaterteoriar vert innført og forklart. Desse uttrykka er stadig i bruk i dag i dei fleste vestlege teaterutdanningar og i den russiske teaterverda. Det er lite som tyder på at dei vert mindre aktuelle framover, og difor bør det vere interessant for teaterkjennarar å sjå uttrykka presentert i den konteksta dei opphavelig vart publisert i. Ein viktig del av oppgåva vil handle om å ta vare på faguttrykka til Stanislavskij, og å framheve refleksjonane eg-personen Nazvanov gjer seg undervegs i prosessen.

I denne oppgåva er mesteparten av kapittel II og heile kapittel III omsett. Unntekne er dei tre siste dagbokinnlegga i kapittel II, frå side 45 til 59, då dei måtte vike av plassomsyn. Det verkar litt kunstig å kutte midt i kjeldeteksta. Det er gjort fordi eg ser på kapittel III som det viktigaste for fokuset på faguttrykka eg vil ha i denne oppgåva. For samanhengen sin del vil dei verte kort referert i målteksta når lesaren kjem dit.

1.3 Kjelder og teori

Omsetjingsteorien er i hovudsak basert på Sylfest Lomheim si praktiske tilnærming i boka *Omsetjingsteori* frå 1989. Her går han handverksmessig til verks og legg eit godt grunnlag for heile disiplinen, noko teoretisk, men særskild praktisk. Dei fleste omsetjingsfaguttrykka nytta i denne oppgåva kjem frå Lomheim. På den teoretiske sida er hovudkjelda mi Friedrich Schleiermacher sitt essay *On the Different Methods of Translating* frå 1913. I tillegg har eg lese meg opp på anna omsetjingsteori; i all hovudsak frå Lawrence Venuti sin *The Translation Studies Reader* (2000), men òg større verk frå enkeltforfattarar, som Lawrence Gutt og Kornei Chukovsky. Mange av desse verka retter seg mot litt andre sider av omsetjinga enn den vinklinga eg har i denne oppgåva, og er difor ikkje inkorporert i denne oppgåva. Dei støtter likevel hovudkjeldene på dei mest vesentlege punkta.

Schleiermacher påpeiker i si tekst at ei omsetjing alltid vil vere ein plass mellom kjeldetekstforfattaren og måltekstlesaren, og at det er opp til omsetjaren om han vil at lesaren skal nærme seg forfattaren eller om han vil flytte forfattaren mot lesaren, både når det gjeld kulturelle og retoriske spørsmål. Stutt sagt: skal Stanislavskij si tekst verte norskare eller den norske lesaren meir russisk?

I målteksta er det eit mål å flytte den norske lesaren mot Stanislavskij, slik at den norske skodespelarstudenten skal kunne kjenne seg som ein skodespelarelev i Moskva på 1920-talet. Det tyder i all hovudsak at særussiske fenomen og formuleringar som ikkje umiddelbart kan overførast til norsk skal få stå tilsvarande dei russiske. Dei ulike måtane å handtere slike situasjonar på er skildra nærare i 3.5.

1.4 Arbeidsprosess

Det fyrste eg gjorde var å omsetje heile kjeldeteksta så godt det lét seg gjere ord for ord, utan særskild tanke på tekstflyt eller underforståtte meiningar. Etter kvar økt skreiv eg ein liten logg der eg peikte ut hovudproblema med omsetjinga eg akkurat hadde gjennomført, og kunne bruke dei som ein peikepinn seinare på kvar problema låg. Etter heile råomsetjinga var gjennomført byrja eg å finlese målteksta, rydda opp i problem eg fann og pussa opp i språket der det var tungt. Samstundes var dette ein god moglegheit til å sjå teksta i samanheng, og å få ei djupare forståing av kjeldeteksta. I utgangspunktet var det som oftast greitt samsvar mellom kjeldetekst og måltekst, men det var stadig nye detaljar å avdekke i bae tekstane. Etter sjølv ha gått grundig gjennom omsetjinga har eg sett på delar av ho med professor emeritus Erik Egeberg, og fått gode innspel på korleis teksta kan verte endå betre. Han har òg påpeikt

meir eller mindre opplagte feil som eg har fått retta opp i. Alle døme i kapittel fem og seks er henta fortløpande frå målteksta, og refleksjonen rundt enkelte av dei har òg ført til at endringar i målteksta i dette stadiet av oppgåva. Det er ingen tvil om at alle desse forskjellige rundane med finlesing av målteksta har hjelpt godt på resultatet til slutt.

Til sist har eg òg hatt sjansen til å støtte meg på tidlegare omsetjingar av same verket. Dei aktuelle verka eg har sett på er: *An Actor Prepares*, omsett av Elizabeth Reynolds Hapgood i 1936, to år før boka kom ut på russisk; *An Actor's Work*, omsett av Jean Benedetti i 2008; *En skuespillers arbejde med sig selv*, omsett i 1940 av Ellen Roving og Egill Rostrup. I tillegg til desse fann eg ut seint i min eigen omsetjingsprosess at Kjell Helgheim har omsett delar av *Skuespillerens arbeide med seg selv, del I*. Desse delane var gjevne ut i 2015 i boka *Realisme og teatralitet: Tre russiske profiler: Stanislavskij, Meyerhold og Evreinov* som samlar saman nøkkelteklar frå dei tre og sett dei i samanheng.

Med to engelske, ei dansk og ei norsk omsetjing i bakhanda er det rikeleg med sjansar til å samanlikne der val må takast. Eg har bevisst ikkje sett på dei andre omsetjingane før eg har hatt klart eit fyrsteutkast av mi eiga omsetjing. I dei tilfella eg finn store skilnadar mellom mi eiga og dei andre omsetjingane vil eg forklare kva slags fordelar og ulemper mitt val har. Om dei andre omsetjingane har overtydd meg til å endre mi eiga løysing vil eg sjølv sagt seie ifrå om det.

1.5 Arbeidsverktøy

I omsetjingsarbeidet har eg i hovudsak nytta Berkov si russisk-norske ordbok, samt UiO si ordbok på nett. I tillegg til desse har eg nytta universitetsbiblioteket sine ressursar, russisk-russiske ordbøker og, ved høve, vevressursar. Fara ved å nytte vevressursar er at dei fleste av dei er brukarstyrte, og slik er dei ikkje like pålitelege som gjennomarbeidde akademiske verk. I nokre tilfelle har vevressursar vorte nytta som innfallsportar til kunnskap, særskild ved intertekstualitet eller der spontane assosiasjonar til ordforståing kan gje nytt lys på ei løysing i omsetjinga. I desse tilfella har det vore råd å finne andre kjelder for å få bekrefte påstanden.

1.6 Oppgåvestruktur

I fyrste kapittel vert oppgåva, kjeldebruk og teori presentert. I andre kapittel vert kjeldeteksta skildra i grove trekk, samt at teatermannen og pedagogen Stanislavskij vert presentert. I tredje kapittel vert det gjort greie for teoriane som er nytta i arbeidet med omsetjinga.

Fjerde kapittel er sjølv omsetjinga av kjeldeteksta, og vil verte referert til som *målteksta*. Dette kapittelet utgjer ein stor del av oppgåva, og alle drøftingar i kapittel fem og seks vil basere seg på løysingane som er funne i målteksta. Kapittel fem vil starte med å drøfte leksikalske omsetjingar slik dei vert definerte i kapittel tre, og på eit punkt vil det verte naudsynt å gå over til å drøfte syntaktiske omsetjingar der dei er meir hensiktsmessige enn leksikalske omsetjingar. I kapittel seks vert det gjort greie for behandling av kulturelle og retoriske utfordringar i omsetjing av tekst frå russisk til norsk, og særskild problema som gjeld denne teksta.

Kapittel sju inneheld konklusjonen. Deretter kjem litteraturlista, etterfølgd av eit appendiks. Appendikset er kjeldeteksta målteksta er basert på, og er paginert etter boka omsetjinga er gjort frå.

Dei einaste gongane det er nytta fotnotar i denne oppgåva er i kapittel fire. Dei få gongane dei er nytta er det for å gje ekstrainformasjon i målteksta. I desse høva finst ikkje informasjonen i kjeldeteksta.

2 Om verket og forfattaren – skule, relevans og samtid

2.1 *Rabota aktjora* – ein stutt gjennomgang

Rabota aktjora nad soboj v tvortsjeskom protsesse perezjivaniija, tjust I (Direkte omsett til *Skodespelaren sitt arbeid med seg sjølv i den skapande gjennomlevingsprosessen*) er Stanislavskij sitt forsøk på å lage ein systematisk skodespelargrammatikk, der han kan fortelje detaljert korleis ein skodespelar må gå fram for å få verte så god som mogleg. Ho er mest kjend som *An Actor Prepares*, omsett av Elizabeth Reynolds Hapgood i 1936, i engelskspråklege land, eller *En skuespillers arbejde med sig selv* på dansk, omsett av Ellen Roving og Egill Rostrup i 1940

Boka er bygd opp som ei dagbok, der ein følger den ferske skodespelareleven Konstantin Nazvanov, som i fyrste time får beskjed om at han skal få det til å sjå interessant ut å sitje på ein stol. Læraren Arkadij Nikolajevitsj Tortsov underviser Nazvanov og resten av ei elevgruppe gjennom to år, og til sist mestrer dei å sitje på ein stol på interessant vis. Tortsov byrjar med det grunnleggande og gjev elevane ei rekke verktøy dei kan og skal nytte

for å verte gode skodespelarar. Dette gjer dei mellom anna ved å tvingast til å sjå for seg ulike situasjonar, ofte særst detaljrike. Ein annan metode han nyttar er gjentekne øvingar på små etydar eller tablå, som dei deretter går gjennom i plenum. Dei må ikkje berre lære seg å vere gode scenekunstnarar, men dei må òg lære seg å kjenne att god scenekunst når dei ser det, og kunne forklare kvifor det er god scenekunst.

Gjennom heile boka gjengjev Nazvanov fyndord frå Tortsov, eller fortel korleis medelevane gjer feil eller gjer noko rett. Persongalleriet består i tillegg til lærarmeister Tortsov, som tydeleg er eit alter ego for Stanislavskij, og unge Nazvanov, av karakterar med talande namn som gjerne kan verte gjengjevne som «Ungjenta», «Pratmakeren» og «Luringen» (Benedetti i Stanislavski, 2008, s xxi). Desse karakterane er i hovudsak personifiseringar av problem ein møter i skodespelarkunsten, og i neste omgang ekte, tredimensjonale menneske. Lesaren får til ein viss grad sympati med dei, særskild når Tortsov brutalt kritiserer dei for å vere udugelege skodespelarar. Lesaren vil likevel fyrst og fremst lære av feila deira, og ikkje ønske å vere som dei.

Som naturleg er i ei lærebok vert elevane stadig flinkare utover i boka, og metodane og teoriene som vert presenterte vert stadig meir komplekse. Men det er ikkje berre skodespelarstudentar som har noko å lære av denne boka. Erfarne skodespelarar, regissørar, eller folk som berre er litt interessert i teater har alle noko å lære av boka, både på fyrste og femte gjennomlesing.

2.2 Forfattarbiografi

I følgje Helgheim (2015, s. 585) var Konstantin Sergejevitsj Stanislavskij fødd Aleksejev i 1863 i Moskva i ein velståande familie med bakgrunn både i fabrikk eigarskap og teater. Frå 14-årsalderen dreiv han med organisert teater, i fyrste omgang innanfor familien med interne førestillingar. Då han var 22 han tok namnet Stanislavskij. Som 25-åring var han med på opprette amatørensemblet Selskapet for kunst og litteratur, der han både spelte og regisserte i mange år. Dette ensemblet vart gradvis meir profesjonelt etter som tida gjekk. I 1898 opna han Moskva Kunstnereteater i samband med forbundsfelle Vladimir Ivanovitsj Nemirovitsj-Dantsjenko. Der sette dei mellom anna opp Måken av Anton Tsjekhov det fyrste året, og det vert den fyrste store suksessen til både Stanislavskij, Moskva Kunstnereteater og Tsjekhov. Helgheim fortel vidare at Stanislavskij, etter å ha hatt suksess med fleire stykke av m.a. Tsjekhov, Henrik Ibsen og Maksim Gorkij opplevde ei krise i 1906 som tvang han til å sette i gang med å finne eit strukturert skodespelarsystem å arbeide etter. Dei neste åra opplevde han

stor suksess som operaregissør og han turnerte i Europa og USA. I 1928 fekk han slag, og måtte avslutte skodespelarvirket til fordel for regi og pedagogikk. Det var no arbeidet med *Rabota aktjora* tok til for fullt. I 1936 vart han tildelt Leninordenen, og i 1938 vart *Rabota aktjora* utgjeven nokre månader før han sjølv døyde i august. (Helgheim, 2015, s 585)

Stanislavskij er kjend som ein av dei mest innflytelsesrike teater- og regipedagogane verda nokon gong har sett. Teoriane og læresetningane hans har spreidd seg utover heile Europa og Amerika, og alle typar teater har noko slektskap til Stanislavskij. Han er, i likskap med andre pionerar, vorte nytta som ein målestokk seinare regissørar og pedagogar kan ta avstand frå eller nærme seg til. Den store majoriteten av dei som snakkar om Stanislavskij i arbeidet sitt vil sjølv seie at dei på eitt eller anna vis jobbar i hans ånd. Irina Malochevskaja opplyser at Stanislavskij sjølv nok ville kunne seie seg einig i dette, då han godt kunne motseie tidlegare utsegn i evig jakt på fornying (2002, s. 13).

Malochevskaja opplyser vidare at Stanislavskij var mest opptatt av utvikling. Han jobba med nye skodespelarar og nye teoriar kontinuerleg, og prøvde dei grundig ut før han kunne bestemme seg for om dei skulle vidareutviklast eller vrakast. Alt han skreiv var gyldig på det tidspunktet han skreiv det, og i vitskapleg ånd kunne alle påstandar endrast om det synte seg at dei ikkje var gyldige. Malochevskaja understrekar at det likevel ikkje er slik at det siste han ga ut er det einaste rette. Ein bør lese verka hans som ei samla eining for å få fullt utbytte av dei (2002, s.13) .

Moskva Kunstnerteater, som vart stifta i 1898, hadde òg ein omskifteleg ham. Helgheim fortel at det i 1920, etter revolusjonen, vart opphøgd til eit akademisk teater. I 1932 vart det oppgradert nok ein gong, denne gongen til eit SSSR-teater, eit statleg teater. Då tok det samstundes namn etter Gorkij, den viktigaste sovjetforfattaren på den tida. På folkemunne vart det stadig kalla «Tsjechov-teatret», men det fulle namnet var fram til 1991 «Moskvas kunstneriske akademiske Gorkij-teater SSSR». Etter Sovjetunionen sitt fall vart det nok ein gong til «Moskva Kunstnerteater» (Helgheim, 2015, s. 9).

2.3 Viktige verk

Nokre verk går att når ein snakkar om Stanislavskij, og desse utgjer eit mindretal av sidene han skreiv totalt. Han ga ut *My Life in Art* på engelsk i forbindelse med 25-årsjubileet av Moskva Kunstnerteater i 1924, men fyrst to år seinare kom den noko fyldigare *Moja zjizn v iskusstve* ut i Russland (Helgheim, 2015, s 585). Denne boka er i stor grad ein sjølvbiografi der han legg grunnlaget for skodespelaridéane seinare beskrive i andre bøker.

Deretter kom *Rabota aktjora* ut i 1938 nokre få månader før Stanislavskij sjølv døydde. Også denne gongen var boka gjeven ut og bearbeidd ved hjelp av ein amerikansk forleggjar og omsetjar, så den russiske utgåva kom faktisk ut etter den engelske. Seinare kom ein del to, utgjeven posthumt i 1948, compilert av kollegaar og familie. Stanislavskij sjølv meinte at denne delen skulle utfylle den fyrste delen, då den fyrste primært snakkar om å arbeide innanfrå og ut, og motivasjon av spel, medan del to skildrar fysisk arbeid og «de fysiske handlingers metode» (Helgheim, 2015, s. 33). Del II har i nokre miljø vorte sett på som ein motsats til og ei korrigering av påstandar frå del ein. (Benedetti i Stanislavski, 2008, s xvi)

Endå seinare, i 1957, kom *Rabota aktjora nad rolju. Materialy k knige* (Direkte omsett til *Skodespelaren sitt arbeid med rolla. Materiale til ei bok.*) ut. Fram til litt ut på 60-talet hadde sovjetteatret frose tida og bestemt at boka som kom i 1938 var fasiten på korleis skodespel skulle gjerast (Malochevskaja, 2002, s. 14). Difor vart det ikkje festa særskild lit til *tsjast II* og *nad rolju*, då det ikkje var Stanislavskij sjølv som hadde lagt ei siste hand på verket. *Nad rolju* var såpass tydeleg uferdig at undertittelen måtte leggest til (Helgheim, 2015, s. 22).

Attåt desse finst det ei rekke artiklar og brev, samla i åttebindsverket av Stanislavskij sine samla verk, samla og utgjeve i Sovjetunionen 1954-1959 (Helgheim, 2015, s 593)

Som nemnd tidlegare er det berre eit mindretal av sidene han skreiv som vert referert til i det daglege, og det er sjølvbiografiske *Moja zjizn v isskustve* og *Rabota aktjora*. Disse to er som me har sett dei einaste to store verka han skreiv og har gjeve ut sjølv. Dei to andre store bøkene er ferdigskrive og utgjevne av andre etter beste evne. Stanislavskij hadde ikkje moglegheit til å gå så i djupna på stoffet i brev og artiklar.

2.4 Bakgrunn for Stanislavskij sine tankar om teater

For Stanislavskij var det om å gjere å sørge for at skodespelinga skulle vere så truverdig som mogleg. Han såg for mange skodespelarar som kokketerte og agerte på scena utan truverdig gjennomleving, og ville vekk frå eit slikt poserende teater. Han ville i staden at alt som skjer på scena skal vere naturleg og motivert frå skodespelarane sitt innvendige sjeleliv. (Helgheim, 2015, s. 33) I *Rabota aktjora* argumenterer han for at ein skal nytte sine egne erfaringar for å skape ein truverdig rollekarakter, og det er fyrst når ein kjenner alle gjevne føresetnadar at ein kan vete kvifor ein oppfører seg som ein gjer på scena.

Det er lettast å sjå det spesielle i Stanislavskij-systemet når ein samanliknar det med dei som kjem etter, då mellom anna teaterteoretikaren Vsevolod Meyerhold har tatt avstand

frå det naturalistiske teatret og ville uttrykke noko anna enn Stanislavskij ville. Om ein i dag ser ei ordinær framsyning av Ibsen, Tsjechov og William Shakespeare vil alle desse i stor grad nytte tankane til Stanislavskij om innvendig motivasjon og rolleliv, medan framsyningar av andre typar teater gjerne vil nytte andre virkemiddel for å gripe publikum, til dømes musikk, dans eller overdrivne faktar. Stanislavskij vert ofte og med rette samanlikna med Meyerhold. Han var ein av elevane til Stanislavskij, men braut med han etter nokre år, då han var lei det han kalla «overfylte scener» ved Moskva Kunstnereteater. Med det sikta han til Sachsen-Meiningen hoffteater sin detaljerte regi og scene, der Stanislavskij henta mykje inspirasjon tidleg i karrieren sin (Helgheim, 2015, s 38). Meyerhold, som for stutt kalla dette «meiningeri», kritiserte sin gamle læremeister for å drukne scena i realistiske rekvisittar og kostymer, og for å gløyme å nytte skodespelaren sine teatrale kvalitetar.

Meyerhold ville heller gjeninnføre eit teatralt teater. Publikum skulle ikkje vere i tvil om at dei såg på eit spel. Han strippa gradvis scenene sine for det meste av rekvisittar og kostyme, og attende sto skodespelarar som måtte ty til sterkt fysisk spel i kvardagsklede. Meyerhold var like mykje inspirert av *commedia dell'arte*, med fargerike kostymar, arketypar som karakterar og tydeleg overspeling, som han var av moderne teaterkunstnarar. I motsetnad til Stanislavskij, som utvikla og reindyrka sin stil, var Meyerhold innom dei fleste undersjangrane av teater som var å finne på den tida, i Russland og elles i Europa, i løpet av ein produktiv tredveårsperiode.

Når ein sett Meyerhold opp mot Stanislavskij sitt «meiningeri» vert det tydeleg at der Meyerhold gjeninnførte teatraliteten, symbolsk scenografi og fysisk spel, så ville Stanislavskij heller bygge vidare på ein eksisterande tradisjon prega av realisme. Han ville at skodespelaren skulle kjenne intenst inni seg sjølv og nytte sitt eget personlege liv i gjenskinga. I tillegg skulle alt rundt ligge til rette for at både skodespelar og publikum kan kjenne seg att i og tru på situasjonen. Sjølv om ein skal vere forsiktig med å seie at teatret hans fell innunder ei spesiell isme (Malochevskaja, 2002, s. 17) vil naturalisme eller realisme vere naturlege merkelappar på Stanislavskij-systemet.

Stanislavskij sitt mål er at publikum skal kunne kjenne seg att i scenspelet, dei skal kunne forstå kvifor skodespelarane oppfører seg som dei gjer. Og aller viktigast: dei skal ikkje oppleve at noko verkar usannsynleg eller framandgjerande, men heller som om dei ser gjennom ein usynleg vegg inn til faktiske menneske. Dette er i seg sjølv noko av konflikten teatret opplever, då det må syne fram noko gjenkjennbart, men ikkje det ordinære livet alle opplever kvar dag. Teatret skildrar ofte dei ekstreme situasjonane som mange ikkje vil

oppleve, men som utgjer godt konfliktstoff å skrive skjønnlitteratur om. Når ein skal skildre slikt og få publikum til å kjenne seg att i det stiller det høge krav til scenekunstnarane.

Tsjekhov og Stanislavskij jobba tett saman i mange år, for det var fyrst då Stanislavskij tok tak i tekstene til Tsjekhov at dei vart spelt slik at publikum fatta interesse for dei (Egeberg, 2007, s 136; Helgheim, 2015, s. 113). Publikum og regissørar sleit på den tida med at dramaa til Tsjekhov var for innovervendte, og tilsynelatande skjedde ingenting i skodespela hans. Det måtte ein innoverskodande regissør til for å få handlinga til å springe til liv. Løysinga var at alle skodespelarane måtte vete nøyaktig kvifor dei handla og gjorde som dei gjorde. Det er ikkje råd å vente at publikum veit kva som føregår om ikkje skodespelarane gjer det.

Stanislavskij meinte det måtte finnast nokre naturlovar som kunne gjere skodespelararbeidet lettare, og jobba systematisk med å finne og systematisere allmenngyldige metodar for å skape stor kunst. Grunnideen var at alt måtte kunne hentast frå menneskelege erfaringar. For å framstille eit menneske må ein vere eit menneske. Ved ei personleg skodespelarkrise i 1906 mista han arbeidslysta og dei ekte kjenslene han tidlegare hadde hatt på scena. Han reiste vekk frå Moskva, og måtte tenkje seg grundig om. Det var då han oppdaga at han hadde «...en hel sekk full av alskens materiale angående scenekunstens teknikk. Men det lå hulter til bulter, derfor var det vanskelig å finne frem det jeg hadde bruk for. Her var det nødvendig å rydde opp, sortere tingene, systematisere....» (Stanislavskij i Helgheim, 2015, s. 25).

Det er ikkje naudsyntvis slik at ein treng ei formell utdanning for å verte ein god kunstnar, uavhengig av disiplin. Nokre har det ganske enkelt i seg og vil produsere godt teater uansett kva slags utgangspunkt dei har. Men for dei aller fleste vil det vere nyttig med ei metodisk tilnærming til skodespelargjeringa (Malochevskaja, 2002, s. 9) Her skal ein vere forsiktig med å seie at det er eit handverk, sidan Stanislavskij insisterte på at skodespelaren skal vere kunstnar. «Skodespelarhandverkarar kan berre rapportere rolleteksta, medan dei følger opp føredraget frå tid til annan med innøvde doser scenisk spel. Dette vulgariserer sterkt handverksoppgåva» (46). Dette sitatet frå *Rabota aktjora* er lagt i munnen på teaterlærer Tortsov. Han legg til at skodespelarhandverkaren kan gjere ein heilt grei innsats i å produsere kjensler og rørsler, men det framstår langt frå ekte. Skikkelege skodespelarar skal kjenne nøyaktig det same som karakteren dei speler skal kjenne, og då må dei ta i bruk eigne kjensler og opplevingar.

2.5 *Rabota aktjora* blir til

Stanislavskij vart kjend med Elizabeth Reynolds Hapgood under eit besøk til USA i 1923, og dei to, saman med ektemannen hennar, forlagsredaktør Norman Hapgood, byrja arbeidet med boka i 1929 (Benedetti i Stanislavski, 2008, s xviii). Ho fekk med seg heim fleire kapittel frå Nice, der dei møttest medan Stanislavskij var der på eit kuropphald. Norman føreslo endringar og Elizabeth omsette attende til russisk for å syne fram forslaga. Etter 1929 fekk ikkje Hapgood fleire kapittel tilsendt før 1935, og då boka var utgjeven i Amerika i 1936 var det kutta store delar frå ho. I eit forsøk på å gjere ho tilgjengeleg for amerikanske lesarar laga dei eit strengt narrativ, til fordel for dei omstendelege dagboknotata Stanislavskij skreiv. Klasseromsdiskusjonar og humor forsvann, og attende står dei viktigaste læresetningane (Benedetti i Stanislavski, 2008, s. xvii-xix).

Heime i Russland jobba Stanislavskij med Ljubov Gurevitsj, ein teaterhistorikar og ven som ville hjelpe Stanislavskij med å få til ei god russisk utgåve av boka. Stanislavskij sjølv var redd for å verte misforstått, og brukte mange ord på å forklare seg der andre ville brukt få. Gurevitsj prøvde å redigere ned og forkorte originalteksta, og når Stanislavskij fekk sjå ho att la han til dei presiseringane han sakna. Gurevitsj måtte til slutt gje opp, og dei siste kapitla i *Rabota aktjora* skreiv Stanislavskij utan at ho la seg borti arbeidet (Benedetti i Stanislavski, 2008, s. xvii).

Samstundes måtte han slåss med sovjetsystemet. I pseudo-marxistisk sovjetpsykologi fanst ikkje undermedvit eller sinn, og for å tekkast myndigheitene måtte han stadig skrive om store delar av manuset., sjølv om han med det same gjekk bort frå sine opphavelige formuleringar. Særleg sleit han med at behaviorismen ikkje anerkjende eksistensen av korkje undermedvit eller sinn. For ein pedagog som i stor grad var avhengig av båe to vart det hardt å måtte endre tankegang. Dette kjem tydelegast til uttrykk i samanlikning av Hapgood si omsetjing og Stanislavskij si utgjeving, men fyrst og fremst i kapitla 14, 15 og 16 (Benedetti i Stanislavski, 2008, s xvii). Sidan denne oppgåva ikkje tek for seg dei kapitla skal det heller ikkje brukast meir tid på problemet her, men lesaren av oppgåva skal vere klar over at *Rabota aktjora* er eit produkt av si tid, med dei føringar som det fanst for å utgje bok i Sovjetunionen på slutten av 1930-talet.

Helgheim påpeiker at Stanislavskij dreiv eksperimenterande arbeid i fleire studio utanfor Moskva Kunstnerateater (2015, s. 18). Her var han ikkje så einsidig realistisk som den sovjetiske ideologien ville ha det til, og ettertida kunne ha vald å framstille psykologisk realisme på fleire måtar enn den eine fasiten dei fann på Moskva Kunstnerateater.

Språkbruk var eit stort problem for Stanislavskij. For å skrive ein skodespelargrammatikk trengde han eit eget vokabular, ein eigen fagterminologi, men det var lite å ta av frå før. Som den fyrste til å gjere dette måtte han i stor grad utvikle sitt eget språk. Språket skulle ikkje vere fagleg avansert eller kunstig. Erfaringa var at då ville elevane ta avstand frå språket, eller late som dei forsto utan å ha grunnlag for det. Difor henta han språket frå utanfor fagfeltet, i det heimedyrka språket alle snakka og forsto til dagleg. Faguttrykka hans er ikkje spesifikke for eit enkelt fag; det er måten Stanislavskij nyttar dei på som gjer dei til faguttrykk. Hapgood kompliserte på si side språket noko. Der det på russisk var eit heimedyrka språk ville den amerikanske versjonen abstrahere arbeidsspråket noko. «Mrs. Hapgood also decided not to use Stanislavski's home-grown terms, but to replace them with rather more abstract words. Thus, 'bit' becomes 'unit'.» (Benedetti i Stanislavski, 2008, s xvii-xix)

2.6 Spreiing

Hapgood si omsetjing, *An Actor Prepares*, var utgjeven i USA i 1936. Sidan den gong har Stanislavskij kome på pensum på alle klassiske skodespelarutdanningar, enten som Stanislavskij-metoden eller som Method acting. I filmindustri brukar ein gjerne omgrepet Method acting, slik Lee Strasberg og Stella Adler formulerte det på 1940- og 1950-talet (Lee Strasberg Theatre and Film Institute, 2016; Stella Adler Studio of Acting, 2016). Strasberg såg seg sjølv som ein Stanislavskij-elev, men det vert innvendt mot han at han berre jobba innanfrå og ut, og at han gjekk glipp av den seinare utviklinga der Stanislavskij beskriv metodar for å jobbe utanfrå og inn. Den fyrste metoden inneber å jobbe ut frå personlege erfaringar og kjensler, og slik skape eit utvendig bilete på desse. Den andre metoden startar med fysiske handlingar og tek utgangspunkt i at kjenslene kjem om dei fysiske handlingane er rette. Strasberg står stadig som ein bauta i amerikansk skodespelarteori, og særskild på lerretet ser ein ofte skodespelarar som sver til denne metoden. Adler var ein seinare elev av Stanislavskij og var i langt større grad påverka av dei seinare ideane hans om fysisk teater. Ein kan seie at dei to «fremstår [...] som et tverrsnitt av grunnleggerens endrede syn på sin lære» (Malochevskaja, 2002, s. 13)

I Europa ser ein òg at skulane etter Strasberg og Adler er til stade, særskild innanfor filmen. I teatret ser ein oftare direkte til Stanislavskij sjølv, eller til ein av dei russiske arvtakarane hans. Studioteatret i Oslo, som opererte i tidsrommet 1945-1951, nytta Stanislavskij som leiestjerne og Kunsthøgskolen i Oslo (tidlegare Teaterhøgskolen) har

undervist stadig nye generasjonar i Stanislavskij-systemet (Helgheim, 2015 s, 17). I Danmark er det oppretta ein eigen Stanislavskij-skule med russiske instruktørar, og ein ser ofte at regissørar og skodespelarar har reist til St. Petersburg eller Moskva for å få skodespelarutdanning derifrå. KHiO har sjølv tatt inn russiske teaterlærarar og slik fått større innflytelse frå denne skulen.

Etter at *An actor prepares* var gjeven ut tok det lang tid å strukturere papira som låg att etter Stanislavskij. Som allereie nemnd ville dei næraste samarbeidspartnarane ha tekstene meir konsise enn forfattaren sjølv ville. Sidan både han og *Rabota aktjora* hadde fått ein kanonisert posisjon i Sovjetunionen var terskelen òg noko høgare for å endre noko, då forfattaren sjølv ikkje hadde tilsvarerett.. Ein annan grunn til at ein Vesten ikkje fekk ta del i dei siste løyndomane til Stanislavskij var den stengde grensa mellom Sovjetunionen og resten av verda. Situasjonen var beskriven slik av *Tulane Drama Review* i 1964 då del to av *Rabota aktjora* kom på engelsk: «Hadde denne boken vært utgitt fem år tidligere, ville Stanislavskijs stemme forandret retningen på hele det amerikanske teatret» (Malochevskaja, 2002, s 14). Det var denne feilen Jean Benedetti prøvde å rette opp i då han ga ut dei to delane samla i eitt band i 2008, då under tittelen *An Actor's Work*.

3 Teoretisk tilnærming, ulike omsetjingsteoriar

3.1 Kva er omsetjing?

Det finst ulike skular og tankeretningar om omsetjing, i hovudsak ser dei ulikt på korleis ein skal løyse konkrete problem knytt til oppgåva, og ikkje i så stor grad om kva ho er. Oppgåva er å sette eitt språk over til eit anna. Omgrepet omsetjing vert i dag assosiert med *skriftleg* overføring frå eitt språk til eit anna, og slik vil eg i denne oppgåva bruke det med. Omsetjing er eit forsøk på å gjengje meininga på eit språk til ei tilsvarande meining på eit anna språk. Det er i så måte «ein *trilog* der den intervenserande parten, omsetjaren, har til oppgåve å skapa inntrykk av og illusjon om ein dialog. (Jf. at di mindre me merkar omsetjaren, di betre er omsetjinga!)» (Lomheim, 1989, s. 16). Sylfest Lomheim seier her at medan ein vanleg dialog har ein sendar og ein mottakar må omsetjaren som usynleg tredjepart agere båe partar; mottakar for sendaren og sendar for mottakaren. På norsk nyttar ein tolking når denne prosessen er munnleg, og omsetjing eller oversettelse når han er skriftleg. Det munnlege uttrykket kan seie vel så mykje om prosessen som det skriftlege gjer. Ein kvar som formidlar informasjon vil tolke informasjon og dra ut det han meiner er essensielt før han formidlar vidare, om det er til framandspråk eller ikkje (Gadamer, 1960, s. 388).

Det fyrste nivået av omsetjing er å overføre leksikalsk tyding av ulike ord. Dette skjer på same nivå som byrjaropplæring i eit nytt språk. Aller fyrst får ein vite at eit bestemt ord på eit språk svarar til eit anna ord på eit anna språk. Etter kvart som språkopplæringa vert meir avansert vil ein sjå at eit ord på kjeldespråket gjerne kan tilsvare mange ord på målspråket. Kjeldespråk tyder i denne oppgåva det språket ei tekst opphavelig er skriven på, medan målspråket er det språket det vert omsett til. Sjølv innanfor kjeldespråket vil ein kunne finne mange ulike uttrykk som svarer til det eine ordet ein starta med. Alle som har jobba med språklæring, om det er på morsmål eller framandspråk, veit at synonym med litt ulike bruksområde kan vere opphav til både glede og frustrasjon. Lomheim (1989, s. 27) dreg fram dømet til danske Louis Hjelmslev, som seier at både «træ» og «skov» kan omsetjast frå dansk til tysk med «Holz», medan «Baum» berre kan omsetjast attende til «træ» og «Wald» berre til «skov». Tyske «Holz» får på tysk ei mellomtyding som ikkje har eit direkte motsvar på dansk. Difor er det viktig å vere obs på avgrensingane ulike ord har, og i kva slags samanheng dei enkelte kan nyttast.

På det andre nivået, parallelt med den leksikalske omsetjinga, vil ein måtte ta omsyn til kva forfattaren har meint på kjeldespråket, slik at ein kan omsetje meininga så presist som mogleg. Dette kan kallast meiningsomsetjing, eller å omsetje vilja til forfattaren. Når ein held på med dette vil ein ofte seie at ein omsett setning for setning i staden for ord for ord, eller like ofte meining for meining (Lomheim, 1989, s. 11).

Det tredje nivået ein vil omsetje etter er det stilistiske. Skrivestil definerast slik av *Dansk ordbog* : «en persons måde at skrive på, med hensyn til sætningsopbygning, ordvalg, billedbrug, retskrivning og andre sproglige virkemidler» (Skrivestil, 2005). Som omsetjar er det eit mål å omsetje skrivestilen til forfattaren slik at måltekstlesaren opplever målteksta på same måte som kjeldetekstlesaren opplever kjeldeteksta. Det treng ikkje tyde at alle virkemiddel skal overførast likt. Ein russisk og ein norsk lesar vil ikkje naudsyntvis lese ei tekst med blikket på dei same tinga. Russarar vil til dømes trives greitt med lange setningar, medan norske lesarar i større grad er van med å få servert stuttare setningar. I desse tilfella vil lesaropplevinga vere viktigare enn at målteksta ser ut til å tilsvare kjeldeteksta. Der forfattaren har prøvd å skape eit bestemt litterært virkemiddel vil det vere eit mål for omsetjaren å reprodusere virkemiddelet.

Dette tredje nivået vil i denne oppgåva òg settast i samanheng med eit retorisk nivå, der Stanislavskij vil overtyde lesaren om at metodane hans er gangbare. *Rabota aktjora* er meint som ei lærebok for skodespelareleven, og i den forstand er det retoriske nivået viktig.

Læraren Tortsov og dagbokskribenten Nazvanov kjem bære to med refleksjonar, nøkkeluttrykk og læresetningar lesaren av kjeldeteksta skal sitte att med til slutt, og helst ha lært seg og forstått. Dei retoriske grepa Stanislavskij tar i boka grip inn i alle tre nivåa, både leksikalsk, syntaktisk og stilistisk.

Omsetjaren må vere i stand til å skilje mellom dei tre nivåa og å bestemme seg for kva som er mest vesentleg. Ofte vil dei tre nivåa kome i konflikt med kvarandre, og det er berre dei aller beste omsetjarane som greier å ta vare på alle tre nivåa på ein tilfredsstillande måte. Det går òg an å innvende at forsøk på å ta vare på det eine eller andre nivået vil vere eit svik mot forfattaren. «The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase» (Nabokov, 2000, s. 115). Vladimir Nabokov argumenterer i eit essay for at omsetjingar ikkje skal gjere eit forsøk på å lage ein lettlese kunstform av noko som på målspåket var eit komplekst verk. Om si eiga omsetjing til engelsk av *Evgenij Onegin*, Aleksandr Sergejevitsj Pusjkin sin store verseroman, seier han:

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense, with no emasculation and no padding. – I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in «poetical» versions, begrimed and beslimed by rhyme. (Nabokov, 2000, s. 127.)

Her vil det vere råd å innvende at mykje av gleda russarar vil finne i verseromanen er nettopp rytma, historia og måten det er skrive på. Truleg vil mange av referansane, frankofile som russiske (Nabokov, 2000, s. 119) gå over hovudet på ein russar i dag. Det er ingen tvil om at målet til Nabokov var å forklare teksta så innstendig som mogleg. Men ein annan omsetjar kan ha til mål å omsette nettopp rytme og verkemiddel i eit reint narrativ utan å utdjupe undervegs. Slik kan han nå fram til fleire med det enn Nabokov kunne gjere med si direkte omsette og gjennomkommenterte tekst.

Ulike omsetjingar vil ha ulike mål, og sjølv ei mangelfull og forenklande omsetjing kan ha verdi, om ikkje anna gjennom å opne opp for at fleire lesarar kan fatte interesse for ein forfattar. «[F]ree imitations should first awaken and whet readers' appetite for foreign works, and paraphrase prepare for a more general understanding, so as to pave the way for future translations» (Schleiermacher, 2000, s. 50). I ei fotnote argumenterer Schleiermacher-

omsetjar Susan Bernofsky for at utanlandsk litteratur, særskild på versefot, berre kan gjerast tilgjengeleg for yngre lesarar i sine hovudtrekk. Metrisk og musikalsk verdi må kome i neste omgang, då lesaren fyrst som eldre vil vete å sette pris på det (Bernofsky i Schleiermacher, 2000, s. 63). Altså må omsetjaren fyrst vete kven han omsett for, og deretter vete korleis han kan nå denne gruppa og kva slags omsetjingsnivå som er viktigast å ta omsyn til. I mitt døme har eg gått ut frå at skodespelarstudentar, noverande og tidlegare, er målgruppa, og at målteksta skal brukast som eit supplement til den undervisinga som finst. I den forstand bør målteksta reflektere det omstendelege og nøyaktig insisterande som ein finn i kjeldeteksta, og eg skal ikkje legge for rask og lettvent forståing, men tvert om tvinge lesaren til å reflektere over innhaldet.

3.2 Å flytte tekst gjennom dimensjonar

All tekst er flyttbar, og dei ulike vegane omsett tekst kan flyttast gjennom vil her kallast *dimensjonar*. All tekst kan flyttast gjennom tre dimensjonar, her kalla tid, rom og språk.

Sjølv innanfor eit enkelt språk må alle tekster før eller seinare forståast gjennom tidsdimensjonen. Alle har vore borti gamle tekster med vanskelege ord og referansar til fenomen som ikkje lenger er vanlege, og langt bak i medvitet til dei notidige lesarane. Det skal ikkje mange år til før den mest framoversjåande tekst verkar avleggs på eitt eller anna vis. Jamfør omsetjar Geir Kjetsaa har alle omsetjingar 30 års levetid, og etter den tid bør det kome ei ny (Egeberg, 2009). Kjetsaa ser med andre ord ut til å meine at språkbruken bør ryddast opp i for kvar generasjon. Det tyder på at språkbruken endrar seg såpass mykje på den tida at brorparten av lesarane vil tene på å få ei oppdatert tekst.

Hans-Georg Gadamer argumenterer for det same som Kjetsaa, og påpeikar òg at tida kan vere hard mot ei tekst. Samfunnet rundt forandrast, men ei nedskrive tekst står. Sjansen er stor for at forfattaren av ei tekst ville meint noko anna, nytta andre døme, eller formulert seg på andre måtar, hadde han fått sjansen til å formidle det same temaet oppatt seinare. «We need only recall what Plato said, namely that the specific weakness of writing was that no one could come to the aid of the written word if it falls victim to misunderstanding, intentional or unintentional» (Gadamer, 1960, s. 394). Ei stor og viktig grunn til misforståingar er nettopp kulturendringar, som like gjerne kan oppstå over ei tidskløft som over ei avstandskløft.

Ei innvending mot Gadamer og Kjetsaa er at det berre unntaksvis kjem språklege oppdateringar av gamle klassikarar. I beste fall kjem det ut kommenterte utgåver, der dei mest

typiske særtrekka frå ei periode vert forklarte. Dette er òg ei form for omsetjing, i den forstand at omsetjaren har moglegheit til å legge til tekst for å forklare kjeldeteksta.

Omsetjaren må òg ta omsyn til dimensjon nummer to: rom. Stor skilnad i det fysiske rommet mellom forfattar og lesar i seg sjølv treng ikkje vere alvorleg, men når teksta ikkje lenger skildrar ein kultur lesaren kan kjenne seg att i oppstår problema. Eit av dei klaraste døma må vere om ein refererer til eit naturfenomen som alle rundt forfattaren forstår, men som er ukjend i den nye lesarkrinsen. Eugene Nida (2004, s. 155) dreg fram likskapen på ei kvit afrikansk hegre og nordisk snø, to lokale bilete på noko særst ljost og kvitt, men ikkje straks forståelege for den andre kulturen.

Den tredje dimensjonen, språket, har alt vore drøfta noko. Den språklege dimensjonen kan i sin tur att seiast å vere tosidig. Den fyrste er i språkstrukturen. Kvart språk har sitt vis å uttrykke seg på, med sine bestemte måtar å uttrykke spørsmål, opprømsing, intensitet osv. I russisk språk, som kan få på plass alle element i ei setning ved bruk av kasus, vert ordrekkefølge mindre viktig (men ikkje uviktig!) for meininga. På norsk er ein på si side heilt avhengig av ei presis ordrekkefølge for å uttrykke ei meining. Slik ser ein fort at ein russisk setningsstruktur må gjerast om skal han kunne gje same meining på norsk. Her ser ein for fyrste gong behovet for å «omsette setning for setning, ikkje ord for ord», (Hieronymus i Lomheim, 1989, s. 11). Dette omgrepet er viktig òg i andre situasjonar enn berre dei grammatiske. Samstundes ser ein at somme språk eller stilartar trivst betre med utstrekt bruk av substantiv og færre verb, medan andre språk gjerne kan snu på den strukturen. Ofte vil det då vere språket i seg sjølv som mogleggjer det ved å ha eit velutvikla system for omgjerung frå ei ordklasse til ei anna, eller det er ein sterkare tradisjon for å uttrykke seg på dette viset.

Den andre sida av språkdimensjonen heng saman med kultur. Det er mogleg å tenkje seg at ein tenkjer ulikt på forskjellige språk. Då kan ein av påstandane vere at russisk språk innbyr til ei større tenking om kollektivet. På russisk seier ein at «(kollektivet/dei andre) kallar meg <namn>», medan germanske slektningar som norsk, engelsk og tysk seier «eg heiter» eller «mitt namn er» utan at det ser ut til å involvere nokon rundt i det heile. «The agony of translation consists ultimately in the fact that the original words seem to be inseparable from the things they refer to, so that to make a text intelligible one often has to give an interpretive paraphrase of it rather than translate it» (Gadamer, 1960, s. 403). Gadamer antyder her at eit språk berre kan forståast fullt ut av morsmålsbrukarar eller nokon med tilsvarende kompetanse. Han er opptatt av at ein må forstå eit framandspråk så godt at ein kan tenkje på det, og fyrst då får ein fullt utbytte av språket. Om omsetjaren beherskar

kjeldespråket på dette nivået er det likevel ikkje sikkert han maktar å overføre det til målspråket på same viset. Jamfør Gadamer vil kvart ord han omsett berre referere fullt ut til eit objekt på det språket. Roman Jakobson (2000, s. 138) er inne på det same i sitt essay om lingvistiske aspekt i omsetjinga. Det mest konkrete dømet han dreg fram handlar om at engelske *cheese* ikkje i riktig alle tilfeller kan omsetjast til russiske *сыр*, og *сыр* kan òg omtale andre ting enn det ein på engelsk kallar *cheese*. Dette trass i at både to er rekna som generelle omgrep på «food made of pressed curds». I praktisk omsetjing må det takast omsyn til kva ein kan rekne med at måltekstlesaren ikkje forstår like umiddelbart som kjeldetekstlesaren. Når ord som i utgangspunktet har tilsvarande leksikalsk tyding, likevel referer til ulike kulturelle fenomen må omsetjaren avgjere om det er aktuelt å erstatte eit fenomen eller forklare eit poeng kjeldetekstlesaren umiddelbart forstår. Om eit poeng i kjeldeteksta skal gjengje eit bilete er det mogleg å erstatte med eit anna bilete i målteksta. Som eit enkelt døme er *drozjzi/gjær* på side 79 i kjeldeteksta vorte til *paddehattar* i målteksta. «[F]ørestillingane om fare [...] kan til eikvar tid skyte opp som paddehattar». Det språklege biletet av noko som veks fort og uventa er stadig ivaretatt.

På same vis som i punkt 3.1 er det naturleg å sjå på kvar dei tre dimensjonane vil nærme seg eller gå frå kvarandre. Somme tider vil omsetjaren oppleve det som viktigast å gjengje ein gamaldags språkbruk. Somme tider opplevast det viktigare å få fram dei bileta kjeldeteksta byr på enn å få fram meininga dei syner fram. Omsetjaren skal ikkje gjere målteksta vanskelegare enn ho treng vere, men ho bør heller ikkje vere meir lettlesen enn forfattaren har tenkt det.

Dei tre dimensjonane beskrivne ovanfor heng tett saman, og av og til vil ein av dei vege tyngre enn dei andre. Eit klassisk døme vil vere ei omsetjing frå svensk til finsk, der avstanda mellom landa og kulturane er liten, men språka høyrer til ulike språkfamiliar. På motsett side kan ein skilje mellom nederlandsk og afrikaans, som har store likskapar, men potensielt lang kulturavstand.

I alle situasjonar der teksta kan lesast over dimensjonar må omsetjaren til eikvar tid sjå på kva slags informasjon måltekstlesaren ikkje har felles med kjeldetekstlesaren. I den forstand kan ein òg seie at forord og etterord til gamle eller geografisk fjerne skrifter òg fungerer som ei omsetjing, dersom målet er å sette lesaren inn i den opphavslege konteksta. Slik får ein forklart og lagt til rette for dei spørsmåla lesaren elles kan finne på å stille seg.

3.3 Tilnærming til forfattar eller lesar

Omsetjaren opererer heile tida ein stad mellom forfattar og lesar. Som den usynlege tredjeparten i trilogien nemnd i 3.1 må han velje kven av dei to som får stå i ro, og kven han vil flytte på for å få målteksta til å framstå som ein dialog. I essayet «On the Different Methods of Translation» teiknar Friedrich Schleiermacher opp ei akse alle omsetjarar må forholde seg til, og som forfattar, lesar og omsetjar befinn seg på. Han seier at i den eine enden let han forfattern snakke målspråket, som om han sjølv var fødd og oppvoksen i målspråklandet og snakkar til menneska som krinsar om måltekstlesaren. I den andre enden av aksa får omsetjaren lesaren til å sjå for seg at han er overført til kjeldetekstlandet på den tida teksta var skriven. Det er altså snakk om å flytte anten lesaren eller forfattern gjennom ulike dimensjonar for å nærme seg den andre.

Yet I will continue to insist that beside these two methods there can exist no third one that might serve some particular end. For there are no other possible ways of proceeding. The two separate parties must be united either at some point between the two – and that will always be the position of the translator – or else the one must betake itself to the other, and only one of these two possibilities lies within the realm of translation, for the other could occur only if, in our case, the German readers were to achieve complete mastery of the Roman tongue or rather would themselves be mastered by it to the point of their ultimate metamorphosis. (Schleiermacher, 2000, s. 49-50)

For å oppleve at det er tungt å formidle det ein vil seie kan ein prøve å fortelje om eit tema tilhøyraren ikkje kjenner. Forståinga mellom forteljar og tilhøyrar vert då nesten like dårleg som om ein les ei tekst på eit ukjend språk, men grunnane er ulike. Ein vil oppleve det same om forfattern og lesaren har det same språket, men tidene dei lever i er vidt forskjellige. Dette problemet tek Gadamer for seg i *Truth and Method*, og framheld at forståing over eit tidsgap er ei utfordring å ta på alvor, på same vis som ein tar på alvor forståing over eit språkgap. Omsette tekster skal òg førast over eit kulturelt gap. Ulike språk høyrer til ulike kulturkontekstar, og der eitt språk fint kan uttrykke eit fenomen kort og konsist, i visse om at tilhøyrarane veit kva som vert sagt, kan eit anna språk kanskje slite med å målbere same konseptet, eller må kanskje forklare eit fenomen i detalj. Ein forfattar har fordelene av å vete nøyaktig kva han vil seie og formulere akkurat det elegant, sidan han i stor

grad kjenner kjeldespråkslesaren sin ståstad. «Ved fri tekstproduksjon klarar ein seg støtt gjennom med dei orda ein har – få eller mange. Formuleringsarbeidet ved omsetjing er langt meir nådeløst og avslørande» (Lomheim, 1989, s. 57). Når lesaren snakkar eit anna språk vil han ikkje ta alle poenga like lett. Ein framandspråkleg lesar har òg ei anna referansebakgrunn enn forfattaren. Om forfattaren refererer til sitt lands kjende personlegdommar eller barnebøker er det ingen garanti for at desse personlegdommane og barnebøkene er kjende utover landegrensene.

Omsetjaren må legge til rette for at målgruppene for målteksta forstår like mykje av målteksta som målgruppene for kjeldeteksta. Det inneber å stole på lesaren, og å stole på at han sjølv er i stand til å forstå kva forfattaren meiner.

Difor må omsetjaren avgjere kva som er viktigast i kvart enkelt tilfelle. Skal han kommentere og forklare kva forfattaren mest sannsynleg har meint med lokale referansar, slik Nabokov gjer når han ønsker seg «copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers» (Nabokov, 2000, s. 127)? Skal han gjere om på referansane til å passe lokale forhold for målteksta, slik at ideen bak vert vidareformidla? Eller skal han la den opphavelige referansen stå, la tekstflyten vere og la det vere opp til lesaren å anten forstå eller la vere? Jamfør Schleiermacher vil Nabokov si tilnærming vere å flytte lesaren mot forfattaren, å la – i dette dømet – den engelskspråklege Pusjkin-lesaren forstå russiske omstende frå 1830-talet. På motsett ende av akse forfattar-lesar vil me finne dei tekstene som gjer om på dei lokale forholda. Eit døme på dette finn ein når den norske teikneserien *Pondus* vert omsett til fransk. Arne Scheie, som går att i serien som engasjert og kunnskapsrik sportskommentator, vert i Frankrike konsekvent omgjort til ein tilsvarande institusjon i fransk sportskommentatorgjerning, Thierry Roland (Øverli, 2005). Det siste alternativet; å la referansen stå ubehandla, kan vere ein utveg som er både lettvind og ofte tilfredsstillande. Då kan ein ofte få same opplevinga både på kjeldespråket og målspråket. Nokre lesarar forstår ikkje referansen på kjeldespråket, og då er det berre rett og rimeleg at nokre ikkje skal forstå det på målspråket heller. Om ein går for denne løysinga vil truleg fleire målspråklesarar gå glipp av referansen enn ein vil oppleve bland kjeldespråklesarane.

I døma referert over ser ein tydeleg at dei to ytterpunkta er eksemplifisert med heilt ulike type litteratur. Dei to tekstene vil rette seg mot ulike folk, og difor vil òg omsetjaren måtte ta ulike val. Dette føreset at ein godtar at *Evgenij Onegin* er høgkultur, som ikkje skal tuklast med eller forandrast, medan *Pondus* er enkel underhaldningslitteratur som skal forståast fort og enkelt. Om ein derimot vel å meine at Pusjkin-eposet skal kunne lesast og

nyttast like kjapt som ein humorteikneserie vil det stille heilt andre krav til omsetjinga. Det er òg råd å snu på tolkinga av Pondus og insistere på at ein må forstå Frode Øverli sine tekster på norske premiss. I så fall vil Arne Scheie stadig vere Arne Scheie på fransk som norsk, og ei forklaring av personen vil verte eit vis å handtere referansen på.

Uansett vil omsetjaren måtte ta eit standpunkt, avgjere kva slags tekst han arbeider med, og deretter kva slags verkemiddel han vil nytte. Om han gjer om på referansar er det ein måte å flytte forfattaren mot lesaren. Forklaring og utdjuping er på si side eit vis å flytte lesaren mot forfattaren. Ved å stryke referansen fullstendig, eller flytte ho, så vil det òg vere eit vis å gjere forfattaren meir tilgjengeleg for lesaren, og i den forstand er det forfattaren som vert flytta her òg.

3.4 Omsetjingsprosess

I denne oppgåva går eg ut frå at ei omsetjing vert til gjennom ein tredelt prosess. Fyrst formulerer forfattaren seg på kjeldespråket (fase ein), og etter ei tid les nokon ei tekst på målspråket (fase tre). Fase to er omsetjingsprosessen, som i sin tur er todelt, då omsetjaren må agere både forfattar og lesar. Prosessen skal helst gå så raskt og smertefritt at han likevel vert sett på som ei enkelt fase. (Lomheim, 1989, s. 24). For at omsetjinga skal vere rekna som god må omsetjaren både forstå teksta rett og formidle ho rett på målspråket. Overføringa føregår i andre fase, og omsetjaren må formulere på nytt det han har forstått slik at ein ny lesar kan forstå det forfattaren meinte. «Korleis uttrykkjer dei dette sakstilhøvet som originalen referer til, i språk x, i ein tilsvarande situasjon?» (Lomheim, 1989, s. 29). «Here the translator must translate the meaning of what the other persons says» (Gadamer, 1960, s. 386).

I følge Nida (i Lomheim, 1989, s. 51) kan ein sjå på omsetjing som å krysse ei elv. Dess djupare elva er, dess vanskelegare vil det vere å finne ein stad å kome seg over, og ein må kanskje leite lenger etter den rette plassen å krysse over. Enkelt forklart vil ei grunn elv samanliknast med enkelt språk, og ein kryssar over ved hjelp av enkel leksikalsk omsetjing, ofte ord for ord. Om elva er djupare må ein finne ein annan plass å krysse på, og finne seg i å kome i land på andre sida ein annan stad enn der ein sto då ein starta. Etter å ha gått opp og ned elva litt vil ein finne ein plass eller måte å kome seg over, og etterpå er det om å gjere å tørke seg og finne ei så presis formulering som mogleg. Når ei leksikalsk omsetjing ikkje lenger formidlar budskapet til kjeldeteksta må ein omsetje på syntaktisk eller situativt nivå (Lomheim, 1989, s. 53). Omsetjing på syntaktisk nivå tyder ofte å bygge opp ei setning på ein annan måte. På det situative nivået, der situasjonar vil vere ulike, vil dei leksikalske

omsetjingane utgå til fordel for idéen forfattaren vil formidle. Eit døme på dette, henta frå Lomheim, er når franske «quai» vert omsett til norsk i samband med skilting på ein togstasjon, så vert det til «spor» i staden for «perrong» eller «kai», som ei ordbok vil føreslå (Lomheim, 1989, s. 31). Ei tekst vil kontinuerleg skifte mellom dei ulike nivåa, og sjølv i enkeltsetningar vil ein ha ulike nivå som krev ulik handtering. Noko kan omsetjast direkte, andre deler av målteksta krev noko handtering før teksta framstår som god.

I arbeidet med *Rabota aktjora* vil eg kontinuerleg måtte variere mellom dei ulike typane omsetjing. Lesarheit og nærheit til forfattar vert prioritert. Desse to måla kan motverke kvarandre, sidan nærleiken til forfattaren gjerne tyder å gjere målteksta meir eksotisk og framandgjerande for lesaren enn ho treng å vere. Spenninga mellom desse to måla kjem til å verte tema i analysedelen av oppgåva.

3.5 Virkemiddel – flytting, stryking, tillegg og erstatning

I omsetjinga, som i all anna formidling av informasjon, fins det fire hovudformar for transformasjonar eller omformuleringar når ein går til formuleringsfasa, og er kome hakket forbi fasa der ein beint fram overfører ord. Desse er flytting, stryking, tillegg og erstatning (Lomheim, 1989, s. 57)

Me har alt vore inne på flytting i 3.2 ovanfor, der me slår fast at norsk stiller strengare krav til ordrekkefølge enn russisk. Det er aktuelt å flytte på ord innanfor setningar, og det er aktuelt å flytte setningar eller til og med heile avsnitt rundt for å få målteksta til å framstå rett.

Stryking kan vere aktuelt. For ein omsetjar inneber det å ta på seg jobben som redaktør, og fjerne delar av teksta. Eit skrekke-døme finn ein i ei norsk utgåve av *Brødrene Karamazov* av Fjodor Dostoejevskij, der berre 35 % av teksta står att (Egeberg, 2009). Ein treng ikkje vere på langt nær så drastisk for å likevel forandre teksta merkbart. Andre gongar kan ein omsetjar velje å ta ut enkeltord eller setningar han ser på som mindre relevante. Relevansen kan variere frå språk til språk, og kanskje ser han at noko informasjon i kjeldeteksta ikkje treng vere relevant i målteksta. Omsetjaren må vere sær sars forsiktig på dette punktet, og bør ikkje sette seg til dommar over teksta. Han er så langt det let seg gjere eit medium mellom forfattar og lesar, og skal formidle idéane til forfattaren framfor noko anna.

Tillegg kan òg vere aktuelt og vert særleg nytta når omsetjaren meiner at særskilde fenomen krev ekstra forklaring. Når det ligg i omsetjinga sin natur at ho er lenger enn originalteksta, er det delvis fordi ekstrainformasjon er naudsynt, og delvis fordi ein omsetjar som oftast vil måtte nytte fleire ord enn ein forfattar. Ekstrainformasjonen skal vere

klargjerande og bidra til at målspråkslesaren skjønner like mykje av teksta som kjeldespråkslesaren.

Til sist kjem erstatning inn. Like gjerne som å legge inn forklaringar på kva forfattaren har meint kan det vere aktuelt å bytte ut eksisterande informasjon med ny informasjon. Det må i så fall stillast strenge krav til kva slags informasjon som vert erstatta, korleis ein gjer det, og kvifor det vert gjort. Dømet frå Pondus ovanfor i 3.3 kan vere ein måte å løyse det på.

3.6 Kva tilnærming og val er gjort i denne oppgåva?

I denne oppgåva er det fleire omsyn å ta. Noko av det fyrste ein kan bite seg merke i som norsk lesar av Stanislavskij er at han har eksistert i norsk teater i over 70 år (Helgheim, 2015, s. 17) Russarar har undervist i metodane hans, det har vore innflytelse frå engelsk, amerikansk, dansk og svensk teater, og teoriane og læresetningane hans kjem frå alle desse sidene. Det har likevel ikkje vore tilgjengeleg fullstendige omsetjingar av ei einaste av bøkene hans på norsk. Denne omsetjinga skal med andre ord finne plassen sin blant etablerte omgrep, i eit miljø der mange har undervist i teoriar henta frå andre språk enn sitt eget morsmål (i dei germanskspråklege tilfella), eller formidla på eit språk undervisaren kanskje ikkje beherskar fullt ut (i tilfella med russiske undervisarar).

Sidan all bruk av Stanislavskij så langt ser ut til å ha vore reint praktisk, og truleg tilpassa lokale tilhøve, så ser eg det som tenleg å ta eit steg attende frå denne bruken, og heller fokusere på heilskapen i teksta eg omsett. Eg vil i stor grad prøve å ikkje ta omsyn til eksisterande språkbruk, men heller skrive teksta slik ho framstår for meg som omsetjar. Slik vil det truleg oppstå nokre konfliktar mellom mi omsetjing og eksisterande norske læresetningar. Håpet er at desse konfliktane kan aktualisere teksta, og gje fleire dimensjonar til pedagogen Stanislavskij for norske teaterstudentar og skodespelarar.

Det er mogleg å seie at måten Stanislavskij har vore brukt på i norsk teaterundervisning er i Stanislavskij si ånd. Som sagt i 2.2 i denne oppgåva kan fleire arbeide etter Stanislavskij på ulike måtar, og alle kan ha rett. I undervisingsituasjonar vil ein ofte dra fram dei delane som passar undervisinga best, og slik kan denne omsetjinga brukast med. Denne omsetjinga er likevel fyrst og fremst tenkt som eit tillegg til eksisterande læresetningar, for dei som vil gå i djupna på Stanislavskij.

Difor vil eg i denne omsetjinga legge meg nærast forfattaren på akse teikna opp av Schleiermacher i 3.3, og målet vil vere å flytte lesaren så nær forfattar Stanislavskij som mogleg, helst så han kan kjenne seg som ein russisk elev i Moskva på 30-talet. Etter å ha

opplevd dette kan han ta med lærdommen sin ut på ei moderne scene og nytte han i den konteksta han er. Dette meiner eg vil vere i Stanislavskij si ånd, då han ville at skodespelarelevane skulle gjennomleve rollelivet til karakteren dei spelte. Dei menneskelege erfaringane vil uansett vere nokolunde allmenngyldige. Stanislavskij skal med andre ord verte forstått på sine eigne premiss, i så full utgåve som mogleg. Det passar no å minne på at Malochevskaja (2002, s. 13) dreg fram at punktvis lesing av Stanislavskij har forringa budskapen hans, men at det er i heilskapen ein finn dei mest komplette tankane. Dei seinaste verka hans treng ikkje motseie dei tidlegaste, sjølv om dei tilsynelatande skildrar vidt ulike framgangsmåtar for å verte ein god skodespelar.

Der eg må velje mellom leksikalsk nivå, meiningsnivå og stilistisk nivå, slik dei er skildra i 3.1, vil retorikken som oftast avgjere kva slags omsetjing eg legg meg på. Sidan *Rabota aktjora* er ei lærebok må målteksta òg få fram dei same påstandane som ein finn i kjeldeteksta. Av og til vil enkeltord, det leksikalske nivået, vere det viktigaste for å formidle desse påstandane, medan andre gongar vil stilen i seg sjølv vere det avgjerande punktet for å få fram læra til Stanislavskij.

Eg nyttar gjennomgåande grepa skildra i 3.5, flytting, stryking, tillegg og erstatning for å gjennomføre omsetjinga. Undervegs i det arbeidet arbeider eg på ei akse mellom forfattar og lesar, slik 3.3. tar for seg. Samstundes er det viktig å tenkje på kva slags dimensjonar, som skildra i 3.2, teksta vert flytta gjennom, og kva slags omsyn det krev. Slik vil dei ulike delkapitla inngå i prosessane frå 3.4, med mål om at måltekstslesaren skal stå att så nøgd som mogleg.

Som nemnd ovanfor i 1.2 har berre delar av kapittel II frå kjeldeteksta vorte omsett. Dette er eit døme på at omsetjaren fungerer som redaktør og vel ut kva del av teksta han ser på som mest vesentleg.

4 Omsetjing: Skodespelaren sitt arbeid med seg sjølv, kapittel II og III

Kjapp innføring i russisk namnetradisjon: I russiske tekster er det skikk å omtale med ulike typar namn. I den følgande teksta er følgande namn nytta om kvarandre. Kvar gong eit av desse namna dukkar opp skal det knyttast til eit av dei andre namna dei er kopla med under.

Ivan Platonovitsj – Rakhmanov – Vanja

Arkadij Nikolajevitsj – Tortsov

Pasja - Sjustov

Det er òg vanleg å gje karakterar namn etter framståande eigenskapar. Dette er dei sikraste assosiasjonane lesaren kan legge merke til:

Nazvanov: eg-personen. Den utvalde

Govorkov. Pratmakaren

Maloletkova. Den uerfarne/unge

Veselovskij. Den lystige

Vjuntsov. Vimsen

Dymkova. Den tilslørte

Umnovykh. Luringen

(s 29)

II. SCENISK KUNST OG SCENISK HANDVERK

..... 19..

I dag samla me oss for å høyre merknadane til Tortsov om spelet vårt i den framførde førestillinga.

Arkadij Nikolajevitsj sa:

- Det er fyrst og fremst naudsynt å klare å sjå og forstå det vakre i kunsten. Difor skal me i fyrste rekke hugse og merke dei positive augneblinka i oppvisninga. Slike augneblink var det berre to av: Det fyrste, då Maloletkova sklei av trappa med det fortvila skriket «Berg meg!», og det andre var hjå Nazvanov, i scena «Blod, Jago, blod!». I baa tilfella ga de, dei spelande, på same måte som oss, dei sjåande, dykk hen med fullt vesen til det som skjedde på scenegolv, stivna og byrja på nytt som ein, felles for alle var nervøsiteten.

Desse heldige augneblinka, plukka frå heilskapen kvar for seg, kan kjenneteikne *førestillingskunsten*, som me kultiverer i teatret vårt og studerer her, på teaterskulen.

- Kva er denne førestillingskunsten? – interesserte eg meg.

- De kjende han i dykkar eget forsøk. Fortell oss no, korleis desse augneblinka av skapande tilstand originalt kjendes for Dykk.

- Eg veit ingenting og skjønar ingenting, - sa eg, fordumma av rosen til Tortsov. – Eg veit berre at det var ugløymelege augneblink, at eg berre vil spele slik og at eg slik er klar til å gje heile meg til kunsten...

Eg måtte teie still, elles ville tårene ha sildra.

- Korleis?! Hugsar De ikkje den innvendige forvirringa Dykkar i leitinga etter det fryktelege? Hugsar de ikkje at (s 30) hendene Dykkar, auga og heile vesenet Dykkar var klare til å storme ei retning og gripe tak i noko? Hugsar De ikkje korleis De beit i leppene og så vidt heldt attende tårene? – fretta Arkadij Nikolajevitsj meg ut.

- No når eg har vorte fortald om det som var, så byrjar på eit vis eg å hugse sanseintrykka mine, - vedgjekk eg.

- Og De kunne ikkje skjøne dette utan meg?

- Nei, det kunne eg ikkje.

- Tyder det at De handla undermedvitent?

- Eg veit ikkje, kanskje. Men er det bra eller dårleg?

- Særs bra, dersom undermedvitnet tok Dykk med seg på ein truverdig veg, og dårleg dersom det feila. Men på den framførde førestillinga skuffa det ikkje, og det De ga oss i desse få, heldige minutta, var ypparleg, betre enn alt ein kan ønske seg.

- Er det sant? – spurte eg oppatt, i andenaud av lukke.

- Ja! Fordi det beste er når skodespelaren er heilt gripen av stykket. Då kan han leve rollelivet utan tvang, utan å merke korleis han handlar, utan å tenkje på det han gjer, og alt kjem av seg sjølv, undermedvitent. Men diverre, slik skaping kan me ikkje alltid styre.

- Det vert, skjønar De kanskje, ein håplaus situasjon: ein må skape inspirert, men dette kan berre undermedvitnet gjere, og me, om det behagar Dykk å sjå, styrer ikkje det. Unnskyld meg, vennlegast, kvar er utvegen? – sa Govorkov litt ironisk og forvirra.

- Heldigvis er det ein utveg! - avbraut Arkadij Nikolajevitsj han. – Han er ikkje beint fram, men i medvitnet sin indirekte påverknad mot undermedvitnet. Saken er den at i menneskesjela eksisterer fleire sider som underordnar seg medvitnet og vilja. Desse sidene er i stand til å påverke dei ufrivillige psykiske prosessane våre.

Sant, det krev nokså vanskeleg, skapande arbeid, som berre delvis er under kontroll og under direkte påverknad frå medvitnet. (s 31) I betrakteleg grad er dette arbeidet undermedvitent og ufrivillig. Det er i hovudsak ein ting – den mest forseggjorte, mest geniale, smalaste, uoppnåelege, undergjerande kunstnar – vår organiske natur. Den mest raffinerte skodespelarteknikk kan ikkje samanlikne seg med han. Han er sjefen! Eit slikt syn på og samband til den artistiske naturen vår er særs typisk for førestillingskunsten, - sa Tortsov oppglødd.

- Og dersom naturen slår seg vrang? – spurde nokon.

- Ein må greie å vekke og rette han. For dette fins særskilde framgangsmåter i psykoteknikken, som det står att for dykk å lære. Det er meininga at dei skal vere medvitne, indirekte vegar til å vekke og dra undermedvitnet inn i skapinga. Det skal ikkje vere for ingenting at eit av hovudgrunnlaga for vår førestillingskunst er prinsippet: «*Naturen si undermedvitne skaping gjennom artisten sin medvitne psykoteknikk*». (Undermedvitnet gjennom medvitnet, ufrivillig gjennom frivillig.) Me overlét alt undermedvitent til trollmannen naturen, og vender oss sjølv til det som er tilgjengeleg for oss, - *til medvitne gjennomgangar, til skaping og til medvitne framgangsmåtar frå psykoteknikken*. Dei vil fyrst og fremst lære oss at når undermedvitnet trer inn i arbeidet, må me ikkje forstyrre.

- Kor rart at undermedvitnet trengst i medvitnet! – forundra eg meg.

- For meg verkar det heilt rett, - sa Arkadij Nikolajevitsj. – Elektrisitet, vind, vatn og andre viljelause krefter frå naturen krev ein kunnskapsrik og smart ingeniør for at mennesket kan legge dei under seg. Vår undermedvitne skapande styrke kan heller ikkje klare seg utan sin type ingeniør – utan medviten psykoteknikk. Berre då, når artisten byrjar å skjønne og kjenne at hans innvendige og utvendige liv på scena flyt naturleg og godt i omkringliggande villkår, på grensa til det naturlege, etter alle lovane (s 32) til den menneskelege naturen, opnar dei djupe skjulestadane til undermedvitet seg forsiktig, og det er ikkje alltid kjensleforståinga vår kjem derifrå. Dei grip oss på meir eller mindre tid og fører oss dit dei får ordre om frå noko på innsida. Utan å kjenne den herskande styrka og utan å ha lært ho å kjenne kallar me ho, på vårt skodespelarspråk, berre «natur».

Men han kjem til å forstyrre vårt rette organiske liv, som er å slutte å skape riktig på scena, og det pertentlege undermedvitet vert skremt av tvang og gøymer seg på nytt i dei djupe skjulestadane sine. For at dette ikkje skal skje, må me fyrst og fremst skape riktig.

På denne måten er realismen og deretter naturalismen frå det innvendige artistlivet naudsynte for å vekke arbeidet med undermedvitet og for utbrota frå inspirasjonen.

- Det tyder at skapinga treng uavbrote undermedvit i kunsten vår, - konkluderte eg.
- Å alltid skape undermedvitent og aldri inspirert, - bemerkta Arkadij Nikolajevitsj, - slike geniar finst ikkje. Difor byd kunsten oss å fyrst førebu grunnlaget for slik original, undermedviten skaping.

- Korleis gjer ein det?

- Fyrst og fremst må ein skape medvitent og riktig. Dette skapar det beste grunnlaget for tilbliinga av undermedvitet og inspirasjonen.

- Kvifor er det slik? – sa eg utan å skjønne.

- Fordi det medvitne og riktige skapar sanning, og sanning leier til tru, og dersom naturen trur på det som skjer i mennesket, vil han sjølv ta saken fatt. Undermedvitet kjem etter han og kan vere inspirasjon sjølv.

- Kva tyder det å spele ei rolle «riktig»? – fretta eg ut.

- Det tyder: å tenkje rett, logisk og suksessivt som eit menneske, ville, strebe, handle i rollelivet sine villkår og i full analogi med ho medan me står på scenegolv. Fyrst er det berre artisten (s 33) som oppnår dette, han nærmar seg rolla og byrjar å kjenne seg som ho.

På vårt språk heiter dette: *å gjennomleve ei rolle*. Denne prosessen og ordet, og definisjonane til det, tek ei fullstendig eksepsjonell mening i kunsten vår i fyrste omgang.

Gjennomleving hjelper artisten å fylle ut grunnmålet, scenisk kunst, som består av *danning av «menneskesjela sitt liv» i rolla og i overføringa av dette livet til scena i ein kunstnarleg form.*

Som de ser, er ikkje hovudoppgåva vår berre å framstille rollelivet i sine utvendige formar, men hovudgrunna til at me plasserer alle dei innvendige liva til ein framstilt person og alle stykke på scena, er at me legg til rette for desse andre liva sine eigentlege menneskelege handlingar, så gjev ein alle organiske element av ei eigentleg sjel.

Hugs ein gong for alle, at de må mestre dette viktige grunnmålet for kunsten vår i alle skapande augneblink, og i livet dykkar på scena. Det er difor me fyrst tenkjer på den innvendige sida av rolla, som handlar om hennar psykiske liv som er grunnlagd med hjelp av den innvendige gjennomlevingsprosessen. Det er det viktigaste momentet i skapinga og artisten si fyrste plage. Ein må gjennomleve rolla for å oppleve analoge handlingar med ho, kvar gong og ved kvar gjentaking.

- «Kvar stor skodespelar må kjenne, og verkeleg kjenne, kva han framstiller, - seier gamle Tommaso Salvini¹, den beste representant for denne retninga. – Eg finn til og med at han er ikkje berre er forplikta til å oppleve denne sinnsrørsla ein gong eller to når han studerer rolla si, men i større eller mindre grad under kvar utføring av ho, som fyrste eller tusande gong»... - leksa Arkadij Nikolajevitsj opp frå Tommaso Salvini sin artikkel (svaret hans til Coquelin²) til Ivan Platonovitsj. – Slik forstår han skodespelarkunsten og teatret vårt. (s 34)

..... 19..

Etter å ha vorte påverka av lange diskusjonar med Pasja Sjustov sa eg ved fyrste høve til Arkadij Nikolajevitsj:

- Eg skjønar ikkje korleis ein kan lære eit menneske å gjennomleve rett eller kjenne, dersom han sjølv ikkje «kjennast» eller ikkje «gjennomlevast»!

- Meiner De: kan ein lære seg eller andre å interessere seg for rolla og det som er vesentleg i ho? – spurde Arkadij Nikolajevitsj meg.

- Me kan det, ja, sjølv om det er ikkje lett, - svara eg.

- Kan ein merke interessante og viktige mål i ho, leite etter den rette innfallsvinkelen til ho, vekke truverdige ønsker i ho, fylle ut tilsvarande handlingar?

- Det er mogleg, - sa eg meg einig att.

¹ Tommaso Salvini (1829-1915), kjend italiensk skodespelar.

² Benoît-Constant Coquelin aîné/den eldre (1841-1909), kjend fransk skodespelar.

- Prøv ein gong å gjere det, men berre absolutt oppriktig, samvitsfullt og med så fullstendig, slik arbeid vil la det kalde og likegyldige stå att. De får det ikkje til. De byrjar oppriktig å uroe Dykk og byrjar kjenne Dykk som om du er i situasjonen til den handlande personen i stykket, han som gjennomlev sine analoge kjensler. Gjennomgå heile rolla slik, og då syner det seg at kvar augneblink av scenelivet ditt vil kalle til seg tilsvarande gjennomleving. Ei uavbroten rad av slike augneblink skapar ei samanhengande linje av rollegjennomleving, «liv i si menneskelege sjel». Og akkurat ei slik, fullt ut pliktoppfyllande tilstand hjå artisten på scena, i ei atmosfære av naturleg innvendig sanning, vekker kjensla best av alt og er det sunnaste grunnlaget for kort eller for meir langvarig gjenoppliving i arbeidet med undermedvitet og for inspirerte utbrot.

- Av alt sagt skjønnte eg at studia av kunsten vår reduserer seg til tilegnelse av gjennomlevinga sin psykoteknikk. Gjennomleving hjelper oss å oppfylle (s 35) hovudmålet til skapinga – danning av «liv i si menneskelege sjel» for rolla,- prøvde Sjustov å konkludere.

- Målet til kunsten vår er ikkje berre å danne «liv i si menneskelege sjel» for rolla, men òg å gjengje det utvendig i kunstnarform, - retta Tortsov på Sjustov. – Difor må skodespelaren ikkje berre gjennomleve rolla innvendig, men òg uttrykke gjennomleving utvendig. Slik merkar de at det er ei særleg sterk avhengigheit av utvendig gjengjeving frå innvendig gjennomleving akkurat i vår kunstretning. For å reflektere det finaste, og ofte undermedvitne, livet, er det naudsynt å ha berre medfølande og uovertruffent førebudde stemmar og kroppsapparat. Stemme og kropp må ha enorm varheit og spontanitet, og momentant og nøyaktig levere den finaste, nesten umerkelege innvendige kjensle. Det er difor artisten etter vår meining i langt større grad enn i andre kunstretningar bekymrar seg, ikkje berre for det innvendig apparatet, skapelsesprosessen i gjennomlevinga, men òg for det utvendige, kroppsapparatet, for å gje det rette resultatet av skapingsarbeidet til kjensla – den innvendige forma av *verkeleggjering*.

Undermedvitet yter stor innflytelse på dette arbeidet. Og når det gjeld verkeleggjering kan ikkje den mest forseggjorte skodespelarteknikk samanliknast med undermedvitet, sjølv om den fyrste sjølvikkert latar som han er overlegen.

Eg har hinta til dykk dei to siste timane om dei mest grunnleggande trekka i gjennomlevingskunsten vår, - avslutta Arkadij Nikolajevitsj. – Me trur på og kjenner godt til erfaringar som berre ein slik scenekunst kan gje, alle umerkelege nyansar og heile djupna av innvendig rolleliv, metta av levande, organiske gjennomlevingar frå menneskeartisten. Berre slik kunst kan fullt ut tystne tilskodaren, få han til å ikkje berre forstå, men til å gjennomleve

alle rørsler på scena som hovudfiguren, berike hans innvendige erfaring, etterlate spor i han som ikkje kan viskast vekk med tida. (s 36)

Men utanom det, - og dette er òg ekstraordinært viktig, - hovudgrunnlaga til skaping og lovane til organisk natur, som kunsten vår byggast på, vernar artistar frå forvridding. Kven veit kva slags regissørar de skal jobbe med og i kva slags teater. Ikkje på langt nær overalt og ikkje på langt nær alle lærar bort å bruke eigen natur i skapinga. I dei fleste tilfella forgrip dei siste seg grovt, og dette driv støtt artisten til forvriddingar. Dersom de er fast bestemt på å vete grensene til original kunst og dei organiske lovane til den skapande naturen, så må de ikkje verte lurt og de må sette dykk inn feila dykkar, og de må ha moglegheita til å rette opp i dei. Men utan slike sterke grunnlag som kan gje dykk gjennomlevingskunsten, som meistrar artistnaturen sine lovar, så lurast de, kjem i uorden, og mistar kriteria. Og difor meiner eg det er obligatorisk for alle artistar, utan unntak, av alle retningar, eit grunnstudie av gjennomlevingskunsten vår. Kvar artist bør starte skulearbeidet her.

- Ja-ja, det er dette eg jagar etter med all mi sjel. – utbraut eg inspirert. – Så glad eg er for at det lukkast meg, sjølv om det var delvis, å fylle ut hovudmålet i gjennomlevingskunsten vår i den gjennomførde førestillinga..

- Ikkje gled Dykk for tidleg, - dempa Tortsov gløden min. Elles vil De seinare få oppleve den bitraste skuffelse. Ikkje bland original gjennomlevingskunst med det De synte fram i den gjennomførde førestillinga.

- Men kva var det med det eg synte fram? – spurde eg, akkurat som forbryter før dommen.

- Eg sa òg, at i alle scenane de spelte var det berre nokon få lukkelege minutt av original gjennomleving, som var nært i slekt med kunsten vår. Eg gjorde bruk av dei for å illustrere døma som De, lik dei andre elevane, brukar som sitt grunnlag av vår kunstretning, som me snakkar om no. Når det gjeld heile scena med Othello og Jago,³ så har ho aldri kjent til gjennomlevingskunst. (s 37)

- Men korleis kan ho kjenne til det?

- Med såkalla «*instinktspel*», - slo Arkadij Nikolajevitsj fast.

- Kva er det for noko? – spurde eg, medan eg mista grunnen under meg.

- Til den bruk, - heldt Tortsov fram, - stig særskilde augneblink plutselig og uventa opp til stor kunstnarleg høgde og grip tilskodarane. I desse minutta gjennomlev eller skapar

³ Othello, opphavsleg tittel *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, skodespel uroppført i 1604, skrive av William Shakespeare (1564-1616).

artisten etter inspirasjonen, etter framgangsmåten improvisasjon. Men kjennar De Dykk i stand til, eller har tilstrekkeleg sterke i sjel og fysikk, å spele alle fem enorme aktene av Othello med den entusiasme som De tilfeldigvis spelte i den framførde førestillinga av den bittevesle scena – «Blod, Jago, blod!»?

- Eg veit ikkje...

- Men eg veit at sannsynlegvis er ei slik oppgåve uoverkommeleg sjølv for ein artist med eineståande temperament og med enorm fysisk styrke til del! – svare Arkadij Nikolajevitsj meg. – Endå treng ein, med hjelp av naturen, godt førebudd psykoteknikk. Men me har endå ingenting av dette, akkurat som hjå instinktartistar, som ikkje kjenner til teknikk. Dei, slik som De, stoler på inspirasjon åleine. Dersom det siste ikkje går, så kan ikkje dei eller De fylle ut hola i spelet, de har tomme, ubebudde stadar i rolla. Derifrå er det lange periodar med nervøs tilbakegang under utføringa av rolla, full kunstnarisk kraftlausheit og naiv diletantisk affektertheit. I desse augneblinka var utfyllinga av rolla Dykkar, som hjå ein kvar instinktartist, livlaus, oppstylda og framtvunge. Entusiastiske augneblink avløyste slik affektertheiten etter kvart som dei halta fram. Slik scenisk utfylling kallast på vårt skodespelarspråk instinktspel.

Kritikken av mine manglar frå Arkadij Nikolajevitsj gjorde sterkt inntrykk på meg. Ikkje berre bedrøva han meg, men han skremde meg òg. Eg vart nedtrykt og hørde ikkje kva Tortsov sa vidare. (s 38)

..... 19..

Nok ein gong hørde me på merknadane til Arkadij Nikolajevitsj om spelet vårt i den framførde førestillinga.

Då han kom til timen vendte han seg mot Pasja Sjustov.

- De har òg synt fram nokre interessante augneblink av original kunst, men berre ikkje gjennomlevingskunst, men, og er det ikkje rart, *førestillingskunst*.

- Førestilling?! – sa Sjustov sær forbausa.

- Kva slags kunst er det? – spurde elevane.

- Det er den andre kunstretninga, den inneber, som eg skal forklare dykk, det me såg i nokre heldige augneblink i førestillinga.

- Sjustov! Kom ihug, korleis rolla Jago vart danna hjå deg, - beordra Tortsov av Pasja.

- Sidan eg visste noko frå onkel om teknikken i kunsten vår, så gjekk eg rett til det innvendige rolleinnhaldet og sette meg inn i det i lang tid, - unnskyldte Sjustov seg berre.

- Onkelen din hjalp deg? – forhørte Arkadij Nikolajevitsj seg.

- Litt. Heime, som eg hugsar det, oppnådde eg original gjennomleving. Sjølv på øvingane kjende eg av og til rolla sine særskilde plassar. Difor er det uforståeleg for meg at det kan vere førestillingskunst? – heldt Pasja fram å unnskyldde seg.

- I denne kunsten gjennomlev ein òg rolla si, ein eller fleire gongar – heime eller på øvingar. Eksistensen av sjølv hovudprosessen er gjennomleving, og den gjer det mogleg å rekne den andre retninga som original kunst.

- Korleis gjennomlev ein rolla si i denne retninga? På same måte som i vår retning? – spurde eg.

- Heilt på same måte, men målet der er eitt anna. Det er mogleg å gjennomleve rolla kvar gong, slik som hjå oss, i vår kunst. Men ein treng berre gjennomleve rolla ein eller nokre få gongar for å merke seg den utvendige (s 39) forma av kjensla sitt naturlege utslag, men etter å ha merka ho må ein lære seg å gjenta forma mekanisk, med hjelp frå tilvendte musklar. Dette er rolleførestillinga.

Slik sett er ikkje gjennomlevingsprosessen hovudmomentet i denne kunstretninga, men berre ei av dei førebuande etappane for vidare artistisk arbeid. Dette arbeidet består av søken etter utvendige kunstnariske formar for scenisk skaping, som tydeleg forklarar dets indre innhald. I slike leitingar må artisten fyrst og fremst vende seg til seg sjølv og streve etter å føle naturleg – gjennomleve livet til sin framstilte person. Men, eg gjentek, han tillèt seg ikkje å gjere dette under førestilling, ikkje i tida til sjølv den offentlege skapinga, men berre heime hjå seg sjølv eller på øving.

- Men Sjustov tillèt seg å gjere dette på sjølv den framførde førestillinga! Det tyder at det var gjennomlevingskunst, - forsvarte eg.

Nokon støtta meg då eg sa at det var inkludert nokre augneblink naturleg gjennomleving hjå Pasja i det uriktige rollespelet, som var verdige til kunsten vår,.

- Nei, - protesterte Arkadij Niklajevitsj. – I gjennomlevingskunsten vår må kvart augneblink av rolleutføringa gjennomlevast og legemleggjerast på nytt kvar gong.

I kunsten vår gjer ein mykje etter framgangsmåten improvisasjon mot eit eller anna tema, for varig fastlegging. Slik skaping gjev friskheit og spontanitet i bruken. Dette synte seg i nokre heldige augneblink i spelet til Nazvanov. Men hjå Sjustov oppdaga eg ikkje denne friskheita og improvisasjonen i rollekjensla. Tvert om, han henførde meg på nokre plassar med presisjon, artisteri. Men... i heile spelet hans var det ein kjølegheit, og det fekk meg til å mistenkje at han alt hadde fastsett spelforma ein gong for alle, utan å gje plass til improvisasjonen, og berøva spelet for friskheit og spontanitet. Ikkje desto mindre kjende eg (s

40) heile tida at originalen, som han dyktig gjentok frå, var bra, rett, at han snakka om originalt, levande, «liv av menneskesjel» i rolla. Dette ekkoet frå tidlegare gjennomlevingsprosess gjorde i særskilde augneblink spelet, førestillinga, til original kunst.

- Kvar har eg, nevøen til Sjustov, førestillingskunst frå?!

- No finn me ut av det, og ut for å gjere det fortel De vidare korleis De arbeidde med Jago, - føreslo Tortsov til Sjustov.

- For å undersøke korleis utvendig gjennomleving fungerte hjå meg, tok eg ein spegel til hjelp, - mintes Pasja.

- Det er farleg, men samstundes òg typisk for førestillingskunsten. Ha i hug, at speglar må brukast forsiktig. Dei lærer artisten å sjå på seg sjølv, ikkje i seg sjølv.

- Ikkje desto mindre hjelpte spegelen meg å sjå og forstå korleis dei utvendige kjenslene er hjå meg, - unnskyldte Pasja seg.

- Dykkar eigentlege kjensler eller berre forfalska rollekjensler?

- Mine eigentlege, men brukande for Jago.

- På denne måten, i arbeidet med spegelen, interesserte De Dykk ikkje så mykje for utvendigheita sjølv, ikkje manerane, men hovudbiletet var innvendig kjenslegjennomleving, «menneskesjela sitt liv», som vart spegla fysisk? – fretta Arkadij Nikolajevitsj ut.

- Akkurat, akkurat!

- Det er òg typisk for førestillingskunsten. Og akkurat fordi det er kunst treng det scenisk form, som ikkje berre omfattar utsida av rolla, men viktigast den innvendige linja i «menneskesjela sitt liv».

- Eg hugsar at eg nokre plassar var nøgd med meg sjølv når eg fekk auge på dei rette gjenspeilingane av det eg kjende, - heldt Pasja fram med å hugse. (s 41)

- Så de fastsette ein gong for alle desse framgangsmåtane for kjensleuttrykk?

- Dei fastsette seg sjølv etter hyppig gjentaking.

- Til sjuande og sist har De arbeidd med å fastsette utvendig form av scenisk tolking i heldige plassar for rolla, og De har meistra godt legemleggjeringssteknikken med ho?

- Tilsynelatande, ja.

- Og De nyttar denne forma kvar gong, ved kvar gjentaking av kunsten, heime og på øvingar? – eksaminerte Tortsov.

- Må det, etter vanen, - tilkjennega Pasja.

- No må De seie oss: kom den etablerte forma sjølv frå innvendig gjennomleving kvar gong, eller var ho fastsett for godt med ein gong ho vart til, vart ho gjentatt mekanisk utan noko kjensledeltaking?

- Eg opplevde eg at gjennomlevde kvar gong.

- Nei, i den framførde førestillinga kom ikkje det fram til tilskodaren. I førestillingskunsten gjer ein som De òg gjorde: anstrengar seg for å framkalle og legge merke til typiske og menneskelege trekk som gjev rolla innvendig liv. Etter å ha laga ein forbetra form for kvar av dei, for godt, lærer artisten seg å naturleg uttrykke ho mekanisk, utan at kjenslene hans umiddelbart deltek i den offentlege opptreden hans. Dette oppnåast ved hjelp av å trene musklar, andletet, ved hjelp av stemmen, intonasjon, all virtuos teknikk og metodar frå heile kunsten, ved hjelp av ustansleg gjentaking. Muskelminnet hjå desse artistane frå førestillingskunsten er fullstendig øydelagd.

Etter å ha vent seg til å mekanisk gjenskape rolla gjentek artisten arbeidet sitt utan bruk av nerve- eller sjelestyrke. Dette siste verkar ikkje berre unødvendig, men òg skadeleg for offentleg skaping, sidan einkvar nervøsitet forstyrrar sjølvbeherskelsen (s 42) til artisten og forandrar omriss og form som alt er fastsett. Inntrykket vert skada av utydelegheit i form og usikkerheit om målet.

Alt dette høyrer på eit eller anna vis til i dei framheva plassane i utføringa dykkar av Jago.

No skal De kome i hug kva som skjedde under det langvarige arbeidet Dykkar.

- Ulike plassar i rolla og sjølve skikkelsen Jago tilfredsstilte meg. Dette forvissa eg meg om ved hjelp av spegelen, - kom Sjustov i hug. – Då eg leitte i minnet mitt etter ein passande modell kom eg på ein kjenning som ikkje har ein forbindelse til rolla mi, men, som eg hugsar det, godt personifiserte sluheit, vondskap og forræderi.

- Og De byrja skjele til han, innrette deg etter han?

- Ja.

- Kva gjorde De så med minna Dykkar?

- For å fortelje som sant er, så kopierte eg berre dei utvendige manerane til kjenningen, - innrømte Pasja. – Han var meg nær i tankane. Han gjekk, sto, satt, men eg skjela til han og gjentok alt han gjorde.

- Det var ein stor feil! I den augneblinken svikta De førestillingskunsten og gjekk til enkel herming, til kopiering, til imitasjon, som ikkje har noko samband til skaping.

- Og kva skulle eg då ha gjort, for å tilfeldig pode inn i Jago formåla eg har tatt med utanfrå?

- De skulle ha sloppe gjennom Dykk nytt materiale, gjenoppliva det med tilsvarande fantasiar sine innbillingar, som det vert gjort i gjennomlevinga sin kunstretning.

Etter det gjenoppliva materialet har slått rot og formålet til rolla er danna i tankane må De gå til nytt arbeide, som ein av dei beste representantane av førestillingskunsten snakkar biletleg om – den kjende franske artisten Coquelin den eldre. (s 43)

Skodespelaren lagar seg ein modell i fantasien sin, deretter, «på same vis som ein malar fangar han inn kvart av trekka hans og overfører han, ikkje til lerretet, men til seg sjølv... - las Arkadij Nikolajevitsj frå brosjyren til Coquelin, som Ivan Platonovitsj slengde til han. – Han ser eit slags kostyme på Tartuffe⁴ og tek det på seg, ser ganglaget hans og etterliknar det, merkar seg fysiognomien og lånar han. Han tilpassar sitt eget andlet til han – så å seie, skjærer til, kutter, syr saman eigen hud, medan kritikaren, som gøymer sitt fyrste `eg`, ikkje kjenner seg tilfredsstilt, og ikkje finn gunstig likskap med Tartuffe. Men dette er ikkje eingong alt; dette var berre utvendig likskap, fellestrekk frå det framstilte andletet, men ikkje heile individet. For at skodespelaren skulle framstille Tartuffe må ein òg snakke med den stemmen han høyrar frå Tartuffe, og for å fastsette alle rolletrekka må han få til å lee seg, gå, gestikulere, høyre, tenkje som Tartuffe, sette seg inn i sjela til Tartuffe. Berre når portrettet er klart kan han sette det i ramme, altså på scena, og så skal tilskodaren seie: `Det er Tartuffe`... elles har skodespelaren arbeidd dårleg.»

- Men dette er då forferdeleg vanskeleg og vrient! – engsta eg meg.

- Ja. Coquelin anerkjenner dette sjølv. Han seier: «Skodespelaren lev ikkje, men spelar. Han står att kald til fagspelet sitt, men kunsten hans må vere fullstendig.»

Tortsov la til, - Og førestillingskunsten krevjar verkeleg perfeksjon for å verte kunst.

- Er det ikkje enklare å ha tiltru til naturen, naturleg skaping og original gjennomleving? – fretta eg ut.

- Coquelin uttalar seg sjølvikkert om dette: «Kunst er ikkje reelt liv og heller ikkje ein refleksjon av det. Kunst er sjølv ein skapar. Han skapar sitt eget liv, utanfor tid og rom, vakkert i abstrakt form. (s 44)

Sjølv sagt kan me ikkje vere samde med slike sjølvpåtekne tilkallingar til den eineståande, perfekte og uoppnåelege kunstnaren - den skapande naturen.

⁴ Tartuffe, opphavelig tittel *Tartuffe, ou l'Imposteur*, utgjeve i 1664 av Molière (1622-1674).

- Er det verkeleg slik at dei trur at teknikken deira er sterkare enn sjølve naturen? For eit mistak! – sa eg utan å kunne roe meg.

- Dei trur dei skapar sitt beste liv på scena. Det er ikkje ordentleg, menneskeleg, som me eigentleg veit, men annleis, korrigert for scena.

Men førestillingsartistar gjennomlev eikvar rolle rett, menneskeleg berre i starten, i førebungsperioden av arbeidet, men i sjølve skapingsaugneblinken, på scena, går dei over til betinga gjennomleving. Dei bruker desse argumenta for å rettferdiggjere seg sjølv: teater og dets gjennomlevingar er betinga, og scena er for fattig på midlar til å gje illusjonen av skikkeleg liv, difor må teateret ikkje berre springe til desse tradisjonane, men det må elske dei.

- Slik skaping er vakker, men overflatisk. Ho er meir effektfull enn sterk; form er meir interessant enn innhald; ho handlar meir etter hørsel og syn enn på sjel, og difor forfører ho heller enn å gripe.

Sant, òg i denne kunsten kan ein oppnå større inntrykk. Dei grip tak, medan du oppfattar dei tek du vare på vakre minne om dei, men det er ikkje dei inntrykka som varmar sjela og trenger djupt inn i ho. Påverknaden til slik kunst er sterk, men kortvarig. Du vert meir overraska av dei enn du trur på dei. Difor er han ikkje tilgjengeleg til alle. Ein må ramme overraskinga og den sceniske ynda, eller det som krev biletleg patos, - på midla av denne kunsten. Men midla for å uttrykke djup lidenskap er enten altfor pompøse eller altfor overflatiske. Tyngda og djupna av menneskeleg kjensle gjev ikkje etter for tekniske metodar. Dei treng umiddelbar hjelp av naturen sjølv i den augneblinken (**s 45**) dei skal gjennomleve og legemleggjere naturleg. Ikkje desto mindre høyrer det med rolleførestillinga å lære skaping og kunst som kviskrar om ein original gjennomlevingsprosess.

Opphald S 45-59. Stutt referat

Fyrste dagbokinnlegg: Govorkov erklærer seg som skodespelar av førestillingskunsten, og Tortsov forklarar kvifor det er feil. Uttrykket skodespelarklisjé vert innført, og det er noko handverkerskodespelaren nyttar. Dette er berre utvendig spel.

Andre dagbokinnlegg: Tortsov held fram med å behandle Govorkov hardt, og Tortsov forklarar skilnaden på handverk og jåleri, som båe to føregår på scena der gjennomleving skulle ha føregådd.

Tredje dagbokinnlegg: Tortsov forklarar at nokre skodespelarvanar er vanskelege å vende, og dreg fram at det er vanskeleg for Veljaminova å venne seg av med å syne fram kroppen sin når ho burde syne fram intensjonane til forfattaren.

(s 60)

III: HANDLING. «DERSOM», «FØRESLÅTTE OMSTENDE»

..... 19..

I dag samla me oss i salen til skuleteateret. Han er ikkje stor, men fullt utrusta.

Arkadij Nikolajevitsj kom inn, såg stivt på alle og sa:

- Maloletkova, gå bort på scena.

Eg kan ikkje beskrive skrekken som greip den stakkars jenta. Ho tok til å springe på plassen, og attpåtil sklei føtene hennes frå kvarandre på den glatte parketten, akkurat som hjå ein ung setter. Til sist greip me Maloletkova og leidde ho bort til Tortsov, som skrattlo som ein unge. Ho stengde for andletet med bae hendene og gjentok fort for seg sjølv:

- Kjære, gode ven, eg kan ikkje! Snille, eg er redd, eg er redd.

- Ro deg ned, og byrj å spele. Det er dette innhaldet i stykket vårt består av, - sa

Tortsov utan å vie større oppmerksend mot forvirringa hennar. – Teppet går til side, og De sit på scena. Åleine. Sit, sit, endå sit De. Til slutt går teppet att. Og det er alt. Det lettaste er å ikkje tenkje nokon ting. Sant?

Maloletkova svara ikkje. Då tok Tortsov ho i handa og leda stille an til scena. Elevane skratta. Arkadij Nikolajevitsj snudde seg fort.

- Mine vener, - sa han – De er i klasserommet. Men Maloletkova gjennomlever ein særs viktig augneblink i sitt liv som artist. De må vite når og for kva det er mogleg å flire.

Maloletkova og Tortsov gjekk til scena. No satt alle stille, i forventning. Det oppsto (s 61) ei høgtideleg stemning, som føre starten på ei førestilling.

Til slutt gjekk teppet sakte til sides. På midten, heilt framme på forscena, sat Maloletkova. Ho, som om ho frykta å sjå tilskodarane, stengde andletet med hendene som tidlegare. Den herskande stilla fekk oss til å vente noko spesielt frå ho på scena. Pausa forplikta.

Sannsynlegvis kjende Maloletkova dette og forsto at det var naudsynt å gjere noko. Ho fjerna forsiktig ei hand frå andletet, deretter den andre, men før dette senka ho hovudet så lågt at me såg berre issen hennar med midtskillen. Så vart det ein ny, pinleg pause.

Til slutt, då ho kjende ei felles avventande stemning, kikka ho mot publikumsrommet, men snudde seg attende med ein gong, akkurat som om ho var blenda av sterkt ljøs. Ho byrja å kome seg, å sette seg att, å innta keitete stillingar, å lene seg attende, å bøye seg til ulike sider, å innstendig dra i det korte skjørtet sitt, å oppmerksamt mønstre noko på golvet.

Til sist forbarma Arkadij Nikolajevitsj seg over ho, gav eit teikn og teppet gjekk att.

Eg kasta meg over Tortsov og bad han å gjere ei slik øving med meg.

Eg vart plassert midt på scena.

Eg skal ikkje lyge – Eg var ikkje redd. Det var jo ikkje førestilling. Ikkje desto mindre kjende eg meg dårleg frå todelinga, frå krava sin uforeinligheit: teatrele villkår sette meg til skode, og dei menneskelege sanseinstrykka eg søkte på scena kravde at eg trakk meg attende. Ein i meg ville at eg skulle more tilskodarane, og ein annan krevde at eg ikkje skulle vende oppmerksemda mot dei. Sjølv om både føtene og hendene og hovudet og kroppen lydde meg, var dei på same tid mot mitt ønske, la til noko slags ekstra frå seg sjølv, noko slags overflødig viktig. Du plasserer ganske enkelt neven eller foten, og brått gjer han noko tull. Resultatet vert ein positur, som på eit fotografi. (s 62)

Rart! Eg har berre opptrådt ein gong på ei scene, og resten av tida levd eit naturleg menneskeleg liv, men det var ikkje samanliknbart kor mykje lettare det var for meg å sitje unaturleg på scenegolvvet som skodespelar, framfor å sitje naturleg som menneske.

Teaterløgnen er meg nærare på scena enn den naturlege sanninga. Dei seier at andletet mitt gjorde seg dumt, skuldig og unnskyldande. Eg visste ikkje kva eg skulle foreta meg eller kvar eg skulle sjå. Men Tortsov ga seg ikkje og pressa vidare.

Etter meg gjorde andre elevar øvinga.

- No går me vidare – erklærte Arkadij Nikolajevitsj. – Med tida skal me nok ein gong vende attende til denne øvinga og me skal lære å sitje på ei scene.

- Studere på berre sitjinga? – spurde elevane forvirra – Me sat jo no...

- Nei, - meddelte Arkadij Nikolajevitsj tvert, - de sat ikkje berre no.

- Og korleis skulle me då sitje?

I staden for å svare, reiste Tortsov seg og gjekk med forretningmessig gange til scena. Der senka han seg tungt ned i godstolen, akkurat som heime hjå seg sjølv.

Han gjorde i like stor grad ingenting og prøvde ikkje å gjere noko, med ikkje desto mindre tiltrakk sitjinga hans seg oppmerksemda vår. Me ville sjå og skjöne kva som skjedde i han: han smilte – og me med, han tenkte seg om, og me ville vite om kva, han gløtta på noko, og me måtte vite kva som trakk til seg oppmerksemda hans.

I livet interesserer du deg ikkje for det at Tortsov berre sit. Men når det skjer på ei scene, ser du av ei eller anna grunn med eksepsjonell oppmerksemd på det og får endåtil ei slags tilfredsstillelse av synet. Slik var det ikkje då elevane satt på scena. Me ville ikkje sjå på dei og det var uinteressant å vite kva som føregjekk i sjelene deira. Dei mora oss med hjølpeslausheiten sin og ønsket sitt om å glede, men Tortsov vendte ikkje oppmerksemda mot oss, men me strekte oss (**s 63**) mot han. Kva er løyndomen? Arkadij Nikolajevitsj avslørte han for oss:

- Alt som skjer på scenegulvet må gjerast for *noko*. Å sitje der er òg naudsynt for noko, og ikkje berre noko sånt som å syne seg fram for tilskodaren. Men det er ikkje lett å få til å studere dette.

- Kva sat De for no? – sjekka Vjuntsov med han.

- For å få ei pause frå dykk og frå prøva me held i teatret.

No går De til meg og byrjar spele eit nytt stykke – sa han til Maloletkova. – Eg skal òg spele med Dykk.

- De?! – utbraut jenta og kasta seg mot scenegulvet.

Nok ein gong sette ho seg i lenestolen på midten av scena, nok ein gong byrja ho å rette seg innstendig opp. Tortsov sto nært ho og leitte oppmerksamt etter noko slags notat i boka si. På denne tida slo Maloletkova seg gradvis til ro og stivna til slutt, medan ho retta auga oppmerksamt på Tortsov. Ho var redd for å forstyrre han og venta tålmodig på ytterlegare instruksar frå læraren. Posituren hennar vart gjort naturleg. Scenegulvet understreka hennar gode skodespelarresultat, og eg forelska meg i ho.

Slik gjekk det ganske lang tid. Deretter lukka sceneteppet seg.

- Korleis kjende De Dykk sjølv? – spurde Tortsov ho, når dei båe kom attende til publikumssalen.

- Eg? – svara ha forvirra. – Har me alt spelt?

- Sjølvsgt.

- Men eg trudde at eg berre satt og venta medan De skulle finn noko i boka og seie kva me skal gjere. Eg har ikkje spelt noko!

- Det var akkurat det som var bra, at De sat for noko og ikkje berre spelte, - braut Tortsov inn ved orda hennar. – Kva er betre, syns de – vendte han seg til oss alle – å sitje på scena og vise (s 64) beinet som Veljamina, å vere heilt ut seg sjølv som Govorkov, eller sitje og gjere noko, sjølv om det er noko heilt ubetydeleg? Akkurat dette var lite interessant, men slikt består livet på scena av, og slike sjølvframsyningar syner oss berre på eit eller anna vis kunsten sin flatheit.

På scena må ein handle. Handling, aktivitet – på det tuftast dramatisk kunst, skodespelarkunst. På gamalgresk tyder sjølve ordet drama «handling finn stad». På latinsk svarar det til ordet actio, som er det same ordet i stammen – act – som ein finn att i desse orda: «aktivitet», «aktør», «akt». Altså, drama på scena finn stad i handlinga for oss i våre auge, men skodespelaren me ser på scena er endå handlande.

- Unnskuld, er De snill – sa Govorkov brått. – Det behaga Dykk å seie at på scena må ein handle. Men tilgje at eg spør Dykk: kvifor er sitjinga Dykkar i ein lenestol handling? For meg er det fullt og heilt handlingslaust.

- Eg veit ikkje om Arkadij Nikolajevitsj handla eller ikkje handla, - sa eg med sinnsbevegelse, - men hans «handlingslausheit» var langt meir interessant enn Dykkar «handling».

- Urøyrlegheita til den som sit på scena avgjer likevel ikkje om han er passiv, - forklarar Arkadij Nikolajevitsj. Det er mogleg å stå urøyrleg og ikkje desto mindre handle originalt, ikkje berre utvendig og fysisk, men innvendig og psykisk. Det er å seie det forsiktig. Ofte kjem den fysiske urøyrlegheita frå ei forsterka innvendig handling, som er særleg viktig og interessant i kunsten. Kunsten sin verdi bedømmast frå sitt åndelege innhald. Difor endrar eg formuleringa mi litt og seier som så: *På scena treng ein å handle – utvendig og innvendig.* Dette utgjer eit av dei viktigaste prinsippa i kunsten vår, som består i aktivitet og effektivitet i vår sceniske skaping og kunst. (s 65)

.....19..

- Me speler ut eit nytt stykke, - vendte Tortsov seg til Maloletkova. – Det består i dette: mor Dykkar har mista arbeidet – følgeleg, som arbeidslaus; ho får ikkje eingong seld noko for å betale dramaskulen, som De vert kasta ut frå i morgon på grunn av manglande betaling. Men venninna Dykkar kom til unnsetning. og i mangel av pengar, kom ho over med ei brystnål med kostbare edelsteinar, den einaste kostbare tingen ho fann hjå seg sjølv. Den edle dåden til venen bekymra og rørde dykk. Men korleis motta eit slikt offer?! De nøler, avslår. Då stakk venninna nåla inn i gardinet og gjekk ut i korridoren. De etter ho. Der pågjekk det ei lang

scene med betingingar, avslag, tårer, takknemlegheit. Til slutt vart offeret mottatt, venninna gjekk og De går attende til leilegheita etter nåla. Men... Kvar er ho no? Det kan ikkje verkeleg vere at nokon kom inn og tok ho? I leilegheita er det mange bebuarar, det er mogleg. Omhyggelege og nervøse søk tek til.

Gå på scena. Eg sett nåla fast, og De leitar etter ho i ein fold i sceneteppet.

Maloletkova gjekk bak kulissene. Tortsov bad ho kome ut etter eit minutt, der han ikkje hadde tenkt på å sette fast nåla. Ho styrta ut på scena, akkurat som om ho vart støytt ut frå kulissene, sprang bort til portalen, kasta seg straks attende, tok seg til hovudet med baa hendene og vrei seg av skrekk... Etterpå kasta ho seg til motsette sida, greip sceneteppet og reiv desperat i det, deretter gøymde ho hovudet i det. Dette skildra nåleleitinga. Då ho ikkje fann ho, styrta ho atter inn i kulissene, la hendene krampaktig til bringa, for å, tydelegvis, uttrykke det tragiske ved situasjonen.

Alle me som sat i parterre sleit hardt med å halde attende latteren.

Snart flaug Maloletkova av scena til parterre med eit vinnaroppsyn. Auga hennar glima, raudna strømmen til kjakane. (s 66)

- Korleis kjende De Dykk? – spurde Tortsov.

- Kjære vene! Så bra! Eg veit ikkje kor bra... Eg kan ikkje, kan ikkje meir. Eg er så lukkeleg! – utbraut Maloletkova, og sette seg og spratt opp og tok seg til hovudet. – Eg kjende slik, kjende slik!

- Endå betre, - godkjende Tortsov til ho. – Og kvar er no brystnåla?

- Å, ja! Ho hadde eg gløymd...

- Rart! – sa Tortsov. – De leitte slik etter ho og... gløymde.

Ikkje før rakk me å sjå oss rundt, før Maloletkova på nytt var på scena og gjennomgjekk den eine scenefolden.

- Berre ver klar over, - minna Tortsov ho på, - at om De finn brystnåla er De frelst og kan halde fram på skulen, om ikkje – då er alt slutt: De vert utvist.

Straks vart andletet til Maloletkova alvorleg. Ho sette auga i sceneteppet og byrja oppmerksamt, systematisk å sjå gjennom heile folden til sceneteppet.

Denne gongen fann leitinga stad i eit anna, utan samanlikning tregare tempo, og alle trudde på at Maloletkova ikkje brukte tida fåfengd, at ho oppriktig var opphissa og bekymra.

- Mine kjære! Kvar kan ho vere? Ho kom bort!... – gjentok ho av full stemme. – Nei! – ropte ho med fortvilning og forvirring etter at ho hadde sett gjennom heile sceneteppfolden.

Ansten sto i andletet hennar. Blikket hennar stoppa på eit punkt og ho sto deretter lamslått. Me følgde me på ho, medan me heldt pusten.

- Mottakeleg! – sa Tortsov med full stemme til Ivan Platonovitsj.

- Korleis kjende De dykk under andre leiting? – spurde han Maloletkova.

- Korleis kjende eg meg? – spurte ho tregt oppatt. – Eg veit ikkje, eg leita, - svara ho etter ei tenkepause.

- Det er sant, denne gongen leita De. Og kva gjorde De fyrste gongen? (s 67)

- Å! Fyrste gongen! Eg engsta meg, det var så vidt eg overlevde redsla! Eg kan ikkje! Eg kan ikkje!.. – mintes ho med begeistring og stoltheit, medan ho lyste opp og raudna.

- Kva for ein av dei to tilstandane på scena var mest behageleg for Dykk? Då De kasta Dykk rundt og rykka i folden i sceneteppet, eller no, når De rolegare leitte gjennom det?

- Sjølv sagt var det då eg leitte etter brystnåla fyrste gongen!

- Nei. Ikkje anstreng Dykk for å overtyde oss om at De leitte etter brystnåla fyrste gongen, - sa Tortsov. – De tenkte ikkje på ho, og De ville berre li – for lidinga sjølv. Andre gongen, derimot, leitte De originalt. Alle me såg det veldig tydeleg, skjønnte, trudde på at forvirringa Dykkar og rådlauseheiten var velfundert. Difor gjekk ikkje den fyrste leitinga Dykkar nokon stad; ho var daglegdags skodespelarjåleri. Den andre leitinga var heilt fin. Ein slik dom overvelda Maloletkova.

- Me treng ikkje tankelaus springing på scena, - heldt Tortsov fram. – Der kan me ikkje springe for springinga si skuld, ikkje li for liinga si skuld. På scenegolviet kan me ikkje handle «generelt», for handlinga si skuld, me må handle *velfundert, hensiktsmessig og produktivt*.

- Og originalt – la eg til frå meg.

- Original handling er òg velfundert og hensiktsmessig, - bemerkta Tortsov. – No er det slik, - heldt han fram, - at for å kunne handle originalt på scena, så må alle gå til scenegolviet og... handle.

Me gjekk, men lenge visste me ikkje kva me skulle foreta oss.

På scena må ein handle slik at ein kan framstille eit inntrykk, men eg fann ikkje noko interessant handling som var verd tilskodarane si oppmerksomd, og difor byrja eg å gjenta Othello, men skjønnte fort at eg vart verre, som om eg var i ei framfjord førestilling, og eg forkasta spelet.

Pusjtsjin agerte ein general, deretter ein bonde. Sjustov sette seg på ein stol i ein Hamletsk⁵ positur og agerte (s 68) korkje sorg eller skuffelse. Veljaminova koketterte, og Govorkov erklærde sin kjærleik til ho på tradisjonelt vis, som det vert gjort på scener over heile verda.

Då eg gløtta bort i eit fjernt hjørne av scena, der Umnovykh og Dymkova gøymde seg bort, var det berre så vidt eg ikkje akka meg, då eg såg dei bleike, ansente personane med dvelande auge og stivna kropp. Det synte seg at der spela dei «scena med barnetøyet « frå «Brand» av Ibsen⁶.

- No får me orden på ut av kva de synte oss, - sa Tortsov. – Me byrjar med Dykk, - vendte Arkadij Nikolajevitsj seg til meg, - og med Dykk, og med Dykk, - peikte han på Maloletkova og Sjustov. – Sett dykk på stolane, slik at eg betre ser dykk, og byrj å kjenne på dykk sjølv at de agerer: De er sjalusi, De er lidning, og De er tristheit.

Me satt og prøvde å tilkalle nemnde kjensler, men ingenting dukka opp. Medan eg lea meg på scena og kjende meg som ein hulebuar ensa eg ikkje absurditeten til handlingane mine i den fullstendige innvendige tomheiten. Men når eg vart sett på ein plass og eg sto att utan utvendig jåleri, vart heile tankelausheiten og ugjennomførlegheiten til oppgåva tydeleg for meg.

- Kva meiner de, - spurde Tortsov – er det mogleg å sette seg på ein stol og få lyst til å vere sjalu, lidande eller trist korkje av det eine eller det andre? Er det mogleg for dykk å tinge denne «skapande handlinga»? No prøvde de å gjere dette, men ingenting kom til dykk, kjensla vakna ikkje til live, og difor måtte De spele ho ut, syne fram i andletet dykkar ei ikkje-eksisterande gjennomleving. Ein kan ikkje tvinge ut av seg kjensler, kan ikkje vere sjalu, elske, li utan sjølv sjalusien, kjærleiken, lidninga. Ein kan ikkje tvinge kjenslene, sidan det ender med det avskyelege overspelet. Difor må de la kjensla i fred i handlingsvalet. Ho innfinn seg sjølv av eit eller anna førutgåande, som har framkalt sjalusi, kjærleik, lidning. Tenk flittig på dette førutgåande og legg det til grunn rundt Dykk. (s 69) Ikkje bekymre dykk for resultatet. Skrekken sin affektertheit, som hjå Nazvanov, Maloletkova og Sjustov, figuren sin affektertheit, som hjå Pusjtsjin og Vjuntsov, mekanikken, som hjå Veselovskij og Govorkov, er særleg utbreidde feil i vårt virke. Den som synder slik er van til å plassere seg på scena, som scenekunstnarar på skodespelarvis jåler seg til. Men ein original artist kan ikkje herme etter påtatt lidenskap på utsida, ikkje kopiere bilete på utsida, ikkje spele mekanisk i samsvar

⁵ Hamlet, skodespel utgjeve i 1603, skrive av William Shakespeare (1564-1616).

⁶ Brand, skodespel utgjeve i 1866 av Henrik Ibsen (1828-1906).

med skodespelarritual, men originalt, han må handle som eit menneske. Ein kan ikkje spele lidenskap og bilete, men ein må handle under påverknad av lidenskap og bilete.

- Korleis kan me handle på det flate scenegolvvet med nokre få stolar? -
rettferdiggjorde elevane seg.

- Men herregud, æresord, viss me jobba med dekorasjonar, med møbler, med ein kamin, med oskebeget, med alt mellom himmel og jord!.. Så godt me ville handla! – forsikra Vjuntsov.

- Godt! – sa Arkadij Nikolajevitsj og gjekk frå klassa.

..... 19..

I dag skulle timen vere på skulescena, men hovuddøra til salen var låst. Til den fastsette tida opna det seg likevel ei anna dør for oss, som førde oss rett til scena. Som me gjekk dit, kom me, til felles forvirring, til ein entré. Forbi han var ei triveleg møblert stove. I stova var det to dører: ei av dei leda til eit lite kjøkken og soverom, og gjennom den andre døra kom me til ein korridor, som det låg ein sterkt opplyst sal til venstre for. Heile denne leilegheita var inngjerda delvis av tøy, delvis av veggane frå ulike teaterpaviljongar. Møblane og rekvisittane var òg tatt frå stykke på repertoaret. Sceneteppe var stengt og det var så overfylt med møbler at det var vanskeleg å skjønne kvar rampeljoset og sceneportalen var.

(s 70) – Sjå her er ei heil leilegheit der ein ikkje berre kan handle, men òg leve, - erklærte Arkadij Nikolajevitsj.

Når me ikkje merka scenegolvvet kjende me oss som heime, som levande. Me starta å undersøke rommet, og etterpå fann kvar seg eit passande hjørne, triveleg selskap og gjekk i gong med å prate. Tortsov minna oss om at me var samla der å ha undervising, ikkje samtaler.

- Kva skal me gjere? – spurde me.

- Det same som i førre time, - opplyste Arkadij Nikolajevitsj. – De skal handle originalt, velfundert og hensiktsmessig.

Men me heldt fram med å stå urøyrlege.

- Eg veit sanneleg ikkje.... Korleis kan det vere... Sett at ein ikkje kan handle hensiktsmessig korkje for det eine eller det andre, - sa Sjustov.

- Om det ikkje passar Dykk å handle, korkje for det eine eller det andre, då kan De handle for kva som helst. Nei, er det verkeleg slik i denne livnære situasjonen at De ikkje greier å motivere dine utvendige handlingar? Slik, til dømes, at om eg spør Dykk, Vjuntsov, om å gå og lukke den døra, vil De nekte?

- Lukke døra?! Med glede! – svara han medan han som vanleg skar ei grimase.

Me rakk ikkje sjå oss om, då han alt hadde slengt att døra og kome attende til plassen sin.

- Det kallast ikkje å lukke døra, - bemerkta Tortsov. – Det kallast å slenge att døra, for at ho så opnar seg att. I orda «lukke døra» er det fyrst og fremst underforstått eit ønske om å lukke ho slik at det ikkje er ei opning frå ho, slik som no, eller slik at dei ikkje høyrar i entréen at me snakkar her.

- Ho held seg ikkje! Det er sant! Ikkje sjans.

For å rettferdiggjere seg sjølv demonstrerte han korleis døra spratt attende av seg sjølv.

- Dess meir tid og flid går med på det som gjer at eg får vilja mi. (s 71)

Vjuntsov gjekk, plundra lenge med døra og lukka ho til slutt.

- No, dette er original handling, oppmuntra Tortsov han.

- Gje meg noko òg, - sette eg Tortsov til.

- Og kan De verkeleg ikkje tenkje ut noko sjølv? Her er peisen og veden. Gå og fyr opp i peisen.

Eg lydde og la ved i peisen, men då eg trengde fyrstikkene var dei korkje på meg eller peisen. Nok ein gong måtte eg vende meg til Tortsov.

- Kvifor treng De fyrstikker? – spurde han forvirra.

- Kva meiner De med kvifor? For å tenne på veden.

- Hjarteleg takk! Men denne peisen er av kartong, ein rekvisitt. Prøver De å brenne ned teateret?!

- Ikkje eigentleg, men på kva slags vis skal eg då få tent på? – forklarte eg.

- For å «på eit vis tenne på» treng de «på eit vis» fyrstikker. Sjå her, ta imot. – Han rekte meg ei tom hand. – Som om saka er å rispe med ei fyrstikk! De treng noko heilt anna. Det er viktig å tru at De ville agert heilt likt med tomme hender og fyrstikker. Når De skal spele Hamlet, og gjennom den vanskelege psykologien hans kjem til augneblinken med kongedrapet, vil heile saken avgjerast av om det er ein ekte spiss kårde i hendene? Om det ikkje er det, så kan De ikkje avslutte førestillinga? Ein kan drepe kongen utan kårde og tenne i ein peis utan fyrstikker. I staden for desse må fantasien vår brenne og gnistre.

Eg gjekk for å tenne i peisen og høyrde i forbifarta Tortsov ga alle oppgåver: Vjuntsov og Maloletkova sende han til salen og baud dei å sette i gong forskjellige spel; Umnovykh, som er tidlegare teiknar, bad han streke opp ein plan over huset og skritte opp måla; han tok

frå Veljaminova eit slags brev og sa til ho at (s 72) ho skulle leite etter det i eitt av dei fem romma, og han sa til Govorkov at brevet til Veljaminova hadde han gjedd Pustjsjin med beskjed om å skjule det nøyare: dette fekk Govorkov til å følgje med på Pusjtsjin. Kort sagt, Tortsov fekk fart på alle og tvang oss til å handle originalt for ei tid.

Det som slår meg, då eg heldt fram å gjere som om eg varmar peisen. Mi innbilte fyrstikk slokna «liksom» nokre gongar. Undervegs gjorde eg mitt beste for å sjå og fornemme ho i hendene mine. Men eg fekk det ikkje til. Eg prøvde til og med å sjå flammen i peisen, fornemme varmen frå han, men heller ikkje det fungerte. Snart hadde eg gått lei av fyringa. Eg byrja å leite etter ei ny handling. Eg byrja å flytte på møblar og andre gjenstandar, men sidan desse anstrengte oppgåvene ikkje hadde noko slags grunnlag så utførte eg dei mekanisk.

Tortsov leda oppmerksemda mi på det at slike mekaniske, ufunderte handlingar siv inn på scena overordentleg fort, langt fortare enn dei medvitne, velfunderte.

- Og det er ikkje overraskande, - forklarar han. – Når de handlar mekanisk, utan eit bestemt mål, kan de ikkje halde oppmerksemda på noko. Kor lenge er det i røynda mogleg å sette på plass nokre få stolar! Men om ein må plassere dei med kjend verknad, med bestemt mål – om det er for det å plassere i rommet eller rundt eit middagsbord til viktige og uviktige gjestar, - då kan det gå timar på å flytte stolar frå ein plass til ein annan.

Men innbilinga mi slutta berre, eg greidde ikkje finne på noko, bora nasen i eit slags illustrert blad og byrja å sjå på bileta.

Då han såg at andre òg tystna, samla Tortsov alle oss i stova.

- Korleis skammar de dykk ikkje! – formante han oss. – Korleis er de skodespelarar etter dette, om de ikkje kan røske opp i innbilinga dykkar! Gje meg ti ungar, så skal eg seie til dei at dette er deira nye leilegheit, og de (s 73) skal få sjå innbilinga deira. Dei sett i gong slikt eit spel, det sluttar aldri. Om de kunne vore slik som ungar!

- Det er ein vits å seie som ungar! – sukka Sjustov. – Dei må og har lyst til å leike frå naturen si side, og me hindrar oss sjølv med makt.

- No, sjølvsagt, dersom de «ikkje har lyst», då snakkar me heller ikkje om det, - svara Tortsov. – Men om det er slik, så kjem spørsmålet: er de artistar?

- Unnskyld meg, er De snill! Opne opp sceneteppet, slepp inn publikummet, der er me og får lyst, - erklærte Govorkov.

- Nei. Om de er artistar, så vil de handle òg utan dette. Snakk rett ut: kva hindrar dykk frå å spele ut? – forhørte Tortsov seg.

Eg byrja å forklare tilstanda mi: Eg kan tenne i peisen, flytte møblar, men alle desse små handlingane fengslar ikkje. Dei er for korte: eg har tent i peisen, latt att døra, De ser - ladninga er alt avslutta. Men om den andre handlinga rann ut av den fyrste og genererte den tredje, då er det ein annan sak.

- Altså, - oppsummerte Tortsov, - de treng ikkje korte, utvendige, halvmekaniske handlingar, men store, djupe, vanskelege handlingar med lange og breie perspektiv?

- Nei, det er alt for mykje og vanskeleg. Det tenkjer me ikkje på no. Gjev oss kva som helst enkelt, men interessant, - forklarte eg.

- Det kjem ikkje an på meg, men på dykk, - sa Tortsov. – De kan sjølv gjere kva som helst handling kjedeleg eller interessant, kort eller lang. Saka er eigentleg i det utvendige målet, og ikkje i dei innvendige beveggrunnene, høva, omstenda som handlinga vert fullbyrda på grunn og tross av. Ta berre den enkle opninga og lukkinga av døra. Kva kan vere meir tankelaust enn ei slik mekanisk oppgåve? Men sjå for deg, at i denne leilegheita, der me i dag feirar innflyttinga til Maloletkova, budde det før eit menneske som har vorte alvorleg galen. Han vart sendt til psykiatrisk klinikk... Dersom (s 74) det synte seg at han rømte derifrå og no står for døra, kva ville De gjort?

Berre ved spørsmålet kom det opp slike bilete at vår innstilling til handlinga – eller som Tortsov utrykte seg etterpå, «innvendig sikte» - forandra seg straks: me tenkte ikkje lenger på det som å forlenge eit spel, bekymra oss ikkje for at innstillinga kom til oss frå ei utvendig, påtatt side, men frå ei innvendig. Me verdsette hensiktsmessigheiten til den eine eller andre gjerninga frå den oppgjevne oppgåva sitt synspunkt. Auga gjekk i gong med å måle opp rommet, leite etter trygge ankomstar til døra. Me undersøkte alt møblementet rundt omkring, tilpassa oss det og byrja forstå kvar me kunne springe i tilfelle den tidlegare bebuaren kom styrande inn i rommet. Sjølvopphaldelsesdrifta førutsåg at fara var rett fram og leda tanken mot korleis ho skulle overvinnast.

Ein kan dømme tilstanda til våre dåverande etter den neste vesle faktaopplysinga: Vjuntsov, styrta bort frå døra på spøk eller alvor, det var uventa for oss alle, og me, som eit menneske, gjorde òg det, medan me knuffa kvarandre. Damene byrja å kvine og kasta seg inn til naborommet. Sjølv kom eg til å vere under bordet med eit tungt bronseaskebeger i hendene. Me slutta ikkje å handle sjølv då døra vart skikkeleg stengt. Sidan me ikkje hadde nøkkel barrikererte me ho med stolar og bord. Det sto att å ta kontakt med psykiatrisk klinikk på telefon, slik at dei kunne treffe alle naudsynte tiltak for å få pågripe den voldsomme sjuke.

Eg var ivrig, og sjølv om me akkurat hadde avslutta etyden, styrta eg bort Tortsov, medan eg utbraut:

- Sett meg til å fordjupe meg i peistenninga! Ho gjer meg tungsinna. Om det lukkast oss å blåse liv i den etyden, så vert eg den ivrigaste tilhengaren av «systemet.»

På ståande fot byrja Arkadij Nikolajevitsj å fortelje at Maloletkova i dag feirar nyinnflyttinga si, som ho har invitert skulekamerater og kjende på. Ein av desse kjende godt Moskvinn, Katsjalov og Leonidov, (s 75) og såg ut til å ta med seg ein av dei på festen. Han ville glede elevane frå skulen vår. Men uflaksa i det var at leilegheita synte seg å vere kald. Vinterkarmar var enno ikkje på plass, det var ikkje ved på lager, og som på ondskap; den uventa nykomne frosten til rommet gjorde det for kaldt til at det var mogleg å motta æresgjestane i det. Kva skal ein gjere? Dei henta brensel hjå naboane, tente opp i peisen i stova, men han byrja ryke. Dei lukkast i å slukke veden og springe etter feiaren. Då han kom var det alt mørkna heilt. No er det mogleg å tenne i peisen, men brenselet er blautt og tek ikkje fyr. Og gjestane kjem når som helst...

- Svar meg no: kva ville de gjort, om oppspinnnet mitt synte seg å vere ordentleg sanning?

Alle sine forbindelsar med kvarandre festa seg i eit tett samanknytt knute. For å knyte han opp og gå ut av den vanskelege situasjonen, måtte me nok ein gong kalle på hjelp frå våre felles menneskelege evner.

Særleg bekymra det oss at Leonidov, Katsjalov og Moskvinn kunne komme under desse forholda. Skamma overfor karane kjendes særleg sterk for oss. Me skjønnte klart at *dersom* ei slik handlinga vart så klønete, ville ho ta med seg mange utrivelege, bekymra stunder. Kvar av oss anstrengte seg for å forbetre saken, legge ein handlingsplan, føreslo han til drøfting for kameratane, me prøvde å utføre planen.

- Denne gongen, - erklærte Arkadij Nikolajevitsj, - kan eg seie til dykk, at de handla originalt, altså hensiktsmessig og produktivt.

Og kva førde det med seg til dykk? Eitt lite ord: *dersom*.

Elevane var i ekstase.

Det synte seg at det hadde opna seg for oss «eit vektig ord», som kunne hjelpe alt å skje i kunsten, og at *dersom* rolla eller etyden ikkje vert vellukka, så er det tilstrekkeleg å uttale ordet «*dersom*», så ville alt gå som smurt.

- På dette viset, - oppsummerte Tortsov, - har dagens time lært oss at *scenisk handling må vere grunnlagt innvendig, logisk, følgje av røynda og mogleg i handlinga.* (s 76)

Alle forelska seg i ordet «dersom», som me snakka om ved kvart passande høve, me song lovsongar til det, og i dag var timen nesten i sin heilheit via til å hylle det.

Ikkje før rakk Arkadij Nikolajevitsj å gå og sette seg på plassen sin, før elevane omringa han og opphissa uttrykte kor begeistra dei var.

- De skjønnte det og gjorde sjølv eit vellukka forsøk, og på grunn av «dersom» strør de rundt dykk med innvendige og utvendige handlingar på godt, naturleg og organisk vis.

Kom igjen, så utforskar me funksjonen til kvar rørsle og til faktorane av vårt forsøk på dette levande dømet.

Me startar med «dersom.»

Fyrst og fremst er det eineståande at det startar all mogleg skaping,- forklarte Arkadij Nikolajevitsj. – «Dersom» er ei vektstang for skodespelarar, som overfører oss frå handling til ei verd der berre skaping kan føregå.

Det finst nokre «dersom» som berre gjev eit skubb for vidare, gradvis, logisk utvikling av skapinga. Sjå no, til dømes.

Tortsov retta handa mot Sjustov og venta på noko. Båe to såg forvirra på kvarandre.

- Som de ser, - sa Arkadij Nikolajevitsj, - oppstår det inga slags handling hjå oss. Difor innfører eg «dersom» og seier: dersom det var slik at det eg gjev dykk ikkje var ei tom hand, men eit brev, kva ville De då ha gjort? (s 77)

- Eg ville tatt det, sett kven det var adressert til. *Dersom* det var til meg, så – med dykkar tillating – opna brevet og byrja lese det. Men sidan det er så intimt, så kunne eg utlevert nervøsiteten min under lesinga.

- *Sidan* det er fornuftigare å trekke seg unna, - la Tortsov han orda i munnen.

- ... *så* ville eg gå ut til eit anna rom og lese ferdig brevet der.

- De ser kor mange fornuftige og etterfølgande tankar, logiske trinn – *dersom, sidan, så* – og andre handlingar det vesle ordet «dersom» tilkalla. Slik syner det seg alminneleg.

Men det hender at «dersom» utfyller si rolle åleine, straks, utan å bruke utfylling og hjelp. Her til dømes...

Arkadij Nikolajevitsj rekte med den eine handa Maloletkova eit metalloskebeget, og med den andre rekte han Veljaminova ein semska hanske, og sa:

- Til Dykk, ein kald frosk, og til Dykk, ei mjuk mus.

Han rakk ikkje å fullføre, då båe damene rygga eit skritt attende i avsky.

- Dymkova, drikk vatn! – beordra Arkadij Nikolajevitsj.

Ho sette eit glas til leppene.

- Det er gift! – avslørte Tortsov for ho.

Dymkova stivina instinktivt.

- Sjå! – triumferte Arkadij Nikolajevitsj. – Alt dette er ikkje enkle, men «magiske dersom», som brått hissar opp handlinga, gjer ho instinktiv. Dei er ikkje like skarpe og effektive, men de oppnår like sterke resultat med dei som i etydane med den galne. Gjettinga om galskapen kalla straks til seg ein meir oppriktig nervøsitet og ei sær aktiv handling. Slike «dersom» er det óg mogleg å kalle «magisk».

Under dei langvarige undersøkingane av kvalitetar og eigenskapar held «dersom» fram med å vekke oppmerksemd om det som (**s 78**) eksisterer, som ein kallar *einetasjes* og *mangeetasjes* «dersom». Til dømes, no i forsøket med oskebeget og hansken fekk me ein einetasjes «dersom». Det heldt å seie: «Dersom oskebeget var ein frosk og hansken ei mus», og slik vart det danna klang i handlinga.

Men i vanskelege stykke fletter det seg inn ei stor mengde «dersom», frå forfattarar og andre, som rettferdiggjør den eine eller andre oppførselen, eller andre karakterar sine gjerningar. Der har me med å gjere med fleiretasjes, ikkje med einetasjes, «dersom», det vil seie med store mengder villkår, utfylt av diktinga deira, spissfindig fletta inn mellom dei. Der seier forfattaren, medan han skapar stykket: «Dersom handlinga føregjekk i denne epoken, i eit slikt styre, på ein slik stad eller i eit hus, dersom desse folka budde der, med slik åndeleg karakter, med slike tankar og kjensler, dersom dei støtte på kvarandre under desse omstenda» og så bortetter.

Regissøren som sett opp stykket, fyller ut ein sannsynleg fantasi frå forfattaren med sine «dersom» og seier: «Dersom det var eit bestemt forhold mellom dei handlande personane, dersom dei hadde ei typisk vane, dersom dei budde i ein spesiell situasjon og så bortetter – korleis ville artisten handla i deira stad ved alle desse omstenda?»

I sin tur kjem òg kunstnaren, som skildrar handlingsstaden til stykket, teknikaren, som lagar den eine eller andre lyssettinga, og andre skaparar av førestillinga som fyller ut livsvillkåra til stykket med sine kunstnariske fantasiar.

Vidare, de må verdsette at i ordet «dersom» er det gøymd ein eigenskap, ei slags styrke, slik som de opplevde under etydane med den galne. Desse eigenskapane og styrka frå «dersom» lokka ut frå innsida dykkar ei plutseleg flytting, ein framgang.

- Ja, nettopp ein framgang, ei flytting! – anerkjende eg den vellykka definisjonen av gjennomprøvd sanseintrykk.

(s 79) - Takka vere det, - forklarte Tortsov vidare, - akkurat som i vrien med tryllediamanten i «Blåfuglen»⁷, skjer det noko som gjer at auga byrjar å sjå på ein annan måte, øyra å høyre annleis, hjernen verdsett omstenda på nytt, og til sist påkallar den påfunne fantasien ein naturleg veg, som svarar til verkeleg handling, det mest naudsynte for ferdig oppfylling av målet.

- Og det skjer umerkeleg! – utbraut eg begeistra. – Samstundes, kva med meg og rekvisittkaminen? Med ein gong han vart gjort avhengig av «dersom», då eg godtok at kjende kunstnarar skulle kome og skjønnte at den vrang peisen ville skjemme ut oss alle, fekk han ei viktig tyding i mitt dåverande liv på scena. Eg la denne kartongrekvisitten oppriktig for hat, skjelte ut kulda som kom i utide; eg hadde ikkje tid til å fullføre, det som eg vart sufflert innanfrå av ein fantasi som hadde byrja å spele.

- Slik gjekk det òg i etyden med den galne,- sa Sjustov. – Og der øvinga starta frå døra, som fyrst var middelet for forsvaret, vart ho eit hovudmål som låste merksemda og sjølvopphaldelseskjensla. Dette skjedde naturleg, av seg sjølv...

- Og kvifor! – avbraut Nikolaj Arkadijevitsj han hett. – Fordi førestillingane om fare støtt bekymrar oss. Dei kan når som helst skyte opp som paddehattar. Når det gjeld døra og kaminen så bekymrar dei oss berre når dei er knytte til noko anna som er meir viktig for oss.

Løyndommen bak påverknadskrafta til «dersom» er stadig at det ikkje snakkar om reelle fakta, om det som er, men berre om det som kunne ha vore... «dersom»... Dette ordet fastslår ingenting. Det føreslår fyrst, det stiller spørsmål til avgjerda. Skodespelaren kan òg prøve å svare på det. (s 80)

Av ei eller anna grunn oppnår ein framgang og avgjerd utan tvang og utan bedrag. Samstundes forsikra eg dykk aldri om at galskapen sto for døra. Eg laug ikkje, tvert om, sjølv ordet «dersom» vedkjenner oppriktig at eg berre har innført ei gjetting og at eigentleg er ingen for døra. Eg ville berre at de skulle svare ærleg, som om de akkurat gjorde, dersom fantasien om den galne skulle verte røyndom. Eg bydde dykk heller ikkje å hallusinere og binde kjenslene dykkar, og ga alle full fridom til å oppleve slik av kvar av dykk naturleg, heilt av seg sjølv opplevde. Og de, frå dykkar side, vart ikkje tvinga, og aksepterte ikkje mine fantasiar med den galne som ekte røyndom, men fyrst som ei aning. Eg sette dykk ikkje til å tru på ektheiten til den påtenkte hendinga om den galne, de tenkte sjølv frivillig ut moglegheiten som eit livsfakta.

⁷ Blåfuglen, opphavsleg tittel *L'Oiseau Bleu*, skodespel uroppført av Stanislavskij i 1908, skriva av Maurice Maeterlinck (1862-1949).

- Ja, det er veldig bra at «dersom» er oppriktig og sannferdig, at det fører saka beint fram. Det øydelegg bismaken av svindel som ein ofte kjennar i scenespel! – utrykte han begeistra.

- Og korleis ville det vore, dersom eg i staden for ein oppriktig anerkjennelse av fantasien, byrja å sverje at det var ein original, «ordentleg» galning for døra?

- Eg ville ikkje trudd på slik opplagt bedrag og ville ikkje lea meg frå staden, - tilsto eg. – Det er óg bra at det underlege «dersom» grunnlegg ei tilstand som avviser all tvang. Berre under slike villkår kan ein alvorleg drøfte det som kunne vore i handlinga, og ikkje berre det som var, - heldt lovsongane mine fram.

- Og endå ein eigenskap ved «dersom», - minna Arkadij Nikolajevitsj om. – Det kallar fram innvendig og utvendig aktivitet i artisten og oppnår dette òg utan tvang, den naturlege vegen. Ordet (s 81) «dersom» er ein pådrivar, ein vekker av vår innvendige skapande aktivitet. Samstundes trengde de å seie til dykk sjølv: «Kva ville eg byrja gjere og korleis handle, dersom fantasien om den galne synte seg å vere realitet?» - og straks oppsto det aktivitet i dykk. I staden for eit enkelt svar på spørsmålet som var stilt, på eigenskapen til skodespelarnaturen vår, bydde det seg fram i dykk vilje til handling. De kunne ikkje halde stand under dette trykket, og de starta utføre nettopp det som sto framfor dykk. Den reelle, menneskelege sjølvopphaldelseskjensla styrte handlingane dykkar undervegs, akkurat slik som det skjer i det originale livet.

Denne overordentleg viktige eigenskapen ved ordet «dersom» er felles for ei prinsippa til retninga vår, som består av skapinga og kunsten sin aktivitet og handling.

- Men tydelegvis handlar ikkje «dersom» alltid fritt og uhindra, - kritiserte eg. – Som, til dømes, sjølv om framgangen var synleg i meg med ein gong, helt plutselig, måtte han styrkast i lang tid. Frå den fyrste stunda me innførte det utmerka «dersom» trudde eg på det med ein gong, og framgangen skjedde. Men denne tilstanda vara ikkje lenge. Frå den andre augneblinken hadde det alt byrja å gjære ei tvil i meg, og eg sa til meg sjølv: «Kva prøver du på? Du veit no sjølv at all slags «dersom» er eit påfunn, eit spel, og ikkje originalt liv.» Men ei anna stemme var ikkje samd. Ho sa: «Eg skal ikkje krangle, `dersom´ er eit spel, ein fantasi, men særst mogleg, ekte i reelle handlingar. Ingen skal tvinge deg til noko. Du vert berre bedd om å svare: «Kva ville du gjort, dersom du var hjå Maloletkova den kvelden og var omringa av gjestane hennar?»»

Etter å ha kjend på realiteten i fantasien, tenkte eg så seriøst eg kunne på kva eg skulle gjere med kaminen og kva eg skulle gjere med dei inviterte kjendisane. (s 82)

Altså, «det magiske», eller ganske enkelt «dersom» startar skapinga. Det gjev det fyrste skubbet for ytterlegare utvikling for den skapande prosessen med rolla.

Slik som denne prosessen utviklar seg, må me høyra på kva Aleksandr Sergejevitsj Pusjkin har å seie!

I si oppteikning «Om folkedramaet og om ‘Marfa Borgermesterinne’ av M. P. Pogodin», seier Aleksandr Sergejevitsj: «Lidenskapeleg sanning, sannsynlege kjensler i tiltenkte omstende – det er det forstanda vår krev frå dramaskribenten».

Eg legg til for eiga rekning at forstanda vår krev akkurat det same frå dramaartisten, med den skilnaden at omstenda er ferdigtenkte for skribenten, men vert ferdige og føreslåtte for oss artistar. Og slik styrkast fagordet «føreslåtte omstende», som me òg nyttar i vårt praktiske arbeide.

- Føreslåtte omstende... eh... - uroa Vjuntsov seg.

- Sett dykk skikkeleg inn i dette utmerka sitatet, og etterpå skal eg forklare dykk med eit biletedøme, som vårt kjære «dersom» hjelper til med å fylle ut Aleksandr Sergejevitsj sitt storslagne bod.

«Lidenskapeleg sanning, sannsynlege kjensler i tiltenkte omstende», - las eg med alle moglege intonasjonar frå der eg hadde skrive ned fyndordet.

- De slit fånyttes i den geniale frasa,- stoppa Tortsov meg. – Det avdekker ikkje den innvendige kjernen hennar. Når det ikkje lukkast å gripe alle tankar tvert – ta ho i dykk til logiske delar.

- Må ein fyrst og fremst skjøne korleis ein forstår orda «føreslåtte omstende»? – spurde Sjustov.

- Det er fabelen til stykket, faktaa om det, hendingane, epoken, tida og staden for handling, livsvillkåra, vår skodespelar- (s 83) og regissørforståing av stykket, tillegga for eiga rekning, iscenesettinga, oppstillinga, dekorasjonane og kostymane til kunstnaren, kulissane, lyssettinga, støyen og lydane og så bortetter og så bortetter, som skodespelarane vert føreslått å ta omsyn til under skapinga deira.

«Føreslåtte omstende», som òg sjølve «dersom», er tiltenkte, «innbilningskrafta sin fantasi». Dei er av same opphav: «føreslåtte omstende» er for «dersom», og «dersom» er for «føreslåtte omstende». Det eine er gjettinga («dersom»), og det andre er til å utfylle det («føreslåtte omstende»). «Dersom» startar støtt skapinga, «føreslåtte omstende» utviklar ho. Den eine kan ikkje eksistere utan den andre, eller få den naudsynte påverknadskrafta. Men

funksjonane deira er noko forskjellige: «dersom» gjev eit puff til ein dormande fantasi, og «føreslåtte omstende» gjev sjølve «dersom» eit grunnlag. Saman og kvar for seg hjelper dei å skape ei innvendig rørsle.

- Og kva er denne «lidenskapelege sanninga»? – interesserte Vjuntsov seg.

- Lidenskapeleg sanning - det som er lidenskapeleg sanning, altså den originale, levande menneskelege lidenskapen, artisten sine eigne kjenslegjennomlevingar.

- Og kva er desse «sannsynlege kjenslene»? – heldt Vjuntsov fram.

- Det er ikkje dei originale lidenskapane sjølv, kjenslene og gjennomlevingane, men, som ein kan seie, noko som liknar sanninga, og difor er sanningsnært. Det er å overføre lidenskapen, ikkje beint fram, direkte, undermedvitent, men, så å seie, gjennom å innvendig sufflere kjenslene.

Når det gjeld Pusjkin-sitatet i det heile, vert lettare for dykk å forstå dersom de bytter om på orda i frasa og seier det slik: «I dei føreslåtte omstenda er den lidenskapelege sanninga». Sagt på ein annan måte, skap fyrst dei føreslåtte omstenda, (s 84) tru dei oppriktig, og då vil «lidenskapeleg sanning» fødst av seg sjølv.

- «I før... esl... åtte omst... end... e»... anstrengte Vjuntsov seg for å forstå.

Arkadij Nikolajevitsj skunda seg å hjelpe han:

- I praksis reiser det seg framfor dykk omtrent eit slik program: fyrst og fremst må de kvar for dykk førestille dykk alle «føreslåtte omstende», tatt frå sjølve stykket, frå regissøren sine plasseringar, frå eigne artistiske dagdraumar. Alt dette materialet gjev felles førestilling om livet for framstilte skikkelsar i omkringliggande villkår... Ein må særst oppriktig få tru at det er fullt mogleg å ha eit slikt liv i sjølve røynda; ein må venne seg til det slik at det vert ein kjær ven med dette framande livet. Dersom alt dette lukkast, så vil lidenskapeleg sanning eller truverdige kjensler dannast inne i dykk.

- Me skulle gjerne fått noko meir konkret, ein praktisk metode, - masa eg.

- Ta dykkar kjære «dersom» og fordel det til kvar «føreslåtte omstende» de har samla. Sei dette til dykk sjølv: «Dersom han som storma inn var galen, dersom elevane var på husfest hjå Maloletkova, dersom døra var øydelagt og ikkje kunne låsast, dersom det lukkast å barrikadere ho og så bortetter, kva ville eg byrja å gjere og korleis handle?»

Dette spørsmålet vil straks vekke aktiviteten i dykk. Svar på denne handlinga, sei: «Kva ville eg ha gjort!» Og gjer det ein får lyst til, det ein trekkast mot, utan å tenkje i handlingsaugnblinken.

Her kjenner de innvendig – undermedvitent eller medvitent – at det Pusjkin kallar «lidenskapeleg sanninga» eller, i ytterste tilfelle, «sannsynleg kjensle». Hemmelegheiten til denne prosessen er i det at for å fullstendig ikkje tvinge seg på kjensla si, overlate det heilt til seg sjølv, ikkje tenkje på «den lidenskapelege sanninga», fordi desse (s 85) lidenskapane ikkje er avhengige av oss, men kjem sjølv frå oss. Dei gjev ikkje etter for korkje ordrar eller vald.

Måtte all oppmerksemda til artisten rette seg mot «føreslåtte omstende». Lev dykk oppriktig inn i dei, og då vil «lidenskapeleg sanning» sjølv danne seg inni deg.

Medan Arkadij Nikolajevitsj forklarte korleis alle moglege «føreslåtte omstende» og «dersom» frå forfattaren, skodespelaren, regissøren, malaren, elektrikaren og andre skaparar av førestillinga dannar ei atmosfære på scena, nære på det levande livet, vart Govorkov opprørt og tok kunstnaren i «forsvar».

- Men, unnskyld meg, - protesterte han, - kva står i tilfelle att til skodespelaren, dersom alt vert danna av andre? Ein bagatell?

- Kva for bagatell? – gauv Tortsov på han. – Å byrje å tru ein framand tanke og blåse oppriktig liv i han – er dette ein bagatell for Dykk? Veit De ikkje at slik skaping etter framandt emne ganske ofte er vanskelegare enn å skape frå eigen fantasi? Me kjenner situasjonar der eit dårleg stykke av ein diktar vinn ry over heile verda takka vere omskapinga til ein stor artist. Me veit at Shakespeare gjenskapte andre folk sine historier. Og me gjenskarar verka til dramaturgar, me avdekker her alt som er skjult under orda: me sett eigen undertekst inn i den framande teksta, definerer vår haldning til folk og til villkår frå liva deira; me slepp gjennom oss heile materialet som me har fått frå forfattaren og regissøren; me foredlar det på nytt i oss, me kviknar til og fyller ut med innbilningskrafta vår. Me vert i slekt med ho, me lev oss inn i ho psykisk og fysisk, «lidenskapeleg sanning» vert fødd i oss; som eit sluttresultat dannar me naturleg, produktiv handling av skapinga vår, tett knytt saman med dei skjulte tankane til stykket; me skapar levande, typiske bilete i lidenskapar og kjensler av den framstilte personen. Og alt dette er enormt arbeid – «bagatell!» Nei, det er stor skaping og original kunst, - avslutta Arkadij Nikolajevitsj. (s 86)

..... 19..

Etter han hadde kome inn i klasserommet erklærte Arkadij Nikolajevitsj programmet for timen for oss. Han sa:

- Etter «dersom» og «føreslåtte omstende» skal me i dag prate om innvendige og utvendige sceniske handlingar.

Skjønar de kva det tyder for kunsten vår, som sjølv etter sin natur er grunnlagt av aktivitet?

Denne aktiviteten syner seg på scena i handlingar, og i handlinga smittar sjela over til rolla, både innlevinga til artisten og stykket si innvendige verd; me dømmar etter handlingane og oppførselen over folka som er framstilte på scena og skjønar kven dei er.

Det er dette som gjev oss handling og det er dette tilskodaren ventar av det!

Kva får det av oss i den overveldande majoriteten av tilfelle? Fyrst og fremst, stor forfengelegheit, overflod av ubeherska gestar, nervøse, mekaniske rørsler. Me er meir rundhanda med desse på teateret enn i det reelle livet.

Men i det originale livet er alle desse skodespelarhandlingane noko heilt anna enn menneskelege. Eg syner skilnaden med eit døme: når ein mann vil få orden på viktige, skjulte og intime tankar og gjennomlevingar (slik som «å vere eller ikkje vere» i Hamlet), trekk han seg unna, går djupt inn seg sjølv og gjer seg umak med tankane for å vise med ord kva han tenkjer og kjenner.

På scena handlar skodespelarar annleis. I intime livsaugneblink går dei ut på sjølve forscena, vender seg til tilskodarane, og deklamerer sine ikkje-eksisterande gjennomlevingar høgrøsta og effektfullt med patos.

- Kva tyder det, om eg må be, å «deklamere sine ikkje-eksisterande opplevingar»?

- Det tyder at dei gjer som Dykk, når De vil fylle opp den innvendige, sjelelege tomheita i overspelet Dykkar med utvendig, effektfull, skodespelaraktig affektertheit (s 87)

Det vil vere meir fordelaktig å framstille ei rolle du ikkje kjenner innvendig med store utvendige effektar medan folk klappar. Men ein seriøst artist vil knapt ønske teatralisk oppstuss på den plassen dei vert avlevert dei mest dyrebare tankar, kjensler, innvendige andelege vesen. I desse gøymer artisten sine eigentlege, analogiske kjensler til rolla seg. Ein har ikkje lyst til å uttrykke dei under banal applausstorm, men tvert om i ei inderleg stille, med stor intimitet. Men dersom artisten ofrar dette, og ikkje fryktar å forsimpla den høgtidelege stunda, så beviser det at ytringa av desse rolleorda er tomme for han, at han ikkje ville ha lagt til noko dyrebart eller skjult frå seg sjølv i dei. Tomme ord kan ein ikkje ha opphøgde forhold til. Dei trengst berre som lydar der ein kan plassere stemmen, diksjonen, taleteknikken, kjærleiken, livet og temperamentet. Kva gjeld sjølve tanken og kjensla, som stykket var skriva for, så kan dei i eit slikt spel berre gje «generelt» trist, «generelt» gøy, «generelt» tragisk, håplaust og så bortetter. Slik overføring er daud, formell, handverksmessig.

Når det gjeld utvendige handlingar hendar det same som i dei innvendige handlingane (i tala). Når skodespelaren sjølv som menneske ikkje treng det han gjer, når rolla og kunsten ikkje gjev seg hen til det dei tenar, som om dei er tomme handlingar, ikkje innlevingar og dei ikkje gjev noko til kjernen. Då står ingenting att anna enn å handle «generelt». Når skodespelaren lid for å lide, når han elsker for å elske, er sjalu eller tryglar tilgiving for å vere sjalu eller trygle tilgiving, når alt dette vert gjort fordi det er skrive slik i stykket, og ikkje fordi det vart levd slik i sjela og slik gje liv til rolla på scena, då kan ikkje skodespelaren vike attende, og å «spele generelt» er den einaste utvegen for han i desse tilfella. (s 88)

Kva for eit forferdeleg uttrykk «generelt» er!

Kor mykje skjødeslausheit, forvirring, overflatiskheit og uorden det er i det.

Har de lyst til å sitje kvar som helst – «generelt»? Har de lyst til å «generelt» snakke litt, lese litt? Har de lyst til å more dykk litt «generelt»?

Kva for kjedsomheit, tomheit det kastast frå slike setningar.

Når artistspelet vert verdsett med ordet «generelt», til dømes: «Den artisten spela generelt Hamlet ganske bra!» – så er slik verdsetting fornærmande for utøvaren.

Spel kjærleik for meg, sjalusi, hat «generelt»!

Kva tyder det? Å spele ein lapskaus av desse lidenskapane og elementa dei inneheld? Det er jo som ein lapskaus av lidenskapar, kjensler, tankar, logiske handlingar, bilete, og gjev oss skodespelarar på scena «generelt.»

Artigare enn alt er at dei oppriktig uroar seg for, og kjenner spelet sitt sterkt «generelt». De overtyder ikkje dei om at det ikkje er lidenskap i ho, ikkje innleving, ikkje tankar, men det er berre ei lapskaus av dei forskjellige. Desse skodespelarane slit, uroar, begeistrar seg for spelet, sjølv om dei ikkje skjønar at dei vert uroa eller begeistra. Det er den mest skodespelaraktige emosjonen, hysteriet, som eg snakkar om. Det er uro «generelt.»

Original kunst og spel «generelt» er uforeineleg. Det eine utelukkar det andre. Kunsten elsker orden og harmoni, og «generelt» uorden og kaos.

Korleis skal eg sikre dykk frå vår erkefiende «generelt»?

Denne kampen med det er på grunn av at ein sikrar at eit slurvete spel vert heilt framandt, øydelagt ved å innføre noko «generelt».

«Generelt» er overflatisk og lettsindig. Bring difor inn i spelet dykkar meir planmessigheit og ei alvorleg innstilling til det som vert gjort på scena. Dette utelukkar både overflatiskheit og lettsindigheit. (s 89)

«Generelt» er kaotisk, tankelaust. Bring logikk og rekkefølge inn i rolla, og dette fortrenger dei tåpelege eigenskapane til «generelt».

«Generelt» er at alt startar og ingenting avsluttar. Bring fullendtheit inn i spelet.

Alt dette skal me òg gjere, men berre så lenge kurset i systemet varar, og i prosessen til studiet, slik at sluttresultatet skal forme original, produktiv og målretta menneskeleg handling på scena ein gong for alle, i staden for handling frå «generelt».

Berre dette anerkjenner eg i kunsten, berre dette støttar eg opp om og utformar.

Kvifor er eg så hard mot «generelt»? Høyr no.

Er det mange førestillingar over heile verda som spelast dagleg med innvendig vesen, som krev original kunst? Titals.

Er det mange førestillingar som spelast dagleg over heile verda, ikkje for seg sjølv, men etter prinsippet «generelt»? Titusentals! Difor skal de ikkje vere forundra, dersom eg seier at hundre tusen skodespelarar dagleg forvrir seg utvendig over heile verda, medan dei systematisk utformar galne, skadelege sceniske rutinar. Endå skumlare er at teateret sjølv, og skapingsvillkåra der, trekk skodespelaren frå den eine sida mot desse farlege vanane. På den andre sida er skodespelaren sjølv, som villig og handverksmessig brukar «generelt» medan han leiter etter vegen mot den aller minste motstand.

Ignorantar trekk systematisk skodespelarkunsten mot undergangen etter kvart frå ulike sider, mot øydelegginga av kunsten si kjerne for rekninga til ein dårleg, avtalt form for spel «generelt»

Som de ser, står det att å kjempe med heile verda, med villkåra til offentleg opptreden, med metodar for førebuing av skodespelaren, og, i særdelesheit, med etablerte feilaktige forståingar om scenisk handling.

For å oppnå suksess i alle våre føreståande vanskelegheit, må me fyrst og fremst ha mot til å vere klar over (s 90) at av mange, mange grunner mistar me heilt forståinga av reelt liv i teateret når me går på forscena framfor ei gruppe publikummarar, slik villkåra til offentleg skaping er. Me gløymer alt: Både slik som me går i livet, og slik som me sit, et, drikk, søv, snakkar saman, ser, høyrer, - kort sagt, som me handlar innvendig og utvendig i livet. Alt dette må me på nytt lære oss på forscena, heilt slik som ein unge lærer seg å gå, snakke, sjå, høyre.

I løpet av våre skuletimar lukkast eg ofte i å minne dykk om denne uventa og viktige konklusjonen. No prøver me å skjønne korleis ein skal lære seg å handla på scena, ikkje som

ein skodespelar – «generelt», men som eit menneske, - enkelt, naturleg, organisk rett, fritt, som lovane til det naturlege, organiske livet krev, ikkje formalitetane til teateret.

- Kort sagt, ein lærer seg som om ein fordriv, veit De kanskje, teater frå teatret, - tilføyde Govorkov.

- Akkurat: som ein utryddar frå Teatret (med stor bokstav) til teatret (med liten bokstav).

Med ei slik oppgåve greier du ikkje med ein gong, men fyrst etter kvart, i prosessen til den artistiske stemmen og psykoteknikken si framstilling.

No bed eg deg, Vanja, - sa Arkadij Nikolajevitsj til Rakhmanov, - om iherdig å halde auge med at elevane støtt handlar originalt, produktivt og målretta på scena, og slett ikkje synes handlande. Difor, så fort du merkar at dei sklir ut på spelet, eller oftare, til jåleri, stopp dei med det same. Når klassa di går i orden (eg har det travelt med denne saka), utarbeid spesialøvingar, som får dei til å byrje å handle på scenegulvet, uansett kva. Oftare og lengre, frå dag til dag skal de gjere desse øvingane, slik at dei etter kvart, på metodisk vis venner seg til originale, produktive og målretta handlingar på scena. Måtte menneskeleg aktivitet (**s 91**) foreinast i førestillingane deira med dei tilstandane som dei opplev på scenegulvet, i nærværet til tilskodarane, i forhalda til den offentlege skapinga eller timen. Når dei venner seg til det frå dag til dag er det lettare å vere aktiv som eit menneske på scena, du propper i dei den gode vanen å vere normale folk, og ikkje mannekengar i kunsten.

- Kva slags øvingar? Øvingar, altså, kva slags?

- Lag øvingsforhalda meir alvorlege, sterkare, for å stramme til spelarane, akkurat som i førestilling. Det får du til.

- Det kan eg! – mottok Rakhmanov.

- Kall til scena ein og ein og gjev dei kva som helst.

- Kva for noko?

- Dei kan til dømes lese gjennom avisa og fortelje kva det står i ho.

- Det er lenge for ein massetime. Eg må sjå på alle.

- Ja, mon om saken er det å få visst innhaldet i heile avisa? Det er viktig å oppnå ei original, produktiv og målretta handling. Når du ser at noko har oppstått, at eleven fann fram til saken sin, at forhalda i den offentlege timen ikkje forstyrrar han, kall opp ein annan elev, og den fyrste kan gå kvar som helst djupt inn på scena. Der han han øve for seg sjølv og proppe seg med vanar for livsviktig, menneskeleg handling på scena. For å få utforma dette,

må ein støtt rotfeste det i seg sjølv, det trengs ei god, «x», mengde tid å leve på scena med originale, produktive og målretta handlingar. Gå no og hjelp dei å få denne «x»-mengda tid.

- Då han avslutta timen, forklarte Arkadij Nikolajevitsj til oss:

- «Dersom», «føreslåtte omstende», og innvendige og utvendige handlingar er særskilte viktige faktorar i arbeidet vårt. Dei er ikkje dei einaste. Me treng endå særskilte mange spesielle, artistiske, skapande (s 92) evner, eigenskapar, begavelsar (fantasi, oppmerksomheit, rettferdskjensle, oppgåver, sceniske grunner og så bortetter og så bortetter.)

No avtalar me, for stuttheit og enkelheit, kallar me alle desse ved eit ord: *element*.

- Element til kva? – spurde nokon.

- Eg svarar ikkje på det spørsmålet no. Det vil verte klart av seg sjølv i si tid. Kunsten er å mestre desse elementa, og bland dei er i fyrste rekke «dersom», «føreslåtte omstende» og innvendige og utvendige handlingar, det er dyktigheit å kombinere dei med kvarandre, å sette inn, forbinde/kople saman eitt med det andre krev lang øving og erfaring, og følgeleg, tid. I denne forstand skal me vere tålmodige og i si tid vende alle våre sorger til studie og utforming av kvart av desse elementa. Det er det viktigaste, store målet for kurset dette året.

5 Leksikalsk nivå og terminologi

I dei neste to kapitla vil eg forklare og grunngje vala eg har tatt i omsetjingsarbeidet, og sette dei opp mot alternative omsetjingar, både frå eget arbeid og frå tilgjengelege omsetjingar til engelsk, dansk og norsk. I fyrste omgang vil eg sjå på det grunnleggande nivået i omsetjinga, ord for ord-omsetjing, og særskild dei vala ein må ta berre på dette grunnaste nivået, for å ta opp att elv-metaforen frå 3.4. I kapittel 6 vil eg gå lenger nedover elva for å kome over, og potensielt måtte forandre på dei reine leksikalske omsetjingane for at stil og form skal få kome til sin rett.

5.1 Presentasjon av verket

I fyrste omgang må eg avklare kva slags tekst *Rabota aktjora* er, og kva slags krav det stiller til omsetjinga. Deretter kjem nokre av vala eg har tatt, og kva slags nivå dei må behandlast på.

Rabota aktjora er, som forklart i 2.1, ei fiktiv dagbok laga for å skildre korleis ein kan lære seg å vere ein dyktig skodespelar. Hovudpersonen heiter Nazvanov, og han fortel om ulike leksjonar han og medelevane har ved skodespelarskulen. Han fortel fyrst kva dei har gjort, korleis lærermeistaren Tortsov forklarar dei ulike metodane, kva slags øvingar Nazvanov og medelevane hans gjer, så gjev han ei vurdering av om dei gjer det rett eller feil.

I dette arbeidet nyttar han dagbokform, og ein leksjon bygger støtt på den førre. Dei går ikkje fort fram, og kvar leksjon har eitt hovudpoeng som elevane får ta med vidare til neste leksjon og med tida til scena. Det er skrive rikt skildra, med lange sitat frå lærar og elevar, og ei nøyaktig framstilling av korleis alt har gått til. Teksta nyttar i liten grad personlege setningar med *eg* og *meg*, men skildrar stort sett det som skjer rundt. Nazvanov skildrar det han har opplevd med stor presisjon.

Språket er ikkje vanskeleg, setningane er overkommelege og Stanislavskij legg stor vekt på å vere lettforståeleg og unngår framandord. Stanislavskij ville lage eit verk som var så tydeleg som mogleg, og prøvde å unngå alle potensielle misforståingar. Han ville heller bruke mykje tid på å greie ut og detaljforklare enn å la noko stå så det kunne misforståast. Målet må difor vere å la alt stå like lett forståeleg og like utbrodert i måltekst som i kjeldetekst.

Språket har sine utfordringar likevel, generelt på linje med andre russiske verk, og særskild knytt til *Rabota aktjora* si særeigne form. Dei fleste utfordringane er på generelt nivå, med unntak av terminologien, som vert viktig for gjentaking og lærebok effekt. I terminologi-delen vil me sjå at dei særskilde uttrykka som er utheva i kjeldeteksta, eller dei som kjem att i kapitteltitlane, vil ha særskild tyngde, sidan dei nyttast gjennomgåande. Sidan

dette er ei lærebok er målet at elevane skal sitte att med nøkkelomgrep dei kan nytte i det praktiske arbeidet sitt i lang tid framover. For å få til det må omgrepa tilfredsstillende Stanislavskij sitt krav om at dei skal vere heimedyrka (sjå 2.5 ovanfor) og lettforståelege. Omsetjaren må vurdere undervegs om faguttrykka frå det heimedyrka språket skal skilje seg noko ut frå anna kvardagsspråk. Det kan vere ein fordel at det liknar på kvardagsspråk, sidan det vil tvinge fram refleksjon rundt enkle kvardagsuttrykk kvar gong dei er i bruk, både på og utanfor scena.

Når det gjeld faglitteratur seier ein at omsetjinga fyrst og fremst skal vere presis, medan i skjønnlitteraturen er det større rom for å leike seg med ord, stil og klang. Kjeldeteksta kan definerast både som faglitteratur og skjønnlitteratur, då ho har trekk frå båe sider. For mitt formål vil det på terminologi-nivå vere viktigast å sjå på teksta som ei fagtekst. Det krev presis og konsekvent omsetjing. Deretter kjem kravet om at setningar og språk òg skal høyrast bra ut. Ein mogleg definisjon av teksta vil i så måte vere ei skjønnlitterær tekst med store krav til faglig presisjon.

I dei aller fleste fag finst det faste omsetjingar for faguttrykk, då eit spesifikt verktøy vil vere det same og brukast til det same både på målspåk og kjeldespråk. Denne teksta stikk seg likevel ut frå andre fagtekster ved at ho nyttast som ei handbok for eit fag som krev meir enn berre handverksarbeid, men skikkeleg kunstnarisk kjensle (s. 87). Det ligg eit lite paradoks i at Stanislavskij skriv ei handbok, ein slags fasit, for noko han vedgår at skodespelaren til sist uansett må kjenne på sjølv. Då er det viktig å ha i bakhovudet at metodane til Stanislavskij her er føreslått fyrst og fremst for å hjelpe skodespelaren vidare, og om skodespelaren skjønar korleis han skal verte god utan Stanislavskij, eller ved å bygge vidare på metodane hans, så er det ingenting i vegen for det. Somme vil vere gode skodespelarar utan ein spesifikk metode eller innfallsvinkel; andre treng mykje hjelp for å byrje å framstå naturleg på scena.

Rabota aktjora er så interessant nettopp fordi ho opererer i grenseland mellom skjønnlitteratur og fagtekst, som ei handbok for framstilling av personlege kjensler.

5.2 Tekniske detaljar: Dato og namngjeving

I denne omsetjinga er det nokre spørsmål ein må ta stilling til som ikkje har så mykje med språk å gjere, men som likevel legg rammer rundt teksta, og føringar for korleis ho vert lese. I dette delkapittelet vert det gjort greie for nokre av dei strukturelle detaljane. Det fyrste har med format å gjere, og korleis ein kan ta vare på dagbokformatet på best mogleg vis. Deretter

kjem det ei avveging av korleis dei talande namna vert handsama med tanke på norskspråklege lesarar utan kjennskap til slavisk namnetradisjon.

Lesaren registrerer at kvart dagbokinnlegg startar med ein ukjend dato. Det er tradisjon i russisk litteratur for å anonymisere plassar, folk og tider, og Stanislavskij går etter i denne tradisjonen. Han ønskjer ikkje å legge fokus på nøyaktig når noko skjer, berre at det føregår i nær notid. Slik kan lesaren gjerne sjå for seg at han les dagboka til ein ven i sanntid. Den moderne lesaren kan ha interesse av å vite om boka er lagt til sovjetisk eller førsovjetisk tid, men den drøftinga ville høyrdd heime i ei anna oppgåve enn denne. Det som er viktig er at lesaren, som eg vil flytte til Moskva på 30-talet, kan kjenne seg att i skribenten sine skildringar.

I datoangjevinga nyttar Stanislavskij bokstaven *g* for *goda*, omsett til norske *år*. I råomsetjinga mi står det A.D., i eit forsøk på å halde på det eg trudde var ein gamaldags kalendertradisjon. Det var problematisk å legge religiøse A.D. til ei tekst frå sekulære Sovjetunionen, og til slutt fann eg ut at forbokstaven *g* berre var ein måte å angje tid på. På norsk seier me ikkje *å* eller *år* når me skal angje ein konkret dato.

Til samanlikning så har den fyrste engelske omsetjinga nummerert kapitla, den nye har skrive «..... 19 ..» utan «år» og den danske har markert nytt innlegg med tre tankestrekar på ei linje for seg sjølv.

Namn var ikkje noko eg brukte mykje tid på å bestemme i fyrsteomgang, då eg ikkje såg noko grunn til å endre noko så grunnleggande som eigennamn. Òg her følger Stanislavskij i russisk litterær tradisjon med å gje karakterane sine namn etter framtrédande eigenskapar, karaktonym, og desse konnotasjonane vil den norske lesaren ikkje få med seg utan forklaring eller omsetjing. Som forklard i 2.1 er eit av virkemidla Stanislavskij brukar at medelevane til eg-personen har fått namn etter lyter ein skodespelar skal unngå. Govorkov sitt namn er nært i slekt med verbet for å snakke, medan Maloletkova tydeleg hintar til ein ung eller uerfaren person. Eit av bøtemidla på dette kan vere å legge ved ei namneliste, der både fornamn, farsnamn og etternamn står, og kjapt forklare korleis dei kan forståast. Karakterane i dagboka er fyrst og fremst typar som vert nytta for å lære bort noko, og det er underordna at dei skal vere truverdige karakterar. Om lesaren kjenner seg att i andre karakterar enn Nazvanov tyder det truleg at dei deler eit eller fleire lyte med dei, og i så fall må dei endre oppførsel på scena.

I tillegg kan namn seie noko om relativ sosial status eller affeksjon mellom talarane. Fornamn og farsnamn er den mest formelle måten å tiltale nokon på, deretter kjem etternamn, etterfølgd av fornamn, og til sist, med dei næraste, kan ein nytte kjælenamn, ein variant av

fornamnet. Eg-personen nyttar dei to mest formelle formene om kvarandre om læraren medan dei andre elevane stort sett vert omtala ved etternamn både av eg-personen Nazvanov og læraren Tortsov. Ved å forenkle, anten ved omsetjing av namn, eller ved å nytte berre eitt av dei, tar ein samstundes frå boka nokre av nyansane hennar. Om moderne lesarar av boka opplever det som gamaldags kan eg vise til ønsket mitt i 3.6 om å bringe lesaren nærare forfattaren, så kan lesaren kjenne seg litt meir russisk.

På side 82 ser ein at Nazvanov handsamar namngjeving på same vis som lærarmeistaren Tortsov, ved at sistnemnde vekslar på å kalle Aleksandr Sergejevitsj Pusjkin ved etternamn, og ved fornamn og farsnamn. Slik kan lesaren gå ut frå at Tortsov har like stor respekt for Pusjkin som Nazvanov har for Tortsov. I likskap med nemninga av Tortsov vel eg òg her å halde meg så tett til kjeldeteksta som mogleg, og vekslar mellom dei ulike namnetypane der Stanislavskij gjer det.

I den engelske omsetjinga frå 2008 (Benedetti) er det angliserte fornamn på alle elevane, medan Tortsov får behalde etternamnet sitt gjennom heile den nye teksta. Fornamna har ikkje ein spesifikk form, dei kan vere både vanlege russiske fornamn (Leo, Nikolai,) og kjælenamn (Vanya, Marya, Grisha, Sonya). Skilnaden mellom dei to namnetypane vert ikkje så viktig i eit språk som ikkje skil mellom formell og uformell tiltaleform. Det er verd å merke seg at Tortsov vert til «the Director» i 1936-omsetjinga (Hapgood). Slik får Hapgood fram ein større statusskilnad enn Be-nedetti. På dansk ser det ut til at det nyttast fornamn og etternamn fyrste gongen nokon vert presentert, og deretter berre fornamn eller kjælenamn. Læraren heiter Tortsov heile tida. I det norske utdraget omsett av Helgheim nyttast hovudsakleg etternamn på alle, inkludert Tortsov, som ikkje vert omtalt ved fornamn og farsnamn.

Av alle dei versjonane som ligg tilgjengeleg for meg er det min eigen som har størst variasjon i bruk av namn til ulike tidspunkt, og den einaste som konsekvent følger kjeldeteksta. Det er tenkeleg at det går utover lesarheita med dei mest framandarta namna og veksling mellom fornamn-farsnamn og etternamn, men eg vel å tru at ved å la lesaren sjå gjennom til originalen kan han bruke denne variasjonen som han vil, og kanskje sjølv få eit inntrykk av skilnaden i status dei ulike namnetypane har. For å legge til rette for denne uvande namnekulturen har eg lagt til ei namneliste i forkant av teksta, der dei ulike namnevariantane kjem tydeleg fram, og ei kjapp forklaring på assosiasjonane knytt til nokre av dei ulike namna. Slik får måltekstlesaren ei innføring i den russiske tradisjonen, og vert flytta noko nærare kjeldeteksta.

5.3 Ord for ord

Ovanfor, i 3.2, i denne oppgåva vart det slått fast at eit ord berre kan referere fullt ut til noko på sitt eget språk. Omsetjaren har følgeleg til oppgåve å finne den næraste ekvivalenten på målspråket. Eitt ord har likevel den eigenskapen at det kan svare til fleire forskjellige objekt, og desse objekta har i sin tur kanskje- forskjellige nemningar på målspråket.

I dette delkapittelet skal eg ta for meg nokre av dei mindre utheva, men stadig viktige uttrykka. Hovudterminologien vert drøfta nedanfor i 5.4.

Eit heilt grunnleggande døme finn ein i ordboka til Berkov med det russiske ordet *nad*, som ein finn i tittelen på boka, som har tre tydingar. Dei to fyrste og best illustrerte tydingane vert baa to til *over*, medan den tredje tydinga føreslår *med, på, over*, alle tre døma illustrert. Det kjem greitt fram av samanhengen at skodespelaren arbeider *med* seg sjølv, og ikkje *over*. Men sjølv *på* kunne fungert på eit vis, og her har ein det fyrste dømet på at omsetjaren må velje mellom dei ulike tydingane eit ord kan ha og velje det rettaste til ei kvar tid.

«- Å alltid skape undermedviten og aldri inspirert, - bemerk Arkadij Nikolajevitsj, - slike geniar finst ikkje. Difor byd kunsten oss å fyrst førebu grunnlaget for slik **original**, undermedviten skaping» omsett frå «- Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, – заметил Аркадий Николаевич, – таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь подготавливать почву для такого **подлинного**, подсознательного творчества» [Mine uthevingar. Red.] (s. 32).

Her får lesaren eit av dei fyrste døma på bruken av ordet *original* i *Rabota aktjora*. Ordet *podlinnyj/podlinno* kjem att mange gongar i kjeldeteksta, og det er tydeleg at Stanislavskij vil at det skal leggast ekstra vekt på ordet. Han snakkar om *original skaping, handling* og *gjennomleving*. Det originale settast opp som eit motstykke til det påtatte, og målet er heile tida å gå mot det originale.

Ordet *podlinnyj* kan etter Berkov omsettast til *original, ekte, sann* og *verkeleg*. Alle desse orda kan til ei viss grad nyttast i denne konteksta. På norsk ser ein *original* i samanheng med *rar* og *uvanleg*, og det kan tolkast negativt. Ved å nytte *sann* eller *ekte* ville eg ha unngått den negative assosiasjonen. Når eg likevel vel å halde på *original* er det for å halde på assosiasjonane til *opphaveleg* og *sjølvgjord*, som òg på norsk er positive assosiasjonar. Ordet *original* vert nytta i abstrakte samanhengar i målteksta, medan i konkrete situasjonar vert *podlinnyj* gjort om til *ekte*, som på s. 72, når Tortsov snakkar om *ekte fyrstikker* og ein *ekte kårde*. Når ordet er omsett til *original* les eg det som eit fagord

Tortsov hentar frå daglegspråket, medan det elles vert omsett til *ekte*, som eit heilt enkelt adjektiv.

«Men venninna dykkar kom [...] over med ei **brystnål** med kostbare edelsteinar», omsett frå «Но ваша подруга [...] принесла **булавку** с драгоценными камнями» [Mine uthevingar. Red.] (s. 65). Dette dømet finn ein i sekvensen der Maloletkova skal leite etter --- brystnåla si. Etter Berkov tyder *bulavka* knappenål, samt at det vert antyda at det kan nyttast om slipsnål om ein tek med ordet for slips. Biletetesøk på Google avslører at ordet primært nyttast om sikringsnål, og i dei engelske og danske omsetjingane vert det nytta *brooch/broche*. Ein skjønar av konteksta at det ikkje er eit reint arbeidsverktøy, som sikringsnåla er, sidan Maloletkova vert brydd av å få nåla påspandert, men kor fin er ho? Er det ei sølje, brosjé eller brystnål? Her må omsetjaren finne ut kor pynta han meiner nåla er, og om det passar inn i samanhengen. Me vil ikkje verte leda mot ein bunad, så då utgår sølje, og brosjé vert òg noko mindre aktuelt av det. Deretter kjem storleiksproblemet. Ei nål som enkelt kan gøymast i eit svart sceneteippe kan ikkje vere voldsomt stor, og då heller ein meir attende mot ei forseggjort knappenål enn ei brosjé laga for å synast. Alle desse orda har vorte køyrd gjennom biletetesøk i Google for å sjå kva slags assosiasjonar ein fyrst og fremst har med orda. Metoden kan ikkje garantere resultat, men han gjev eit bilete av bruken av eit ord. Til sist har eg gått for *brystnål*, sidan eg vil ta avstand frå eventuelle bunadsassosiasjonar, og ordet *brystnål* har noko vidare assosiasjonar enn dei resten. Ho kan fint vere både lita og forseggjort, og svarar slik til bruken i kjeldeteksta.

Eit fjerde døme finn me på side 71.

«– Han rekte meg **ei tom hand**. – Eigentleg er saka å rispe med ei fyrstikk! De treng noko heilt anna. Det er viktig å kontrollere at dersom De ikkje hadde **tomme hender**, så var det ekte **fyrstikker** der», omsett frå «- Он протянул мне **пустую руку**. – Разве дело в том, чтобы чиркнуть спичкой! Вам нужно совсем другое. Важно поверить, что если бы у вас в руках была не **пустышка**, а подлинныe спички,». [Mine uthevingar. Red.]

I ordboka står det at *pustysjka* tyder *hul gjenstand*, *narresmokk* eller *tomt menneske*. Biletetesøk på google syner berre smokkar. Det er tydeleg at Nazvanov ikkje skal nytte ein smokk, og lesaren får aldri beskjed om nokon gjenstand han har i hendene i det heile. Difor står eg att med eit tomrom, eventuelt ingenting i det heile. I målteksta er det omsett til *tomme hender*. Det uttrykket henta tre setningar tidlegare, der det òg i kjeldeteksta står *pustaja ruka/tom hand*. Det var opphavelig tenkt at Nazvanov skulle behandle eit *tomrom*, men i redigeringsfasa såg eg at det såg kunstig ut. Difor henta eg den tomme handa frå litt tidlegare i

teksta og lét den representere tomrommet i staden. Løysinga trengde god tid på å openbare seg, men heldigvis ser det ut til at dei andre omsetjingane er samde med meg. Når uttrykket kjem att nedst på side 76 vert det nok ein gong gjentatt som *tom hand*, sidan uttrykket alt er innført og forstått på den måten.

På side 67 vert ordet *voobsjtsje* innført for fyrste gong, før det vert innført for fullt på side 87. «Хотите ‘вообще’ поговорить, почитать? Хотите повеселиться ‘вообще’?» omsett til «Har de lyst til å ‘generelt’ snakke litt, lese litt? Har de lyst til å more dykk litt ‘generelt’?» [Mine uthevingar. Red.] (s. 88). I løpet av tre sider dukkar ordet opp snautt 30 gongar, og Tortsov legg ikkje skjul på at han foraktar ordet. Det skildrar spel som ikkje er djupt psykologisk motivert, men gjort mest etter gamal vane. Det er ikkje i alle situasjonane det passar like godt inn i den norske konteksta når eg har nytta ordet *generelt*. I råomsetjinga var det omsett til *i det heile tatt*, tatt frå Berkov, og det fungerte stort sett fint, men ikkje så godt som eg hadde håpa. Det var ikkje noko eintydig svar å hente i dei andre omsetjingane heller, då den danske nytta *i al almindelighet*, og den engelske 2008-utgåva nytta *in general*. Når det gjeld ein god gjennomgåande bruk av dette uttrykket står det endå att noko arbeide, men her må eg diverre slå meg til ro med bruken av *generelt* inntil eit betre forslag er på bana.

Døma i dette delkapittelet syner at ordboka ikkje alltid har den beste løysinga, og at omsetjaren av og til må tenkje meir på kva slags bilete forfattaren har prøvd å skape enn kva ordbøkene umiddelbart vil føreslå. I fyrste omgang har eg sett på synonyma til ordboksforslaga, for å sjå kva det er å finne i den retninga. Om eg har funne ei adekvat løysing der er det sjølvsagt inga grunn til å gå vidare. I dei få tilfella der sjølv ikkje dette hjelper har eg måtta sjå til konteksta og det biletet eg sjølv har sett for meg, og korleis dette biletet kan gjenskapast i målteksta.

5.4 Gjennomgåande terminologi

Som slått fast ovanfor er det nokre uttrykk i Stanislavskij si lære som vert nytta oppatt og oppatt. I omsetjingsarbeidet har det vore viktig å merke desse i kjeldeteksta, slik at dei kan omsetjast på same vis gjennom heile målteksta. Når dei vert innført vil Stanislavskij forklare eller gje døme på dei, og dei vert markert i kursiv eller med hermeteikn fyrste gongen dei dukkar opp. Det har vore eit mål for meg at desse orda skal få kvart sitt uttrykk, og der det dukkar opp ord frå kjeldeteksta som tangerer tydinga til faguttrykket på målspåket vil eg skape ei distanse mellom dei ved å konsekvent nytte andre uttrykk. Det viktigaste i så måte er at kjerneuttrykka vert nytta konsekvent og vert forstått på same måte heile vegen.

Som nemnd i 3.6 kan det verte ei konflikt mellom eksisterande terminologi nytta i praktisk skodespelarundervisning og terminologien i den nyomsette teksta. Det kunne vore grunnlag for ei heilt eiga studie i seg sjølv, men i denne oppgåva held det å slå fast at potensialet for ei slik konflikt er til stade. Fokuset i denne oppgåva er retta mot det konkret omsetjingstekniske, og ikkje på praktisk bruk i undervisning.

Den gjennomgåande terminologien vert i så måte den viktigaste markøren av fagtekstelementet, og viktigheita av å gjere ho tydeleg er stor. Slik eg les *Rabota aktjora* vil Stanislavskij at alle stadar med kursivert tekst skal lesast ekstra nøye, og den gjennomgåande terminologien vert gjerne innført med kursiv, og etterpå skal desse uttrykka gli inn i daglegspråket som arbeidsverktøy. Eg tek difor alle kursivane frå kjeldeteksta med meg inn i målteksta.

Alle kapitteltitlane i heile *Rabota aktjora* seier kva kapittelet generelt handlar om, slik som «Emosjonelt minne» eller «Kjensle av sanning og tru». Kapittel tre gjer òg det, og skriv samstundes inn to av nøkkeluttrykka til Stanislavskij, for å presisere kva kapittelet handlar om. Heile kapittelet handlar om *dejstvije/handling*, og deretter kjem dei to uttrykka Stanislavskij er mest kjend for i kvar sine hermeteikn. Det fyrste er *jesli by/dersom*, det andre er *predlagajemyje obstojatelstva/føreslåtte omstende*.

Allereie med ordet *dejstvije* får ein fram noko av problemet mitt med å la kjerneuttrykka stå for seg sjølv der andre ord like gjerne kan omsettast til det same. *Handling* kan tyde fleire ting på norsk. I denne teksta tyder det anten historie, som i handlinga til eit stykke, eller ei fysisk rørsle, som å løfte ein arm eller skjære ei grimase. På russisk kan *dejstvije* tyde *aksjon* eller *verksemd*, *arbeid*, *verknad*, *historie*, *akt*, samt eit par døme som fell utanfor denne konteksta. Det er freistande å nytte *akt* i dette dømet, særskild då Berkov dreg det fram spesifikt i teatersamanheng, men det er ikkje slik det vert brukt i kapittel tre av kjeldeteksta. Det brukast i hovudsak om å grunnge dei fysiske enkelthandlingane ein gjer. I råomsetjinga var *verknad* eit av forslaga til omsetjing, men det utgjekk då det etter kvart vart tydeleg at det ikkje var slik det skulle nyttast her. Då valet til slutt fall på *handling* vart det låst til to aktuelle tolkingar. Tydinga kjem likevel tydeleg fram i bruken av ordet.

På side 64 spør Govorkov «kvifor er sitjinga Dykkar i ein lenestol handling? For meg er det fullt og heilt handlingslaust», omsett frå «почему же ваше сидение в кресле является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие». Govorkov får tilsvar frå Nazvanov og beskjed om at det var langt meir interessant å sjå på læraren sitje i ro enn å sjå Govorkov prøve å handle. Det er her Tortsov snakkar om å handle ekte og kor viktig det er å

vete kvifor ein handlar som ein gjer. Her er det greitt å skjøne at det er dei reine fysiske handlingane som må gjerast interessante. Det er ikkje skrive noko manus med ei historie knytt til handling i dette dømet. På side 67 forklarar Tortsov at «[e]kte handling er òg velfundert og hensiktsmessig».

Når Stanislavskij greier såpass grundig ut om kva *handling* er frå starten av kapittelet skjønar lesaren greitt nok kva han vil me skal legge i ordet. Det kunne gått an å omsette det til *aksjon*, men det brukast i mindre grad om enkle rørsler, og meir i demonstrasjonar og abstrakte uttrykk. I tillegg vil det kunne blande seg inn i Stanislavskij si etymologiske forklaring av ordet *drama* på side 64, der han òg snakkar om samanhengen mellom latinske *actio* og *aktør*. Ved å nytte ordet aksjon ville ein skape ei forbindelse i målteksta som ikkje finst i kjeldeteksta. Om ein likevel vel å gjere det vil det vere i tråd med både engelsk og dansk omsetjing, som nyttar *action* og *aktivitet*. *Aktivitet* kunne òg vore eit forsvarleg val på norsk, men det er noko meir generelt, og pågår gjerne over lengre tid, medan ei enkelt handling støtt vil ha eit slutt punkt. Difor vert *dejstvije* konsekvent omsett til *handling* i målteksta, og i den samanheng vert òg verbet *dejstvovat* omsett til *å handle*. Samanhengen mellom dei orda er like tydeleg i kjeldetekst og måltekst.

Det fyrste faguttrykket innført i kapittel III er *jesli by/dersom*. Ifølge Helgheim er dette «uproblematisk å oversette, det betyr `hvis` eller `dersom`» (Helgheim, 2015, s. 29). Den lingvistisk orienterte vil observere at konjunktiven *by* ikkje får ei eiga omsetjing, men smeltar saman med hovudordet *jesli* i omsetjinga. Ein kan anta at dei forsterkar kvarandre, men den norske teksta står seg like godt ved å berre bruke eitt ord. I denne teksta er det nytta *dersom* til fordel for *viss*, som det òg er lov å skrive på nynorsk. Ved å gjere det slik unngår eg moglege misforståingar då ordet *viss* òg kan tyde *bestemt*. Då ville heile mysteriet og spørsmålsdelen av ordet kunne forsvinne. Helgheim nyttar på si side *hvis*, utan at det vert noko særskild skilnad mellom våre to omsetjingar av det. Ei anna grunn til at eg har vald å behalde *dersom* framfor *viss* er at eg unner studenten den ekstra stavinga det tek å innstille seg på at han no skal tenkje seg om. På engelsk er det nytta *if* og på dansk *hvis* og *hvis nu*. *Jesli/jesli by* er baa to omsett til *dersom* alle stadar dei dukkar opp, inkludert i kapittel II av målteksta, der ordet endå ikkje er innført som eit verktøy. På den måten får lesaren eit frampeik fyrste gongen han les *Rabota aktjora*, og om han les oppatt må han reflektere over det òg i andre samanhengar enn der det eigentleg vart brukt.

Predlagajemyje obstojatelstva er omsett med *føreslåtte omstende*. «`[D]ersom` gjev eit puff til ein dormande fantasi, og `føreslåtte omstende` gjer sjølve `dersom` velfundert»

omsett til «'[E]сли бы' дает толчок дремлющему воображению, а 'предлагаемые обстоятельства' делают обоснованным само 'если бы'», [Mine uthevingar. Red.] (s. 83).

Ved å fyrst utvikle den eine kan skodespelaren ta i bruk den andre for å fylle ut ein scenisk situasjon sjølv. Både *dersom* og *føreslåtte omstende* skal hjelpe tankeprosessen med å førestille seg det som trengst for å gjere dei fysiske handlingane så truverdige som moglege.

Predlagajemyje er ein russisk partisipp (sjå 5.5 for partisippar generelt) danna av eit verb som etter Berkov kan omsetjast med *tilby*, *foreslå*, *utbringe*, *gi*, *stille* eller *befale*. Ofte vil forfattaren ha føreslått eller gjeve mange av omstenda i manus, slik som stad, tid og rørsler, så er det opp til skodespelaren å fylle ut dei siste sjølv. Teaterregissørar har ofte eit fritt forhold til manus, og ein ser ofte at teateret er plastisk nok til at det stryk eller endrar ting som ikkje passar inn i måten regissøren ser skodespelet på. «Som omsetjarar er det vår plikt å forsvare originalen, medan instruktørane og andre kan gi meir faen. Og det bør dei vel også! [...] Nokre instruktørar nyttar teksten berre som ein satsplanke» (Kvalsund, Solberg & Walløe, 2016, s. 34-35). Dette sitatet kjem frå Ola E. Bø, dramaturg ved Det Norske Teatret, og kan nyttast som ein god peikepinn på haldninga mange teaterinstruktørar legg for dagen til det skrivne ord.

Når eg seier i målteksta at skodespelarar får føreslått omstende vitnar det om noko større valfridom enn i dei andre omsetjingane, der omstenda vert gjevne. På engelsk er det nytta *the given circumstances*, på dansk *de givne omstændigheder* og i Helgheim si omsetjing til norsk *de gitte omstendigheter*. Når ein vert gjeve noko er det likevel opp til kvar enkelt kva ein skal gjere med gåva si, men det er legg ikkje opp til same valfridommen som dei føreslåtte omstenda mi omsetjing vil utstyre skodespelaren med. Så langt er dette kanskje det mest radikale avviket me ser i dei ulike omsetjingane samanlikna med mi eiga. Men om det ikkje vert verre enn dette er det likevel ikkje mykje å bekymre seg over, og dei ulike omsetjingane er i stor grad samde.

Med tanke på ein allmektig regissør står eg for at skodespelaren fyrst får føreslått omstende, og inntil regissøren har sagt sitt er dei berre forslag.

5.5 Ordklassar: verb for verb og substantiv for substantiv

Når ein samanliknar russisk og norsk vil ein oppdage at russisk nyttar fleire passivkonstruksjonar. På norsk vil substantivet som oftast stå tidleg i setninga; det er tydeleg kven som utfører og deretter kjem detaljane. På russisk kan det verke meir vilkårleg kvar i setninga den aktive parten er, og om han står i nominativ eller instrumentalis. Med andre ord

må ein ofte gjere om på setningsoppbygginga, men òg på setningsfunksjonen til det enkelte ordet.

Slik vil ein til dømes ha verb i staden for substantiv, partisippar eller gerundiumskonstruksjonar. Det er òg mogleg å gå andre vegen, slik at ein omsett russiske substantiv til verb på norsk. Som hovudregel vil ein sjå at det er det fyrste som vert gjennomført. Når ein omsett slike setningar direkte til norsk kan språket gjerne opplevast noko stivt og passivt, og ein moderne lesar kan òg oppleve det som gamaldags. Som slått fast tidlegare vil det vere eit mål å legge seg så nære til originalen som mogleg, men eg vil likevel ikkje gjere det på ein slik måte at nye lesarar vert avskrekka av stivt og gammalt språk.

«—Цель нашего искусства не только **создание** ‘жизни человеческого духа’ роли, но также и внешняя **передача** ее в художественной форме» omsett til «- Målet til kunsten vår er ikkje berre **å danne** ‘liv i dets menneskelege sjel’ for rolla, men òg **å gjengje** det utvendig i kunstnarform» [Mine uthevingar. Red.] (s. 35). Dei utheva russiske orda er substantiv, medan dei på norsk er attgjevne som verb. Om dei skulle vore attgjevne som substantiv i målteksta måtte eg nytta ord som *danning* og *gjengjeving*. Skyldskapen mellom substantiva *sozdanije/peredatsja* og verba *sozdat/peredat* er klare. Ved å nytte verb i staden for substantiv framstår teksta noko meir aktiv enn om eg skulle gjentatt dei substantivistiske formane.

Partisippa er eit anna døme på verb som inntek ei utilnærmeleg form. I beste fall kan ein på norsk omsette dei med -ende-former, som «smilende» (Mathiassen, 1990, s. 550). Dette gjeld berre for ein av dei fire russiske partisippformane, og i alle andre situasjonar tvingast ein til å formulere ei heil setning for å gjengje meininga av eit enkeltord i kjeldeteksta. Den hyppigast nytta formuleringa vil vere ei relativ bisetning, startande med *som*. Partisippa er velbrukte på russisk, og reknast i noko grad for å vere boklege former. Det er ulike oppfatningar innanfor slavistmiljøa om skal partisippar og gerundiar reknast som typisk boklege, eller om dei i like stor grad er trekk frå munnleg tale. Eg vel her å stø meg på Annie Christensen som seier at gerundiar «er ligesom participierne udprægede skriftsprogsformer» (2004, s. 118). Konflikten mellom bokleg og munnleg stil i kjeldeteksta er skildra nærare nedanfor i 6.3. I dette delkapittelet held det å slå fast at russiske partisippar som oftast krev relative bisetningar på norsk, og slik forlengast teksta.

Gerundiar er eit anna døme, nært beslekta med partisippane. Dei har to hovudfunksjonar. Den fyrste er at dei uttrykker samtidighet, dette er gerundium presens, danna av imperfektive verb. To klassiske dømesetningar henta frå Christensen ser slik ut:

«Слушая её, отец тоже стал смеяться». «**Idet faderen lyttede** til hende, begyndte han også at le». Den andre uttrykker som oftast «etter å ha», til dømes «**Написав** письмо, я пошел на почту». «**Da jeg hadde skrevet** brevet, gik jeg på posthuset» (Christensen, 2004, s. 119, 121). Gerundiane uttrykker komplekse handlingar, og underordnar seg hovudverbet dei står saman med.

Gerundiane må gjerast om til bisetningar med eigne verb, subjekt og adverbial, der det i kjeldeteksta ikkje vert presisert korkje subjekt eller rekkefølge/viktigheit av handlingane.

«**Войдя** в класс, Аркадий Николаевич объявил нам программу урока» omsett til «**Etter han hadde kome inn** i klasserommet erklærte Arkadij Nikolajevitsj programmet for timen for oss» [Mine uthevingar. Red.] (s. 86). Det er ikkje noko nytt å hente i mi omsetjing av gerundiumskonstruksjonar. Eg vil nytte nokre fleire ord enn kjeldeteksta for å få fram den same meininga, men så få som mogleg for at flyten i målteksta stadig skal vere så god som mogleg. Som oftast er det berre naudsynt å markere subjektet på nytt og å presisere rekkefølge/samtidigheit av handlingar.

Som hovudregel vil eg omsette substantiv, partisipp og gerundium til verb når dei får målteksta til å framstå tyngre enn ho framstår for kjeldetekstlesaren. I mange tilfelle vil verbliknande substantiv ha ei etablert tyding på norsk, og då er det uproblematisk å nytte substantiv. Eg har måtta gå noko vekk frå målet mitt om å omsette substantiv for substantiv, då russisk og norsk har nokre strukturelle skilnadar eg må ta omsyn til.

6 Syntaksnivå

Dette kapittelet skal ta for seg dei vala som går utanfor eller overstyrer vala tatt i førre kapittel. Der det tidlegare handla om val på leksikalsk nivå vil dette kapittelet handle om val på syntaktisk nivå.

Med syntaks meiner eg her alle val som går utanom opplagt omsetjing av enkeltord. Dette kan vere setningsoppbygging, kulturelle spørsmål eller retoriske grep. Veldig mykje omsetjing vil handle om å overføre enkeltord frå kjeldeteksta over til enkeltord frå målteksta, og det vil berre vere spørsmål om å velje det som passar best i situasjonen. Syntaksdelen av denne oppgåva vil handle om dei gongane enkeltord må omsettast annleis enn ordboka føreslår, dei gongane strukturen i språket forandrar og dei gongane kulturelle referansar krev forklaring eller opnar for spørsmål måltekstlesaren ikkje skal trenge å stille.

6.1 Idiomatisk omsetjing og metaforar

I denne delen vil eg presentere nokre ord og uttrykk som like gjerne kunne gått inn i den leksikalske delen av oppgåva. Når eg vel å inkludere dei her i staden er det fordi forståinga av dei er vel så mykje kulturelt som leksikalsk betinga, og dei språklege bileta dei skapar vil ikkje naudsyntvis samsvare på russisk og norsk. Ofte vil ein sjå at idiom har heilt spesifikk tyding som ikkje kjem fram i direkte omsetjing. Dei er gjerne metaforar, der ein spesifikk ting eller situasjon samanliknast med ein annan spesifikk ting eller situasjon, som oftast for å få fram eit poeng. Typisk vil karakterar eller gjerningar ha eigenskapar som dyr, til dømes når ein er svolten som ein ulv eller arbeidssam som ein hest. Det kan òg vere snakk om andre situasjonar der ein ikkje kan forstå språket heilt bokstaveleg, men det er noko naudsynt bakgrunnskunnskap som trengs for å skjønne korleis uttrykket skal verte forstått.

Før drøftinga om idiom og metaforar tek til er det ein tredje, nærskylde språkbruk det er verd å ta opp: abstrakte konkretar. Stanislavskij skriv om kunst, og abstraktar opptrer i kunsten. Tortsov ber elevane sine «kjenn på dykk sjølv at de agerer: De er sjalusi, De er lidning, og De er tristheit» (s. 68), så ber han dei agere noko abstrakt. Det abstrakte vert til noko konkret i Tortsov sine hender, og slik sett kan det samanliknast med idiom og metaforar.

«Скоро Малолеткова влетела со сцены в партер с видом победительницы. Глаза ее **блестели**, румянец заливал щеки» omsett frå «Snart flaug Maloletkova av scena til parterre med eit vinnaroppsyn. Auga hennar **glima**, raudna strømmma til kjakane» [Mine uthevingar. Red.] (s. 65). Dette er eit døme på enkel idiomatisk omsetjing. I kjeldeteksta vart verbet *blestet* nytta, som omsettast til *skinne*, *lyse*, *stråle*, *glimre*, *glitre*, og ordboka sett òg ordet i samanheng med auge, akkurat slik det vert nytta i denne situasjonen. Litt seinare i same sekvens kjem det fram at ho er *så lukkeleg*, og det er truleg denne lukka som vert reflektert i auga hennar. I dette tilfellet var det ikkje langt mellom original og variant. Her finn me det fyrste dømet på at metaforar kan svare direkte til kvarandre på ulike språk.

Eit tydelegare døme på språkleg bilete finn ein på side 75: «Ein innvendig knute av alle sine koplingar med kvarandre festa seg hardt. For å knyte han opp[...]». Det russiske ordet *uzel* omsettast til *knute*, *knutepunkt*, *knytte* eller *forbindelse*. Knuten er i dette tilfellet eit bilete på eit problem. Dette biletet er ikkje nytt, allereie i gamle greske segn finn ein døme på den gordiske knuten, det uløselege problemet. Frå den tid til i dag ser ordet ut til å ha hatt same assosiasjon på både russisk og norsk, og det lettar arbeidet betrakteleg med å forklare fenomenet.

På side 76 vert det snakka om å nytte *dersom* som ei *vektstang* for skodespelarar. «Если бы» является для артистов **рычагом**, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество», omsett til «'Dersom' er ei **vektstang** for skodespelarar, som overfører oss frå handling til ei verd der berre skaping kan føregå» [Mine uthevingar. Red.]. Vektstanga kjem frå russiske *rytsjag*, som omsettast til *vektstang*, *løftestang* og *stang*. Umiddelbart hadde eg lyst til å sjå for meg eit brekkjern, som om eg skulle bryte opp ei attspikra kasse med skapinga innestengd inni. *Brekkjern* vil på si side omsetjast attende til russisk med *lom*, som er langt meir konkret. Når Stanislavskij skriv at verktøyet skal overføre oss sjølv krev det ei noko annleis tolking. Ved å nytte *vektstang* i staden for *brekkjern* er det stadig mogleg å sjå brekkjern-tydinga i ordet, men det viktigaste i ordet *vektstang* er at ein får til ein overgang frå ein plass til ein annan ved hjelp av vektstang-prinsippet. Det er om å gjere at ordet tydeleggjer at *dersom* kan bidra til å gjere det lettare for skodespelaren å sjå for seg ein tenkt situasjon. Ved å bruke *vektstang* opnast det for fleire tolkingar av ordet enn ved ordet *brekkjern*, som i større grad låser lesaren til eit heilt konkret verktøy.

På side 81 i *Rabota aktjora* finn me *dersom* skildra som nok eit verktøy; denne gongen har eg omsett det til *pådrivar*. I kjeldeteksta er det omsett frå *tolkatsj*, gjerne forstått som eit *trekklokomotiv*, eller *bukserbåt*. Like viktig for forståinga av ordet er skyldskapen med verbet *tolkat*, som omsettast til *støte*, *skyve*, *puffe*, *egge til* eller *drive til*. Verbet gjer det veldig tydeleg kva substantivet gjer, men dei to hovudtydingane til substantivet på russisk har sterke assosiasjonar til motorkraft, og det ville vore heldig å få til det same i målteksta. Ved å velje *pådrivar* til fordel for *trekklokomotiv* mistar eg motorkraftassosiasjonane, og substantivet vil i større grad speile eitt eller fleire menneske som kjempar for noko.

På side 88 er det snakk om ein *okrosjka* av kjensler. Kjennarar av det russiske kjøkken vil kjenne att dette som suppe laga på *kvas*, ei vanleg ølliknande drikke i Russland. Trass i at ordboka føreslår *kvassuppe* for ordet *okrosjka*, var det nok ikkje den russiske drikka Stanislavskij ville framheve då han nytta uttrykket. Ordboka føreslår òg *lapskaus* og *miskmask* (Etter norsk ordbok *vrøvl* eller *rot*). Difor har eg vald nettopp *lapskaus* for å skildre den samanblandinga av kjensler Tortsov er så irritert på. På den måten får eg fram at det er snakk om ein resterett, noko ein slenger saman av maten ein har liggande att, og slett ikkje ei eksklusiv delikatesse, eller god kunst, om ein går attende til teaterverda Stanislavskij skildrar.

Tidleg i denne oppgåva skreiv eg at det var eit mål å bringe lesaren av målteksta så nære Russland som mogleg. Dette var eit godt høve til å gje lesaren ei kjensle av å vere saman

med eg-personen i dagboka, men det ville diverre ha gått utover den umiddelbare forståinga av teksta. Ved å nytte ordet *kvassuppe* ville den norske lesaren brukt meir tid på å lure på kva *kvass* er og kva det har i ei suppe å gjere enn kva ordet representerer. Poenget til Stanislavskij er ikkje å snakke om gastronomi, men å framstille ei uheldig samanblanding av kjensler. Ved å nytte *lapskaus* tek eg med lesaren til kjøkkenet utan å forvirre han, og resteaspektet i retten er stadig det viktigaste.

Trass i at teateret i seg sjølv er ein metafor på livet har Stanislavskij minimert sin eigen bruk av metaforar i *Rabota aktjora*. Når dei er i bruk er det i hovudsak for å framheve og gjere påstandar klarare. Dette fordi han vil ha heile teksta så tydeleg og lettforståeleg som mogleg. Idioma skildra ovanfor er tatt med som nokre døme på kor viktig det er å forstå dei, både i kjeldetekst og måltekst. Difor er det òg viktig å ta særskild omsyn til desse i omsetjingsarbeidet, og å vere klar over at kultur både kan vere felles og uavhengig.

6.2 Litterære referansar

I mange tekster opplever ein intertekstualitet, og særskild vil ein oppleve det der teksta står i forhold til eit tema som er bearbeidd frå før. «Intertekstualitet viser ikke til påvirkning eller lån i tradisjonell forstand, men snarere til det uunngåelige i at tekster forholder seg til andre tekster, og til den meningsproduksjon som dermed oppstår» (Skei, 2009). Stanislavskij står i ein tradisjon med andre kjende teaterfolk, og han nytter døme frå teaterverda for å forklare og utdjupe meiningane sine. Når kjende verk og personlegheiter vert sitert stiller det gjerne krav til presisjon, og ein må ta sjølvstendige val på korleis ein skal behandle dei.

For det fyrste har opphavsmannen til eit sitat rett til å få det referert godt, og ofte finst det òg tidlegare omsetjingar til norsk som ein kan nytte. Då kan ein støyte på problem med at det aktuelle sitatet ikkje får fram det same, særleg når det gjeld skjønnlitterære omsetjingar, som ein jo gjerne finn innan teateret. I fyrste omgang vil det vere naturleg å sjå til etablerte omsetjingar der dei finst. Om dei elles passar inn i språket, og den siterte teksta illustrerer det same på båe språk er det nokså uproblematisk å nytte ei gamal omsetjing.

For det andre vert det eit spørsmål det er verd det tidsmessig å handtere teksta på det viset. Ofte vil det vere snakk om korte fragment av teksta som skal omsetjast, og ein må gjennom ein lengre prosess for å finne dei att. Fyrst må ein vete kva slags plassering sitatet har på kjeldespråket, og deretter må ein finne att den tilsvarande plasseringa på målspråket, og til slutt oppdagar ein kanskje at sitatet ikkje kan brukast på same måte på målspråket. For å

gjere situasjonen endå litt meir avansert vil ein kunne oppleve at korkje kjeldetekst eller måltekst er felles med opphavsspråket til den siterte teksta.

I kjeldeteksta finn me fleire sitat som ikkje var skrive på russisk i utgangspunktet, og ein må leite ekstra godt for å finne opphavet. Eg er tent med å lene meg på eksisterande verk der det er mogleg, då den fyrste omsetjinga gjerne står seg lengst (Egerberg, 2009). Stanislavskij refererer fleire plassar til Shakespeare, og det gjer han sjølv sagt på russisk. Når Stanislavskij siterer Hamlet på side 86 er det korkje den russiske eller engelske tekstversjonen eg er interessert i, men eg er interessert i at tekststykket er like gjenkjenneleg i måltekst som kjeldetekst. Vil ein norsk skodespelarkunnig kjenne det att frå same plassen i ei norsk omsetjing? Skal eg velje André Bjerke sine velkjende omsetjingar, eller Edvard Hoem sine moderne omsetjingar? Det einaste direkte sitatet ein finn i kapittel III er òg det mest kjende sitatet frå Shakespeare. Det er umiddelbart forståeleg og gjenkjennbart om eg nyttar Bjerke sitt «Å være eller ikke være» eller Hoem sitt «Å vera eller ikkje vera». Spørsmålet er berre om eg skal sitere det mest velkjende sitatet eller det som elles går best saman med teksta mi. For lesaropplevinga sin del er det mest interessant å la nynorsk flyte saman med nynorsk, og gjenkjenningfaktoren vil uansett vere til stades. Valet fell i så måte på Hoem si formulering.

På side 68 vert det referert til ei scene frå Ibsen sitt stykke *Brand*, òg denne gongen utan direkte sitat, det er berre snakk om «scena med barnetøyet». Her vert det noko meir utfordrande, for her ser det ut til at det er ei kjend scene for dei russiske elevane. Skal eg då anta at den same scena har eit kjend kjælenamn på norsk, slik som ho ser ut til å ha på russisk? Og nyttar Ibsen eit fast uttrykk gjennom heile si tekst, som har vorte gjengjeve med *peljonka* i den russiske omsetjinga? For å få eit fullgodt svar på spørsmålet burde eg truleg gjennomgå heile handling fire på norsk og russisk. Men nok ein gong er det eit spørsmål om ressursar og utbytte. Ei kjapp gjennomlesing av fjerde akt frå *Brand* vil avsløre at den einaste gongen det er snakk om barneklede vert det referert til som *barnetøy*. Då nyttar eg det i mi omsetjing med, sjølv om *peljonka* like gjerne kan tyde *bleier* eller *reiver*.

På side 79 nemner Stanislavskij *Blåfuglen* av Maurice Maeterlinck og ei nøkkelscene derifrå, utan å seie noko meir om kven det handlar om eller kven som har skrive det. For ein norsk lesar er det ikkje umiddelbart forståeleg at det er eit stykke opphaveleg skrive på fransk av belgiske Maeterlinck, uroppført av Stanislavskij i Moskva i 1908. Stykket er skrive av ein nobelprisvinner, og det har vorte filmatisert seinare, men det ser likevel ikkje ut til å vere oppført på norsk. Då eg lette ut frå den biologiske termen kunne eg ha funne på å omsetje *Sinjaja ptitsa* til *Blåplystretrost*. Dette ville vore ein blindveg, då korkje Maeterlinck eller

Stanislavskij var interessert i å portrettere dei biologiske artane *blåplystretrost* frå Himalaya eller amerikanske *bluebird*.. Det einaste blåfuglen, skrive i eitt ord, kan forvekslast med på norsk er fuglen som flyg gjennom vindaugget i barnesongen. Slik vert det tydeleg at det ikkje er snakk om ein einskild fugleart, men snarare ein einskild fugl.

På side 43 seier Tortsov om den kjende skodespelaren Coquelin (meir om han nedanfor): «–Han ser på Tartuffe [...] ser ganga hans og etterliknar ho, merkar seg fysiognomien og lånar han». Stanislavskij seier ingenting om kven Tartuffe er, eller kva slags eigenskapar han har. Nok ein gong overlet han til lesaren sjølv å vite kven Tartuffe er, og kva slags karakter han er, og kven som skapte han. Stykket *Tartuffe, eller den skinnheilage*, var skriven av Molière i 1664. Dette stykket er i det minste vore oppført på norske scener, og det gjer det noko lettare å finne eit norsk motsvar enn for Maeterlinck sine verk.

På side 82 refererer Tortsov til eit Pusjkin-sitat, i eit motsvar frå Pusjkin til litterat og akademikar M. P. Pogodin, og ut frå dette motsvaret trekk han eit sitat som elevane skal reflektere over. Lesaren treng ikkje kjenne korkje legenda om *Marfa Borgermesterinne* eller Pogodin for å ha glede av sitatet derifrå, men dette er endå ein plass lesaren kan stoppe opp og undre på opphavet framfor å gå vidare. Difor har eg notert at i ei fotnote at Pusjkin var ein russisk poet med høg stjerne i dagens Russland, samt når han levde.

Pusjkin-verket Tortsov siterer frå er ikkje omsett til norsk, og Pogodin er heller ikkje kjend for nordmenn flest. Det vert ikkje nærare forklart kven Pogodin er då Pusjkin-sitatet står godt på eigne føter. Det er verd å merke seg at tittelen på dramaet Pusjkin referer til har fleire moglege omsetjingar. Her har eg inga tidlegare omsetjing å støtte meg på, og eg veit berre at det dreier seg om ei legende om Marfa *Posadnitsa*, ei kjend borgarmeisterkone frå Novgorod på 1400-talet. Når ho har fått tittelen *Borgermesterinne* i mi omsetjing er det etter inspirasjon frå engelske *mayoress* og svenske *borgmästerinna*. Det var skikk i Russland den gongen å gje kona tittel etter mannen, og det er etter den tradisjonen ho har fått eit namn som indikerer styrande posisjon, heller enn eit namn som indikerer at ho var gift med ein i styrande posisjon.

I alle desse tilfella er det eit spørsmål om kor mykje hjelp lesaren treng for å forstå referansen. Om det er naudsynt for den russiske lesaren å kjenne godt til teater for å ta dei ulike referansane kan eg krevje det same av den norske lesaren. Både Ibsen og Shakespeare sine stykke er såpass velkjende at det bør vere relativt fort gjort å forske seg fram til referansen om ein ikkje sjølv tek han umiddelbart. Referansane for Maeterlinck og Pusjkin tør vere såpass obskure at ein kanskje ikkje finn dei sjølv etter noko leiting. Ved å oppgje kort

biografi på alle ikkje-fiktive personar nemnd i målteksta gjev eg alle forfattarane same behandlinga, og måltekstlesaren har moglegheita til å leite fram den informasjonen han vil ha sjølv, om han ser informasjonen er relevant. I tillegg oppgjev eg originaltittel på skodespelet av Maeterlinck og teksta til Pusjkin, sidan dei ikkje finst i norsk omsetjing. Eg stolar på at lesaren kjenner att skodespela *Brand*, *Othello* og *Hamlet* på karakternamna Brand, Othello og Hamlet, som vert nytta i *Rabota aktjora*.

Sidan det er eit mål at målteksta berre skal gjengje informasjon frå kjeldeteksta vert det eit lite overgrep å legge til informasjon. For å unngå dette vil biografisk informasjon stå i fotnotar, slik at lesaren vert gjort oppmerksom på at det er meir informasjon å hente, men informasjonen er ikkje naudsynt for leseflyten. Her legg eg meg på omtrent same linje som Helgheim, som òg forklarar kven Maeterlinck, Pusjkin og Pogodin er i fotnotar, om enn noko meir detaljert enn eg gjer sjølv. Hamlet og Brand let han stå uforklart. Rovsing og Rostrup let alt stå utan nærare forklaring. Noko av forklaringa på det kan vere at omsetjinga er skriven berre eit par år etter den russiske utgjevinga, og då ville både Pogodin, Pusjkin og Maeterlinck truleg vere meir allment kjende i Danmark.

Til sist er det òg eit spørsmål om kor mykje informasjon ein skal dele. Sjølv om lesaren får oppgjeve kven forfattaren er og kva slags stykke det vert referert til vil det ikkje gjere det klarare kva Stanislavskij refererer til. Scena med barnetøyet i *Brand* eller scena med diamanten i *Blåfuglen* vert ikkje klarare av at lesaren veit når Ibsen og Maeterlinck levde. Målet med å oppgje denne biografiske informasjonen er at lesaren av målteksta sjølv skal kunne oppsøke informasjonen om det er interessant. Ved å legge til denne informasjonen vil eg legge til rette for kunnskap, men han vert ikkje tvunge på lesaren. Noko av informasjonen er lett å finne for måltekstlesaren, som utdrag frå Ibsen og Shakespeare, medan Pusjkin og Maeterlinck gjerne vil krevje meir språkkunnskap enn mange norske lesarar innehar. Den ekstra informasjonen er lagt til som ein konsekvens av at eg trur måltekstlesarane kjenner mindre til situasjonen enn kjeldetekstlesarane gjorde for 70 år sidan. Dette er eit av dei tydelegaste tilfella der lesaren vert frakta gjennom alle tre dimensjonane skildra i 3.2.

I kapittel II av *Rabota aktjora* er det to personar til som har vorte sitert, baa to skodespelarar som var store og viktige i si tid, men som ikkje ser ut til å vere kjende i dag, ikkje i Russland, og særleg ikkje i Noreg. Baa to er sitert frå tekster dei har skrivne om skodespelarkunsten, og ingen av tekstene er å finne omsett til norsk. Nok ein gong vert det eit spørsmål om kor nære originalen ein skal gå. Ein må gå ut frå at når Stanislavskij siterer italienske Tommaso Salvini og franske Benoit-Constant Coquelin er det etter eiga eller andre

si omsetjing av originaltekstene deira. Eg konkluderer med at omsetjinga truleg ikkje vert betre om eg finn det opphavelige sitatet i originaltekstene og les det i sin eigen samanheng. Det vil ta ekstra lang tid sidan eg ikkje beherskar korkje italiensk eller fransk, og det berre er på dei språka eg finn utdrag av tekstene. Eg må, i likskap med kjeldetekstlesarane, stole på at Stanislavskij har gjort ei god avveging av kva sitata til Salvini og Coquelin tyder, og korleis ein kan forstå dei i den samanhengen dei var skrivne i i byrjinga. Dei vert difor omsett slik eg forstår dei i samanhengen, utan å ta omsyn til at sitata kjem frå ein annan situasjon. I dei situasjonane dei oppstår står dei uansett stødig på eigne bein utan at anna bakgrunnskunnskap ser ut til å vere naudsynt.

Båe dei to skodespelarane vert presentert i korte trekk av Tortsov sjølv, då han seier at dei har skrive artiklar, i den eine svarar Coquelin på ein av Salvini sine påstandar. Noko seinare forklarar Stanislavskij òg kven Coquelin er: «som ein av dei beste representantane av førestillingskunsten snakkar billedleg om – den kjende franske artisten Coquelin den eldre» (s. 42). Noko nærare vert det ikkje forklart. Elevane, og dei fyrste lesarane av *Rabota aktjora*, til Stanislavskij på 1920 og 1930-talet visste truleg at han hadde gjestespelt i Moskva og St. Petersburg med stort hell på 1880-talet, og det er nok til at utsegna hans skal få tillagt stor vekt. I tillegg veit lesaren at når Tortsov seier noko må det vere sant. Eg-personen let det ikkje vere noko tvil om at læremeisteren støtt veit best, og i den forstand bør alle sitat Tortsov tek frå andre òg vere godkjend med god margin.

Til sist må eg stille spørsmål ved kva lesaren veit frå før, og kva han treng å vite. I spørsmåla, både med referansane til reine teaterstykker, slik som *Hamlet*, *Othello*, *Brand*, *Tartuffe* og *Blåfuglen*, og referansane til skodespelarane som har meint noko om skodespelargjeringa på 1880-talet, så ser ein at døma forklarar seg sjølv. Det er ikkje viktig å avklare kven som har sagt kva, men ved at dei forskjellige dramatarane og skodespelarane vert nytta som referansepunkt veit me at dei er viktige. Sidan eg forventar at lesaren veit mindre om desse fransk- og italienskspråklege skribentane enn russiske skodespelarelevar gjorde for 100 år sidan vil eg kompensere for det ved å kort gje fullt namn på dei aktuelle forfatarane og når dei levde. Då kan måltekstlesaren sjølv avgjere om han vil oppsøke meir informasjon om dei og eventuelt gå heilt til kjelda, om han har moglegheit til det. Særleg i teaterstykkane kan det vere berikande å kunne gå heilt inn i døma Stanislavskij snakkar om, framfor å berre få dei referert overflatisk.

Her vel eg å legge til informasjon som ikkje står i kjeldeteksta, i den tru at denne informasjonen var klar for dei fyrste lesarane av boka, men at han ikkje er klar for det nye

publikummet. Lesaren får eit hint om kvar det er meir informasjon å hente om han er interessert i det, og om det ikkje er interessant får han avklart kvar referansen kjem frå, og kan legge det bak seg utan å tenkje meir over det. Det vil vere ei avklaring for den som vil gå vidare og eit springbrett for dei som vil fordjupe seg.

Referansane til Shakespeare og Ibsen er meir opplagte for den norske lesaren enn dei andre, og eg har vald å droppe desse. Dei står ikkje i vegen for nokon, og då eg uansett ikkje utdjuvar nokon av situasjonane vil det vere like snøgt å gå rett til kjelda, berre ein har høyrd om skodespela Brand, Othello og Hamlet tidlegare. Såpass lit har eg til den vordande skodespelaren, at om han ikkje kjenner til dei personleg, så veit han i alle fall kvar han skal leite for å finne det han treng.

6.3 Stil, teiknsetting og tekstflyt

Skrivestil er i følge Dansk ordbog «en persons måde at skrive på, med hensyn til sætningsopbygning, ordvalg, billedbrug, retskrivning og andre sproglige virkemidler» (Skrivestil, 2005). Alle vala ein forfattar tek vil handle om stil på eit eller anna nivå. Nokre ord assosierast med høg stil og nyttast gjerne meir skriftleg, medan andre ord og uttrykksmåtar assosierast med munnleg tale, og kallast gjerne låg stil. På russisk er det som oftast viktig å halde seg til høg stil, *knizjnyj stil*, bokleg stil. Dei aller fleste russiske tekstar vil halde seg til høg stil med mindre dei bevisst vil skilje seg ut, men det høyrer til unntaka. Stanislavskij hadde liten interesse av å skrive på framandgjerande vis for den russiske lesaren, då innhaldet i teksta var langt viktigare enn korleis ho vert framstilt. Dagboka er prega av språk som går beint fram, ein elev som ikkje skriv for å imponere, men for å få formidla så mange uttrykk som mogleg. Likevel er det ikkje til å unngå at nokre typiske boklege verkemiddel vert tatt med, som til dømes partisippa og gerundiane drøfta i 5.5. Dei fortettar og effektiviserer teksta drastisk, og stiller slik høge krav til omsetjaren. Bruken av desse er eit av få teikn Stanislavskij syner som markerer at dagboka er eit skriftleg verk, og ikkje berre nokon som fortel munnleg fortløpande.

Stilen til Stanislavskij er elles i stor grad prega av dialogar og refleksjonar. Ofte vil Tortsov tak i noko ein av elevane seier og gje vendinga ein liten vri for å få dei til å sjå uttrykket på ein annan måte. I stor grad tek han tak i det heimedyrka språket og tving lesarane til å reflektere over kor viktig bevisst språkbruk er. Stanislavskij utdjuvar og detaljerer der han kan verte misforstått, og er elles så konkret og konsis som mogleg.

Ein viktig del av retorikken til Stanislavskij er å la Tortsov be elevane sjå for seg ulike situasjonar, og deretter be dei handle som om dei var i dei situasjonane. Her teiknar Stanislavskij opp bilete han tvingar studentane til å ta stilling til. Ved å gjere dette må lesaren setje seg nærare inn i situasjonen og reflektere over det same som studentane. Etter kvar situasjon er over vil anten Nazvanov eller Tortsov oppsummere og fortelje kva slags læring eleven skal sitje att med.

Når ein tek omsyn til stil i omsetjing frå russisk til norsk vil målteksta veldig fort framstå som stiv. Dette er fordi russisk nyttar færre verb, eller får verba til å ta form som adjektiv eller substantiv. Den norske lesaren er van med hyppig verbbruk og at subjektet er tydeleg tilstade i setninga. Den russiske lesaren kan like gjerne bytte ut både verb og subjekt med adjektiv og stadig forstå samanhengen utmerka. Eit døme finn me på side 69, der Tortsov svarar på ein påstand med korte *khorosjo* før han går ut. Direkte omsett tyder det *bra* eller *godt*, men i mange situasjonar ville ein nordmann trengd både subjekt og verb for å sjå på det som ei fullstendig setning. «Det er bra/godt». Som eit svar på ein påstand fungerer det like godt med enkeltordet «godt».

Tilsvarande er det vanleg å nytte verb i tredjeperson fleirtal der ein på norsk seier *ein/man seier, dei seier, det seiast*. På side 62 reflekterer Nazvanov over eigen prestasjon. «**Говорят**, что лицо мое сделалось глупым,» [Mi utheving. Red]. Det fyrste verbet, det fyrste ordet i setninga uttrykker heile uttrykket *dei seier*, men utan at subjektet er synleg. Subjektet vert bestemt av måten verbet er bøygd på, og uttrykker ei generell masse som seier noko. Like etter ser ein at andletet vert subjekt i neste leddsetning, utan at det eigentleg gjennomfører noko på eigen hand, men det går gjennom ein prosess. «**Dei seier** at andletet mitt gjorde seg dumt» [Mi utheving. Red.]. Ved å halde på den konstruksjonen i målteksta vert ho noko meir oppstylta, til fordel for lettare konstruksjonar som «andletet mitt såg dumt ut» eller «eg fekk eit dumt drag i andletet». Mi løysing bidreg til å halde på den noko stivare stilen frå kjeldeteksta, i tråd med målet mitt om å bringe lesaren mot Russland. På denne måten overfører eg neppe den relative stilhøgda frå russisk til norsk, men får den målteksta til å sjå stivare ut enn den kjeldeteksta, samanlikna med munnleg tale eller bokleg stil. Dagboka er av natur personleg, men eg ønsker å gje måltekstlesaren inntrykk av å lese ei dagbok frå ei anna tid og ein annan stad.

Tidlegare i oppgåva har det vore snakka mykje om leksikalsk omsetjing, om ord som må omsettast på ulikt vis, og situasjonar der to ord i kjeldeteksta kan verte like på målspråket, men må omsettast ulikt for å få fram faguttrykka der dei dukkar opp, og dei daglegdagse orda

der dei skal nyttast. Dette er noko utfordrande i ei tekst som har til mål å operere med eit heimegrodd kvardagsspråk som skal forståast utan noko særleg innføring.

Ei av drøftingane eg må ta gjeld bruk av høfleg form. I Noreg har høflegheitsformene *De/Dykk/Dykkar* (bokmål *De/Dem/Deres*) vore i aktiv bruk fram til dei siste tiåra. Det er ein effektiv måte å skilje på kor godt ein kjenner folk, og om det er statuskilnad. I Russland finst dette skiljet stadig i stor grad i daglegspråket, og ein skal gjerne avtale seg imellom om det er greitt å verte dus framfor dis. Eit heilt naturleg ledd i prosessen med å frakte den norske lesaren til Russland er å halde på høflegheitsformene. Målteksta vil sjå meir gamaldags ut på det vis, men moderne lesarar kjenner godt til bruken av *De* og *Dykk*, sjølv om dei ikkje er å sjå i praksis lenger.

Båe språk nyttar fleirtalsform for å vere høflege, og det kan like gjerne sjå ut som ein snakkar til ei gruppe menneske som til ein enkelt person. På norsk vil den differansen kome fram i skriftmålet ved at ein nyttar stor forbokstav. På russisk er alle forbokstavar like, og eg har vore nøydd til å skilje mellom tale til fleire og høfleg tiltale. Mesteparten av tida har det gjeve seg sjølv, det er markert i teksta om replikkane går til ein særskild eller til heile gruppa. Læraren Tortsov har fordelan at alt han seier til éin kan han samstundes seie til heile gruppa, då alt han seier er allmenngyldig lærdom, og alle elevane kan lære av dømet til den einskilde. Det kan tidvis vere eit tynt skilje mellom tidspunkta han snakkar til ein enkelt og når han snakkar til alle. I dei tilfella det kan vere båe delar har eg vald å halde meg til fleirtalsform med liten forbokstav, så framstår det mest mogleg allmenngyldig

I denne boka er det få nære vener, og i utdraget som er presentert i denne oppgåva er det berre eit tilfelle av at nokon er dus. På side 90 tiltalar Tortsov Rakhmanov med *du* og kjælenamnet *Vanja*, avleia av *Ivan*. For å finne svaret på den gåta må ein attende til forordet, der Ivan Platonovitsj Rakhmanov vert presentert som medhjelparen til Tortsov. Dette er det einaste teiknet me finn i kjeldeteksta på nærleik mellom to personar, og denne gongen er det snakk om dei jambyrdige lærarane. Kollegaen Rakhmanov vert elles omtalt på same måte som Tortsov i dagboka, av og til med fornamn og farsnamn, av og til med etternamn.

Elles vender Tortsov seg alltid til elevane sine med høfleg tiltale, og elevane tiltaler kvarandre tilsvarande, sjølv i oppheita diskusjonar. Elevane vender seg sjølvsagt støtt til lærarane med høfleg tiltale. Det er berre naturleg at eg gjer det same i målteksta.

Det er eitt unntak til som går att frå alle høflege tiltaleformer ein finn i teksta. På russisk bøyast verb i person og tal, så verbforma seier noko om det er ein eller fleire som utgjer subjektet i setninga, og i fortid kan det òg avgjere kjønn, med mindre ein òg her går for

den høflege fleirtalsforma. I dagboka reflekterer Nazvanov i andreperson eintal, altså med *du*. Det ser ein på slutten av side 61, der han snakkar om seg sjølv før han seier: «Du plasserer ganske enkelt neven eller foten». Det er inga tvil om at han snakkar om seg sjølv, men formuleringa er samstundes allmenngyldig. I fleire norske dialektar ser ein òg at allmenne formuleringar kan nytte *du*, sjølv når ein snakkar til fleir. I norsk skule lærast det bort at i slike setningar skriftleg kan ein nytte *man* eller *ein*, som det vert gjort i denne oppgåveteksta utanom omsetjinga.

Nazvanov sine allmenngyldige forklaringar får stå med du-form i desse tilfella. Delvis fordi han skriv dagbok til seg sjølv, og eg går ut frå at han er dus med seg sjølv, og delvis for å gjere dagbokteksta noko meir munnleg enn mykje anna russisk litteratur, som ofte har høgare stil og i større grad skil seg frå talemålet.

Eg har i så stor grad som mogleg latt alle teikn stå på same vis som dei gjer i kjeldeteksta. Alle spørjeteikn, utropsteikn, hermeteikn og triple punktum har fått stå på same plass som i kjeldeteksta. Hovudregelen med teiknsetting har vore at alle teikn som står der er der fordi forfattaren ønska at dei skulle stå der. Målet har vore at alt innhaldet mellom to punktum skal bevarast i omsetjinga. Om kvar setning representerer ein idé så må denne idéen få like lang tid på å uttrykke seg på kjeldespråk som på målspråk. Slik vil den russiske og norske lesaren få like lang tid på å fordøye nytt og gammalt stoff, og språket vert omtrent så utbrodert som Stanislavskij skreiv det. Men, som nemnd i 3.5, så vil slike forsøk på å forbetre teksta vere å sjå på som redaktørarbeid. Det er ikkje det som er jobben min, men å gjere stoffet tilgjengeleg nok til at alle norske lesarar kan sjå på verket i sin heilheit, og deretter bestemme seg for om dei meiner alt er like aktuelt eller interessant å ta med seg vidare.

Komma fungerer noko ulikt på russisk og norsk, i dette arbeidet har eg i hovudsak fjerna dei om dei har vorte forandra. På russisk krev kvart subjekt sitt eget rom, medan det på norsk i dag i somme tilfelle er mogleg å skrive inn leddsetningar utan å skilje mellom dei med komma. I ei russisk tekst ser det ut til at delane i setninga er isolert i større grad enn på norsk. Difor har det ofte forsvunne nokre komma inne i lengre setningar, men innhaldet skal vere det same mellom punktuma likevel. Frå side 74 i *Rabota aktjora* plukkar me følgande setning:

Лишь только вопрос был поставлен таким образом наше отношение к действию – или, как потом выразился Торцов, «внутренний прицел» - сразу изменилось: мы уже не думали о том, как она у нас выйдет с внешней, показной стороны, а

внутренне,[.] с точки зрения поставленной задачи оценивали целесообразность того или иного поступка.

På målspråket får same setning eit ekstra punktum, som ein av veldig få stadar i teksta. Kolonet bidreg til å dele opp setninga noko. Det siste punktumet er sett mest for at lesaren skal forstå det han har lese før han går vidare. Eg vil påstå at denne setninga står seg like godt på eiga hand og uttrykker sin eigen idé. Eit motargument mot denne omgjeringa vil ein finne om ein meiner at «synspunktet» omtalt rett etter punktumet burde henge nærare saman med drøftinga av det innvendige og utvendige som kjem før. Her har lesbarheita fått ha sisteordet, og meininga er stadig vedlikehalden.

Om ein tanke skal få like lang tid på å uttrykke seg på målspråk som kjeldespråk, som var tanken bak å la alt innhald mellom to punktum få stå, så er det i endå større grad eit poeng når det gjeld avsnitt. Sidan kvart avsnitt skal handle om eitt tema vil det vere unaturleg å gjere om på avsnittsstrukturen. Stanislavskij har tidvis ganske hyppige linjeskift, då det er mykje direkte tale i teksta. Som ein skribent med teaterbakgrunn er det berre å vente at kvar nye replikk skal få ei ny linje. Slik vert teksta som oftast ståande open og lett tilgjengeleg i desse delane.

I andre delar av *Rabota aktjora* vert avsnitta noko lenger, og det er stort sett no det vert forklart meir eller mindre avanserte konsept som Tortsov dreg fram. Ofte er det Tortsov sjølv som står for dei lange utlegningane, men av og til vil Nazvanov sjølv bruke mykje tid og plass på å fortelje om ei erfaring han har gjort seg, eller han vil reflektere over noko Tortsov akkurat har sagt eller han sjølv har gjort.

Virkemidla gjengjevne ovanfor er i hovudsak bevart i målteksta. Dei retoriske verkemidla, der Tortsov ber elevane sjå for seg situasjonar med påfølgande refleksjon er synleg i like stor grad i både kjeldetekst og måltekst. Sidan nesten all teiknsetting og avsnittslengde er tatt direkte frå kjeldeteksta er det heller ikkje her noko særleg skilnad. Den største skilnaden det er verd å merke seg i dette avsnittet er dei potensielle feilkjeldene der målteksta må ta stilling til om det vert snakka til éin eller fleire elevar, og slik velje om det skal nyttast liten forbokstav for tale til fleire, eller stor forbokstav for høfleg tiltale. Desse er omsett konsekvent og korrekt så langt eg kan sjå.

7 Konklusjon

7.1 Kva er særskild viktig ved omsetjing av *Rabota aktjora*

I innleiinga til denne oppgåva var eg ambisiøs nok til å seie at eg ville legge meg så nære opp til Stanislavskij si originaltekst som mogleg, og slik flytte lesaren av målteksta nærare Stanislavskij, til fordel for å fornorske Stanislavskij. Grunnen til det kjem delvis frå Egeberg sin påstand om at «den oversettelse som følger originalen så nær som mulig i flest mulig henseender, også varer lengst» (Egeberg, 2009). Men den viktigaste funksjonen eg ville at denne omsetjinga skal ha er at den norske skodespelarstudenten skal kunne gå rett til kjelda og lese Stanislavskij i sin heilheit, og ikkje berre høyre dei utdraga som instruktørane finn det for godt å gje dei.

Som forventa var idealet om å halde seg tett inntil kjeldeteksta heile vegen vanskeleg å gjennomføre i praksis. Omsetjing er og vil vere eit blandingsarbeid, der ulike omsyn må vegast opp mot kvarandre. Omsetjaren skal ta vare på hovudidéane til forfattaren, stilen, døma, orda og strukturen. På eitt tidspunkt må noko vike, og som oftast går det fyrst utover struktur og stil, slik at idéane kan overførast så heile som mogleg. Særskild viktig vert det når Stanislavskij skriv ei lærebok i dramatisk arbeid. Kjeldeteksta har skjønnlitterær form, med oppdikta karakterar og overdrivne karaktertrekk for å få fram poenga Stanislavskij vil få fram.

Det har vore eit mål å gjengje alle tankar med like lang tid på båe språk. Som slått fast i 5.2 skal kvar idé få like lang tid på å utvikle seg på målspråk som på kjeldespråk. Stanislavskij har hatt fordel av å vete korleis han skal formulere ein idé kjapt og lettvent på sitt eige språk, og har i stor grad ikkje nytta moglegheita. Sidan han var bekymra for å verte misforstått er det aller mest forklart i detalj, og med så mykje plass som han synst han treng. Dette er ein fordel for meg, sidan eg då har fått sjansen til å ta den plassen eg treng for å omsette gerundiar og partisippar, og eg kan samstundes forkorte ein del andre plassar, slik at teksta i alt ser like lang ut på båe språk. Om språket ser omstendeleg ut i målteksta vil det vere i samsvar med kjeldeteksta.

7.2 Korleis best ta vare på idéane i *Rabota aktjora*

I innleiinga til denne oppgåva spurde eg kva som var viktigast ved omsetjing av *Rabota aktjora*, og hinta samstundes til at dei pedagogiske ideane måtte tydelegast fram. Stanislavskij ønskjer at lesaren skal sitte att med lærebokdelen av boka. Denne kjem fram i talane til lærarmeister Tortsov, og i refleksjonane til dagbokforfattaren, som fortel kva slags inntrykk

kvar leksjon har hatt på han, og kva han har lært og vil ta med seg vidare. Lesaren av dagboka vil unekteleg ha lært noko av det same som forfattaren av dagboka gjev uttrykk for å ha lært.

Noko av det viktigaste i omsetjinga av *Rabota aktjora* har vore å få på plass eit konsekvent omgrepsapparat. Stanislavskij gjekk bevisst inn for at fagspråket hans skulle vere daglegdags og greitt forståeleg for alle. Difor unngjekk han ord som var for store eller framande for folk. Fordelen med store ord er at dei ofte er presise, medan daglegdagse ord vert nytta i mange forskjellige samanhengar og kan ha ulik valør eller farging, avhengig av situasjonen det vert brukt i. For å halde på idéen til Stanislavskij vart det difor viktig å la dei viktigaste orda behalde sin bruk konsekvent gjennom heile målteksta. Som ein naturleg konsekvens av det har andre ord med tilsvarende eller tilgrensande bruksområde vore nøydd til å gå omvegar rundt hovudordet, og skilje seg tydeleg nok frå det til at ein ser grensene. Slik får lesaren òg sjansen til å tenkje teater kvar gong eit vanleg husgerådsuttrykk dukkar opp i ei samtale rundt han.

Retorikken vert i mange fall det overstyrande elementet i omsetjinga, og i desse tilfella har eg lent meg tungt på Hieronymus sine 1600 år gamle ord: «Omsett ikkje ord for ord, men meining for meining» (Lomheim, s. 11, 1989). Omsetjarar har følgd dette bodet i større eller mindre grad sidan Hieronymus omsette bibelen til latin, og stadig vekk vore nøydd til å velje mellom presise ordval og adekvat meiningsformidling. Sidan *Rabota aktjora* er ei lærebok har det vore viktig å halde på dei retoriske verkemidla i teksta.

Stanislavskij har fleire retoriske verkemiddel. Eit av dei mest framtrudande er bruken av kursiv eller hermeteikn når nye faguttrykk vert innført. Difor har det vore eit mål for meg å heile vegen gjengje desse så godt det let seg gjere. Fyrste gongen eit faguttrykk vert innført passar Stanislavskij på å forklare uttrykket, sette det i kontekst og gje døme på det. Når heile teksta er gjengjeven er det overkommeleg å få på plass konteksta rundt det. Utfordringa er heller å la det få stå uforstyrta gjennom heile teksta. Difor har det det vore avgjerande å vere bevisst på å kjenne att faguttrykka når dei har kome, og å gje dei nok plass fortløpande. Regelen har vore at alle kursivar og hermeteikn skal verte gjengjevne, og slik vart det.

7.3 Praktiske omsyn i omsetjinga

Kjeldeteksta har gjennomgåande vore prega av stor bruk av gerundiar, partisippar og verbliknande substantiv. I dei fleste tilfella har eg vore nøydd til å skrive dei ulike verbvariantane om til enkle verb på norsk. Slik har målteksta vorte meir aktiv enn ho ville vore om eg hadde tatt vare på dei opphavelege ordformene, og ho utfordrar lesaren i mindre grad.

Setningsstrukturen til Stanislavskij har òg vorte endra noko. Om setningane stort sett er like lange i kjeldetekst og måltekst er det ingen garanti for at innhaldet i dei kjem i same rekkefølge. Eg har tatt utgangspunkt i at norsk i hovudsak vil ha verb framfor subjekt, og objekt til slutt i ei setning, og her ser ein at det skil seg betydeleg frå den russiske kjeldeteksta. Kjeldeteksta tek i større grad omsyn til tema framfor rema, kjend innhald fyrst i setninga og deretter ny informasjon. I tillegg treng ikkje russiske setningar ha korkje subjekt eller verbal, medan norsk er avhengig av baa to for å vere forståeleg. Målteksta har difor i langt større grad latt ordrekkefølge avgjere kva setningsinnhaldet er. Som eit resultat av dette er det hakket vanskelegare å orientere seg mellom måltekst og kjeldetekst for samanlikning, men langt lettare å lese målteksta som ei sjølvstendig eining. Det skulle likevel ikkje by på store problem å finne fram mellom tekstene, då sidetal er markert, avsnitta er sett opp identisk i baa tekster, og teiknsetting i all hovudsak ser likeins ut.

I neste omgang har det vorte viktig å halde på dualiteten i kjeldeteksta, slik at dei skjønnlitterære trekka i ho held fram å framstå som skjønnlitterære, medan faglitterære trekk i så stor grad som mogleg framstår med like stor tyngde i målteksta. Faguttrykka og refleksjonane til dagbokforfattaren Nazvanov har vore særskild viktige for sistnemnde, og baa to har vorte framheva som viktige delar av teksta: faguttrykka som isolerte, særskilde uttrykk; og refleksjonane til Nazvanov som har fått stå som avsluttande delar i kvart enkelt dagbokinnlegg.

7.4 Vidare bruk av oppgåva

Bruken av denne oppgåva kan gå to vegar. Den fyrste, og den viktigaste for min del, vil vere som ein moglegheit til å fordjupe seg i Stanislavskij på morsmålet for norsktalande. Som nemnd ovanfor i 3.6 kan det vere delar av målteksta som skil seg frå eksisterande undervisning i norske institusjonar. Håpet må vere at dei som underviser eller vert undervist i teater kan nytte denne målteksta til å evaluere om den eksisterande bruken av Stanislavskij er god og presis nok. Denne oppgåva kan òg fungere som eit forstudium til vidare omsetjing av

heile kjeldeteksta, så den norske skodespelaren med tida kan få tilgong til alt Stanislavskij har skrive på sitt eget morsmål.

Den andre bruken denne oppgåva kan ha er som eit døme på korleis ein omsett russisk til norsk generelt. Kapittel 3 om omsetjingsteori er skrive generelt, og alt i det kapittelet kan nyttast som eit springbrett inn i vidare litteratur om emnet. Dei fleste av delkapitla i 5 og 6 kan òg nyttast generelt. 6.1 er til dømes veldig generell, medan 6.2 tek for seg nokså allmenne spørsmål om intertekstualitet i omsetjing.

Kjeldeliste:

- Berkov, Valerij, (2011), *Novyj bolsjoj russko-norvezjkij slovar*, Moskva, Zjivoj Jazyk
- Christensen, Annie, (2004), *Russisk Grammatik*, Århus, Akademisk forlag
- Chukovsky, Kornei, (1984), *The Art of Translation* (Lauren G. Leighton, oms.), Knoxville, The University of Tennessee Press, omsett av Lauren G. Leighton
- Gadamer, Hans-Georg, (1960) *Translation and Method*, London, Continuum s. 385-406
- Gutt, Ernst-August, (1991), *Translation and Relevance*, Oxford, Blackwell
- Egeberg, Erik (2009), *Gammel vin i nye skinnsekker*. Presentert på Norsk oversetterforenings høstseminar 2009, tekst henta 21.10.2015 frå
http://oversetterforeningen.no/media/Erik_Egeberg,_Gammel_vin_i_nye_skinnssekker.pdf
- Google Images, (2016), *biletetøk Булавка*, henta 09.03.2016 frå www.images.google.com
- Google Images, (2016), *biletetøk Пустышка*, henta 09.03.2016 frå www.images.google.com
- Helgheim, Kjell, (2015), *Realisme og teatralitet*, Falun, Solum
- Klex.ru – Arkhiv knig (2016) *Rabota aktjora nad soboj* Henta 24.04.2016 frå
<http://www.klex.ru/wy>
- Kvalsund, R., Solberg I. H., Walløe, M. L., (2016) Det er greit å stryke, men ikkje skrive til. Teateromsetjing som bastardidrett, *Mellom*, 2 (1), 32-36
- Lee Strasberg Theatre & Film Institute, (2016) *What is Method Acting* Henta 06.05.2016
<http://newyork.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>
- Lomheim, Sylfest, (1989), *Omsetjingsteori*, Oslo, Universitetsforlaget
- Malochevskaja, Irina, (2002), *Regiskolen*, Oslo, Tell Forlag
- Mathiassen, Terje, (1990), *Russisk grammatikk*, Oslo, Universitetsforlaget
- Qvale, Per, (1998) *Frå Hieronymus til hypertekst*, Oslo, Aschehoug
- Skrivestil, Den Danske Ordbog, henta 01.05.2016 frå
<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=skrivestil>
- Språkrådet/Universitetet i Oslo (2016) *Nynorskordboka*, <http://www.nob-ordbok.uio.no/>
- Språkrådet, (1995), *Transkripsjon av russisk*, henta 16.10.2015 frå
<http://www.sprakradet.no/upload/Rettskriving%20og%20ordlister/russ.pdf>
- Stanislavski, Constantin, (1937), *An Actor Prepares* (Elizabeth Reynolds Hapgood, oms.), London, Bloomsbury
- Stanislavski, Konstantin (2008), *An Actor's Work*, (Jean Benedetti, oms.), Abingdon, Routledge
- Stanislavskij, Konstantin S. (2015) *Moja zjizn v iskusstve*, St. Petersburg, Azbuka-Klassika

Stanislavskij, Konstantin S. (2012) *Rabota aktjora nad soboj v tvortsjeskom protsesse perezjivanija*, St. Petersburg, Azbuka-Klassika

Stanislavskij, Konstantin, (1940), *En skuespillers arbejde med sig sjølv* (Ellen Røvsing og Egill Rostrup, oms.), København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck

Stella Adler Studio of Acting, (2016), *Core Beliefs*, Henta 06.05.2016 frå <http://www.stellaadler.com/about/core-beliefs/>

Søyland, A., Fretland, J.A., (2015), *Norske skrivereglar*, Falun, Samlaget

Venuti, Lawrence, (2004) *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge

Venuti, Lawrence, (2004) *The Translators Invisibility*, New York, Routledge

Øverli, Frode, (2005), *Pondus T1: Première mi-temps*, Paris, Odin éditions

(s. 29)

II. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕМЕСЛО

.....19.....г.

Сегодня мы собрались, чтобы выслушать замечания Торцова о нашей игре на показном спектакле.

Аркадий Николаевич говорил:

– В искусстве прежде всего надо уметь видеть и понимать прекрасное. Поэтому в первую очередь вспомним и отметим положительные моменты показа. Таких моментов было только два: первый, когда Малолеткова скатилась с лестницы с отчаянным криком «спасите!», а второй был у Названова, в сцене «Крови, Яго, крови!». В обоих случаях как вы, игравшие, так и мы, смотревшие, всем существом отдались тому, что происходило на подмостках, замерли и зажили одним, общим для всех волнением.

Эти удачные моменты, взятые отдельно от целого, можно признать искусством переживания, которое культивируется в нашем театре и изучается здесь, в его школе.

– Что же это за искусство переживания? – заинтересовался я.

– Вы его poznали на собственном опыте. Вот и расскажите нам, как эти моменты подлинно творческого состояния ощущались вами.

– Ничего не знаю и не помню, – говорил я, одурманенный похвалой Торцова. – Знаю только, что это были незабываемые мгновения, что только так я хочу играть и что такому искусству я готов отдать всего себя...

Пришлось замолчать, иначе брызнули бы слезы.

– Как?! Вы не помните своего внутреннего метания в поисках чего-то страшного? Вы не помните, что (s. 30) ваши руки, глаза и все ваше существо готовились куда-то ринуться и что-то схватить? Вы не помните, как вы кусали губы и едва сдерживали слезы? – допытывался Аркадий Николаевич.

– Вот теперь, когда мне рассказали о том, что было, я как будто начинаю вспоминать свои ощущения, – признался я.

– А без меня вы не смогли бы этого понять?

– Нет, не смог бы.

– Значит, вы действовали подсознательно?

– Не знаю, может быть. А это хорошо или плохо?

– Очень хорошо, если подсознание повело вас по верному пути, и плохо, если оно ошиблось. Но на показательном спектакле оно вас не подвело, и то, что вы нам дали в эти несколько удачных минут, было превосходно, лучше всего, что только можно пожелать.

– Правда? – переспросил я, задыхаясь от счастья.

– Да! Потому что лучше всего, когда актер весь захвачен пьесой. Тогда он, помимо воли, живет жизнью роли, не замечая, как чувствует, не думая о том, что делает, и все выходит само собой, подсознательно. Но, к сожалению, таким творчеством мы не всегда умеем управлять.

– Получается, знаете ли, безвыходное положение: нужно творить вдохновенно, но это умеет делать только подсознание, а мы, изволите ли видеть, не владеем им. Извините, пожалуйста, где же выход? – недоумевал и чуть иронизировал Говорков.

– К счастью, выход есть! – прервал его Аркадии Николаевич. – Он заключается не в прямом, а в косвенном воздействии сознания на подсознание. Дело в том, что в человеческой душе существуют некоторые стороны, которые подчиняются сознанию и воле. Эти-то стороны способны воздействовать на наши произвольные психические процессы.

Правда, это требует довольно сложной творческой работы, которая только отчасти протекает под контролем и под непосредственным воздействием сознания. (s. 31) В значительной части эта работа является подсознательной и произвольной. Она по силам лишь одной – самой искусной, самой гениальной, самой тончайшей недосыгаемой, чудодейственной художнице – нашей органической природе. С ней не сравнится никакая самая изощрённая актерская техника. Ей и книги в руки! Такой взгляд и отношения к нашей артистической природе очень типичны для искусства переживания, – говорил с жаром Торцов.

– А если природа заикается? – спросил кто-то.

– Надо уметь возбуждать и направлять ее. Для этого существуют особые приемы психотехники, которые вам предстоит изучить. Их назначение в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. Недаром же одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: *«Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста»*. (Подсознательное – через сознательное, произвольное – через произвольное.) Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами

обратимся к тому, что нам доступно, – к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они прежде всего учат нас, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему.

– Как странно, что подсознание нуждается в сознании! – удивился я.

– Мне это представляется нормальным, – говорил Аркадий Николаевич. – Электричество, ветер, вода и другие произвольные силы природы требуют знающего и умного инженера для подчинения их человеку. Наша подсознательная творческая сила тоже не может обойтись без своего рода инженера – без сознательной психотехники. Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам (S. 32) человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы, на нашем актерском языке, именуем ее просто «природой».

Но стоит нарушить нашу правильную органическую жизнь – перестать верно творить на сцене, – и тотчас же щепетильное подсознание пугается насилия и снова прячется в свои глубокие тайники. Чтоб этого не произошло, прежде всего, надо творить верно.

Таким образом, реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходим ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

– Значит в нашем искусстве нужно непрерывное подсознательное творчество, – вывел я заключение.

– Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, – заметил Аркадий Николаевич, – таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь готовить почву для такого подлинного, подсознательного творчества.

– Как же это делается?

– Прежде всего, надо творить сознательно и верно. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения.

– Почему же? – не понимал я.

– Потому что сознательное и верное рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примется за дело. Вслед за ней вступит подсознание и может явиться само вдохновение.

– Что значит «верно» играть роль? – допытывался я.

– Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист (**S. 33**) добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать.

На нашем языке это называется: *переживать роль*. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение.

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается *в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме.*

Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.

«Каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что он изображает, – говорит старик Томмазо Сальвини, лучший представитель этого направления. – Я нахожу даже, что он не только обязан испытывать это волнение раз или два, пока он изучает свою роль, но в большей или меньшей степени при каждом исполнении ее в первый или в тысячный раз...» – прочел Аркадий Николаевич по подброшенной ему Иваном Платоновичем статье Томмазо Сальвини (его ответ Коклену). – Так же понимает искусство актера и наш театр. (**S. 34**)

Под влиянием долгих споров с Пашей Шустовым я при первом удобном случае сказал Аркадию Николаевичу:

– Не понимаю, как можно научить человека правильно переживать и чувствовать, если ему самому не «чувствуется» и не переживается»!

– Как вы полагаете: можно научить себя или другого заинтересоваться ролью и тем, что в ней существенно? – спросил меня Аркадий Николаевич.

– Допустим, что да, хотя это и не легко, – ответил я.

– Можно намечать в ней интересные и важные цели, искать правильный подход к ней, возбуждать в себе верные стремления, выполнять соответствующие действия?

– Можно, – согласился я опять.

– Попробуйте-ка проделать, но только непременно искренне, добросовестно и до конца, такую работу: оставаясь при этом холодным, безучастным. Вам это не удастся. Вы непременно заволнуетесь и начнете чувствовать себя в положении действующего лица пьесы, переживать свои, но аналогичные с ним чувствования. Проработайте таким образом всю роль, и тогда окажется, что каждый момент вашей жизни на сцене будет вызывать соответствующее переживание. Непрерывный ряд таких моментов создаст сплошную линию переживания роли, «жизнь ее человеческого духа». Вот именно такое, вполне сознательное состояние артиста на сцене, в атмосфере подлинной внутренней правды, лучше всего возбуждает чувство и является наиболее благотворной почвой для краткого или для более продолжительного оживления работы подсознания и для порывов вдохновения.

– Из всего сказанного я понял, что изучение нашего искусства сводится к освоению психотехники переживания. Переживание же помогает нам выполнить (**S. 35**) основную цель творчества – создание «жизни человеческого духа» роли, – пытался сделать вывод Шустов.

– Цель нашего искусства не только создание «жизни человеческого духа» роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме, – поправил Шустова Торцов, – Поэтому актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое. При этом заметьте, что зависимость внешней передачи от внутреннего переживания особенно сильна именно в нашем направлении искусства. Для того чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и

телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму *воплощения*.

На эту работу оказывает большое влияние подсознание. И в области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актерская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство.

Я намекнул вам на последних двух уроках, в самых общих чертах, в чем заключается наше искусство переживания, – закончил Аркадий Николаевич. Мы верим и крепко знаем по опыту, что только такое сценическое искусство, насыщенное живыми, органическими переживаниями человека-артиста, может художественно передать все неуловимые оттенки и всю глубину внутренней жизни роли. Только такое искусство может полностью захватить зрителя, заставить его не просто понять, но главным образом пережить все совершающееся на сцене, обогатить его внутренний опыт, оставить в нем не стирающиеся от времени следы. (S. 36)

Но, кроме того – и это тоже чрезвычайно важно – главные основы творчества и законы органической природы, на которых зиждется наше искусство, ограждают артистов от вывиха. Кто знает, с какими режиссерами и в каких театрах нам предстоит работать. Далеко не везде и не все руководятся при творчестве требованиями самой природы. В большинстве случаев последние грубо насилуются, а это всегда толкает артиста на вывихи. Если вы будете твердо знать границы подлинного искусства и органические законы творческой природы, то вы не заблудитесь и будете разбираться в своих ошибках, будете иметь возможность исправлять их. Без крепких же основ, которые может дать вам искусство переживания, руководящееся законами артистической природы, вы заблудитесь, запутаетесь и потеряете критерии. Вот почему я считаю обязательным для всех без исключения артистов всех направлений изучение основ нашего искусства переживания. С этого каждый артист должен начинать школьную работу.

– Да-да, это как раз то, к чему я всей душой стремлюсь! – воскликнул я, окрыленный. – И как я рад, что мне удалось, хоть частично, выполнить на показном спектакле главную цель нашего искусства переживания.

– Не увлекайтесь преждевременно, – охладил мой пыл Торцов. – Иначе вам придется испытать впоследствии горчайшее разочарование. Не смешивайте подлинное искусство переживания с тем, что было показано вами во всей сцене на показном спектакле.

– А что же мною было показано? – вопрошал я, точно преступник перед приговором.

– Я уже говорил, что во всей сыгранной вами большой сцене было лишь несколько счастливых минут подлинного переживания, сроднившего вас с нашим искусством. Я воспользовался ими, чтоб иллюстрировать на примере как вам, так и другим ученикам основы нашего направления искусства, о которых мы говорим теперь. Что же касается всей сцены Отелло и Яго, то ее никак нельзя признать искусством переживания. (S. 37)

– А чем же ее можно признать?

– Так называемой «игрой нутром», – определил Аркадий Николаевич.

– Это что же такое? – спросил я, теряя под собой почву.

– При таком исполнении, – продолжал Торцов, – отдельные моменты вдруг, неожиданно поднимаются на большую художественную высоту и потрясают зрителей. В эти минуты артист переживает или творит по вдохновению, в порядке импровизации. Но чувствуете ли вы себя способным и достаточно сильным духовно и физически, чтобы сыграть все пять огромных актов «Отелло» с тем же подъемом, с каким вы случайно сыграли на показном спектакле одну коротенькую сценку – «Крови, Яго, крови»?

– Не знаю...

– А я так наверное знаю, что такая задача непосильна даже артисту с исключительным темпераментом и к тому же с огромной физической силой! – ответил за меня Аркадий Николаевич. – Нужна еще, в помощь природе, хорошо разработанная психотехника. Но у вас еще всего этого нет, точно так же, как и у артистов нутра, которые не признают техники. Они, как и вы, полагаются на одно вдохновение. Если же последнее не приходит, то им и вам нечем заполнить пробелы в игре, пустые, не пережитые места роли. Отсюда – долгие периоды нервного упадка

при исполнении роли, полное художественное бессилие и наивный дилетантский наигрыш. В эти моменты ваше исполнение роли, как у всякого актера нутра, становилось безжизненным, ходульным и вымученным. Так, ковыляя, моменты подъема чередовались с наигрышем. Вот какое сценическое исполнение называется на нашем актерском языке игрой нутра.

Критика моих недостатков Аркадием Николаевичем произвела на меня сильное впечатление. Она не только огорчила, но и испугала. Я впал в прострацию и не слушал того, что говорил дальше Торцов. (S. 38)

.....19.....г.

Опять мы выслушивали замечания Аркадия Николаевича о нашей игре на показном спектакле.

Войдя в класс, он обратился к Паше Шустову:

– Вы тоже дали нам на показе несколько интересных моментов подлинного искусства, но только не искусства переживания, а, как это ни странно, *искусства представления*.

– Представления?! – очень удивился Шустов.

– Что же это за искусство? – спрашивали ученики.

– Это второе направление искусства, а в чем оно заключается, пусть объяснит вам тот, кто его показал в нескольких удачных моментах на спектакле.

– Шустов! вспомните, как создавалась у вас роль Яго, – предложил Торцов Паше.

– Зная кое-что от дяди о технике нашего искусства, я подошел прямо к внутреннему содержанию роли и долго разбирался в нем, – точно оправдывался Шустов.

– Дядя помогал? – осведомился Аркадий Николаевич.

– Немного. Дома, как мне казалось, я достиг подлинного переживания. Иногда и на репетициях я чувствовал отдельные места роли. Поэтому мне непонятно, при чем тут искусство представления, – продолжал оправдываться Паша.

– В этом искусстве тоже переживают свою роль, один или несколько раз – дома или на репетициях. Наличие самого главного процесса – переживания – и позволяет считать второе направление подлинным искусством.

– Как же в этом направлении переживают роль? Так же, как и в нашем? – спросил я.

– Совершенно так же, но цель там – иная. Можно переживать роль каждый раз, как у нас, в нашем искусстве. Но можно пережить роль только однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю (S. 39) форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически с помощью приученных мышц. Это представление роли.

Таким образом, в этом направлении искусства процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов для дальнейшей артистической работы. Эта работа заключается в поисках внешней художественной формы сценического создания, наглядно объясняющей его внутреннее содержание. При таких поисках артист прежде всего обращается к себе самому и стремится подлинно почувствовать – пережить жизнь изображаемого им лица. Но, повторяю, он позволяет себе делать это не на спектакле, не во время самого публичного творчества, а лишь у себя дома или на репетиции.

– Но Шустов позволил себе это сделать на самом показном спектакле! Значит, это было искусство переживания, – заступился я.

Кто-то поддержал меня, говоря, что у Паши среди неверно сыгранной роли было вкраплено несколько моментов подлинного переживания, достойных нашего искусства.

– Нет, – протестовал Аркадий Николаевич. – В нашем искусстве переживания каждый момент исполнения роли каждый раз должен быть заново пережит и заново воплощен.

В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть и непосредственность исполнению. Это сказалось в нескольких удачных моментах игры Названова. Но у Шустова этой свежести и импровизации в чувствовании роли я не заметил. Напротив, он восхитил меня в нескольких местах четкостью, артистичностью. Но... во всей его игре чувствовался холодок, и это заставило меня заподозрить, что у него уже есть раз и навсегда установленные формы игры, не дающие места импровизации и лишаящие игру свежести и непосредственности. Тем не менее я чув-(S. 40)ствовал все время, что оригинал, с которого искусно повторялись копии, был хорош, верен, что он говорил о подлинной живой «жизни человеческого духа» роли. Этот отзвук когда-то бывшего процесса переживания сделал в отдельных моментах игру, представление, подлинным искусством.

- Откуда же у меня, у родного племянника Шустова, искусство представления?!
- Давайте разбираться, и для этого рассказывайте дальше, как вы работали над Яго, – предложил Торцов Шустову.
- Чтоб проверить, как у меня внешне передается переживание, я обратился к помощи зеркала, – вспоминал Паша.
- Это опасно, но вместе с тем и типично для искусства представления. Имейте в виду, что зеркалом надо пользоваться осторожно. Оно приучает артиста смотреть не внутрь себя, а вне себя.
- Тем не менее зеркало помогло увидеть и понять, как у меня внешне передаются чувствования, – оправдывался Паша.
- Ваши собственные чувствования или же подделанные чувствования роли?
- Мои собственные, но пригодные для Яго.
- Таким образом, при работе с зеркалом вас интересовала не столько самая внешность и манеры, а главным образом то, как у вас физически отражались переживаемые внутри чувствования, «жизнь человеческого духа» роли? – допытывался Аркадий Николаевич.
- Именно, именно.
- Это тоже типично для искусства представления. И именно потому, что оно искусство, ему нужна сценическая форма, перевоплощая не только внешность роли, но главным образом внутреннюю линию ее – «жизнь человеческого духа».
- Помню, что в некоторых местах я был доволен собой, когда увидел правильное отражение того, что чувствовал, – продолжал вспоминать Паша. (S. 41)
- Что же, вы зафиксировали однажды и навсегда эти приемы выражения чувства?
- Они сами зафиксировались от частого повторения.
- В конце концов, у вас выработалась определенная внешняя форма сценической интерпретации для удачных мест роли, и вы хорошо овладели техникой воплощения их?
- По-видимому, да.
- И вы пользовались этой формой каждый раз, при каждом повторении творчества дома и на репетициях? – экзаменовал Торцов.
- Должно быть, по привычке, – признал Паша.

– Теперь скажите еще: появлялась ли эта раз установленная форма сама собой, каждый раз от внутреннего переживания, или же она, однажды родившись, навсегда застывши, повторялась механически, без всякого участия чувства?

– Мне казалось, что я переживал каждый раз.

– Нет, на показном спектакле это не доходило до зрителей. В искусстве представления делают то же, что делали и вы: стараются вызвать и подметить в себе самом типичные человеческие черты, передающие внутреннюю жизнь роли. Создав для каждой из них, однажды и навсегда, наилучшую форму, артист учится естественно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства и момент своего публичного выступления. Это достигается с помощью приученных мышц тела, с помощью голоса, интонации, всей виртуозной техники и приемов всего искусства, с помощью бесконечных повторений. Мускульная память у таких артистов от искусства представления развита до крайности.

Привыкнув к механическому воспроизведению роли, артист повторяет свою работу без затраты нервных и душевных сил. Последняя считается не только ненужной, но даже и вредной при публичном творчестве, так всякое волнение нарушает самообладание артиста и изменяет рисунок и форму, раз навсегда зафиксированные. Неясность же в форме и неуверенность ее передачи вредят впечатлению.

Все это в той или иной мере относится к отмечаемым местам вашего исполнения Яго.

Теперь вспомните, что происходило при дальнейшей вашей работе.

– Другие места роли и самый образ Яго не удовлетворяли меня. В этом я убедился также с помощью зеркала, – вспоминал Шустов. – Ища в своей памяти подходящую модель, я вспомнил об одном знакомом, не имеющем отношения к моей роли, но, как мне казалось хорошо олицетворяющем хитрость, злость и коварство.

– И вы стали коситься на него, приспособлять себя к нему?

– Да.

– Что же вы делали с вашими воспоминаниями?

– По правде говоря, я просто копировал внешние манеры знакомого, – признался Паша. – Я мысленно видел его рядом с собой. Он ходил, стоял, сидел, а я косился на него и повторял все, что он делал.

– Это была большая ошибка! В этот момент вы изменили искусству представления и перешли на простое передразнивание, на копировку, на имитацию, которые не имеют никакого отношения к творчеству.

– А что же я должен был делать, чтобы привить к Яго случайно, извне взятый образ?

– Вы должны были бы пропустить через себя новый материал, оживить его соответствующими вымыслами воображения, как это делается в нашем направлении искусства переживания.

После того как оживший материал привился бы вам и образ роли был бы мысленно создан, вы должны были бы приступить к новой работе, о которой образно говорил один из лучших представителей искусства представления – знаменитый французский артист Коклен–старший. (S. 43)

Актер создает себе модель в своем воображении, потом, «подобно живописцу, он схватывает каждую ее черту и переносит ее не на холст, а на самого себя...» – читал Аркадий Николаевич по брошюре Коклена, подброшенной ему Иваном Платоновичем. – «Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует ее. Он приспособляет к этому свое собственное лицо, – так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом «я», не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с Тартюфом. Но это еще не все; это было бы только внешнее сходство, подобие изображаемого лица, но не самый тип. Надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: «Вот Тартюф»... или же актер плохо работал».

– Но ведь это же ужасно трудно и сложно! – волновался я.

– Да. Сам Коклен признает это. Он говорит: «Актер не живет, а играет. Он остается холоден к предмету своей игры, но искусство его должно быть совершенно».

И действительно, – добавил Торцов, – искусство представления требует совершенства для того, чтобы оставаться искусством.

– Так не проще ли довериться природе, естественному творчеству и подлинному переживанию? – допытывался я.

– На это Коклен самоуверенно заявляет: «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство – само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью». (S. 44)

Конечно, мы не можем согласиться с таким самонадеянным вызовом единственной, совершенной и недостижимой художнице – творческой природе.

– Неужели же они в самом деле верят, что их техника сильнее самой природы? Какое заблуждение! – не мог я успокоиться.

– Они верят в то, что создают на сцене свою, лучшую жизнь. Не ту реальную, человеческую, какую мы знаем в действительности, а иную – исправленную для сцены.

Вот почему артисты представления переживают всякую роль правильно, по-человечески лишь вначале, в подготовительном периоде работы, но в самый момент творчества, на сцене, они переходят на условное переживание. При этом для оправдания его они приводят такие доводы: театр и его представления условны, а сцена слишком бедна средствами, чтоб дать иллюзию настоящей жизни; поэтому театр не только не должен избегать условностей, но должен их любить.

Такое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает.

Правда, и в этом искусстве можно добиться больших впечатлений. Они захватывают, пока их воспринимаешь, о них хранишь красивые воспоминания, но это не те впечатления, которые греют душу и глубоко западают в нее. Воздействие такого искусства остро, но непродолжительно. Ему больше удивляешься, чем веришь. Поэтому не все ему доступно. То, что должно поражать неожиданностью и сценической красотой, или то, что требует картинного пафоса, – в средствах этого искусства. Но для выражения глубоких страстей его средства или слишком пышны, или слишком поверхностны. Тонкость и глубина человеческого чувства не поддаются техническим приемам. Они нуждаются в непосредственной помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения. Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.

.....19.....г.

Сегодня на уроке Говорков с большим подъемом уверял, что он – актер искусства представления, что основы этого направления близки его душе, что именно их просит его артистическое чувство, им он поклоняется; что именно так, а не иначе он понимает творчество. Аркадий Николаевич усомнился в правильности его уверения и напомнил, что в искусстве представления необходимо переживание, между тем он не убежден, что Говорков умеет владеть этим процессом не только при работе на сцене, но даже и дома. Однако спорщик уверял, что он всегда сильно чувствует и переживает то, что делает на подмостках.

– Каждый человек в каждую минуту своей жизни что-нибудь чувствует, переживает, – говорил Аркадий Николаевич. – Если б он ничего не чувствовал, то был бы мертвецом. Ведь только мертвые ничего не ощущают. Важно, что вы переживаете на сцене – собственные чувства, аналогичные с жизнью роли, или что-то другое, к ней не относящееся?

Очень часто даже самые опытные актеры вырабатывают дома и выносят на сцену совсем не то, что важно и существенно для роли и искусства. То же случилось и со всеми вами. Одни показывали нам на спектакле свой голос, эффектную интонацию, технику игры; другие увеселяли смотревших оживленным беганием, балетными прыжками, отчаянным наигрышем, прельщали красивыми жестами и позами; словом, принесли на сцену то, что не нужно для изображаемых ими лиц.

И вы, Говорков, подошли к своей роли не от внутреннего содержания, не от переживания его и не от (S. 46) представления, а совсем от другого, и думаете, что вы создали что-то в искусстве. Но там, где нет ощущения своего живого чувства, аналогичного с изображаемым лицом, там не может быть речи о подлинном творчестве.

Поэтому не обманывайте себя, а лучше постарайтесь глубже вникнуть и понять, где начинается и кончается подлинное искусство. Тогда вы убедитесь, что ваша игра не имеет отношения к нему.

– А чем же она является?

– Ремеслом. Правда, не плохим, с довольно прилично выработанными приемами доклада роли и ее условной иллюстрации.

Пропускаю длинный спор, в который вступил Говорков, и перехожу прямо к объяснению Торцова о границах, отделяющих подлинное искусство от ремесла.

– Нет подлинного искусства без переживания. Поэтому оно начинается там, где чувство входит в свои права.

– А ремесло? – спрашивает Говорков.

– Оно, в свою очередь, начинается там, где прекращается творческое переживание или художественное представление результатов его. В то время как в искусстве переживания и в искусстве представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и случаен. Актеры этого толка не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры. Это сильно упрощает задачи ремесла.

– В чем же заключается такое упрощение? – спросил я.

– Вы это лучше поймете, когда узнаете, откуда пришли и как создались приемы ремесленной игры, которые мы называем на нашем языке *актерскими (S. 47) штампами*. Вот откуда они явились и как выработались.

Для того чтобы передать чувства роли, необходимо познать их, а для того, чтобы их познать, надо самому испытать аналогичные переживания. Передразнить самое чувство нельзя, можно лишь подделать результаты его внешнего проявления. Но ремесленники не умеют переживать роли, поэтому они никогда не познают внешних результатов этого творческого процесса.

Как же быть? Как найти внешнюю форму без подсказа внутреннего чувства? Как передать голосом и движениями внешние результаты несуществующего переживания? Ничего не остается, как прибегнуть к простому, условному актерскому наигрышу. Это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это простое передразнивание.

С помощью мимики, голоса, движений актер-ремесленник преподносит зрителям со сцены лишь внешние штампы, якобы выражающие внутреннюю «жизнь человеческого духа» роли, мертвую маску несуществующего чувства. Для такого внешнего наигрыша выработан большой ассортимент всевозможных актерских изобразительных приемов, якобы передающих внешними средствами всевозможные чувства, которые могут встретиться в сценической практике. В этих ремесленных приемах самого чувства нет, а есть только передразнивание, подобие предполагаемого

его внешнего результата: духовного содержания нет, а есть лишь внешний прием, якобы его выражающий.

Одни из этих раз и навсегда зафиксированных приемов сохраняются ремесленной традицией, унаследованной от предшественников, как, например, прикладывание всей пятерни к сердцу при выражении любви или разрывание ворота при изображении смерти. Другие взяты в готовом виде у талантливых современников (S. 48)ков (вроде обтирания лба внешней стороной кисти, как это делала Вера Федоровна Комиссаржевская в трагических моментах роли). Третьи приемы изобретаются самими актерами.

Существует особая, ремесленная манера для доклада роли, то есть для голоса, для дикции и для словоговорения (утрированные звуковые повышения и понижения в сильных местах роли со специфическими актерскими тремоло или с особыми декламационными голосовыми фиоритурами). Существуют приемы для походки (актеры-ремесленники не ходят, а шествуют по театральному полу), для движений и действия, для пластики и для внешней игры (они по-особому остры у актеров-ремесленников и основаны не на красоте, а на красивости). Есть приемы для выражения всевозможных человеческих чувств и страстей (оскал зубов и вращение белками при ревности, как у Названова, закрывание глаз и лица руками вместо плача, хватание за волосы при отчаянии). Есть приемы и для передразнивания целых образов и типов разных слоев общества (крестьяне плюют на пол, утирают нос полою, военные щелкают шпорами, аристократы играют лорнетом) существуют приемы для эпох (оперные жесты для средних веков, пританцовывание для XVIII века); бывают приемы и для исполнения пьес и ролей (городничего) особый изгиб тела в сторону зрительного зала, прикладывание ладони к губам при «апарте». Все эти актерские привычки стали от времени традиционными.

Так, раз и навсегда, выработалась общеактерская речь, особая манера докладывать роль с заранее рассчитанными эффектами, особая сценическая походка, картинность поз и жестов.

Готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу. (S. 49)

Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувств скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь, и превращается в простой механический актерский

штамп, трюк или условный внешний знак. Длинный ряд таких штампов, раз и навсегда установленных для передачи каждой роли, образует актерский изобразительный обряд, или ритуал, который сопровождает условный доклад текста пьесы. Всеми этими внешними приемами игры актеры ремесленного толка хотят заменить живое, подлинное, внутреннее переживание и творчество. Но ничто не сравнится с истинным чувством, а оно не поддается передаче механическими приемами ремесла.

Некоторые из этих штампов еще обладают какой-то театральной эффектностью, подавляющее же большинство их оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческого чувства, прямолинейностью отношения к нему или просто глупостью.

Но время и вековая привычка делают даже уродливое или бессмысленное близким и родным (так, например, узаконенные временем ужимки опереточных комиков и молодящейся комической старухи или самораспахивающиеся двери театрального павильона при выходе или уходе гастролера и героя пьесы считаются некоторым «вполне нормальными явлениями в театре»).

Вот почему даже противоестественные штампы вошли в ремесло и включены теперь в ритуал актерского обряда; иные штампы так выродились, что не сразу доберешься до их происхождения. Актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью, ничего общего не имеющей с подлинной жизнью, и потому он искажает человеческую природу артиста. Такими условными штампами полон балет, опера и особенно ложноклассическая трагедия, в которой хотя однажды и навсегда установленными ремесленными приемами передать самые сложные и возвышенные переживания героев (например, красоту, утрированная пластичность, «вырывание» сердца из груди в моменты отчаяния, потрясение рук при мести и воздевание их при мольбе).

По уверению ремесленника, задача такой общеактерской речи и пластики (например, звуковая слащавость в лирических местах, скучный монотон при передаче эпической поэзии, зычная актерская речь при выражении ненависти, фальшивые слезы в голосе при изображении горя) заключается якобы в том, чтобы облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми, усилив их сценическую эффектность и образную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда

понимается правильно, представление о красоте растяжимо, а выразительность нередко подсказывается дурным вкусом, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему вместо благородства создалась напыщенность, вместо красоты – красивость, а вместо выразительности – театральная эффектность. И в самом деле, начиная с условной речи, дикции и кончая походкой актера и его жестом, – все служит крикливой стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной.

Ремесленная речь и пластика актера свелись к показной эффектности, к напыщенному благородству, из которых создалась особая, театральная красивость.

Условный штамп не может заменить переживания.

Беда еще в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. Раз, найдя себе лазейку, он проникает дальше, размножается и стремится охватить все места роли и все части актерского изобразительного аппарата. Штамп заполняет всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством, и прочно устраивается там. Более того, очень часто он выскакивает вперед до пробуждения чувств и загораживает ему дорогу, поэтому актеру приходится бдительно оберегать себя от услуг назойливого штампа. (S. 51)

Все сказанное относится даже и к даровитым актерам, способным к подлинному органическому творчеству. Про актеров ремесленного типа можно сказать, что почти вся их сценическая деятельность сводится к ловкому подбору и комбинации штампов. Некоторые из этих штампов имеют свою красивость и занимательность, и неопытный зритель даже не заметит, что это не более как механическая актерская работа.

Но как бы ни были совершенны актерские штампы, сами по себе они не могут волновать зрителей. Для этого нужны какие-то дополнительные возбудители, и такими возбудителями являются особые приемы, которые мы называем *актерской эмоцией*. Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене. Это есть искусственное раздражение периферии тела.

Например, если сжимать кулаки, сильно сокращать мускулы тела или спазматически дышать, то можно довести себя до большого физического напряжения, которое часто воспринимается из зрительного зала как проявление сильного темперамента, взволнованного страстью. Можно внешне, механически метаться и волноваться с холодной душой, беспричинно – вообще. Это создает слабое подобие физической разгоряченности.

Актеры более нервического типа возбуждают в себе актерскую эмоцию искусственным взвинчиванием своих нервов: получается своего рода сценическая истерия, кликушество, нездоровый экстаз, часто в такой же степени внутренне бессодержательный, как искусственная физическая разгоряченность. И в том и в другом случае мы имеем дело не с художественной игрой, а с проигрышем, не с живыми чувствами человека-артиста, приспособленными к исполняемой им роли, а с актерской эмоцией. Однако эта эмоция все-таки достигает сноси цели и дает какой-то намек на жизнь, производит известное впечатление, так как художественно незрелые люди не разбираются в ка-(S.52)честве этого впечатления, а удовлетворяются грубой подделкой. Сами актеры этого типа часто бывают уверены, что они служат подлинному искусству, не сознают того, что они просто занимаются сценическим ремеслом.

.....19.....г.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич продолжал разбор показательного спектакля.

Больше всех досталось бедному Вьюнцову. Его игру Аркадий Николаевич не признал даже ремеслом.

– Что же это было? – вмешался я в разговор.

– Самое отвратительное ломание.

– А у меня его не было? – на всякий случай спросил я.

– Было!

– Когда же?! – с ужасом воскликнул я. – Вы же сказали, что я играл нутром!

– И объяснил при этом, что такая игра складывается из моментов подлинного творчества, чередующихся с моментами...

– Ремесла? – вырвался у меня вопрос.

– Ремесла вам неоткуда взять, потому что оно вырабатывается долгим трудом, как у Говоркова, а у вас не было на это времени. Именно поэтому-то вы и передразнивали дикаря самыми дилетантскими штампами, в которых не чувствуется никакой техники. А без нее не может обойтись не только искусство, но и ремесло.

– Откуда же у меня штампы, раз что я впервые ходил по подмосткам?

– Я знаю двух девочек, никогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни даже репетиции, тем не менее, они разыгрывали трагедии на самых заядлых и пошлых штампах.

– Значит, даже не ремесло, а просто дилетантские ломания? (S. 53)

– Да! К счастью, только ломание, – подтвердил Аркадий Николаевич.

– Почему же «к счастью»?

– Потому что с любительским ломанием легче бороться, чем с крепко вкоренившимся ремеслом. Начинающие, как вы, если у них есть дарование, могут случайно и на мгновение хорошо почувствовать роль, но передавать ее всю в выдержанной художественной форме они не могут и потому всегда прибегают к ломанию. На первых порах оно довольно невинно, но не надо забывать, что в нем таится большая опасность, с ним надо на первых же порах бороться, чтоб не развить в себе таких навыков, которые калечат актера и вывихивают его природное дарование. Постарайтесь же понять, где начинается и кончается ремесло и простое ломание.

– Где же оно начинаемся?

– Попробую объяснить вам это на вас же самих, на вашем собственном примере. Вы человек умный, но почему то, что вы делали на показном спектакле, за исключением лишь нескольких моментов, было нелепо? Неужели же вы в самом деле верите тому, что мавры, в свое время славившиеся культурой, подобны зверям, мечущимся в клетке? Изображаемый вами дикарь даже в спокойном разговоре с адъютантом рычал на него, скалил зубы и выворачивал белки. Откуда такой подход к роли? Объясните нам, какими путями вы могли прийти к нелепости? Не потому ли, что для актера, заблудившегося в своих творческих путях, всякая нелепость становится возможной?

Я рассказал самым подробным образом о моей домашней работе над ролью, почти все, что у меня записано в дневнике. Кое-что мне удалось иллюстрировать в действии. Для большей наглядности я расставил даже стулья сообразно с планировкой мебели в моей комнате.

При некоторых моих показах Аркадий Николаевич очень смеялся. (S. 54)

– Вот как зарождается самое плохое ремесло, – сказал он, когда я кончил. – Это случается, прежде всего, когда берешься за то, что не по силам, чего не знаешь, чего не чувствуешь.

Мне показалось, что на показном спектакле, что вашей главной задачей было удивить, потрясти зрителей. Чем? Подлинными органическими чувствами, соответствующими изображаемому лицу? Но их у вас не было. Не было и цельного живого образа, который вы могли бы хотя бы внешне скопировать. Что же нам оставалось делать? Схватить первую попавшуюся черту, случайно мелькнувшую в памяти. Как у всякого человека, у вас их там много хранится, на все случаи жизни. Ведь каждое впечатление в той или иной форме остается в наших воспоминаниях и при надобности образно выражается нами. При таких изображениях наспех и «вообще» мы мало заботимся о том, чтоб наша передача соответствовала действительности. Мы довольствуемся какой-нибудь одной чертой, одним намеком. Для воплощения таких образов житейская практика установила даже трафареты или внешние изобразительные знаки. Скажите любому из нас: «Сыграйте сейчас, без подготовки, дикаря «вообще». Ручаюсь вам, что большинство будет делать то же самое, что делали и вы на показе, потому что метание, рычание, оскал зубов, сверкание белками глаз издавна слились в нашем воображении с ложными представлениями о диком человеке.

Такие же приемы «вообще» существуют у каждого человека и для передачи ревности, гнева, волнения, радости, отчаяния и прочего. И эти приемы пускаются в ход безотносительно к тому, как, когда, при каких обстоятельствах их испытывает человек. Такая «игра» или, вернее, наигрыш до смешного элементарен на сцене: для передачи силы не существующего в действительности чувства кричат до надрыва, усиливают мимику до утрировки, преувеличивают выразительность движений и действий, потрясают ру-(S. 55)ками, сжимают ими голову и прочее. Все эти приемы игры есть и у вас, но, к счастью, они немногочисленны. Неудивительно поэтому, что вы их использовали в течение часа работы. Такие приемы наигрывания сразу, сами собой являются и скоро надоедают.

В полную противоположность им подлинно художественные приемы передачи внутренней жизни роли трудны, долго создаются, но никогда не надоедают на сцене. Они сами собой обновляются и постоянно дополняются, неизменно захватывают и самого артиста и зрителей. Вот почему роль, построенная на естественных приемах игры, растет, а построенная на наигрыше и на дилетантском ломании сразу становится безжизненной, механической.

Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага. В вас, как и во всяком человеке, сидят эти штампы, и вы воспользовались ими на сцене, за неимением уже готовых, выработанных техникой ремесла.

Как видите, и ломание, как и ремесло, начинается там, где кончается переживание, но ремесло организовано приспособлено для замены чувства простым наигрышем и пользуется выработанными штампами, ломание же не располагает ими и без разбору пускает в ход первые попавшиеся «общечеловеческие» или «преемственные» штампы, не отшлифованные и не подготовленные для сцены.

То, что случилось с вами, понятно и извинительно для начинающего. Но будьте осторожны в будущем. Из дилетантского ломания и «общечеловеческих штампов» вырабатывается, в конце концов, самое плохое ремесло. Не давайте же ему развиваться.

Для этого, с одной стороны, упорно боритесь со штампами и одновременно учитесь переживать роль не только в отдельные моменты на спектакле, как это было в «Отелло», а все время, пока вы передаете (S. 56) жизнь изображаемого лица. Этим вы поможете себе уйти от игры нутром и приобщитесь к искусству переживания.

.....19.....г.

Слова Аркадия Николаевича произвели на меня огромное впечатление. Бывали минуты, когда я приходил к заключению, что мне надо уйти из школы.

Вот почему сегодня, при встрече с Торцовым на уроке, я возобновил свои расспросы. Мне хотелось сделать общий вывод из всего, что было сказано на предыдущих уроках. В конце концов, я пришел к заключению, что моя игра является смесью самого лучшего, что есть в нашем деле, то есть моментов вдохновения, с самым худшим, то есть ломанием.

– Это еще не самое плохое, – успокаивал меня Торцов, – То, что делали другие, еще хуже. Ваше дилетантство излечимо, а ошибки других являются сознательным принципом, который далеко не всегда удастся изменить или вырвать с корнями из артиста.

– Что же это?

– Эксплуатация искусства.

– В чем она заключается? – допрашивали ученики.

– Хотя бы в том, что делала Вельяминова.

– Я?! – привскочила Вельяминова с места от неожиданности. – Что же я делала?
– Показывали нам свои ручки, ножки и всю себя, благо со сцены их лучше можно разглядеть, – отвечал Аркадий Николаевич.
– Я? Ручки, ножки? – недоумевала бедная наша красавица.
– Да, именно: ножки и ручки.
– Ужасно, страшно, странно, – твердила Вельяминова. – Я же делала и я же ничего не знаю.

– Так всегда бывает с привычками, которые въедаются. (S. 57)
– Почему же меня так хвалили?
– Потому что у вас красивые ножки и ручки.
– А что же плохо?
– Плохо то, что вы кокетничали с зрительным залом, а не играли Катарину. Ведь Шекспир не для того писал «Укрощение строптивой», чтоб ученица Вельяминова показывала зрителям свою ножку со сцены и кокетничала со своими поклонниками, – у Шекспира была другая цель, которая осталась вам чуждой, а нам – неизвестной.

К сожалению, наше искусство очень часто эксплуатируют для совершенно чуждых ему целей. Вы – для того, чтобы показывать красоту, другие – для создания себе популярности, внешнего успеха или карьеры. В нашем деле это обычные явления, от которых я спешу вас удержать. Помните крепко то, что я вам сейчас скажу: театр, благодаря своей публичности и показной стороне спектакля, становится обоюдоострым оружием. С одной стороны, он несет важную общественную миссию, а с другой – поощряет тех, кто хочет эксплуатировать наше искусство и создавать себе карьеру. Эти люди пользуются непониманием одних, извращенным вкусом других, они прибегают к протекции, к интригам и к прочим средствам, не имеющим отношения к творчеству. Эксплуататоры являются злейшими врагами искусства. Надо бороться с ними самым решительным образом, а если это не удастся, то изгонять с подмостков. Поэтому, – снова обратился он к Вельяминовой, – решите однажды и навсегда – пришли ли вы служить и приносить жертвы искусству или эксплуатировать его для своих личных целей?

Однако, – продолжал Торцов, обращаясь ко всем, – разделять искусство на категории можно лишь в теории. Действительность же и практика не считаются с рубриками. Они перемешивают все направления. В самом деле, мы нередко видим,

как большие артисты, по человеческой слабости, унижаются до ремесла, (S. 58) а ремесленники минутами возвышаются до подлинного искусства.

То же происходит и при исполнении каждой роли на каждом спектакле. Рядом с подлинным переживанием встречаются моменты представления, ремесленного ломания и эксплуатации. Тем более необходимо, чтоб артисты знали границы своего искусства, тем важнее ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство.

Так, в нашем деле существует два основных течения: *искусство переживания и искусство представления*. Общим фоном, на котором они сияют, является хорошее или плохое сценическое ремесло. Надо еще заметить, что в минуту внутреннего подъема сквозь надоедливые штампы и наигрыши могут прорваться и вспышки подлинного творчества.

Необходимо также оберегать свое искусство от эксплуатации, так как это зло прокрадывается незаметно.

Что же касается дилетантизма, то он в одинаковой мере полезен и опасен – в зависимости от путей, которые им избираются.

– Как же избежать всех грозящих нам опасностей? – допытывался я.

– Есть одно-единственное средство, как я уже сказал: непрестанно выполнять основную цель нашего искусства, заключающуюся в создании *«жизни человеческого духа» роли и пьесы и в художественном воплощении этой жизни в прекрасной сценической форме*. В этих словах скрыт идеал подлинного артиста.

Из объяснений с Торцовым мне стало ясно, что нам было слишком рано выступать на сцене и что показательный спектакль принес ученикам скорее вред, чем пользу.

– Он принес вам пользу, – возразил Аркадий Николаевич, когда я поведал ему свою мысль. – Спектакль показал то, чего никогда не следует делать на сцене, то, чего вам надо стараться избегать в будущем. (S. 59)

В конце беседы, прощаясь с нами, Торцов объявил, что с завтрашнего дня мы приступим к занятиям, имеющим целью развитие нашего голоса, тела, то есть к урокам пения, дикции, гимнастики, ритма, пластики, танцев, фехтования, акробатики. Эти классы будут происходить ежедневно, так как мышцы человеческого тела требуют для своего развития систематического, упорного и длительного упражнения.

(S.60)

III. ДЕЙСТВИЕ. «ЕСЛИ БЫ», «ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА»

.....19.....г.

Сегодня мы собрались в помещении школьного театра – небольшого, но вполне оборудованного.

Аркадий Николаевич вошел, пристально оглядел всех и сказал:

– Малолеткова, выходите на сцену.

Я не смогу описать ужаса, который охватил бедную девочку. Она заметалась на месте, причем ноги ее разъезжались по скользкому паркету, точно у молодого сеттера. В конце концов, Малолеткову поймали и подвели к Торцову, который хохотал, как ребенок. Она закрыла обеими руками лицо и твердила скороговоркой:

– Миленькие, голубчики, не могу! Родненькие, боюсь, боюсь!

– Успокойтесь, и давайте играть. Вот в чем заключается содержание нашей пьесы, – говорил Торцов, не обращая больше внимания на ее растерянность. – Занавес раздвигается, и вы сидите на сцене. Одна. Сидите, сидите, еще сидите. Наконец занавес задвигается. Вот и все. Легче ничего нельзя придумать. Правда?

Малолеткова не отвечала. Тогда Торцов взял ее под руку и молча повел на сцену. Ученики гоготали. Аркадий Николаевич быстро повернулся.

– Друзья мои, – сказал он, – вы находитесь классе. А Малолеткова переживает очень важный момент своей артистической жизни. Надо знать, когда, над чем можно смеяться.

Малолеткова с Торцовым вышли на сцену. Теперь все сидели молча, в ожидании. Водворилось (S. 61) торжественное настроение, как перед началом спектакля.

Наконец занавес медленно раздвинулся. Посередине, на самой авансцене сидела Малолеткова. Она, боясь увидеть зрителей, по-прежнему закрывала лицо руками. Царившая тишина заставляла ожидать чего-то особенного от той, которая была на сцене. Пауза обязывала.

Вероятно, Малолеткова почувствовала это и поняла, что ей необходимо что-то предпринять. Она осторожно отняла от лица одну руку, потом другую, по при этом опустила голову так низко, что нам была видна лишь ее макушка с пробором. Наступила новая томительная пауза.

Наконец, чувствуя общее выжидательное настроение, она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересаживаться, принимать нелепые позы, откидываться, наклоняться в разные стороны, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу.

В конце концов, Аркадий Николаевич сжалился над ней, дал знак, и занавес задвинулся.

Я бросился к Торцову и просил его проделать такое же упражнение со мной.

Меня посадили среди сцены.

Не стану лгать, – мне не было страшно. Ведь это не спектакль. Тем не менее, я чувствовал себя нехорошо от раздвоения, от несовместимости требований: театральные условия выставляли меня напоказ, а человеческие ощущения, которых я искал на сцене, требовали уединения. Кто-то во мне хотел, чтобы я забавлял зрителей, а другой кто-то приказывал не обращать на них внимания. И ноги, и руки, и голова, и туловище, хотя и повиновались мне, в то же время, против моего желания, прибавляли от себя какой-то плюсик, что-то излишне значительное. Положишь руку или ногу просто, а она вдруг сделает какой-то выверт. В результате – поза, как на фотографии. (S. 62)

Странно! Я всего один раз выступал на сцене, все же остальное время жил естественной человеческой жизнью, но мне было несравненно легче сидеть на подмостках не по-человечески, а по-актерски – неестественно. Театральная ложь на сцене мне ближе, чем природная правда. Говорят, что лицо мое сделалось глупым, виноватым и извиняющимся. Я не знал, что мне предпринять и куда смотреть. А Торцов все не сдавался и томил.

После меня проделали то же упражнение другие ученики.

– Теперь пойдемте дальше, – объявил Аркадий Николаевич. – Со временем мы еще вернемся к этим упражнениям и будем учиться сидеть на сцене.

– Учиться простому сидению? – недоумевали ученики. – Ведь вот мы сидели...

– Нет, – твердо заявил Аркадий Николаевич, – вы не просто сидели.

– А как же нужно было сидеть?

Вместо ответа Торцов быстро встал и пошел деловой походкой на сцену. Там он тяжело опустился в кресло, точно у себя дома.

Он ровно ничего не делал и не старался делать, тем не менее его простое сидение притягивало наше внимание. Нам хотелось смотреть и понимать то, что в нем совершалось: он улыбался – и мы тоже, он задумывался, а мы хотели понять – о чем, он заглядывался на что-то, и нам надо было знать, что привлекло его внимание.

В жизни не заинтересуешься простым сидением Торцова. Но когда это происходит на сцене, почему-то с исключительным вниманием смотришь и даже получаешь некоторое удовлетворение от такого зрелища. Этого не было, когда на сцене сидели ученики: на них не хотелось смотреть и неинтересно было знать, что происходит у них в душе. Они смешили нас своей беспомощностью и желанием нравиться, а Торцов не обращал на нас никакого внимания, но мы сами тяну-(S. 62)лись к нему. В чем секрет? Аркадий Николаевич открыл нам его:

– Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так, – чтоб показываться зрителям. Но это не легко, и приходится этому учиться.

– Для чего же вы сейчас сидели? – проверял его Вьюнцов.

– Чтoб отдохнуть от вас и от только что проведенной репетиции в театре.

Теперь идите ко мне и давайте играть новую пьесу, – сказал он Малолетковой. – Я тоже буду играть с вами.

– Вы?! – воскликнула девочка и бросилась на подмостки.

Опять ее посадили в кресло среди сцены, опять она начала усиленно поправляться. Торцов стоял подле нее и сосредоточенно искал какую-то запись в своей книжке. Тем временем Малолетка постепенно успокаивалась и наконец застыла в неподвижности, внимательно устремив глаза на Торцова. Она боялась помешать ему и терпеливо ожидала дальнейших указаний учителя. Ее поза сделалась естественной. Сценические подмостки подчеркивали ее хорошие данные актрисы, и я залюбовался ею.

Так прошло довольно много времени. Потом занавес задвинулся.

– Как вы себя чувствовали? – спросил ее Торцов, когда они оба вернулись в зрительный зал.

– Я? – недоумевала она. – А разве мы играли?

– Конечно.

– А я-то думала, что просто сидела да ждала, пока вы найдете в книжке и скажете, что надо делать. Я же ничего не играла.

– Вот именно это-то и было хорошо, что вы для чего-то сидели и ничего не наигрывали, – ухватился Торцов за ее слова. – Что, по-вашему, лучше, – обратился он ко всем нам, – сидеть на сцене и показывать (S. 64) ножку, как Вельяминова, самого себя а целом, как Говорков, или сидеть и что-то делать, хотя бы что-нибудь незначительное? Пусть это мало интересно, но это создаст жизнь на сцене, тогда как самопоказывание в том или другом виде просто выводит нас из плоскости искусства.

На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово *actio*, то самое слово, корень которого – *act* – перешел и в наши слова: «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим.

– Извините, пожалуйста, – заговорил вдруг Говорков. – Вы изволили сказать, что на сцене нужно действовать. Но позвольте вас спросить, почему же ваше сидение в кресле является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие.

– Не знаю, действовал ли Аркадий Николаевич или не действовал, – заговорил я с волнением, – но его «бездействие» было куда интереснее, чем ваше «действие».

– Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности, – объяснил Аркадий Николаевич. – Можно оставаться неподвижным и, тем не менее, подлинно действовать, но только не внешне – физически, а внутренне – психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: *на сцене нужно действовать – внутренне и внешне.*

Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства. (S. 65)

.....19.....г.

– Сыграем новую пьесу, – обратился Торцов к Малолетковой. – Вот в чем она заключается: ваша мать лишилась работы, – следовательно, и заработка; ей даже нечего продать, чтобы заплатить в драматическую школу, откуда вы завтра будете исключены за невзнос платы. Но ваша подруга пришла на выручку и, за неимением денег, принесла булавку с драгоценными камнями, единственную ценную вещь,

которая у нее нашлась. Благородный поступок друга взволновал и растрогал вас. Но как принять такую жертву? Вы не решаетесь, отнекиваетесь. Тогда подруга воткнула булавку в занавеску и пошла в коридор. Вы за ней. Там произошла длинная сцена уговоров, отнекивания, слез, благодарности. Наконец жертва принята, подруга ушла, а вы возвращаетесь в комнату за булавкой. Но... Где же она? Неужели кто-нибудь вошел и взял ее? В квартире, где много жильцов, это возможно. Начинаются тщательные нервные поиски.

Идите на сцену. Я воткну булавку, а вы ищите ее в одной из складок занавеса.

Малолеткова ушла за кулисы. Торцов же, не подумав втыкать булавку, через минуту приказал ей выходить. Она выскочила на сцену, точно вытолкнутая из-за кулис, добежала до портала, тотчас бросилась назад, схватилась обеими руками за голову и корчилась от ужаса... Потом бросилась в противоположную сторону, схватила занавес и отчаянно трепала его, потом прятала в него голову. Это изображало искание булавки. Не найдя ее, она снова ринулась за кулисы, судорожно прижимая руки к груди, что, очевидно, выражало трагизм положения.

Все мы, сидевшие в партере, с трудом сдерживали смех.

Скоро Малолеткова влетела со сцены в партер с видом победительницы. Глаза ее блестели, румянец заливал щеки.

(S. 66) – Как вы себя чувствовали? – спросил Торцов.

– Голубчики! Так хорошо! Не знаю, как хорошо... Не могу, не могу больше. Я так счастлива! – восклицала Малолеткова. то садясь, то вскакивая и стискивая голову.
– Я так чувствовала, так чувствовала!

– Тем лучше, – одобрил ее Торцов. – А где же булавка?

– Ах, да! Я и забыла...

– Странно! – сказал Торцов. – Вы ее так искали и... забыли.

Не успели мы оглянуться, как Малолеткова вновь очутилась на сцене и перебирала складки занавеса.

– Только знайте, – напомнил ей Торцов, – если булавка найдется, вы спасены и можете продолжать посещать школу, если нет, – тогда все кончено: вас исключат.

Сразу лицо Малолетковой сделалось серьезным. Она впилась глазами в занавес и начала внимательно, систематично осматривать все складки материи.

На этот раз искание происходило в ином, несравненно более медленном темпе, и всем верилось, что Малолеткова не теряет времени зря, что она искренне взволнована и озабочена.

– Хорошие мои! Где же? Пропала!.. – твердила она вполголоса. – Нет! – с отчаянием и недоумением воскликнула она после того, как пересмотрела все складки занавеса.

На ее лице выразилась тревога. Она стояла в ошолоблении, устремив глаза в одну точку. Мы следили за ней, затаив дыхание.

– Впечатлительна! – вполголоса сказал Торцов Ивану Платоновичу.

– Как вы себя чувствовали сейчас, при втором искании? – спросил он Малолеткову.

– Как я себя чувствовала? – лениво переспросила она. – Не знаю, я искала, – ответила она после паузы раздумья.

– Это правда, сейчас вы искали. А что вы делали в первый раз? (S. 67)

– О! В первый раз! Я волновалась, я ужас что переживала! Не могу! Не могу!.. – с восторгом и гордостью вспоминала она, загораясь и краснея.

– Какое же из двух состояний на сцене было вам приятнее? То ли, когда вы метались и рвали складки занавеса, или теперь, когда вы более спокойно их разглядывали?

– Ну, конечно, когда я в первый раз искала булавку!

– Нет. Не старайтесь убеждать нас в том, что в первый раз вы искали булавку, – говорил Торцов. – Вы о ней и не думали, а вам хотелось только страдать – ради самого страдания. Вот во второй раз вы подлинно искали. Мы все это ясно видели, понимали, верили тому, что ваши недоумение и растерянность были обоснованы. Поэтому первое ваше искание никуда не годится; оно было обыкновенным актерским ломанием. Второе же искание было совсем хорошо.

Такой приговор ошеломил Малолеткову.

– Бессмысленная беготня не нужна на сцене, – продолжал Торцов. – Там нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать *обоснованно, целесообразно и продуктивно.*

– И подлинно, – добавил я от себя.

– Подлинное действие и есть обоснованное и целесообразное, – заметил Торцов.
– Так вот, – продолжал он, – так как на сцене надо подлинно действовать, то отправляйтесь все на подмостки и... действуйте.

Мы пошли, но долго не знали, что предпринять.

На сцене надо действовать так, чтобы производить впечатление, но я не находил такого интересного действия, стоящего внимания зрителей, и потому стал повторять Отелло, но скоро понял, что ломался, как тогда, на показном спектакле, и бросил игру.

Пушин изображал генерала, затем крестьянина. Шустов сел на стул в гамлетовской позе и изображал (S. 68) не то скорбь, не то разочарование.

Вельяминова кокетничала, а Говорков объяснялся ей в любви, по традиции, как это делается на сценах всего мира.

Когда я взглянул в дальний угол сцены, куда забились Умновых и Дымкова, то чуть не ахнул, увидев их бледные, напряженные лица с остановившимися глазами и одеревеневшим телом. Оказывается, что они там играли «сцену с пеленками» из «Бранда» Ибсена.

– Теперь разберемся в том, что вы нам сейчас показали, – сказал Торцов. – Начну с вас, – обратился Аркадий Николаевич ко мне, – и с вас, и с вас, – указал он на Малолеткову и на Шустова. – Садитесь все на стулья, чтобы я мог лучше вас видеть, и начните чувствовать то самое, что вы сейчас изображали: вы – ревность, вы – страдание, а вы – грусть.

Мы сели и попытались вызвать в себе указанные чувства, то ничего не выходило. Двигаясь по сцене и представляя дикаря, я не замечал нелепости своих действий при полной внутренней пустоте. Но когда меня усадили на место и я остался без внешнего ломания, вся бессмыслица и невыполнимость задачи стала для меня очевидной.

– Как по-вашему, – спросил Торцов, – можно сесть на стул и захотеть ни с того ни с сего ревновать, волноваться или грустить? Можно ли заказывать себе такое «творческое действие»? Сейчас вы попробовали это сделать, но у вас ничего не вышло, чувство не ожило, и потому пришлось его наигрывать, показывать на своем лице несуществующее переживание. Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насилловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится

само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. (S. 69) О результате же не заботьтесь. Наигрыш страстей, как у Названова, Малолетковой и Шустова, наигрыш образа, как у Пущина и у Вьюнцова, механика, как у Веселовского и Говоркова, – очень распространенные в нашем деле ошибки. Ими грешат те, кто привыкли на сцене представлять, по-актерски лицедействовать, ломаться. Но подлинный артист должен не передразнивать внешне проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе.

– Как же действовать на гладком полу сцены с несколькими стульями? – оправдывались ученики.

– Вот ей-богу, честное слово, если б мы работали в декорации, с мебелью, с камином, с пепельницами, со всякой всячиной!.. Вот здорово бы действовали. – уверял Вьюнцов.

– Хорошо! – сказал Аркадий Николаевич и вышел из класса.

.....19.....г.

Сегодня занятия были назначены в помещении школьной сцены, но главная дверь зала оказалась запертой. Однако в определенный час нам открыли другую дверь, ведущую прямо на сцену. Придя туда, мы, к общему недоумению, очутились в передней. За ней была уютно обставленная гостиная. В гостиной были две двери: одна из них вела в небольшую столовую и спальню, а через другую дверь мы попадали в коридор, налево от которого был расположен ярко освещенный зал. Вся эта квартира оказалась выгороженной частью из сукон, частью из стенок разных театральных павильонов. Мебель и бутафория тоже были взяты из пьес репертуара. Занавес оказался закрытым и заставленным мебелью, так что трудно было понять, где находилась рампа и сценический портал. (S. 70)

– Вот вам целая квартира, в которой можно не только действовать, но и жить, – объявил Аркадий Николаевич.

Не чувствуя подмошток, мы повели себя по-домашнему, по-жизненному. Началось с осмотра комнат, а потом каждый нашел себе уютный уголок, приятную компанию и занялся разговорами. Торцов напомнил нам, что мы собрались здесь не для разговоров, а для школьных занятий.

– Что же нужно делать? – спрашивали мы.

– То же, что и на прошлом уроке. – пояснил Аркадий Николаевич. – Нужно подлинно, обоснованно и целесообразно действовать.

Но мы продолжали стоять не двигаясь.

– Не знаю, право... как же это так... Вдруг ни с того ни с сего целесообразно действовать, – заговорил Шустов.

– Если вам неудобно действовать ни с того, ни с сего, тогда действуйте ради чего-нибудь. Неужели же даже в этой жизненной обстановке вы не сумеете мотивировать свое внешнее действие? Вот, например, если я попрошу вас, Вьюнцов, пойти и закрыть ту дверь, разве вы мне откажете?

– Закрыть дверь?! С удовольствием! – ответил он, по обыкновению кривляясь.

Мы не успели оглянуться, как он уже хлопнул дверью и вернулся на свое место.

– Это не называется закрыть дверь, – заметил Торцов. – Это называется хлопнуть дверью, чтобы отвязались. Под словами «закрыть дверь» подразумевается прежде всего внутреннее желание закрыть ее так, чтобы из нее не дуло, как сейчас, или чтоб в передней не было слышно того, что мы здесь говорим.

– Не держится! Право слово! Нипочем!

Он показал для оправдания, как дверь сама собой отскакивала.

– Тем более времени и старания придется употребить на то, чтобы исполнить мою просьбу. (S. 71)

Вьюнцов пошел, долго возился с дверью и, наконец, закрыл ее.

– Вот это – подлинное действие, – поощрял его Торцов.

– Назначьте и мне что-нибудь, – приставал я к Торцову.

– А сами-то вы разве не можете ничего придумать? Вон камин и дрова. Пойдите и затопите камин.

Я повиновался и наложил дров в камин, но когда понадобились спички, то их не оказалось ни у меня, ни на камине. Опять пришлось приставать к Торцову.

– Для чего же вам нужны спички? – недоумевал он.

– Как для чего? Чтобы поджечь дрова.

– Благодарю покорно! Ведь камин-то картонный, бутафорский. Или вы хотите спалить театр?!

– Не в самом деле, а как будто бы поджечь, – объяснил я.

– Чтобы «как будто поджечь», вам довольно «как будто» спичек. Вот они, получите. Он протянул мне пустую руку. – Разве дело в том, чтобы чиркнуть спичкой! Вам нужно совсем другое. Важно поверить, что если бы у вас в руках была не пустышка, а подлинны спички, то вы поступили бы именно так, как вы это сейчас сделаете с пустышкой. Когда вы будете играть Гамлета и через сложную его психологию дойдете до момента убийства короля, разве все дело будет состоять в том, чтобы иметь в руках подлинную отточенную шпагу? И неужели, если ее не окажется, то вы не сможете закончить спектакль? Поэтому можете убивать короля без шпаги и топить камин без спичек. Вместо них пусть горит и сверкает ваше воображение.

Я пошел топить камин и мельком слышал, как Торцов надавал всем дела: Вьюнцова и Малолеткову он послал в зал и велел им затеять разные игры; Умновых, как бывшему чертежнику, приказал начертить план дома и размеры отсчитать шагами; у Вельяминовой он отобрал какое-то письмо и сказал ей, чтобы (S.72) она искала его в одной из пяти комнат, а Говоркову сказал, что письмо Вельяминовой он отдал Пушкину с просьбой спрятать его куда-нибудь поискуснее: это заставило Говоркова следить за Пушкиным. Словом, Торцов расшевелил всех и на некоторое время принудил нас подлинно действовать.

Что касается меня, то я продолжал делать вид, что топлю камин. Моя воображаемая спичка «как будто бы» несколько раз потухала. При этом я старался увидеть и ощутить ее в руках. Но мне это не удавалось. Я старался также увидеть огонь в камине, ощутить его теплоту, но и это не вышло. Скоро топка мне надоела. Пришлось искать новое действие. Я стал переставлять мебель и другие предметы, но так как эти вымученные задачи не имели под собой никакой почвы, то я производил их механически.

Торцов обратил мое внимание на то, что такие механические, необоснованные действия протекают на сцене чрезвычайно быстро, гораздо быстрее, чем сознательные, обоснованные.

И неудивительно, – пояснил он. – Когда вы действуете механически, без определенной цели, вам не на чем задерживать внимание. Долго ли, в самом деле, переставить несколько стульев! Но если нужно разместить их с известным расчетом, с определенной целью – хотя бы для того, чтобы рассадить в комнате или за обеденным

столом важных и неважных гостей, – тогда приходится иной раз в течение часов передвигать одни и те же стулья с одного места на другое.

Но мое воображение точно иссякло, я ничего не мог придумать, уткнулся в какой-то иллюстрированный журнал и стал смотреть картинки.

Видя, что и другие притихли, Торцов собрал всех нас в гостиную.

– Как же вам не стыдно! – усовещевал он нас, – Какие же вы после этого актеры, если не можете расшевелить своего воображения! Давайте мне сюда десяток детей, я скажу им, что это их новая квартира, и вы (S. 73) удивитесь их воображению. Они затеют такую игру, которая никогда не кончится. Будьте же, как дети!

– Шутка сказать, как дети! – вздохнул Шустов, – Им от природы нужно и хочется играть, а мы насильно себя заставляем,

– Ну, конечно, раз что «не хочется», тогда и говорить не о чем, – ответил Торцов. – Но если это так, то напрашивается вопрос: артисты ли вы?

– Извините, пожалуйста! Откройте занавес, впустите публику, вот нам и захочется. – заявил Говорков,

– Нет. Если вы артисты, то будете действовать и без этого. Говорите прямо: что вам мешает разыграться? – допрашивал Торцов.

Я стал объяснять свое состояние: можно топить камин, расставлять мебель, но все эти маленькие действия не могут увлекать. Они слишком коротки: затопил камин, закрыл дверь, смотришь – заряд уже кончен. Вот если бы второе действие вытекало из первого и порождало третье, тогда иное дело.

– Итак, – резюмировал Торцов, – вам нужны не коротенькие внешние, полумеханические действия, а большие, глубокие, сложные, с далекими и широкими перспективами?

– Нет, это уж слишком много и трудно. Об этом мы пока не думаем. Дайте нам что-нибудь простое, но интересное, – объяснил я.

– Это не от меня, а от вас зависит, – сказал Торцов. – Вы сами можете любое действие сделать скучным или интересным, коротким или продолжительным. Разве тут дело во внешней цели, а не в тех внутренних побуждениях, поводах, обстоятельствах, при которых и ради которых выполняется действие? Возьмите хотя бы простое открывание и закрывание двери. Что может быть бессмысленнее такой механической задачи? Но представьте себе, что в этой квартире, в которой празднуется сегодня новоселье Малолетконой, жил прежде какой-то человек,

впавший в буйное сумасшествие. Его увезли в психиатрическую лечебницу... Если бы оказа-(S.74)лось, что он убежал оттуда и теперь стоит за дверью, что бы вы сделали?

Лишь только вопрос был поставлен таким образом, наше отношение к действию – или, как потом выразился Торцов, «внутренний прицел» – сразу изменилось: мы уже не думали о том, как продлить игру, не заботились о том, как она у нас выйдет с внешней, показной стороны, а внутренне, с точки зрения поставленной задачи оценивали целесообразность того или иного поступка. Глаза принялись вымерять пространство, искать безопасные подходы к двери. Мы осматривали всю окружающую обстановку, приспосаблились к ней и старались понять, куда нам бежать в случае, если сумасшедший ворвется в комнату. Инстинкт самосохранения предусматривал впереди опасность и подсказывал средства борьбы с ней.

Можно судить о нашем тогдашнем состоянии по следующему небольшому факту: Вьюнцов, нарочно или искренне, неожиданно для всех, ринулся прочь от двери, и мы как один человек сделали то же, толкая друг друга. Женщины завизжали и бросились в соседнюю комнату. Сам я очутился под столом с тяжелой бронзовой пепельницей в руках. Мы не переставали действовать и тогда, когда дверь была плотно закрыта. За отсутствием ключа мы забаррикадировали ее столами, стульями. Оставалось снестись по телефону с психиатрической лечебницей, чтобы там приняли все необходимые меры для поимки буйного больного.

Я был в азарте и, лишь только кончился этюд, бросился к Торцову, восклицая:

– Заставьте меня увлечься топкой камина! Она наводит на меня тоску. Если нам удастся оживить этот этюд, я сделаюсь самым ярким поклонником «системы».

Ни минуты не задумываясь, Аркадий Николаевич стал рассказывать о том, что Малолеткова сегодня празднует свое новоселье, на которое пригласила школьных товарищей и знакомых. Один из них, хорошо знающий Москвина, Качалова и Леонидова, обе-(S. 75)щал привести кого-нибудь из них, на вечеринку. Он хотел порадовать учеников нашей школы. Но беда в том, что квартира оказалась холодной. Зимние рамы еще не вставлены, дрова не запасены, а тут, как на зло внезапно наступивший мороз до того выстудил комнаты, что принимать в них почетных гостей невозможно. Что делать? Достали у соседей дров, затопили в гостиной камин, но он стал дымить. Пришлось залить дрова и бежать за истопником. Пока он возился, уже

совсем стемнело. Теперь можно затопить камин, но дрова сырые и не разгораются. А гости вот-вот приедут...

Теперь ответьте мне: что бы вы сделали, если бы мой вымысел оказался реальной правдой?

Внутренний узел всех сцепленных друг с другом условий был завязан крепко. Чтобы развязать его и выйти из затруднительного положения, пришлось опять призвать на помощь все наши человеческие способности.

Особенно волновал всех ожидаемый при этих условиях приезд Леонидова, Качалова и Москвина. Стыд перед ними чувствовался нами особенно остро. Мы ясно сознавали, что «если бы» такая неловкость произошла в действительности, она бы принесла нам много неприятных, волнительных минут. Каждый из нас старался помочь делу, придумывал план действия, предлагал его на обсуждение товарищей, пробовал выполнить.

– На этот раз, – заявил Аркадий Николаевич, – я могу вам сказать, что вы действовали подлинно, то есть целесообразно и продуктивно.

А что привело вас к этому? Одно маленькое слово: *если бы*.

Ученики были в восторге.

Казалось, что нам открыли «вещное слово», с помощью которого все в искусстве стало доступным, и что если роль или этюд не будут удаваться, то достаточно произнести слово «если бы», и все пойдет как по маслу. (S. 76)

– Таким образом, – резюмировал Торцов, – сегодняшний урок научил вас тому, что *сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности*.

.....19.....г.

Слово «если бы» полюбилось всем, о нем говорят при каждом удобном случае, ему поют дифирамбы, и сегодняшний урок почти целиком был посвящен его восхвалению.

Не успел Аркадий Николаевич войти и сесть на свое место, как ученики окружили его и возбужденно выражали свои восторги.

– Вы поняли и сами испытали на удачном опыте, как через «если бы» нормально, естественно, органически, сами собой кидаются внутреннее и внешнее действия.

Давайте же проследим на этом живом примере функцию каждого из двигателей и факторов нашего опыта.

Начнем с «если бы».

Прежде всего оно замечательно тем, что начинает всякое творчество, – объяснял Аркадий Николаевич. – «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество.

Существуют «если бы», которые дают только толчок для дальнейшего, постепенного, логического развития творчества. Вот, например.

Торцов протянул руку по направлению к Шустову и ждал чего-то. Оба в недоумении смотрели друг на друга.

– Как видите, – сказал Аркадий Николаевич, – у нас с вами не создается никакого действия. Поэтому я ввожу «если бы» и говорю; «если бы» то, что я вам подаю, была не пустышка, а письмо, то что бы вы сделали? (S. 77)

– Я бы взял его, посмотрел, кому оно адресовано. *Если* мне, то – с вашего разрешения – распечатал бы письмо и стал его читать. Но так как оно интимное, так как я мог бы выдать свое волнение при чтении...

– *Так как*, для избежания этого благоразумнее удалиться, – подсказал Торцов.

– ...*то* я вышел бы в другую комнату и там прочел письмо.

– Видите, сколько сознательных и последовательных мыслей, логических ступеней – *если, так как, то* – в разных действиях вызвало маленькое слово «если бы». Так оно проявляет себя обыкновенно.

Но бывает, что «если бы» выполняет свою роль одно, сразу, не требуя дополнения и помощи. Вот например...

Аркадий Николаевич одной рукой подал Малолетковой металлическую пепельницу, а другой передал Вельяминовой замшевую перчатку, сказав при этом:

– Вам – холодная лягушка, а вам – мягкая мышь.

Он не успел договорить, как обе женщины с брезгливостью отшатнулись.

– Дымкова, выпейте воды, – приказал Аркадий Николаевич.

Она поднесла стакан к губам.

– Там яд! – остановил ее Торцов. Дымкова инстинктивно замерла.

– Видите! – торжествовал Аркадий Николаевич. – Все это уже не простые, а «магические если бы», возбуждающие мгновенно, инстинктивно самое действие. Не столь остро и эффектно, но тем не менее сильного результата вы добились в

этюде с сумасшедшим. Там предположение о ненормальности сразу вызвало большое искреннее волнение и весьма активное действие. Такое «если бы» тоже можно было бы признать «магическим».

При дальнейшем исследовании качеств и свойств «если бы» следует обратить внимание на то, что суще-(**S. 78**)ствуют, так сказать, *одноэтажные и многоэтажные* «если бы». Например, сейчас в опыте с пепельницей и перчаткой мы пользовались одноэтажным «если бы». Стоило сказать: если бы пепельница была лягушкой, а перчатка – мышью, и тотчас создался отклик в действии.

Но в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных «если бы», оправдывающих то или другое поведение, те или другие поступки героев. Там мы имеем дело не с одноэтажным, а с многоэтажным «если бы», то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой. Там автор, создавая пьесу, говорит: «Если бы действие происходило в такую-то эпоху, в таком-то государстве, в таком-то месте или в доме; если бы там жили такие-то люди, с таким-то складом души, с такими-то мыслями и чувствами; если бы они сталкивались между собой при таких-то обстоятельствах» и так далее.

Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своими «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были такие-то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист.

В свою очередь и художник, который изображает место действия пьесы, электротехник, дающий то или иное освещение, и другие творцы спектакля дополняют условия жизни пьесы своим художественным вымыслом.

Далее, оцените то, что в слове «если бы» скрыто какое-то свойство, какая-то сила, которую вы испытали во время этюда с сумасшедшим. Эти свойства и сила «если бы» вызвали внутри вас мгновенную перестановку – сдвиг.

– Да, именно сдвиг, перестановку! – одобрил я удачное определение испытанного ощущения.

(**S. 79**) – Благодаря ему, – объяснял дальше Торцов, – точно в «Синей птице» при повороте волшебного алмаза происходит что-то, отчего глаза начинают иначе смотреть, уши – по-другому слушать, ум – по-новому оценивать окружающее, а в

результате придуманный вымысел, естественным путем, вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставленной перед собой цели.

– И как незаметно это совершается! – восторгался я. – В самом деле: что мне до бутафорского камина? Однако, когда его поставили в зависимость от «если бы», когда я допустил предположение о приезде знаменитых артистов и понял, что заупрямившийся камин скомпрометирует всех нас, он получил важное значение в моей тогдашней жизни на сцене. Я искренне возненавидел эту картонную бутафорию, ругал не вовремя налетевшие морозы; мне не хватало времени выполнить то, что суфлировало изнутри разыгравшееся воображение.

– То же произошло и в этюде с сумасшедшим, – указал Шустов. – И там – дверь, от которой началось упражнение, сделалась лишь средством для защиты, основной же целью, приковавшей внимание, стало чувство самосохранения. Это произошло естественно, само собой...

– А почему! – с жаром перебил его Аркадий Николаевич. – Потому, что представления об опасности всегда волнуют нас. Они, как дрожжи, во всякое время могут забродить. Что же касается двери, камина, то они волнуют лишь постольку, поскольку с ними связано другое, более для нас важное.

Секрет силы воздействия «если бы» еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть... «если бы»... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить. **(S. 80)**

Поэтому-то сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана. В самом деле: я не уверял вас, что за дверью стоял сумасшедший. Я не лгал, а, напротив, самым словом «если бы» откровенно признавался, что мною внесено лишь предположение и что в действительности за дверью никого нет. Мне хотелось только, чтобы вы ответили по совести, как бы вы поступили, если бы вымысел о сумасшедшем стал действительностью. Я не предлагал вам также галлюцинировать и не навязывал своих чувств, а предоставил всем полную свободу переживать то, что каждым из вас естественно, само собой «переживалось». И вы, со своей стороны, не насильствовали и не заставляли себя принимать мои вымыслы с сумасшедшим за реальную действительность, но лишь за предположение. Я не заставлял вас верить в подлинность выдуманного происшествия с сумасшедшим, вы сами добровольно признали возможность существования такого же факта в жизни.

– Да, это очень хорошо, что «если бы» откровенно и правдиво, что оно ведет дело начистоту. Это уничтожает привкус надувательства, который часто чувствуется в сценической игре! – восторгался я.

– А что бы было если бы я вместо откровенного признания вымысла, стал бы клясться, что за дверью подлинный, «всамделишный» сумасшедший?

– Я не поверил бы такому явному обману и не сдвинулся бы с места. – признался я. – Это-то и хорошо, что удивительное «если бы» создает такое состояние, которое исключает всякое насилие. Только при таких условиях можно серьезно обсуждать то, чего не было, но что могло бы случиться в действительности, – продолжал я свои дифирамбы.

– А вот еще новое свойство «если бы», – вспомнил Аркадий Николаевич. – Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и тоже добывается этого без насилия, естественным путем. Слово (**S. 81**) «если бы» – толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности. В самом деле, стоило вам сказать себе: «Что бы я стал делать и как поступать, если бы вымысел с сумасшедшим оказался действительностью?» – и тотчас же в вас зародилась активность. Вместо простого ответа на заданный вопрос, по свойству вашей актерской природы, в вас явился позыв на действие. Под напором его вы не удержались и начали выполнять вставшее перед вами дело. При этом реальное, человеческое чувство самосохранения руководило вашими действиями совершенно так же, как это бывает и в самой подлинной жизни...

Это чрезвычайно важное свойство слова «если бы» роднит его с одной из основ нашего направления, которая заключается *в активности и действенности творчества и искусства.*

– Но, по-видимому, не всегда «если бы» действует свободно, беспрепятственно, – критиковал я. – Вот, например, во мне сдвиг хоть и явился сразу, вдруг, но утверждался долго. В первую минуту во введении замечательного «если бы» я сразу поверил ему, и сдвиг произошел. Но такое состояние продержалось недолго. Со второго момента во мне уже забродило сомнение, и я говорил себе: чего стремишься? Ведь сам же знаешь, что всякое «если бы» – выдумка, игра, а не подлинная жизнь. Но другой голос не соглашался. Он говорил: «Не спорю, «если бы» – игра, вымысел, но весьма возможный, выполнимый в реальной действительности. К тому же никто не собирается тебя насиловать. Тебя только просят ответить: «Как бы ты поступил, если бы был в тот вечер у Малолетковой и очутился в положении ее гостей?»

Почувствовав реальность вымысла, я отнесся к нему со всей серьезностью и мог обсуждать, что делать с камином и как поступить с приглашенными знаменитостями.

(S. 82)

.....19.....Г.

– Итак, «магическое» или простое «если бы» начинает творчество. Оно дает первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли.

О том, как этот процесс развивается, пусть за меня вам скажет Александр Сергеевич Пушкин!

В своей заметке «О народной драме и о ‘Марфе-посаднице’ М. П. Погодина» Александр Сергеевич говорит: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Добавлю от себя, что совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми – предлагаемыми. И вот в нашей практической работе укрепился термин «предлагаемые обстоятельства», которым мы и пользуемся.

– Предлагаемые обстоятельства... Во... – забеспокоился Вьюнцов.

– Вдумайтесь хорошенько в это замечательное изречение, а после я объясню вам на образцовом примере, как наше любимое «если бы» помогает выполнять великий завет Александра Сергеевича.

– «Истинна страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», – читал я на все интонации записанное мною изречение.

– Напрасно вы треплете зря гениальную фразу, – остановил меня Торцов. – Это не вскрывает ее внутренней сущности. Когда не удастся охватить всей мысли сразу – вбирайте ее в себя по логическим частям.

– Прежде всего, надо понять, что подразумевается под словами «предлагаемые обстоятельства?» – спросил Шустов.

– Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское **(S. 83)** и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве.

«Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», является предположением, «вымыслом воображения». Они одного происхождения: «предлагаемые обстоятельства» – то же, что «если бы», а «если бы» – то же, что «предлагаемые обстоятельства». Одно – предположение («если бы»), а другое – дополнение к нему («предлагаемые обстоятельства»). «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбуждательную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига.

– А что такое «истина страстей»? – интересовался Вьонцов.

– Истина страстей – это и есть истина страстей, то есть подлинная, живая человеческая страсть, чувства-переживания самого артиста.

– А что такое «правдоподобие чувства»? – приставал Вьонцов.

– Это не самые подлинные страсти, чувства и переживания, а, так сказать, их предчувствие, близкое, родственное им состояние, похожее на правду и потому правдоподобное. Это передача страсти, но не прямая, непосредственная, подсознательная, а, так сказать, под внутреннее суфлерство чувства.

Что же касается самого изречения Пушкина в целом, то его вам будет легче понять, если вы переставите слова фразы и скажете ее так: «В предлагаемых обстоятельствах – истина страстей». Иначе говоря: создайте прежде предлагаемые обстоятельства, искрен-(S. 84)не поверьте им, и тогда сама собой родится «истина страстей».

– «В пред...ла...га...емых... обс...то...я...тель...ствах»... – пыжился понять Вьонцов.

Аркадий Николаевич поспешил помочь ему:

– На практике перед нами встанет приблизительно такая программа: прежде всего вы должны будете по-своему представить себе все «предлагаемые обстоятельства», взятые из самой пьесы, из режиссерской постановки, из собственных артистических мечтаний. Весь этот материал создаст общее представление о жизни изображаемого образа в окружающих его условиях... Надо очень искренне поверить в реальную возможность такой жизни в самой действительности: надо привыкнуть к

ней настолько, чтобы сродниться с этой чужой жизнью. Если все это удастся, то внутри вас сама собою создастся истина страстей или правдоподобие чувства.

– Хотелось бы получить какой-то более конкретный, практический прием, – приставал я.

– Возьмите ваше любимое «если бы» и поставьте его перед каждым из собранных вами «предлагаемых обстоятельств». При этом говорите себе так: если бы ворвавшийся был сумасшедшим, если бы ученики были на новоселье у Малолетковой, если бы дверь была испорчена и не запиралась, если бы пришлось ее баррикадировать и так далее, то что бы я стал делать и как поступать?

Этот вопрос сразу возбudit в вас активность. Ответьте на него действием, скажите: «Вот что бы я сделал!» И сделайте то, что захочется, на что потянет, не раздумывая в момент действия.

Тут вы внутренне почувствуете – подсознательно или сознательно – то, что Пушкин называет «истиной страстей», или, в крайнем случае, «правдоподобием чувствований». Секрет этого процесса в том, чтоб совсем не насиловать своего чувства, предоставить его самому себе, не думать об «истине страстей», потому что эти (S. 85) «страсти» не от нас зависят, и приходят сами от себя. Они не поддаются ни приказу, ни насилию.

Пусть все внимание артиста направится на «предлагаемые обстоятельства». Заживите там искренне, и тогда «истина страстей» сама собой создастся внутри вас.

Когда Аркадий Николаевич объяснял, что из всевозможных «предлагаемых обстоятельств» и «если бы» автора, актера, режиссера, художника, электротехника и прочих творцов спектакля образуется на сцене атмосфера, похожая на живую жизнь, Говорков возмутился и «вступился» за артиста.

– Но, извините, пожалуйста, – протестовал он, – что же в таком случае остается актеру, если все создано другими? Одни пустяки?

– Как пустяки? – накинулся на него Торцов. – Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им – это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла? Мы знаем случаи, когда плохая пьеса поэта приобретала мировую известность благодаря пересозданию ее большим артистом. Мы знаем, что Шекспир пересоздавал чужие новеллы. И мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое

отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица. И вся эта огромная работа – «пустяки»! Нет, это большое творчество и подлинное искусство! – закончил Аркадий Николаевич. (S. 86)

.....19.....г.

Войдя в класс, Аркадий Николаевич объявил нам программу урока. Он сказал:
– После «если бы» и «предлагаемых обстоятельств» мы будем говорить сегодня о внутреннем и внешнем сценическом действии.

Понимаете ли вы, какое значение оно имеет для нашего искусства, которое само, по своей природе, основано на активности?

Эта активность проявляется на сцене в действии, а в действии передается душа роли – и переживание артиста и внутренний мир пьесы: по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемым на сцене, и понимаем, кто они.

Вот что дает нам действие и вот чего ждет от него зритель!

Что же он в подавляющем большинстве случаев получает от нас? Прежде всего, большую суетню, изобилие несдержанных жестов, нервных, механических движений. На них мы щедры в театре несравненно больше, чем в реальной жизни.

Но все эти актерские действия совсем иные, чем человеческие в подлинной жизни. Покажу разницу на примере; когда человек хочет разобраться в важных, сокровенных, интимных мыслях и переживаниях (вроде «Быть или не быть» в Гамлете), он уединяется, уходит глубоко внутрь себя и старается мысленно выявить в словах то, о чем думает и что чувствует.

На сцене актеры действуют иначе. Они в интимные моменты жизни выходят на самую авансцену, обращаются к зрителям и громко, эффектно, с пафосом декламируют о своих несуществующих переживаниях.

– Что значит, извольте ли видеть, «декламируют о своих несуществующих переживаниях»?

– Это значит – делают то же, что делаете вы, когда хотите внешним, эффектным, актерским наигрыш-(S.87)шем заполнить внутреннюю, душевную пустоту своей игры.

Роль, которую внутренне не чувствуешь, выгоднее преподнести зрителю внешне эффектно, под аплодисмент. Но едва ли серьезный артист будет хотеть театральной шумихи в том месте, в котором им передаются самые дорогие мысли, чувства, сокровенная душевная сущность. Ведь в них скрыты собственные, аналогичные с ролью чувствования самого артиста. Их хочется передать не под пошлый треск аплодисментов, а, напротив, в проникновенной тишине, при большом интиме. Если же артист жертвует этим и не боится опошлять торжественную минуту, то это доказывает, что произносимые им слова роли пусты для него, что он не вложил в них от себя ничего дорогого, сокровенного. К пустым словам не может быть возвышенного отношения. Они нужны только как звуки, на которых можно показать голос, дикцию, технику речи, амурский, животы и темперамент. Что же касается самой мысли и чувствований, ради которых писалась пьеса, то их при такой игре можно передать только «вообще» грустно, «вообще» весело, «вообще» трагично, безнадежно и прочее. Такая передача мертва, формальна, ремесленна.

В области внешнего действия происходит то же, что и во внутреннем действии (в речи). Когда самому актеру как человеку не нужно то, что он делает, когда роль и искусство отдаются не тому, чему они служат, то действия пусты, не пережиты и им нечего передавать по существу. Тогда ничего не остается, как действовать «вообще». Когда актер страдает, чтоб страдать, когда он любит, чтоб любить, ревнует или молит прощение, чтоб ревновать и молить прощение, когда все это делается потому, что так написано в пьесе, а не потому, что так пережито в душе и создалась жизнь роли на сцене, то актеру некуда податься, и «игра вообще» является для него в этих случаях единственным выходом. (S. 88)

Какое это ужасное слово «вообще»!

Сколько в нем неряшества, неразберихи, неосновательности, беспорядка.

Хотите съесть чего-нибудь – «вообще»? Хотите «вообще» поговорить, почитать? Хотите повеселиться «вообще»?

Какой скукой, бессодержательностью веет от таких предложений.

Когда игру артиста оценивают словом «вообще», например; «Такой-то артист сыграл Гамлета «вообще» недурно!» – такая оценка оскорбительна для исполнителя.

Сыграйте мне любовь, ревность, ненависть «вообще»!

Что это значит? Сыграть крошку из этих страстей и их составных элементов? Вот ее-то, эту крошку страстей, чувств, мыслей, логики действий, образа, и подают нам на сцене актеры – «вообще».

Забавнее всего, что они искренне волнуются и сильно чувствуют свою игру «вообще». Вы не убедите его, что в ней нет ни страсти, ни переживания, ни мысли, я есть лишь крошка из них. Эти актеры потеют, волнуются, увлекаются игрой, хотя не понимают, что их волнует или увлекает. Это та самая «актерская эмоция», кликушество, о которых я говорил. Это волнение «вообще».

Подлинное искусство и игра «вообще» несовместимы. Одно уничтожает другое. Искусство любит порядок и гармонию, а «вообще» – беспорядок и хаотичность.

Как же мне вас предохранить от нашего заклятого врага «вообще»?!

Борьба с ним состоит в том, чтоб вводить в разболтанную игру «вообще» как раз то, что для нее несвойственно, что ее уничтожает.

«Вообще» – поверхностно и легкомысленно. Вводите поэтому в вашу игру побольше плановости и серьезного отношения к тому, что делается на сцене. Это уничтожит и поверхностность и легкомыслие. (S. 89)

«Вообще» – хаотично, бессмысленно. Введите в роль логику и последовательность, и это вытеснит дурные свойства «вообще».

«Вообще» – все начинает и ничего не кончает. Введите в вашу игру законченность.

Все это мы и будем делать, но только на протяжении всего курса «системы», в процессе ее изучения, для того, чтобы в конечном результате вместо действия «вообще» выработать однажды и навсегда на сцене подлинное, продуктивное и целесообразное человеческое действие.

Только его я признаю в искусстве, только его поддерживаю и вырабатываю.

Почему я так жесток к «вообще»? Вот почему.

Много ли спектаклей во всем мире играется ежедневно по линии внутренней сущности, как того требует подлинное искусство? Десятки. Много ли спектаклей играется ежедневно во всем мире не по существу, а по принципу «вообще»? Десятки тысяч. Поэтому не удивляйтесь, если я скажу, что ежедневно во всем мире сотни тысяч актеров внутренне вывихиваются, систематически вырабатывая в себе неправильные, вредные сценические навыки. Это тем страшнее, что, с одной стороны сам театр и условия его творчества тянут актера на эти опасные привычки. С другой

стороны, сам актер, ища линию наименьшего сопротивления, охотно пользуется ремесленным «вообще».

Так с разных сторон, постепенно, систематически невежды влекут искусство актера к его гибели, то есть к уничтожению сути творчества за счет плохой, условной внешней формы игры «вообще».

Как видите, нам предстоит бороться со всем миром, с условиями публичного выступления, с методами подготовки актера и в частности с установившимися ложными понятиями о сценическом действии.

Чтоб добиться успеха во всех предстоящих нам трудностях, прежде всего надо иметь смелость сознать, (**S. 90**) что по многим и многим причинам, выходя на подмостки сцены, перед толпой зрителей, и условиях публичного творчества, мы совершенно теряем в театре, на подмостках, ощущение реальной жизни. Мы забываем все: и то, как мы и жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем – словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать.

В течение наших школьных занятий мне придется часто напоминать вам об этом неожиданном и важном выводе. Пока мы постараемся понять, как научиться действовать на сцене не по-актерски – «вообще», а по-человечески – просто, естественно, органически правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой, органической природы.

– Словом, учиться, как изгонять, знаете ли, из театра театр, – добавил Говорков.

– Вот именно: как изгонять из Театра (с большой буквы) театр (с малой буквы).

С такой задачей не справишься сразу, а лишь постепенно, в процессе артистического роста и выработки психотехники.

Пока я прошу тебя, Ваня, – обратился Аркадий Николаевич к Рахманову, – упорно следить за тем, чтобы ученики на сцене всегда действовали подлинно, продуктивно и целесообразно и отнюдь не представлялись действующими. Поэтому, лишь только ты заметишь, что они свихнулись на игру или – тем более – на ломание, сейчас же останавливай их. Когда наладится твой класс (я тороплюсь с этим делом), выработай специальные упражнения, заставляющие их во что бы то ни стало действовать на подмостках. Почаще и подольше, изо дня в день делай эти упражнения для того, чтобы постепенно, методически приучать их к подлинному, продуктивному

и целесообразному действию на сцене. Пусть человеческая активность (**S. 91**) сливается в их представлении с тем состоянием, которое они испытывают на подмостках в присутствии зрителей, в обстановке публичного творчества или урока. Приучая их изо дня в день быть по-человечески активными на сцене, ты набьешь им хорошую привычку быть нормальными людьми, а не манекенами в искусстве.

– Какие же упражнения? Упражнения-то, говорю, какие?

– Устрой обстановку урока посерьезнее, построже, чтобы подтянуть играющих, точно на спектакле. Это ты умеешь.

– Есть! – принял Рахманов.

– Вызывай на сцену по одному и давай какое-нибудь дело.

– Какое же?

– Хотя бы, например, просмотреть газету и рассказать, о чем в ней говорится.

– Долго для массового урока. Надо всех просматривать.

– Да разве дело в том, чтоб узнать содержание всей газеты? Важно добиться подлинного, продуктивного и целесообразного действия. Когда видишь, что таковое создалось, что ученик ушел в свое дело, что обстановка публичного урока ему не мешает, вызывай другого ученика, а первого отошли куда-нибудь в глубь сцены. Пусть себе там упражняется и набивает привычку к жизненному, человеческому действию на сцене. Чтоб ее выработать, навсегда укоренить в себя, надо какое-то долгое, «энное» количество времени прожить на сцене с подлинным, продуктивным и целесообразным действием. Вот ты и помоги получить это «энное» количество времени.

Оканчивая урок, Аркадий Николаевич объяснил нам:

– «Если бы», «предлагаемые обстоятельства», внутреннее и внешнее действия – очень важные факторы а нашей работе. Они не единственные. Нам нужно еще очень много специальных, артистических, творческих (**S. 92**) способностей, свойств, дарований (воображение, внимание, чувство правды, задачи, сценические данные и прочее и прочее).

Условимся пока, для краткости и удобства, называть всех их одним словом *элементы*.

– Элементы чего? – спросил кто-то.

– Пока я не отвечаю на этот вопрос. Он сам собой выяснится в свое время.

Искусство управлять этими элементами и среди них в первую очередь «если бы»,

«предлагаемыми обстоятельствами» и внутренними и внешними действиями, умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим требует большой практики и опыта, а следовательно, и времени. Будем в этом смысле терпеливы и пока обратим все наши заботы на изучение и выработку каждого из элементов. Это является главной, большой целью школьного курса этой главы.