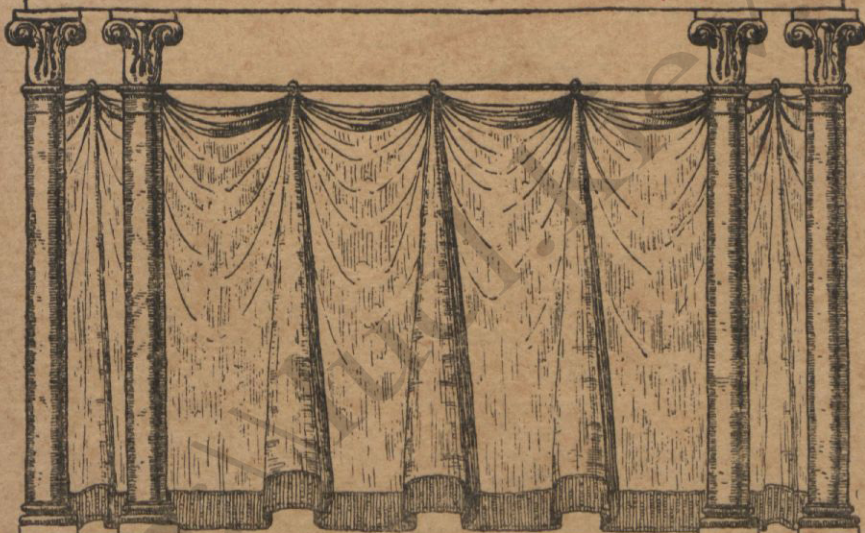




ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК



N

Київ

О. ЗАГАРОВ.
Мистецтво актора.
О. САКСАГАНСЬКИЙ.
ЯК Я ПРАЦЮЮ НАД РОЛЕЮ.

видавня Дніпросоюзу

3

1929

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК СРОКОВ ВОЗВРАТА

ВИДАВ

ВИПУЩЕНО

Книга должна быть возвращена
не позже указанного здесь срока

Количество предыдущих выдач _____

1. Проф. М. Мез
2. Проф. М. Мез
3. К. Шеме
4. Е. Егор
5. З. Ленс
6. Дніпров
7. Труды І
8. В. Губер
9. Протоко
10. Матеріал
11. Т. Шевч
12. Поради
13. Проф. М. Мез
14. О. Блох. Міста-сади. Соціально-економічні нариси. Випуск І-ий.
15. Три роки життя й діяльності Дніпросоюзу.

оміяна природа її та
ярний курс.
вах.
іств.
вів.

Дніпросоюзу 28/ч-1/ч-1919 р.
Дніпросоюзу. Збірник І-ий.
портретом автора.
Арт. КГ-08
Правління споживчого т-ва.
Ревізійного органу споживчого т-ва.
Політическа економія. Популярний курс.
Соціально-економічні нариси. Випуск І-ий.

«БІБЛІОТЕКА КООПЕРАТОРА».

1. Л. Бертран. Кооперация і соціалізм.
2. Л. Бертран. Що повинен знати кожний споживач.
3. В. Тотоміанц. Принципи і теорія кооперації (розпродано).
4. Ш. Жід. Майбутність кооперації. (Переклад з франц. мови).
5. Б. Мартос. Лист до землеків-кооператорів.

д з франц. мови).
оваристь.
споживчої кооперації в Англії.
нство.
ія. Збірник статей.
питання кооперативного виробництва.
меччині.
народів та держав і кооперативна само-

франц. мови).

івництво.
сть англійських кооперативів.

ІСТИЧНА».

ого пастирь (розпродано).

Б.33/24/372-16 3/3
129 Театральн.
порадник. кч. 3
К 1920 15-00

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК.
КНИЖКА III.

О. Загаров.

МИСТЕЦТВО АКТОРА.

— <00> —

О. Саксаганський.

Як я працюю над ролею.

— 6.6 —

Бібліотека № 113
централізований фонд
Бібліотека III очинського
району міста Києва

ВИДАННЯ ДНІПРОСОЮЗУ.

Київ, 1920.

<http://luc1.kiev.ua/>

Мистецтво актора.

I.

Серед широкого загалу колись був поширений погляд, що досить, мовляв, згодити 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 значінні 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 інсценівки найбільш улюблених наших творів красного письменства, що актори, і дуже талановиті навіть, не утворюють героїв такими, якими вони уявлялися вам при читанні і з якими ви жили; 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 читаете 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 відаєтесь безпосередньому вражінню, коли в вас прокидається не тільки мистець-актор, але й мистець-глядач, або, певніше, читач.

У актора мусять 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 мент, коли актор уже переходить до безпосередньої праці для ролі, в нього утворювався ідеал творимого ним образу, треба дати повний простір для творчости фантазії. Наші порівнюючи вбогі данні не повинні обмежувати цієї творчости.

І коли перечитуючи в другий раз п'єсу вже з чисто утилітарною метою—взяти з неї все, що можна, для вашої ролі, ви проробляєте, так-би сказати, механичну працю лише напруженої уваги, то вже послідує перечитування п'єси 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 обличчя, росту, постаті і т. и., тільки тоді, коли вільна творчість вашої багатой 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 обличчя, — тільки тоді тому звуку вашого голосу, що давно нетерпляче поривався в вас, ви можете дозволити вирватися на окремих найвиразніше переміжних інтонаціях; потім уже повільно зазвучить і вся роль.

І ось тут надходить для починаючого актора мука.

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 ще від ідеалу перші наслідки його творчости. 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 творчости.

Єсть і инший шлях—спочатку цілком радісний і празниковий. Спробуйте ви, молодий і недосвідчений актор, у кращім випадку прочитавши раз-два п'єсу, 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 иншого, що-б говорило, що все це може бути й кращим. Ви задоволені собою; відсутність критерія і самозадоволення захистить вас від зайвого хвилювання і нерішучести, котрі так заважають починаючим; сміливість допоможе зробити вам все, що ви можете в даний мент

і коли ви хоч трошки даровиті і володієте 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 „положеніє“, здається блідим і нецікавим; і справді—щоразу, як ви після того розкриваєте рот, щоби в голос читати нову роль, у вас вилітають уже готові, використані в багатьох ролях і завожені інтонації, котрі вам обридли ще більше, ніж публіці; така творчість вас уже більше не радує, та й самої творчості вже нема, бо не творчість-же справді буде—повторювання інтонацій, жестів і зворотів, які зробилися вже трафаретом, воно вам радости не дасть; ви до неї тільки звикли, як до успіху, котрий також не росте, а зменшується, і ви, скороспілка, „отцвіли, не успівши расцвісти“; коли в вас нема сили волі, після цього ви робитеся кокаїністом або ще якоюсь негіддю, а в кращім випадку ви на все життя—ледве терпимий, шаблонний, абсолютно нікому не цікавий, службінний актор.

А тим часом покинутий нами в муках творчості перший молодий актор (що читав свої ролі мовчки) тепер тільки починає ви-значатися.

Його занадто 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 рямці своїх даних, а намагався, цюволі розгортаючи їх, наблизитись до ідеалу, весь час поповнював свої запаси спостереженнями в області інтонацій, походки, жестів, образів, характерів і т. ин., і з нового і нового матеріялу 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 випередив, 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 вражіння.

Ще в драматичній школі, в Москві, я побачив у перший раз Посарта. 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 масштабу, 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 оповіщалось про його гастролі. Мені зробилось якось сумно, коли я подумав, що цей дідусь напевне вартий жалю в порівнянні з тим дозрілим, у повному розцвіті сил актором, якого я бачив 20 років назад. Але, приславши 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, грішних 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 деталей, 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 чарівним темпераментом—передо мною було чудо.

Але цей чоловік працював, як ніхто.

Він проробляв голосові вправи щоденно до самої смерти, не 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 дідуса я згадую, як побожна людина згадувала-б про святого.

III.

Коли найталановитіший маляр замислить намалювати картину з життя середніх віків, не будучи добре знайомим з цією епохою, в нього нічого не вийде; не допоможе 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 не читав п'єсу 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 матеріял?

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, древне-грецької і латинської.

У всякому разі актор перш над усе мусить в області мовознавства навчитися вірно прочитати і головне—вимовити кожну фразу, котра йому зустрінеться в п'єсі; майже завжди знайдуться люди, які зможуть 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 офіцера, 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 намагайтеся бувати в них, щоб спостерігати,—як ці люди говорять, які в них манери, жести, хода, звички, особливості.

Ви зустріли на вулиці японця—йдіть 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 спостережливості.

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

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

І от, коли ви озброїтесь 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 иноді 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 иноді несовісні, хоч, навіть, і талановиті (тим гірш!) твори, в котрих автор, аби бути оригінальним, „аби тільки не так, як інші“, для своєї популярності пише суспіль парадоксами, 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 „Револуція театра“. Книга була випущена на початку існування Товариства Мюнхенського театра, коли воно мало, порівнюючи, невеликі кошти і купило не дуже велике місце для театального будинку. Через те, що будувати малу театральну залу було не вигідно, вони збудували невеличку, тоб-то дуже неглибоку сцену і велику театральну залу. Широко розрекламували й випустили вищеназану талановиту, сильно й захоплююче написану книгу, автор якої був одним із головних діячів цього Мюнхенського Товариства Театра; одною з головних ідей цієї книги був „принцип театру 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 їй міг-би позаздрити кожний „дореволюційний театр“.

So ist das Leben!

А що-ж наслідувачі?—запитаєте ви—„так тонуть маленькі дѣти“...

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

VI.

Переходячи до мистецтва актора, як до такого, я виключно буду звертатись 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 врозумляючою“.

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

Прикладаючи до нас слова Доде, скажемо: в акторові двоє Я: одно—схоже на всіх, яке любить, ненавидить, блаженствує чи страждає: друге—паряще по над усім, серед найбільших хвилювань спостережливе, яке збирає матеріал для майбутніх своїх витворів.

Коклен пише: „У актора перше Я діє на свого подвійника до до того часу, поки воно не перетворить його в обличчя, яке йому мариться, словом, поки не зробить із себе утвору мистецтва. Акторові лишається жити 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 раніш писав, підходячи до питання з иншого боку) і говорить:

„Він бачить ко жну рису цієї особи і переносить її на самого себе, принатурює до свого другого Я всяку подробицю цього обличчя. Він бачить на Тартюфі відомий костюм і одягає його, бачить його ходу і підроблюється під неї, бачить лице і запозичає його через гримування. Він приспособлює для цього своє власне обличчя—так сказати, викроє, ріже й зшиває власну шкіру, поки критик, що таїться в його першому Я, не почує 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 чувається, для виявлення всієї ролі треба примусити себе рухатись, ходити, жестикулювати, слухати, думати як Тартюф, словом додати собі його душу.“

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

„Подібно до свого патрона, Мол'єра, він також бере матеріал свій скрізь, де його знаходить, тоб-то, для закінчення схожості він може надати портретові всі окремі риси, підхоплені ним у самому житті, таким чином,—Гарпагон створений із тисячи скаред-скупіїв, 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 перш всього наша фантазія, її творча здібність і критичне начало нашого розуму, Я активне, Я творяще, Я спостережуваче, в той час, як друге Я — пасивне, підвладне, матеріал.

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, котрий не буде заважати творити, не засушить, як сухий розум, не зайсть аналізом.

Роблячи цю дуже важливу для мого розуміння мистецтва й творчості актора заувагу, я з охотою перехожу до цітування з Коцлена.

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

„Тоді актор був-би людиною універсальною і володіючи хоч скільки-небудь талантом, придатним до кожного амплуа, він міг-би грати все, що йому забажалося-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, котрі вони цілковито здібні зрозуміти, їх статура.

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

„Є, нарешті, такі актори, в котрих їх людське Я, їх власна індивідуальність остільки дужі, що артист ніколи не може позбавитися їх, і замість того, щоб входити в роль, втілювати в собі її риси, він примушує роль підходити до нього і втілюватись в його зовнішні форми.

„Таким чином у актора завжди одна роль“.

Таким актором у Франції був Фелікс, у Росії незабутній „Дядя Костя“ (Костянтин Олександрович Варламов), а на нашій рідній сцені — Ганца Петровна Затиркевич; це, однак, не заважає їй бути одною з більших зір української сцени і кожним своїм виходом приносити старим прихильникам її таланту, до котрих 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 картинности неварто, але й захоплюватися нею не слід, найпаче не слід брати за вихідний пункт при утворенні ролі ту чи иншу ефектну рису. Все мусить виходити із самої вдачі.“

„Пройміться духом творимої вами особи і зовнішність дасться 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 умовности“.

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

„Навіть більше того. Коли через перебільшену погоню за зовнішньою характеристикою, вам трапляється утворити гримасу, тоді бережіться! Замість того, щоб забавляти, ви обридаєте 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 значіння і вживати його обачливо“.

VIII.

Далі Коклен переходить від ефектів пластичних, від зрительного вражіння до ефектів звукових.

„Вимова—це малюнок, накиданий дикцією.“

„Сила голосових засобів незмірна, і найкартинніші ефекти на світі не можуть вражати нарівні з покликом, висловленим з правильною 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 мусити 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.

Цілком приєднуючись 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 хіба сучасного актора це 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 одріжніте, не бачивши їх,—чи розмовляють актори, чи грають або репетирують.

Оскільки сучасні актори втратили 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'єси і чулася перша фраза розмови акторів межи собою, розумна тварина, що до цього часу лежала осторонь, уважно слідувала за всіма і слухала—миттю схоплювалась і кидалась до мене лащитись.

Ми до того звикли до шаблових, 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'єсі; ми вже запевнені, що він говорить, а не грає.

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

Ми погано 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 шаблановість 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 вагу, я ще маю вернутися, а поки буду говорити про мистецтво розмовляти на сцені.

Сучасні актори за відсутністю сильного й дужого темперамента, який може піднятися до ступені переживань героїв трагедії, їх широкого патосу, тоб-то найвищого напруження душевних переживань, виявляють „патос“ в лапках,—слово з сучасного театрального жаргону, яке вживається в розумінні фальшивої театральної декламації, або, як його називає той-же жаргон, „завиванням“, „виттям“ або „співанням“.

Нашій українській сцені особливо властиве, не тільки в трагедії, а і в сучасній драмі це „співання“ tremolo (на театральному жаргоні „дрожement“). 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, відсутности „буденности“ і в межах краси дає цілковиту можливість життєвої передачі, без „завивання“, без штучного звуку голосу, котрі на думку великої більшости сучасних акторів нерозлучні з уявленням про героя трагедії.

Теж саме я міг-би сказати загалом і про читання віршів у п'єсах. Декламації віршів, як самостійного мистецтва, я зараз зовсім не торкаюся: там естрада—тут сцена, там виконавець декламує—тут грає; там слухач співчуває,—тут глядач переживає все з актором, як його близький друг, живе одним із ним життям. І тому читати вірші в п'єсі треба красиво, бо вони за для краси і введені в п'єсу, але не „рубати“ метр і не підкреслювати рими настільки, щоб це одбирало 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 розвитку в ньому почуття ритму звука і повному опануванні віршем.

Взагалі, коли я ворог грубого, підкресленого, вбогого, заведеного сучасною теорією музики ритму, то я великий прихильник багатого, безконечно складного і незвичайно красивого в своїй різноманітності ритму людської мови. Цей ритм ще дуже мало обслідуваний наукою, 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, щирий тон і впали на сцені в декламацію і підкресленість.

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 варту 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, переблючи їх на свою власну мову; це крім того, однімає в актора дуже великий козирь, коли-б він захотів зробити різноманітними свої творіння. При таких умовах актор ніколи не передасть і не уловить стилю автора, а без цього нема мистецтва, нема актора—єсть тільки ремісник.

Між иншим 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 иноді потрібні зміни—і цим можна досягнути величезних ефектів.

Не менше значіння має розподілення сили тону і звуку, перехід 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 підслесливий, лицемірний, вкрадливий, насмішуватий, аухвалий, дзвінкий, жагучий, зворушений, плаксивий. Переходьте від звука флейти до звука труби. Єсть голос для закоханих, і це не той голос, котрим говорить нотарь. У Яго инший 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 иноді навіть зіпсуєте його. Я знав чудово поставлених для опери срібних тенорів, котрі звучали в розмові глухо й хрипко. Зауважу між иншим, 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 ніжних, 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 постанню і рухами, заучуйте їх перед зеркалом; а пластику минулого вивчайте по фресках, картинах та статуях, врешті по описах в літературних пам'ятках і знову працюйте, перетворюючи все це через свою постать, 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 беретесь 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 „Горькій судьбині“ і примушувала силою свого таланту забувати про її каліцтво.

Але ті, що готуються до сцени, повинні пам'ятати, що для згаданого потрібен цілком виключний, величезний талаат 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 невідповідности 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 сценічної кар'єри.

Коли батько одного із сучасних прем'єрів Московського Малого театру і син знаменитого Прова Михайловича Садовського, Михайло Прович, дебютував у „Малому Театрі“ в ролі Чацького, московське експансивне студентство на останню фразу ролі („Карету мій, карету!“) одповіло з галорки гуртовим свистом та вигуками: „Бзжай и не возвращайся!“ Але це йому не пошкодило потім виродовж кількох десятиліть бути окрасою того-ж „Малого театру“ на ампуа простаків та коміків.

Другий приклад був на моїх очах. Чудовий актор, Василь Панталеймонович Далматов, у котрого не було конкурентів на такі ролі, як граф Рамолі в „Провінціяльці“ і взагалі на ролі фатів всіх відтінків і всякого віку,—майже до самої смерті не міг змиритися з цим ампуа, а з охотою, але надзвичайно погано, грав різні драматичні ролі. Дивно було, що в драматичних ролях у нього навіть дикція змінялась на якусь зовсім невиразну і подібну до гавкання. Недалеко ходити—в минулому мосму 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 ампуа.

IX.

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

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

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

Але—боронь Боже—починати механічно, без переживання розвивати рухливість мускулів обличчя. Це приводить до того, що всі мімічні рухи набувають штучности та грубого підкреслення, гублячи ще до того, безпосередній зв'язок 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 механічно 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 де-якого натяку гримаси в міміці.

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

„Ще одно слово з приводу виразу обличчя 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'єсою?“ *)

„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 иншим і не можна нічого розказувати, стоячи в профіль. Ви можете почати оповідання, дивлячись в лице партнера, але мало-по-малу починайте повертатися; 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 оповідаєте. Цей зупинений погляд примушує публіку, притаївши дихання, стежити за вами; те, що ви збираєтесь сказати, вже відбулося в ваших очах перше, ніж перейти на вуста, і слово немов-би вдруге вриває в пам'ять глядачів те, що вже накреслено поглядом.

*) Той не актор, хто жавє 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 віщо 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 спина“ (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 „M-lle de la Seiglière“ сцену, де маркиз 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 обличчю маркиза вражіння, зроблене цим папером. Тому кожний раз, коли маркиз нахилиється над гербовим аркушем, очі адвоката скошуються, зорко й хитро стежать за ним, читають у душі маркиза і мов-би кажуть: „ну, що ви думаєте про це, маркизе?“ Коли-ж, навпаки, розлютований маркиз перериває читання й дивиться на адвоката, погляд Детурнеля стає невиразним, повіки замріяно жмуряться і зір слідкує вгорі за мухою, що пролітає, і чим більше лютує маркиз, тим ясніше й певніше дивляться очі його ворога“.

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

По п'єсі чоловік довідується, 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 Ермолова, 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“ обличчя ніколи мене так не потрясала, як ці дві маленькі темні плямочки на нерухомому обличчю. Мене зараз проймає жах, коли я згадую про це.

Х.

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

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

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

Коли візьмем керівників 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, декламаційности, стиль котрої найкраще характеризує знаменита грибоїдовська фраза: „смѣсь французскаго с нижегородским“.

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

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

Так! Невигідно на сцені бути скромним, на превеликий жаль. Але зате хто відкине суд юрби і буде шукати лише оцінки тих, хто дійсно кохається в театрі, так як кохався Белінський, цей Ромео російського театру, той сміливо під тернистим шляхом геніальної Ермолової, захищаючи школу, яка випливає з душі її народу, а не буде в льокаях 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 відкине культивування того насіння чужоземного театру, з якого виростають тільки смішні й потворні недоноски на нашому ґрунті.

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

Вироблення техніки, систематичности й упертости в роботі, аку-ратности, культурности, ерудиції, працездатности й т. и.

Відрадісні винятки, як кажуть, підкреслюють 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 ре-петиції, після розмітки *mis en scène*, вже знав роль на пам'ять, і взагалі працював, як рідко в нас працюють.

Єсть і на нашій рідній сцені такі з'явища, як І. О. Мар'яненко, котрий вийшов із глибин народу і шляхом колосальної праці і само-освіти 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 широко розча-ровується.

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

Французи визначаються тим, що вони всі закохані в сфері ми-стецтва в усе своє і дуже неохоче визнають чуже; вони дуже кон-сервативні також у сфері театральних традицій і театру взагалі.

У той час, як уже давно, вслід за реформою російського театру Рейнгард почав реформувати театр у Германії,—в Парижі ще пану-вали 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 вражіння те, що вона в драматичних місцях „віє“, що вона весь час до прикраси позує; пам'ятаю, як вона в „*Le maître du forge*“ вибігла на сцену, сіла спи-ною до глядачів на пуф, що стояв серед сцени, широко розкинула руки і показала декольте спини; потім повернулась лицем і знову декольте з широко розкинутими руками, ревіння левиці, але, не дивлячись на все це, ніякого вражіння, ніякого захоплення навіть у такого моло-дого закоханого в театр палкого глядача, яким я тоді був.

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

В Парижі—своя „божественна Сара“, яку він носить на руках, пишається нею,—і ось якась чужинка насмілюється приїждати 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 розцвіті її сили.

Як-же треба поклонятися перед цією старістю, котра, після того, як уже здобула світової слави, знайшла в собі мужності й сили признати правду в виконанні кункурентки, 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 грати так, як ми!“

Якось соромно тепер йти 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 широму 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 невеличку усмішку; в иншого-ж тільки повернуться сльози,—і ви вже повні співчуття до нього.

Те-ж саме й на сцені.

Той, хто не має здібности проймаги глядача своїм настроєм, своїм переживанням,—той не актор, тому ліпше залишити сцену.

Коли-ж у вас єсть ця ґрунтовна, обов'язкова для актора здібність, коли до того ви ще маєте певну приналежність і володієте своїм темпераментом, а не він вами, то звичайно переживання почуття, яке ви виявляєте на сцені, тільки збільшить вражіння 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 мимо-волі згадую один випадок із життя Московського Художнього театру,

котрий мав велике значіння в його дальнішому житті. Костянтин Сергійевич 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 Ейлера Левборга. Ще на репетиціях почувалось, що ця роль повинна виллятися 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 приходилось і до й після того. Я як зараз пам'ятаю його обличчя, яке потрохи блідло, тремтячі губи, пам'ятаю, як він тремтячими руками доставав сірника з коробки: довго не може запалити, сірник ламається, тремтить папіроса в губах: нарешті загорівся сірник і освітив прекрасне, бліде, схвилюване обличчя, якого ніколи не можна забути, як не можна забути й того проймаючого голосу, тих безконечно простих, глибоких, надзвичайно ширих іятонацій, того колосального 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 сьогодні не міг побороти темпераменту, а завтра я буду цілком володіти собою; все буде таке-ж, як і сьогодні, але ви побачите, що значить техніка; те, що було сьогодні—це, порівнюючи, ніщо“...

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

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

Уявляю, що переживав бідний Костянтин Сергійевич!..

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

З того часу Станіславський іде незмінно цим новим шляхом, пройшовши через теорію замикаання 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, сфлєра за розлучника, якого він шукає, по п'єсі і вбив його, або насправжки задушив Дездемону; я не допускаю, навіть рахую це безцутністю і поганю відзнакою, коли актор на сцені робить боляче своєму партнерові.

Коклен, як прихильник відсутности 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 технічно, 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 мимо-волі 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 мою молодію!“ І от тут артист в пориві відчаю, напів причитуючи, напів наспівуючи на якийсь єврейський мотив: „Ай-ай-ай-ай-ай-ай!—Ай!!“ починає раптом пританцьовувати. Це робить таке колосальне вражіння, 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 п'яти спектаклів „Шейлока“ дозволив собі це пританцьовування та причитування тільки двічі, а в Посарта-ж була знаменита техніка.

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

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

ХІІ.

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 зачувувати текст автора, не переставляючи слів і т. и.

Де-кілька цікавих уваг на цю тему робить у своїй книзі Коклен, трохи, правда, ухилившись 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 безглузді витівки власного мозку під прикриттям знаменитого імені автора.

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

„Не менше нечемний актор і тоді, коли він бажає замінити собою автора, котрий ще живий. Це якийсь плагіат з іншого боку, непростимий, хоча-б він був і вдалий. Я не певен, щоб навіть автори феєрій були задоволені тією цісенітницею, яку добавляють до своїх ролей виконавці. Все це напевне 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. Бать актори, котрі найбільш задоволені й щасливі, коли, майже не змінюючи тексту, їм пощастить 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 Роб'єра Мак'єра, 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 четвертостепенних авторів. З цього ще

не можна вивести загального правила; існування подібної теорії, на мій погляд, дуже небезпечна річ. Вона замінить глибоке й серйозне студіювання персонажів більш-менш нестриманою фантазією актора, ставить його думку, про яку його ніхто не питає, 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 Ірвінг, 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, занадто вищева „молоком кохання“ для того, щоб зразу відважитись на злочинство; це (у Ірвінга) одвертий негідник і в той же час страхополох, котрого утримує не честь, а страх за будучину і небезпечність злочинства.

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

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

„Зробити як раз те, що уявлялось Шекспірові, грати Арнольфа, як грав його Мол'єр, це, кажу, зовсім не так легко. Навіть у тих ролях, котрі вже, здавалось, найбільш виявились, 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 геніального актора, і з того часу завжди буде уявлятися він усім їм тільки таким. Примари дадуть місце живій істоті.

„Ще раз повторюю: цей блискучий 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, одначе прошу згадати, який мизерний ефект дають найкращі п'єси, 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: єсть 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'єса! Але який дивний у ній Фредерик!“ 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 в цілою низкою творів невідатних авторів, утворюючи образи, котрі назавжди лишаться в історії театру і цим дають доторкнутись до свого безсмертя і цим авторам—„паперопсувателям“, від котрих без такого виконання і сліду-б не лишилось.

А Марко Лукич Кропивницький (наш „батько“), Іван Карпович Карпенко-Карий; 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 улюблену для людності розвагу, яка найбільш захоплює її й дає чудим людям найбільшу насолоду.

ХІІІ.

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 говорять на цю тему той-же Коклен.

„Коли не можна грати драму, як комедію, то так само не можна грати 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 житися з творцем п'єси.

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

сміливому реготу, до якого, щоб там ні говорили, не примішується й найменшої мізантропічної гіркоти. 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'єсах втіленою веселістю і, не болячись, давайте волю його соковитим, хоча трохи й неохайним дотепам, швидким на втеки й сміливим при зустрічі, скавав-би Рабле.

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

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

Далі я беру з Коклена цитати, 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 Мольєра найближче підходить Ож'є, хоча тон його цілком сучасний, і його *Lionne pauvre* і *Gibager* найхарактерніші типи нашого часу. У його дотепі єсть Мольєровська стиліст і точність, мова менш багата, відзначається соковитістю, силою, красою й звучністю, особливо в прозі. Треба, щоб у його п'єсах 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 де-які штрихи дають зрозуміти, що обидва письменники суть питання бачать так, як ніхто. Тільки в Гондіне нема гіркоти, Мел'як-же, навпаки, загострює свої стріли, напуває їх отрутою і ранив просто в живе місце. Через те грати 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 бійтеся-ж його грати хвисько, жваво, як і він сам не боявся писати, але грайте моторно, з залпом реготу. Його трохи роблена веселість може перейти в абракадабру; спасайте-ж його від цього розв'язностію.

„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 закаблук, тоб-то аристократ. Людовик XV видав наказ, котрим заборонялось усім, окрім дворян, носити червоні закаблуки.

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

дечний трепет; видно, що автор—людина з тих, котрі не піддаються на піддурвання.

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

„Фел'є вимагає більше нервовості. Він теоретик, подібний до Дюма-сина, але в йому єсть щось романтичне й фатальне. Щоб грати його п'єси, 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 фамільярністю, котра зустрічається в його творах, зовсім не буде передбачливо.

„Сарду значно перевищує Скриба широтою ума. Сарду меткий, плодovitий, сприткий до геніяльності, надзвичайний винахідник, незрівнянний виконавець, котрий уміє пускати в діло всі пружини, все руйнувати, без усяких зусиль переходити від героїчної драми до фєєрії, 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 величннх поетичних творів. Ніхто в такій мірі не втілювався в своїх героях, як Гюго. Що таке дон-Сезар у Рюї-Блаз?—Ліричний фантазер. Признаюсь, нічого иншого я не бачив у йому і грати його инакше я не міг. Як я вже й раніш казав, мені здається, Виктор Гюго не може зрівнятись у цьому відношенні з Мол'єром або Шекспіром, бо в їхніх дієвих особах почувається 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'єс,—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 змішаєм Шекспіровські персонажі з Мол'єровськими? Ми дуже добре зуміємо знайти межі ними ріжницю і віднести до одного чи до другого письменника те, що належить йому по праву.

„Річ у тім, що, озирнувши 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 межі геть, все жагуче, бурхливе. Обидва письменники не тільки вибирали собі потрібні образи, але з тої 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 й не менш вразлива здібність створювати місце, серед якого вони примушують їх жити, атмосферу, яка сповняє це місце й світло, що розлите в цій атмосфері. Це їх відмінна риса. Вибір типів і виразів, розмітність 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 зіллятися з реальним персонажем, щоб глядач відчув це лише після розміркування й порівняння“.

„Треба, щоб слідкуючи за грою актора, глядач забув про нього і бачив лише створений персонаж. Актор виконає надзвичайно гарно тоді, коли, перечитуючи п'єсу 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 Мольєр належали до нашого цеху, вони до такої міри зуміли відкинути своє Я із п'єс, так глибоко все-ж таки одмічених 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 нікчемному геуче града сама армію й народ одночасно. Ця дуже поважного віку жінка, в котрої одна подовина була зодягнута в кірасу, а друга в селянську одежу, граючи цю дурницю веселилась, як можуть веселитись тільки діти, граючи витвори своєї чарівної фантазії, цими веселощами вона примусила забути всю беззмістовність 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 них внутрішніх веселоощах самого виконавця може й є секрет комедії.

Французька комедія—сама найлегша, найбільш блискуча й радісна.

Італійська—лише темпераментна, весела й тонка.

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

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

Російська й наша комедія—середина межі поляками й німцями.

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

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

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

Німецька комедія вимагає перш над усе характерности, випуклості, 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, безпосередности й гумору.

Драма також мусить виконуватись у стилі національної школи.

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

„У перших двох актах вона грає гірш, ніж незадовольняюче: вона не може ні ввійти в сферу Офелії, ні зрозуміти безмежної простоти своєї ролі—і через те безперестанно переходить від манерности 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.

Натхненню проста гра Мочалова в Гамлеті викликає в того-ж таки критика такі слова: „... ми розуміємо, яке блаженство проникає в душу цього чоловіка, коли він після захоплених оплесків юрби відчує, що іскра натхнення, що зажевіла в його душі, розлетілася 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 театру більше всього на світі? І справді чи не зосереджуються в йому всі замилювання, всі спокуси, всі чари 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 на пам'ять ролю—то вже напів її виконав“.

Так казали старі актори. Я працюю на сцені 36 років. За цей час перед моїми очима розпочався український театр, розцвів і забував. Українські вистави бували й раніш, 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 померший, 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—поневірилися 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 хазийських харчах і квартирі. 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 „дражнить хохла“. Дражнив його й я і, мабуть, 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. Старницького з М. Л. Кропивницьким на чолі. Трупа була велика. Головні сили були такі: Садовський, Грицай, Манько, Квітка-Основ'яненко, Касиєнко, 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'єсу, поправляли ролі. Потім через день—два починалися проби. П'єси, здебільшого, були нескладні, *mis-en-scène*'и трафаретні та на них і не звертали особливої уваги. Марко Лукич, яко режисер, ніколи нічого не показував. Стоять, бувало, дієві люди біля сфльорської будки і бубонять свої ролі, як паламарі. Коли-ж спиташ Марка Лукича, де краще стати, то або мовчить, або скаже: „ставай, де тобі краще“, і *mis-en-scène*'и кожен виробляв сам. П'єс було всього—12. Коли я вступив до трупи, всі актори були на своїх місцях і тому приходилось грати невеличкі ролі або виходити в народніх сценах. Часу вільного було багато і я придивився, як грають усі артисти. Так напластовувались мої спеничні 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, яко аматор, мав досвід сценичний, знав старий український репертуар і, навіть, мав порядний російський репертуар (переважно Островського). Все, що приходилось йому, вчити, він вичитував голосно і ролі вивчав на пам'ять, а я слухав і, маючи добру пам'ять, теж знав усі його ролі. (Ми завжди мешкали вкупі). Коли-ж приходилось мені грати щось нове, то він начитував мені ролю. Але праця була стихійна. Цей мій перший учитель скоро залишив трупу і мені прийшлося грати де-які його ролі. Я грав їх за його зразком. Пройшло ще скільки часу—Марко Лукич теж поїхав одпочивати на село. Тепер мені прийшлося грати його ролі. Я грав їх за його зразком, малпуючи Стецька та інших.

У ніст тоді заборонено було грати. І от, сидячи 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 попасти 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 „перевоплотитись“, забути себе і на кону весь час жити иншим, чужим життям.

Для мене вплили 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 творчости 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 напюмацки, 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 сценична умілість не в тому, щоб

плачучи ти зробив вражіння 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 відчуваєш сам. Як же так? А от наші значні артисти плачуть на кону справжніми сльозами,—виходить, це перевоплощення, перестілення. Шукаючи відповіді на це питання, дійшов я до переконання, котрого не виявляв нікому, бо слово моє, як то-кажуть, не королівське. Переконання моє було лише для мене. Дидро правду каже, але його мистецтво—це той Адам, якого Господь сотворив по образу й подобию своєму. 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 вражіння рівности, роблености, а артисти, що грають не шкільно, а тільки „нутром“, роблять часом більше вражіння. Кажу часом,—бо чулість і темперамент через якусь причину, випадково можуть згаснути і артист провалює ролю, а, нарешті, з літими темперамент погасне й зовсім і артист, не розуміючи свого становища, умірає 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 розв'язок.

Я хотів чогось иншого, якогось „откровенія“. І я його найшов, граючи Пенъонжку в „Мартині Борулі“.

Перший раз цю п'єсу ми поставили в Новочеркаську в присутності автора. Тип Пенъонжки автор узяв з нашого херсонського поміщика, такого-ж настирливо-говіркого, з тією різницею, що розмову свою пересипав він латинськими цитатами. Я переніс його на кон цілком, навіть із його ходом, припадаючи на праву ногу. Авторowi дуже подобалось, а я був незадоволений: виходило нудно, не цікаво, докучливо, і я шукав на дні душі мого чогось иншого,—шукав і мучився. 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 типа. 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'єсу, не думав і не уявляв собі такого типу. Виходить, комічну ролю 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, околичний 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 миру сльози". 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, настрої 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 „достоїнства": 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 творчости імponує публіці, котра часто не розуміє того, що ці 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 переймати. І чим довше письменник стежить за життям,—тим довше буде він цікавим, самобутнім. Так само й артист кону. Коли-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, чулисть, 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 яскраві, найбільш потрібні 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 живописом. Артист повинен сам себе поправляти й критикувати. Кожен чоловік це окремий сам у собі світ, у ньому існує всяка вдача, треба тільки вміти викликати її зі дна 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 лиця, очей, і майте його за зразок для кону. Не будучи художником, але спостерігаючи життя, ми бачимо хити різбаря, маляра, ми скажемо письменникові: „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 люде—не поодинокі; вони всі мали своїх попередників і брали в них, що найкраще. Світова річ. 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 значіння. Ні художник, ні письменник не повинні тільки наслідувати життю.—бо в першого це буде фотографія, а в другого—стенографічне справоздання з діяльності окружного суду. І артист не повинен тільки малювати життєвий тип або свого попередника, бо тоді йому можна нагадати одного грека, котрого хотіли залучити послухати якогось артиста, що надзвичайно хороше вдавав соловейка, а той відповів: „ні, дякую,—я частенько слухав самого соловейка“.

Так повагом думки мої складались і вироблялась 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 *). Монесюлі зробив сто проб і п'ять генеральних на Гамлета!

Все це не давало мені спокою, я не задовольнявся своїм виконанням і критикував себе, навіть, на кону, почувавши, що сказав не так, як слід. Щоби виробити яскраву дикцію, я почав учить Гомера. Гексаметер дисциплінує артиста, бо тут не можна переєставити чи викинути не тільки слова, але й дрібного звучника.

Життя бігло, а з ним і український театр повагом ставав на ноги. З'явилися п'єси 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'єси, виробити також *mis-en-scène* і як артист мати творчість. Діло режисера навело мене на шлях раціональної артистичної праці. Тепер, одібравши ролю, я читав раз десять п'єсу. Цотім ролю переписував сам, зоставляючи великі береги для уваг. Репліка в 2—3 слова, як то звичайно звикли робити переписувачі,—не годиться: треба не тільки одповісти на репліку, але необхідно вміти й вислухати все те, що тобі говорять, а для цього артист повинен знати зміст всього, що йому говорять дієві люде, щоб підгото-

*) Одна російська артистка, почувши про це, сказала: „У нас, у Росії, за такий час можна ведмеда 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 репліками дієвих осіб,— тоді на берегах зошитку писав докладно, що я роблю, де стою, куди й коли перехожу й де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки; розмічав паузи. Після цього починав я творчу роботу. Я малював собі олівцем 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 занотував на полях ролі. Чим більше проб, тим краще. Після п'ятої—шостої проби я починав працювати біля дзеркала. Тут з'ясовувались усі хиби в рухах, а також видно було, чи відповідає жест міміці 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 усяких сторонніх розмов, не обідав і від часу до часу прочитував у пам'яті трудні місця ролі. За 2¹/₂ години до початку я йшов у театр і, загримувавшись, старався „всяке нині житейське отложити поспешеніє“ і крок за кроком одрішався від себе. Перві 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. Борося, 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 підготувати слухача (публіку) до прийняття головного моменту драматичного чи комічного удару; але це все належить скоріше до теорії, тут багато залежить також і від тону, а тон, на превеликий жаль, умірає 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 додаю вам, що правил на те, як утворити ролю, до цього часу відкрито тільки два. Перше—це совітують родитись талановитим—це діло наших родителів; а друге—радіть багато працювати, щоб заволодіти мистецтвом. Це вже діло ваше. Учітеся, брати мої, працюйте, не спускайте очей з того, що оточує вас, і любіть мистецтво: без любови нічого-же бисть вже бисть!

СЕРІЯ «ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК»:

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

ІНШІ ВИДАННЯ:

1. Календарь одривний на 1920 рік.
2. Портрети Т. Шевченка.
3. Зразкові статuti 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“.

ГОТУЮТЬСЯ 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 німец. мови).
7. Г. Любомирський. Підручник до практичного навчання елементарної теорії музики.

СЕРІЯ «ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК»:

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

НОТИ:

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

ПЛАКАТИ:

1. Гуртуйтеся в кооперативні артілі.
2. Батьків заповіт.

15-00

