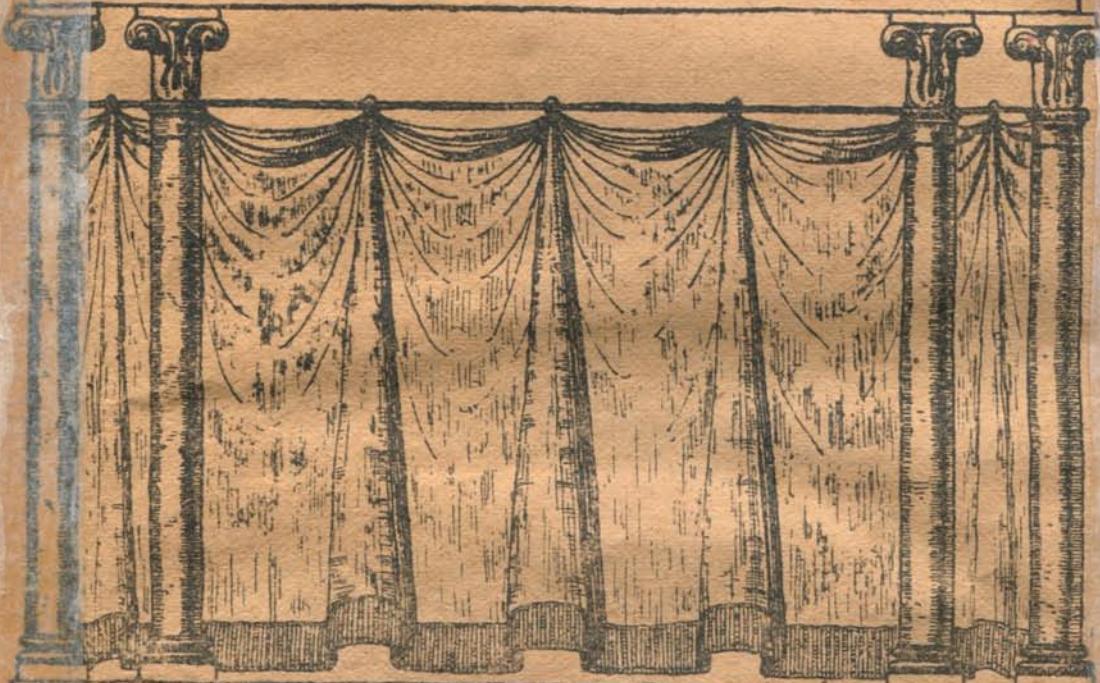


Рк 85.33
792
Т 29



ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРДНИК



О. Загаров.
Мистецтво актора.
О. Саксаганський.
Як я працюю над роллю.

Київ

Видавництва ДніпроГУзу

3

1920

ВИДАВНИЦТВОМ ДНІПРОСОЮЗУ ВИПУЩЕНО

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. Єгоров. Рахівництво для сільських споживчих товариств.
5. З. Ленський. По кооперативній Європі.
6. Дніпровський Союз Споживчих Союзів України.
7. Труди І-го Всеукраїнського З'їзду споживчих кооперативів.
8. В. Губер. Перші кроки роцдельців. (Ювілейне видання).
9. Протокол Загальних Зборів Уповноважених Дніпрозоюзу 28/у—1/vi—1919 р.
10. Матеріали Культурно-Просвітнього відділу Дніпрозоюзу. Збірник І-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 Ревізійного органу споживчого т-ва.

13. Проф. М. Туган-Барановский. Политическая экономия. Популярный курс.
14. О. Блох. Міста-сади. Соціально-економічні нариси. Випуск І-ий.
15. Три роки життя й діяльності Дніпрозоюзу.

«БІБЛІОТЕКА КООПЕРАТОРА».

1. Л. Берtran. Кооперація і соціалізм.
2. Л. Берtran. Що повинен знати кождий споживач.
3. В. Тотоміянц. Принципи і теорія кооперації (розпродано).
4. Ш. Жід. Майбутність кооперації. (Переклад з франц. мови).
5. Б. Мартос. Лицт до земляків-кооператорів.
6. Ш. Жід. Про кооперацію. (Переклад з франц. мови).
7. С. Андрієнко. Про загальні обов'язки чл.
8. О. Касау. Організація споживчих товариств.
9. І. Прихожен. Соціальна економіка.
10. Національна економіка.
11. Д. Вульф. Історія кооперації.
12. П. Гере. Розбудова кооперації.
13. Д. Фабриц. Організація оборонного кооперації.
14. Ш. Жід. Відомості про кооперацію.
15. Ш. Жід. Відомості про кооперацію.
16. О. П—ов. Історія кооперації.
17. Проф. Ф. Ціцианов. Організація споживчих товариств.

1. Л. Васильчук. Організація споживчих товариств.
2. Альф. Доде. Організація споживчих товариств.
3. О. Юркевич. Організація споживчих товариств.
4. О. Петрович. Організація споживчих товариств.

85.33
792
Т 29

ФДЗ 22
1035

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК. КНИЖКА III.

Т 1, кн 3

О. Загаров.

МИСТЕЦТВО АКТОРА.

✓ + гзк

—
КОР
—

О. Саксаганський.

Як я працюю над ролею.



ВИДАННЯ ДНІПРОСОЮЗУ.

Київ, 1920.

Друкарня Дніпросоюзу № 1. В. Володимирська 43.

1986

Мистецтво актора.

I.

Серед широкого загалу колись був поширеній погляд, що досить, мовлив, зголити вуса, щоб зробитися актором, а нашим землякам-українцям і цього навіть не потрібно було: вони вусів не голили, а так в усах і грали всі ролі.

І дійсно, ще за нашої пам'яті були видатні актори, котрим начитували ролі, бо сами вони не вміли читати. А серед темної акторської братії навіть була така думка, що освіта акторові тільки шкодить.

Пізніше такий-же погляд і в тому ж гурті вкоренився і відносно спеціальної театральної освіти.

Хвала Богові, тепер хіба тільки акторські „зубри“ поділяють цей погляд, особливо у наших північних сусідів.

І в той час, як там, в Росії, не тільки вимагають від актора все більшого й більшого в сфері загальної ерудиції, але все більше й більше поширюють спеціальну освіту, у нас, на Україні тільки потрошки, поволі підходять до думки про необхідність широкої загальної освіти, начитаності і театральної школи для актора.

II.

Перше, ніж перейти до мистецтва актора в безпосередньому значенні цього слова, я хочу сказати де-кілька слів про працю актора і той її метод, котрий я лічу найбільше правдивим і раціональним.

Ви напевне помічали, дивлячись на інсценіровки найбільш улюблених ваших творів красного письменства, що актори, і дуже талановиті навіть, не утворюють геройв такими, якими вони уявлялися вам при читанні і з якими ви зажились; вас не задовольняє виконання цих речей.

Це буває не тому, що актори—не досить талановиті, а тільки через те, що наша фантазія завжди буває багатшою од наших засобів виявляти свої думки і почуття.

Коли ви читаєте в перший раз п'єсу, ви перш за все читаете її не з утилітарною метою—взяти з неї все, що потрібно для вашої ролі, а віддаєтесь безпосередньому враженню, коли в вас прокидається не тільки мистець-актор, але й мистець-глядач, або, певніше, читач.

У актора мусить бути двоє оцих „я“, бо коли в йому є мистецьке творче начало, то необхідне й друге начало, те, котре інстинктивно весь час слідкує і контролює перше „я“. А це й єсть той-же мистець-глядач. Для того, щоб в мене, коли актор уже переходить до безпосередньої праці для ролі, в нього утворювався ідеал творимого ним образа, треба дати повний простір для творчості фантазії. Наші порівнюючи вбогі данні не повинні обмежувати цієї творчості.

І коли перечитуючи в другий раз п'есу вже з чисто утилітарною метою—взяти з неї все, що можна, для вашої ролі, ви проробляєте, так-би сказати, механічну працю лише напруженій увагі, то вже послідувати перечитування п'еси і потім—ролі повинні одбуватися з повним захопленням, що-разу з повним переживанням, але обов'язково без жодного звука, мовчки.

І тільки після того, коли ваша фантазія, необмежена рамками вашого голосу, вашого обмеженого запасу інтонацій, рухів, даних вашого обличча, росту, постаті і т. і., тільки тоді, коли вільна творчість вашої багатої фантазії повільно утворить весь образ цілком, коли ваше вухо буде вже чути голос цієї людини, кожну його інтонацію, коли ви будете бачити його перед собою, будете бачити в кожний окремий момент всі його рухи, жести, вираз обличча,—тільки тоді тому звуку вашого голосу, що давно нетерпляче поривався в вас, ви можете дозволити вирватися на окремих найвиразнішіх пережитих інтонаціях; потім уже повільно зазвучить і вся роль.

І ось тут надходять для починаючого актора муки.

Уже перша інтонація і звук його голосу, котрим він,—як пташеняті, що давно вже нетерпляче стукає й рветься з яйця,—дає нарешті побачити світ, уже ця інтонація і звук голоса мучать його, не задовольняють, тому, що перед ним стоїть ідеал, утворений його фантазією і що далекі іще від ідеалу перші наслідки його творчості. Ці муки все збільшуються, коли він починає цілком читати всю роль голосно, пробує виявити її пластично і переходить до перших репетицій.

Але за те проходить кілька днів домашньої праці, кілька репетицій і кожний хоч трохи наближений до ідеалу жест, кожна така інтонація—це вже не муки, а радість творчості.

Єсть і інший шлях—спочатку цілком радісний і празниковий. Спробуйте ви, молодий і недосвідчений актор, у кращім випадку прочитавши раз-два п'есу, почати читати вашу роль голосно; готовий запас інтонацій, ваш голос, який він єсть, ваше тіло, в міру його пластичних даних—все дає те, що може дати для ролі, і нічого іншого, що-б говорило, що все це може бути й кращим. Ви задоволіті собою; відсутність критерія і самозадоволення захистить вас від зайвого хвилювання і нерішучості, котрі так заважають починаючим; сміливість допоможе зробити вам все, що ви можете в данний мент

і коли ви хоч трошки даровиті і володісте темпераментом, то кожна нова репетиція і нова вистава буде для вас тільки насолодою.

Але...

От коли-б викинути тільки це невеличке „але“—і синю пташку знайдено.

Але проходять роки, і те, що в молодого актора здавалося по новинці великим і цікавим, у актора, який швидко піднісся і має вже „положені“, здається блідим і нецікавим; і справді—що-разу, як ви після того розкриваєте рот, щоби в голос читати нову роль, у вас вилітають уже готові, використовані в багатьох ролях і завожені інтонації, котрі вам обридли ще більше, ніж публіці; така творчість вас уже більше не радує, та її самої творчості вже нема, бо не творчість же справді буде—повторювання інтонацій, жестів і зворотів, які зробилися вже трафаретом, воно вам радості не дасть; ви до неї тільки звикли, як до усіху, котрий також не росте, а зменшується, і ви, скоро спілка, „отпв'єли, не успівши распв'єсть“; коли в вас нема сили волі, після цього ви робитеся кокаїністом або ще якоюсь негіддою, а в кращім випадку ви на все життя—ледве терпимий, шаблоновий, абсолютно нікому не цікавий, служебний актор.

А тим часом покинутий нами в муках творчості перший молода́й актор (що читав свої ролі мовчкі) тепер тільки починає визначатись.

Його западто гнітили утворені його фантазією ідеальні образи, його мучила безодня, яка полягала межі цими образами і тим, що було приступно витворити його даним; все це ще збільшувало хвилювання.

Але в нього була непохитна воля до праці, (а без цього неварто йти на сцену) кожна невдача викликала в ньому ще більшу упертість у праці; він не втискав ролю в узенькі рамці своїх даних, а намагався, поволі розгортаючи їх, наблизитись до ідеалу, весь час поповнював свої запаси спостереженнями в області інтонацій, походки, жестів, образів, характерів і т. ін., і з нового і нового матеріалу утворював нові й нові образи, ріс, безконечно ріс, не зупиняючись ні на хвилину, і вже з жалощами оглядався на свого колегу, котрий так швидко був його випередиг, а тепер все йшов назад та назад, бо актор не може стояти на місці, і коли він не йде вперед, він швидко падає назад.

А працювати й рости можна все життя.

Мимоволі я пригадую один факт, який зробив на мене величезне враження.

Ще в драматичній школі, в Москві, я побачив у перший раз Пісарта. Йому тоді було 54 роки. До цього віку в нас звичайно вже пропивають голос, зживають себе та йдуть на нівець. Я-ж побачив

актора з виключним диханням, з великим, дуже красивим, надзвичайно гнучким і розвинутим голосом, з видатною технікою і досить сильним темпераментом. Загалом це був актор світового маштабу, на гастролях якого кожному було чому повчитись.

І от через двадцять років у Петрограді, коли йому вже було 74 роки, я читаю афішу, в якій оповіщалося про його гастролі. Мені зробилось якось сумно, коли я подумав, що цей дідуся напевне вартий жалю в порівнянні з тим дозрілим, у повному розцвіті сил актором, якого я бачив 20 років назад. Але, приспавши сум, я все-ж таки пішов. Дуже вже велика спокуса була ще раз побачити Посарта: „помре і нічого від його гри не лишиться, як і від усіх нас, гріших блазнів, скоморохів“, думав я.

Я дуже хвилювався, ждав. І от я його бачу знов, я чую його голос—і ушам, і очам не вірю: бадьора, рухлива постать, ще більше чистий, сильний, надзвичайно гнучкий і красивий голос... скільки нових деталів, відтінків! а як розвився, як виріс темперамент!.. У перший приїзд я більше вчився в нього, дивлячись на нього, а тепер я був захоплений увесь його глибоким, його чарівничим темпераментом—передо мною було чудо.

Але цей чоловік працював, як ніхто.

Він проробляв голосові вправи щоденно до самої смерти, нे рахуючись з місцем: на залізниці він виходив на порожню площадку вагона, а в готелі закривав матрацами двері сусідніх кімнат і проробляв їх неухильно.

Про цього дідуся я згадую, як побожна людина згадувала-б про святого.

III.

Коли найталановитішій маляр замислити намалювати картину з життя середніх віків, не бувши добре знайомим з цією епохою, в нього нічого не вийде; не поможе йому ані його великий талант, ані його багата фантазія.

Те-ж саме треба сказати і що до творчості нашої акторської фантазії.

Яка-б не була багата фантазія у самого найталановитішого актора, але коли в нього нема широких знань в області загальної історії, історії культури, літератури, філософії, мистецтва, побуту народів, (убрання, пластики, будівництва, оселі, посуду і т. ін.), то скільки-б він це читав п'есу і роль, як-би не переживав її, що разу читаючи,— фантазія лишиться безсилою що-будь утворити через те, що в неї не буде матеріалу, з якого-б вона могла брати для своєї творчості.

Що-ж це за матеріал?

Я вже тільки що сказав про знання в області історії з усіма її спеціальними дисциплінами, але актору цього мало; у нього повинні

бути чималі знання і по психології, фізіології, анатомії людини, мовам, особливо мовознавству, фонетиці, і він мусить прагнути до ідеальної вимови перш над усе в області рідної мови, а потім уже й в інших: принаймні, хоч російської, польської, французької, німецької, англійської, італійської, древнє-грецької і латинської.

У всякому разі актор перш над усе мусить в області мовознання навчитися вірно прочитати і головне—вимовити кожну фразу, котра йому зустрінеться в п'єсі; майже завжди знайдуться люди, які зуміють йому перекласти цю фразу, але висловити вірно зразу навчити не можна—над цим треба багато й довго працювати.

IV.

Матеріалів, котрі дають знання, для творчості фантазії мало. Треба ще щось зовсім інше.

Потрібен запас спостережень. І звідси з'являється необхідність для артиста, окрім інших сторін його таланту, спостережливості.

Коли ви присвячуєте себе сцені, ви мусите бути готовим (не з мукою, а радісно) спостерігати все життя, кожну його хвилину, кожний його прояв.

Ви повинні ловити в житті кожну яскраву, цікаву, виразну інтонацію, яку вам пощастило почути.

Ви мусите користуватись кожним випадком, прислухатись до тону мови селян, солдат, міщан, ремісників, панів, армейського офіцерства, політичних і судейських промовців, до вимови та інтонацій чужоземців, коли вони говорять і на вашій рідній мові і на своїх мовах і т. и., і т. и.

Де-б ви не були,—чи йдете по вулиці, чи їдете в трамваї, чи залізницею, на вечірці, в гостях, на зібранні—скрізь ви повинні спостерігати. Чим менше ви знайомі з якимись колами людей, тим частіше ви намагайтесь бувати в них, щоб спостерігати,—як ці люди говорять, які в них манери, жести, хода, звички, особливості.

Ви зустріли на вулиці японця—ідіть за ним, дивіться уважно і ви побачите, що в нього хода не така, як у інших, що в нього манера носити європейську одіж інша, ніж у європейців, де-чого багато й багато помітить ваша професійна спостережливість.

Об'єктом ваших спостережень повинні бути всі відтінки радости й горя, як всіх тих, що вас оточують, так і вас самих; уважно придивляйтесь і прислухайтесь: сміх, істерика, смерть, біль, слези—до всього необхідно приглядатися акторові.

Складайте всі ці спостереження в комору вашої пам'яті і коли знадобиться, все це сплине на верх, все це буде матеріалом для творчості вашої фантазії.

І от, коли ви озбройтесь і знанням, і запасом спостережень, тоді тільки ваше дарування зможе вільно й свідомо творити в міру своєї можливості.

V.

Але єсть сфера знання, в котрій треба бути дуже обачним і обережним.

Це література по теорії театрального мистецтва.

Не слід читати по цьому питанню все, що попадається в руки і не завжди треба вірити всьому, що іноді по ньому пишуть. Треба виробляти в собі критичне відношення до прочитаного, треба також прислухатися до думок людей, які можуть в цій області бути авторитетами.

З'являються іноді несовісні, хоч, навіть, і талановиті (тим гірш!) твори, в яких автор, аби бути оригінальним, „аби тільки не так, як інші“, для своєї популярності пише суспіль порадоксами, пише або свідому неправду, або і несвідомо обманюючи та гіпнотизуючи самого себе, щоб не сором було за написану неправду. Яко яскравий цьому приклад, я пригадаю про дуже талановиту книгу Георга Фукса „Революція театра“. Книга була випущена на початку істнування Товариства Мюнхенського театра, коли воно мало, порівнюючи, невеликі кошти і купило не дуже велике місце для театрального будинку. Через те, що будувати малу театральну залю було невигідно, вони збудували невеличку, тоб-то дуже неглибоку сцену і велику театральну залю. Широко розрекламували її випустили вищезазначену талановито, сильно її захоплююче написану книгу, автор якої був одним із головних діячів цього Мюнхенського Товариства Театра; одною з головних ідей цієї книги був „принцип театра на площині“ (тоб-то зовсім не на глибокій сцені). Книга зробила великий розголос і викликала багато наслідувачів, котрі влаштовували на своїх прекрасних глибоких сценах „театр на площині“, а вся глибина сцени лишалася невикористаною. А тим часом Мюнхенське Товариство, завдяки талановитій рекламі й безумовно хорошій постановці самої справи заробило кругленький капітал, прикупило за нього шматок сусідньої садиби і... поширило сцену в глибину так, що її міг-би позаздрити кожний „дореволюційний театр“.

So ist das Leben!

А що-ж наслідувачі?—запитаете ви—„так тонут маленькія діти“...

Отже, читайте про театр все нове, молоде, чесне і правдиве; вбірайте все те в себе і відкидайте сміття реклами, нещирого кривляння.

VI.

Переходячи до мистецтва актора, як до такого, я виключно буду звертатися до талановитої і дуже цікавої книги знаменитого французького актора Коклена Старшого—„Мистецтво актора“.

„Я називаю мистецтвом таку творчість, в якій досить помірна частка (дільниця) поезії обгортає істину і робить її ще більше вразумлюючою“.

Цими рядками починає він свою книгу і далі пише: „Матеріал для мистецтва актора, над яким він працює і перетворює, щоб утворити з його щось,—це його власне обличча, його тіло, його життя. З цього виходить, що в акторові дві людини: одна, що творить і друга, яка служить матеріалом. Перший з них замислює обличча, яке треба створити, або, правдивіше, бачить це обличча таким, яким автор його створив, бачить Тартюфа, Гамлета, Ромео; другий—же здійснює замисел. Подвійність ця є характерною рисою актора.

Прикладаючи до нас слова Доде, скажем: в акторові дві Я: одно—схоже на всіх, яке любить, ненавидить, блаженствує чи страждає; друге—паряще по надусім, серед найбільших хвилювань спостережливе, яке збирас матеріал для майбутніх своїх витворів.

Коклен пише: „У актора перше Я діє на свого подвійника до того часу, поки воно не перетворить його в обличча, яке йому мариться, словом, поки не зробить із себе утвору мистецтва. Акторові лишається зжитися зі своїм утвором мистецтва, щоб цей утвір міг говорити, діяти, рухатись і дати глядачам ілюзію живої особи.

Далі Коклен переходить до творчості фантазії (про яку я вже раніше писав, підходячи до питання з іншого боку) і говорить:

„Він бачить кожну рису цієї особи і переносить її на самого себе, принатурює до свого другого Я всяку подробицю цього обличча. Він бачить на Тартюфі відомий костюм і одягає його, бачить його ходу і підроблюється під неї, бачить лице і запозичає його через гриਮування. Він приспособлює для цього своє власне обличча—так сказати, викроює, ріже й зшивав власну шкіру, поки критик, що тайтися в його першому Я, не почусь себе задоволеним і не знайде позитивної схожості з Тартюфом*). Але це ще не все; це була-б лише зовнішня схожість, подібність до особи, яку він виявляє, а не самий тип. Треба, щоб актор примусив і говорити Тартюфа голосом, який йому вчувається, для виявлення всієї ролі треба примусити себе рухатись, ходити, жестикулювати, слухати, думати як Тартюф, словом додати собі його душу.

Отже, глибоке й пильне вивчення вдачи, потім утворення типа першим Я і витворення, виявлення на сцені другим Я в тому вигляді, яким він виливається з самої вдачи,—ось справа актора.

„Подібно до свого патрона, Мол'єра, він також бере матеріал свій скрізь, де його знаходить, тобто, для закінчення схожості він може надати портретові всі окремі риси, підхоплені ним у самому житті, таким чином,—Гарпагон створений із тисячі скаред-скушіїв, розтоплених і злитих в одно велике ціле“.

* Яким утворила його фантазія актора.

VII.

Переходячи до взаємовідносин двох Я в акторі, я сказав-би, що перше Я — це першого наша фантазія, її творча здібність і критичне начало нашого розуму, Я активне, Я творче, Я спостережуюче, в той час, як друге Я — пасивне, під владнє, матеріял.

І в той час, як фантазія в першому Я займає головне місце, його критичне начало вже на другому плані, це тільки контроль, і то не такий, що підходить до справи шляхом сухого розуму, а швидче шляхом таємного почуття, властивого всьому живому, шляхом інстинкту, який не буде заважати творити, не засушить, як сухий розум, не зайдеться аналізом.

Роблячи цю дуже важливу для моого розуміння мистецтва й творчості актора заувагу, я з охотою переходжу до цітування з Коклена.

„Чим більш панує перше Я, тим вище стоїть артист. Було-б найідеальніше, коли-б друге Я, наше нікчемне тіло, було просто мягким воском приступним безконечним змінам, приймаючим, в залежності від ролі, всі потрібні форми, щоб воно робилося в Ромео чарівним єщє premier, в Річарді III — горбуном з душою сатани, що захоплює силою розуму, в Фігаро — вертким слугою, з зухвалим обличчям, відвагою і безмежною самопевністю і т. ін.

„Тоді актор був-би людиною універсальною і володіючи хоч скільки-небудь талантом, придатним до кожного амплуа, він міг-би грati все, що йому забажалось-би.

„Так ні! це було-б занадто великим щастям; натура цього не допускає.

„Як ні гнучке тіло, як ні мінливе обличчя — ні те, ні друге не піддається всім примхам актора.

„Одним перешкоджає братися за певні ролі, які вони цілковито здібні зрозуміти, їх статура.

„Других натура мов-би кваліфікує назавжди, закріпощає до сталого амплуа.

„Є, нарешті, такі актори, в яких їх людське Я, їх власна індивідуальність остильки дужі, що артист ніколи не може позбавитися їх, і замісць того, щоб входити в ролю, втілювати в собі її риси, він примушує ролю підходити до нього і втілюватися в його зовнішні форми.

„Таким чином у актора завжди одна роля“.

Таким актором у Франції був Фелікс, у Росії незабутній „Дядя Костя“ (Костянтин Олександрович Варламов), а на нашій рідній сцені — Ганна Петровна Затиркевич; це, однаке, не заважає її бути одною з більших зір української сцени і кожним своїм виходом приносити старим прихильникам її таланту, до яких і я належу, а також і всім глядачам величезне естетичне задоволення.

Далі Коклен пише:

„Саме головне, по-моєму, це внутрішнє вивчення ролі: неможливо замінити його вивченням зовнішніх рис та картинних подробиць“.

„Уникати картинності неварто, але її захоплюватись нею не слід, найпаче не слід брати за вихідний пункт при утворенні ролі ту чи іншу ефектну рису. Все мусить виходити із самої вдачи.

„Пройміться духом творимої вами особи і зовнішність дастесь вам тоді натурально,*) а картинність, коли вона потрібна, виявиться із всього сама собою. Тіло утворюється духом.

„Чи повинен манекен брати верх над актором у розумінні підхода до ролі?“

„Ні, натура зовсім не така мальовнича; і цим шляхом актор дуже швидко доходить до карикатури та умовності“.

„Навіть з боку безпосереднього успіху це було-б помилкою. Ніщо не вилиняє так швидко, як враження, зроблене звичайною картинністю. коли його не підтримують дикція, правдиве виявлення вдачи, стиль гри.

„Навіть більше того. Коли через перебільшену погоню за зовнішньою характеризацією, вам тряпиться утворити гримасу, тоді бережіться! Замісць того, щоб забавляти, ви обридасте і та-ж публіка, котра сміялася в перший раз, почне дратуватися від повторення і не промине висловити вам це надзвичайно неприємним способом“.

„Зрозумійте мене гарненько. Я не забороняю позичати в натури ті особливі риси, котрі дають розуміння про внутрішню людину. Навпаки, до числа якостей актора належить здібність схоплювати і спостерігати на льоті все, що може бути перенесеним на сцену. Але треба брати лише те, що має значення і вживати його обачливо“.

VIII.

Далі Коклен переходить від ефектів пластичних, від зоріального враження до ефектів звукових.

„Вимова—це малюнок, накиданий дикцією.

„Сила голосових засобів незмірина, і найкартинніші ефекти на світі не можуть вражати нарівні з покликом, висловленим з правдивою інтонацією.

„Таким чином, перші зусилля актора повинні повернутись до вивчення вимови; а потім треба робити це протягом всього життя.

„Це азбука і разом із тим найвищий пункт мистецтва.

„Вислів—це ввічливість актора. Дійсно, коли звертаєшся до публіки необхідно мусин бути зрозумілим, тому треба висловлювати чітко. Коли не підвищити голосу, ніхто не вчує слів; коли не висловити їх роздільно, не будеш зрозумілим“.

*) Звичайно, при умові попередньої доброї загальної пластичної підготовки.

Прим. О. З.

Цілком приєднувшись в цьому випадкові до думок Коклена, я лічу своїм обов'язком піти в розріз тому, що він говорить далі.

Сама найбільша якість актора — уміння на сцені розмовляти.

Найбільший із сучасних російських акторів, Володимир Миколаєвич Давидов, говорив завжди, що сама найбільша хиба сучасного актора де як раз невміння розмовляти на сцені.

Кожна сказана вами на сцені фраза повинна бути висловленою з розмовною інтонацією. Актори, які пройшли добру технічну школу, і в житті розмовляють досить голосно і чітко для сцени, а проте ви завжди одріжните, не бачивши їх, — чи розмовляють актори, чи грають або репетирують.

Оскільки сучасні актори втеряли здібність звичайно, як усі, розмовляти на сцені красномовно може свідчити такий, наприклад, факт.

У мене була дуже вихована собака, котра ніколи не насмілювалась з'являтися на сцену і підходити до мене в той час, коли відбувалась репетиція, але тільки затихало останнє слово актора з п'еси і чулася перша фраза розмови акторів межи собою, розумна тварина, що до цього часу лежала осторонь, уважно слідкувала за всіма і слухала — миттєво скочувала і кидалась до мене лаштитись.

Ми до того звикли до шаблонових, трафаретних інтонацій, заведених поганими традиціями, (традиція — річ хороша, але не завжди), що мимоволі у нас вихоплюється: „Що?“ коли наш партнер на репетиціях дасть незвичну життєву інтонацію, запитуючи що-небудь по п'есі; ми вже запевнені, що він говорить, а не грас.

А треба, щоб глядач увесь час чув, як актор говорить.

Ми пього не бачимо в сучасних акторів навіть в комедіях, за дуже невеликими приємними винятками, які, як кажуть, тільки стверджують сумне правило.

Ще гірше буває в комедіях віршованих, де відразу шаблоновість і, „читка“ помітні ще в більшій мірі, не кажучи вже про те, що багато акторів навіть не вміють читати віршів.

До питання про читку віршів, яке має надзвичайну важливість, я ще маю вернутися, а поки буду говорити про мистецтво розмовляти на сцені.

Сучасні актори за відсутністю сильного й дужого темперамента, який може піднести до степені переживань героїв трагедій, їх широкого патосу, тобто найвищого напруження душевних переживань, виявляють „патос“ в лапках, — слово з сучасного театрального жаргону, яке вживается в розумінні фальшивої театральної декламації, або, як його називає той- же жаргон, „завиванням“, „віттям“ або „співанням“.

Нашій українській сцені особливо властиве, не тільки в трагедії, а і в сучасній драмі це „співання“ tremolo (на театральному жаргоні „дрожемент“). Сантиментальність, мелодраматизм, солодкуватість і взагалі фальш при багатьох величезних гідностях нашого рідного театру.

А тим часом принцип життєвої розмови і життєвих інтонацій може бути вжитий не тільки в класичній комедії, але й у драмі і навіть у трагедії.

Стиль виконання трагедії виходить з її натури; він збудований на проявленні величезного темпераменту, піднесення, сили, відсутності "буденності" і в межах краси дає цілковиту можливість життєвої передачі, без "завивання", без штучного звуку голоса, котрі на думку великої більшості сучасних акторів нерозгучні з уявленням про героя трагедії.

Теж саме я міг-би сказати загалом і про читання віршів у п'есах.

Декламації віршів, як самостійного мистецтва, я зараз зовсім не торкаюсь: там естрада—тут сцена, там виконавець декламує—тут грас; там слухач співчуває,—тут глядач переживає все з актором, як його близький друг, живе одним із ним життям. І тому читати вірші в п'есі треба красиво, бо вони за для краси і введені в п'есу, але не "рубати" метр і не підкresлювати рими настільки, щоб це одібрало всяку можливість у актора дати ілюзію життя глядачеві.

Взагалі, крім дуже тонкої й чутливої, дуже м'якої передачі ритму вірша, для того, щоб не було порушень і перекручування віршетворної форми, буде цілком досить, коли актор обмежиться тільки маленькими, ледве помітними зупинками, з ледве помітним музичним піднесенням тону останнього звука того рядка, який закінчується неповною стопою та координацією всіх наголосів вимови і логичних наголосів з наголосами версифікації.

Але все це допустимо при умові, звичайно, докладного знайомства актора з віршескладанням і при розвиткові в ньому почуття ритму звука і повному опануванні віршем.

Взагалі, коли я ворог грубого, підкresленого, вбогого, заведеного сучасною теорією музики ритму, то я великий прихильник багатого, безконечно складного і незвичайно красивого в своїй ріжномайдості ритму людської мови. Цей ритм ще дуже мало обслідуваний науково, і ще далеко до утворення певних законів ритму мови.

Через те я такий обурений мелодекламацією.

Вона привчає до вбогих музичних ритмів, вона через вплив музики поволі однімає природність тону та інтонацій, і я знаю багато прикладів, коли мелодекламація нищила не тільки молодих акторів, але й цілком уже закінчених, з великими іменами, талантами. Так Ходотов і Ведринська поволі теряли прокрасний, природний, щирій тон і впали на сцені в декламацію і підкresленість.

Що-ж до ритму, то з цього приводу треба ставити дуже великі вимоги не тільки в віршах, але й у прозі ритмові треба надавати величезне значіння.

І тому переставляти слова, повторювати їх, або змінювати—все це варта обурення неповага до індивідуального ритму автора, до музичності його мови, і коли актор не досить ретельно дотримує цього, у нього врешті виробляється огидлива звичка—грати всі ролі, переблюючи їх на свою власну мову; це крім того, однімає в актора дуже великий козирь, коли-б він захотів зробити ріжноманітними свої творіння. При таких умовах актор ніколи не передаст і не уловить стилю автора, а без цього нема мистецтва, нема актора—єсть тільки ремісник.

Між іншим це дуже важливе питання і про нього я нижче буду говорити докладніше.

Величезне значіння для ролі має темп; уловити загальний темп ролі і його переходи, прискорення, затримання, несподівані й іноді потрібні зміни—і цим можна досягнути величезних ефектів.

Не менше значіння має розподілення сили тону і звука, переход від повного тону до півтону.

Коклен пише: „Голос мусить бути обробленим не менше, як і зовнішність актора. Це—частина другого Я, котрій слід бути надзвичайно гнучкою, яскравою, багатою метаморфозами. Нехай у вас буде, дивлячись по ролі, голос підлесливий, лицемірний, вкрадчивий, насмішкуватий, зухвалий, дзвінкий, жагучий, зворушений, плаксивий. Переходьте від звука флейти до звука труби. Єсть голос для закоханих, і це не той голос, котрим говорить потар. У Яго інший тон, ніж у Фігаро, а в Фігаро не той, що в Тартюфа“.

Щоб покінчити з питанням про голос, я лічу потрібним підкреслити, що ставлячи голос для співу, ви не ставите його для драми (для розмови); ви іноді навіть зіпсуете його. Я знав чудово поставлені для опери срібних тенорів, котрі звучали в розмові глухо й хрипко. Зауважу між іншим, що також заняття балетною пластикою не дають пластичності для драми; красиві пози та жести для балета—смішні в драмі. Ви звертали увагу, яка некрасива хода в більшості балетників.

Нехай актор ставить голос на розмовних тонах та інтонаціях, бо розмови бувають в гарячі менти на дуже голосних та сильних тонах. Що-ж до піжніх, м'яких, тонких та лагідних звуків та модуляцій голосу, то все це можна здобути лише постановкою на розмовних тонах.

Шукайте пластичних зразків сучасності в самім житті і наслідуйте їм: слідкуйте за своєю постаттю і рухами, заучуйте їх перед зеркалом; а пластику минулого виучуйте по фресках, картинах та статуях, врешті по описах в літературних пам'ятках і знову працюйте, перетворюючи все це через свою постатť, користуючись для перевірки зеркалом.

Коклен пише:

„Нехай все: фізичні особливості, голос, жестикуляція об'єднуються для однієї мети, бо самі найлегші на вигляд ролі вимагають від актора великої витрати сили на метаморфозу“.

Але не завжди ця метаморфоза можлива: перешкожає—індивідуальність виконавця. Через те потрібно дуже суворо ставитись до себе в справі вибору і претензій на ролі: фізичні данні, скажемо, бувають майже непереможною перешкодою, коли вони йдуть у розріз із образом, який ви беретеся втілити, перешкодою навіть тоді, як ваші внутрішні данні цілком підходять і відповідають ролі.

Правда, ми знали такий випадок в історії російського театру, коли Стрепетова, не зважаючи на горб, грала такі ролі, як Катерини в „Грозі“ та Лизавети в „Горській судьбині“ і примушувала силою свого таланту забувати про її калітво.

Але ті, що готуються до сцени, повинні пам'ятати, що для згаданого потрібен цілком виключний, величезний талант із числа тих, що народжуються не в кожному поколінні, і що Стрепетова, перше ніж добитись успіху, пережила стільки горя та великих образ, що на все життя лишилась злосливою людиною.

При умові-ж невідповідності внутрішніх даних справа стоїть ще гірше. А проте яка безліч акторів або помиляються в виборі окремих ролей, а іноді гірко помиляються, вибираючи собі й напрямок всієї сценичної кар'єри.

Коли батько одного із сучасних прем'єрів Московського Малого театру і син знаменитого Прова Михайлова Садовського, Михайло Прович, дебютував у „Малому Театрі“ в ролі Чацького, московське експансивне студенство на останню фразу ролі („Карету мнѣ, карету!“) одновіло з гальорки гуртовим свистом та вигуками: „Важай и неозвращайся!“ Але це йому не пошкодило потім впродовж кількох десятиліть бути окрасою того-ж „Малого театру“ на амплуа простаків та коміків.

Другий приклад був на моїх очах. Чудовий актор, Василь Пантелеймонович Далматов, у котрого не було конкурентів на такі ролі, як граф Рамолі в „Пропінцільці“ і взагалі на ролі фатів всіх відтінків і всякого віку,—майже до самої смерті не міг змирітися з цим амплуа, а з охотою, але надзвичайно погано, грав ріжні драматичні ролі. Дивно було, що в драматичних ролях у нього навіть дикція змінилась на якусь зовсім невиразну і подібну до гавкання. Недалеко ходити—в минулому моєму сезоні мене дуже засмучував своїм сірим неприродним виконанням любовників наш земляк, добродій Тінський, а проте перша-ж, яку він випадково заграв, роль простака мене захопила і змінила погляд на нього всіх його колег; далі він утворив цілу низку прекрасних ролей цього амплуа.

IX.

Працюючи над мімікою, актор мусить бути дуже обережним; головне його завдання зводиться до того, щоб відучувати себе від тих чи інших гримас, яких так багато у починаючих акторів

(закушування губ, піднімання брів та зморщування вдовж шкури лоба, опускання кінців рота, заплющування очей і т. ін.). Як усякі звички, воїни непомітні самому акторові.

Через те актор, виучуючи роль, читаючи її лишком, як я вже говорив, з повним переживанням, повинен від часу до часу перевіряти своє обличча, заглядаючи в зеркало, яке повинно стояти перед ним.

Але—боронь Боже—починати механично, без переживання розвивати рухливість мускулів обличча. Це приводить до того, що всі мі мічні рухи набувають штучності та трубого підкреслення, гублячи ще до того, безпосередній звязок з переживанням—словом, уся міміка перетворюється тоді в цілу низку гримас, відучити себе від яких буває дуже трудно.

Я знаю одного відомого на весь світ російського актора і режисера, котрий замолоду мав необережність іменно так механично працювати над мімікою, і, не дивлячись на те, що він тепер уже зовсім старий, все життя боровся і бореться з цим злом, йому й до цього часу не пощастило відучитися від деякого натяку гримаси в міміці.

Наведу цілком одно місце з книги Коклена, де він говорить про міміку очей:

„Ще одно слово з приводу виразу обличча актора на сцені. Все воно зосереджується в очах; в них одних світло, прозорість, життя; в них публіка шукає актора, хоче його зрозуміти, нехай-же він виявиться в своєму погляді. Коли очі нічого не виявляють, коли вони блукають, не цікавляться тим, що говорять чи роблять перед ними, публіка збита з пантелику, вона не розуміє, в чім річ, запитує себе: „Що це? Він не слухає!.. На кого він дивиться?... На даму в другому ярусі?.. А тепер він дивиться вгору! Чи не пожежа там“? І поки публіка роздумує про це, то що робиться з п'есою?“ *)

„Актору хочеться розказати що-небудь: нехай-же його очі бачать те, про віщо він розказує, і публіка по виразу очей побачить це в його погляді. От через те, зауважу між іншим і не можна нічого розказувати, стоячи в профіль. Ви можете почати оповідання, дивлячись в лиці партнера, але мало-по-малу починайте повернатися; ось ви вже просто перед глядачами і очі ваші зупиняються на одному пункті, з якого вони вже не звертаються більш, бо тут то ви й бачите те, про що оповідасте. Цей зупинений погляд примушує публіку, притягнувши дихання, стежити за вами; те, що ви збираєтесь сказати, вже відбилося в ваших очах перше, ніж перейти на вуста, і слово немов-би вдруге врізує в пам'ять глядачів те, що вже накреслено поглядом.

*) Той не актор, хто живе тільки в той час, як говорить і вмірає, робиться байдужим і не слухає, як говорить партнер. Живіть безупинно!

Ця виразність очей мусить не меншою бути й тоді, коли ви слухаєте. Коли в ваших очах не одбивається те, про що говорить ваш партнер, публіка не вірить, що ви слухаєте, і обурена цим.

„Хто не обуриться, коли любовник повернеться спиною до публіки в той мент, коли його кляне любовниця? Знаю все, що можна сказати на користь „ефектів спини“ (*effects de dos*): де-які актори, дуже обдаровані з боку пластики, люблять цю позу. Спина може нахилитись, зігнутись, вирівнятись, велично відкинутись, у крайнім випадкові, вона може, навіть, прислухатися,—але коли обдурена коханка кидає вам цілу низку страшених образ, не спину вашу бажає бачити публіка, не по ній вона буде стежити за тим, як росте в вас здивування, незадоволення, гнів, як, врешті, все це перейде в пароксизм, який закінчиться убивством. Ніколи-ж ваша спина для виявлення цих відтінків не буде мати стільки-ж ресурсів, як ваші очі, і бачивши тільки спину, глядачі будуть думати, що ви глумитеся над автором і над ними.

„Очі повинні завжди стежити за дією, але можна слухати, не подаючи виду, або, навіть, удаючи, буцім зовсім не слухаєш. Ви повинні, наприклад, заграти в „*Mlle de la Seiglière*“ сцену, де маркіз одержує в присутності адвоката Детурнеля рахунок, присланий тим-же Детурнелем. Треба, щоб Детурнель робив вигляд, буцім-то він не знає, що це за папір, а разом із тим, щоб він досліджував по обличчу маркіза вражіння, зроблене цим папером. Тому кожний раз, коли маркіз нахиляється над гербовим аркушем, очі адвоката скочуються, зорко й хитро стежать за ним, читають у душі маркіза і мов-би кажуть: „ну, що ви думаете про це, маркізе?“ Коли-ж, навпаки, розлютований маркіз перериває читання й дивиться на адвоката, погляд Детурнеля стає невиразним, повіки замріяно жмуряться і зір слідкує вгорі за мугою, що пролітає, і чим більше лютус маркіз, тим ясніше й певніше дивляться очі його ворога“.

Слухаючи, як де-хто проповідує вправи для „рухливості обличча“, я мимоволі згадую про те, що зробило на мене, як на глядача, саме велике вражіння в сфері мімічних ефектів у театрі.

По п'есі чоловік довідається, що його жінка була на утриманні в старого чоловіка, щоб врятувати сім'ю від голоду; він хапає, кидає її додолу і, стоячи над нею зі стиснутими кулаками, кожну хвилину готовий вдарити її, примушує розказувати всю історію. Марія Миколаївна Брмолова, найбільша російська актриса, яка грала жінку, сиділа з абсолютно нерухомим, закам'янілим обличчям, непорушним зором, тільки під очима виступали темні плями. Ніяка на світі „рухливість“ обличча ніколи мене так не потрясала, як ці дві маленькі темні плямочки на нерухомому обличчю. Мене зараз проймає жах, коли я згадую про це.

X.

У кожної раси, у кожного народу є свої особливі властивості: риси, темперамент, жестикуляція, ритм, тон, інтонації, словом — свій вид. Звідси у кожного народу в області мистецтва — своя „школа“.

Горе тій нації, котра не знайде своєї національної фізіономії, не виробить своєї „школи“, а знайшовши не відкіне всього малпованого, позиченого, чужого для душі нації, душі народу. А проте в нас, на Україні і в Росії, з якою ми в області театру живилися багатьма спільними соками, помічається дивне з'явіще.

Ще з часу незабутнього Белінського, в одному й тому-же казенному московському театрі уживались поруч два таких з'явіща, як гастролі наслідувача французької декламаційності й фальшивого патосу, В. А. Каратигина, і втілення простоти, глибини, могутньої сили, темпераменту, щирості й життевости, стихійний талант Мочалова. Такою залишилася справа й до наших днів.

Коли візьмем керовників самих крайніх, так званих, лівих течій сучасного російського театру і заглянемо в їх театральні школи-студії, то ми побачим, що вірші там читають точнісінько так, як читали за часів Корнеля та Расіна у Франції.

Загляньте в сучасний казенний театр — там більшість додержує навіть у драмі, написаній прозою, декламаційності, стиль котрої найкраще характеризує знаменита грибоїдовська фраза: „см'єсь французького с нижегородским“.

А тут- же поруч, в тому- же театрі дві артистки дивують простотою, життевістю, такою властивою для славянства скромністю виявлення своїх переживань і в той- же час безмежною глибиною їх.

Це — Ольга Осиповна Садовська („старуха“) і Марія Миколаївна Єрмолова, найгеніальніша артистка Росії за останнє п'ятисяціліття. В останньої в трагедіях такий темперамент і сила, що й не снілось не тільки всім „завивающим“ товаришам її по театрі, а й взагалі сучасним її акторам.

Так! Невигідно на сцені бути скромним, на превеликий жаль. Але зате хто відкіне суд юрби і буде шукати лише оцінки тих, хто дійсно кохається в театрі, так як кохався Белінський, цей Ромео російського театру, той сміливо піде тернистим шляхом геніальної Єрмолової, захищаючи школу, яка випливає з душі її народу, а не буде в лъоках чужої нам всім французької школи, як це роблять рутинери і де-хто з новаторів.

Нехай- же кожен, кому дорогий рідний театр, хто почуває душу свого народу, — шукає нового в цій необ'ятній душі, досліджує її й бере з неї нові й нові досягнення, ведучи вперед рідний театр; нехай він не дає йому застоюватись і відкіне культивування того насіння чужоземного театру, з якого виростають тільки смішні й потворні недонаоски на нашому ґрунті.

А разом із тим, як багато нам потрібно було-б взяти в чужоzemців гарного, що може бути спільним у всіх народів і чого нам і до цього часу так не вистачає.

Вироблення техніки, систематичності й упертості в роботі, акуратності, культурності, ерудиції, працездатності й т. і.

Відрядісні винятки, як кажуть, підкresлюють правило.

Я застав на петербурзькій казенній сцені В. П. Далматова в званні заслуженого артиста за кілька років до його смерті. Це був самий зразковий актор із усіх своїх товаришів. Завжди пунктуально за чверть години (знаменитих, казенних) на місці, на першій-же репетиції, після розмітки *mis en scène*, вже знав ролю на пам'ять, і взагалі працював, як рідко в нас працюють.

Сесть і на нашій рідній сцені такі з'явища, як І. О. Мар'яненко, котрий вийшов із глибин народу і шляхом колосальної праці і самоосвіти досяг того становища, котре займає зараз, але він не „спочив,— як то кажуть,—на лаврах“, а так-же енергійно й бадьоро працює й тепер, шукаючи нового та відкидаючи те, в чому він широ розчаровується.

Із західньо-европейського театру я вже згадував про німецького знаменитого актора Посарта.

Французи визначаються тим, що вони всі закохані в сфері мистецтва в усіє свіс і дуже неохоче визнають чуже; вони дуже консервативні також у сфері театральних традицій і театра взагалі.

У той час, як уже давно, вслід за реформою російського театру Рейнгард почав реформувати театр у Германії,—в Парижі ще панували майже цілком традиції XVII століття.

І тим більш буде вразливим той факт, про котрий я буду говорити.

Я пам'ятаю, приблизно, років тому 25 приїхала Сара Бернар у Росію. Я пам'ятаю, яке на мене тоді зробило враження те, що вона в драматичних місцях „віє“, що вона весь час до прикрости позує; пам'ятаю, як вона в „Le maître du forge“ виїгла на сцену, сіла спиною до глядачів на пух, що стояв перед сцені, широко розкинула руки і показала декольте спини; потім повернулась лицем і знову декольте з широко розкинутими руками, ревіння левиці, але, не дивличись на все це, ніякого враження, ніякого захоплення навіть у такого молодого закоханого в театр палкого глядача, яким я тоді був.

І от кілька років тому приїжджав до Парижу Елеонора Дузе, до Парижу—такого ворожого до всього чужого, з його підкупною, як ніде, пресою, з його ворожою до щирості, простоти та глибини Дузе школою французького театру.

В Парижі—своя „божественна Сара“, яку він носить на руках, пишеться нею,—і ось якась чужинка насмілюється приїжджати до Парижу і конкурувати з нею.

Але Сара Бернар іде дивитись свою конкурентку по світовій славі і бачить, як та силою свого генія, правди, широти, простоти та глибини перемагає парижан. Париж біля ніг Дузе.

І от майже старенька бабуня, Сара Бернар, вражена виконанням Дузе, починає переробляти свою манеру гри, уперто працює; і коли я побачив її в останній її приїзд до Петербургу—я не впізнав її. Стільки було нового, цілком несхожого з попереднім! звичайно, цілком позбутися минулого вона не могла, але це був вражаючий крок вперед і ця бубуся захопила мене далеко більше, ніж та, котру я бачив 25 років назад, ще в розквіті її сили.

Як-же треба поклонятися перед цією старістю, котра, після того, як уже здобула світової слави, знайшла в собі мужності й сили призвати правду в виконанні конкурентки, одкинути старі, закоренілі, „від молодих нігтів“ забобони і проробити таку еволюцію.

Але приїзд Дузе мав такий величезний вплив не тільки на Сару Бернар.

Ще перед світовою війною в Парижі заснувався театр, в якому, сидячи серед глядачів і дивлячись виставу, Ф. І. Шаляпин сказав своєму приятелю—сусіді: „Дивись, вони починають грati так, як ми!“

Якось соромно тепер іти за старими чужими нам декламаційними та фальшивими традиціями.

Час уже скинути цей хлам з наших дужих у творчості молодих плеч і прямувати національною дорогою, яка вже намічається,—дорогою правди, рідної краси, глибини, сили великої і непідробної скромності в виявленні переживань на великому, яскравому й широкому темпераменті.

XI.

Чи помічали ви в житті, що одна людина плаче гіркими сльозами, і, як вам ні соромно, якось не викликає в вас особливого співчуття; є й такі дивні істоти, що викликають у таких випадках навіть невільну усмішку; в іншого-ж тільки навернуться сльози,— і ви вже повні співчуття до нього.

Те-ж саме й на сцені.

Той, хто не має здібності проймати глядача своїм настроем, своїм переживанням,—той не актор, тому лішче залишити сцену.

Коли-ж у вас є ця ґрунтовна, обов'язкова для актора здібність, коли до того ви ще маєте певну принадність і володієте своїм темпераментом, а не він вами, то звичайно переживання почуття, яке ви виявляєте на сцені, тільки збільшить враження у глядача, а ніяк не зменшить.

Коли я чую сперечання про те, чи потрібно переживати, почувати на сцені те, що говориш, чи допомагає це чи шкодить,—я мимоволі згадую один випадок із життя Московського Художнього театру,

котрий мав велике значіння в його дальнішому житті. Костянтин Сергієвич Станіславський завжди нам говорив класичну фразу:

„Що ви там намагаєтесь збагнути почуттям, як треба йти нозі, ви її присилуйте йти так, як ви придумали, а там уже чорт із нею, нехай собі почуває, що хоче“.

Одбувалася якось генеральна репетиція „Геди Габлер“, в якій Станіславський грав Ейлерта Левборга. Ще на репетиціях почувалось, що ця роль повинна виллятись в один із найкращих його утворів. І дійсно,—на генеральній він грав вражаюче, з кожним актом все краще, і коли дійшло до його центральної драматичної сцени, я був захоплений, як рідко мені приходилося і до й після того. Я як зараз пам'ятаю його обличча, яке потрохи блідло, тремтячі губи, пам'ятаю, як він тремтячими руками доставав сірника з коробки: довго не може запалити, сірник ламається, тримтить папіроса в губах: нарешті загорівся сірник і освітив прекрасне, бліде, схвилюване обличча, якого ніколи не можна забути. як не можна забути й того проймаючого голосу, тих безконечно простих, глибоких, надзвичайно щиріх інтонацій, того колosalного нервового темпераменту, того переживання актора, який розтоплює глядача без остатку в своїй творчості.

А ми, тоді ще молодь, побігли до нього за куліси висловити своє захоплення, своє зачарування його могутнім талантом і темпераментом.

К. С. нам сказав: „Я дуже радий, що ви прийшли, приходьте завтра на спектакль і побачите, що таке мистецтво актора; я сьогодня не міг побороти темпераменту, а завтра я буду цілком володіти собою; все буде таке-ж, як і сьогодня, але ви побачите, що значить техніка; те, що було сьогодня—це, порівнюючи, ніщо“...

Я другого дня дожидав, „як юнак першого побачення“, день для мене тягнувся безконечно і нарешті настав спектакль. Я, завмираючи, дожидав одкриття завіс і...

Ми всі так упевнені були, що це буде безмежний тріумф, що театр збожеволіє від захоплення... К. С. казав правду, що все буде як учора,—так-же ламався сірник, так-же тримтіла рука, папіроса й губи, але... актор переміг темперамент, грав без переживання, і все було так мертвое, як прекрасна машина, і було холодно і скучно в театрі. Мені хотілось плакати...

Уявляю, що переживав бідний Костянтин Сергієвич...

Не минуло й року, як ми почули з його уст таку знайому, все ту-ж фразу, але в трошки іншій редакції: „Що ви там думаете, як піти нозі!.. Ви викличіть в собі почуття, і тоді вона вже сама піде, як її треба!..“

З того часу Станіславський іде незмінно цим новим шляхом, пройшовши через теорію замикання себе в „круг“ переживання ролі, і все ширше та ширше розвиває свою теорію.

І нам за ним—у путь щасливу!..

Але все це при умові, що актор, даючи великий простір своєму переживанню й темпераменту, в той-же час володіє своїм темпераментом. Я ні в якому разі не допускаю, щоб темперамент володів актором.

Чуття художника не допустить, не дивлячись ні на який темперамент, щоб актор настільки забувся, що визнав, скажемо, суплера за розлучника, якого він шукає по п'єсі і вбив його, або навсправжки задушив Дездемону; я не допускаю, навіть рахую це безпуштністю і поганою відзнакою, коли актор на сцені робить боляче своєму партнерові.

Коклен, як прихильник відсутності переживань на сцені, стверджує, що раз ви що-небудь знайшли для данної ролі, це мусить залишитися назавжди.

Я гадаю, що те, що було знайдено в моменти величезного, виключного й рідкого підняття, не може й не повинно передаватись тільки технично, бо тут, як ніде,—„від великого до смішного один крок“. Краще відкласти до такого спектакля, коли знов буде виключне підняття.

Відсилаю читачів до оповідання Белінського про біганину „на четвереньках“ Мочалова в ролі Гамлета.

Яскраву ілюстрацію на цю тему та добру науку дав мені той-же Посарт, про якого я вже кілька раз згадував і до якого мимоволі вертаюся знов.

В останній його приїзд я п'ять раз дивився на нього в Шейлоці, одній із кращих, коли не найкращій його ролі.

У Шейлока, пригадуєте, єсть місце в ролі, коли його друг, Тубал, розказує йому про те, як його дочка, втікши з християнином, витрачає гроші й продає перстень з бирюзою; в цьому місці одчай Шейлока досягає найвищого напруження, і він говорить: „Ай, цей перстень подарувала мені Лія, коли ще була моєю молодою!..“ І от тут артист в поріві відчаю, напів причитуючи, напів наспівуючи на якийсь єврейський мотив: „Ай-ай-ай-ай-ай!—Ай!!“ починає раптом пританцювати. Це робить таке колосальне враження, якого не можна забути до смерті. Але це можна зробити тільки в моменти вищого натхнення й підняття. Спробуй актор з аби-якою технікою проробити це без переживання—і він розсмішить до сліз усіх глядачів. Сам Посарт із пяти спектаклів „Шейлока“ дозволив собі це пританцювання та причитування тільки двічі, а в Посарта-ж була знаменита техніка.

Натхнення звичайно відограє величезну роль. Коли Іванов-Козельський, провінціальний актор з величезним талантом, колишній військовий писар, людина мало інтелігентна, виходив на сцену в Кіні, вам зразу здавалося, що це війшов актор, призвичасний до палаців велимож. А коли він у другій п'єсі, сидячи перед зеркалом, бачив, як

у сусідній кімнаті жінка всипає йому трутизну в шклянку, він бліднів і підіймався з свого місця, а за ним піднімалися всі глядачі, що були в театрі.

XII.

Я вже де-що говорив з приводу поваги до тексту автора не тільки віршів, але й прози; я казав про те, що актор повинен абсолютно точно заучувати текст автора, не переставляючи слів і т. і.

Де-кілька цікавих уваг на цю тему робить у своїй книзі Коклен, трохи, правда, ухиляючись в інший бік: „Обов'язок актора—поважати текст, він мусить говорити те, що написав автор—не менше й не більше; коли негарно перетворювати поганою дикцією чисто індивідуальну, сильну прозу в щось вульгарне, безбарвне й слабе, коли це свого роду вандалізм, то на скільки більше буде нечесно, коли робиш це навмисне, подаючи слухачам безглазі витівки власного мозку під прикриттям знаменитого імені автора.

„Що було-б з репертуаром, коли-б наші актори дозволяли собі подібні вільноти на протязі двох віків? За допомогою традиції і дякуючи бажанню кожного—скористуватись ефектами своїх попередників і додати що-небудь саморобне, наши зразкові твори зробилися-б чимсь на зразок мозаїки, і треба було-б зішкрябати з них спочатку Барона, Превіля, Флері, Моле, Монвеля, і т. і., щоб добрatisя до Мол'єра.

„Не менше нечесний актор і тоді, коли він бажає замінити собою автора, котрий ще живий. Це якийсь плагіят з іншого боку, непростимий, хоча-б він був і вдалий. Я не певен, щоб навіть автори феєрій були задоволені тією пісенітницею, яку добавляють до своїх ролей виконавці. Все це напевні здається авторові надзвичайно грубим і коли публіка сміється, він мусить лічити її дуже нерозумною.

„Чесність актора полягає в тім, щоб він не бажав бути дотепнішим автора“. „Боюсь, що ця заява здається дуже низького розбору. Єсть актори, котрі найбільш задоволені й щасливі, коли, майже не змінюючи тексту, їм пощастило укласти в нього що-небудь таке, чого не мав на увазі письменник. Можна спитати, чи не мають права де-які талановиті актори в силу свого генія змусити роль немов-би виступити з берегів? Чи не повинні вони вдихнути в неї частину власної душі або духу свого часу, словом—надати творові поета розуміння, котрого поет не міг передбачити, і в усякому разі іншого, більш дужого й глибокого?

„Мені покажуть на Фредерика, (Леметра), який зробив із звичайної мелодраматичної особи свого надзвичайного Робера Макера, мені пригадають ефект, досягнутий ним в інших ролях, в яких не було нічого і в які він все вложив од себе.

„Знаю це, приймаю на увагу, але тут іде річ про надзвичайного, виключного актора і третє та четверстостепенних авторів. З цього ще

не можна вивести загального правила; існування подібної теорії, на мій погляд, дуже небезпечна річ. Вона замінить глибоке й серіозне студіювання персонажів більш-менш нестриманою фантазією актора, ставити його думку, про яку його ніхто не питав, на місце думки Шекспіра, котру він повинен виявити перед очима глядачів.

„Іти далі Герміони, Макбета, Ліра, Гамлета? Чи не здається це чудним честолюбством? Хіба так легко бодай хоч наблизитись до них?

„Навіть Ірвинг, так розуміючи Шекспіра, помилився, кажуть, у Макбеті. Його Макбет (я подаю тут погляд критика, котрий дуже захоплюється ним взагалі), не палка і разом із тим слаба людина, за надто вносна „молоком кохання“ для того, щоб зразу відважитись на злочинство; це (у Ірвинга) одвертій негідник і в той же час страхополох, котрого утримує не честь, а страх за будучину і небезпечність злочинства.

„Коли Ірвинг міг помилитись у виконанні Шекспіровської ролі, хто-ж з певністю скаже, що розуміє Й правдиво? І чи не досить для актора присвітити весь свій талант, увесь свій геній, коли в нього він єсть, утворенню того образу, який вважався поетові?

„Тільки бажаючи йти далі Мол'єра, придумали трагічного Арнольфа, Альпестра—революціонера, красивого, принадного й страшного Тартюфа*) та інші дурниці нашого часу.

„Зробити як раз те, що уявлялось Шекспірові, грата Арнольфа, як грав його Мол'єр, це, кажу, зовсім не так легко. Навіть у тих ролях, котрі вже, здавалось, найбільш виявилися, скільки ще лишається невиявленого. Перенести з книги на сцену, тоб-то в життя, ці складні душі, подібні до наших, але ще не з'ясовані з багатьох боків,—чи-ж може бути більш трудне й славне завдання?

„Читач швидко уявляє собі персонажі і їх вдачу, хоч часто й недосить виразно; здебільшого він-би сам собі не міг накреслити їх контури. У всякому разі його уява не подібна до уяви його сусіда; третій читач—третя уява. Але нехай наші всі три читачі підуть у театр і побачать свого героя в образі геніяльного актора, і з того часу завжди буде уявлятись він усім їм тільки таким. Примари дадуть місце живій істоті.

„Ще раз повторюю: цей близкучий наслідок—сполучення актора з поетом—досягається нелегко навіть тоді, коли маєм справу з маленькими ролями.

„Ті властивості, дякуючи котрим актор може глибоко зворушити й хвилювати публіку, є спеціальним видом „акторського“ ума і коли власник його й не володіє іншими проявами ума, він не заслу-

*) Кращий російський мол'єрист, проф. Олекса Веселовський, як раз закидає Кокленові те, що в нього в кінці п'єси Тартюф не страшний.

говує на зневагу. Нехай не вказують мені на роль автора у впливові актора на публіку. Цілком визнаю цю роль, однаке прошу згадати, який мизерний ефект дають найкращі п'еси, коли вони погано виконані. Скільки прекрасних драматичних сцен викликали сміх через те тільки, що були погано виконані! Нарешті, хочу використати заувагу, яку я сам недавно зробив: есть актори, обдаровані такою силою характеристики, що цілком умовним ролям, позбавленим влучності або величності, вони надають надзвичайно життєвих і правдивих образів. Про скільки драм говорили: „Що за марна п'еса! Але який дивний у ній Фредерік!“ А Тальма?—Хіба він не вдихнув свій геній і свою душу в цілу низку нікчемних трагедій, котрі,—не встиг він зникнути,—знову стали тим, чим були в дійсності—нікчемністю“.

Скажу від себе,—хіба не те-ж робила Марія Гавриловна Савина або Марія Костянтинівна Заньковецька з цілою низкою творів неподільних авторів, утворюючи образи, котрі назавжди лишаться в історії театру і цим дають доторкнутись до свого бессмертя і цим авторам—„паперопсувателям“, від котрих без такого виконання і сліду-б не лишилось.

А Марко Лукич Крошивницький (наш „батько“), Іван Карпович Карпенко-Карпій; Опанас Карпович Саксаганський, Федір Васильович Левицький, Микола Карпович Садовський, Ганна Івановна Борисоглібська, Ганна Петровна Затиркевич,—все це творці незабутніх образів, з нічого утворених.

Іменно це утворення живих типів робить із драматичного мистецтва (каже Коклен) найлюдяніше од усіх інших, а з театру—найбільш улюблена для людності розвагу, яка найбільш захоплює й й дас чулим людям найбільшу насолоду.

XIII.

Тепер я хочу звернутись до дуже важливого питання—про стиль виконання, котрий є окремим для кожного автора. Починаючи з західної Європи, зокрема з Франції, наведу те, що говорить на цю тему той-же Коклен.

„Коли не можна грati драму, як комедію, то так само не можна грati Мол'єра, як Бомарше; кожний письменник має свою власну натуру, яка проявляється в його творах, і актор повинен одбивати її своїм виконанням; він не може говорити тільки авторові слова, він мусить зживися з творцем п'еси.

„Ви хочете грati Мол'єра; засвойте-ж собі його широту, його дивовижну докладність, яка так мало дбала про виблиски ума, а більш прямувала до буйних, одверто правдивих штрихів. Запозичайте веселість, до такої міри природжену його душі, що вона б'є через край, особливо в останніх п'есах; і ні хвороба, ні горе не заважають цьому

сміливому реготу, до якого, щоб там ні говорили, не примішуватися й найменшої мізантропічної гіркості. Висловлюйте з належною широтою цю чудову комічну мову, найкращу з усіх, які лунали в театрі.

„З Рен'яром”), котрий частенько заміняв спостереження фантазією, можна поводитись вільніше, але будьте в його п'есах втіленою веселістю і, не боячись, давайте волю його соковитим, хоча трохи й неохайним дотепам, швидким на втеки й сміливим при зустрічі, скавав-би Раблे.

„Інша річ Бомарше. Нема в нього тих життєвих соків, що мимоволі ляльуться з душі радісної по натурі.

Але ума вояовничого, колючого й викликаючого в автора стільки, що він надає його всім діевим особам; нікчема-Бродуазон—і той розумний. Певність, відважність, сміливість,—ось що треба бачити в вас, коли ви граєте Бомарше“.

Далі я беру з Коклена цітати, котрі відносяться тільки до тих письменників, котрі ще вдержались у репертуарі не тільки французького театру, а й у репертуарі всіх європейських сцен.

„З письменників нашого часу до Мол'єра найближче підходить Ож'є, хоча тон його цілком сучасний, і його Lionne rauvre i Gibager найхарактеріші типи нашого часу. У його дотепі є Мол'єровська стилість і точність, мова менш багата, відзначається соковитістю, силою, красою й звучністю, особливо в прозі. Треба, щоб у його п'есах гра була широка; вони відносяться до „високого“ репертуару.

„Мел'як і Гондіне—тонкі спостережники, які добровільно залишилися в області фантазії. Вони в своїх чудових вимислах, приправлених доброю частиною істини, злегенька пурхають над зверхністю життя, але деякі штрихи дають зрозуміти, що обидва письменники суть питання бачать так, як ніхто. Тільки в Гондіне нема гіркості, Мел'як-же, навпаки, загострює свої стріли, напуває їх отрутою і ранить просто в живе місце. Через те грati їх вимисли однаково не можна. Для обох вимагається легкість, але ця легкість повинна бути bon enfant для одного і enfant terrible для другого. Гондіне незлобно веселий: він може дійти до шаржу, завжди додержуючи основу здорового розуміння. Мел'як—справжній talon rouge**) зухвалий, шиплячий; не бійтесь-ж його грati хвисько, жваво, як і він сам не боявся писати, але грайте моторно, з заливом реготу. Його трохи роблена веселість може перейти в абракадабру; спасайтесь-ж його від цього розвязністю.

„І Галеві також дотепний, може він менш елегантний, але теж дуже гарний. У тому, що він пише сам***) почувається якийсь сер-

*) Автор „Законного наслідника“.

**) Червоний закаблучок тоб-го аристократ Людовик XV видав наказ, котрим заборонялось усім, окрім дворян, носити червоні закаблучки.

***) Частіше усього він пише в співробітництві з Мел'яком.

дечний трепет; видко, що автор—людина з тих, котрі не піддаються на піддурування.

„Дотепний, подібний до Мел'яка, Пал'єрон відріжняється, як і Галеві, чулістю; дякуючи великій техніці, чулість і ум його здаються природними. Не треба урочисто грати Пал'єона; треба грати його сміливо, розвязно й весело, цілком по французьки.

„Фел'є вимагає більше нервовости. Він теоретик, подібний до Дюма-сина, але в йому є щось романтичне й фатальне. Щоб грати його п'еси, потрібні гарні манери, шляхетність і трошки романтизму. Признаюсь, я зачарований ним! Фел'є більш усіх вносить ідеалізму.

„Скриб вносить ідеалізму менше всіх. Грати Скриба з тією фаміл'ярністю, котра зустрічається в його творах, зовсім не буде передбачливо.

„Сарду значно перевищує Скриба широтою ума. Сарду меткий, плодовитий, спритний до геніальнosti, надзвичайний винахідник, незрівняний виконавець, котрий уміє пускати в діло всі пружини, все руйнувати, без усяких зусиль переходити від героїчної драми до феєрії, від громадської комедії до водевіля!. Грати його треба так, як він пише.

„Гюго треба грати, як лірика; він перш за все лірик; найдраматичніші положення задумані й оброблені ним до такої міри лірично, що інші ситуації здаються лише канвою для величніх поетичних творів. Ніхто в такій мірі не втілювався в своїх героях, як Гюго. Що таке дон-Сезар у Рю-Блав?—Ліричний фантазер. Признаюсь, пічого іншого я не бачив у йому і грати його інакше я не міг. Як я вже й раніше казав, мені здається, Виктор Гюго не може зрівнятись у цьому відношенні з Мол'єром або Шекспіром, бо в їхніх дієвих особах почувавшись не автор, а вся людність.

„Скажуть, що я суперечу собі, принаймні в тім, що стосується до Мол'єра та Шекспіра, коли я з одного боку кажу, ніби цих двох письменників ніколи не видно в їх творах, а з другого, ражу шукати їх там, щоб знайти правдиве виконання для їхніх п'ес,—суперечність ця більше зовнішня, чим дійсна. Персонажі, створені цими великими людьми, живуть власним незалежним життям. Шекспір і Мол'єр не виводили себе в них і в них не відбиваються. Все це люди, котрих ми знаємо й зараз можемо бачити на вулиці. Але, зустрівшись з ними, ми хіба змішасм Шекспіровські персонажі з Мол'єровськими? Ми дуже добре зуміємо знайти межи ними ріжницю і віднести до одного чи до другого письменника те, що належить йому по праву.

„Річ у тім, що, өзирнувши людність, ці два генії вибирали людей кожний по своїй вдачі. Мол'єр простував до типів широких, одвертих, сталих; Шекспір брав все, що виходило по-за межи геть, все жагуче, бурхливе. Обидва письменники не тільки вибирали собі потрібні образи, але з той тисячі рис, котрими відзначається людина, вони запозичали

лише ті, котрі здавались їм найбільш характерними і обмальовували їх на свій зразок. Їм дана була здібність створювати людей, але її не менш вразлива здібність створювати місце, серед якого вони примушують їх жити, атмосферу, яка сповняє це місце її світло, що розлито в цій атмосфері. Це їх відмінна риса. Вибір типів і виразів, розмаїтість оточення й колориту (відповідно з внутрішніми властивостями їх генія)—все це складає їх стиль, їх манеру і в цьому виявляється їх індивідуальність. В основі в їх—увесь світ; форма належить їм самим”.

„У скромній сфері своєї діяльності актор повинен здійснити щось подібне. Він може накласти свій відбиток на ролі, які він виконує, але цей відбиток мусить так зіллятись з реальним персонажем, щоб глядач відчув це лише після розміркування й порівнання”.

„Треба, щоб слідкуючи за грою актора, глядач забув про нього і бачив лише створений персонаж. Аktor виконає надзвичайно гарно тоді, коли, перечитуючи п'есу або дивлячись, як її інший виконує, глядач згадає першого виконавця й скаже: „Для цієї ролі тільки й годиться один!”

„Хто знає? Може іменно через те, що Шекспір і Мол'єр належали до нашого цеху, вони до такої міри зуміли відкинути своє Я із п'ес, так глибоко все-ж таки одмінених їх геніальністю”.

„Будем-же, які-б ми не були мизерні, завжди дослідувати їх, будемо так-же невтомно, як вони, сами вдивлятися в життя, цю вічну Божественну комедію...“

Цими словами Коклен закінчує свою книгу.

XIV.

Я вже вище висловив свій погляд на драму й трагедію на французькій сцені, погляд в основі негативний, за винятком хіба вміння носити костюм, чим взагалі знамениті французькі артисти, як жінки, так і чоловіки. Але в сфері комедії у французів нема конкурентів, хіба що поляки.

Легкість, життєвість, скажений темп при ідеальній чіткості, заразлива веселість, перед якою неможливо встояти, навіть, тоді, коли французький актор грає яку-небудь бездарну річ.

Я не можу забути, як прекрасна французька актриса, комічна „старуха“ Деклоза, в якомусь пікчемному ревю грава сама армію й народ одночасно. Ця дуже поважного віку жінка, в котрої одна половина була зодягнута в кірасу, а друга в селянську одежду, граючи цю дурницю веселилась, як можуть веселитись тільки діти, граючи витвори своєї чарівної фантазії, цими веселощами вона примусила забути всю беззамістовність і непотрібність твору; і ми, повний театр глядачів, переможені талантом чудової артистки, разом із нею перетворилися в дітей; наївно, безпосередньо, радісно й надзвичайно легко віддавались веселощам.

У цих внутрішніх веселощах самого виконавця може й є секрет комедії.

Французька комедія—сама найлегша, найбільш близкуча й радісна.

Італійська—лише темпераментна, весела й тонка.

Польська, володіючи багатьома якостями одної й другої, уже має в собі щось більш серіозне.

А німці, і ще більш англійці, дуже серіозні й важкуваті в своїх комедіях, чого нема у поляків.

Російська й наша комедія—середина межи поляками й німцями.

Я вже говорив, як сами французи грають свою комедію, і ми всі повинні також прагнути до цього ідеалу,—бути такими ж веселими, принадними, легкими, верткими, близкучими й палкими, як вони, а головне—радісними.

Граючи італійців, комедійний актор повинен ще звернути увагу на характерність образів, обробку деталів і, ще більше, на близк виконання.

У польських комедіях життєвість тону, інтонацій і образів, в сполученні з легкістю, мусить бути висунуті на перший план і не повинні забуватися й рисочки гіркої іронії, котра частенько зустрічається в польській літературі. Недурно талановитий драматург, Габріель-Запольська, назвала одну з своїх річей не комедією чи яким іншим звичлив терміном, а трагі-фарсом.

Німецька комедія вимагає перш над усе характерності, випуклости, чіткості й обробки.

Англійська—незвичайної витриманості, тонкості й того, що властиве „високій комедії”—благородства передачі.

Для передачі Російської комедії необхідно, як повітря, простота, життєвість, спостережливість, справжній розмовний тон і щирість.

Наша-ж комедія ще вимагає й наївності, безпосередності й гумору.

Драма також мусить виконуватись у стилі національної школи.

У рецензії великого театрального критика, „Неистового Вискаріона“ (В. Г. Белінського), про гру Орлової в ролі Офелії ми знаходимо такі рядки:

„У перших двох актах вона грає гірш, ніж незадоволююче: вона не може ні ввійти в сферу Офелії, ні зрозуміти безмежної простоти своєї ролі—і через те безперестанно переходить від манерності в надутість. Але це не від того, що в неї нема ні таланту, ні почуття, а від поганої манери гри, від неправдивого розуміння драми, яку вона собі уявляє як щось таке, в чім ходулі й ненатуральність є головне“. Це було написано в 1838 році.

Як сумно, що й до цього часу, щось подібне можна сказати про дуже й дуже багатьох акторів, котрі грають трагедії й драми.

Натхненно проста гра Мочалова в Гамлеті викликає в того-ж такі критика такі слова: „... ми розуміємо, яке блаженство про-никає в душу цього чоловіка, коли він після захоплених оплесків юрби відчує, що іскра натхнення, що зажевріла в його душі, розлеті-лася по цій юрбі тисячами іскор і спалахнула пожежою...“

„Театр!.. Чи любите ви театр так, як я його люблю, тоб-то всіма силами душі вашої, зо всім ентузіазмом, на якій здатна лише молодість жагуча й жадібна до вражінь красивого? Чи можете ви не любити театра більше всього на світі? І справді чи не зосереджуються в йому всі замилування, всі спокуси, всі чарі красивих мистецтв. О йдіть, ідіть до театру, живіть і умріть у йому, коли ви можете!..“

Як я працюю над ролею.

Артист перш за все повинен бути чесною людиною і чесність та повинна бути для нього тим більш обов'язкова, чим вище він стоїть, яко художник.

„Немає поганої ролі, а є погані актори“. „Вивчив і на пам'ять ролю—то вже напів І виконав“.

Так казали старі актори. Я працюю на сцені 36 років. За цей час перед моїми очима розпочався український театр, розцвів і забуяв. Українські вистави бували й раніше, але ставились випадковими трупами; таких труп було багато. У 1880 році на півдні блукало дві таких трупи: Чернишова й Василенка. Із трупи Василенка вийшло два актори: Милославський, нині помершій, і Стодоля, який грає й досі, здається в трупі Сабиненка. У 1881 році трупа Чернишова влітку давала вистави в Одесі і я пам'ятаю, що Марко Лукич Кропивницький приїздив у цю трупу на гастролі. У 1882 році обидві трупи—Василенка й Чернишова—поневірялися в Миколаєві, де я тоді служив у війську, бував на виставах і познайомився з артистом Панамаренком, тоді ще молодим хлопцем. Панамаренко цей і досі на старих традиціях грає в Лубнах, Прилуках та Золотоношах.

Обидві ці трупи були сімейного складу: батько, мати, 2—3 сина, 2—3 дочки і де-кілька сторонніх, що бралися на „виучку“ і були на хазяйських харчах і кватирі. У цих трупах брали участь і аматори. Нелегально брав участь і я в трупі Чернишова. У цих акторів не можна було чого-небудь навчитися. Грали вони як попало і головна задача була в тім, щоби „дражнити хохла“. Дражнiv його й я і, ма-буть, із великим успіхом, бо публіка приймала, а Василенко, антрепренер другої трупи, ходив навіть скаржитись на мене до командира полку і мені було заборонено брати участь у виставах.

У серпні 1883 року наш полк прийшов на великі маневри до Одеси. У цей час там грала трупа покійного М. П. Старицького з М. Л. Кропивницьким на чолі. Трупа була велика. Головні сили були такі: Садовський, Грицай, Манько, Квітка-Основ'яненко, Касиненко, Заньковецька, Садовська-Барелоті, Вірина, Затиркевич.

У цій трупі почав я свою артистичну діяльність і, звичайно, зразком мав такого велетня, як М. Л. Кропивницький.

Сказати в подробицях, як працював над ролею Марко Лукич,— не можу, але знаю, що праця та була звичайна. Роздавали ролі. Сі-

дали на кону за стіл, читали п'есу, поправляли ролі. Потім через день—два починалися проби. П'еси, здебільшого, були нескладні, *mis-en-scène*'и трафаретні та на них і не звертали особливої уваги. Марко Лукич, якож режисер, ніколи нічого не показував. Стоять, бувало, дієві люди біля супльорської будки і бубонять свої ролі, як на ламарі. Коли-ж спитаєш Марка Лукича, де краще стати, то або мовить, або скаже: „ставай, де тобі краще“, і *mis-en-scène*'и кожен виробляв сам. П'ес було всього—12. Коли я вступив до трупи,—всі актори були на своїх місцях і тому приходилося грati невеличкі ролі або виходити в народніх сценах. Часу вільного було багато і я придивлився, як грають усі артисти. Так напластовувались мої сценічні розуміння. Але сцена для мене була ще довго гарячим вугіллям, по якому я ходив босими ногами.

У жовтні цього-ж року трупа переїхала до Єлисавету. Тут до трупи прилучився Карпенко-Карий. Він багато грав, якож аматор, мав досвід сценічний, знов старий український репертуар і, навіть, мав порядний російський репертуар (переважно Островського). Все, що приходилось йому чити, він вичитував голосно і ролі вивчав на пам'ять, а я слухав і, маючи добру пам'ять, теж знов усі його ролі. (Ми завжди мешкали вкupi). Коли-ж приходилося мені грati щось нове, то він начитував мені ролю. Але праця була стихійна. Цей мій перший учитель скоро залишив трупу і мені прийшлося грati де-які його ролі. Я грав їх за його зразком. Пройшло ще скілька часу—Марко Лукич теж поїхав одпочивати на село. Тепер мені прийшлося грati його ролі. Я грав їх за його зразком, малпуючи Стецька та інших.

У піст тоді заборонено було грati. І от, сидачи вдома, я почав читати. Прочитав усього Шекспіра, Шілера, Лесинга. Зацікавила мене „Гамбурзька драматургія“. Я жив тоді в Одесі, де під той час гастролювала німецька трупа з Посартом на чолі; мені пощастило почасті на п'ять вистав. Це було для мене „откровеніє“. Я довго не міг забути „Короля Ліра“, „Натана Мудрого“, в котрім так артистично Посарт розказував про „Три перстні“. „Отелло“ не давав мені спати... Тут зрозумів я, що артистові необхідно „перевоцлотитись“, забути себе і на кону ввесь час жити іншим, чужим життям.

Для мене випили невідомі досі істини: жест, міміка і голос повинні йти відповідно поруч. *Mis-en-scène*'а—закон. Життя людське глибоке, як океан безмежний і багато чудес на дні душі людської! Мистецтво це творчість, а творчості не можна навчитись. Мистецтво треба любити, шанувати і все навчатись його, бо воно не стоїть на місці, а тече, як життя людське, як усе живе,—йому немає ні кінця, ні краю.

Але я йшов навпомацки, не маючи ні досвіду, ні знання. На кожнім кроці стояло питання—„як“? Душа горіла жадобою знання і я читав усе, що тільки знаходив про мистецтво. Так познайомився я з теорією Дидро. У його теорії сценічна умілість не в тому, щоби

плачучи ти зробив враження на слухача, а в тому, щоб ти удавав, ніби плачеш і вдавав так, щоби публіка повірила, що ти справді плачеш. Талант артиста в тім, щоб уміти передати публіці те, що почуваєш сам. Як же так? А от наші значні артисти плачуть на кону справжніми сльозами,—виходить, це перевоплощення, перевтілення. Шукаючи відповіді на це питання, дійшов я до переконання, котрого не виявляв ні кому, бо слово мое, як то кажуть, не королівське. Переконання мое було лише для мене. Дидро правду каже, але його мистецтво—це той Адам, якого Господь створив по образу й подобю своему. Ось лежить він прекрасний, але ще мертвий з закритими очима... І вдунув у нього Господь Духа живого, і ожив, і одкрив він очі. Дух живий—це темперамент, це чулість, та сила, що заставляє артиста, перевоплотившись, проливати сльози. Недостачу рухів, обміркованости, школи—можна замінити чулістю, темпераментом, але відсутність чулости ніяка школа не замінить. Там, де немає душі й чулости, немає й мистецтва, це тільки ремесло. Те, що каже Дидро, це школа без „нутра“, котрого не дасть ніяка школа. Виходить, треба злити в купу все: виучку, обдуманість і чулість. Граючи за допомогою тільки школи, зробиш враження рівності, робленості, а артисти, що грають не шкільно, а тільки „нутром“, роблять часом більше враження. Кажу часом,—бо чулість і темперамент через якусь причину, випадково можуть згаснути і артист провалює ролю, а, нарешті, з літами темперамент погасне й зовсім і артист, не розуміючи свого становища, умірас для сцени.

Працював я над ролею, як і всі: вивчав, потім на пробах говорив, як Бог на душу поклав. Були в нас такі артисти, котрі знали, чого хоче публіка; ці артисти мали успіх; публіці ж подобається те, що підходить під її розвиток.

Я хотів чогось іншого, якогось „откровення“. І я його найшов, граючи Пеньонжку в „Мартині Борулі“.

Перший раз цю п'єсу ми поставили в Новочеркаську в присутності автора. Тип Пеньонжки автор узяв з нашого херсонського поміщика, такого-ж настирливо-говіркого, з тією ріжницею, що розмову свою пересипав він латинськими цітатами. Я переніс його на концілком, навіть із його ходою, припадаючи на праву ногу. Авторові дуже подобалось, а я був незадоволений: виходило нудно, не цікаво, докучливо, і я шукав на дні душі моєї чогось іншого,—шукав і мутився. У мене не було тону старого чоловіка; виробляючи його, я трохи не зірвав голосу, поки знайшов спосіб робити це легко, не напружуючи голосові м'язи. Я придивлявся до старих людей, переймав їхні характерні риси, голос і з усього того, нарешті, утворив совсім нового типу. Коли на другий рік ми знову грали „Борулю“ в присутності автора, то він сказав мені: „Чудово! Ти знаєш, я ніколи не

думав і не уявляв собі нічого подібного". Ці подробиці важні тому, що вони примушували мене мислити й працювати. Вони навели мене на нові ідеї. Автор, пишучи п'есу, не думав і не уявляв собі такого типу. Виходить, комічну роль можна виконати в багатьох одмінних типах і додати типові такі риси, про котрі автор зовсім і не думав.

Яка-ж надзвичайна широта комедії! Комізм, гумор, іронія не для всіх зрозумілі, бо тут часто розуміння буває цілком протилежним словам комедії. Загал розуміє тільки комізм поверховий, околишній і не розуміє, що є точки, де комізм сходиться з трагізмом і означає вже не легенький поверховий сміх, а гіркий, болючий!

„Видимий сміх крізь невидимі мири слози". От де потрібно мистецтво! А драма? Мені пощастило бачити, крім Посарта, Мітервурцера та Росі, короля мистецтва—Сальвіні і я переконався, що ідею драматичної ролі всі артисти розуміють однаково, тільки неоднаково її виконують, бо тут артист своїм виконанням тільки додає автора і в цьому його творчість. Тут переважно потрібна душа, почуття, настрій переживання. Я не хочу цим сказати, що в драмі не треба мистецтва, але його треба тільки додати до настрою. Це зрозуміло, коли взяти на увагу драматичних артистів, котрі випадково признаються публікою, маючи тільки природні „достойності": хороший зріст, статурність, гарний голос, красиве лице, знання сцени, а іноді—сміливість, що доходить до нахабства. Все це без мистецтва, без святого вогню Прометея, без творчості імпонує публіці, котра часто не розуміє того, що пі артисти просто грамофони, котрі бездарно вигукують слова автора. Драма й комедія мають на меті дати справжнє життя. Мистецтво—це теж наслідування життя. Як автор переймає життя, так само й артист повинен його передати. І чим довше письменник стежить за життям,—тим довше буде він цікавим, самобутнім. Так само й артист кону. Коля-ж і той, і другий шляхом досвіду почують себе закінченими, виробивши собі певні рецепти для своєї праці, то хоч і будуть вони кращі серед свого оточення, але, в усякім разі, стануть нижчі від самих себе. Все це я пережив, передумав і переконався, що артистові треба з'єднати школу, чулість, темперамент і наслідування життя. Але я мав приклад, що переносити цілком життєвий тип, як то я зробив, граючи перший раз Пенньонжку,—не слід, а треба, процідивши його в собі по краплі, знайти такі риси, які найбільш іскраві, найбільш цотрібні для кону—передати не зовнішність, а логіку типа. Життєвий тип для артиста—це те саме, що фотографія для художника: вона лише допомагає художникові, але ніколи не зрівняється з живописсю. Артист повинен сам себе поправляти й критикувати. Кожен чоловік це окремий сам у собі світ, у ньому істнє всяка вдача, треба тільки вміти викликати її зі dna душі. Є в чоловіка і зло, і добро, і любов, і ненависть, і всяка його вдача виявляється на протязі життя. Треба помічати, як удачі ці виявляються не тільки в інших, а й у тебе

самого. Гляньте на розгніваного чоловіка, які в нього рухи, який вираз лица, очей, і майте його за зразок для кону. Не будучи художником, але спостерігаючи життя, ми бачимо хиби різбаря, майстра, ми скажемо письменникам: „ніколи ніякий чоловік не почував і не думав так, як ви гадаєте“. З цього ясно, що треба прикладати й до себе критичний погляд, вглядаючись у життя. І славетні артисти, і художники, і письменники, і вчені люди—не поодинокі; вони всі мали своїх попередників і брали в них, що найкраще. Світова різ. Так і артист повинен у своїх попередників брати те, чого йому бракує і що найкраще. Тоді ти не одинець, а в тобі з'єдналась праця і твоїх попередників. Але треба пам'ятати, що мистецтво без ідеї не має значення. Ні художник, ні письменник не повинні тільки наслідувати життю,—бо в першого це буде фотографія, а в другого—стенографічне спровоздання з діяльності окружного суду. І артист не повинен тільки малувати життєвий тип або свого попередника, бо тоді йому можна нагадати одного грека, котрого хотіли послухати якогось артиста, що надзвичайно хороше вдавав соловейка, а той відповів: „ні, дякую,—я частенько слухав самого соловейка“.

Так повагом думки мої складались і виробилася система праці. Побачивши великих артистів, як от Сальвіні, Росі та Посарт,—я зрозумів, що не можна грати, не працюючи, навіть, над маненькою ролею. Сальвіні працював над Королем Ліром мало не 10 літ *). Менесюлі зробив сто проб і п'ять генеральних на Гамлета!

Все це не давало мені спокою, я не задоволявся своїм виконанням і критикував себе, навіть, на кону, почуваючи, що сказав не так, як слід. Щоби виробити яскраву дикцію, я почав учити Гомера. Гексаметер дисцеплінує артиста, бо тут не можна переставити чи викинути не тільки слова, але й дрібного злучника.

Життя бігло, а з ним і український театр повагом ставав на ноги. З'явилися п'еси більш складні, і мені, яко режисеру, тоді вже в своїй трупі, приходилося працювати над їх постановою. Тут я зрозумів, який великий вплив має режисер. Він повинен прийти на пробу з виробленим планом п'еси, виробити також *mis-en-scène*'и і як артист мати творчість. Діло режисера навело мене на шлях раціональної артистичної праці. Тепер, одібравши ролю, я читав раз десять п'есу. Потім ролю переписував сам, заставляючи великі береги для уваг. Репліка в 2—3 слова, як то звичайно звикли робити переписувачі,—не годиться: треба не тільки одновісти на репліку, але необхідно вміти й вислухати все те, що тобі говорять, а для цього артист повинен знати зміст всього, що йому говорять дісві люди, щоб підготов-

*) Одна російська артистка, почувши про це, сказала: „У нас, у Росії, за такий час можна ведмеди навчити грати Ліра“. От як дивились на артистичну працю російські артисти.

вити себе до відповіді. Переписану ролю я вивчав і коли знав так, що міг всю прочитати на пам'ять під ряд з реplіками дісвих осіб,— тоді на берегах зошитку писав докладно, що и роблю, де стою, куди й коли перехожу й де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки; розмічав паузи. Після цього починаю я творчу роботу. Я малював собі оливцем типа, як умів. У ліжку, коли все кругом спало, затопивши очі в темряву, я викликав типа, читаючи ролю в умі, придумував тон, рухи, а ранком знову записував те, що був придумав. На пробах я шукав знову тону, виповняючи все, що занотованував на полях ролі. Чим більше проб, тим краще. Після пятої—шостої проби я починаю працювати біля дзеркала. Тут з'ясовувались усі хиби в руках, а також видко було, чи одповідає жест міміци та інтонації голосу. Перед дзеркалом я читав ролю голосно в тонах, які потрібні для кону і кожного разу знаходив щось нового. Уночі йшла знову творча робота... і так до самої вистави. У день вистави я уникав усіх сторонніх розмов, не обідав і від часу до часу прочитував у пам'яті трудні місця ролі. За $2\frac{1}{2}$ години до початку я йшов у театр і, загримувавшись, старався „всякое нині житейськое отложить попечение“ і крок за кроком одрішався від себе. Нерви були завжди напружені, я ніколи не був певен того, що виконаю добре ролю. Перед виходом я забував усе і переносився в інше, чуже життя. Як це мені вдавалося, судити не мені. Боронь, Боже, на кону одну хвилину прийти до себе, згадати щось із життєвої справи. Артист повинен тільки думати з ким йому говорити й що йому робити. Творчість з'являється також на кону несподівано під час дії.

Я виробив собі де-які закони, котрі неможливо передати: це—що до інтонацій і того, як підготовити слухача (публіку) до прийняття головного моменту драматичного чи комічного удару; але це все належить скоріше до теорії, тут багато залежить також і від то-ну, а тон, на превеликий жаль, умірас разом із артистом.

Ще два слова про грим. Частенько думають, що типу комічному обов'язково треба начепити такого носа, щоб аж у перший ряд доставав! Помилка страшна: це буде знову зовнішність, а не логіка типу.

Я написав, як умів, усе, що знаю про свою працю над ролею. Не осудіть мене, брати мої, артисти. Я не беру на себе сміливості керувати вами і ще раз кажу, слова мої не королівські. До цього я додам вам, що правил на те, як утворити ролю, до цього часу одкрито тільки два. Перше—це совітують родитись талановитим—це діло наших родителів; а друге—радять багато працювати, щоб заволодіти мистецтвом. Це вже діло ваше. Учітесь, брати мої, працюйте, не спускайте очей з того, що оточує вас, і любіть мистецтво: без любови нічого-же бисть еже бисть!

2009
ПЕРЕОБЛІК

СЕРІЯ «ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК»

1. Книжка П. В. Сладкопевцев. Вступ до мімодрами.
2. „ III. О. Загаров. Мистецтво актора.
3. О. Саксаганський. Як я працюю над ролею.

50 лют 2011

ІНШІ ВИДАННЯ:

1. Календарь одривний на 1920 рік.
2. Портрети Т. Шевченка.
3. Зразкові статути споживчих т-в і кооперативних союзів.
4. Рахівничі книжки, чеки, ордери, накладні, книжки для пайщиків та інші бланки.
5. Листівки з портретами кооператорів (розпродано).
6. Серія художніх плакатів у народньому стилі.
7. Плакати-схеми.
8. Художній плакат: „Десять заповідів для промовців“.

ГОТОВУТЬСЯ ДО ДРУКУ

КНИГИ:

1. Проф. М. Туган-Барановський. Сучасний соціалізм в його історичному розвитку.
2. П. Мохор. Роль кооперації у відбудуванні зруйнованого війною світового господарства.
3. П. Мохор. Сучасне міжнародне становище кооперації.
4. О. Варавва. Наше золото. (Про сировину).
5. О. Шуліка. Як шукати щастя-долю.
6. Е. Вандервельде. Нейтральний і соціалістичний кооперативний рух. (Переклад з німецької мови).
7. Г. Любомирський. Підручник до практичного навчання елементарної теорії музики.

СЕРІЯ «ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК»:

8. Книжка І. Г. Гаевський. Завдання режисера.
9. „ В. О. Кисіль. Шляхи розвитку українського театру.
10. „ VI. М. Бурачек. Техника гріму. Б. Степанов. Як самому робити парики.

НОТИ:

1. М. Лисенко. Пісні для хору.
2. Я. Степовий. Проліски ч. I і II.
3. „ П'ять шкільних хорів.
4. „ „Кобзарь“. Пісні для дітей шкільного віку.
5. В. Кривусів-Борецький. Народні пісні (побутові).
6. В. Петрушевський. Народні пісні (історичні).

ПЛАКАТИ:

1. Гуртуйтесь в кооперативні артилі.
2. Батьків заповіт.

