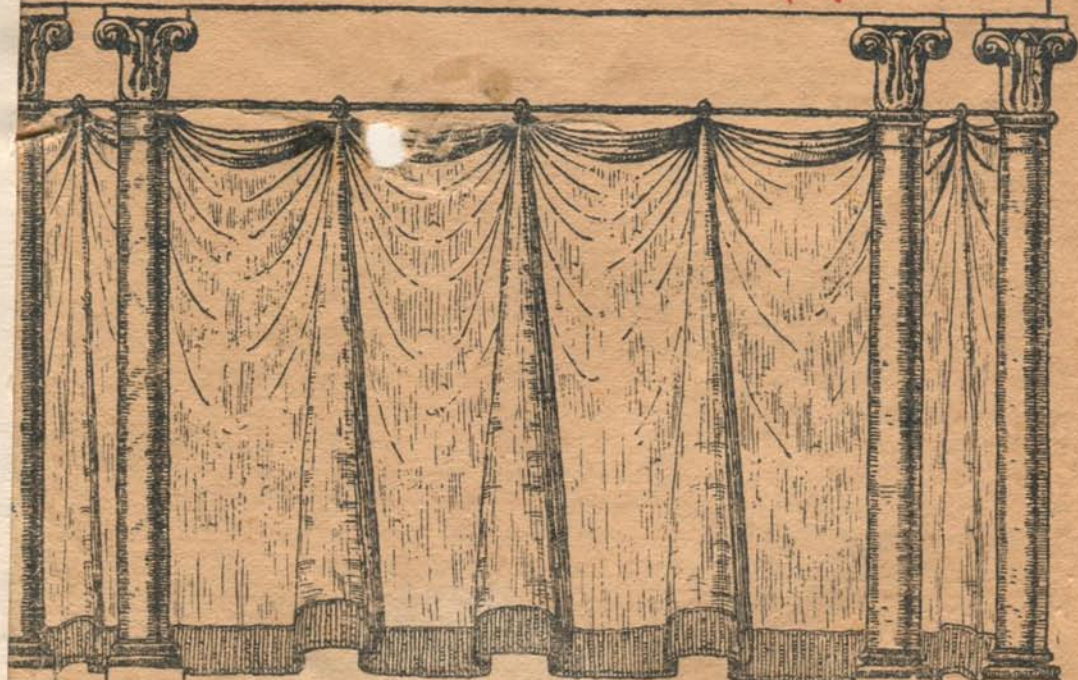


792  
Т29



# ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК



N

проф. В. СЛАДКОПЕШЧЕВ.  
ВСТУП ДО МІМОДРАМИ.

2

КИЇВ

видавня Дніпросоюзу

1920



ТАКІ КНИЖКИ:

1. Проф. М. Туган-Барановський. Кооперація, соціально-економічна природа її та мета (розпродано).
2. Проф. М. Туган-Барановський. Політична економія. Популярний курс.
3. К. Шеметів. Організація торгівлі в споживчих товариствах.
4. Е. Єгоров. Рахівництво для сільських споживчих товариств.
5. З. Ленський. По кооперативній Європі.
6. Дніпровський Союз Споживчих Союзів України.
7. Труди I-го Всеукраїнського З'їзду споживчих кооперативів.
8. В. Губер. Перші кроки рождельців. (Ювілейне видання).
9. Протокол Загальних Зборів Уповноважених Дніпросоюзу 28/v—1/vi—1919 р.
10. Матеріали Культурно-Проевітнього відділу Дніпросоюзу. Збірник I-ий.
11. Т. Шевченко. Кобзарь. З дуже рідким портретом автора.
12. Порадник організаторам та керовникам споживчих товариств.  
I випуск: Організація Правління споживчого т-ва.  
II випуск: Організація Ревізії споживчого т-ва.
13. Проф. М. Туган-Барановський. Політична економія. Популярний курс.
14. О. Блох. Міста-сади. Соціально-економічна організація. I-ий.
15. Три роки життя й діяльності Дніпросоюзу.

«БІБЛІОТЕКА КООПЕРАТОРА».

1. Л. Бертран. Кооперація і соціалізм.
2. Л. Бертран. Що повинен знати кожний споживач.
3. В. Тотоміанц. Принципи і теорія кооперації (розпродано).
4. Ш. Жід. Майбутність кооперації. (Переклад з франц. мови).
5. Б. Мартос. Лист до земляків-кооператорів.
6. Ш. Жід. Про кооперацію. (Переклад з франц. мови).
7. С. Андрієнко. Про загальні збори товариств.
8. О. Касау. Організація товариств.
9. І. Прихоженко. Про кооперацію.
10. Національне відділення споживчих товариств.
11. Д. Вульф. Катігорія споживчих товариств.
12. П. Гере. Робітничі товариства.
13. Д. Фабриціус. Про кооперацію. (Переклад з франц. мови).  
на само-оборона.
14. Ш. Жід. Вороги кооперації.
15. Ш. Жід. Влада кооперації.
16. О. П—ов. Кооперативна організація.
17. Проф. Ф. Штау. Про кооперацію.

22/4 15564  
✓ 2903

1. Л. Васильченко.
2. Альф. Доде і Кооператив.
3. О. Юркевич. Кооперативна організація.
4. О. Петрович. Кооперативна організація.

рк 85.33  
792  
Т29

~~(77)~~

ф. 32 23-1

1938

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК.  
КНИЖКА II.

---

Г. 1, кн. 2

Проф. В. СЛАДКОПЄВЦЕВ.

=

1.3

**ВСТУП ДО МІМОДРАМИ.**

ДОДАТКИ:

I.

- 1) Приклади для вправ;
- 2) Таблиця почувань;
- 3) Словник почувань;
- 4) 36 сюжетів по Г. Польші;
- 5) Найпростіші хорові вправи.

II.

ВСТУП ДО РОЗВІДКИ ПРО ТЕОРІЮ РУТЦА.

---

115564



ВИДАННЯ ДНІПРОСОЮЗУ.  
КИЇВ. 1920.

1920



Друкарня й нотодрукарня Дніпросоюзу.  
В.-Житомирська 20.

## Вступ до мімодрами.

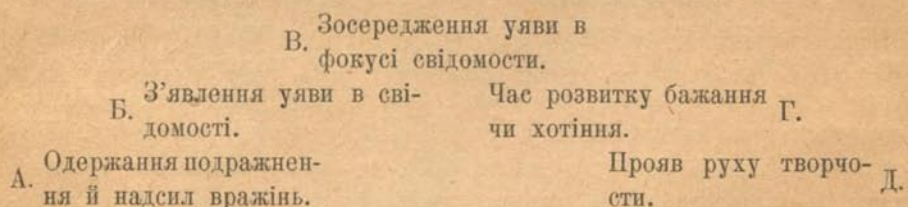
Одним із кращих засобів виховання акторської творчості єсть вправи по мімодрамі. Щоб краще з'ясувати собі методу праці по мімодрамі, простежимо, яким психо-фізіологічним шляхом провадиться навчання взагалі.

Дослідами доведено, що в акті кожної свідомої творчості можна помітити такі моменти:

1. Вплив подразнення й передача одержаного подразнення, як вражіння.
2. З'явлення уяви в свідомості (перцепція Вундта).
3. Зосередження її (уяви) в фокусі свідомості (аперцепція Вундта).
4. Час розвитку бажання чи хотіння.
5. Прояв всієї попередньої праці в рухові.

Візьmemo такий приклад: А. входить, весело наспівуючи. Одягає пальто, бриль, наміряється виходити. Коло самих дверей згадує, що згубив щось. Добрий настрій щезає. А. починає шукати. Час не стоїть. Шукання стає шпаркішою, завзятішою. Пригадує зненацька, що загублене в кишені. Настрій знову міняється, вертається гумор і А., наспівуючи щось веселеньке, виходить із покою.

Для наочности подаємо тут шлях творчості способом такої схеми:



Коли свідомо творчість особи, якій дано завдання, не досить розвинена, то творчий процес піде шляхом від А до Б, від Б до Д. І вона старанно виявить вам, як якийсь пан чи пані А. кудись ішов, щось загубив, потім знаходить загублене і, нарешті, виходить теж невідомо куди. Живого образу ви тут не побачите.

Коли-ж свідомо творча воля єсть, то й шлях буде інший: від А до Б, від Б до В. Тут у творця повстане питання: а що це за один, отой п. А? куди він лагодиться йти? що він загубив? і т. д.—на ці



питання творець або-ж сам і відповідь, або-ж розпитає про них у того, хто ці питання поставив. У міру вияснення почне виявлятися й образ, який має виявити творець власною особою, з'являється бажання появи його (перехід до Г), а образ ставатиме все яскравішим і виразнішим і коли ця яскравість буде остільки сильна, що творець не може зоставатися пасивним, не може не творити — починається виконання (перехід до Д).

Загадуючи задачі учневі, треба на початку з'ясувати зовнішній хід їх, мотивуючи виразно й послідовно, чому дія розвивається в такому, а не инакшому напрямкові. Напрямок-же дії виясняється для лектора після його особистого переживання. Цей ось навіяний хід і треба якомога яскравіш і сильніш вселити учневі, нагадуючи раз-у-раз, що чуттєвий потік непереризний, що один образ впливає завжди з другого, що одно чуття родить друге, і що не буває й бути не може ані зовнішньої дії, ні слова, яке-б не супроводилося відповідним внутрішнім станом суб'єкта.

Найбільше треба цільнувати того, щоби переживання й втілення образу було щирим, щоб воно не мало в собі нічого навіяного зовні, щоб не було штучности, „удавання“, а було-б правдиве життя. Дотримуйте завжди головного правила:

Творча воля повинна бути скерована на вражіння, що їх проявляють, уявлення, чуття й на мотиви, а не на способи виявлення їх.

А головне — зоставайтеся щирим й прислухайтеся до голосу вашого серця. Ось що говорить з приводу ширости перший і славетний педагог, професор співу, італієць Тозі, говорить співакам, для котрих, здавалося-б, технічні способи далеко важливіші:

„Який великий наставник — серце. Переїмітьця цією правдою, співаки, і признайтеся з влячности, що не бути-б вам першими в вашій професії, коли-б ви не ехотіли слухатися його голосу. Скажіть, хіба воно в багатьох лекціях не навчило вас кращої експресії, делікатнішому смакові, шляхетнішому рухові, наймудрішому мистецтву. Признайтеся (хоча-б це було неймовірно), що воно виправляє природні вади, бо помякшує грубий голос, кращим робить звичайний і удосконалює хороший. Скажіть, що коли серце ние, тоді брехня тікає од вас, а правда набуває більшої переконуючої сили, скажіть нарешті, одверто, що тільки через нього ви зазнали цих невідомих вам доти чарів, що проймають всі фібри й досягають до душі.

Хоча шлях до серця й довгий, дорога далека й знає її тільки меншість, одначе той шлях не уявляє з себе непереможних труднощів для тих, хто не перестає вправлятися“.

Щоби відразу виводити читача в методологічну суть мімодраматичної науки, я дозволю собі навести такі виписки з книги Ф. Ф. Комисаржевського „Творчество актера и теория Станиславского“:



„Учня треба також привчати, щоб він мав на увазі, що ніяка дія, яка починається ніби перед глядачем, коли завіса підійметься, не починається з хвилиною самого підняття завіси, не народжується з нічого, а єсть продовженням тієї дії, якої глядач не бачив, але яку актор повинен уявити собі. Для цієї уяви, як матеріял, єсть п'єса й фантазія актора“ (Ф. Комисаржевський).

У міру продовження науки, як що тільки той, хто керує заняттями, буде щирим до кінця в своїх переживаннях і буде пильнувати, щоб і учні були перш за все щирі, він сам легко запримітить, що „по-перше— всяка роля й п'єса складається з неперервного внутрішнього потоку чуття, що плином тече з тексту, що потік чуття в акторі повстає з образів, що від внутрішнього руху залежить зовнішній; по-друге, що початок усякої ролі визначається тим „образом“, або-ж точніш сказати, тим комплексом образів, які створює той психичний стан, в якому актор виходить на сцену вданцій виставі в перший раз“ (Ф. Комисаржевський).

Під виразом переживання—Ф. Ф. Комисаржевський розуміє єдність і невідокремленість процесів свідомості: волі, чуття й думки, що виявляються завжди індивідуально, при чому, вживаючи термин свідомість, він вважає, як і Мінерберг, що „свідомість припускає в собі й позасвідому діяльність“.

Тут треба зауважити тільки, що в акторській, як і в усякій іншій артистичній творчості, воля, що керує творчеським бажанням—бажанням створити річ артистичної насолоди, повинна відограти головну й безперервну ролю. Волю творити, ось що перш за все треба розвинути й майбутньому артистові, що-ж торкається до направного бажання, то про його ролю ми довідаємось, коли будемо говорити про збирання матеріялу для творчості.

„Під час заняття в двох, у трьох і т. д. для учня вясняється, що акторський ансамбль ґрунтується не тільки на тому, що всі співучасники п'єси повинні бути перейнятими ідейним замислом постановки, але й на тому, щоби внутрішнім станом одного співучасника переймався другий співучасник, коли вони один одним безпосередне заінтересовані в п'єсі; всіма учасниками в п'єсі повинен створюватись неперервний загальний потік образів та чуттів, від яких і залежить гармонійність акцій і рухів кожної дії й цілої п'єси; ті, що грають, повинні приймати один другого під час гри, тоб-то дивитися на того, кого треба приймати по розвитку п'єси,



уважно слухати й почувати його; коли-ж дієва особа в певний момент п'єси не має безпосереднього зацікавлення зі всіма іншими особами п'єси, що грають разом із ним в якійсь сцені, то увага його повинна бути скупчена на своєму внутрішньому стані. Акторів, що ставляться байдуже до внутрішнього руху п'єси або вихоплюються в своїх ролях, на сцені не повинно бути". (Ф. Комисаржевський).

Взагалі питання про „соборну“ творчість—питання дуже важливе і ми ще торкнемось його, коли будемо говорити про створення п'єси самими співучасниками. Тут-же я дозволю собі згадати про одну вправу, що швидко провадить до об'єднання учасників єдиною волею, єдиним чуттям, єдиною думкою та єдиним стремлінням. Я кажу тут про „хорове“ читання, як про методу навчання, особливо в вправах на музичні відтінки *pianissimo*, *piano*, *mezzo-forte*, *forte*, *fortissimo*, видати які, як справедливо зауважує С. М. Майкапар, не можна інакше, як тільки через внутрішнє артистичне наближення, бо ці відтінки найменше визначаються тишею або голосністю.

Творити з нічого людина не може, чи це стосуватиметься до матеріялу, чи до самого процесу творчого; потрібне те багаття, яке повинна запалити іскра творчого натхнення і чим більше буде матеріялу, тим дужче горітиме творчий вогонь і тим тривалішим він буде; а тому питання про виготовку й збирання матеріялу вважаю дуже важливим. З перших кроків треба привчати учнів до уміння збирати й готувати зазначений матеріял, збогачувати та вправляти свою творчу фантазію. Під виразом „творча фантазія“, треба розуміти здібність людини до колективізації в певному творчому напрямкові, колективізації, що відзначалася-б надмірною рухливістю і пристосованістю до визначеної творчої мети. Надбання матеріялу для творчості єсть, таким чином, перше завдання, яке повинен мати на увазі й поставити собі кожний із тих, хто присвячує себе тому чи іншому мистецтву, навіть тій чи иншій, нехай навіть буденній справі, оскільки в ній єсть потреба в творчій роботі, а не в автоматизованих силах людини. У мизерній тільки частині бере сучасний мистець сцени свій матеріял просто з життя. Давніші актори, переїздячи з міста до міста, а частенько дістаючись од одного міста до другого *per pedes apostolorum* стикалися в своїх подорожах з людьми, з життям; сучасний актор знає лише місто, а в місті тільки стіни свого театру. Мені пригадується телеграма Василя Пантелеймоновича Далматова, цього прекрасного й благородного російського актора, телеграма, яку він надіслав до своїх близьких: „Вийшов з такого то міста“... На жаль, я не пригадаю тепер, як те місто зветься. Життя не минало давнішого актора. А тепер матеріял для творчості актора дає не життя, а головним чином, те-ж таки мистецтво. Проте, ми по-



мічаємо це саме й по всіх інших царинах артистичної творчості. Що-ж саме може брати актор і що не повинен брати з чужої творчості і що, таким чином, належить розвивати в початкуючих? Тут перед нами постане перш за все питання про традиції.

Зовнішні способи поведіння у кожного актора, коли він справді актор, цілком індивідуальні. Виходить, що наслідування їх це ні що інше, як шаблон і духовні злидні. Артистична душа молодого актора, її розвиток не повинен бути результатом наслідування гри хоча-б найкращого іншого актора. Молодому акторові потрібний перш за все розвиток його власної психіки. Його керманічі повинні вказати йому не зовнішні способи гри, способи хоча-б найбільших акторів, а такі способи, що допомогали-б розвиткові здібностей молодого актора, здібностей відчувати, мислити й виявляти. З приводу різниці між рутинною та правдивою традицією говорить італійський актор Е. Росі; він указує на те, що правдива традиція, традиція духовна (*tradizione spirituale*) передає внутрішній, ідейно-психологічний аналіз, інтерпретацію ролі тим чи іншим великим актором чи письменником. До такої духовної традиції треба ставитись з увагою, але й не без власного критерія. Росі вказує, що духовну традицію актор може прийняти, але тільки для того, щоб розглянути та взяти в неї розумну раду. Він може прикласти традицію до своєї практики, коли його власний критерій збігається з традицією і вважає, що її данні цілком даються до пристосування з користю. У всякому разі—каже Росі— актор добре зробить, коли не спокуситься наслідуванням того або іншого актора; голос, рухи, вирази, градації почувань кожного великого актора-мистця, нарешті ціла інтерпретація ним ролі завжди буває цілком його власною. Коли власне артистичне натхнення не наведе актора на аналітичний розгляд типу, створеного автором, то такий актор нарядить свою власну особу в одягу Арлекина й виявлятиме рухи Тита, а промовлятиме, як Кай... Такі недоладности—це логичний наслідок рабства, наслідування й традицій. Додержування й наслідування традицій ставить перешкоди на шляху власної фантазії і малпуючий актор може обернути театр у школу малювання (*scimmiettamento*) згубну для розвитку й процесу мистецтва“. (*Studi drammatici Ernesto Rossi*. Цітую за Ф. Комисаржевським). Отже, наслідування допустиме, але тільки внутрішнє, а не зовнішнє, коли початкуючий актор не імітує якогось іншого актора, а намагається прибрати собі його подобу.

Головнішим матеріалом для актора і для мімодраматичних завдань суть головним чином відчуття, настрої, переживання, чуття й пристрасти. Все це внутрішнє життя нашої душі виявляється в зовнішніх мімічних рухах, які звичайно поділяються на п'ять головних відмін: 1, рух дії, тоб-то рух, конечний при виконанні якоїсь дії, скажемо, ходіння, піднімання; 2, рухи характерні, тоб-то рухи



властиві для данної особи; ними зовні позначається його вдача, навички, натура; 3, рухи інстинктові, тоб-то рухи недовільні, що ними виявляються якісь відчуття, вражіння, настрої, переживання, чуття або пристрасті; оті, власне, рухи й суть головним предметом науки під час занять по мімодрамі; 4, рухи описові або мовні—ці рухи навмисні, обмірковані, часто-густо складні, роля їх—вияв якоїсь думки, з малюванням якоїсь особи або річі, навіть події, вказівка на пункт, напрям, місце описовим рухам, головним чином, в пантомімі; 5, рухи доповнюючі надають силу й гармонію головному рухові через участь у ньому всього тіла. Рух дії й рух описовий вивчаються й удосконалюються так званою естетичною гімнастикою. Рухи характерний і доповняючий—почасти шляхом естетичної гімнастики, почасти шляхом мімодрами, і тільки рухи інстинктові—виключно мімодрамою. У всякому разі акторові треба придбати: 1, гнучкість і рухливість для свого тіла, особливо кінцевостей і обличчя, 2, знання всіх рухів, які він зможе виконати, 3, легкість і точність у виконанні цих рухів, 4, цілковите розуміння значіння кожного руху.

У душі кожної людини лежать зерна всіх можливих відчущань, настроїв, переживань, чуттів і пристрастей і треба тільки збудити їх. Тут потрібна особлива обережність і охайність з боку керманіча, щоб збудити й вихохати ці почуття, але тільки для сцени, а не для життя. Чуття, яке ми переживаємо на сцені, є чуття змінене що до своєї якості шляхом пригнічення його активності; але в той-же час це переживання викликається уявою, джерелом його стає уявлення, і тоді воно стає справжнім чуттям, бо чуття, яке існує тільки в уяві, не є чуття. Естетична істотність їх виявляється в тому, що вони суть коштовні самі по собі, як матеріял, як засіб артистичного змалювання, а не тими діями, до яких вони мають провадити. Людина, що гнівається на сцені, ні на одну мить не повинна почувати гніву до свого супротивника, радіючи цілою душею з того, що це тільки гра, гнів, хоча й щирий, але сценічний. Де-яку подобу ми знаходимо в науці про гнів, допустимий православною церквою, де гнів не тільки припускається, але виправдується та ціниться, коли той гнів скеровано проти вчинку людини, а не проти самої людини. Так і на сцені—гнівайтесь, любіть, страждайте, але пам'ятайте, що і гнів, і любов, і страждання—це тільки гра, тільки красиві примари, тільки живі притчі; для глядача це лекції про красу, чистоту, радість життя і глядач має змогу повним келихом пити з тих лекцій позиточну для себе науку. Ось чому питання про основи артистичної творчості єсть кардинальне питання під час занять, як сценічним мистецтвом, так і мімодрамою.

Головне завдання занять мімодрамою—це підготувати гнучкий, ковкий, повний творчої фантазії і сили матеріял, створити в самому початку артистів сцени для майбутнього. Хто-ж такий артист і чи ле-



жить у його істоті різниця між ним і звичайною людиною. Для мене, артист—це людина, всі хотіння якої—в мистецтві, пам'ять якої збирає все тільки в певному напрямку, міркування якої під час творчого вибору з-поміж зібраного матеріалу провадяться з певного пункту погляду. При всім тим в ньому в міру творчості, виробляється особлива здібність так опрацьовувати даний матеріал, щоб створений ним твір впливав на глядачів у такій мірі, щоб підвищував у них чутливість до життя. Усяка наука, а наука артистична особливо, повинна проходити, на мій погляд, той самий шлях, що й шлях духовного удосконалення людини по-за законом, під законом, в законі й над законом. Тільки два моменти в артистичній творчості—без домішки естетичні: це зачаття прийдешнього артистичного твору і та остаточна, кінцева мета, до якої прямує артист; але-ж самий шлях до цієї мети зовсім не складається з самих естетичних переживань; на тому шляхові все зустрінеться—і техніка, і досягнення практичної мети, і буденщина життя й багато чого иншого. І ось на першому ступні артистичної науки, ступні, ім'я якого „по-за законом“—учневі не слід викладати жадних естетичних законів, жадних приписів, жадних рецептів. Він мусить zostаватися сам собою. Тільки щирости в переживаннях треба вимагати від нього і тепер-же треба привчати його до думки, що наша маленька тутешня краса росте в міру нашого стремління до Іншої Нетутешньої, Грядущої, Ніколи-недосяжної Краси, що „мистецтво тільки шлях до Краси, а твори мистецтва це не більш, як та блискачка жужелиця, що залишається від руди під час добування з неї щирого золота.“ Коли ви спроможетесь під час найвищих викладів мімодрами, таких подібних на звичайні „драматичні“ ігрища дітей, заразити учня любов'ю до Нетутешньої Краси, в йому прокинеться ненаситна жадоба—та воля, те хотіння й поривання до мистецтва, без яких не може бути артиста. Не страхайтесь ставити йому найдаліші, найнедосяжніші цілі поруч маленької,—по його силі,—сьогодшньої роботи. Нехай він марить, нехай втоплює свій зір до Далекого Маяка. Розповідайте йому, що допіру їм зроблене допоможе йому тоді, коли він буде грати ось ту чи иншу п'єсу; із захватом розповідайте йому, як це робив ось такий актор і, хоч ви про це тільки читали, розповідайте так, щоб здавалося, ніби ви самі це бачили; тільки вірте в красу того, про що оповідаєте—і вам повірять. Як ви запалилися, так і від вас запаляться; несміливого—підтримуйте, зарозумілого—поставте на своє місце. Працю треба провадити в двох напрямках: несистематичному і систематичному. При несистематичних заняттях ви можете давати які завгодно,—аби по силах учнів,—завдання і головною метою їх мусить бути—збільшення інтересу й любови до сценічної творчості. Систематичні можна провадити, пристосовуючись до тих восьми груп, на які розбито наші чуття в додатку до нашої статті.



Перший круг занять по мімодрамі охопить ось які ступні: 1, —вправи, що пробуджують, розвивають, виховують і використовують чуття з метою майбутньої творчості; на цім ступні творчість не повинна мати жадних обмежень, повинна виявлятися з повною виразністю як внутрішньою, так і зовнішньою, не вважаючи на грубість форми, аби тільки зовнішнє народжувалось і виявлялось під впливом внутрішнього; 2,—ті-ж самі вправи, але обмежені просторістю; скажемо, той-же приклад, але на правій половині сцени, або на правій чверті сцени, або між цими двома стільцями і т. д.; 3,—ті-ж вправи, але обмежені в часі; сценку, що забірала часу всього п'ять хвилин, попрохайте зробити на протязі двох з половиною хвилин або навпаки; 4,—ті-ж вправи, але ускладнені вводом іншої особи без попереднього спільного приготування; 5, те-ж саме, тільки з попереднім спільним приготуванням; 6,—відогравання невеличкого сценичного уривка власного komponування з найменшою кількістю слів; 7,—такі-ж уривки з творів красивого письменства; 8,—відогравання невеличких сценичних уривків власного komponування, але з вводом основних розділів драми, зав'язки, наростання дії, досягнення верха, падіння й розв'язки. Уривки, наведені в 4, 5, 6, 7 та 8 ступні повинні бути пороблені на зразок, указаний у додатку, при чому з літературних і драматичних творів треба викинути все те, що не стосується безпосередньо до мети завдання. Коли, наприклад, завданням є здивування, все, що не має жадного відношення до здивування, треба викинути. Сучасні актори майже втратили внутрішню акторську техніку, якою вони справедливо пишалися перед своїми західними колегами. Це з'явище в тісному зв'язку стоїть із загальним підупадом творчої широти російського театру. Почавши з театру великих пристрастів (Мочалов, Каратигін), ми перейшли до сильних почувань (Щепкин), далі просто до почувань (Московський „Малый Театр“), потім до настроїв („Московський Художественный Театр“) і, нарешті, до звичайних відчущань (футуристичний театр). Як раз протилежним шляхом повинен іти керманіч мімодраматичних завдань: від відчущань до настроїв, від настроїв—до почувань, від звичайних почувань—до сильних почувань, від сильних почувань—до великих пристрастів, завжди пам'ятаючи, що „головним чином сильне й інтенсивно виявлене чуття примушує жити в простороні і в часі виявлених образів“.

Тут буде до речі згадати про один спосіб, яким я користуюсь і при вправах по мімодрамі і під час лекцій артистичного читання і лекцій про сценичне мистецтво. По степені виявлення сили переживання я поділяю те, що дається до виконання, на три групи: 1, що вимагає переживань вищих за переживання пересічної людини для даного моменту (патос); 2, що вимагає переживання пересічної людини (апатос); 3, що вимагає переживань нижче переживань пересічної лю-



дини для даного моменту (антипатос). Наприклад, там, де при даних обставинах у пересічної людини буде журба або радість, у людини, переживання якої не такі сильні, буде тільки смуток або задоволення, а у людини, переживання якої вище переживань пересічної людини, буде вже туга або захват. Трудність цілковитого виконання чудесного образу „Сіґгурочки“ Островського як раз і походить від невміння розкласти свої переживання, поділити їх на патос, апатос, антипатос. А проте це зовсім не тяжко зробити. До тієї хвили, поки на „Сіґгурочку“ мати Весна не одягне вінка, що пробуджує життя—„Сіґгурочка“ вся в антипатосі: там, де подруги її тужать, „Сіґгурочка“ тільки засмучена, там, де вони регочуться, халаючись за боки, „Сіґгурочка“ тільки всміхається. Аж ось у неї на голові таємничий вінко і вона перероджується—виростає до апатоса, її душевне життя рівняється з життям її подруг. Так іде до останньої дії, до появи бога Ярила. Тут нова ступінь—там, де її подруги тільки всміхалися-б—„Сіґгурочка“ вся в захваті, де її подруги раділи-б тільки—„Сіґгурочка“ палахкотить від екстазу. Коли розкласти ці поділи по московським драматичним письменникам, то Чехов—це представник антипатоса, Островський—представник апатоса, Гоголь—патоса. Тут треба розрізнити патос правдивий від патосу нещирого, робленого. І як часто режисер своїм гриманням „Не треба патосу!“ робить виконання ролі блідим, незадовольняючим його самого, але здебільшого, оскільки дали мені досвід мої спостереження в цій царині, режисерові треба-б загримати трохи инакше: „Не треба нещирого патосу!“ Це в перекладі на технічну мову буде значити—не переживайте прикметників, що прикрашають, збільшують або-ж по звичці вживаються перед певними поняттями так сильно, як поняття основні. Переживайте їх слабше. Наприклад, треба читати й вимовляти: зелена трава, цупкий мороз, шановний пане, а не навпаки—зелена трава, цупкий мороз, шановний пане. Пишність у виконанні здебільшого й походить від непотрібного й прибільшеного надавання ваги й значіння прикметникам та іншим визначаючим словам. При антипатосі—це зроджує сентиментальність, при апатосі—просто нещирість, при патосі—нещирий патос. Привчання учнів до чим раз сильніших переживань провадиться разом із збільшенням мотиву. Ось звичайний приклад: людина, з якою ви не розлучались ні на хвилину й жити без якої не можете й секунди, не була з вами цілий день, нарешті—зустріч. Той самий приклад, тільки вже два дні. Той-таки приклад, але—тиждень. Щирости переживання й правдоподібности дії найлекше досягти простим способом, до якого удається К. А. Марджанов при виставах навіть із готовими вже акторами. Він, коли помітить явесь вагання з боку актора, ставить йому тільки два запитання. Спочатку—„що ви відчуваєте?“ Потім—„чого-ж ви, власне, хочете?“ І, здавалось, найтрудніші для розв'язання й виконання драматичні моменти минали легко і з боку витолкування їх, і з боку виконання.



Другий круг занять мімодрамою містить у собі одну лише дев'яту ступінь—це вирази 2, 3, 4 і 5 ступнів, але вирази ці все більш та більш обмежені з боку їхньої зовнішньої виразності в розумінні участі в них цілого тіла, цілої постави. Перш за все отут саме треба віднажувати учня від так званих супровідних рухів, тоб-то рухів, що не мають нічого спільного з певним завданням, а суть часто-густо життєвою вадою самого учня.

Окрім загального ушляхетнення рухів,—що до їх естетичності,—треба поволі зменшати й кількість органів та м'язів (я маю на увазі м'язи обличчя) за допомогою яких виявляються рухи в відповідних переживаннях; це призведе до уміння створювати й зосереджувати в собі цілу масу виразності окремих органів нашого тіла. У небіжчика, наприклад, Рібакова був гідний подиву момент у „Ревізори“: У той час він грав Землянику, і ось при словах: „А хто тут попечитель шпиталю?—Земляника.—А подайте його мені!“ при цих словах ніщо не одмінялося ні на лиці, ні в постаті Рібакова, зверненій до городничого та інших урядовців; лице було спокійне й безвишне... І тільки нога, що помітна лише глядачеві, випростувалась йому, правцем ставала від нестерпучого, очевидячки, болю. На заняттях по мімодрамі у Н. В. Петрова в школі Сценичного Мистецтва в Петрограді виконувався дуже красивий приклад, коли дівчина лякається в лісі (те, що викликає переляк, мінялося для кожної виконувачки чи виконувача). Спочатку вся постать, кожен м'яз тіла виявляє жах. Далі, шляхом послідовного виключення окремих органів від участі в виявленні жаху, цей останній виявлявся в високій мірі тільки очима або рукою. Вирази 6, 7 і 8-го ступня першого круга робляться по старому, без змін. Для правильного керування учнями треба мати на увазі, що стан людини, коли вона охоплена творчим натхненням, характеризується, головним чином, ось чим: 1, збурення цілого нашого душевного життя опанілим захватом, що має де-яку подібність до оп'яніння й захвату релігійного, дуже схоже на оп'яніння алкогольне або якесь инше; 2, несподіваним поінняттям цілої свідомості безліччю ідей та образів при цілковитій непорушності творчої організуючої здібності, чим, власне, вона й відрізняється від патологічного оп'яніння, коли не ми орудуємо тими образами, що наринали на нас, так само й не вони нами, вони приносяться, вислизують, міняються без кінця й не затримуються в нашій свідомості.

Творче натхнення, як і релігійне, не можна викликати силоміць. Воно з'являється несподівано й здебільшого тоді, коли про нього й думки немає. Штучно викликане релігійне натхнення це те, що зветься „перелесністю“—щось подібне існує і в артистичній творчості. В акторському колі існує навіть спеціальний вираз для того—„накачати“ себе перед грою якоїсь ролі. Та коли нам не випадає, ми не повинні навіть



говорити про створення якимсь штучним робом творчого натхнення, то кінцевим єсть згадати тут про сприятливі й несприятливі умовини для творчости. Перш за все треба сказати, що всякий наступ творчого натхнення єсть з'являє завжди періодичне. Після кожного такого нападу душа мистця ніби спустошується. Актор під цим поглядом у несприятливих умовинах. Він не може вибрати собі часу для творчости, він повинен творити завжди. Треба привчити учня до думки, усвідомити його в тім, що він має простий і поважний обов'язок—бути готовому до творчости кожної хвили. Тут знову маємо де-що спільне з релігійною творчістю—не завжди молитва приносить людині пожадану втіху—але завжди повинна бути охота й відданість при виконанні молитовних приписів і тим більша увага й щирість молитви мусить бути, чим більшу порожнечу й байдужість душа відчувала в той день. Оскільки чуття єсть тільки матеріалом для творчости—остільки лише творець повинен бути господарем над ним. А тому дуже помиляються ті, що думають, ніби та людина, що гнівається або радіє в той момент, коли треба творити гнів або радість, добре створить їх на сцені. Така людина буде гніватися або радіти, а глядачі байдуже ставитимуться до актора. Це походить від того, що в виконавця не буде організуючої сили—організуючої в напрямку „впливаючої форми“. Коли-ж людина урівноважить, коли відійде від переживання, що її охопило, й стане господарем над своїм власним чуттям, тоді її творчість може стати дуже життєвою в напрямку пережитого або протилежного йому чуття. Взагалі-ж почуття остільки допомагають творчості, оскільки вони підвищують взагалі настрої людини, її життєвразливість, а не в якомусь певному напрямку. У цьому напрямку особливо важлива музика й подорожування. Однак музика, як додаткове подразнення,—сумна, скажемо, мелодія під час сумних переживань на сцені,—допомагаючи іноді збільшенню вражіння глядача, розладає творче „я“ в виконавця і привчає його спрокволу до цього додаткового подразнення, воно стає для нього необхідним; у той же час це зменшує організуючу творчу продуктивність у момент самої творчости, бо-ж виконавець привчає себе до думки, що певну частину впливу зробить за нього музикант. Підвищене дихання, збільшений обіг крові також єсть добрими умовинами для творчости. Ось чому помірні фізичні вправи, легенький спорт, дихальна гімнастика—не можна сказати, що допомагають, але єсть сприяючими умовинами для припливу творчого натхнення. Тут треба згадати про ту особливу увагу, що виявляли наші аскети до питань про дихання під час творіння ними так званої „умної“ молитви. Виховання й управління окремих органів чуття й органів руху в жадному разі не відіграють такої великої ролі, яку їм звичайно надають. Історія мистецтва знає не один приклад, коли великі артисти—маляри—були короткозорі й не сильне



реагували на кольори, коли великі музики мали дефекти в органах слуху. Важливе в вихованні чи самовихованні мистця—не виховання органів чуття й руху, а збирання матеріялу та збогачення фантазії. В творцеві завжди припускається, що він здолає виявити на вні твір, схований від ока фізичного,—твір, що добачає лише внутрішнє духовне око. Неоднакове розуміння цього факту створило основний поділ думок про істотність акторської творчості. Одна школа (французька переважно) дивиться на справу так, що артистичний твір це звичайна, точна копія образу, який добачає оте внутрішнє духовне око і що ні точніший єсть образ та його копія, тим досконаліший мистець. Друга школа (здебільшого московська) мислить і творить інакше. Вона не відокремлює образ-фантазію від артистичного твору, не фіксує його задалегідь, а вважає, що творчий образ з'являється й набуває певної форми—оформовується, так мовити, в самому артистичному творі. На цьому, власне, й полягає поділ акторів на категорії—акторів „нутра“ й акторів „техники“, а ні в якому разі не на тому, чи даний актор має чи не має темперамента, не на творчості самими глибокими й щирими переживаннями або на творчості зовнішніми виобразовими засобами. Сучасний погляд на психологічно-артистичну творчість виправдує як-раз московську школу, бо спостереження довели, що мистці найкраще творять „в матеріялі“. Скільки-то меценатів збагатилося перлинами артистичної творчості, кладучи на видноті і в чималій кількості на своїх вечерницях „товариських“ фарби, папір і інші матеріяли за-для малювання. Актор найкраще творить у матеріялі—репетиція завжди краще йде тоді, коли вона відбувається на сцені й наближається до вистави. Ось чому, яко мога скорше збудуйте сцену й наблизи́ть заняття по мімодрамі до правдивої п'єси. Тут цікаво ще зауважити, що виконавцеві завжди треба десь „ховатися“ до і після свого виходу. Це властиве й дітям. Моя старша донька, яка ніколи не була в театрі, як і більшість малечі, грала в „представлення“. „Дивись, я зараз буду представляти“. Після цього вона ховалася за дверима і виходила звідти вже иншою. На всі мої переконання починати представлення, не відходячи за двері, вона завжди відповідала: „Так, таточку, не можна“. Вона правдоподібно теж воліла творити в матеріялі і її ховання за дверима було нічим иншим, як тільки увлеченням, „характеризацією“ під иншу особу, тією сценичною маскою, про яку так багато писалося естетиками театру. Те-ж саме довелося мені спостерігати й над молодшою донькою, з такими-ж фактами доводилося мені здібатися, читаючи праці з дитячої психології, особливо з психології дитячих забавок. Одним із найцікавіших питаєь із царини психології творчості єсть питання про так звану „творчу порожнечу“. Кожному, мабуть, траплялося спостерігати над самим собою, як якась трудна задача, що її тяжко розв'язати, або ім'я, яке ніяк не згадаєш,



зразу й несподівано, та ще в той час, коли ми зайняті якоюсь зовсім іншою роботою, цілком виразно приходить на думку спосіб розв'язання цієї задачі або пригадується забуте ім'я. Отже, щось таке в нас самих творило, творило за нас. Порожнеча, що об'явилася було, намагається своєю активністю заповнити саму себе. Ми називаємо ім'я „Іван“, але порожнеча гукає до нас—ні. „Петро“—знову гук „живої порожнечі“—ні. Нарешті, ми називаємо „Яків“. І та порожнеча, що так нас мучила, відразу заповнюється й ми заспокоюємось. Вона весь час робила певний вибір, відкидаючи те, що не надається. Те-ж саме відбувається й при артистичній творчості, коли творча порожнеча, що вже усвідомила прийдешній артистичний твір, вимагає його від мистця, відкидаючи те, що не надається і накеруюючи волю до затримання того, що потрібне, як тільки воно з'явиться. Факт існування „творчих порожнеч“ залежить, на мою думку, від існування двох психологічних з'явищ: „підсвідомості“ і „надсвідомості“. Ми усвідомлюємо собі нашою свідомістю лише те, що запало в „просторінь“ і особливо в „фокус“ нашої свідомості—решта не усвідомлюється нами так само, як військовому дозорцеві не видно того, що не захопив промінь його прожектора. Що ні вища творча особистість мистця, то й ширший буде сніп промінів його усвідомлювання, то й ясніші ті проміння, а значить тим ширша сама „просторінь“ свідомості і більше образів вміщається в його „фокус“ з поля підсвідомості.

Праця „підсвідомості“ в значній мірі полягає на асоціаціях та на їх збираючих і організуючих властивостях. Значно трудніше стоїть питання що до „надсвідомості“. Оскільки вона зарисовується даними психології—тут мова йде про „психичні накази“, „психичні директиви“ по термінології І. А. Сікорського. Під назвою „директив“ сховано факт великої ваги—факт накерування мислетворчих потоків, але не способом асоціацій, а за допомогою більш могутнього двигуна. Асоціації з властивою їм системою зв'язку найближчих кільців ланцюга (коли кожне кільце не знає, що робиться напереді, на другому кінці ланцюга) не змогли-б накерувати потоків думок, що містять у собі часто-густо недосяжно складні шляхи, на віддаленому краю яких сховано наслідки або логичні висновки. Але що неприступно для асоціації, те приступно наказові (директиву). Накеруючий думки наказ (директив) подібний не до ланцюга, як асоціація (коли вже без порівнянь не обійтися), а скоріш нагадує магнетове поле, магнетовий потік, що в одну мить дає накеруючий рух мільйонам залізних порожинок, ставлячи їх разом під керунок одного загального первопочатку. Залишаючи на боці порівняння, скажемо коротко, що асоціаціями, як це вияснилося на останніх працях, зміцнюються між собою тільки найближчі елементи думки (образи), а весь велетенський потік чи лет думання накерується силою наказів, які мають цілком іншу при-



роду, інші призначення й інше значіння, як асоціації; таким чином, асоціаціям треба признати значно меншу роль, ніж та, яка їм до цього часу признавалася. Асоціація—не накеровувач думки, а службовий орган у наказу, який вже то доручає асоціаціям якусь справу, то цілком відбирає її в них, даючи інший напрям думкам (І. А. Сікорський). „Мислення наказами“ справедливо вважається „вищим“ мисленням.

„Артистичні твори й великі діяння зразу звичайно захоплюють людину яскравістю свого змісту й великістю пориву, які ними викликаються в людській душі. Вони, таким чином, дають враз і глибоке чуття і сильну волю, обертаючи людину в продукуючу силу незвичайного потенціала. Внесений при таких умовинах наказ робиться надзвичайно плідним і корисним, даючи розумові надзвичайну догадливість і дотепність, засновану, певно, на загальному зворушенні вищих нервових апаратів. Очевидно, значіння всякого артизму полягає в тому, щоб призводити чуття, волю та розум до сильно піднесеного, майже екстатичного стану. При такій зміні особливу увагу звертає на себе не так яскравість образів і багатство асоціацій, як оригінальність порівнянь і проникливість міркувань; отже, зворушення розумових процесів відбувається, головним чином, на рахунок вищого мислення—це мислення стає найбільш виразним! На ґрунті такої психичної зворушеності легко засіваються накази, які будучи переведені один раз через первно-психичний орган, можуть повторно виявлятися через пам'ять, підтримуючи, таким чином, темп життя на вищому рівні. Шляхом повторення зміцнюються відповідні фізіологічні субстрати й психичне життя; вперше тільки підняте на високість, воно, те психичне життя, уже може й далі триматися на тій високості за допомогою навіть слабшого технічного знаряддя. У піднесеному житті за поміччю наказів можна розрізнити три боки: а—психологічний, б—фізіологічний, в—психофізичний.

а). Психологічний бік наказів. Ми вже знаємо, що поруч нашої „свідомості“ існує „підсвідомість“ і „надевідомість“, отже, поруч існуючих відчужень і інстинктів нижчого психизма існує вищий, де естетичне, інтелектуальне й моральне чуття відіграють ту-ж саму роль, яку відіграє в нижчому чуття голоду, спраги і т. п. І коли ці останні чуття суть вихідною точкою для рухів, дій, стремлень і шукань, то вищі чуття суть джерелом естетичних, інтелектуальних і моральних наказів, які забезпечують всебічністю тутешнє людське життя. Виходить, що накази—це складні „душевні образи“ вищого типу, які справляють службу, будучи ніби моделями думок і дій людини (І. А. Сікорський). Вони вищі за асоціації і дають напрямок асоціаціям, як підлеглим органам. „Коли накази наповнені сильним чуттям, вони відбивають ці чуття на асоціації, а ці останні приваблюють уже на сцену відповідні психичні „образи“ (І. А. Сікорський). Це як-раз те саме, про що говорить Лермонтов:



И долго на свѣтъ томилаь она  
Желаніемъ чуднымъ полна,  
И звуковъ небесъ замѣнить не могли  
Ей скучныя пѣсни земли.

Цікаво, що сучасні психо-біологи помічають де-що подібне в найнижчих організмів, вони так само живуть не звичайним принатурюванням до того оточення, серед якого живуть, а теж свого роду „наказами“. Для мене особисто „накази“ здаються не найскладнішими, а як-раз найпростішими душевними образами, через те, що правдиво високе єсть разом із тим і правдиво просте. На жаль, для нашого прикутого до землі й спорідненого з нею розуму та серця все це здається надто складним. Але коли душа „опрощується“, коли вона звільняється від усього складного, вона починає бачити і в собі, і в інших те, що її внутрішнім очам заважали бачити шил та туман життєвий.

І. Психологічний бік наказів міститься в викликанні настрою духа. Під настроєм тут треба розуміти або-ж якусь одність гармонійно близьких одно до другого, але певних чуттів, або-ж загальне піднесення нашого життєвідчуження. Останнє має істотне значіння в артистичній творчості. Це те творче оп'яніння, про яке ми вже говорили. Остільки-ж незвичайні й сильні поривання волі або її статичне напруження, що викликається артистичністю або взагалі великим... Основна прикмета мети і стремління життя полягає в тім, що вони сполучаються в душі і людській пам'яті не з чуттям задоволення чи страждання, а з чуттям обов'язку; отже стоєється не до системи емоцій, а до складного становища волі (І. А. Сікорський). Почуття обов'язку, як особна емоція волі, найбільше здібна викликати естетичні, інтелектуальні й моральні переміни в житті людини і в накопичуванні ідей і через те єсть натуральним і найбільш відповідним знарядям у справі здійснення наказів. Настрої душі утворюють добрий ґрунт для засіву психічних наказів, а почуття обов'язку, тоб-то пориви й напруження волі допомагають запровадженню в життя того, що вимагає наказ. Розвиток глибокого й високого почуття в людині, піднесення рівня його смаку й підвищення в ньому почуття обов'язку—ось ті три бски, які треба ввесь час розвивати у вихованця й учня, хоч я особисто не вмію розрізнити цих двох понять, вони для мене тотожні. Шлях, яким провадиться удосконалення людської істоти завжди уявлявся мені й уявляється ось якими ступнями: 1) земляність, 2) тілесність, 3) душевність, 4) духовність, 5) проясненість, 6) переображеність, 7) обожування. І цей шлях можна перейти, займаючи яке завгодно життєве становище. Ступінь від ступня одрізняється як раз наказами. Перша ступінь уся в ґрунті, в тому поросі земляному, з якого вийшла людина; все, що наближає людину до товарини, найгрубіші чуття, звірячі відчуття на вражіння



все це суть матеріял для творчости та його накеруючий початок. На цьому ступні зовсім не слід зупинятися, звідси не слід брати прикладів під час занять по мімодрамі. Другим ступнем буде „телесність“—це коли заінтересованість і вимоги тіла ще беруть гору, ще панують над інтересами душі й духа. Але на цьому ступні вже позначається звороті фізичного до духовного. Вище мислення, що накеровує діяльність наказів, вже починає виявляти свою керуючу ролю. Звідси треба брати приклади вправ в діяльності змислових органів (зору, слуху, нюху, смаку, дотику) та органів руху. (встати, сісти, упасти, пійти, надати і т. д.) Третій ступінь—„душевність“—це ціла готівка не ушляхетнених ще, але вже „людяних“ чуттів, в яких золото й стороння домішка становлять одну масу, оту руду, з якої треба витопити щире золото. Це як-раз перший матеріял, з якого беруться приклади для мімодрама-тичних завдань. Тут вперше любляча рука вчителя повинна відокремлювати шляхетне від нешляхетного, щире від удаваного, використовуючи для того й існуючі вже накази в учня й засіваючи все нові і все більш та більш підвищені накази. Це йде шляхом піднесення загального рівня естетичного, морального й інтелектуального. Справа посовується ще скоріш, коли замість надмірного піклування про піднесення окремих боків життя людської душі (естетичного, морального, інтелектуального) подбати перш за все про піднесення його (життя) в цілому, тоб-то піднести перш за все життя релігійне. Тоді значно менших заходів вимагатиме піднесення рівня інших боків. Питання про вироблення наказів у дійсності приходить до питання про вироблення „ідеалів“.

II. Фізіологічний бік наказів. Можна вважати вельми правдоподібною таку фізіологічну схему, що почасти межує, а почасти збігається зі складним з'явищем психичних наказів: 1) Усі сильні психичні акти, а до них мусить бути застосована й більша частина психичних наказів, чинять остільки сильне фізіологічне збудження органу думки, що вони ніби змінюють і перебудовують усі його органічні властивости, роблячи його инакшим, іноді на ціле життя. До того ще пам'яті й цілій душевній будові надається така чутливість і така сила, що сама пам'ять стає надзвичайно тонкою, довготривалою—на все життя, всупереч звичайним фізіологічним умовинам“. (І. А. Сікорський) 2) Зміна умовин кровобігу й поживи для мозку; 3) Приєднання до роботи всього службового знаряддя простого мислення й між ними на першому місці системи асоціацій, які по наказах знаходять свого звичайного накерувача: асоціації невисипущо працюють, але спереду їх і теж невисипущо працюють накази. Накази виконують своє завдання, як це досвідами показано, ніби відчиняючи могутнім рухом якісь певні двері до хідника, що запроваджує до неосяжної зором комори для пам'яті, де вже технічними зусиллями асоціацій скоро відшукуються потрібні образи.



Ш. Психофізичний бік наказів виявляється, головним чином, у мові рухів та словах, у модуляціях голосу. У цьому напрямку й треба робити дальші шукання для розв'язання питань про накази, а поки що зауважимо: „Хоч накази не редаговані ні в словах, ні в психичних образах і хоч вони залишаються ніби безтілесними й безматеріальними, по-за цим вони почуваються й на підставі цього відчужування добіраються всі зовнішні деталі, які повинні відповідати накеровуючій дії. От через те в нашій виміні думок навіть такі делікатні відміни, як підбирання слів, вибір тону мови, такі чи інакші рухи тіла, та або инша міміка й жести, сама швидкість асоціацій, накеровуються наказами й повинні бути суголосними з ними, щоби довести нас до мети, що міститься глибоко в плані наказу“. (І. А. Сікорський).

Виховання в учня ідеалів і почуття обов'язку сильно підніме в ньому артистичний рівень. Тепер треба подбати про те, щоб ушляхетнити його чуття й вияв їх на вні. Артистично зроблений рух—чи то буде рух органів тіла, чи рух слова (горловий рух), чи, нарешті, рух усього тіла—завжди буде рухом згуслим, рухом, в якому вже відбулося артистичне відбирання, рухом, в який уже офіровано низку виразних порушень. Шляхетність руху й шляхетність інтонацій як раз і єть оті відібрані рухи, ота згуслість і простота, як передумова панування не тільки над довільними рухами, але й недовільними. Після Вундта цілий процес ушляхетнення людини во вні найсильніше виявляється в зменшенні руху та інтонацій в їх кількості. Саме розположення чуттів для викладу їх на лекціях треба провадити саме в такому напрямку. Почавши з гніву—цього інстинкту сліпого нападу, що поривається до руйнування, перейти до обурення—гніву в серці, але з рішенням наперед не давати волю фізичній силі. Потім заходитися коло незлосливости—тоб-то коло знищення найменших зачатків гніву. Між обуренням та незлосливістю можна поставити сумирність—тоб-то знищення найменших зачатків порушуючої реакції, що прокидається в часі гніву. Цим самим шляхом треба йти в викладах і про инші чуття. Четвертим ступнем буде духовність—тут людина ніби відривається від землі, починаючи реально жити тим життям, про яке каже А. Толстой:

„Хай люблю я рідну землю,  
Та вгору проситься душа“.

Чуття землі і все земне приймається лише, як спогад, але з цього спогаду утворюється нове.

В артистичному виявленні людського чуття так і буває. Те, що колись пережилося або добре було виконано, не повинно знову виявлятися на підставі спогадів—це не буде артистичний твір, це буде



хоч і точна, але реставрація. Взагалі кожний повторений рух—мертвий рух. Рух, як і все живе, повинен народжуватися наново.

Про пам'ять чуття (афектовна пам'ять) треба сказати те саме, що й взагалі про пам'ять. Рабське копіювання виявлення того, що раніш переживалося, це ще не доказ присутності сценичного таланту, може навіть навпаки. Бо психологічні дані показали, що така рабська точність виявлення вказує, звичайно, на низький психичний рівень даної особи. Потрібна не точність пам'яті, а її гнучкість і здібність орудувати матеріалом для творчості, здібність опрацьовувати його в певному напрямку, визначеному певним артистичним завданням і під кутом естетичного зору творця—артиста. Отже не пам'ять на чуття взагалі, а гнучка пам'ять, що кориться завданням творчої фантазії, вимагається, як від майбутнього, так і від сучасного сценичного мистця. Ось чому я так люблю й иншим раджу багато раз робити один і той самий міодраматичний приклад, міняючи обстанову, збільшуючи кількість дієвих осіб, беручи інші мотиви й головний зміст чуття для даного прикладу.

Тільки на цьому ступні людина стає в повній мірі здібною і до правдивого естетичного споглядання (*contemplatio*) і до дійсної мистецької творчості. Кожна людина з власного досвіду знає, що: 1) викликати в собі досить напружене естетичне споглядання дуже тяжко, 2) ще тяжче утримати те естетичне споглядання протягом більш-менш довгого часу, 3) видобути з естетичного споглядання саму правдіву, нічим не затьмарену насолоду людині майже неможливо.

Викликати в собі досить напружене естетичне споглядання заважає людині її постійна захланість, її відношення до оточення, головним чином, до добування засобів для існування. Людина раз у раз захоплена клопотом про свої матеріальні потреби. А тим часом, розмір дійсних потреб, що їх потребує природа людини й її місце, яке вона займає в світі—це крапля в морі, коли порівняти їх із тою масою вигаданих собі людиною потреб. У своїх світових потребах та способах їх задоволення людськість на протязі свого існування досягла найбільшого поступу. Коли сумлінно перебрати та переглянути історію людської культури, то побачимо силу-силенну фактів, що свідчать про те, як люде тільки те й робили, що розвивали в собі апетити та потреби й вигадували різні способи для їх заспокоєння і навпаки, майже не зважувалися зробити масово серйозну спробу в напрямку зменшення тих потреб та здушування потягів, які сильно вкоренилися в людську природу од постійного задоволення їх". (В. В. Шукін). А ось слова Шопенгауера, що торкаються цієї-ж справи, ось його думка про людину в цілій її сумній істоті. „Вона (людина) остільки лише здібна звертати свою увагу на річі, оскільки вони мають якесь хоч-би й небезпосереднє відношення до її стремління... Вона



шукає лише свого шляху життєвого, в кінцевому випадкові всього того, що могло-б коли-небудь бути її шляхом, отже топографічних нотаток у найширшому розумінні. Обережною ходю, озируючись, як боягуз, переходить вона свій шлях життєвий, гадаючи, що її пильнує та назирє за нею тисяча випадків і тисяча ворогів її. Зрозуміло, що така людина без особливого напруження, яке для неї й не під силу, не може спинитися чулим й безкорисним поглядом на тій картині, що відкривається перед її зором. Така людина перебігає байдужим поглядом тую картину й шукає в ній чогось хоч і мізерного, але практичного, щоб на ньому зупинити свій зір". (Шопенгауер).

„Коли така людина навіть забезпечена під кожним поглядом і цілком не має жадного приводу шукати для себе якоїсь користі, то й у такому випадкові вона все-ж залищається не чулою й байдужою... Чудові краєвиди природи не можуть зачепити її вже через те, що вона звикла до сильних дотикливих впливів, що викликають у ній власну реакцію. Чудовий краєвид природи може викликати в такої людини хіба тільки бажання залишити по собі якийсь слід свого побуту, наприклад, свій напис, „щоби (як влучно зауважує Шопенгауер) вплинути на місце, тому що воно на неї не виливає". (В. В. Щукін).

Задержати на більш або менш довгий час викликане естетичне споглядання (*contemplatio*) тяжко через те, що людина, якою вона єсть на світі, не має своєї душі в зборі, розум і чуття в неї раз-у-раз ухиляються, людина не здатна відректися свого особистого „я“, офірувати його свідомістю за для свідомості через неї створеного або тільки творимого утвору мистецтва. „Заледве, звичайно, встигне людина спіймати більш або менш цільний і розумний образ спогляданого нею об'єкта—спіймати через заглиблення в той образ цілої своєї свідомості аж до власного самозабуття, як ось неспокійний буркотливий голос „я“ в тій самій хвилі відкликє свідомість назад й викладає їй якісь особисті мізерні вимоги". (В. В. Щукін).

Видобути з естетичного споглядання саму правдиву нічим не затьмарену насолоду заважає людині все те саме оземлення, все той самий егоїзм. Перш за все людині заважає те, що, як говорить Шопенгауер, „неначе головний бас у середині людини лунає без перерви з одчаєм: яка-ж мені з того користь? А тому найкраща обстановка має для більшості людей пустельний, похмурий, чужий, ворожий вигляд". Потім людина коли й зазнає насолоди, то зазнає її лише почасти. „Слухає, наприклад, людина якусь сумну мелодію й уявляє собі, що ця мелодія відбиває її власне горе. І це порівнює легко ним приймається. Але лишенько в тому, що коли особистість бере тут участь, то це створює обов'язково власну специфічну атмосферу нездорову й брудну. Особиста сфера звичайної (не ідеальної) людини занадто збагачена персональними вадами, хворобами й муками. Втілення цих хвороб



і мук в об'єктивних формах не може, натурально, дати формального естетичного споглядання, що приводить думку до блаженного задоволення та спокою. Душевне сміття, що обтяжує людську істоту безпосередньою внутрішньою (суб'єктивною) присутністю в ній, відчувається ще різкіш, ще болючіше й неприємніше при яєному об'єктивному виявленні його". (В. В. Шукин). Для мене не підлягає сумніві той факт—це я спостерігав особисто на багатьох учнях своїх—що скоріше й краще досягається підвищення артистичного рівня тоді, коли підвищується моральний і, особливо, релігійний рівень. Артистичний інстинкт людини, каже Джон Рескін, очищується разом із цілою природою людини. Не дарма наші аскети-трудовники називають аскетичний труд „зрічення світу“—„артизмом із артизмів“.

Наше естетичне споглядання, що єсть ніби вінець усіх наших досягнень, для аскетів було тільки початковим ступнем, що веде до ще більш високих, для нас навіть незрозумілих ступнів. У всякому разі вони стоять на цім ступні. Наше звичайне естетичне споглядання було ними використано, воно підтримувало їх у перші часи трудівницьких мук і боротьби з могутніми вимогами всього земного „я“. Вони вмірали для світу, коли споглядали Початок усякої краси—Бога. Оскільки була великою ця насолода можна судити по захватних благаннях Єфрема Сиріянина, який досягши „раніш майбутнього промислого світла“ мусів благи Богда: „Змени мені хвилі Твоеї роскоші“. Але для нас важливо занотувати тут щось инше. „Нема ніякої иншої діяльності для свідомости, каже Грос,—яка-б у такій мірі, як правдиве споглядання, відсовувала-б геть на бік усе егоїстичне“. І ось, коли християнські трудовники зрікалися всього в злом оповитому світі, і перш за все зрікалися самих себе, вони досягали того стану, коли людина „робиться вся лицем, стає вся—оком“, досягаючи таким чином незвичайної сили прийняття та споглядання. Пята ступінь—„проясненість“; це остання ступінь, на яку може зійти мистець по-за релігійним удосконаленням. На шостому ступні—„переображеність“—„він увесь поринає в споглядання нетлінної краси Божих сотворінь, прозріває в них Самого Бога. Споглядання його подвійно солодке. Солодке воно тому, що сполучається з прекрасними творіннями Бога, ніби потонає в них і свідомість людини позбувається тоді того тягару, що обважнював особу. Солодке ще й тому, що він бачить у Божому творінні відвіт свого чистого внутрішнього змісту, який гармонійно і згідно зосереджено коло одинокого найвишого центру—Бога“. (В. В. Шукин). На цім ступні мистецтво стає вже непогрібним. Останній сьомий ступінь—„обожіння“, перетворюючи особу в „земного янгола й небесну людину“, зриває й самий зв'язок з цим світом, перетворюючи його в нове небо, а небо—в нову землю.



Третій круг вправ мімодрами містить у собі тільки один—десятий ступінь—виявлення творчості в написанні п'єси самими співучасниками вправ. Така творчість може виявлятися або спільно, або соборно. За творчість спільну я вважаю таку, коли п'єсу поділено, головним чином, для обміркування її послідовного прийняття чи неприйняття того, що пропонує той або інший із співучасників у творчості. У праці цій таким чином превалює логичний бік. У творчості-ж соборній створення п'єси відбувається шляхом повільного ускладнення даного мімодраматичного завдання, шляхом все більш укладненої імпровізації співучасників, при чому обмірковування не відкидається, але відбувається потім, у всьому превалює елемент інтуїтивний. Ось як це робиться в „Театральной Академії Общества Соборного Творчества“ „Взыскующіе града“. Дано, скажемо, з 36-ти драматичних становищ Г.Польті першу—„Благати допомоги“. Кількість потрібних співучасників—той, що переслідує, той, що благає про допомогу та нерішуча могутність. Сюжет, запропонований учням, такий: до матері, що сидить в ідальні, прискакує дочка, гімназистка 3-ого класу, її скаржитися на брата, гімназиста 2-ого класу, який відняв у неї підручник географії. Дівчинка благає мати, щоб вона наказала хлопчикові вернути їй книжку. Вискакує брат. Він обурений. Дівча наслідуються скаржитись. Він читав Пінкертон. Сьогодні—неділя, одинокий день для спочинку, а вона голосно тарабанить та її тарабанить. Мати вагається. Дочка не винна, але сина вона крапелиночку більше любить, як дочку, а потім треба-ж і відпочити колись. І дівчинці пропонується вчити географію десь в іншому місці. Коли цю сценку було кілька раз і в різних варіаціях виконано, ми почали будувати легеньку п'єску. Було поставлено питання: „що було до цієї сцени?“ і „що буде після цієї сцени?“ І учні-виконавці, не змовляючись заздалегідь, відіграли сцену, як дівчинка тарабанить. Багаторазові прозьби хлопця—покинути сушити собі голову ка-зна чим, коли ось є така чудова річ, як Нат Пінкертон. Далі наступ хлопця. Географію віднято. Біганина й легенька боротьба. Ображена дівчинка тікає до матері, а хлопчисько залишається й стає паном у дитячій покої. Далі, вони так само не змовляючись відіграли поворот до дитячої по вироку матері. Дівчинка вчить собі потиху географію, а хлопчик побідно читає в голос Ната Пінкертон. Після цього учням було розказано про умовини й вимоги „сценичної драми“ і вони, перевіривши на фактах позитивні риси й вади окремих моментів створеної ними п'єски (зав'язки, першого руху, зростання дії, вершка, неминучого здвигу, падіння, останнього напруження й розв'язки), знову імпровізаційно-ж таки відіграли її, але керуючися вже одержаним знанням що до будови сцени. У Вищому Музично-Драматичному Інституті імені М. В. Лисенка було вжито иншого способу. Було розказано першу дію „Принцеси Турандот“ Гоці (по Шілеру) і груною



виконавців ця дія імпровізаційно виконана шляхом порівняння імпровізацій виконавців окремих ролей із такими самими в іншому виконанні та шляхом оцінки, вимог і умовин моментів драми, уміщених у цій дії, було досліджено, що треба прийняти, а що відкинути і вже в дальших виставах виконавці трималися цих вироблених рямців. Нарешті, можна дотримуватися поради Сарду молодим драматургам—взяти невідому п'єсу, перечитати першу дію й самому написати (в данному випадкові імпровізаційно відограти) другу дію, перевіривши з самою драмою, яку читають. Те-ж саме робити й з іншими слідуючими діями, перевіряючи їх і цілу п'єсу з погляду всіх умовин сценічної драми: вірності будови, вимоги дії, вимоги характерів і вимоги діалогу.

Тепер можна зупинитися й докладніш розібрати розуміння старославянського слова „соборність“. Розуміння церковне. Воно визначає керування життям церкви людьми, законно зібраними, яким надано повноважність благодати і що на підставі тієї повноважності вони можуть чинити всі таїнства, при чому керовництво це Церквою чиниться за безпосередньою участю Святого Духа. „Изволься Святому Духу й нам“—ось звичайна формула соборних постанов. Оскільки Святий Дух у мистичному уявленні є переважно Цілодовершеною Красою, остільки й соборна творчість є не звичайна колективна творчість мистців, і буває вона тільки тоді, коли ті мистці правосильні, тоб-то, коли вони є дійсні носітелі Таїнства Мистецької Творчости, оскільки вони мають підставу сказати „Изволься Цілодовершеній Красі й нам“... Поетам та й усім мистцям взагалі властива служба ніби пророка. „Однородність геніяльності або натхнення творчого (поетичного) з пророчим є признає представниками того й другого натхнення. Не тільки поети (Пушкін, напр.), але й апостол (св. ап. Павло) називає поета пророком (Тит. 1 гл., 12 ст.). Але й поет і пророк те саме, звісно, не в окремих якихось індивідуальних або історичних рисах, а в ідеї їхній, в нормі. Вони одно і те саме, як здійснення одного вищого акту позитивного життя. Поет, ба навіть кожна людина одно і те саме, що й пророк, у тих випадках, коли в людині відбувається вищий акт позитивного життя (натхнення), відбувається при тому нормально й ідеально; це буває саме тоді, коли вона (людина) на чистому ґрунті стоїть і під покровом правдивої релігійности.“ (В. В. Щукін).

Соборність у творчості для мене має три боки: 1) соборність, як оточення для сукупної творчости, 2) соборність, як засіб і 3) соборність, як мета. Найбільш приступний бік це—створення оточення соборности, тоб-то правдивої любови співучасників один до одного, коли той, хто хоче бути першим, стає всім слугою. Повільно тоді щезає поділ на „я“, „ми“, „він“. Все стає одним великим „я“. Оточення соборности найкращий помішник людині позбутися захланности власного „я“, а ми вже знаємо, яке значіння має для естетичного спогля-



дання, коли тієї захланости людина не має. Але оточення соборности, що єсть, головним чином, єднання людей однодумців у любові одного до другого й до Бога, провадить до того, що душі їхні, линучи одна до другої й до Бога, стають ніби прозорими для тих, що знаходяться в духовному єднанні любови. Заглублюючись у власну душу, вони, в той-же час, без упину заражаються чужою самозагубленістю й зростають без перестанку самі й допомагають зростові інших. Поволі міняється навіть зовнішня форма єднання. Так, напр., у Товаристві Соборної Творчости „Взыскуюшіє града“ на відчитих вже не „дебатують“, а провадять бесіду, там немає „супротивників“, а суть „співбесідники“. Ось тут саме й викохується розуміння чужої душі, бо духовне „пізнається тільки духовним“. „Хто вість од чоловік, яке в чоловіці?“ — запитує св. ап. Павло — й відповідає: „точію дух живущій в нім“. Заповідь — „люби ближнього твого, як себе самого“ надзвичайно важлива для мистців сцени. Особливо яскраво я відчув це, коли почув на похороні Марії Гавриловни Савиної натхнену проповідь о. Маренніна. „Щоби так грати, як грала ти, незабуття Марія Гавриловно, треба було так людей любити, щоби кожна радість їхня була твоєю радістю, щоби кожне їх терпіння було твоїм власним. Люде, що тебе оточують, не були для тебе „вони“, а були „я сама.“ Ось у чому таємниця й твоєї сценічної творчости і твого на прочуд дивного витолковування артистичних творів. Ти бачила по написаних ролях більш, ніж самі автори, бо ти розуміла авторову душу більш, ніж він сам розумів її. Здивований Тургенів надходить до тебе після першої вистави п'єси „Місяць на селі“, зачудований із „Вірочки“, яку змалював, але якої й сам він не знав, яка вона єсть. Ти показала батькові його чадю. І він замилувався з його ніжної краси. Вірочку знала душа Тургенева і Вірочки не знав він сам. Твій великий талант, дорога Маріє Гавриловно, розтулив йому очі. І він у-перше побачив свою Вірочку, але що найважливіше, це те, що він побачив свою власну душу“. Соборність, як оточення любови, має глибоке виховуюче значіння для мистця, але-ж воно готує й до того, що сама соборність все більше та більше ставатиме засобом до творчости. І ми не можемо передбачити, якої краси досягне та творчість, якої геніяльної сили впливу досягнуть ті артистичні твори, які створюватимуть усі, як один. Не підлягає сумніву лиш одно, що це дуже наблизить нас до тих часів, коли по вислову Гюйо „Ми будемо подібні струментам з таким чулим згуком, що немислимо буде доторкнутися до них, щоб не викликати якогось музичного згуку: найменший дотик відгукнеться в нас відгуком у самій глибині нашого життя... Тоді мистецтво буде самим життям. Через зріст свідомости ми досягнемо, того, що завжди будемо розуміти гармонію життя, і кожна наша радість буде відзначена святою ознакою краси. Соборність, як мета, припускається й прий-



мається сама собою, як що ми переконані, що вона має глибоке значіння для мистецтва. І що більше ми будемо линути до неї, то все більше наближатимемось і до того моменту, коли соборність стане самим засобом мистецтва. А поки що для нас можлива лише спільна творчість у соборному оточенні, але й тут, як знаю я це з досвіду свого з учнями, а почасти бачив сам у часі спільної творчості К. О. Марджанова з акторами Соловцовського Театру, повторюю це й тут, що й тепер є можливість підвестися до творчості спільно-інтуїтивної, яку я раніш назвав „соборною“, щоб одрізнити її від „спільної“. Такого-ж поділу тримається й К. О. Марджанов. Тут одно треба мати на увазі, що це ще не єсть правдива соборна творчість, до якої ще треба без устанку й неухильно линути. Соборна творчість ніколи не замінить й не повинна замінити творця-мистця, але вона теж повинна зайняти відповідне їй місце, відкриваючи людям нові, ще не відомі їм далечини й шляхи до Цілодовершеної Краси.

Перше, що сильно різнить пантоміму з мімодрамою, це штучна, умовна мова руху. Пантоміма, що правда, уживає й натуральної мови, мімичної виразності для зовнішнього виявлення наших переживань, але ця натуральна мова руху виповняється в житті й на сцені нашою розмовою, пантоміма-ж її не знає. Через відсутність розмови повстає труднація розповісти щось потрібне по ходу дії. З оєібна в пантомімі дуже трудно розповісти: 1) про річ, якої немає на сцені, 2) про особу, якої немає на сцені, або яка ще не з'являлася, 3) про дію минулу або наступну. Спробуємо поглянути, як виглядатиме в штучній мові пантоміми така фраза: „У той час, як ти витанцьовував там, внизу, я тут сама плакала“. Перш за все речення це треба так пристосувати, щоб можна було віддати його пантомімою, тоді воно матиме такий вигляд: „Там. Внизу. Ти. Танцювати. Сама. Тут. Я. Плакати“. Слова—„у той час, як“—віддати неможливо. Минулий час, тоб-то те, що чоловік був уже на балі, відіб'ється в нас як вражіння, коли ми побачимо спочатку жінку одинокою, а потім будемо бачити чоловіка, що увійшов у фраці та дивитимемось на пантомімичне оповідання жінки. Коли-ж ми побачимо, що чоловік відходить—ціле речення приймаємо ми, як час прийдешній: „Коли ти будеш там, внизу, танцювати, я буду тут сама плакати“. Коли жінка спробує задержати чоловіка, речення набере характеру умовного способу: „Коли ти підеш туди, вниз, танцювати, я буду тут сама плакати“.

Погляньмо тепер, як передаються окремі частини мови. Заіменники. Особисті—легко, звичайним указуючим рухом, при чому третю особу можна віддати пантомімою тільки в тому разі, коли вона на сцені. Присвоюючі заіменники—при однакових умовинах, як і особисті. Те-ж саме можна сказати й про заіменне дієслово. Указуючі заіменники вимагають присутности на сцені того, до чого вони стосуються,



або коли те, що його заступає, легко припускається. Наприклад—пан, який тільки що пішов. Вказівка напрямку, куди він пішов. Стосункові заїменники зовсім не можна передати. Із невизначених заїменників—тільки частину. Взагалі треба сказати, що пантомімічна мова грубо матеріальна й цією мовою можна виявити тільки те, що бачить око. Дієслово. Це підвалина, це життя пантоміми. З погляду його виявлення пантомімічною мовою дієслово можна поділити на дієслово дії й дієслово чуття. Першим ми виявляємо подобу доконаної дії, другим—наслідуюмо правдиву міміку якогось відчуження. Тут, як і скрізь у пантомімі, чим більше наближається те, що нам треба виявити в образах, приступних для зору, тим легше його віддати рухами. Дієслово дії віддається переважно рухами кінцевостей. Дієслово чуттєве—мімікою обличчя. Дієприкметник повинен трактуватися, як дієслово. Іменники ми поділимо на три категорії: 1) прикметники наслідовні віддаються дієсловами дії, 2) прикметники, що віддають чуття, віддаються дієсловом у чуття, 3) прикметники описові виявляються описовими рухами. Прислівники, утворені з іменників, дієприкметників та дієслів—легко віддати такі, що визначають обставини місця, прислівники ствердуючі, відмовні, запитуючі й сумнівні. Почасти можна віддати ще прислівники ті, що визначають обставини часу. Решту дуже тяжко віддати. Оклики віддаються наслідовними рухами та мімікою обличчя, як раз тими самими, що бувають звичайно під час того переживання. Приіменники та злучники не надаються до віддавання інакше, як тільки цілою низкою, протягом довгого часу рухового оповідання, та й то не всі їх можна віддати. На них можна цілком не звертати уваги під час уложення сценарія пантоміми. „Взагалі треба мати на увазі, що мімічним способом ми можемо віддавати тільки такі слова, що визначають дію, якість, особу чи річі шляхом наслідування або описом—дії, почування, форми, постави, способу дії або способу уживання, при умові, що ця дія, почування, форма, постава, спосіб дії й спосіб уживання мають властивості остільки виразні, остільки характерні та відомі, що виявлення цих властивостей буде досить, аби викликати в глядача виразно, відразу й без змішування з такими самими образами—ідею дії, якість, особу або річ, що ми хочемо виявити“. (Ch. Aubert).

Різнити між мімодрамою та пантомімою в головному така: 1) У мімодрамі наша творча воля скерована на вражіння, відчуття, уяву переживання й на мотиви, що їх викликають; рухи, які виявляють щось, ми робимо мимохіть. У пантомімі наша творча воля скерована як раз на виявлення вражінь, відчужень, уявлень, переживань. У мімодрамі перехід від внутрішнього до зовнішнього. У пантомімі все зовнішнє.



2) Пантоміма має свою умовну мову через відсутність живої розмови. 3) Мімодрама має чинність із собою і з особистими переживаннями, пантоміма—з типами, та ще з типами сильно прибільшеними, з переживаннями загальними, що властиві загалові, більшості людей даного моменту. 4) У виконанні мімодрами переважають асоціації особисті, в пантомімі—загальні. 5) Рух, ритм і темп пантоміми сильно підкреслені. Її всю ніби поділено на низку живих картин, відмежованих одна від другої. У мімодрамі-ж все тече, як один непереривний потік. Коли пантоміма супроводиться музикою, то такі відмежовані картинки як раз приходяться до певних тактових поділів музики. 6) У сценічно-виховуючому значінні мімодрама виховує душу, пантоміма—тіло. Ті, що будуть працювати над мімодрамою та пантомімою, нехай знають, що вони готують майбутню „укінчену сценічну людину“, а ця людина мусить бути створена, як зразок „ідеальної людини життя“, тієї досконалої людини, якій наново повернуто образ і подобу Божу. Не жахайтеся того, що вам часами доведеться працювати не з геніями, навіть не з дійсними правдивими талантами, а з звичайними людьми! Сучасній психології властивий той погляд, що звичайна людина відрізняється від генія не якістю, а тільки кількістю. У кожній людині суть зерна й добрі й лихі, треба тільки вміти виростити їх. Та й чи може-ж бути інакше, коли про людину недвозначно сказано, що вона „мало чим різниться від янголів“, коли ми знаємо такі приклади, що сліпо-глухоніма Елена Келер, що була на початку нижче нерозумної звірини, а дякуючи безмірній любові своєї вчительки стала професором одного з американських університетів... І це через те, що oprіч праці та любові і вчителька, й сама Елена Келер ставили собі метою високе ідеальне, а не те, чого досягти легко й просто. Коли Елену Келер хотіли прийняти до університету по зменшеному програму, вона не схотіла й її екзаменували нарівні з усіма. Коли на конгресі Північно-Американських Сполучених Держав вирішувалося питання про допомогу сліпо-глухоніми, сліпо-глухоніма Елена Келер, тоді вже професор університету, не схотіла виступати з написаним докладом—вона навчилася говорити й навіть логично-правильно тонувати, і виступила на конгресі з живою мовою. Аби було бажання, була-б хіть та любов і воля до праці—решта сама прийде.

---



## Загальні уваги до додатків.

Усі вправи треба поділити на дві групи: одну з них треба виконувати в систематичному порядку, з другої обірати такі вправи, які керуючий працею визнає відповідними для данного дня й даного стану (фізичного або духовного) працюючих. Як перші, так і другі виробляються на підставі зразків, даних у додаткові першому. Під час вправ імпровізаційного характеру слова не слід вимислювати наперед; вони повинні виникати самі в процесі утворення сценічної дії і відповідно до її особливостей, при чому не можна допускати слова непотрібні дієвим особам, а буцім-то необхідні глядачам для кращого зрозуміння того, що діється на сцені. Під час систематичного студіювання почувань у порядку додатка другого, слід користуватись і словником почувань, (третій додаток), перечитуючи в ньому уступи про ті почування, що уявляють із себе складовий елемент даних вправ. Але перечитувати вищевказані пункти належить лише після того, як дане завдання виконано й повторено багато разів і в різних варіантах. При цьому завжди належить пам'ятати, що естетичні та психологічні відомости про жести конче потрібні акторові, та все-ж таки йти наосліп, помацки слідом за цими вказівками можна тільки в пантомімі, а не в мімодрамі чи драмі. Ніколи не можна забувати, що естетика й психологія має на увазі пересічну людину, має діло з даними проявами в більшості людей, як психологія, або в ідеальній людини, але теж узагальненої— як естетика. Прояв-же усього загального—це здебільшого є царина пантоміми, а усього особистого, індивідуального—діло мімодрами й драми. Драматичні становища по Г. Польші слід студіювати в систематичному порядку.

---



## Приклади.

1.

А. ходить по сцені. Хоче зайти в другу кімнату щось попросити, але не зважується, потім все-ж таки пішов, повертається. У проханні одмовлено. Другий кінець: прохання виконано.

2.

А. виходить із дверей. Де-кілька раз увічливо комусь вклоняється. Хтось із ним говорить. Двері швидко причиняються—в той-же мент вираз обличчя змінється.

А.—захований гнів, ненависть, але все це ледве виражено. А. ходить обурений, нарешті стискає плечима: проти сили нічого не поробиш. Зітхає ображений, виходить зі сцени.

3.

А. весело щось наспівує, бере капелюх і пальто, хоче вийти, повертається, пригадує, що щось забув. Гарний настрій зникає; починає пильно чогось шукати, лютує, випадково пригадує, де заховав, добрий настрій повертається; бере те, що шукав і весело приспівуючи виходить.

4.

А. рахує добуті гроші. З кожною хвилиною його лице робиться світлішим і світлішим. Виявилось грошей більше, ніж він чекав. „Погуляємо“. Хапає капелюх, натягає рукавички і швидко виходить.

5.

А. швидко входить, його побито, він тре собі спину, комусь погроджує в вікно, хапаючись зачинає його. Із-за вікна загороджують камінням. А. охає й зітхає, стогне й скидає старий сюртук, капелюх, зупиняється по середині кімнати, слухає. В вікно ще летять каміння. А. стискає руки, якимось зразу забуває все, що пережив, сідає; вираз обличчя добродушний.

Другий кінець:

Побачивши пташку, підходить, бере кліточку, починає годувати.

6.

А. солодко спить, забувши про свої обов'язки. (Раптом чує гасло). А. досить легкодумний і починає переконувати себе, що це йому по-



чулося. (Знов гасло). А. потягається, позіхає, протирає очі, рішуче встає. Нашвидку мється, накладає зброю, жене від себе послідки сну, приймає військову виправку, виходить.

7.

А. швидко вбігає в кімнату; за ним женуться. Він шукає, куди-б його сховатись. Вікно. Підставляє стілець, вскочив на стіл, високо. Стрибнути неможливо—розіб'єся. Голоси наближаються; зовсім близько. Один входить. А. стрибає.

8.

А. одержав поштою фотографію, з захопленням цілує її, знов кладе, знов цілує. Ставить. Не знаходить для неї відповідного місця. Нарешті, найшов добре місце, ставить, заспокоюється.

9.

А., крадучись, входить у кімнату, прислухається й питає кого-небудь; рішуче підходить до бюрока, шпортається в шухляді поміж листами, бере одно, придивляється на світ, нічого не видко; розриває його, читає, там нічого нема. Заклеює. Ні, недобре! Заклеює знов. Засовує поміж листи (виходить).

(Інше закінчення). Брехня виявлена; обурений, роздратований ходить із кінця в кінець кімнати. Сідає, пише відновіль. Рве,—краще виясню справу особисто!..

10.

А. входить, чомусь йому сьогодні моркотно; усе не до вподоби; стільці якось стоять не так, як треба; усе пилом принало; рахункова книжка щось не сходиться; нарешті знаходить помилку. Ще трохи витриманости—і край!

А. бере книгу і в гніві виходить із нею (мовчанка). Повертається. Ще й досі роздратований. Цей панок дозволяє собі забагато. Це просто нахабність, один спомин про яку обурює. Досить! Але потроху це обурення то стихає, то знов підноситься. А. проте хоче забути про неприємність. Врешті решт це-ж—дурниця... Ось йому вже пощастило заспокоїтись, і він спокійно підходить до бюрока й береться до праці.

I.

Жінка неневного громадського становища, невиразного віку, бідно вбрана, входить у номер поганенького отелю, вона з морозу, на столі кипить самовар, лежить ковбаса, хліб. Вона не рішається взяти, хоч страшенно хоче їсти. Нарешті, голод перемагає; бере шматок хліба, починає швидко їсти, в цей момент чути чийсь кроки, в кімнату входить господиня. „Вибачте!..“



II.

А. швидко входить:— Ура! Ура! Вона приїздить завтра!

Б. (працює) Хто?

А. Хто? Вона...

Б. Вона.

А. Чудово! Чудово! Чудово!

Б. Добре, але стривай—не так міцно...

А. Не так міцно? Ні! Ура! (співає, пританцює, стрибає, дуже докучас Б., той виходить. А. ще дужче починає веселитись).

III.

А. Все скінчено; мене зруйновано, читай.

Б. Крах банку (мовчанка). — Не треба бути слабодухим! Ми ще здорові, сильні, ми знов щось почнемо...

А. Скільки літ чесної праці... Я не переживу цього!

Б. А я? Невже я для тебе не існую?

А. О ні ...але ...тепер я ще не можу...

Б. Я підтримаю тебе...

А. Люба, мила, дорога...

IV.

А. Я винен, вибач мені!

Б. Я не можу вибачити...

А. Я благаю тебе...

Б. Ні...

А. Добре, більш я просити не буду (хоче вийти).

Б. (залишається нерухомим).

А. (Біля дверей). Я не можу так пійти... я не можу (мімічна сцена).

Б. (повертається, очі їх зустрічаються, маленька павза).

Б. перемагає себе, поспішає до А. Обійми.

V.

А. Ви зрадник!

Б. Це брехня.

А. Ні, правда.

Б. Доказ!

А. Ці листи.

Б. Це сфальшовані.

А. Ви—безсоромний брехун!

Б. Ви мені за це відповідатимете!

А. Що ви мені можете зробити?

Б. Тоді побачите, побачите...

Б. (розлютований виходить).

А. (сміється йому в слід і сідає до праці).



Другий кінець:

А. не так легко розв'язує справу.

Б. поспішає затримати його, але йому не щастить.

VI.

А. Там є хто?

Б. Нікого!

А. Ти напевне знаєш?

Б. Так (обійми).

Б. Тепер я знову можу дивитись у твої очі, тепер ніхто нам не заважає (знов обійми).

А. Хтось наближається.

Б. Бувай здоров!

А. Щастя Боже! (іде).

Б. Ще один поцілунок і ще один.

А. (нерішуче виходить).

VII.

А. Ти там був?

Б. Ні, батько.

А. Добре, іди.

Б. (внутрішня боротьба, хоче йти).

А. Ти мені більш нічого не скажеш? Добре. Я йду і працюватиму щиро.

Б. (знов боротьба, не може рішитись сказати правду, виходить пригнічений, свідомий своєї провини.)

Другий кінець:

Б. Гарні почуття беруть гору.

VIII.

А. поспішає до Б. Любий мій! Який я радий, що нарешті застав тебе, я все хотів і ніяк не міг! Вітаю! Вітаю тебе!

Б. Дякую.

А. Як-би ти тільки знав, який успіх... Ще раз вітаю!

Б. Дякую...

А. Я такий радий, такий радий...

1) справити вражіння щирого переживання.

2) простої увічливості.

3) погано захованої заздрості.

IX.

А. проходить по сцені, зараз-же помічає Б., котрий іде з протилежного боку.



А. на мить зупинився, хоче уникнути зустрічі. Є можливість повернути, але нічого не буде—Б. помічає його. А. набірає вигляду, який буває при добрім настрої, підходить до Б.—Добридень, любий мій, я такий радий, що з Вами спіткався!

Б. Я теж дуже радий!

А. Куди-ж це Ви?

Б. Поспішаю...

А. Це шкода, до побачення.

Б. До побачення...

А. Вітайте дружину.

Б. Дякую, ви теж? до побачення.

Вирішення два: 1) Б. відповідає щиро.

2) Б. відповідає іронічно.

#### X.

А. і Б. прийшли до музею.

А. Яка чудова картинка, як згідно з...

Б. Дійсно! Вона так нагадує Мурильо.

А. Справді! Справді! Саме Мурильо, справді, як раз Мурильо...

Б. Який сюжет, який колорит, ніби вона написана...

А. Правильно, вірно, я просто здивований!

Вирішення два:

1) А. і Б. звичайні відвідувачі музею.

2) А. і Б. професійні музейні балакуни.

До цих прикладів вигадати по одному мотиву.

#### XI.

А. входить і за завісою бачить труп коханої людини. Відкриває завісу, підходить, бере за руку. Рука важка. Безсумнівна смерть! Стає навколішки. Плаче.

Уважність.

#### XII.

А. одержує листа, одпечатує, де-який час ходить у задумі, сідає, щоб написати відповідь.

Розв'язання: а) лист задрливого змісту, відповідає енергійно;

б) лист загального змісту, хоче писати відповідь; потім кидає цю думку—неварто!

в) лист—чарівний жарт; відповідає також жартовливо.

г) лист у багатьох місцях заплутаний, нерозбірний, незрозумілий. Береться розв'язати неясне; почуває, що відповідає не так, як треба.

Окрім цих способів розв'язання, підшукати ще чотири своїх способи.



### Загальні уваги до таблиць почувань.

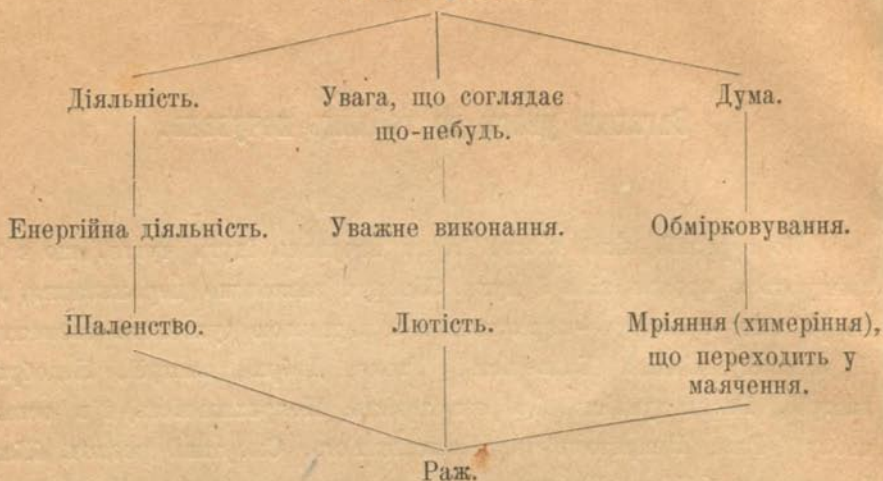
По середній лінії кожної купи почувань ідуть чуття, що в їх змішуються прояви тіла й духа. Ліворуч зазначено переживання, де керує тіло; праворуч—переживання з перевагою духовного елементу. У першому відділі (Бадьорість, Утома, Добрий настрій, Недобрий настрій, Високодумність, Доброзичливість, Неприхильність) і в останньому (Раж, Непритомність, Несамовитість, Смертний розпач, Жах, Винищення, Обійми, Подолання) немає такого поділення. На першому ступні ні воля, ні почування не виявляються виразно; на другому ступні воля панує над почуванням; на третьому—маємо золоту рівновагу між волею й почуванням; на четвертому—почування починає переважати волю, на п'ятому—почування царює неподільно й невпинно, а людина вже не владає сама собою. У такому послідовному порядку їй треба давати систематичні зразки різних почувань. Спочатку—по середній лінії, потім по лівій і наприкінці по правій.





I.

Бадьорість.



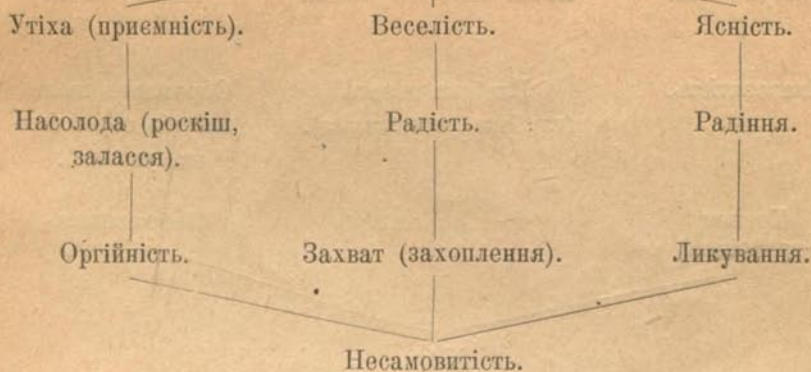
II.

Утома.



III.

Добрий настрій.



IV.

Недобрий настрій.





V.

Скромність (Плоховитість).



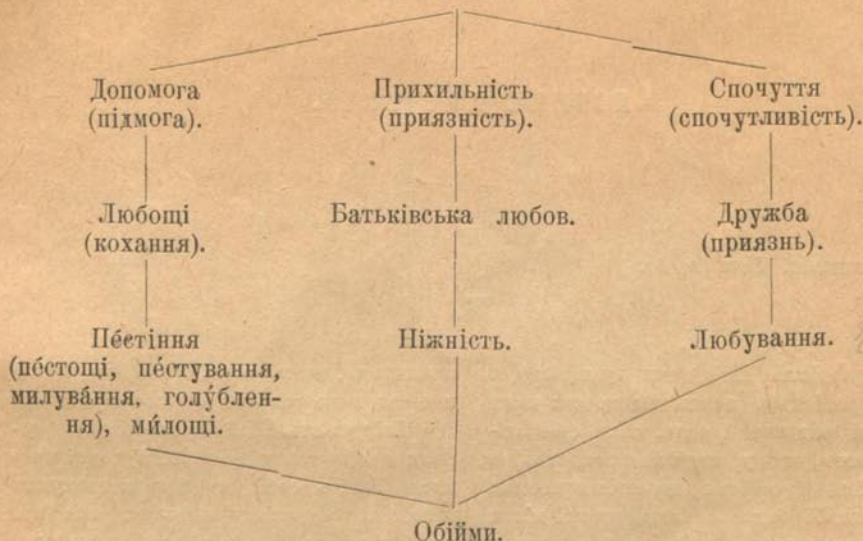
VI.

Високодушність.



VII.

Зичливість  
(доброзичливість).



VIII.

Незичливість.  
(недоброзичливість).





## СЛОВНИК ПОЧУВАНЬ.

## А.

Антипатія. Див. *Огида*.

## Б.

**Бадьорість.** Цей стан душі йде в парі з радісним, ясним настроєм: коли на душі радісно й ясно, коли світ людини наче вгору підіймається, тоді й бадьорість її обіймає; це одна з познак здоров'я. У бадьорій людини всі м'язи тіла напружуються до міри, і не можна сказати, щоб така людина була над міру рухливою. Все тіло випростується, високо підводиться голова, випростується хребет, напинаються ребра й крижі — так що весь тулуб має таку поставу, ніби людина вдихає повітря повними грудьми. Дише людина глибоко й розмірено. М'язи рук та ніг до міри напружуються. Хо́да тверда й упевнена. М'язи обличчя трохи напружені. Брови найчастіше знято трохи вгору. Горішня повіка підіймається. Очі широко розплющені. Погляд би́стрий та жвавий. Він цікаво обертається на всі боки. По студених устах часто перебігає тихий усміх. Губи не цупко пристають одна до другої. Усяка зовнішня подія легко доходить до серця, душа легко приймає в себе все, що діється навкруги, все, що може вразити її, — усяке вражіння — і, при відповідній нагоді, усміх легко повертається в регіт. Повні грудні тони тут все йдуть до того, щоб стати вищими; це так само, як буває й тоді, коли виявляється радість. Тільки основний тон бадьорости далеко темніший, ніж такий самий тон радости; в цьому основному тоні бадьорости озивається щось

приховане, щось таке, ніби воно намагається видертись на світ із середини.

**Байдужість.** Найлегше дізнати ознаки цього стану душевного через приклад. Уявіть собі, що вас запрошують піти на театральну виставу, яка вас мало цікавить. Ви кажете: „Підемо туди краще иншого разу“. Вам одповідають, що білети вже взято. Тоді ви таким самим тоном кажете: „Як так, то ходім сьогодні“. Іноді в парі з байдужістю йдуть позіхання. Байдужість легко обертається в нехтування й погорду. Ось через що кінче потрібно бути надто уважним.

**Бездоганність** — стан душі, близький до шляхетности, але не так широкий, що до свого обсягу.

**Бездушність.** Цей стан душі виявляється сливе так само, як і гордість, але тон гостріший, на резонанс голося впливає голова. Часто домішується глум, підсміювання.

**Безнадія.** Див. *Смуток*.

*Увага:* термін „безнадія“ треба одріжнати від терміну: „безнадійність“; перший вказує на певний стан духа, тоді як другий зазначає прикмету або ознаку, яку можна приточувати до річей конкретних або абстрактних, а також і до з'явищ, напр. „безнадійність цих людей“, „безнадійність наших клопотів“, „безнадійність становища“.

**Безпорадність.** Див. *Хирність*.



**Безпричасність.** Мало чим одріжняється від байдужості, тільки тої тут холодніші. Позіхання ніяким побитом допускати не можна.

**Безсоромність**—це ницість, брутальність, нахабство в сфері моральних відносин; як що не зачіпається цнота, той-же прояв зветься зухвальством.

**Біль.** Відміни—біль тупий, гострий, біль, що давить, щемить, гнітить, прикро вражає, рве, шпигає, розшарпує. Відчування замерзлости, спеки. Стогін, що в крик повертається. Сльози. Між проявом болю тіла й духу існує повна подібність. Своєрідні порухи тіла й міміка обличчя. Часом це—пручання проти чого-небудь; воно виявляється в тім, що двиготять відповідні м'язи обличчя, неспокійно рухаються руки, ноги й тулуб, з уст ринуть скарги, крики, ридання, погрози, до-гори встає волосся на голові й тілі. Часом це—з'явища подібні до параліжу, коли людина впадає в непритомність, зомліває або навіть умирає; бувають випадки менш грізні, що виявляються в прагніченому стані духа, в позіханні, в зблідненні, ясноті слини, а також у тім, що наступає мимовільна дефекація. Ріжноманітність впливу страждання на м'язи людського тіла залежить не так від ступня самого страждання, скільки від почуття, що призводить до страждання або разом із ним переживається. Здебільшого страждання виявляються м'язами лица, потім шиї, тулуба, рук і наприкінці ніг. Найчастіш стискаються м'язи надбровні, а також ті, що відтягують до-долу нижню губу. Через те насушення брів і пониження куточків рота можна вважати за постійні ознаки страждання. Стискаються також звичайно й м'язи, що ними оруднують при жуванні; від цього рід набірає гострого виразу зважливості й гордості. Разом з енергійним зціпленням уст звичайно стискається й рука, а в більш яскравих випадках і обидві. Найвищий ступінь морального страждання часто викликає корчі (конвульсії); це сливе завжди буває саме тоді, коли терпець зовсім увірветься, зникне почуття

самопошани та інші прикмети статежності. Своєрідні порухи тіла не можуть не відбитися на нащій мові. Зуби зціплено, нижню щелепу висунуто наперед; через те згук виходить плоский. Слова немов виштовхуються з уст, а корчі призводять до якогось божевільного белькотання, що чути крізь заціплені зуби. Оці заціплені зуби, висунута наперед щелепа одріжняють покрик болю від покрику переполошеної людини, що широко розтулює рота й дає повну волю голосу. Коли горе зітхає, то біль стогне. Зітхання—це чути для вуха глибоке втягання повітря в легені й видмухування його звідти за допомогою порухів діафрагми (грудо-черевної стінки), що стягується й розтягується. Стогін—це коротке, гучне видмухування повітря,—видмухування, що діється сливе виключно самими горішніми ребрами; таким-же способом безпосередньо перед тим і втягується повітря в легені. Нормальному віддиху цей процес стає на перешкоді, крім суто-фізіологічних причин, також і те, що звичайно під час болю фізичного тіло схиляється то наперед, то назад, або в-бік. Хлипання плачливе—це протилежність сміхові й діється тим, що повітря вбирається в легені з шумом і з перервами. Та-ж мімічна картина тільки далеко з меншою яскравістю, немов неясний відбиток, стає перед нами й тоді, коли людина вдається в згадування минулого болю, страждань та їх обставин, або лише дожидає болю, почуває його наближення; думкою, наперед відчуваючи, зазнає страждання; або боїться чогось, або коли смутку у різних його відмінах охоплює душу, або людина сподівається якого лиха.

**Благословення**—руки простягнуто горизонтально над людиною, яку благословляють.

**Боязність**—це почування належить приточити до гурту таких почувань, як от незважливість, ваганія, сором'язливість, татільки з дужкою домішкою остраху. Див. *Сором'язливість, Острах, Збентеженість.*

**Боязь.** Див. *Острах.*



## В.

**Вагання** (або незважливість) буває двох родів; одного роду вагання наближається до сумніву, але все-таки справжній сумнів—це перешкода для розуму; тим часом вагання, про яке мова мовиться,—це перешкода для волі, нерішучість. Коли маємо діло з ваганням другого роду, то тут справу вже розв'язано, рішенець єсть перед очима, сумніви усунено, але немає ще так званої виконуючої волі,—волі, що спонукає людину довести до факту свої думки й наміри,—або воля та чимсь знесилена, захляла (Гамлет).

*Вагання* іще позначається, але не виразно, тими-ж рисами, що вважаються прикметами сором'язливости.

(Увага перекладчика: Вагання—тоді буває в людини, коли вона в якомусь

ділі немов хитається душею, як терези, не знаючи, до якої думки прихилитись, коли вона не в силі вирішити, чи так їй робити, чи може інакше).

**Велич духа**—одні із тих станів душі, що характеризують людську геніяльність. Велич духа виявляє надзвичайно багату діяльність, що направляє хибі нашого життя і яка керується вказівками найвищої свідомости (надсвідомости); велич духа ставить нам перед очі настрої, що раз-у-раз ладен без якісінських сумнівів та вагань стати до здійснення найтрудніших завдань і виконання вимог найвищого обов'язку, хоч-би й не дано було потрібного часу, щоб підготуватися до подвигу.

**Віддалення.** Див. *Наближення*.

## Г.

**Галантність**—бажання подобатися жінкам, при чому повстає бажання почати цілу низку витівок та підходів, що мають на меті це бажання задовольнити. Це особного роду виборна ввічливість, що повстає, як один із засобів одвертого чи прихованого залицяння до жінок.

**Глузування.** Міміка глузування характерна суперечністю, яка помітна між порухами голови, тіла й рук. У той саме час, коли одною половиною тіла людина обертається до супротивника свого, жваво на нього нападаючи,—другу половину вона геть від нього відвертає без жадної уваги. Тулуб випростується й випинається, голову відтягують до частини шиї, що під потилицею, та злегка відхиляють назад. Часто обличчя обертається просто до тієї особи, що з неї глузують. А іншим разом, то навпаки—обличчя від тієї особи відвертається; натомість верхню частину тіла повертають до того, кого беруть на глум. Проте погляд завжди направлений в обличчя об'єкта кепкування. Здвигнуті брови з тими зморшками, що йдуть сторч, затьмарюють погляд; часом верхня по-

віка трохи спускається тай тнів наводить на ту або іншу частину ока. Рота з одного боку перекирвлено; того-ж саме часу, як одна сторона обличчя спокійна, друга перейнята неприхильністю, а як коли то й злобою. Частину рота, що П обертають до людини, з якої глузують, звичайно відтягують до-низу; верхня губа трохи підіймається, показуючи зуби. Через все те підіймається крило носа й шока, та коло ока, неначе стискуючи його, повстає сила зморшок. Мову часто перекирвляє короткий сміх, що вибухає з перервами.

**Гнів** служить для того, щоб звільнити людину від почуття внутрішньої напружености, яка з'явилась наслідком неприхильности та злоби, що обтяжують душу. Гнів скидається на сором; але почуття кволости зникає перед станом зворушености. Запал подібний до зненависти; проте зненависть завжди має на оці певну особу. Порив радості звичайно можна вгамувати, а вибух гніву далеко трудніше; цей вибух часом доводиться приборкувати, наче дикого звіря. Гнів—це скороминуще хорування



душі. А втім, запальні люде здебільшого визначаються шляхетністю. Боятись слід скоріш тихої води, яка, мовляв, греблі рве. Запальна людина в шпаркому та дужому прояві гніву немов знаходить полегкість для свого напруженого внутрішнього „я“. Гнів виявляється в тім, що підсилюється інервація всіх м'язів, які рухаються по нашій волі. По цілому тілу поширюється чимале напруження м'язів; навіть м'язи очей не помалу починають набрякати, члени тіла тремтять і здригаються від гніву. Людина наче в корчах стискає спинку крісла; ось вона підводиться; надимає груди; з притиском спирається ногами, часто так, що постава подібна до готовності скочити; вимахує стиснутими кулаками, щоб дати добру одсіч супротивникові. Спочатку лице то спалахне, то знов зблідне; то холодом людину обхопить, то в жар кине, немов пропасниця трусить. Незабаром діяльність серця підсилюється; під збільшеним натиском крові поширюються тонкі жилочки шкіри; тіло червоніє, горить. Обличчя то збіліє, то вогнем займеться. Очі червоніють. Часом бува що й кров кидається носом, навіть і горлом. Легко постерегти, як на обличчі скорочуються всі м'язи, при чому зморшки гніву на чолі виразно одрізняються від таких-же зморшок, що повстають під час заклопотаности. Огнемтні очі наче прошивають в одному напрямі все навкруги, то иноді напружений стан їх змінюється й переходить у вовкуватий погляд з-під брів, перейнятий ніби недовірливістю. Ніздрі надимаються. Уста зціплено. Губи тремтять. Зуби скрегоцуть. У гніву людину охоплює непереможний потяг до шпарких та дужих порухів, що ними вона намагається зігнати свої бурхливі почування. Що далі ці порухи все більш втрачають усяку поміркованість та плановість, набіраючи по-разу все більш руйнівничого характеру, аж поки людина в пересердя не почне кидатися з однаковою злобою і на друга, і на ворога. Коли гнів досягає найвищої напружености,—порухи набувають навіть трохи кумедних рис,

нагадуючи людину, що танцює на одному місці. До гніву завжди призводить яка-небудь дійсна причина або тільки така, яку уважають за дійсну, але в основі завше лежить заподіяна нам шкода. Дихання наше під час гніву має багато спільного з тим подихом, що до його мусимо вдатись, коли намучило нас якесь велике напруження фізичне, наприклад, як ми на гору зійшли. У гніві м'язи, підлеглі волі, стискаються безладно, як у корчах; через те дихання раз-у-раз переймається. Можна постерегти, що людина тут дише часом за допомогою дужки, часом—за допомогою рухів діафрагми (діафрагматичне дихання). Голос,—через те, що нижню щелепу висунуто наперед,—дає плоский згук. Надмірне напруження м'язів та нерівний, перериваний подих роблять голос хрипким і непевним. Голосопочаток сливе завжди твердий. Мова виливається *staccato* і тільки в складному випадкові, коли над гнівом бере гору инше почування, що вимагає від мови доладности й протяглости, ця поривчастість мови в гніві зникає. Резонанс згуку діється то переважно головою, то переважно грудьми, проходячи всі стадії між цими двома крайніми пунктами. У найбільш яскравому випадкові нестриманого гніву резонанс згуку завше буває мішаним. У гніву найлегше голос людині переймається. З самого початку гнів орудує низькими тонами, а, коли дійде до щабля нестримної сили, то вдається до високих тонів. Шляхетний гнів, як і шляхетні відміни всякої пристрасти взагалі, виявляється в тім, що людина свідомо вгамовує її крайні негожі прояви. При шляхетному гніві панують середні й низькі тони, при чому резонанс діється грудьми, при нешляхетному гніві—резонанс діється головою і голос перескоком переходить од низьких тонів до високих, обминаючи зовсім середні ступні.

**Гордощі** — (або гордість, гордовитість) це така прикмета душі, коли людина надмірно шанує свої чесноти і немов стає навколішки перед ними, зовсім



не вважаючи на те, чи варті вони такого величання. Гордоці, що до суті, уявляють із себе імітацію почуття чести та моральної цінності. Ріжні прояви гордоців, беручи за основу російську схему Дала, можна зазначити так: 1) коли людина перенялася так званою зарозумілістю або надмірною самопевністю, тобто коли людина геть у всьому тільки на себе надію покладає, наче себе одну тільки й вважає за істоту варту уваги, то, мовляв народною приказкою, людина з гордості „аж надимається“, а тому для такого настрою людської душі можна придати назву „надутості“ або „бундючності“, бо хто надимається, той і бундючиться; 2) часом людина відзначається владолюбством, жадає собі влади над іншими людьми, а з думками про себе хто й зна куди заноситься; оттоді можна сказати, що людину цю посіла „високодумність“; 3) трапляється іноді й таке гордее серце, що трохи не все людство йому здається без розуму, усе ганить навколо така людина; усе, на думку її, не до ладу діється, а самій їй любіш од людей остронь держатись та пишатись своїм розумом гордим; отож бачимо перед очима своїми так звану „пиху“; 4) хто звичився вихвалитись родом своїм значним або багатством то-що, того звуть „чваньком“, а властивість така—це „чвань“, „чванькуватість“; 5) бувають добродії, що над усе їм миліш пошана, честь та хвала від людей, і байдуже таким, чи справді діла їх славетні й людям у пригоді яким-небудь добром можуть стати, байдуже, що порожніми та марними похвалами обдаровують їх часто-густо люде, собі мудрі, лєстками підходячи та сподіваючись якоїсь „великої та багатой милости“. Аби навколо їм славу співали та хоч-би облудно шану виявляли, — то вже їм це медом здається. Отже, кого тішить марна шана та хвала, то можна сказати, що його „амбітність“ опанувала або ще може краще „марна амбітність“; „фальшива амбітність“; 6) наприкінці подибується й такого роду недоумкувате самозадоволення, що вважає за заслугу свою сан,

ранг, зверхні відзнаки, багатство, значний рід, то-що. Тут ми маємо діло з „пихою“.

У в а г а. В українській народній мові подибуються ще вислови: „принда“ та „бундючність“. Принда—це зв'язана з гордістю вередливість. Хто приндиться, тому здається, що всяка робота, усяке громадське становище не годні його; також поводитьься така людина і в усіх дрібницях життя, ганючи усякі умови, усякі обставини. Бундючною звемо людину, що їй аж надто до вподоби, коли її зверхній вигляд, а також обставини її життя та побуту справляють на людей вражіння імпазантності, урочистості, пишності або багатства.

Надутість, пишність, зарозумілість, звичка величатися, чванькуватість—все це зверхні прояви гордоців, прояви, що набувають форму навмисних, наочних, зверхніх познак та прикмет. Голову відкинуто назад, але очі дивляться просто перед себе, в далечинь або вгору, ніздрі надимаються, нижню губу випнуто, тулуб також одкинуто назад, груди бундючатся, плечі трохи вгору зведено; руки часто причепурюють комір, що стискує напучнявілу шню; ноги стоять нарізно; хода тверда; коли людина сидить, то ноги простягнуто наперед. Джерело, що дає початок і поживу почуттю гордоців,—це самолюбство, надмірне шанування свого „я“. Ось через що, згідно з дотепним завваженням Бена, горда людина поводитьься так, наче громадянство не виплатні борги має їй повернути. Тут ми маємо діло з почуванням, що його витворила й викохала безперечно людська істота—марно було-б у почуванні цьому вишукувати якої спадщини від „предків-звірів“. Кохання, зненависть, гнів, огида дають нам змогу викирити в кожному з перелічених почувань один певний тон, що одразу робить данне почування одмітним і безперечно довше істнує на світі, ані-ж характерна відзнака людської істоти—мова, що розпадається на виразно поріжнені згукки й групи згуків. Не те бачимо в почутті гордоців. Тут



стає перед нами вже не просте, а надзвичайно складне сполучення тонів. А проте окреслити каданс гордості не так то вже й трудно. Треба тільки уявити собі знов згадану вище мимічну картину гордості. При таких умовах запас дихання утворюється великий, резонанс діється сливе виключно грудьми, голос згучить подібно металу. У дріб'язкових проявах своїх гордість на слова не багата і мова її уривчаста; не те буває в дужих, перейнятих своєрідною красою проявах шляхетної гордості. Там вона не цурається слова і мова виливається плавно, влад.

**Горе**—це біль душі, що його завдає людині життя тим або иншим важким ударом своїм. Це один із вищих ступнів журби або печалі. Найслабший ступінь журби—смуток, а далі йдуть одно по одному такі ступні що-раз зростаючого болю душі: журба (або туга), туга, жаль, нудьга, — оскільки нудьга охоплює не тільки душевний, але й тілесний стан людини, вона зветься ще скорботою. Почуття журливе, що до його призводить чуже лихо або чужа журба, зветься жалінням, уболінням.

У в а г а. Українська мова надто багата на вислови всіляких відтінків почуття болю душевного. Крім перелічених у вищенаведеній схемі можна вказати ще на такі вирази: „жалоці“ і „побивання“, що змістом своїм наближаються до вислова „жаль“ та зазначають гостру, лекучу форму муки душевної, причому „побивання“ вказує ще на бурхливе зверхнє виявлення цієї муки плачем, стогнанням, наріканнями то-що. Коли-ж біль душевний виявляється більш лагідно та м'якко, то маємо діло із „скрухою“—термін, що може найбільш близький до рос. „кручина“, „сокрушеніє“.

Коли журба поняла людину, то остання почуває себе пригніченою, приниженою. Кров мляво перебігає по звужених жилах; м'язи, що підлягають волі, знесилені. Людина блідне, здається змарнілою, легко мерзне. Рот сохне, язик наче липне до піднебення, до губ. У

роті почувається гірке. Душу охоплює млявість і, працюючи, людина швидко знесилюється вкрай. Риси обличчя гостріш вирізуються. Брови трохи здвигаються і через те на чоло набігають легенькі зморшки, простягаючись згори до долу. Повіки спущено від утоми, що так і промовляє з очей. Очі часто сльози вкривають, немов туманом. Ніздрі звужено. Щоки, куточки рота й нижню щелепу відтягнуто до низу, через що обличчя стає вузьким і довгообразим. Виразно вирисовуються зморшки, що йдуть від носа до рота. Через те, що м'язи не помалу знесилені, всі порухи, що керуються волею, втрачають виразність. Спина згорблена. Голова понурена. Тудуб немов знітився. Діяльність органів подиху, коли людину охопило горе, варта особливої уваги. Ця діяльність відбувається з чималими перешкодами. Ми немов забуваємо набрати в легені досить повітря. Через те цей тимчасовий недостаток повітря надолужується глибоким, виразно чутним втяганням у легені повітря та видихом його, що й зветься зітханням. З горем у парі часто йдуть сльози. У горі людина стає мовчазною, немов засклеплюється в собі. Усе їй важко—навіть найлекший порух фізичний. Долоні то розгорнуто, то стулено, то покладено на грудях, то до чола при-тулено. Вони скрізь без пуття никають, немов жадають скинути тягар, що навалівся на людину. На ході людина помалу плентається, ніг не підвочоче, похитується. Руки безсило звисають. Горе жіноче виявляється або в прикрій пригніченості або в зворушеності. Жінки вдаються в молитви, стають ще більш чутлими, милосердними. Чоловік силкується змагатися проти муки своєї, часто береться до похвалок та блюзнірства. Неоднаково виявляють горе й люди різного віку: діти малі кричать без сліз або плачуть сильно; підлітки вдаються в тихий смуток та сум; юнацтво реагує гостро й захожується погрозувати; на людях літніх позначається вираз гіркої гризоти; старого віку люди—розливаються в сльозах і стогнаннях.



**Груб'янство** — відсутність почуття пристойності й поваги. Коли погорда здебільшого бере на себе такий вид, що в йому виявляється бажання цуратися й боронитися, то груб'янство по суті

виявляє те-ж саме почуття, але береться вже до наступу. Тут домішуються часто прояви гніву й вони призводять до того, що резонанс діється то грудьми, то головою.

## Д.

**Дивування.** „Зробити так, щоб очі стали великими“ — це один із найпростіших способів удати здивованого. Однак, дивування призводить до того, що широко ростується не тільки кожне око, але й ріт. У той мент, коли нападе дивування, людина немов сахається, відступає від того, що її здивувало, причому цей порух однаково робиться як тоді, коли річ дивовижна припала нам до впадоби, так і тоді, коли до здивування привело нас щось зовсім нелюбе. Все це можна пояснити тим, що людина бажє як найкраще розглянути те, що її здивувало, не притягаючи разом із тим на себе уваги інших людей, силкуючись бути для них непомітним; через те мимоволі людина намагається як найбільше повітря набрати в легені й потім його затримує. Треба завважити, що, взагалі кажучи, усякі любі переживання надають обличчю такого вигляду, ніби воно поширшало, а в досаді обличчя раз-у-раз немов витягується, довшає; в зв'язку з цим явищем, протяглий звук, що з'являється після згаданої мимовільної затримки дихання, скидається приблизно або на звук „а!“...“, або на звук „о!“...“ Як здивовану чим-небудь людину зараз-же спитати, то вона відповість тільки після того, як скінчиться вказаний процес дихання, і це буває так навіть тоді, коли дивування й не виявиться зверхнім чином у тих згаданих протяглих звуках „а!“ або „о!“...“. Отже, завжди якийсь час тягнеться мовчанка, а саме стільки часу вона тягнеться, скільки треба, щоб швидко на повні груди вдихнути повітря, затримати його й помалу, споквола видихнути. Чи довго, чи недовго тягнеться ця мовчанка — це залежить цілком від ступня здивування, від того, оскільки

сильно здивувалась людина: що дужче здивування охопить людину, то й довшу вона мовчанку справляє. Коли така припинка в мові дуже коротенька, то стан душі, переживання, що йде з нею в парі, зветься зачудуванням, бо тоді про людину можна сказати, що вона зачудована. Це переживання мало різниться од здивування взагалі; лад або, як можна так сказати, схил мови тут такий самий і тільки меншим протягом відзначається тут початок мови, той початок, що припадає як раз тоді, коли людина вже поволі зачинає видихати повітря, тоб-то цей початок мови впадає вже на третій момент вказаного дихального поруху. Усі мімічні порухи тіла наче мають на меті принатуритися до несподіванки, пристосуватися до несподіваного з'явища. На початку м'язи звичайно напружуються дужче, ніж це потрібно насправжки. Повіки широко ростуються, очі сильне вирачуються, сливе виступають із орбіт. Брови високо здіймаються, через те шкура лоба стягується вгору й на чолі повстають зморшки, що йдуть уперек його. Очі вгуплюються в прояву, що викликала здивування. Руки широко розведено, долоні розгорнуто, немов людина бажє схопити дивовижну річ. Коли часом при цьому душа зрушиться сильне, то прискорюється діяльність серця й процес дихання: швидче колотиться серце, а дихання стає частішим; тіло починає тремтіти й коливатися то туди, то сюди. Здивування часто виявляється тим, що стискають плечима. Як що дивом нас вразило що-небудь бридке та нелюбе, то це зараз стає помітним: на чоло коло брів набігають зморшки, що йдуть згори до низу. Тіло відхиляється назад, та й сама людина теж одступає назад,



руки простягаються просто перед себе, долоні обертаються наперед, немов боронячись від чогось. У міру того, як ми далі придивляємось до того, що нас здивувало, нерозуміння минає, до нас вертається здатність втямти, що це діється перед нами; людина тоді знов починає тягтися своїм тілом до речі, що її здивувала й наближається до цієї речі з простягнутими наперед руками. Брови вже не так високо й напружено здіймаються вгору; очі не втуплюються так неприємно й непорушно в одно якесь місце і починають зоріти розумніям; погляд перебігає з одної частини дивовижної речі до другої. Губи стулюються й ріт набуває виразу допитливості. Наближаючись та отступаючи, підступаючи з різних боків, стаючи то ближче, то далше, людина силкується підмоститися як найвигідніше, знайти, як кажуть, що найзручніше становище для того, щоб найкраще спізнати дивовижну прояву. Наприкінці чути, як людина зітхає з полегшенням або скрикує злегка від задоволення, і це вже дає познаку, що вся зверхня сторона дивування одбулася, що вже перейшли всі ті рухи й одміни в поставі, котрими людина виявляла свій подив.

**Добрість.** Добрість легко обертається в інші почування, що з нею ніби межують, а саме — в пестливість, спочутливість та жалієливість. До виявлення добрости доводиться ставитись уважно, аби замість почуття спокою, що потребується, як зверхня прикмета добрости, — не показати інших рис, більш діяльного характеру. Голоса мови не виходять із грудних згуків, одбігаючи висо-

ких нот; у голосі чується щось лагідне й заспокоююче.

**Докір** — це осуд, обвинувачення або догана, при чому осуджувати або ганити можемо яку-небудь особу чи які-небудь вчинки; тільки звичайно докір не має ніякої примішки обурення, а навпаки сполучається з любов'ю або прихильністю до того, кому докоряють. **Допрік** (синонім: закид) — це найслабіша форма докору. Резонанс голоса діється грудьми. Тон мови не підвищується, а увесь час зостається на низьких нотах.

**Досяда** — це вже дуже притлумлений, невиявлений гнів. Ніс і ріт під впливом цього почування набірають такого виразу, який буває, коли дуже роздратовано нерви нюху. Резонанс переважає той, що діється головою. Тони здебільшого високі.

**Дума.** Голос поволі втрачає різноманітність тонів своїх та інтонацій, немов стискується, і в ті менти, коли думка спережає слова, — як висота, так і сила тона помітно та враз зменшуються. (Див. *Увага*).

Нас може цікавити тільки дума напружена. Така дума уявляє з себе акт, що за допомогою його людина намагається спізнати що-небудь; до цього акту прилучаються почування допитливості й зацікавленості. Останнє почування належить до купи почувань несподіваності та здивування — до тих почувань, що обіймають людину, коли трапляється щось несподіване та дивовижне. Незалежно від цього напруження думки завжди сполучається зі змаганням волі.

## Ж.

**Жаління** (синонім: жалість, жалоці). Прояви уболівання, спочуття, жалоців — скидаються на прояви горя. Власне, це найнижчий ступінь горя. Голос брешить теплими тонами, що йдуть із серця. Ніколи голосопочаток не буває такий гнучкий та ніжний, як тоді, коли жалість обняла людину.

**Жах.** Коли острах спроквола або враз набірає найбільшої сили, досягає, як-то кажуть, свого вершка, — то людина потерпає. Вона стає сполотнівлою, як мрець — „кров гусне та холодіє в жилах“. Шкура стає „гусячою“. Волосся на голові стає дьба, часом може враз посивіти й повипадати. Краплі холод-



ного поту гуснуть на чолі. На чоло набігають зморшки; де-які з них ідуть уперек; де-які—згорі до долу; зморшки ті часом так на чолі розташовуються, що творять фігуру, подібну до підкови. Брови здвгаються і через те здається, ніби очі, присуваючись ближче до початку носа, дивляться по-над так званим його коренем. Повіки прикро растулено; очі вирячуються,—мало не вискочуть—виступають із своїх орбіт і, немов скляні, неживо та непорушно втуплюються в далечінь. Зіниці очей (чоловічки) сильно поширюються. Крила носа надзвичайно надимаються. Кутики рота енергійно відтягуються до низу, так що міцно зціплені губи з кожного боку спускаються трохи чі не рівнобіжно одна одній. Нижню щелепу враз відтягнуто до-долу,—через те враз впадає в очі, що обличчя стає довшим. У роті відчувається прикра сухість, язик стає липучим. Горлянку немов щось

здушило. Груди боляче ніби стиснуті чимсь і через те трудно дихати, як слід, нормально. Тулуб випинається наперед або відкидається назад і руки обхоплюють голову; коли-ж лихо таке, що ради на нього нема ніякої, коли, як кажуть, становище цілком безпорадне, то руки опускаються вниз, голова підгинається. Іноді долоню простягають наперед, неначе застучи нею небезпеку, обличчя-ж відвертається в бік. Як-що жадною мірою не можна стати супроти лиха й жадного також немає способу врятуватись, утікаючи, то перестрашена людина кидається в усі боки по кімнаті, не маючи змоги всідити на місці й дати собі яку раду. Як у перший мент, коли тільки що посів кого жах, так і на послідку людина може впасти до долу. Мова все тихшає й повертається в шепотіння, а часом ураз зривається крик, нагадуючи собою розпач.

### 3.

**Задоволення.** Це почування повстає в серці тоді, коли пощастить нам доскочити того, про що клопотались, чим журились, або хоч того, чого ждали; одно слово, задоволення вселяється в душу тоді, коли досягнемо мети, до якої простували чи якої тільки ждали. У мові задоволеної людини озиваються спокійні, грудні тони, що поволі все більше понижуються.

**Зачудування** (синоним: здуміння)—це надзвичайно пильна увага, що нагло з'явилась. У таких випадках про людину кажуть, що вона зачудувалася або здуміла, здумилася, зумилася.

Див. *Дивування*.

**Заздрість**—має в собі елементи жорливості й ворожнечі. Почуття це довго не вгаєє й глибоко ховається в серці, при чому, загалом беручи, заздрість більше нівечить душу, ані-ж сума тих елементів, з яких це почуття складається. Обличчя людини, що її заздрість опанувала, блідніє, очі скося

дивляться, немов присочити хочуть когось. Рот зрідка кривиться гірким усміхом. Поруки людина робить помалу, крадькома наближаючись до того, що викликало заздрість, немов бажуючи схопити цей об'єкт. Жадання захопити де-що виявляється в тому, що пучки якомось напружено викривлені, а кулаки часто стиснуто. Ніс і ріг набувають такого виразу, начеб-то відчувається якийсь неприємний запах; через те трохи трудніше стає швидко на повні груди вбрати в себе повітря. Резонанс голоса діється переважно головою. Той лад мови, що спеціально можна вважати приметним для заздрості, прудко перебігає та уривчасто мигається в загальному ході мови, бо почуття заздрості швидко заступається незадоволенням, злобою, гнівом, коли почуття це посягає людину, якої душа й до перелічених почувань горнеться; коли в заздрість вдається людина незлостива, то переживання це також легко й швидко може замінитися тугою.