

П.К. СAKCAГАНСЬКИЙ

**МОЯ ПРАЦЯ
НАД РОЛЛЮ**



// М И С Т Е Ц Т В О //



П. К. САКСАГАНСЬКИЙ
НАРОДНИЙ АРТИСТ СЮЗУ РСР, ОРДЕНОНОСЕЦЬ

М О Я П Р А Ц Я
Н А Д Р О Л Ю

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
К І І В—1937

Редактор *Гр. Портнов*
Літредатор *Ф. Гаєвський*
Оформлення *М. Самокатова*
Обгортка *П. Дейнеки*
Техкер *Є. Шубін*
Коректор *Л. Змерзлий*

Фабрика художнього друку Держ. В-ва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська, № 40.
Здано до складання 2-1-37 р. Підписано до друку 10-11-37 р. Уповн. Головліт № 5228.
Тир. 4000 — 1¼ друк. арк. Зам. № 3. Пап р: 0,5 арк. Ф. 72 x 110 — 79,2 кг
1 папер. арк. 116 тис. літ.





*Брати Тобієвці (зліва направо): М. К. Садоський,
і. К. Карпенко-Карий, і. К. Саксаганський*



Великий талант чи то письменника, чи музики, чи маляра, чи артиста кону не може стояти осторонь від життя і бути чимсь одірваним і відокремленим від усього.

Кожний артист є безперечно складовою частиною не тільки своєї сім'ї майстрів-художників, але й своєї епохи, класу, нації, усього суспільства, що безпосередньо його оточує.

Натхненна праця художників-майстрів утворює велику школу, з якої кожний окремий митець черпає вказівки для своєї творчої художньої роботи і на яку він разом з тим впливає, збагачуючи її своїми індивідуальними особливостями. Школа майстрів утворює художню спадщину, примушує кожного окремого творця вчитися один з одного, впливати один на одного, переймати одне, додавати друге, удосконалювати старе, будувати нове. І разом з тим школа ця, як і кожний

окремий майстер, не являє собою окремої ні від чого незалежної одиниці. Мистецтво було, і й буде завжди тісно пов'язане з своїм середовищем. Прислухаючись до голосів окремих великих людей, від яких нас відділяють цілі століття, ми чуємо у них далекий, складний гомін всього народу, суспільства, соціальної групи, до якої належали, серед якої вони жили і діяли в ті далекі часи.

Такі письменники як Шекспір, Шіллер, Гете, Мольєр, Віктор Гюго, Лопе - де - Вега, Кальдерон, Тірса-де-Моліна, Сервантес та безліч інших, і художники Мурільйо, Субароно, Веласкез, сучасники Шекспіра Вебстер, Форд, Марло, Бен-Джонсон, Флетчер та інші були синами і вихованцями своєї епохи, свого класу. Немає й не може бути „незалежних“ митців.

Великий геній людства товариш Ленін говорив: „В суспільстві, основаному на владі грошей, у суспільстві, де злидарюють маси трудящих і дармоїдствують купки багачів, не може бути „свободи“ реальної і дійсної. Чи вільні ви від вашого буржуазного видавця, пане письменнику? Від вашої буржуазної публіки, яка вимагає від вас порнографії в рамках і картинах, проституції у вигляді „доповнення“ до „святого“ сценічного мистецтва? Адже ця абсолютна свобода є буржуазна або анархічна фраза (бо, як світогляд, анархізм є вивернута навиворіт буржуазність). Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна. Свобода буржуазного письменника, художника, актриси є лише замаскована (або яка лицемірно маскується) залежність від грошового мішка, від підкупу, від утримання.

І ми, соціалісти, викриваємо це лицемірство, зриваємо фальшиві вивіски,— не для того, щоб одержати нектасову літературу і мистецтво (це буде можливим лише в соціалістичному позакласовому суспільстві),

*П. К. Саксаганський в ролі
Пеньонжки з п'єси Карпенка-
Карого „Мартин Боруля“
(1900 — 1901 р.)*



а для того, щоб лицемірно-вільній, а на ділі зв'язаній з буржуазією, літературі протипоставити дійсно-вільну, відкрито зв'язану з пролетаріатом літературу.

Це буде вільна література, бо не корисливість і не кар'єра, а ідея соціалізму та співчуття трудящим вербуватимуть нові і нові сили в її лави. Це буде вільна література, бо вона служитиме не пересиченій героїні, не „верхнім десятком тисячам“, що нудьгують і терплять від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє. Це буде вільна література, яка запліднює останнє

слово революційної думки людства досвідом і живою роботою соціалістичного пролетаріату, створює постійне взаємодіяння між досвідом минулого (науковий соціалізм, що завершив розвиток соціалізму від його примітивних, утопічних форм) і досвідом сучасного (теперішня боротьба товаришів робітників)"¹.

Отже, письменник, художник, артист зв'язаний з своїм оточенням і не можна вивчати письменника, художника, артиста, не вивчаючи його епохи, його оточення. Розвиток окремого індивідуального таланту, як і розвиток окремого виду мистецтва, залежить в однаковій мірі від соціально-економічних інтересів класу, від загального культурного рівня суспільства, від його ідей та етики, цієї, так би мовити, моральної температури.

Не тільки окремі майстри, але й усі мистецькі течії та школи вироджуються і загибають через те, що вони нехтують живими й правдивими зразками.

Поки артист має змогу бути тісно пов'язаним з своїм класом, поки він живиться зразками, взятими з самого життя, його творчі сили розвиваються і твори його, як і вид його мистецтва, досягають вивершеності й краси.

Взяти, наприклад, хоч би такий вид мистецтва, як різьбарство — скульптура та майстрів скульпторів. Колись в часи квітучої Греції люди надзвичайно кохалися в красивих формах людського голого тіла. Люди любили тіло, дбали за нього і носили вигідну простору одягу, яку охоче скидали при найменшій нагоді.

Любов до форми тіла висунула спорт та спортивні змагання на перший план виховної роботи серед тогочасної молоді.

Ленин, т. VIII, стор. 353.

*П. К. Саксаганський в ролі
Цокуля з п'єси „Найничка“
Карпенка-Карого. 1903 р.*



Що ж ми бачимо тоді в мистецтві? Чим зайняті великі майстри мистецтва? Головна, провідна ідея їхніх творів — це культ краси людського тіла.

Тіло людини стає джерелом для художнього натхнення. Його малюють, але ще більше різьблять з мармуру, виливають з бронзи. Коли переможний Рим, пограбувавши все узбережжя Середземного моря, привіз свою здобич до себе, то серед награбованого було стільки художніх статуй, що їх кількість перевищила кількість живих людей у Римі. Так сильно був розвинутий в той час культ краси людського тіла.

Художники, йдучи за вимогами часу, мали змогу творити, беручи зразки з живих людей, з живої природи.

Пізніше, коли під впливом ченців і скопців, релігійної пропаганди люди стали соромитися голого тіла і почали старанно його ховати під різним, часто невідгідним для тіла одягом, майстри, втративши змогу працювати за живими зразками, почали копіювати твори своїх попередників, і, не знаходячи підтримки в своєму оточенні, яке почало захоплюватись новими ідеями, втратили смак і творчу думку для відображення краси людського тіла. Скульптура тоді, мов той хворий, що остаточно виснажив всі свої сили й енергію, почала поволі занепадати і завмирати.

Так воно буває майже завжди.

От ще один різючий приклад. Коли найкращі розуми та вся інтелігенція Франції захоплювались героїкою, виявом героїчних, надлюдських почуттів, питаннями стилю, чистотою і граматичною правильністю французької мови в XVII столітті, цьому золотому віці французької літератури, то найбільш улюбленою і розвиненою формою в ті часи стала форма трагедійної поезії, яка найкраще пасувала до героїки високих почувань. Твори Корнеля, Расіна є тому доказом.

Коли ці часи відмерли і суспільство поставило інші, реальніші життєві ідеали й завдання, коли жива людина заступила місце героїв-надлюдей, то інші форми літературні заступили місце трагедії, а мова нових героїв відійшла від трагедійного пафосу і стала мовою звичайних людей. Ті ж автори, що не пішли за вимогами свого часу і продовжували копіювати твори попередніх письменників, невдало мавпуючи їх стиль і жанр, боячись виявити творчу самостійність, перестають зовсім цікавити їх оточення і допомагають трагедій-

П. К. Саксаганський в ролі Голохвостого з п'єси М. Старицького „За двома зайцями“



ній поезії завмерти остаточно. Отже, завдання кожного майстра не копіювати твори інших майстрів, не наслідувати їх наосліп.

Справжнє життя, живі зразки невігадані, соціальні та економічні завдання, інтереси класу — ось те джерело, яке мусить жити творче натхнення.

Це, звичайно, не означає, що кожний майстер мусить відкинути й занедбати попередню художню спадщину. Навпаки. Досвід одних тільки допомагає удосконалити досвід других.

„Тільки точним знанням культури, створеної всім

розвитком людства, тільки переробкою її можна будувати пролетарську культуру" (Ленін)¹.

Так само недостатньо працювати, відображаючи тільки те, що художник сам бачить. Це роль звичайного фотографа і майстрові вона не личить. Художник мусить не фотографувати, а, взявши матеріал з дійсного життя, перетворити його в горні свого таланту, обробити його так, щоб кожний міг відчутися роль відображеного і його значення для поточного життя або для всього людства взагалі.

Артистові сцени потрібно, не менш ніж іншим майстрам, уміти вбирати в себе матеріал, що його оточує, щоб потім проїняти його вогнем своєї обдарованості і відобразити перед глядачем тип з усією його характерною життєвою правдою. Артист мусить вміти бачити, спостерігати життя, розбиратися в складному механізмі людських душ. Він мусить вивчати кожне виявлення почувань у рухах, міміці, в інтонації голосу, щоб потім і самому відповідними інтонаціями, мімікою та рухами відобразити на сцені той чи інший тип таким, яким він є в дійсності, відобразити його так, щоб увесь відомий йому, артистові, матеріал, який характеризує даний тип, постав ясно й виразно перед глядачем, — став для глядача таким же зрозумілим, як і для самого артиста. Відображення мусить бути таке, щоб, освітивши сценічний образ, примусити глядача забути, що перед ним актор, а не дійсна реальна людина.

В артиста мусить бути талант. Ніяке вивчення, ніяка довга терпелива праця не замінять його, і коли дару цього немає, — артист стає звичайним копійцем-ремесником.

¹ Ленін. Завдання спілок молоді. Том XXX, стор. 406.

П. А. Саксаганський в ролі
Голохвостого з п'єси М. Старицького
„За двома зайцями“



Майстрові потрібні: чутливість — для відчування найтонших, найделікатніших почуттів, орлина сміливість і вправність, вміння одним вправним чітким рухом впасти й схопити свою здобич. Артистові потрібна глибока мудрість для того, щоб без помилок відсіювати від потрібного матеріалу все зайве, дрібне, нехарактерне, помічати й схоплювати та занотовувати лише цінне, головне.

Артист мусить вміти забувати себе і втілюватися в потрібний для відображення тип. Той не артист, хто на сцені вміє грати лише себе самого і хто у всіх

п'есах завжди однаковий, у кого завжди одні й ті самі рухи, одна й та сама манера й міміка.

Є одне дуже важливе правило військової тактики: „Хочеш подолати ворога, постав себе в його становище“. Так і артистові. Хочеш успіху — уяви себе тим, кого хочеш відобразити.

Але, говорячи про обдарованість, я не хочу ніякою мірою тим самим послабити або відкинути велике значення науки, школи для артиста. Талант є безперечно велика сила, та який би не був великий талант, без справжньої, широкої науки він ніколи не зможе достойно розгорнути свої широкі крила і показати всю їхню спромогу і міць.

Багато треба знати артистові, щоб уміти обізнаватися з різними, найскладнішими характерами людей, що залежать від тисячі різних подій та взаємовідносин у суспільстві.

Уміння чарувати публіку, захоплювати її своєю грою, вміти прикувати її увагу—це велике щастя для артиста, бо цим самим він служить великим завданням театрального мистецтва.

Мистецтво сцени—це ж потужний двигун культури. Воно посуває культуру людства вперед. Це такий вид мистецтва, якому служити любо, бо воно навчає й виховує людей, збуджує нові думки, ставить високі соціальні проблеми та ідеали, такі потрібні для виховання мас.

Театр знімає полуду з тих очей, що не бачать, відкриває вуха тим, що не чують, будить нові думки й почуття людини.

Таким великим виховним знаряддям є наше нове радянське театральне мистецтво. Воно підтримує дійсний зв'язок з масами трудящих, ставить собі високі завдання: впливати на глядача, виховувати його, під-

П. К. Сиксаганський в ролі
Бонавентури з п'єси Карпенка-
Карого „Сто тисяч“



носити його культурний рівень та поглиблювати його класову свідомість. Наш радянський театр, що має широку підтримку з боку комуністичної партії, радянського уряду, має широку змогу творити вільно і є дійсно школою для нашого молодого покоління, для всього громадянства. Цього не можна сказати, звичайно, про театр буржуазних, капіталістичних країн. Буржуазний театр—не школа, а місце звичайної розваги. В ньому зі сцени усувається все те, що могло б в якійнебудь мірі збудити народний гнів та викликати протест трудящих проти насильства й гніту. Ніяких

почесних завдань не може стояти перед артистом буржуазного театру. Навпаки, наш радянський працівник сцени служить почесним, високим завданням, яким він мусить служити вірно й віддано.

Я працюю на сцені 50 років і за цей час перед моїми очима народився український театр, який за радянської влади розцвітає і буяє, який став тим, чим повинен бути.

Українські вистави були ще раніш, ніж я вступив на сцену. Труп українських було чимало. Але з них я пам'ятаю добре лише дві, які в 1880 році блукали на півдні. Одна була — Чернишова, а друга — Василенка.

Я пам'ятаю, що, коли в 1881 році трупа Чернишова давала влітку вистави в Одесі, в її спектаклях брав участь Марко Лукич Кропивницький. Він приїздив у цю трупу на гастролі.

У 1882 році обидві ці трупи і Чернишова і Василенка бідували, поневіряючись у Миколаєві, де я тоді служив у війську. Я часто бував на виставах і познайомився тоді з артистом Пономаренком, що був ще молодим хлопцем. Знайомство це спричинилося до того, що я частіше став відвідувати їхні вистави.

Обидві ці трупи були родинного складу. У виставах брали участь: батько, мати, 2-3 сини, 2-3 дочки і декілька чужих сторонніх людей, що вступали до складу трупи „на виучку“ і були на „хазяйських харчах і квартирі“.

У виставах брали участь і аматори. Нелегально виконував у трупі Чернишова деякі ролі і я. Навчитись чоگونهбудь у тих акторів не можна було. Грالی вони без спеціальної підготовки, грали якнебудь, і головним завданням їхнім було смішити публіку самими немистецькими засобами. Особливо грубо і ненатурально грали вони ролі селян. Такий спосіб антихудожньої гри ми пізніше називали — „дражнити хохла“

*П. К. Сакаганський в ролі
Невідомого з п'єси М. Стари-
цького „Зимовий вечір“*



і завжди з неповагою ставились до таких артистів. Кажу пізніше, бо тоді, починаючи крадькома свою сценічну діяльність, я над цим зовсім не замислювався, і, переймаючи brutальні засоби своїх старших товаришів по сцені, „дражнив хохла“ і я. Головна мета тоді була дати як можна більше зовнішнього комізму, який смішив мало розвинутого ще тоді глядача. „Дражнив“ я. мабуть досить успішно, бо публіка любила мене й приймала добре, так що Василенко, антрепренер другої трупи, пішов і доніс на мене командирові полку. Мені було заборонено брати участь у виставах.

У серпні 1883 року наш полк прийшов на великі маневри до Одеси. У цей час там грала трупа покійного М. П. Старицького з М. Л. Кропивницьким на чолі.

Трупа була велика. Головні сили були такі: Садовський, Грицай, Манько, Квітка-Основ'яненко, Касиненко, Заньковецька, Садовська-Барелотті, Вірина, Затиркевич.

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

Сказати в подробицях, як працював над п'єсою, над роллю Марко Лукич, не можу, але знаю, що праця та була приблизно така. Роздавали ролі. Сідали на кону за стіл, читали п'єсу, поправляли ролі. Потім через день-два починалися проби. П'єси здебільшого були нескладні, мізансцени трафаретні та на них і не звертали особливої уваги. Марко Лукич, яко режисер, ніколи нічого не показував. Стоять, бувало, актори біля суфлерської будки і бубонять свої ролі, як паламарі. Коли ж питаєш Марка Лукича, де краще стати, то або промовчить, або скаже: „ставай, де тобі краще“. І мізансцени кожний виробляв сам. П'єс було всього дванадцять.

Коли я вступив до трупи, всі актори були на своїх місцях, і тому доводилось грати невеличкі ролі, або виходити в народних сценах. Часу вільного було багато і я придивлявся, як грають усі артисти. Так нашаровувалися мої сценічні розуміння.

Але сцена для мене ще довго була гарячим вугіллям, по якому я ходив босими ногами.

У жовтні того ж року трупа переїхала до Єлисаветграда (тепер Кірово). Тут до трупи прилучився Карпенко-Карий. Він багато грав, яко аматор, мав

П. К. Саксаганський в ролі
голови („Утоплена“)



досвід сценічний, знав старий український репертуар і навіть мав порядний російський репертуар (переважно Островського). Все, що приходилось йому вчити, він вичитував голосно і ролі вивчав напам'ять, а я слухав, і, маючи добру пам'ять, теж знав усі його ролі (ми завжди мешкали разом). Коли приходилось мені грати щось нове, він начигував мені роль. Але праця була стихійна. Цей мій перший учитель скоро залишив труп і мені довелося грати деякі його ролі. Я грав їх за його зразком. Пройшов деякий час, Марко Лукич теж поїхав відпочивати на село. Тепер мені

довелося грати і його ролі. Їх так само я грав за його зразком, цілком мавпуючи Стецька та інших.

У піст тоді заборонено було грати. І от, сидячи вдома, я почав читати. Прочитав усього Шекспіра. Шіллера, Лесінга. Зацікавила мене „Гамбурзька драматургія“. Я жив тоді в Одесі, де в той час гастролювала німецька трупа з Посартом на чолі. Мені пощастило потрапити на 5 вистав. Це було для мене „відкриття“. Я довго не міг забути „Короля Ліра“, „Натана мудрого“, в якому так артистично Посарт розказував про „три персні“. „Отелло“ не давав мені спати. Тоді зрозумів я, що артистові необхідно „перевтілитися“, забути себе і на кону увесь час жити іншим, чужим життям. Передо мною постали досі невідомі для мене істини. Я зрозумів, що жест, міміка, голос, інтонація повинні йти завжди відповідно разом. Мізансцени—закон. Життя людське—безмежний океан, на дні якого скарбниці незчисленних можливостей. Одне й друге є те джерело, що живить кожного артиста і без якого ніяке мистецтво існувати не може. Я також упевнився в тому, що артист не тільки мусить любити мистецтво, але й увесь час вивчати його й навчатися його, бо воно не стоїть на місці, а тече, як усе життя людське, і змінюється, як змінюється усе живе; йому немає ні кінця, ні краю. Але я йшов навпомацки, не маючи ні знаннів, ні досвіду. Знав тільки, що „немає поганої ролі, а є погані актори“, „вивчив напам'ять роль, то вже на половину її виконав“, як казали давні, старі актори.

На кожному моїм кроці поставало питання: „як“? Я весь горів жадобою знання і читав, і перечитував усе, що тільки попадалось мені про мистецтво.

Так познайомився я, між іншим, і з теорією Дідро, французького письменника XVIII століття. Його теорія

П. К. Саксаганський в ролі Кабиці („Чорноморці“ М. Старицького)



говорить тільки про сценічну умілість, тільки про майстерність. Таке мистецтво мені здавалося холодним, нагадуючи статую Галатеї, яка ще стоїть перед своїм творцем — Пігмаліоном прекрасним, але мертвим, холодним мармуром.

Я бачив, що коли артист керується самим тільки розумом — його гра холодна, штучна, одноманітна й безбарвна. Але я бачив й інших артистів, чие мистецтво було сповнено і розуму, і почуттів, і високої майстерності. Це було справжнє повноцінне, повнокровне мистецтво, це була та нова, тепла,

жива Галатея, що з холодного, мертвого каменя перетворилася в прекрасну повну почуттів жінку.

Шукаючи відповіді на своє запитання: „як?“, я дійшов переконання, що в акторі повинні водночас вміщатися і почуття образу, і його особисті почуття актора-творця. Шлях до правильного відтворення образу криється в розумінні соціальних коренів, які живлять образ, які керують його думками, почуттями, поведінкою. Актор, як творець, повинен виявити своє ставлення до образу, виходячи з позицій класу, інтереси якого він захищає.

Ми, радянські артисти, відтворюючи образ, повинні розкривати перед глядачем його класову суть. Граючи, наприклад, Пузиря з п'єси Карпенка-Карого „Хазяїн“, відтворюючи думки й почуття цього образу, актор повинен показати його так, щоб глядач побачив огидне обличчя цього хижака, експлуататора.

Працював я з початку своєї артистичної діяльності так, як працювали ті, кого я знав. Вивчав слова, проказував їх на репетиціях як прийдеться, не вдумуючись у те, що промовляв. Були серед нас такі артисти, що старалися підроблюватись під смак тієї частини публіки, яка не мала художнього смаку і любила лише розважитись і пореготати з грубо виявленого на сцені жарту. Ці артисти мали чималий успіх від своєї немайстерної, грубої гри.

Я шукав чогось іншого, якогось „відкриття“. Я його знайшов, виконуючи роль Пеньонжки в п'єсі „Мартин Боруля“ Карпенка-Карого.

Перший раз ми ставили цю п'єсу в Новочеркаську, в присутності автора. Тип Пеньонжки автор взяв з нашого знайомого херсонського поміщика, такого ж настирливого балакуна, який пересипав всю свою розмову латинськими словами й цитатами. Я відобразив

*П. К. Саксаганський в ролі
кухаря зп'єси Карпенка-Кірого
„Суєта“*



цього херсонського поміщика на кону цілком, з усіма його найдрібнішими рисами і навіть з його ходюю, припадаючи на праву ногу. Автор дуже мене хвалив; йому моє виконання сподобалось, але я був незадоволений. Мені здавалось, що я граю цей тип нудно, нецікаво й докучливо. Я шукав чогось іншого, шукав і мучився. У мене не було інтонацій, відповідних голосу старої людини. Я мало не зірвав голосу, поки знайшов спосіб робити це легко, не напружуючи голосових м'язів.

Я уважно придивлявся до старих людей, переймав

їхні характерні риси, голос, рухи, ходу, і, нарешті, з усього того утворив зовсім новий, але цілком характерний тип. Коли на другий рік ми знову грали „Борулю“ в присутності автора, то він здивовано сказав мені:

„Чудово! Я, знаєш, ніколи не думав і не уявляв собі такого типу“. Моя гра розкрила всю глибину характеру Пенъонжки навіть для самого автора. Виходить, що кожному роль можна виконати в багатьох відмінних тонах і додавати до кожного типу такі риси, про які навіть сам автор не думав.

Комедія — широкий і глибокий твір, але комізм, гумор та іронія не всім бувають зрозумілі в достатній мірі. Завдання театру виховати свого глядача так, щоб він розумів не тільки поверховий комізм, але й цілком добре всі ті моменти, коли комізм вже стикається з трагізмом і означає не легенький, поверховий сміх, а гіркий, болючий, щоб глядач добре навчився бачити ці „невидимі світові сльози“ крізь видимий сміх.

Щодо драми, то мені пощастило бачити, крім Поссарта, Мітервуцера та Россі, короля мистецтва Сальвіні, і я переконався, що всі артисти розуміють однаково ідею драматичної ролі та далеко не всі її однаково втілюють. Творчість артиста полягає в тому, щоб не тільки допомогти авторові познайомити публіку з тим чи іншим персонажем, але й в тому, щоб своїм мистецтвом доповнити образ автора і заграти свою роль так, щоб потрібний тип розкрився перед глядачем у повній своїй суті. Для такого майстерного виконання потрібне глибоке знання людей та їх характерів.

Як у драмі, так і в комедії артист має широке поле для виявлення свого хисту. Як для одного,

П. К. Саксаганський в ролі
кухаря („Суета“ Карпенка-Ка-
рого



так і для другого потрібне високе мистецтво. Були випадки в театрі минулих часів, коли деякі драматичні актори імпонували публіці не майстерністю своєї гри й виконання, а лише красою обличчя, статурністю, гнучким, красивим станом, гарним голосом, а іноді просто своєю сміливістю, що іноді доходила у декого до нахабства.

Чисто фізичні якості актора могли імпонувати, звичайно, лише за старих часів, а в наші часи чи ж може подобатися артист, коли він позбавлений святого вогню Прометея? Такий артист — звичайний грамофон, що бездарно переказує слова автора.

Мета комедії і драми одна і та ж. І драма, і комедія мусять показати справжнє життя, змалювати виразно, що діється навколо нас і в нас самих. Ні автор, ні актор не мають права одірватися від життя і творити лише задля самого процесу творчості. Що пильніше митець стежить за всім, що вирує навколо нього, що більше він зв'язаний з життям, що краще він відповідає вимогам свого часу, класу, то довше він лишається цікавим і потрібним у мистецькій сім'ї і для свого громадянства. І артист, і письменник мусять бути тісно зв'язані з життям, своїм оточенням і невпинно крокувати разом з ним. Вони не мають права задубіти в одних і тих же формах своєї творчості й керуватися раз на завжди виробленими ними рецептами та способами. Те, що було влучним і вдалим для вчорашнього, минулого дня, може стати цілком непотрібним для сьогоднішнього й завтрашнього. Користуючись одними й тими ж формами і засобами, письменник і артист можуть стати не тільки нижчими за інших, менш обдарованих товаришів, але нижчими за самих себе. І тому, — праця, невпинна праця над собою, не покладаючи рук і не задовольняючись вчорашнім успіхом і лаврами. Скільки я мучився, пережив і передумав поки не дійшов до того переконання, до тієї думки, яку я висловив вже вище.

Всякому майстрові потрібні в однаковій мірі почуття й школа, висока культура творчості, тісний зв'язок з життям. Але, повторюю, артист не повинен фотографічно переносити тип з життя на сцену, як я це робив, граючи в перший раз роль Пенъонжки. Всі характерні риси даного типу треба процідити в собі, крапля по краплі, і виділити тільки ті, що найбільш яскраві, найбільш влучні для виявлення не зовнішності, а логіки типу.

Тип, якого артист зустрічає на своїм шляху в житті,

П. К. Саксаганський в п'єсі
Старицького „Світова річ“



це те, чим є фотографія для художника. Вона лише допомагає художникові, але ніколи не зрівняється з майстерним живописом.

Артист повинен критично ставитися до себе, критикувати й виправляти свої помилки. Шляхом упертої праці артист може виховати себе, піднести свій культурний рівень на вищій щабель.

Спостерігаючи розгнівану людину, треба звертати увагу на те, які в неї рухи, який вираз обличчя, очей і взяти все це, як зразок для сцени. Не будучи художником, але знаючи добре життя, ми можемо одразу

бачити всі хиби різьбаря, маляра чи то письменника. Ми скажемо тоді художникові:

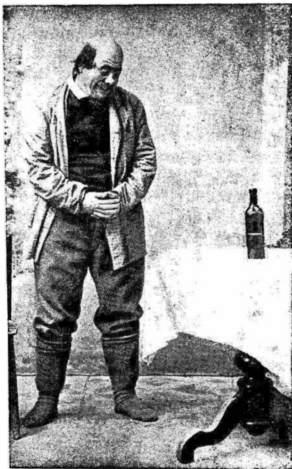
„Ніколи жодна людина не почувала й не гадала так, як ви оце відобразили“.

Зберігай правду життя, вивчай її по людях і по собі. Але правда, то не є поняття абстрактне. Своя правда— у робітника, інша— у капіталіста. Чесний трудівник сцени завжди був і мусить бути на боці своїх братів-трудівників.

Не покладайся лише на себе самого. Всі славетні люди— і художники, і письменники, і вчені— не поодинокі, вони всі мали своїх попередників і брали в них те, що було найкращим. Так і артист сцени не повинен нехтувати своїми попередниками. Він не одинець— він сума досвіду своїх попередників. Але треба пам'ятати, що мистецтво без ідеї не має ніякого значення. Це я вже казав, тепер повторюю й підкреслюю. Ні художник, ні письменник не повинні сліпо копіювати те, що бачать, бо в першого це буде звичайна фотографія, а в другого— стенографічний протокол. Артист не повинен мавпувати тип з життя або сліпо наслідувати твори свого попередника, бо твір його вийде блідий і йому тоді, до речі, можна буде нагадати слова одного грека: „Ні, дякую! Я часто чув самого солов'я“,—сказав він, коли йому пропонували піти й послухати якогось артиста, що хороше вдавав спів соловейка.

Так поволі склалися мої думки і вироблювалася система праці. Побачивши таких великих артистів як Сальвіні, Россі та Посарт, я зрозумів, що не можна грати, не працюючи навіть над маленькою роллю. Сальвіні працював над королем Ліром мало не 10 років. Моне-Сюлі зробив 100 звичайних і п'ять генеральних проб ролі Гамлета.

П. К. Саксаганський в ролі
Шпоньки з п'єси Старицького
„Як конбаса та чарка“



Все це не давало мені спокою. Я не задовольнявся своїм виконанням і критикував себе, навіть на кону почувуючи, що сказав не так як слід.

Щоб виробити яскраву дикцію, почав учити Гомера. Гексаметр дисциплінує артиста, бо тут не можна переставити чи викинути не тільки слова, але й дрібного сполучника.

Життя бігло, а з ним і український театр поволі ставав на ноги. З'явилися п'єси більш складні, і мені, як режисерові тоді вже в своїй трупі, приходилося працювати над їх постановкою. Тут я зрозумів, який

великий вплив має режисер. Він повинен прийти на пробу з виробленим планом п'єси, виробити також мізансцени, і основне—мусить мати хист до творчості. Режисерська справа навела мене на шлях раціональної артистичної праці.

Тепер, одібравши роль, я читав п'єсу разів десять. Потім роль переписував сам, залишаючи великі береги для приміток. Репліка на 2-3 слова, як це звичайно роблять переписувачі, не годиться: треба не тільки відповісти на репліку, але необхідно вміти й вислухати все те, що тобі говорять, а для цього артист повинен знати зміст всього, що йому говорять дійові особи, щоб підготувати себе до відповіді. І коли я знав роль так, що міг всю прочитати напам'ять підряд з репліками дійових осіб,—тоді на берегах зошити писав докладно, що я роблю, де стою, куди й коли переходжу й де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки: розмічав паузи. Після цього я малював собі олівцем тип, як умів. У ліжку, коли все навкруги спало, затопивши очі в темряву, я викликав тип, читаючи роль у мислях, придумував тон, рухи, а ранком знову записував те, що був придумав. На пробах я шукав знову тон, виконуючи все, що занотовував на полях ролі. Що більше проб, то 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 роль голосно в тонах, які потрібні для кону, і кожного разу знаходив щось нове. Вночі 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 складні місця ролі. За 2^{1.2} години до початку я йшов у театр і, заgrimувавшись, намагався „всякое

ныне житейское отложить попечение“ і крок за кроком „відлучався“ від себе. Нерви були завжди напружені, я ніколи не був певен того, що виконаю роль добре. Перед виходом я забував усе і переносився в інше, чуже життя. Як це мені вдавалося, судити не мені. Страшно на кону на одну хвилину прийти до себе, згадати щось з життєвої справи. Артист повинен тільки думати, з ким йому говорити і що йому робити. Творчість з'являється також на кону несподівано під час дії.

Я виробив собі деякі закони, які неможливо передати: це в справі інтонації і того, як підготувати слухача (публіку) до прийняття головного моменту драматичного чи комічного удару; багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом.

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

А щоб досягти швидкості мови, потрібної для деяких ролей, я зазубрював ті чи інші скоромовки. Наприклад:

Прийшов Прокіп, кипить окріп, пішов Прокіп, кипить окріп. Як при Прокопові кипів окріп, так і без Прокопа кипить окріп.

Ходить піп кругом кіп, лічить копи по три снопи, одна копа копаком, друга копа копаком, третя копа копаком...

Круп спід пакруп'я, круп спід пакруп'я...

Ішли баби із базару, говорили про покупки, що покупки дорогі.

Раз дрова, два дрова... і т. ін.

Щодо з'ясування типів і як розбиратись в них, то треба мати на увазі, що майже в кожній п'єсі можна

знайти характеристику того чи іншого типажу. Візьmemo, наприклад, класичні п'єси.

Яго говорить про Отелло: „у мурина така проста та добродушна вдача, що його, як осла, можна водити за носа“.

У „Розбійниках“ Франц про Карла висловлюється так: „його довга гусяча шия, його палаючі полум'ям очі, його великі навислі брови...“

У п'єсі „Наталка Полтавка“ Микола говорить про виборного: „хитрий, як лисиця, де не посій, там вродиться. Де чорт не зможе, пошле Макогоненка, він докаже“.

Але чи ж можна обмежуватися лише тими словами, що артист знаходить у автора? Звичайно ні, цього недосить, та й не завжди вони виразно висловлюють те, що потрібно знати і режисерові, і артистові.

Для прикладу візьmemo роль возного з тієї ж таки „Наталки Полтавки“.

Хто такий возний і що це був за чин? З його власних слів про Магдебурзьке право, про те, що статuti й розділи йому „страх, як надоїли“, ми бачимо, що він юрист. Це підтверджується й словами Миколи: „завзятий юриста“, — каже він про возного, а хапуга такий, що з батька рідного злупить“. Інших же вказівок про цей образ — як його одягти, яким він мусить бути — довелося мені шукати вже не в п'єсі, а з історичних джерел. Таким чином, я дізнався, що возний це був юридичний чин при старих судах, це був пристав, що обирався від дворянства; він притягав до суду „тяжущихся“ осіб, виставляв майно на продаж і т. ін. Чин цей було скасовано при Катерині в 1774 році. З цих вказівок я побачив, що возний мусив бути людиною статечною, з почуттям гідності того рангу, що він його мав. Робити безглузді вибрики, робити

з себе шарж, як це, відтворюючи возного, робили деякі артисти, він не міг. Що ж до віку його, то слова п'єси мене цілком задовольнили. Возний не був ні молодим, ні остаточно старим. Про те, що він вже підстаркуватий, а не молодий хлопець, свідчить сама Наталка, яка по гречності своєї ласкавої природи каже про це у ввічливій формі:

„І по всьому видно, що ми не пара“,— говорить вона возному у відповідь на його залицяння. Але про те, що возний ще не зовсім старий дід, говорить мені його власне звернення до Наталки: „Душа моя еже-часно тебе волає, даже після нишпорної години...“ Виходить, що возний ще в повній своїй мужській силі, коли він може мріяти про дівчину після нишпорної години, себто ввечері, бо „нишпори“ слово польське і означає вечірню церковну відправу.

Говорячи про возного, я згадав до речі, що деякі артисти, не тільки не турбуються про те, щоб правильно уяснити собі цей тип, роблячи з нього фарс, але й не дбають про розуміння деяких окремих слів. Наприклад, вимовляють на сцені назву „Єрмолой“ неправильно, кажучи „Єрмолай“, не усвідомивши, що означає це слово, і що це не ім'я Єрмолая, а назва книжки, яка навчала крючкового співу, себто співу по нотах.

Так само уважно поставився я до ролі Голохвостого з п'єси „За двома зайцями“. Одна річ зовсім з іншої сфери раптом наштовхнула мене на розуміння типу Голохвостого. Як це не дивно, але це були слова, далекі від усього того, що торкалося життя подібних Голохвостому людей і які зненацька вичитав в одній книзі:

„Сущность, как бытие через отрицание самого себя, примиряющее с самим собою, есть отношение к са-

мому себе, поскільки оно относится к чему-то другому, что непосредственно существует, как нечто положительное и примиренное“.

Ці слова, які здалися мені занадто мудрими наштовхнули мене на думку написати монолог Голохвостого в другому акті. Цей своєрідний, міщанського вузенького кола людей, Хлестаков хоче показати себе ученим, освіченим і здивувати своєю ученістю простих людей, батьків довгоносої Проні, вигідної для себе нареченої.

„Ежели человек,—казав я устами Голохвостого на сцені,— ежели человек, который не такой как вообще, потому один такой, а другой—другой... и в этом человеке ум, но и в другом... вообще... но той, который... вообще... (павза) очень и очень..., потому что у него ум не для какого-нибудь танцевания, но для устройства себя, сведения обхождений, для развязки своего существования вообще... (і трохи далі). Ежели человек подымется своим разумом повыше лаврской колокольни, то оттудова усі люди покажуться йому все одно, як малые підсвинки і все такое прочее...“

Таким своїм, доданим до тексту п'єси словесним вінегретом я домігся, що Голохвостий викликає в своїх слухачів потрібний ефект. „Такий розумний, що аж страшно“,—дивуються батьки Проні. Цей український Хлестаков глибоко переконаний, що це дійсно так. Він сам вірить у свою мудрість та ученість і слова його мусять бриніти повною переконаністю. Він вірить у велику цінність того, що так неясно снується в його голові і ще менш ясно передається словами. Але тон усієї цієї галімати мусить бути щирим, переконливим. До історичних джерел мені для цієї п'єси не доводилось звертатись. В п'єсі достатньо було відображено міщанське оточення давнього київського Подолу

і деяких типів з нього можна було побачити й за тих днів.

Не так мені бувало, коли готував роль у серйозній історичній п'есі, як, наприклад, „Сава Чалий“. В цій п'есі я грав роль Гната Голого. Для цієї ролі обійтися без історичних джерел, звичайно, не можна було. За Гната Голого згадує український народ у своїй чудовій думі про Саву Чалого. Автор, а разом з ним і я не раз провадили бесіди про це з видатними істориками. Скільки було в нас розмов та різних міркувань! Типи запорожців і раніш були мені добре відомі, і образ суворого, невблаганного Гната Голого до зрадника всієї козацької справи, до польського запроданця Сави стояв передо мною ясний, неначе живий. Не Гнатова, моя рука покарала того, хто за ласощі і оксамити зрадив свою справу, свою батьківщину.

Так само легко мені було втілитися в тип Івана з „Суєти“. Не Івана грав я, а себе самого. Я був прообразом Івана. Мої вагання щодо вибору професії в житті, мої шукання правдивого шляху відбив автор у цій п'есі. І я колись стояв на роздоріжжі. Любов до сцени перемогла, і я, як той Іван, на сцені почав вироблювати в собі робочу дисципліну. Я тоді вже відчував, що вона одна допоможе моїм театральним здібностям розвинутися й зміцнитися.

Праця, праця і ще раз праця!

Не осудіть мене, брати мої артисти, за те все, що я тут вам сказав. Я не беру на себе сміливості керувати вами. Я знаю лише те, як я особисто брався за театральну справу, як я працював над ролями.

Є до цього часу лише два правила праці над роллю, які доповнюють одне одного. Перше полягає в тому, щоб родитись талановитим, але, на жаль, це не від

нас залежить. Друге ж правило полягає в тому, щоб працювати. Щоб оволодіти мистецтвом, треба багато працювати. А це вже справа цілком наша.

Учіться, брати мої, працюйте! Не спускайте пильного ока з того, що оточує вас, а головне, любіть своє вільне мистецтво, свою радянську країну, свою соціалістичну батьківщину.



Ціна 1 крб.