

підмальовує всі риси свого обличчя, щоб зробити їх видимими на сцені. Цю видимість, цю натуральність він робить штучно. Без штучних засобів на сцені не вийде життєвої реальності. Це стосується не тільки гриму, а й усіх інших засобів відтворення образу. Ми, актори, на сцені мусимо, так би мовити, «підмальовувати», без цього «підмальовування» в словах, в руках та в іншому образ вийде блідим і зовсім неправдивим. Життєва правда — це одна річ, а сценічна правда — інша. Завдання мистецтва — перетворити життєву правду в сценічну так, щоб сценічна правда робила враження цілком реальної натуральності.

Отже, раджу вам, ще недосвідченим спеціалістам сцени, вчитися гримуватися, щоб залежати тільки від себе самого, звертати пильну увагу на свій сценічний одяг. Яка-небудь деталь в цьому може або допомогти вам яскравіше показати свій тип, або зіпсувати враження від правдивого малювання образу всіма іншими сценічними засобами.

## ПОДАЧА СЛОВА

Тепер переходжу до найбільш трудного, до найбільш відповідального в роботі актора — до подачі слова на сцені. Вживаючи інші сценічні засоби, актор може тільки вдало або невдало зіграти свою роль. Неправильною ж подачею слова, тоном, акцентировкою він може покалічити не тільки образ свого героя, а й усю ідею автора. Актор завжди стоїть між автором та публікою. Він своєю грою може або допомогти яскраво й виразно розкрити образ перед глядачами, або зовсім неправильно висвітлити його, змінивши ідею автора. Одне й те саме слово можна вимовити по-різному і тим самим надати йому той чи інший зміст. Правильно французьке прислів'я каже: «C'est le ton qui fait la musique» (тон робить музику). Наведу приклад. В п'єсі Івана Тобілевича «Хазяїн» є образ молоді хоррошої дівчини Соні, дочки Пузиря. Вона закінчила гімназію і під впливом шкільної науки, книжок стала широкою ученицею чесного, скромного народолюбця вчителя Калиновича.

Я знаю від самого автора, що Соня і Калинович є позитивні типи в п'єсі. Вони обидва є творчими фотографіями тих благородних, молодих ентузіастів, які збирались в сім'ї самого автора тоді, коли він ще служив в Єлисаветі. Як мріяли вони, молоді, побороти неправду, що панувала тоді по всій землі під натиском царської руки, з яким за-

їллом збирались вони віддати своє життя, щоб полегшити тяжку долю народу! Всі вони були народолюбці, і такими хотів змалювати автор Соню і Калиновича. Вони були, так би мовити, першими ластівками революційних ідей. В межах тогочасної цензури автор і малював їх такими.

Соня, як це часто трапляється в житті між «батьками та дітьми», вже далеко відійшла ідейно від свого батька. Поки вчилась, поки росла, вона ще не задумувалась над навколишнім життям, вона ще не замислювалась над господарчими методами свого батька. А тепер, скінчивши науку і повернувшись додому, вона починає усвідомлювати правдивий стан речей, вона починає бачити неправду батькових вчинків. Соня лякається відповідальності за це страшне хазяйське колесо, яким керує хижацька рука її батька. Повна невимовної тривоги, вона каже: «таке велике хазяйство, і все мені дістанеться одній, а я не знаю нічого, де тут зло, і не можу нічого зробити доброго». Вона збирається, не чекаючи майбутнього, боротися з неправдою, яку бачить у господарстві свого батька. Повторюю і підкреслюю, що образ Соні — це чистий, хороший образ, і таким його розумів і хотів показати автор.

А що зробила з цього образу акторка, яку мені довелося бачити в ролі Соні в 1933-34 році! Ця акторка, чи то з своєї власної ініціативи, чи може з наказу режисера, промовляла ті самі слова, що я їх оце подав, але таким тоном та акцентировкою, що вклала в них зовсім інший, небажаний для автора зміст. «...І все дістанеться мені одній» — прозвучало в неї сповнене неситої жадоби й радості захопити велике майно свого батька. В її інтерпретації це була справжня Пузирівна, справжня дочка свого батька. Акторка своєю акцентировкою ясно посвідчила те, що Соня була якраз тим яблуком, яке недалеко відкотилось від своєї яблуні.

Чи цього ж хотів автор? Що б він сказав, коли б міг побачити, як дорогі його серцю скромні, чесні, хороші Соня та Калинович кінчають свою любу розмову якимсь фарсовим канканом і «ефектно» зникають за куліси, як це часто рсблять балетні пари: вона, прекрасна діва, робить при цьому граціозні па в повітрі, а він, її партнер, не менш граціозно тримає її на руках, допомагаючи їй кокетувати ніжками в повітрі, ні за що не тримаючись. Таку діву, звичайно менш граціозну, виносить Калинович за куліси. Уявіть собі звичайного, скромного учителя часів «ходіння

в народ» в ролі естрадного танцюриста. Навіщо цей каскадний номер? Чи личить же він серйозному драматичному театрові та ще в серйозній п'єсі?

Режисерові та акторам того колективу треба було подивитися і брати приклад з акторів наших братніх республік. Хіба ми не бачимо, з якою повагою до Островського ставляться наші брати з російського театру та як уміють інші наші брати шанувати своїх письменників, своїх співців та своїх музик? Чому ж твори Тобілевича не користуються такою пошакєю з боку своїх же українських акторів? Навіщо перетворювати п'єси нашого українського Островського в якийсь балаган? Аджеж для вивчення Тобілевича зовсім не треба ворушити архівні порохи та запитувати історію давніх віків. П'єси Тобілевича можна ставити мало не з участю самого автора, бо хоч він вже й помер, але ще є так багато живих свідків, які коли не грали з ним на сцені самі, то бачили його в різних ролях — і в «Хазяїні» і в інших. Мушу сказати, що протягом цих довгих років, які ми з ним працювали разом, Іван Тобілевич був завжди присутнім, на всіх репетиціях і завжди брав активну участь в підготовчій до спектаклів роботі. Ну, годі про це. Вертаюся до головної своєї теми, до подачі слова на сцені.

Даючи приклад неправильної тоніровки, я говорив про ідейний бік справи. Тепер говоритиму про подачу слова з погляду суто технічного. Чим багатший на різні модуляції голос у актора, тим більшу кількість різних ролей він може виконувати. Голос актора — це скрипка в руках скрипаля, рояль під пальцями майстра. Коли інструмент має всі струни, то майстрові легко виконати на ньому найтрудніший музичний твір, кожна нота, що звучить в його душі, може легко знайти відповідно звучашу на музичному інструменті. Навпаки, коли скрипка або рояль не в повному порядку, коли їм бракує деяких струн, то що може зіграти на них навіть геній! Подача слів на сцені вимагає еластичного, з широким діапазоном голосу. Гнучкий голос може легко змінювати тембр і тон вислову.

Є чимало талановитих акторів, які мають в своєму розпорядженні дуже малу кількість нот в голосі. Вони не можуть модулювати своїм неглибоким голосом, і коло їх ролей не може бути широким. Незважаючи на талант, незважаючи на весь їх мистецький жар, голос не дає їм змоги грати запальних героїв. Такі актори ще замолоду грають ролі резонерів або старих, для яких безбарвний, а часом

і хрипкий голос стає влучною характеристичною рисою до потрібного персонажа. Голос для актора — це великий дар природи. Щасливий той, хто має його, бо скрипку можна купити, а голосу не купиш ні за які гроші.

Щодо себе, то мушу сказати, що я ніколи не мав права нарікати на долю в цьому відношенні. Швидше мій голос міг би нарікати на мене, бо в своїй підготовчій до виступів роботі я дуже зловживав ним. Скільки різноманітних голосів я примушував його імітувати — і молодих і старих, і комедійного жанру і драматично-трагедійного. Голос вірно і правдиво служив мені і в ролях, і в концертах. В комедіях він хрипів, гарчав, присвистував і часом робився тоненьким тенорком. В драмах він давав сильні, глибокі баритонові ноти і своїм молодим звучанням, тембром та модуляціями допомагав мені творити героїчні постаті і висловлювати різні переживання їх, починаючи від найтонших відтінків і кінчаючи трагедійним пафосом. Я тоді не розумів, чим був для мене голос в моїх сценічних успіхах, Але тепер його роль стала для мене цілком ясною. Мій голос був моїм постійним вірним товаришем. Йому одному я завдячую те, що я міг з однаковим успіхом грати молодого благородного рицаря Тараса з «Бондарівни», талановитого Івана з «Суєти», гордовитого, холодного магната Потцького, Франца Моора з його складними відчуженнями, різних Шпоньок, Пеньонжок, Гараськів та дурного Стецька. Але, як я вже сказав, голосу моему приходилось тяжко з таким господарем, яким був я. Я не задовольнявся його природним звучанням і сильно муштрував його. Я мало не зірвав його в той час, коли готував «мову» для Пеньонжки.

Я віддав і багато часу на вироблення чіткої дикції. Чіткість вимови — важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то ні одне слово не пропадає для публіки і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт. А кому цікаво слухати актора, який тихо і невиразно щось мимрить собі під носом?

Чіткість, виразність вимови потрібні й тоді, коли акторові доводиться промовляти на сцені пошепки. Виразний сценічний шепіт, на мою думку, є найтрудніший засіб подачі слова. А проте цей засіб є найкращий, коли хочеш потрясти душу глядача і залишити від своєї гри глибоке враження. Слова, сказані трагічним шепотом, вражають значно глибше, ніж викрик болі і відчаю. Я й досі не мо-

жу забути шепіт М. К. Заньковецької, яка і в цьому була неперевершеним майстром. Пам'ятаю, як в п'єсі Старицького «Не так склалось, як жадалось» вона, в ролі героїні, трагічно шепоче: «Дмитре, що вони зі мною зробили?», і від слів тих, від її шепоту в мене кожного разу проходив мороз по шкірі. Я старався й собі виробити такий шепіт. Я багато також потрудився над виробленням чіткої швидкої мови, так, щоб язик не заплутувався в словах.

На сцені швидка мова потрібна для відображення великої схвильованості персонажа. В афекті людина часто кидає слова-думки в дуже швидкому темпі. Цей словесний каскад показує бурхливі почуття або швидку зміну думок. Одна думка попереджає другу, не встигає одна думка з'явитися як зараз же її витискує друга. Такий швидкий темп вимагає абсолютної чіткості. А щоб навчитися так блискавично кидати слова і не заплутатись в них, потрібна велика вправність язика, велика треніровка.

Для такої муштри я повторював безліч разів різні народні українські й російські скоромовки. Наводжу декілька з них для тих з вас, хто захоче тренірувати свій язик так, як я колись тренірував свій для того, щоб не сталося на сцені: «язик, враг мой, пошто ты прежде разума глаголешь»: «Прийшов Прокіп — кипить окріп; пішов Прокіп — кипить окріп. Як при Прокопові кипів окріп, так і без Прокопа кипить окріп». «На дворі трава, на траві дрова; раз дрова, два дрова, три дрова». «На Араратських горах — там орали коровами на горах» та інші. Для виразної, спокійної мови я вголос декламував гекзаметри з «Іліади» і «Одіссеї». Я багато вивчив з цього твору напам'ять і пам'ятаю ще й досі.

Все те, що я оце казав, стосується, так би мовити, суто інструментальних, звукових методів вислову. Але крім інструментальності, існує ще й внутрішня динамічність слів, тобто їх змістова вартість. Не всі слова ролі, щодо змісту, мають однакову вартість. Звичайно, вони всі потрібні для розкриття образу, ситуації. Але є слова суто службового значення, які збуджують увагу глядача і підготовляють його до сприймання головної, центральної ідеї. Після службових, підготовчих до розрядки слів з'являються динамічні, які блискавично висвітлюють головну думку автора або найбільш характерне, що є в даному образі або становищі. Коли викинути їх з п'єси, то це значить цілком обезкровити п'єсу, вийняти серце з живої істоти.

Кожна п'єса має такі динамічні, вирішальні для ідеї автора моменти — і не тільки п'єси в цілому, але й окремих її ролей, окремих актів. Актор, що готує роль, вишукує такі важливі, вирішальні моменти в виступах свого героя, підкреслює їх і всією своєю поведінкою і голосом готується до них. Такі динамічні моменти треба обов'язково виділяти різними засобами. Часом робити паузу перед вирішальними словами, часом змінити голос. Зовсім не обов'язково їх викрикувати.

Коли я готував роль, я всі свої монологи ділив на три категорії. Високодинамічні (ключ до розуміння найголовнішого, що характеризує тип), динамічні, які характеризують головне в якому-небудь окремому монолозі п'єси, і підготовчі, службового значення, вислови.

Наприклад, в п'єсі «Суєта» я так розподіляв слова своєї ролі Івана. Високодинамічними словами, які виявляли всю глибину ества цього персонажа, я вважав монолог Івана, в якому він не тільки висловлює свою любов до театру, але й яскраво показує глядачам свій розумовий, культурний рівень та свою палку артистичну вдачу. Тут він весь розкритий для публіки, і, звичайно, його слова високодинамічної вартості.

Але крім цих слів я підкреслював ще й інші, вважаючи їх важливими для характеристики Івана, в окремих моментах п'єси, в окремих актах. Такі важливі слова, які виявляли ставлення героя не до найголовнішого в його житті, а лише важливого в окремих моментах, я називав сам для себе динамічними. В першій дії він говорить до своєї сестри Василини: «Не в силі діло! Ти хочеш бути лікарем — це хороші мрії, а чи можеш ти бути лікарем, про це й не думала» (службові і підготовчі слова). «Не кожний художник — художник, не кожний письменник — письменник (наростання динаміки), не кожний лікар — лікар, скрізь нужен талант» (динамічні, бо малюють самого Івана). В розмові з Демидом та Карпом Іван починає відразу динамічно: «Правда! Діло! У кожному слові життєва правда: привикнути до робочої дисципліни!.. Робоча дисципліна!.. (потім ідуть високодинамічні, що розв'язують напруженість думки). Я наймаюсь до тебе в строк — до Семена. Приймаєш?».

Так само і в комедійних ролях. В них теж все мусить бути розподілено на значні і незначні моменти, і до високодинамічного треба підготувати публіку. Найбільший

комізм полягає в тому, що, слухаючи актора, публіка сподівається одного, а актор підносить зовсім несподіване розв'язання ситуації. Наприклад, в п'єсі «За двома зайцями» герой Голохвостий веде дуже «великорозумну» розмову в домі Проні. В піднесеному тоні він виголошує свої «істини», і здається, що він має силу таких істин, і що він буде говорити й говорити. Раптом пауза, підготовча до високодинамічної розрядки. «...І очень, і очень...» — додає він нарешті, не знайшовши, що казати далі. З високопіднесеного тону він переходить несподівано на звичайний, і цей контраст динамічно висвітлює глядачам чим є в дійсності цей паничик і як він сам заплутався в своїх «високих матеріях».

Слова службового та вирішального значення не можуть, як я вже казав, вимовлятися однаковим тоном. Потрібна нюансировка слів. Я не кажу, що всі динамічні слова вимагають обов'язково підвищеного голосу, крику. Треба уникати одноманітності в звучанні голосу. Одноманітність обезбарвлює мову і заважає виділити головне і цікаве. Ще гірші наслідки має актор, який дозволяє собі зловживати голосним викрикуванням. Крик справляє неприємне враження на вухо слухача і швидко стомлює і надокучає.

Великий Шекспір навчає акторів, устами Гамлета, бути стриманими у вияві почуттів та пристрастей. От що каже Гамлет до своїх акторів: «Прошу вимовляти слова вашої ролі так, як я оце показав вам. Слова мусять легко і вільно злітати з язика. А коли ви почнете вигукувати їх так, як це роблять деякі з наших акторів, то це справить на мене таке неприємне враження, коли б мої вірші вигукував на вулиці оповісник. Не вимахуйте так сильно в повітрі руками. Будьте стримані. Умійте зберегти свою стриманість серед потопу, бурі і серед, так би мовити, виру вашої пристрасті». Ці слова Шекспіра я ніколи не забував, але разом з тим завжди уникав одноманітності. Відома річ, що контрасти більше вражають, ніж одноманітність. На темному виразніше відбивається ясне, на бравурному звучанні краще виділяються ніжні, тихі звуки.

Окрім нюансировки і темпу в поданні слова потрібна ще певність і твердість тону. Коли актор говорить плавно, не шукаючи слів, твердо і переконано, то публіка, несвідомо для себе, почуває переконання, що актор вірить тому, що говорить. Лессінг в своїй «Гамбурзькій драматургії» багато говорить про це. Він, між іншим, дає поради, як виголошувати монологи-сентенції. «Кожна моральна сен-

тенція, — пише він, — повинна виходити з повноти серця, про яку уста мовчать... Тому цілком ясно, що таку сентенцію треба винятково твердо знати напам'ять і проказувати, не спиняючись, без найменшого вагання і так вільно й легко, щоб здавалось, що те, що говорить, не є наслідком пам'яті, а виникає і ллється з уст того, хто промовляє, цілком ненадумано, а будучи неначе викликане даним станом речей». Автор цих слів повстає, і дуже слушно, проти фальшивої дикції. Він каже, — така дикція може викликати підозріння, що актор ніби не розуміє того, що говорить, бо й папугу можна навчити говорити. А що з того? І Лессінг і Шекспір засуджували утрировку й радили додержуватись більш спокійного, природного тону.

Тепер, коли я оце згадую про свій творчий шлях і про ті впливи, які допомагали формуванню мого світогляду щодо сценічної роботи, мушу підкреслити той благодійний вплив, який мали тоді на мене твори молодого Шекспіра та Лессінга. Де я міг навчитися? У вказівках цих двох письменників та ще у Дідро я навчився правильно думати про свою роботу. Я став назавжди ворогом утрировки, афектації, фальшивої дикції та голосного викрикування. Ми з Іваном говорили: «Ой, вже почав рвати гвозді», прислухаючись до того, як який-небудь актор вигукував свої слова з усієї сили.

Але мушу знову зазначити, що натуральність тону на сцені не може бути такою, якою вона є в звичайному повсякденному житті. Ця натуральність і природність тону мусять бути настільки природні, наскільки натурально і природно виглядає здалеку обличчя актора під гримом. Сценічна натуральність, повторюю, відрізняється від життєвої натуральності. На сцені я ніколи не говорив тим самим тоном, яким говорив у себе вдома. Моя натуральність на сцені була наслідком певної роботи над своїм голосом. Не завжди однаково треба було заставляти звучати свій голос. Це залежить від специфічних умов театральної зали. Велике приміщення, мале приміщення, повна зала публіки, напівповна або зовсім порожня — це все відіграло роль в звучанні і треба було до цього пристосовуватись і міняти тональність часом на протязі одного спектаклю. Це далось мені практикою. Вуха привчилось відчувати всяку невідповідність взятого тону до даного приміщення або до звучання голосів інших акторів, і я моментально пробував інший тон.