

АЛЕКСАНДР ШІРВАНЗАДЕ

Александр Мовсіян (таке справжнє прізвище Шірманзаде) — народився 7 квітня 1858 року в місті Шемахе в родині небагатого кравця.

Майбутній письменник вчився письма у тутешнього протестантського місіонера, продовжував навчання в повітовій школі. По закінченні Шемахинської школи п'ятнадцятирічний юнак мріяв продовжувати навчання, проте доля судила інакше.

«Я подався в країну, — розповідає Шірманзаде про свою подорож до Баку, — куди тяглося багато людей шукати щастя.

Єдине моє бажання — продовжувати освіту — вмерло в мені в той день, коли батько сказав: Сину, освіта — для дітей багатих людей, а в твого батька тепер нема нічого».

Сімнадцятирічним юнаком Шірманзаде в 1875 році потрапляє до Баку, — в нові обставини, порівняно до шемахинської глушини.

На час приїзду Шірманзаде промисловий капітал у Баку перебував у періоді надзвичайно бурхливого зростання. Народжувався новий тип буржуа, озброєного технікою і знаннями, з новими, європейськими поняттями про життя і роботу. В цьому оточенні склалось громадське й літературне обличчя Шірманзаде.

Під кінець 70-х і на початку 80-х років Шірманзаде дебютував рядом статей на громадські теми. В них він виступає проти хазяїв і прикажчиків, що по-хижацькому експлуатували працю робітника. Ідеал Шірманзаде — заміна примітивно-азіатських умов праці європейськими.

В Баку Шірманзаде влаштовується писарем у губернському суді. Він одержує 15 карбованців на місяць і з захопленням стежить за періодичними виданнями, знайомиться майже з усіма вірменськими письменниками.

На той час філантропічне «Вірменське чоловічілюбне товариство» відкриває бібліотеку, що згодом стала однією з найбагатших бібліотек на Кавказі. Шірманзаде дістає в ній посаду бібліотекаря. Перед ним відкривається скарбниця російської і світової літератури. Він зачитується Тургенєвим, Толстим, Достоевським, захоплюється Шекспіром, Гете, Шіллером, Байроном, Вальтер-Скоттом, Мольєром, Флобером і Золя. Пізніше, відповідаючи на анкету Ю. Веселовського про вплив на нього російської літератури, Шірманзаде писав:

«Мене зачаровував стиль Тургенєва, глибоке знання людської душі Достоевського і високі, сміливі ідеї Толстого. В художньому відношенні твори Тургенєва я вважаю за вищі, ніж твори всіх інших рівносильних йому талантом».

Поповнюючи свою освіту в бібліотеці, Шірманзаде продовжує пильно спостерігати життя Баку. Однак, Шірманзаде недовго працює в галузі кореспондентства та публіцистики. Вже 1880 року в органі Грігора Арпруні «Мшак» («Працівник») він друкує оповідання «Пожежа на промислах» і незабаром слідом за ним — повість «Щоденник прикажчика».

Ці два твори відіграли вирішальну роль у долі Шірманзаде. Він переїжджає до Тифліса і віддає себе літературній праці.

В 1885 році виходить його роман «Намус» («Честь»), яким Шірманзаде завоював собі певне місце у вірменській літературі.

Після «Намус» Шірманзаде стає літератором — професіоналом. Його запрошують на постійного співробітника до газети «Ардзаганк» («Луна»), де він друкує ряд оповідань і повістей, присвячених змалюванню суспільних і сімейних стосунків.

Творчість Шірванзаде була здоровою реакцією проти національного романтизму вірменського романіста Раффі: Раффі віддавав увагу вірменській інтелігенції за кордоном, а Шірванзаде був міцно зв'язаний з своїм оточенням.

Дальшим етапом у творчості Шірванзаде був роман „Арсен Дімаксян“, що змальовує тіфліське громадсько-літературне оточення.

В 1898 році Шірванзаде випустив найзначніший із своїх романів „Хаос“. У цьому творі автор знову повертається до Баку, що, власне, і є справжнім героєм роману.

В 1895 році з'явилась найзначніша з повістей Шірванзаде — „Злий дух“. Водночас письменник почав працювати в галузі драматургії.

Ще в 1892 р. він написав драму „Княгиня“. Не зважаючи на те, що в головній ролі виступила найвідоміша в ті роки актриса Сірануйш, вистава провалилась. Шірванзаде як драматург „не пройшов“. Проте він не склав зброї. „Княгиню“ Шірванзаде спалив, але від думки написати драму не відмовився. У 1900 році він виступив з новою п'єсою „Єгіне“ і на цей раз мав успіх.

У різний час Шірванзаде написав ще сім п'єс: „Чи мала вона право“ (1905 р.), „Заради честі“ (1904 р.), „Загиблій“ (1905 р.), „На руїнах“ (1907 р.), „Шірлатан“ (1908 р.), „Арменулі“ (1909 р.) і „Кум Моргана“ (комедія, в якій висміяно вірменську білоеміграцію і передусім дашнаків). „Кум Моргана“ написано в 1925 р. в Парижі.

До п'єс Шірванзаде слід додати дві переробки, зроблені самим автором: „Намус“ і „Злий дух“. Обидві ці п'єси вже за радянської влади були інсценовані для кіно.

Нарешті, останнім часом Шірванзаде працював над сценарієм „Останній фонтан“, присвяченим дореволюційному життю Баку.

Драматург Шірванзаде трактує на сцені ті ж проблеми, які цікавлять його в романах, повістях та оповіданнях, показує на сцені ті ж образи, які змальовані в його прозових творах.

Смерть Александра Шірванзаде (номер 7-VIII-35)—велика втрата не тільки для вірменської літератури, а й для літератури всього Радянського Союзу.

Тіфліс

П. Макінціан

АЛЕКСАНДР ШІРВАНЗАДЕ

АРТИСТ

І

Всього п'ять місяців, як я в Одесі, і вже четвертий раз зміняв кімнату. В більш-менш великому місті для самотнього часта зміна житла є відмінна приємність. Переходячи з одного району до другого, здається, що ти переїздиш з одної країни до іншої. Нове сусідство, нове оточення, іноді також зі своєрідним життям і настроєм.

На цей раз я мусив був оселитися на одній шумній вулиці міста, на третьому поверсі одного п'ятиповерхового будинку. Домохазяйка була італійка, гладка, здорова, з міцною статуєю вдова років п'ятидесяти. Її чоловік був суфлером італійської опери, що давно переїхала з батьківщини до Росії. Вмираючи, він залишив, як спадщину своїй дружині і одній доньці, велику зв'язку нот і знайомство з італійськими артистами. Вдова, не маючи з чого жити, здавала кімнати в оренду.

Першого ж дня я познайомився з своїми сусідами. Це було для мене нове й дуже цікаве оточення. Воно складалося здебільшого з італійців. Був і один руський студент та єврейка—зубний лікар, досить вродлива, хоча й не так молода.

Центром була хазяйчина донька—русява, з блискучими, як слонова кістка, чистими зубами та вродливими очима,—двадцятилітня Луїза. Вона співала, мала міцний і приємний голос, готувалася присвятити себе сцені. Грала на піаніно, давала уроки музики, збирала гроші, щоб поїхати до Італії розвивати голос.

Першого дня в незнайомому оточенні я почував себе ніяково, на другий день звикся, через тиждень—з усіма досить подружився. Ми обідали в одній кімнаті, в один і той же час і за одним столом. Починаючи з другої години, і до чотирьох-п'яти годин вечора сміх, спів, музика, танки та дотепи змішувалися разом, і складалось одностайне товариство з людей різних націй і переконань.

Одного дня після обіду Луїза сіла за піаніно й почала

грати якийсь вальс. Basso - cantanto¹ Челліні обняв contralto² Лукрецію Кафареллі і почав танцювати. Зчинився загальний сміх, бо, справді, це була весела пара. Челліні був дуже худий і високого росту, Лукреція Кафареллі, навпаки, дуже гладка та низькоросла. Луїза, граючи, разом з тим, закинула назад вродливу голову і нестримно реготала, наповняючи кімнату рясними звуками свого милого голосу.

Підчас гарячої веселості у дверях показалась незнайома для мене особа. Ніхто в перший момент не помітив її, опріч мене, що сидів біля дверей. Незнайомець з першої хвилини притягнув мою увагу. Я оглянув його. Він був приблизно шістнадцяти-сімнадцяти років юнак, худий, з блідим обличчям, з трохи впалими грудьми. Одягнутий він був у темносинювату, з поясом, коротку тужурку та такого ж кольору вузькі штани. У руках держав м'який зеленого кольору кашкет, оздоблений пером, схожий на ті кашкети, що їх носять бродячі грецькі купці або італійські музики. Риси його обличчя були правильні та ніжні, очі мали якийсь меланхолійний вираз. То було одно з тих щасливих облич, які з першого погляду в душі людини викликають почуття симпатії.

— Бонджорно³, — сказав він, вклоняючись.

— Ого, артист! — вигукнув раніш усіх баритон Кавалларо, який був добродушною людиною приблизно років тридцяти п'яти.

— Артист, артист! — повторили інші.

У ту ж секунду танки, гра, сміх припинились, і погляди всіх звернулись до юнака.

— Де був? Скільки часу не було видно! — спитав Кавалларо.

— Почекайте, він сумний! — вигукнула Луїза й наблизилась до юнака. — Що ще трапилось? Чому не входиш?

— Де синьйора Стефані? — спитав юнак.

Його голос був схвилюваний, тремтів. У цьому голосі був зворушливий відгук, який разом з покірливістю визначав і сум.

— Ах, зрозуміла, — сказала Луїза, — знов мати, мабуть, хвора. Бідолашний юнак, ти пориваєшся до неба, а вона прикована до землі...

— Синьйорина Луїза, я вас прошу, не жалійте мене, — вигукнув юнак ображено. — Синьйори Стефані тут нема?

— Моя мати на кухні.

Юнак чемно вклонився і пішов.

— Він дуже сумний, — сказав Кавалларо, — напевно мати на цей раз тяжко хвора.

¹ Високий бас.

² Найнижчий жіночий голос.

³ Добрий день — по-італійськи.

— Не думаю,— зауважила Луїза,— ця жінка завжди хворіє, щоб мучити сина. Бідолашний юнак ...

— Бідолашний! — повторив з іронією руський студент.— Але він не хоче, щоб ви його жаліли, синьйорина Луїза. Бачили, як образився?

— Він гордий, як іспанський гранд¹,— сказав Кавалларо, переводячи на мене свої добрі очі під густими бровами,— і гордість відповідає його покірливості. Синьйор, його врода завжди нагадує мені мого брата. Талановитий був скрипач, двадцятилітнім вмер на моїх руках.

— Ви знаєте Леона? — звернулась до мене панна Раїса — єврейка, зубний лікар.— Ні? Ви можете уявити, сусіди, пан не знає нашого артиста.

— О-о, це невибачно! — вигукнули Луїза й Лукреція Кафареллі.

— Мені здається,— сказав Кавалларо,— хто любить мистецтво, той не має права не знати Леона. Він справжній артист, так, душею, серцем, кров'ю, всією суттю артист.

Моя цікавість зовсім розворушилась. Хто, нарешті, цей хлопчина, який мав такі симпатії сусідів?

— Коли бажаєте, зараз же познайомитесь,— сказала Луїза,— слід завітати до нього в його палаці. Знаєте що? — звернулась вона до всіх.— Буде не погано, коли гуртом завітаємо до хворої матері нашого артиста. Так, це буде добре!.. Я йду. Хто бажає, хай простує за мною.

Кажучи це, вона пішла до дверей. Крім студента та другого баритона Бореллі, всі пішли слідом за нею, навіть гладка Лукреція Кафареллі.

Артист мешкав у цьому ж будинку на верхньому поверсі. Луїза привела нас до головних сходів, і ми піднялись на четвертий поверх. Звідти вузькими, брудними дерев'яними сходами піднялись ми на п'ятий поверх і ввійшли в один темний прохід. Відразу вдарив у наш ніс неприємний запах смаженого м'яса.

Луїза зупинилась перед суцільними низькими дверима.

— Синьйор Челліні,— сказала вона,— для вас треба стелю підняти на один фут.

— Але для синьйори Кафареллі треба двері розширити на два фути,— зіронізував Челліні з приводу товщини тіла контральто, обіймаючи своєю довгою рукою її постать.

Ми ввійшли в одну кімнату, яка була трохи більша, ніж великий курник. Там, у темному кутку, під стінкою манячило щось схоже на ліжко або тахту², не знаю; здорове тіло синьйори Стефані ховало його від моїх очей. Наблизившись на один крок вперед, я побачив під потріпаною ковдрою

¹ Вищий дворянський титул в Іспанії.

² Ліжко, складене з дощок і вкрите килимом.

жіноче обличчя. Лоб був пов'язаний чорною хусткою, очі направлені в стелю. Вона стогнала й важко зітхала. Біля її ніг стояв „артист“. Мабуть, його думка була поглинута хворобою матері або іншими клопотами, бо він не помітив нашої появи.

— Ну, гаразд, менше стогни! — говорила хворій синьйора Стефані, — ти ж не вмираєш. Звична твоя хвороба, завтра пройде! Ба, ба, ба¹, подивись! Які до тебе шановні гості прийшли. Майже всі мої кавалери й дами. Хлопче! — звернулася вона до Леона. — Мабуть, це ти потурбував людей?

Юнак подивився на нас, безмірно збентежився і поклався подати всього одну пару розбитих стільців своїм гостям, але не знав, кому з них.

— Пан не лікар? — спитала хвора, коли побачила мене.

— Ні, не лікар, — відповіла синьйора Стефані, — але, здається, твою хворобу розуміє краще, ніж лікар. З твоїх земляків...

— Вірменин? — вигукнула хвора з здивуванням чи з радістю, не знаю, і, підвівши повільно голову, сіла в постелі.

— Вірменка? — повторив я здивовано, тому що я чекав зустріти в цьому оточенні яку завгодно націю, крім вірменської.

— Да! — сказала панна Раїса. — Артист ваш земляк; дивно, що не пізнали з першого погляду.

— Відкіля ви? — спитала хвора. — Не з Бесарабії? Ні? О! Це дуже добре, дуже добре! Ох, ох, ох, бесарабські вірмени не мають бога, звіри, не хочуть зрозуміти мою хворобу. О, боже! Ніхто не розуміє моєї хвороби. Ніхто, ніхто...

— Не починай знову старої пісні! — вигукнула синьйора Стефані. — Годі!

— Ні, Стефані, не можу замовчати, серце горить. І ти, мати, але твоя дитина — не хлопець. Ох, коли б і моя дитина була дівчатком! Не знаєш, що він робить. Знущується з мене, як батько. Пане, — звернулася вона до мене, — цей зіпсований чоловік — мій єдиний син. Розумієте, однісінький, іншої дитини немає у мене. Ради бога, напоумте його. Він іде шляхом батька...

— Звичайні скарги, — прошепотіла мені на вухо Луїза, — не звертайте уваги.

Я подивився на Леона. Від сорому він повернув обличчя до стіни, не дивився на нас.

Луїза наблизилась до нього, взяла за руки і, повернувши його обличчя до себе, прямо подивилась в очі рідним, — ні, більше — ніжним поглядом люб'ячої сестри. Мені здалось, що цей погляд пройшов до самої глибини Леонової душі, та і в чию душу не пройшов би він? Леон повеселів і вдячними очима подивився в обличчя італійки.

¹ Вираз здивовання.

— Коли б був пристойний син,—казала далі хвора,— прийняв би сьогодні, як ви, шановних гостей, у цьому свинюшнику? Бачите, і стільців немає. Соромно! Що стоїш, як йолоп? Не бачиш моїх гостей?

Леон удруге подав нам пару стільців. Сідати було неможливо. У цій маленькій кімнаті сім-вісім людей могли тільки стояти. Лукреція Кафарелло довго не витримала гидкого повітря, вийшла. Челліні рушив за нею, кажучи, що мати „артиста“ ще не має апетиту вмирати, не було потреби й турбуватись.

Після їх виходу кімната так звільнилась, що я зміг подивитись навкруги. Те, що я побачив, справило на мене приємне враження. В одному кутку були без смаку повішені фотографії всесвітньо відомих композиторів, музикантів, співаків та співачок. У другому кутку стояв маленький писемний стіл, обтяжений різними дешевими речами мистецтва. Там я побачив цегельного кольору глиняне погруддя Бетховена, Моцарта, Шекспіра і Вагнера, товсту дудку, поламану сопілку і т. ін. Перед столом на стіні висіла гітара, мандоліна і якийсь театральний костюм, схожий на одяг Ріголетто. Найцікавішим був малюнок на палітрі, який зображав кулачний поєдинок двох юнаків зза вуличної співачки. Дівчина з розпущеним волоссям вдерлась між ними і намагалась розділити супротивників.

— Бачите,—прошепотів мені на вухо Кавалларо,—музика, малярство, поезія, нічого не забуто.

А хвора все скаржилась.

— Ось уже три дні підряд не бачу зранку його обличчя, Стефані, не спить. Отже, коли він захворіє, що я буду робити, хто буде мене доглядати? День і ніч у театрах. Батькова хвороба перейшла до сина. Хай буде проклята його могила, затьмарив він мої дні.

— Знову ті самі скарги,—проговорила Луїза,—як не втомлюється ця жінка? Егоїстка...

Справді, в очах хворої видна була душа егоїстки, але вродливі були ці очі й ще досить молоді на зів'ялому обличчі жінки близько п'ятидесяти років.

II

— Можна?—почув я одного ранку за дверима голос Леона, коли ще не підвівся з постелі.

Я з радістю запросив його увійти. Він був з некритою головою, обличчя немите, білки очей були жовті, волосся розпатлане, обличчя бліде. Під пахвою він держав мандоліну, яка міцно була притиснута, наче він боявся, що вирвуть її з рук. Гудзики тужурки розстебнуті, без пояса, комір сорочки теж розстебнутий, і видно було його худі груди. Кінці шта-

нів, зморщених на колінах, піднялись і показували вуха черевиків.

— Пробачте, синьйор,— сказав він, неуважним поглядом блукаючи навкруги,— я гадав, що ви вже підвелись.

Я поспішив його заспокоїти, сказав, що я саме підводився, коли він прийшов. Він попросив дозволити йому залишитися з півгодини в моїй кімнаті. Не тільки півгодини, а завжди, коли побажав би й скільки побажав би, може користуватися моєю кімнатою. Але цього разу мене збентежила його фізіономія, що дуже змінилася.

— Що трапилось? — спитав я, підозріваючи, що він ховався від якихось лиходіїв.

Кілька секунд він не відповідав. Я свого запитання не повторив, почав одягатися. Він підійшов до дверей, подивився на двір, повернувся назад і став серед кімнати, ще більше стискуючи мандоліну під пахвою.

— Знаєте, синьйор,— сказав він,— може прийти моя мати.

— Що ж? Хай приходить.

— Я від неї втік. Хотіла розбити мою мандоліну, кинути в грубу.

— Чому?

— До самого світанку не давав їй спати, грав.

Потім розповів, що вчора був бенефіс оперного оркестру. Після вистави всі музиканти пішли вечеряти в готель. Диригент запросив і Леона. Підчас вечері один грав на віолончелі, між іншим, іспанський мотив — „Мадридський бродяга“.

— Спочатку цей мотив у мене не вдавався. Хотів обов'язково в цю ніч вивчити його, щоб не забути.

— І вивчив?

— Так.

— Для мене заграєш?

У Леона була одверта натура. Він не чванився, до всього ставився просто. Я вже кілька разів чув його гру. Погано грав чи добре, не знаю, тільки викликав почуття у слухачів.

Він сів на стілець, обняв мандоліну. Цитронового кольору проміння ранкового сонця простяглося на середину кімнати. Очі Леона несвідомо звернулися до цих променів, і здавалось, що їх притягла сила захованого магніта. Ах, ці втуплені вгору очі, смиренне обличчя!.. Минуло всього два роки, але пройде ще багато років, і цей день залишиться в моїй пам'яті.

Що грав Леон, не можу пояснити. Пам'ятаю лише, що гра його справила на мене велике вражіння. Напівголий, я спинився серед кімнати і слухав нестримні вибухи почуття. Лихо і радість, завірюха і тихий сум поєднувалися в „Мадридському бродязі“. Так мені здавалось. Можливо, це був вогненний діючий вулкан народного серця. Але мене цікавив сам музикант. Здавалось, що юнак зник і залишилась

його тінь. Він не помічав моєї присутності і, оточений солодкими хвилями звуків, не відчував нервами світу. Здавалось, душа його зливалася з мелодією і підносилась у далекий, винятковий світ, у чарівний світ добірних душ.

Коли скінчив, кілька секунд мовчав нерухомий. Очі ще були втуплені у проміння сонця, яке поступово блідло.

Я не міг себе стримати, схвилювано вигукнув:

— Кеццес¹, Леон, кеццес!..

Але він не почув. Він був нерухомий. Його ніжні губи, які завжди були стиснуті, помітно дрижали. Несподівано його руки ослабли, голова нахилилась до плеча, мандоліна повільно сковзнула з грудей і впала на худорляві коліна. І на втуплених у проміння очах його я помітив сльози.

— Хлопче, чого ти плачеш?—вигукнув я співчутливо.

Він підвівся і, відкидаючи густе волосся з лоба, незвичайним голосом вимовив:

— Віолончеліст мені сказав: „Мадридський бродяга“ був нещасний. У морозну ніч він стояв під вікном доньки гранда й плакав... Його батько одного дня від злиднів повісився на дереві, задушився.

У той час я не зрозумів, який сум глибоко захований в його словах, і подумав, що він марить. Справді, він марив, але чим і як?..

— Ах, пробачте!—вигукнув він, несподівано опритомнівши.— Я... від безсоння...

— Та ти, Леоне, не спав? Коли хочеш, відпочинь у моїй кімнаті.

— Дякую, синьйор. Дозвольте тільки залишити тут мандоліну. Мати може кинути її в грубу. Вчора через вікно викинула на вулицю гітару і кілька фотографій.

— Леон, твоя мати — зла жінка!—вигукнув я, схвилюваний до глибини душі пободженням удови.

Леон безмірно образився і почав обстоювати матір.

Ні, ні, його мати не зла жінка. Навпаки, дуже добра! Вона любить Леона. Іноді, уві сні, Леон відчуває, як вона його нишком цілує. Вона любить його, але не показує любові; боїться, що Леон більше зіпсується.

— Більше зіпсуєшся?—вигукнув я.— Невжеж ти зіпсований?

— А я звідки знаю, синьйор? Мати говорить: „хто бажання своїх батьків не виконує — зіпсована дитина“.

— Е, так чому ж ти не виконуєш бажання матері?—спитав я навмисне, бажаючи викликати його на одвертість.

Він подивився на мене сумним поглядом і нічого не сказав. Я прочитав у цьому його погляді безсилля стати слухняним сином і виконувати бажання матері. Було безперечно,

¹ Браво.

що він скоріш відмовився б від усіх життєвих приємностей, ніж від театру.

Після півдня я піднявся вгору. На цей раз Леон був дома, але лежав у постелі. На його рухливих щоках я помітив рум'янець. Я взяв кисть його руки: пульс бився сильно. Безумовно, вчора він застудився. Але він не хотів сказати, що хворий. Він був радісний, і, користуючись відсутністю матері, розповів мені про причину своєї радості. Дістав спід подушки одну фотографію і, показуючи, спитав: — Пізнаєте?

Це була фотографія вчорашньої щасливої співачки. „Мому улюбленому артистові“, — прочитав я вгорі фотографії.

— Всі мене звуть артистом, — сказав Леон, — не знаю чому? Сьогодні я пішов поздоровляти її з учорашнім успіхом... Повіс квіти. Запросила до себе, частувала кавою. Досхочу поговорили. Питала, скільки я заробляю. Обдурих, сказав, що батько залишив спадщину. Боявся, що запропонує мені гроші. Вона подарувала мені свою фотографію. Я поцілував її руку, а вона мій лоб. Ох, синьйор, я таких подарунків багато маю од співачок! Ось, у тому альбомі повно.

І цією оцінкою він був задоволений і щасливий.

— Але я маю одну фотографію, — продовжував він, — я її не ховаю в альбомі. Мати загрожує спалити всі. Боюсь, що й цю одну спалить... зараз покажу...

Він піднявся з постелі, витяг з кишені піджака конверт, а з конверта — дорогу фотографію. Я прочитав на звороті напис: „Мому майбутньому прихильникові Луїза“.

— Ох, правдиво, цілком правдиво, синьйор. — Я буду її майбутнім прихильником. Луїза має блискуче майбутнє. Побачите, синьйор, побачите... Але що це таке? Голова запаморочилась, ляжу...

Коли Алмаст — мати Леонова — увійшла, я порадив запросити лікаря. Леон підвів голову, сів на ліжку. Що, лікаря? Хто хворий? Не треба лікаря!.. Я зрозумів його думку: він боявся, що лікар заборонить йому виходити з дому.

Увечері, о сьомій годині, я втретє піднявся вгору, і його не побачив. Пані Алмаст сказала, що після того, як я пішов, він вишком одягся і втік.

Безумний юнак!.. Він піддавав небезпеці своє життя. Я ментально вийшов на вулицю, — знав, де він міг бути. Зустрів його біля входу до театру.

— Панове, не бажаєте купити програмку? — звертався він до прохожих, пропонуючи програми вистави цього дня.

Люди проходили без уваги, навіть не дивлячись на нього, але деякі грубо кричали йому: „Пішов геть“ — і горда душа Леона терпляче зносила ці образи. Мое серце стиснулось, коли я подивився на його посиніле обличчя.

— Іди додому, іди!— попросив я.— Ти зовсім хворий.

— Хто сказав, що я хворий? Мати? Їй завжди здається, що вона хвора або я. Сьогодні йде нова опера, а я піду додому? Ні, синьйор! Ось мій дім...

Він показав на театр і, усміхаючись, пішов. Здалеку я чув його голос:

— Пане, програмку, програмку... Не бажаєте?! Нова опера, цікава. Програмку, штука десять копійок...

Вранці другого дня я знову піднявся угору і побачив його в постелі.

В цьому ж будинку мешкав єврей-лікар. Я зараз же запросив його. Вислухавши хворого, лікар прописав якісь ліки. Ледве два дні змогли затримати Леона дома. На другий вечір заплакав, коли заборонили йому йти до театру. Добре, що на третій день пройшла температура.

Зимній сезон закінчився. Мої сусіди-артисти, саме в перший день великого посту, поїхали на свою батьківщину. Цей день був сумним не тільки для Леона, але й для мене: я так звикся з своїми сусідами.

Ми провели італійців до самого вокзалу. Прощаючись, Кавалларо по-рідному тричі поцілувався з Леоном.

У цей же день Луїза сказала мені, що й вона не пізніш, як через місяць, поїде до Італії. Питання було вирішене, і синьйора Стефані давно примирилася з думкою про розлуку з донькою.

Коли я повідомив Леона про близький від'їзд Луїзи, мені здалось, що це не справило на нього особливого враження. Мабуть, з цієї причини він і був у ці дні в дуже сумному настрої. Був перший тиждень великого посту, театри були зачинені. Леон щодня ходив у сад, який був біля міського театру, сідав там і дивився на велику будівлю. Потім, нахиливши голову до плеча, хто знає, з якими думками, повертався додому. Він віддав відремонтувати кинуту в вікно рукою матері гітару й зараз грав на ній. Іноді приходив до мене і на моє прохання грав на мандоліні. Одного разу я просив його повторити „Мадридського бродягу“. Він відмовився.

III

Оперу змінила драма. З першої неділі великого посту почались вистави. Леон увійшов у свою роль, але не з колишньою любов'ю; він не любив драми так, як оперу, тим паче, що в прибулій трупі не було привабливих сил. Однак юнака опанувало інше, що мене непокоїло. Щодня він приходив до мене, брав мандоліну, сідав біля вікна і грав „Мадридського бродягу“. Іноді несподівано обривав гру, рвучко клав мандоліну на мій стіл і вибігав геть. Він працював до Луїзи, сідав і довго, довго розпитував її про на-

ступну подорож. І добросердна Луїза ніколи не тяжилась його запитаннями,—їй було приємно балакати про своє майбутнє.

— Знаєте?— звернулась якомсь до мене Раїса.— Він прямо закохався в Луїзу. Можу поклястися, що закоханий.

— Будьте обережні, пані,— сказав я,— Леон почує й засмутиться.

Я пригадав нещасного голяра й боявся: можливо, і син зазнає батьківської долі. Але, на щастя, ті, що оточували Луїзу, були розумніші, ніж ті, хто становив оточення тієї співачки, в яку був закоханий голяр. Раїса дала мені слово більш не говорити про виключне для Леона почуття...

Настав, нарешті, день від'їзду панни. Цілий тиждень Леон був непізнаваний: він був радісний і бадьорий. Здавалось, що він сам збирався в подорож. Приходив, кудись знову йшов, балакав, смішив. Не знав, що робити, щоб пригорнути серце Луїзи. Увечері, напередодні від'їзду, Луїза, показуючи срібну ручку, сказала:

— Подивіться, яку дурість зробив ваш земляк. Правда ж це його тижневий заробіток?

— Він подарував вам цю ручку, щоб ви писали йому листи,— сказав я.

— Так, я буду йому писати. Просила назад взяти подарунок, образився, мало не заплакав.

Поїзд мав рушити о десятій годині ранку. Ми всі, пожильці синьйори Стефані, пішли на вокзал проводити Луїзу. Я припускав, що Леон раніш усіх прийшов туди. Проте його не було, і він не показувався довгий час. Це було несподівано. Що могло перешкодити йому в останній раз побачити Луїзу?

Синьйора Стефані повідомила мене, що від Кавалларо одержала дуже люб'язного листа. Співак з радістю береться дбати в Італії про Луїзу і керувати її першими кроками.

— Він дуже чемна людина,— радісно додала моя хазяйка,— як рідний брат буде доглядати за Луїзою. Я б не пустила доньку, якби не було Кавалларо...

Ніколи я не бачив Луїзу такою веселою і балакучою, як сьогодні, хоч перед від'їздом на вокзал вона два рази розплакалась через розлуку з матір'ю. Жодної секунди не відпочивала, стрибала, як семилітня дівчинка, реготала, раділа з своєї подорожі. З усіма нами жартувала і всім обіцяла писати окремі листи. Вона була повна солодких надій на майбутнє, і ці надії не ховала від нас. Після двох років повернеться з розробленим і завершеним голосом і почне співати в опері. Дивіться, який успіх матиме, скільки буде у неї поклонників!

„А він?— пройшло мимоволі в моїй голові.— Про нього не думаєш?“

— Але де Леон?—несподівано спитала Луїза, наче вгадуючи мою думку.—А! Знаю, чому спізнюється. Проходячи по вулиці Рішельє, я бачила його в крамниці квітів. Серце цього юнака—океан, простір... Ось він іде... Дивіться, що він несе. Я казала?.. Непоправний!

Пробиваючись через вокзальний натовп, Леон наблизився до нас з красивим букетом у руці. Від довгого бігу він упрів і дуже захекався. Звертаючись прямо до Луїзи, зняв кашкет і, уклонившись, вручив букет.

Вже добре знаючи його, я боявся лише одного—докору Луїзи. Якщо панна зробила б легкий натяк на те, що такий подарунок зовсім не відповідає бідній кишені Леона, знав вона його болісно образила б. Але вона знайшла в собі багато ніжності і моментально пройнялась настроєм Леона і так усміхнулася, нюхаючи букет, так похвалила подарунок, що щоким юнака почервоніли від внутрішньої втіхи.

Раїса так не знала серця людини, що спитала Луїзу:

— Кавалларо тебе зустріне в Мілані?

— Так,—відповіла синьйора Стефані.

— Невже він там?—спитав Леон, схвилюваний, тремтячим голосом.

— Він спеціально приїхав до Мілана зустріти Луїзу,—відповіла синьйора Стефані з надзвичайною приємністю.

Та внутрішня приємність, яку створила для Леона своєю однією усмішкою Луїза, моментально зникла, уступаючи місце захованій заздрості, замість жагучої пристрасті. Але Леон зумів здержати себе, як дорослий чоловік. Він сказав:

— Це добре. Синьйор Кавалларо допоможе синьйорині Луїзі.

Після другого дзвінка Луїза почала прощатись. Вона зробила більше, ніж можна було чекати від іншої такої доброї, простої та відвертої панни, яка ще не була заражена заботонами; звільнившись від обіймів матері, вона взяла руку Леона і... поцілувалась з ним відверто, по-товариському. Потім, квапливо потиснувши наші руки, з букетом у руці зайшла до вагона.

Я знав Леона. Він був прикутий до того місця, де заслужив прощальний поцілунок Луїзи, і дивився на те вікно, де мала показатись панна. Я свідомо взяв його за руку і трохи віддалив від вагона.

Ось показалося з вікна веселе обличчя Луїзи. Вона посилала нам воздушні поцілунки. Через кілька хвилин пролунав і третій дзвінок, поїзд повільно рушив і так безшумно, що здавалось, ніби пливе човен. Тільки один Леон спохватився і, підіймаючи кашкет, крикнув по-італійському:

— Щасливої путі!.. До побачення!.. Незабаром...

Одеська пристань сполучена з містом величезними кам'яними сходами. Нагорі, посередині бульвара, стоїть пам'ятник фундаторові міста Рішельє, а біля підніжжя споруджена маленька церква для мешканців пристані. Ми зійшли цими сходами й увійшли в дугувату вулицю. Це — остання вулиця до берега моря, після якої на всю довжину пристані підіймається „Естакада“ — міст, споруджений для товарних поїздів. День і ніч по цьому величезному мосту мчаться паровози, тягнуть за собою довгі хвости вагонів, а внизу, під численними мостами, рухаються вантажні візники, матроси, робітники. Це дуже гамірливе місце — великий вузол між морським і суходільним життям. Густий дим пароплавів, грубі голоси матросів, глухе дрижання естакади від поїздів, вугільний пил на вокзалі — це все разом справляє на незвичну людину гнітюче враження.

Іцко Моргуліс провів нас у глибину вкритої вугільним пилом вулиці. Коли відійшли від церкви на двісті кроків праворуч, перед нами відкрилося ціле містечко із шинків, з дешевих чаєнь та заїздів. Тут була більша частина жильців пристані. З заїздів лунали звуки гармошки та вбогої руської балабайки разом з гомоном, піснями, криком, лайкою та прокляттям юрби. Ті, хто мали час і можливість, їли, пили і п'яніли у заїздах, втішаючись приємністю товариства з дешевих гостей. А ті, хто мали тільки гроші на питво, заходили до крамниць монополії. Купуючи в них запечатані пляшки, виходили на вулицю і те, що містилось у них, виливали в рот. Горілку було заборонено пити в крамницях монополії, але пияцтво, яке раніш більш-менш вважалось за сором і ховалось у стінах шинків, тепер зовсім одверте було на вулиці. І ось жертви його: перед заїздами, на тротуарах, серед вулиці валяються п'яні. Вони завжди під небезпекою, що їх роздушать підводи та візники.

Іцко спинився перед одним великим заїздом, на дверях якого вгорі було написано: „Царська яхта“.

— Ось тут Леон! — сказав він. — В минулий тиждень грав у „Золотому якорі“.

Заїзд був повен відвідувачів. Відразу я нічого не зміг розібрати, так було багато диму, пилу та пари від їжі. Важко було в загальному гомоні, криках та лайці щонебудь зрозуміти. Одна частина відвідувачів стовпилася біля буфету, який був проти входу. Нас штовхали то в один, то в другий бік. Худе тіло Чаушенка від поштовхів пліч дужих матросів літало як скалочки. Іноді він підставляв під спину, які штовхали його, ручку палички, а сам відходив назад. Іцко, завдяки тому, що був невеликого росту, з котячою спритністю пролазив уперед між людьми. Я ледве міг захищати своє обличчя від ударів, непередбачених рухів рук та ліктів.

Ми пройшли через дві зряду брудні і голі кімнати, де під стінами сиділи матроси й залізничники. Жінка з червоним, розпухлим носом і з синяками під очима, як тільки побачила мене, крикнула:

— Ей, бусурман, ходімо разом станцюємо гопака!

Я ледве звільнився від її милих рук, які відкрились для обіймів.

Нарешті, дійшли до безпечного кутка просторого заїзду, де наші боки звільнились від небезпеки бути роздушеними. Тут біля довгого стола сиділо з десяток матросів. На столі був брудний посуд, шматки хліба, недоїдки, недокурки, пляшки, пивні та горілчані, скляночки.

— Ось і ваш артист!— сказав Іцко, показуючи на кінець стола.

Там сидів Леон. Він грав на гітарі й розважав присутніх. Хоч який він був убогий, проте я його до цього дня ще не бачив брудним. Сорочка була завжди досить чиста, руки та обличчя вимиті, вичищені черевики блищали.

Моя поява здивувала його. Він не припинив гри, але дуже почервонів. Матроси слухали його уважно, хоча всі вже були п'яні. Свое захоплення вони висловлювали криком-гомоном. Іноді той чи інший підводився, обіймався та цілувався з ним, бив його по спині, примовляв:

— Молодець, Льова, молодець!..

Завдяки пляшці пива можна було присісти до них, і ми сіли. Леон невпинно дивився на нас і усміхався. На протязі десяти днів він ще більше схуд і зблід. Вперше я спостерігав у кутках його рота легкі западини.

Зза столу піднявся один широкоплечий, з великою бородою матрос і, похитуючись, наблизився до Леона. Кладучи руку на плече юнака, він вигукнув:

— Ей, цвіркун! Чи заграєш ти для мене „Ох, мое лихо“? Я хочу послухати „Ох, мое лихо“.

— Сідай на місце, Сибірська пика!— вигукнули товариші.— Не заважай Льові.

— Не сяду, поки не почую „Ох, мое лихо“, „Ох, мое лихо“! Льова, Льова, Льова, „Ох, мое лихо“!

— Дурна голова,— зауважив один,— Льова якраз і грає „Ох, мое лихо“! Не чуєш? Неписьменний!..

— Льова, він не бреше?

Льова головою дав зрозуміти, що він грає „Ох, мое лихо“.

— Чорт візьми,— загорланила Сибірська пика,— як гарно грав! Чули? Чули? Зараз заграй „Дунайську красуню“. Льова, Льова, „Дунайську красуню“!

— Ось тобі „Дунайська красуня“!— сказав один велетень, хватаючи ззаду за боки Сибірську пика; підпираючи животом його спину, він підняв і посадив його на місце.

— Ей, ти, калужський ведмідь! Як ти смієш?—загорлала Сибірська пика.—Роздушу твої лапи...

І він кулаками так сильно вдарив по столу, що пляшки й склянки, стукаючись, побилися.

Зчинився гамір, суперечка й метушня. В повітрі показалося декілька загрозливих кулаків. Можливо, що „Сибірська пика“ та „Калужський ведмідь“ розквасили б один одному пику, коли б не було сивого матроса, якого всі кликали „дядюшкою“. Він вдерся їх розбороняти. На допомогу йому прийшов Леон. Він припинив гру і, підвівшись з місця, сказав:

— Панове, дозвольте мені піти до „херсонців“.

Суперечка змить припинилась, усі оточили музиканта.

— Льова, голубчик, не роби цього. Льова, душа, грай! Як можна!?

— Грай!.. Як грати, панове, коли ви не слухаєте? Б'єтесь, як босота. Невже годиться так матросам „Руського товариства“...

— Не годиться, звичайно, не годиться!—вигукнув „дядюшка“.

— Ви мене привели від „тираспольців“ сюди для того, щоб я дивився на вашу бійку? Ви недобре ціните музику...

„Херсон“, „Тирасполь“—це були пароплави, і матроси носили ім'я своїх пароплавів.

— Оцінимо, оцінимо, Льова, ми ж не дурні...

— Що? Гроші хоче цей цвіркун?—вигукнув Сибірська пика і, вийнявши з кишені штанив гаманець із срібними грішми, кинув у груди Леона.—Ось, візьми, подавись!..

— І ми дамо, і ми дамо,—загомоніли всі, запускаючи руки в свої кишені.

— Бачите! Бачите! Леон розбагатіє,—вигукнув Іцко, удаючи руку об руку від радості, коли побачив гаманці.

Леон узяв спокійно гаманці, які впали на його груди і, кладучи на стіл, сказав:

— Я більше своєї ціни жодної копійки зайвої не візьму. Нумер—10 копійок, не більше, не менше. Кладіть у свої кишені, сідайте, граю...

Вечоріло. „Дядюшка“ повідомив, що вже час повертатись на пароплав. Група заплатила за питво та їжу і, розплатившись з Леоном, вийшла з гомоном та криком, штовхаючи й б'ючи один одного.

Коли розійшлися товариші, я зацікавився: чому Леон змінив свою професію? Не хотілось вірити, щоб без виняткової причини він міг навіть удень жити на віддалі від театру.

— Потреба примушує, синьйор,—відповів він спокійно.

— Але ти й раніш мав потребу?

— Я хочу виконати бажання матері.

— А саме?

— Хочу її забезпечити.

Я подивився в його очі і зрозумів, що він не каже одверто. Світ вуличних ліхтарів виказав відміну в його обличчі.

— Е, це дуже похвально, — сказав я, — що хочеш забезпечити матір. Але пробач, Леоне, на цей раз я не дуже вірю тобі. Гадаю, що ти маєш іншу мету.

Він нічого не сказав, тільки прискорив ходу.

— Куди поспішаєш? — спитав я.

— До театру.

— Знов до театру?

— Так, синьйор!.. Сьогодні йде хороша драма.

І, можливо, щоб уникнути моїх запитань, швидко пішов від мене.

Я вже відгадав його думку...

Кілька разів я навідувався до „Царської яхти“. Леона там любили. Матроси видирали його з рук один у одного. Він умів грати „малоросійські“ мелодії та танки, переходив від одної групи до другої, розважав, збираючи свої гривеники. Підчас гарячої розваги горілчані брати іноді просили його випити склянку горілки або пива. Він не хотів та й не вмів пити.

Одного разу в моїй присутності, коли з огидливістю він поставив назад склянку з горілкою, для нього замовили якесь солодке питво. Він випив одну склянку, потім другу і повеселішав.

Боляче було для мене, що він відвідував ці погані місця. Але я не вважав себе в праві умовляти його залишити ці місця. Яка інша можливість була у нього для існування, крім цього нікчемного заняття?

Він якось сказав:

— Синьйор, ще немає двох місяців, а я уже тридцять карбованців заощадив. Але матері не кажіть.

— Чому?

— Тому, що ці гроші мені потрібні...

— Для поїздки до Італії, — закінчив я його слова для ясності питання. — Не дивуйся, Леон, я це давно знав.

— О, синьйор, вірно! Я бажав би побачити Італію...

— І Луїзу.

Він від сорому відвернув від мене своє обличчя. Я сказав йому, що синьйора Стефані одержала від Кавалларо нового листа. Баритон пише, що вчителі співу спробували голос панни і захопились його силою та „тембром“. Один відомий професор обіцяє на протязі трьох років підготувати Луїзу так, що вона зможе співати в опері, як перше „драматичне сопрано“.

Повідомлення для нього не було новим. Він сказав, що в цей же день і сам одержав листа від Луїзи. Добра панна свою обіцянку виконала.

Але це був перший і останній лист...

Усю весну та літо юнак відвідував заїзди пристані. Іноді приходив у мою кімнату й відчитувався. Його ще люблять матроси, з приємністю слухають і один у одного виривають його. За місяць він заощаджує пересічно понад двадцять карбованців. Скоро, скоро здійсниться його мрія — поїхати до Італії...

Ледве від цього дня минув тиждень, як одного вечора, близько десятої години, несподівано увійшла в кімнату розгублена Алмаст.

— Пане, потурбуйтеся, ходімте угору, бога ради.

У надзвичайному стані я побачив Леона в цей вечір. Покірливий юнак оскаженив. Без тужурки і черевиків розпростерся він біля дверей і ревів, як молодий звір, кусаючи м'ясо своїх рук. Жили на його худій шії розпухи і роздулись, наче ось зараз лопнуть, як натягнуті струни.

Він бив ногами об підлогу, як осатанілий.

Трапився звичайний випадок, які бувають у глухих кутках Одеси майже кожного вечора. Коли Леон повертався з пристані, на нього напали якісь голодні паскудники, вихватили з рук гітару, зняли тужурку й черевики, а потім випустили.

— І через це ти побиваєшся? — вигукнув я, беручи руку Леона. — Сором!

— Я те ж саме кажу, сину, я ж не докоряю. Дома ще є один піджак і черевики. Вай¹, господи, як він б'є голову об стінку! Що це за кара, небесний царю!?

Підозріло, що Леон через гітару, тим паче через піджак і черевики, зчиняв такий зойк і голосіння. Безумовно, втрата була більша. Я попросив Алмаст залишити нас на кілька хвилин удвох. Вона вийшла. Знаючи характер Леона, я знав, як треба розмовляти з ним у таких обставинах. Він любив почувати, що люди вважають його за дорослого.

— Соромно, Леон. Слава богу, ти не немовлятко, схаменись... Не варто так голосити.

— Не варто? Не варто? Синьйор, і ви це кажете? Але ви не знаєте, що я загубив, що! Лівий черевик... так!.. лівий... Знаєте?.. Італія, віолончель, пісня, музика — загинуло все... Це було внизу на бульварі біля тих великих сходів. Їх було двоє. Один високого росту, другий широкоплечий. Високий на зріст піймав ззаду мої руки, другий обшукав кишені. Коли більше одного карбованця не знайшли, розгнівались. Мені здавалось, що віднімуть гітару і підуть собі геть. Але не так вийшло! І піджак скинули... Бог з ним, хай і сорочку скинули б, нічого не сказав би... Але черевики, лівий черевик?.. „Скидай! — сказав той, що тримав мене за руки. — Хоч дві склянки горілки коштують!“ Коли широкоплечий

¹ Вигук, відповідний вигукові „ой“.

нахилився скинути черевики, я осатанів і почав кусати його плечі, голову... Він мені дав ляпаса. В очах потемніло... Почав просити, благати... Не послухали, безбожники... Забрали, забрали!..

— Значить, плачеш за черевиком?— спитав я, приблизно розуміючи, в чому річ...

— Сто п'ятдесят карбованців, синьйор, сто п'ятдесят карбованців було в моєму черевіку, в лівому черевіку. Там я ховав заощаджені гроші...

І він почав гірко ридати...

Так, забрали його шести-семимісячний заробіток, його надію поїхати до Італії, побачити Луїзу... Він не знайшов надійнішого місця для своїх грошей. Сховати дома побоявся. Якби знайшла мати, не повернула б.

Ця жінка кожного ранку обшукувала кишені сина і не залишала йому грошей.

— Завернув у папір, поклав у бік каблука, зверху прибавив кожу. Багато ночей я спав у черевіку... Забрали паскудники! Хто знає, може, вони зараз продають черевики за склянку горілки або за фунт хліба. О, господи, о, господи, що буду робити?..

Я не знаходив слів, щоб заспокоїти бідолашного. Вважав, що докоряти йому за необережність — жорстоко. Треба було подати хоч якунебудь надію на те, що забране повернеться. Його горе було дуже велике.

— А-а!— вигукував він несподівано, вдаряючи рукою об лоб.— Є надія, є надія знайти.

— Так?— зрадів я, як дитина.

— Так, синьйор! Ви знаєте батька Іцка? „Мошка-Селедка“ звуть його. Моторна людина, знає вуличних паскудників. Покупнає та продає старий одяг і взуття. Негайно піду до нього, негайно! Мамо, мамо, увійди! Дай мені інші черевики, піджак, піду шукати гітару...

Проти бажання матері, він швидко одягся й побіг.

Я, звичайно, не сказав Алмаст, що втратив Леон. Я уявляв собі, як би вона плакала і проклинала сина, коли б узнала.

Я повернувся до своєї кімнати. В той час я всією душею позаздрив багачам. Чому і я не багач?..

Цілий тиждень, з ранку і до пізнього вечора, Леон шукав втрачене. Він позбувся сну, спокою, апетиту. Повертаючись вечорами додому, він лягав в одязі в ліжку і плакав, плакав. Алмаст в безнадії не знала, що робити, мучилась разом із сином. Вона переконалась, що Леон збожеволіє, коли залишиться в такому стані. Все забув, нічим не цікавився, навіть і театром:

Однак нікчемна сума, яку він зміг заощадити в перший місяць, знову повернула йому надію. На цей раз він одверто признався мені, що головна мета його подорожі до Італії —

побачити Луїзу. Майже не проходило дня, щоб він не запитував:

— Синьйор, яка звістка є від Луїзи?

З цим запитанням він соромився безпосередньо звертатись до синьйори Стефані. Я розповідав йому все, що чув від хазяйки. Луїза завжди посилала привіт Леонові. Леон був щасливий від цієї уваги.

Одного дня синьйора Стефані ввійшла в мою кімнату в незвичайно радісному стані і сказала:

— Синьйор, зараз ви можете мене поздоровити.

— Що трапилось?..

— Трапилось те, чого я давно нетерпляче чекала. Луїза учора обвінчалася з Кавалларо... Я щойно одержала телеграму... Ось...

І вона, витягнувши зза пазухи телеграму, показала мені.

— Так несподівано?— вигукнув я, хоч давно внутрішній голос говорив мені, що є якась дружба поміж Луїзою і Кавалларо.

Я поздоровив щасливу матір, але внутрішній голос прошепотів, що я це роблю не зовсім щиро. Як сприйме цю звістку Леон, якого я люблю більше, ніж Кавалларо й Луїзу.

Того дня я повернувся додому пізно вночі, щоб не зустрітись з Леоном. Але на другий день увечері він прийшов у мою кімнату раніш, ніж звичайно. Підчас обіду синьйора Стефані показала мені другу телеграму, якою сповіщалося, що молоді вже поїхали до Парижа.

Сумний, незабутній вечір. Вперше після крадіжки я побачив у цей вечір на обличчі Леона радісну усмішку. Він негайно розповів про причину своєї радості. Два дні його кличуть на пароплав „Херсон“. Там він грає для капітана і його помічників. Сьогодні один з помічників, даючи йому свою мандоліну, запропонував заграти. Леон виконав його бажання. Капітанові особливо подобався „Мадридський бродяга“. Він дуже добра людина; дізнавшись, що Леон намагається поїхати до Італії, сьогодні обцяв допомогти йому. Через два дні „Херсон“ іде до Кронштадта. Повернеться відтіля й попрямує до Середземного моря, потім на Далекий Схід. Ось в цей час він і візьме Леона з його матір'ю і повезе до самих берегів Італії...

— О, синьйор, синьйор! Я такий радий, що хочу стрибати. Я не буду в боргу капітанові. Буду грати для нього всю дорогу, день і ніч буду грати. Італію, Італію обов'язково мушу побачити. Як здивується і зрадіє Луїза!..

Важко було мені після цих одвертих слів приховувати від Леона справжнє становище.

— Леон,— сказав я,— ти дуже мрієш побачити Луїзу?

— Так, звичайно!

— Коли не побачиш, будеш сумувати?

— Але я її побачу, синьйор, побачу в Мілані,— вигукнув Леон з певністю і в той же час якось підозріло подивився на своє обличчя.

— Луїза зараз не в Мілані.

— Хто сказав?

— Телеграма синьйорі Стефані.

— А де вона?

— В Парижі.

— З ким?..

— З Кавалларо...

— Кавалларо?— вигукнув юнак, майже задихаючись.

— Одружився з Луїзою і вчора поїхали до Парижа на один рік,— сказав я відразу, щоб звільнити своє серце від тягара.

Леон здригнувся, обличчя його пересмикнулося.

VI

... Ранком я прокинувся з страшним тягаром на серці. Випивши нашвидку склянку чаю, я пішов нагору. Леона не було дома. Алмаст сказала, що вночі перед сном він дав їй п'ятдесят карбованців і поцілувався з нею, майже всю ніч просидів за писемним столом, щось писав, перекреслював, драв. Ранком знов поцілувався з нею і вийшов, залишивши дома гітару, яку щодня брав з собою.

— Він був сумний? — спитав я.

— Не сумний і не радісний; був такий, як завжди.

Гітара дома, мандоліна в моїй кімнаті. Ясно, що він не пішов ні до заїзду, ні на пароплав. Де він може бути? Я захотів його обов'язково побачити, зараз же. Я був страшенно стурбований. Я вийшов і пройшовся навкруги театрів, пройшов два рази Дерibasівську вулицю, де іноді гуляв Леон. Його не було.

Більше ніж після двох годин блукання я повернувся додому.

Мені здавалось, що я щось гублю і щось дуже цінне.

У мене був такий поганий настрій, що я без усякої причини згодився взяти участь у цей день на веселій вечоринці синьйорі Стефані. Я лежав одягнений на ліжку і думав про Леона і лише про Леона. Я пригадав його сумні, повні безнадії в останню хвилину очі і читав у них безмежні душевні страждання маленького, але чудового героя. Я уявляв його в жалюгідному стані: п'яний, брудний, простертий біля дверей театрів, як і його батько; з нього глузують прожорі...

Дивився на його мандоліну, серце нило. Бездушний інструмент, здавалось, міг говорити, оплакувати свого хазяїна. Я взяв її з свого стола, повісив в одному з кутків кімнати, щоб більше не бачили очі.

Кілька разів мої пальці торкались до її струн, і їх слабкі звуки нагадали мені той незабутній ранок, коли Леон уперше заграв „Мадридського бродягу“. Нещасний бродяга. Де ти зараз?

А там, у сусідній кімнаті, Іли, пили та розважались запрошені. Я чув голос Раїси і дзвінкий веселий сміх синьйори Стефані, який виходив з її широких, здорових грудей... Поступово нерви ослабли. Я задрімав, бо майже всю ніч не спав... У півсонному й півсвідомому стані я почув якийсь гуркіт. Я підскочив з місця... То була Леонова мандоліна, яка упала із стінки на підлогу. В цю ж хвилину, коли я знову вішав інструмент на стіну, з двору почув незвичний гомін. Поспішив у снін і там зустрів синьйору Стефані з її гостями. На їхніх обличчях були здивовання й переляк.

— Що трапилось? Що трапилось? — питали один одного.

Біля входу до нашого жигла стояла вдова Алмаст із спученими руками. Вона горлала, як охоплена вогнем на пожежі. Два поліцаї і наш вартовий несли сходами... Леона.

Дивлячись на мокрий одяг Леона, на посиніле обличчя, я все зрозумів... Решту мені розповіли двома словами.

Леона вигягли з води матроси спід пароплава „Херсон“, який через два тижні мав повезти його до Італії...

З вірменської перекладає

Тігран і Вероніка Мелікседови

ПЕТРО ДОРОШКО

БЕНКЕТ

На столах сто засмажених гусок,
Куховар у чеканні застиг.
Він розгладжує жовті вуса:
— Прошу, звані гості, за стіл.

Прошу, звані гості, сідайте,
Один одного з свягом вітайте!
Ворухнулась руда брова —
До столів підійшов голова.

(У саду не шуміли вишні,
Сад у барвах осінніх жовтів)
Голова тут, чоло підвішає,
Ще оглянув святкову артіль:

Всі веселі, у білих сорочках,
Наче кожен аж помолодів.
Матері стояли і дочки,
І сини, і батьки, і діди.

— Доки вкупі ми, доти сила,
Тож сідайте — ось мова моя...

За столами багатими сіла
Величезна колгоспна сім'я.
За столами багатими свято,
А столи чисто тесаний дуб.

Так було бенкет розпочато
В полум'янім жовтневім саду.

На столах вінки із колосся,
Все, що тільки на землях росте,
Все багатство земне підвелось,
Повноночне, димуче, просте.

Із тарілок парув печея,
Пивом піняться келехи.
Всі дівчата — мов наречені,
І всі хлопці — мов женихи.

Упізнати їх просто годі.
Сміх як грім, а походка струнка.
Та на кожному кращий одяг,
Що до свята лежить в сундуках.

Гори яблук — та всі налинені,
Як тримала їх гілка гнучка!

Ось сідає за стіл Марія,
Мого батька найстарша дочка.

Чи рокам загубила лік ти,
Що сидиш посеред молодих?
І заголені руки по лікті,
Й на долонях праці сліди.
На сорочці холщевій лиштва,
Хустка над загорілим чолом.
Строгі брови розкинулись пишно
Чорним ластівчиним крилом.
Не впізнати її серед рум'яних —
Вона цвітом здоров'я цвіте,
Не від меду — від радості п'яна
Матір трьох повнокрових дітей.
Скільки зроблено нею роботи,
Скільки випито в спрагу води...
Ось сідає їй насупроти
Чоловік її — бригадир.
Пісня здалеку впливає...
Він належне їй віддає,
Келех пінявий наливає,
За здоров'я Маріїне п'є.

Од весілля повітря гусне,
В музикантів душа в смичках.

За столом господинею Вустя,
Мого батька друга дочка.
В звуках музики гомін тоне,
Тільки котиться сміх напролом,
І дочки — Катруся і Тоня
Поруч з матір'ю за столом.

Меду ще! Іще пива бочку!
Бо це свято — багатства землі.
Мого батька молодші дочки
Настя й Дуня ідуть до стотів.
Сад вечірній багрянцем палає,
Нерухомі черешні стоять.
Це зійшлась за міцними столами
Ще міцніша колгоспна сім'я.
І врізається в музику дискант,
Од басів задрижали столи.
Мого батька зяті й невістки
Пісню мужності почали.

Щоб життя колективне погодило,
Дні хороші були щоб і сни ...

І тоді до столів ми підходимо —
Мого батька чотири сини.
Всі здорові, всі повні сили,
Батько сил іще повний сам ...
Кожен може назватись красивим,
Бо де сила —

там і краса.
Всі уперті в роботі, всі вчені,
Всі до рук беруть келехи.

А дівчата всі, мов наречені,
А всі хлопці, мов женихи.

І впізнати їх просто годі,
Іх весілля не знає меж.

Всі своєю роботою горді
І життям своїм горді теж.
А дівчата всі, повні щастя,
Розливали в чаші меди.

І пили — Марія і Настя,
І батьки, і рум'яні діди.
День згасав. І осінній погожий
Вечір никнув на теплі двори.

Колективом творили заможність,
Колективом і пісню створім,

І тоді рвались звуки високі
Над садами, над тишиною яруг.
Зупинилося в небі сонце
Й не заходило за виднокруг.
Був величним пісєвний час цей —
Полум'яні дзвеніли сади.
Сонце слухало пісню щастя
І пізніше зайшло, ніж завжди.

Вересень 1985 р.

ДРАМАТИЧНИЙ ОБРАЗ¹

1. ОБРАЗ ЯК МИСТЕЦЬКА КАТЕГОРІЯ

Образ — одна з основних загальномистецьких категорій. Саме через образ визначається специфіка мистецтва, як форми громадської ідеології та одного з багатьох засобів класової боротьби; саме через образ визначається і мистецька якість окремих митців та їх творів. А тому, раніш як говорити про образ в аспекті драматичного мистецтва, мусимо розглянути його (образ) в найширшому, загальномистецькому розумінні.

Образ є, насамперед, відображення дійсності. Щодо образів реалістичного мистецтва, то ця теза не може викликати заперечень. Але як бути з образами, наприклад, символічними? Адже вони, на перший погляд, дуже далекі від реальної дійсності. А все ж таки й ці образи не цілком одриваються від дійсності: символічний образ смерті — людський кістяк з косою в руках — складається з двох цілком реальних образів. І навіть найфантастичніший мистецький образ komponується з елементів реалістичного світу. А надреальне, містичне значення, що надається таким образами авторами їх, цілком пояснюється тією соціальною дійсністю, якій вони належать: містично-символічні образи, наприклад, такого песимістичного письменника, як М. Метерлінк, до кінця розкриваються занепадницьким настроєм дрібнобуржуазної інтелігенції, що утворювався на межі 19 і 20 ст. під натиском великого промислового капіталу.

Відображуючи дійсність, мистецький образ водночас є і виявленням класових ідей автора. Під цим поглядом, навіть зовсім порожній, здавалося би, безідейний образ саме своєю безідейністю може характеризувати класову ідеологію автора. Подібно до того, як не може бути образів, абсолютно не детермінованих соціальною дійсністю, так не може бути і абсолютно безідейних образів. Теорія „мистецтва для мистецтва“, як відомо, є лише одна з багатьох форм буржуазної мистецької ідеології. Для кожного мистецького образу питання „для чого“ таке ж невід'ємне, як і питання „що“. Виявляючи в мистецькому образі свою творчу індивідуальність, кожен мистець, усвідомлено чи несвідомо, виявляє свою класову ідеологію. Отже, в кожному мистецькому образі наявні два основних моменти дійсність, яка в ньому відображується (об'єктивний момент), і ідея або мета, з якою автор відображує цю дійсність (суб'єктивний момент).

¹ Ця стаття — уривок з книги „Теорія і техніка драми“, що готується автором до друку.

Будучи єдністю об'єктивного та суб'єктивного, мистецький образ становить один із засобів пізнання дійсності. Але ця єдність об'єктивних і суб'єктивних моментів характеризує не лише мистецький засіб пізнання, а також і всякий інший. А тому далі необхідно виявити: чим же саме пізнання дійсності через мистецький образ одрізняється від інших форм пізнання?

Насамперед, у мистецькому образі дійсність відбивається в її індивідуальних виявленнях, цебто так, що об'єкти дійсності, якими цікавиться мистець, виписуються цілком конкретно, у всій своїй індивідуальній самотності. Саме цією рисою образне або мистецьке пізнання дійсності відрізняється від пізнання теоретичного або наукового. Саме ця особливість мистецького образу робить його тією категорією, якою мистецтво відрізняється від інших форм громадської ідеології. Теоретики мистецтва, починаючи з Арістотеля, який визначав мистецтво, як „наслідування життя“, і кінчаючи теоретиками наших днів, завжди підкреслювали цю особливість мистецького образу, бачили в ній найважливішу специфічність мистецької творчості. Гегель, наприклад, визначав образ, як „ідею в конкретному спогляданні“, В. Бєліський — як „безпосереднє споглядання істини“, Н. Чернишевський, Г. Плєханов та багато інших, в різних філософських аспектах, теж наголошували саме цей момент: індивідуальну виразність, життєву безпосередність та конкретність мистецького образу.

Цю особливість мистецького образу — показ дійсності в її індивідуальних виявленнях — можна пояснити на такому прикладі: соціолог, бажаючи дослідити добробут робітників та селян Радянського Союзу, мусить озброїтись відповідними статистичними даними про життєвий рівень їх, про смертність та народження, про культурне обслуговування і т. ін. Такими цифровими даними соціолог може переконати своїх читачів чи слухачів, що культурний рівень і матеріальний добробут трудящих мас Радянського Союзу з кожним роком поліпшується і що вони живуть у далеко кращих обставинах, ніж робітники та селяни капіталістичних країн. Коли ж це саме захоче довести письменник чи будьякий інший мистець, то він покаже своїм твором, як живе в такій то радянській країні такий то робітник чи такий то селянин, покаже це цілком конкретною картиною їхнього індивідуального життя, і учений, і письменник переконують своїх читачів, але один це зробить точними цифровими даними та логічними доказами, а другий — правдивими художніми образами.

Можна сказати, що науковий дослідник палить на огні теоретичного пізнання барвисту дійсність і науковий висновок — це згусток, що лишається після того, як безліч індивідуальних життєвих явищ пройнуть через огонь наукового дослідження. Мистець же, навпаки, кожному образіві намагається надати максимальної індивідуальної виразності. Але було б помилкою думати, що дійсність пізнається в образах лише через яскраву індивідуалізацію життєвих явищ. Енгельс, у листі до М. Гаркнес, писав: „На мою думку реалізм передбачає, опріч правдивості деталей, вірність передачі типових характеристик у типових обставинах“ („Маркс і Енгельс об искусстве“, за редакцією А. Луначарського, вид. „Советская Литература“, М. 1933, стр. 194). Деталі — це індивідуальне в образі; як бачимо, на думку Енгельса, цього мало: мусить бути й типове в передачі характеристик та обставин.

М. Горький про це пише так: „характер героя робиться з багатьох окремих

рисочок, що беруться від різних людей його соціальної групи, його ряду. Треба дуже добре придивитися до сотні - другої попів, крамарів, робітників для того, щоб приблизно вірно написати портрет одного робітника, попа, крамаря." А з другого боку — треба в кожній одиниці, яка зображується, знайти, окрім загальнокласового, той індивідуальний стрижень, який найбільш характерний для неї і який, кінець - кінцем, визначає її соціальне повождження" („О пьесах" — збірник статей „Драматургія", М. 1933, стр. 12). Отже, мистець мусить не лише індивідуалізувати, а також і типізувати, а мистецький образ — це єдність індивідуалізації та типізації життєвих явищ. Певна річ, не кожен мистецький образ — типовий, як не кожен образ, виразно індивідуальний, але в кожному мистецькому образі (навіть в образах недосконалих) наявна хоч одна риса типова і хоч одна риса індивідуальна.

Типізація — це узагальнення, це той момент образного пізнання дійсності, який ставить його в один ряд з науковим пізнанням. Визначаючи через образ специфічні риси мистецтва, як однієї з форм класової ідеології, треба завжди пам'ятати, що абсолютно відмежувати його від інших ідеологій неможливо. В дійсності, в живій соціальній практиці класу, науки, мистецтва й інші форми творчості переплітаються в єдиному життєвому процесі, в єдиному класовому світогляді. Цим світоглядом творчий процес мистецтва, як і інших ідеологій, скеровується від пізнавання дійсності на перебудову її в інтересах даного класу. Саме цей момент підкреслив і т. Сталін, коли назвав письменників „інженерами душ".

Отже, ми можемо визначити образ, як а) відображення дійсності засобами будьякого мистецтва, б) для виявлення класових ідей митця, в) через індивідуалізацію та типізацію життєвих явищ г) в єдиному творчому процесі, скерованому на пізнання та перебудову життя.

2. ДРАМАТИЧНИЙ ОБРАЗ

Будучи загальномистецькою категорією, образ у кожній окремій галузі мистецтва набуває специфічних ознак відповідно до творчих засобів даного мистецтва: образи скульптури, малярства, літератури — можуть мати однаковий ідейний і тематичний зміст, але мистецька виразність їх завжди буде цілком одмінна.

Якими ж специфічними рисами характеризується образ драматичний? Драматичний твір признається не лише для читання, а переважно для театрального виконання, щобто для масового зорово-слухового сприймання. Саме з цього театрального призначення драматичного образу виникає його мистецька специфічність. Драматичний персонаж мусить розкривати себе у „вузьких обставинах" театральної вистави: його місце, його час і дія завжди обумовлюються вимогами сценічного виконання. Звідси виникають ті особливості драматичного образу, що відрізняють його не лише від образів інших мистецтв, але й від образів літературних. Матеріал, з якого будується драматичний образ, той же самий, що і в образі літературному: мистецьке слово; але в одному разі цей матеріал признається для читання, а в другому — для сприймання в ігрі актора. Драматичний образ саме тим і відрізняється від образу літературного, що він завжди може бути перс-

творений в образ сценічний. („Драма для читання“ в даному разі лишається поза полем нашого зору).

Як же саме „вузькі обставини“ театрального виконання впливають на драматичну творчість письменника, формують драматичний образ?

„Вузькість“ театральних обставин позначається, насамперед, на самому колі драматичних образів: це коло обмежується образом людини. Позалюдський світ природи і культури не становить об'єкта драматичної творчості, він може бути лише „обстановкою“. Це дало привід німецькому теоретикові театального мистецтва Ю. Бабові сказати, що драма народжується з безмежного захоплення митця людиною. Саме тому у в ликих драматургів обстановка відзначається максимальною простотою: Шекспір або Мольєр визначають її в двох-трьох словах, а от у Б. Шоу обстановка часом розташовується на кількох сторінках, бо його п'єси признаються переважно для читання. В радянській драматургії утворився навіть новий жанр „виробничих п'єс“, де фігурують дуже великі радянські виробництва і... дуже малі люди (наприклад, „Железная бригада“ Я. Городского). Автори цих п'єс ігнорують саме цю особливість драматичної творчості: захоплення людиною. Драматург тепер більше всіх мусить пам'ятати історичний лозунг т. Сталіна: „упор мусить бути зроблений тепер на людях“.

Театральною призначеністю драматичного твору пояснюється й та особливість драматичного образу, що він мусить розкривати себе в умовах реального часу і місця, бо доносить його до глядача жива людина — актор. Певна річ, це ще не значить, що театральному глядачеві нема чого уявляти; театр не може обійтися без моментів умовності щодо часу, місця та гри актора. Уява глядачів мусить безперестанно працювати і трансформувати життя сценічне в життя реальне: щоби відчутти в театрі жах чи захват, глядач мусить забувати в потрібний момент, що перед ним — загримований актор Б. Романицький, а не венеціанський мавр Отелло, що дія відбувається в театрі ім. М. Заньковецької, а не на вулицях Венеції і т. д.

Отже, сприймання драматичного образу, не лише в читанні, а й на кону, не може обійтися без роботи нашого уявлення, якою обумовлюється і сприймання образів літературних. І все ж таки прилягається А. Афіногенов, коли не бачить у цьому моменті відмінності образів драматичних від образів белетристичних (див. „Творческий метод театра“, М, 1931, стр. 21—22). Адже наша уява працює навіть тоді, коли перед нами справжня жива людина; сприймаючи образ її цілком безпосередньо, ми завжди доповнюємо свої враження тим, що уявляємо собі цю людину в іншій обстановці, в інших ситуаціях тощо. Саме через це та ж сама людина може спразляти неоднакове враження на різних людей. Але, виходячи з цього, ніхто не буде ставити в один ряд сприймання образів живих людей і образів літературних. Образ драматичний, скільки він сприймається через гру акторів, становить цілком одмінну категорію і порівняно до образів белетристичних (що повстають перед нами в процесі читання), і порівняно до образів дійсного життя (що сприймаються нами в життєвих стосунках). Драматичний образ сприймається нами, як і образ жиггзовий, але з поправкою на естетичне відношення до нього; а образ белетристичний утворюється нашою уявою, застимульованою до цього мистецьким словом. Отже, ми маємо два істотно відмінних процеси.

Але річ навіть не в тім.

Коли ми кажемо, що розкриття характеру в умовах реального часу та місця (хоч би й з поправкою на театральну умовність) становить специфічну особливість драматичного образу, то ми маємо на увазі, що драматург в характеристиці персонажів не може виходити за межі цієї реальності, як це робить, наприклад, повістяр, який на двох-трьох сторінках (цебто протягом однієї-двох хвилин) може показувати свого героя і дитиною і дорослим, на одному континенті й на другому, в стані спокою і руху і т. д. А. Афіногенов робить з цього висновок, що „роман, а тим більш поема, володіють засобами концентрації часу і простору далеко більш досконалими, ніж п'єса“ (там же, стор. 21), і тому, на думку т. Афіногенова, драматургія не може відрізнитися від інших літературних жанрів особливою концентрацією руху, боротьби та характеристики дійових персонажів.

Цей висновок категорично суперечить загальновідомим твердженням майже всіх теоретиків драми. Помилковість його логічно пов'язана з попереднім неправильним поглядом т. Афіногенова на тотожність сприймання образів драматичного (в театрі) і белетристичного (в читанні). Коли теоретики драми констатують максимальну концентрацію в драматичному процесі часу, простору та руху дійових персонажів, то вони завжди мають на увазі реально виявлений час, рух і простір (як це буває в житті і, певною мірою, на кону), а не „гру уявлення“ (як це буває в процесі читання). Ставити в один порівнювальний ряд і те, й друге — річ абсолютно неможлива.

Ось чому необхідність укладатися в 3-4 години театральної вистави раз-у-раз ставить перед драматургом питання про максимальне використання часу, місця та руху в характеристиці драматичних персонажів. Звідси й класичний „закон трьох єдностей“ і багато інших „законів“ драматургічної техніки. І питання, певна річ, не лише в тім, як протягом 3-4 годин показати ціле життя драматичних героїв. Коли драматичний твір охоплює ціле життя людини чи якийсь значний період його, цебто кілька років, то показати на сцені (в умовах реального часу та місця) він може лише невелику частину цього. Саме тут і виявляється велика різниця між образом белетристичним і драматичним: питання концентрації драматичного процесу (часу, простору та руху) зовсім не те саме, що питання про максимальне використання 3-4 годин для розповіді про життя будьяких персонажів.

Специфічна особливість драматичного образу саме в тім і коріниться, що він живе лише 3-4 години і лише на сценічній площадці. Це дійсно, „вузькі обставини“. Але в цих обставинах драматичний образ мусить жити так, щоб у глядачів лишалося повне уявлення про його характер та його життя і поза цими „вузькими обставинами“. З безлічі життєвих моментів, з безлічі можливих ситуацій та обставин драматург мусить обрати лише те, що найбільшою мірою характеризує його героя і доносило ідейний задум п'єси. Перед повістярем це питання ніколи не стоїть у такій гострій і категоричній формі. В яких саме життєвих моментах (концентрація часова), в яких саме територіальних точках (концентрація просторова) і в яких саме ситуаціях (концентрація дійова) драматичний образ може розкрити свій характер найбільш виразно й остаточно — для п'єси це питання життя і смерті. До того ж це питання ускладнюється ще новими моментами: поперше, драматичний образ передається глядачам ігрою актора, цебто

живою людиною, і сприймається він як образ зоровий; а подруге, драматичні образи мусять сами себе характеризувати без будьякої допомоги автора, бо ті пояснення, що подаються автором у ремарках, призначаються для виконавців, а не для глядачів.

Першим з двох зазначених моментів обумовлюється така важлива особливість драматичного образу, як дійовість його. Саме через цю особливість драматичний образ з давніх-давен називається характером. Уже Арістотель писав, що драматичний персонаж робиться характером тоді, коли він через слово і дію виявляє наявність вольового спрямування („Поетика“, гл. 15). Пізніший теоретик драми, Г. Фрейтаг, висловив цю думку ще виразніш: „в драмі — писав він — мусять відображуватися переважно ті якості людини, що набувають значення в боротьбі з іншими людьми: енергія почуття, напруження волі, захват пристрастним жаданням, саме ті якості, що утворюють характер і через характер стають зрозумілими“ („Die Technik des Dramas“ L. 1922, S. 20). Образ, позбавлений характеру, позбавлений будьякого дієвого спрямування — не драматичний в самій основі: йому нема чого робити на кону, а раз так, то на нього нема чого й дивитися.

Але ця особливість драматичного образу обумовлюється не лише його призначенням для зорового сприймання: концентрація драматичного процесу в часі та просторі дуже мало важить, коли вона не пов'язується з дієвою насиченістю драматичних персонажів. „Вузькі обставини“ театрального видо-вища вимагають найбільш ефективних засобів характеристики, а таким засобом і є характеристика через вольову спрямованість, через дію, через рух. Іншими словами — драматична характеристика мусить бути інтенсивна і тому вона робиться засобами дієвого напруження. В умовах такого напруження драматичний образ яскраво вирисовується і через його непосредні виявлювання і через відношення до нього його партнерів. Блискучим зразком такої характеристики може бути знаменитий діалог леді Анни і Річарда III в 1-му акті трагедії В. Шекспіра „Король Річард III“. Наведемо уривки з нього. Після сумного монологу леді Анни над труною короля Генріха VI. жалібна процесія хоче рушити далі, але в цей момент з'являється Річард.

Річард.

Эй, стойте! — гроб на землю!

Анна.

Чьим заклатьем

явился этот демон, чтоб помешать

святому делу нашёму?

Річард.

Сказал я

на землю гроб, бездельники! Иначе,

святым клянусь я Павлом, — ляжет мертвым,

кто смеет не послушаться.

Телохранитель. Пустите,

почтенный лорд, — дорогу мертвым!

Річард.

Стой,

проклятый пес! Стой, говорю тебе!

Прочь от груди алебарду! С ног иначе

тебя собою я, дрянь, и растопчу,

как грязный ком! (Гроб опускают).

Анна.

Вы в страхе! Вы дрожите!

О, вас я не виню: ведь люди вы,
а кто же может вынести без страха
вид дьявола? — Сгинь, демон злой! Над телом
иметь ты можешь власть, но дух бессмертный
минует злобных рук твоих! — исчезай!..

Ричард. О, чистая, святая! — будь сама
добрей из сострадания.

Анна. Прочь! — тебя
я именем господним заклинаю: —
оставь в покое нас!..

Ричард. Прелестная миледи! — вы забыли
закон Христа, что должно воздавать
добром за зло и благом за проклятья!

Анна. Не знаешь ты, злоей, равно законов
ни божьих, ни людских! — бывает жалость
в самих зверях!

Ричард. Ну, этого добра
во мне нет точно, значит — я не зверь.

Анна. О, чудеса: промолвил правду бес.

Ричард. Еще чудней, что рассердился ангел!
Позволь, прошу, чуднейшая из всех
живущих в свете женщин, чтоб покорно
я оправдаться пред тобою мог
во всех делах, в которых оклеветан.

Анна. Позволь, прошу, противнейший из всех
мужчин, живущих в свете, чтоб при этом
могла тебя я проклинать за все,
что сделано твоей проклятой злостью.

Ричард. Прелестная, превыше всех похвал!
Дай миг один, чтоб мог я оправдаться.

Анна. Презреннейший, превыше всяких слов!
Повесь себя, чтоб этого достигнуть.

Ричард. Так поступив, я обвиню себя.

Анна. Нет, — извинишь, достойно покарав
себя за смерть, которую ты гнусно
нанес другим...

... Прочь с глаз! — ты заражаешь
меня собой.

Ричард. Меня ты заразила
давно сама: — меня сгубил твой взгляд.

Анна. Хотела бы убить тебя я взглядом,
как василиск.

Ричард. О, этого б сердечно
желал я сам; — по крайней мере был бы
один конец! — а ведь теперь меня
живого истерзали лютой смертью

твои глаза! Смотри: заплакал я!
Заставила подернуться соленой
ты влагой те глаза, которым жалость
была всегда неведома. Ребенком
я глупым стал...

... Мне красота твоя
глаза покрыла влагой! — В жизнь ни разу
я не молил ни друга ни врага
о чем-нибудь; мне чужд язык был лести.
И вот теперь, когда поставил целью
я дум моих тебя, одну тебя —
смягчился я невольно гордым сердцем.
Слова мольбы лепечет мой язык...

(Анна взглядывает на него с презрением).

О, не сжимай, молю, с таким презреньем
свои уста! — они для поцелуев
тебе даны! нейдет к ним злости вид!
Но если ты, действительно, не можешь
меня простить, то вот: бери мой меч!
Он остр и тверд! пронзи мое им сердце!
Убей того, кто обожал тебя. (Она берет меч).
Смотри: открыл для смертного удара
я грудь свою! покорно, на коленях
жду смерти я!

(Становится на колени. Анна направляет на него меч).

Что ж медлишь ты? — рази!
ведь Генрих мной убит, — но ты на это
меня своей подвигла красотой!
Я умертвил и юного Эдварда —

(Анна снова взмахивает мечом).

Но увлечен на это был небесным
твоим лицом.

(Анна роняет меч).

Реши: подняться ль должен
я сам с колен, иль ты поднимешь меч?

Анна. Притворщик, встань: — твоей я жажду смерти,
но не хочу твоим быть палачом.

Ричард. Лишь сделай знак: — себя с покорным видом
убью я сам.

Анна. Я это уж сказала.

Ричард. Сказала ты в миг ярости и злобы;
скажи ж теперь понятней и прямей.
Дай только знак, и тот, кто умертвил
твою любовь — покончит и с собою,
с тем, кто любил и любит вдвое больше
тебя, чем все. Одна виновна будешь
ты в смерти нас обоих...

Анна. Кто поймет,
что в сердце у тебя!

Ричард. В нем верный образ
того, что говорю я.

Анна. Сердце лжет,
как и слова.

Ричард. Тогда людей правдивых
на свете нет.

Анна. Ну хорошо, довольно;
вложи свой меч.

Ричард. Так я прощен?

Анна. Узнаешь
о том поздней.

Ричард. Так, значит, жить могу
надеждой я?

Анна. Кто ж ею не живет?

Ричард. О, если так — возьми тогда на память
мое кольцо.

Анна. (взяв кольцо). Взять что-нибудь не значит
дать самому.

Ричард. Взгляни, как обнимает
кольцо мое твой палец; — точно так
заключена и грудь твоя в объятьях
моей души! Бери же во владенье
и душу и кольцо!

Лишившись насамоті, Річард дивується і тішитися з цієї майже неймовірної перемоги над серцем леді Анни:

Ричард. ... Забавно: я — убийца
отца ее и мужа, я — причина
ее всех бед, — беру ее в разгар
ее страшной злости, в миг, когда
с проклятьем на устах и со слезами
стоит она перед кровавым трупом
того, чья смерть ее повергла в море
всех этих бед! — Бог, совесть, правда — все
восстало на меня, и я успешно
борюсь со всеми, имея за себя
лишь дьявола да хитрость с лицемерьем!
Я добыл все, могу сказать, ничем!

В цьому діалозі максимальна інтенсивність характеристики досягається геніально дотриманою пропорцією між словом і жестом, між внутрішньою боротьбою дійових персонажів і зовнішнім рухом їх. В інших випадках можна спостерігати порушення цієї пропорції або в бік оптичних засобів виразності, цебто в бік зовнішніх подій і рухів, як, наприклад, у багатьох мелодрамах і комедіях інтриги, або в бік акустичних засобів, цебто в бік психологічних проблем і ліричних настроїв, як, наприклад, у психологічних драмах Г. Ібсена. В таких випадках драматичний образ не користується з усіх засобів сценічної майстерності і тому він неповноцінний. Але ця неповноцінність далеко

не однакова, коли порівняти, наприклад, образи примітивних мелодрам, в дусі Ф. Піа, який, за виразом К. Маркса, „апелював до серця обивателя“, з складними образами майстрів психологічної драми. Під цим поглядом дуже цікава драматургія А. Чехова. Характеристики дійових персонажів „Вишневого саду“, наприклад, подані дуже яскраво, інтенсивно, але ця яскравість досягається переважно акустичними засобами: надзвичайно характерною, мистецькою мовою. Зовнішній рух, зовнішня дія в п'єсах А. Чехова майже не виступають як засоби характеристики. Його персонажі розкривають себе або в самохарактеристиках (ліричний прийом), або в характеристиках - аспектах, коли один говорить про другого в аспекті своїх поглядів чи настроїв (епічний прийом). Часом ці засоби об'єднуються, як, наприклад, у монолозі Лопухіна („Вишневый сад“):

Лопухин... Любов Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек? Легкий, простой человек. П мню, когда я был мальчиком лет пятнадцати, отец мой покойный — он тогда здесь на деревне в лавке торговал — ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носа... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоинику, вот в этой самой комнате, в детской. „Не плачь, говорит, мужичек, до свадьбы заживет“... (Пауза). Мужичек... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калачный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобратся, то мужик - мужиком... (Перелистывает книгу). Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.

З погляду „дійовості“ це — нікудишний монолог: в ньому нема ні боротьби, ні руху. Але ось що пише про цей монолог такий видатний майстер театру, як режисер Н. В. Петров: „яке безмежне багатство змісту монологу і яка різноманітність словесного матеріалу! Тут і експозиція образу Любові Андреевни через відношення і по відношенню до неї Лопухіна. Тут і минуле Лопухіна. Тут і багько Лопухіна. Тут і темі „дитячої кімнати“, що розвіється в подальших сценах цього акту... Так, це багатство авторських фарб таке велике, що навряд чи спроможна техніка сучасного акторського виконання використати всі ці можливості“. („Режиссер читает пьесу“, Л. 1934, стр. 15).

В чім же річ?

В тім, що саму дійовість як специфічну якість драматичного образу не можна розуміти вузько і вульгарно як лише зовнішній рух, як діяльність. В розумінні драматичному дійовість — це напружений стан, що може розрядитися і дією, і почуттям, і ще іншим засобом. У наведеному монолозі Лопухін далеко не спокійний: він чекає на приїзд Раневської і хвилюється, на фоні цього хвилювання і проходять всі його спогади і міркування. А. Чехов був великим майстром саме такої настроєвої, бездіяльної дійовості. Про

що особливість чеховських драматичних образів дуже добре писав К.С. Станіславський: „В самій бездіяльності утворених ним (А. Чеховим, Я. М.) людей криється складна внутрішня дія. Чехов краще всіх довів, що сценічну дію треба розглядати з внутрішнього боку і що на ній одній, очищеній од усього псевдосценічного, можна будувати драматичний твір у театрі. В той час, коли зовнішня дія на сцені бавить, розважає або хвилює нерви, внутрішня заряджає, захоплює нашу душу і володіє нею. Звичайно, ще краще, коли обидві, цебто, внутрішня і зовнішня дія, міцно злиті, наявні в п'єсі. Від цього твір лише виграє у повноті та сценічності. А все ж таки — внутрішня дія мусить стояти на першому місці. („Моя жизнь в искусстве", М, 1926, стр. 292).

Важливу відмінність драматичного образу становить також діалогічна форма його. Драматург не має можливості дати будьякий коментарій до своїх образів: вони мусять самі так говорити і так поводитись, щоб у глядачів повставало яскраве уявлення про їх характери, про їх політичний та психологічний зміст. Коли повість може протягом багатьох сторінок розповідати біографію та родовід своїх героїв, коли він може до найменших дрібниць описувати їх зовнішність, їх манери і т. ін., то драматург для таких непосредних висловлювань про дійових персонажів п'єси має лише ремарки, цебто короткі зауваження для акторів і режисерів про обстановку та виконання окремих моментів ролі.

Про це говорив А. Толстой на I-му всесоюзному з'їзді радянських письменників: „Драматург не може говорити від себе, своїм голосом: він розпускає свою особистість у десятках персонажів. Але, респунтивши себе, він мусить оволодіти цими джинами, випущеними із жбана його фантазії, мусить виростити їх до значних типів епохи і — живих, типових, реальних — повести через боротьбу до розв'язки так, щоб їх долею розповісти тему п'єси і дати глядачеві повноту вражень, освітлених високою ідеєю“.

Отже, драматичний образ не позбавлений тих суб'єктивних моментів, що — як ми бачили — становлять властивість кожного мистецького образу. Образом драматичним, як і кожним іншим, автор доносить до читачів чи глядачів свою ідею, свій класовий світогляд. Робить він це через відповідний добір персонажів та через організацію їх взаємовідносин (сюжет). Було б помилково думати, що драматург виявляє ідейний зміст п'єси лише вустами своїх позитивних персонажів. З таким явищем ми зустрічаємося лише в примітивних агітках, де персонажі різко розподіляються на позитивних і негативних і не дають правдивого, переконливого відображення об'єктивної дійсності. В справжніх мистецьких творах ідею автора доносить ціла система його образів, як позитивних, так і негативних. Специфіка драматичного образу полягає лише в тім, що саме сполучення об'єктивного і суб'єктивного в ньому досягається на так, як в інших літературних жанрах; мовна фактура драматичного образу виключно об'єктивна (мова самого образу), а суб'єктивні моменти (ідеї, світогляд автора) розкриваються місцем даного образу в п'єсі, його сюжетною функцією та іншими засобами, але не безпосереднім коментарієм автора.

Підсумовуючи увесь попередній виклад, можна сказати, що специфіка драматичного образу обумовлена його театральним призначенням („вузькими обставинами" сценічного виконання) і виявляється в тім, що а) драматичний образ розкривається на сцені в умовах реального часу, простору і руху,

б) що він характеризується переважно через зовнішню та внутрішню дійовість і в) що ця характеристика подається в діалогічній формі, цебто без непосредних висловлювань про нього автора.

До цього визначення драматичного образу необхідно додати два зауваження. Поперше, конкретний зміст цього визначення, як і всіх інших мистецьких дефініцій, обумовлюється ідейною, класовою суттю творчості і тому він не той же самий на різних історичних етапах. Наведені вище приклади з Шекспіра (драматурга доби раннього капіталізму) і Чехова (драматурга доби пізнього капіталізму) яскраво демонструють велику різницю драматургічної специфіки двох великих майстрів, що належать двом різним епохам. Драматургія і театр становлять одну з багатьох форм класової ідеології. І їх конкретний зміст, їх технічні засоби залежать від суспільних відносин, від історичних форм класової боротьби. „Теоретичне мислення кожної епохи, а значить і нашої епохи, це — історичний продукт, який в різні часи набуває велими відмінних форм і тому дістає велими відмінний зміст“ (Ф. Енгельс — „Діалектика природи“, вид. 5, М.-Л. 1931, стр. 87). Цьому загальному законові діалектики підлягає і драматургія у всіх її законах, а в тім числі і в законах, якими визначається специфіка її образів. (Докладно про це див. статтю С. Щупака — „До генези теорії драми“, в журналі „За марксо-ленінську критику“, 1933, № 1).

Героїка нашого часу, героїка людей, що будують соціалізм, насичена таким драматизмом, такими подіями і характерами, що вимагають цілком нових драматичних образів, нових драматичних жанрів. Ці нові образи і жанри виразно виступають уже в кращих п'єсах сьогоднішніх радянських драматургів. Але теоретичне узагальнення їх досвіду — це справа майбутнього. Зараз радянська драматургічна теорія робить лише перші кроки до цього.

Друге зауваження стосується правильного розуміння відмінності образів драматичного і белетристичного. Констатуючи цю відмінність, не треба забувати і про спільність, про творчу спорідненість цих образів, бо основний засіб виразності і драматичних і белетристичних образів той же самий: мистецьке слово. Отже, з наших попередніх міркувань не можна робити висновків про будьяку протилежність літератури і драматургії, про непримиренний антагонізм театрів „літературного“ і „театрального“ тощо. Література і театр (в його сучасних, розвинених формах), як перевеслом, пов'язані драматургією. І якщо театр хоче бути виразником ідей своєї доби, а не лише розвагою „во вкусе площадном“, його зв'язок з літературою неминучий. Такі ж неминучі й суперечки про „ведущую роль“ на театрі. Неминучі вони через те, що ні в літературі, ні в театрі нема й не може бути такого закону, який раз назавжди розв'язав би це питання. Кожний клас, кожна суспільна формація розв'язують його наново, по-своєму, так, як цього вимагають, кінець - кінцем, їх інтереси на даному етапі класової боротьби. А питання — хто за ким повинен йти: література (драматургія) за театром чи театр за літературою — дуже важливе.

І не треба дивуватися, що в цьому питанні часом на протилежних позиціях стоять люди одного табору, наприклад, такі буржуазні естети - формалісти, як Ю. Айхенвальд з його „запереченням театру“ і Н. Єврейнов з його апологією „театральності“: кінець - кінцем, і той, і другий — лише два боки

однієї медалі, на якій написано: „суб'єктивний ідеалізм“. І подібно до того, як правий і лівий опортунізм у політиці при всій їх „протилежності“ мають єдину дрібнобуржуазну суть, так і заперечення театру та апологетизація його згаданими буржуазними естетам, при глибшому аналізі, виявляють не так протилежність, як спільність їх поглядів на те, що театр не може відображувати реальну дійсність, що театр „сам у собі“ й т. ін. Різниця лише в тім, що Ю. Айхенвальд при цьому морщиться й плюється, а Н. Євреїнов захлюбується від захвату.

Виступаючи в цьому питанні за літературу (за драматурга) чи театр (за режисера), треба завжди виходити з конкретних обставин даного історичного моменту і не розв'язувати цього питання „на віки віків“ (як це робив, на жаль, і я в статті „Драматургія в театральному аспекті“, див. „Радянський театр“, 1930, ч. 3-5). Наприклад, за перших років революції передовий радянський театр міг бути тільки театром режисера, бо радянська драматургія була тоді ще в ембріональному стані, а революційний глядач вимагав революційного театру і режисер мусив утворювати цей театр своїми, суто-театральними засобами (переробка класиків, інсценівки тощо). Такий був „Театр РСФСР 1-й“, заснований В. Мейерхольдом 1920 року в Москві.

Але зовсім іншого характеру набув той же самий принцип режисерського самодержав'я за пізніших років, наприклад, у театрі „Березіль“. Для контр-революціонера-формаліста Л. Курбаса принцип театральності був заслоною не тільки від літератури, але й від революційної дійсності, що вривалася в театр через літературу (драматургію). Тут театральне новаторство вироджується в театральний езотеризм і формалізм і робиться зброею класового ворога. Л. Курбас особливо яскраво продемонстрував це постановою „Диктатури“ І. Микитенка. Принцип театральності, органічно пов'язаний з диктатурою режисера, приводить до протиставлення театрів „літературного“ і „театрального“, себто такого, де замість драматурга-письменника працює „драматичних справ майстер“, і робиться шкідливим принципом. Театр, що пережив уже деструктивний період і хоче жити могутнім пафосом соціалістичного будівництва, мусить цей принцип засудити й відкинути. Так і робить радянський театр: протягом останніх років він рішуче повернувся лицем до радянської літератури.

Але є театральність і „театральність“. Є театральність рафінованого естета Н. Євреїнова, для якого театр — „обман, сплошний обман“, і саме через те, що він „обман“, „заради нього тільки й варто жити на світі“. І для того, хто любить таку театральність, на думку Н. Євреїнова, „нема повороту в світ дійсності“ („Театр, как таковой“, стор. 58). Це та погана театральність, що методом „перетворення“ відгороджується від реального життя, від правдоподібності й зводить у той „мир преображення“, де можна забути за життєву боротьбу, за все, що діється за порогом театру.

І є інша театральність: театральність В. Шекспіра. Вона живе не „сплошним обманом“, а суворою правдою життя. Вона кипить бурхливими життєвими пристрастями. Вона не стає китаїським муром між „миром преображення“ і реальним світом, а, навпаки, самий театр робить ареною напруженої життєвої боротьби. Про таку театральність говорить Гамлет (після зустрічі з мандрівними акторами):

... Что, если в сердце
вспыл бы он такую ж слез причину,
какую я ношу? Он затопил бы
слезами весь театр; громовой речью
лишил бы слуха зрителей, заставил
невинных задрожать, а виноватых
лишил рассудка...

Така театральність завжди лицем до життя і лицем до літератури, якщо вона (література) правдиво відображує життя. Це та могутня театральність, що робить театр великим засобом класового виховання мас. Драматичний образ, розрахований на таку театральність, мусить бути не напівфабрикатом, а закінченим літературним образом, який через театральне виконання лише безмірно посилює свою соціальну ефективність.

ПРОФ. Л. А. КВІНТ

ПРО ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Завдання сценічного мистецтва полягають у прагненні за допомогою створюваних художніх образів виховати в глядачах колективістичну спрямованість, класову солідарність, зміцнити в них комуністичний світогляд. Як окрема галузь впливу на свідомість і почуття глядачів, мистецтво здійснює завдання „об'єднання почуття, думки і волі мас“ (Ленін), „організації не тільки ідей, але й вольових імпульсів через емоції“ (Луначарський), тобто всієї поведінки вировоюваної нашим суспільством нової людини.

Метод здійснення цих завдань є в теорії сценічного мистецтва питання дуже актуальне і далеко ще не розв'язане. В основному шукання тут ідуть по лінії встановлення ролі, ступеня і взаємовідносин безпосереднього відчуття і свідомої техніки у творчій діяльності актора.

Дуже багато діячів і сучасного і минулого сценічного мистецтва три-

малися й тримаються того погляду, що викликати в глядачів певні психологічні процеси можна лише при умові попереднього виникнення у актора тих же відчуттів і настроїв. Згадаємо вірш Горация: „Вмій заплакати сам, щоб інших примусити плакати...“

Ще Луїджі Ріккобоні, реформатор італійського театру XVIII століття, висловлював аналогічний погляд. Він казав: „Зображуй любов, гнів, ревності так, як коли б ти пережив їх власним серцем“... Актор, на його думку, може забути про існування своїх рук і ніг, а може й голови, але він повинен намагатися відчутти зображуваний стан так, щоб він здався його власним, а не чужим. Ні які правила і міркування на думку Л. Ріккобоні не вкажуть акторові потрібних інтонацій голосу, положень тіла, жестикуляції; усе це може бути підказане акторові лише почуттям. Отже, Ріккобоні визнає, що вся то-

нальна, як і вся пластична сторона ролі визначається для актора лише душевними переживаннями.

Його французький сучасник, філософ і славнозвісний драматург Мармонтель також висловлюється за незамінність у грі живого почуття. Актор, який не відчуває, удається до пустих і неправильних рухів, що охолоджують його виконання і роблять його незносим. У акторів цього типу „рутина і пам'ять є головною пружиною того механізму, який рухається і вимовляє слова“.

Анонімний автор твору тих часів— „Гаррік або англійський актор“, вказуючи на участь розуму і самоглядання в грі актора, визнає, проте, що тільки „почутливий актор здатний опанувати глядача як в трагедії, так і в комедії“. Коли актор не відчуває, говорить автор, хоч би як він намагався, ми, проте, побачимо, що він нічого не відчуває. Даремно намагається він наслідувати іншого, здатного почувати: дивлячись на нього, глядач неминуче „побачить у ньому мавпу“, а „обурений знавець глузуватиме з усіх таких наслідувачів і вкаже на того, хто став для них зразком“.

Цікаво, що видатна акторка тих часів Дюменіль у своїх мемуарах, заперечуючи для обдарованого актора значення тривалого вивчення ролі, що вимагає і загальноосвітнього і технічного підготування, говорить: „Великі пристрасті душі у всіх людей, від одного полюса до другого, однакові,— бо вони входять у природу людини. Переїнятися цими пристрастями, відчути їх у собі раптово і з своєї волі, забути про самого себе, ставши на місце зображуваної дійової особи,— усе це дається лише природним обдаруванням, поза якимись зусиллями і турботами про мистецтво“.

Не менш переконливо висловлюється за пріоритет почуття у творчості актора і трагик Россі. Залічуючи себе до „натуральної“ школи, яка протиставиться „академічній“, він вважає, що виявлення почуття, пристрасті витікає просто з серця актора. „Я,— пише він у своїй біографії,— входив у його (зображуваного героя) життя так, ніби це було моє власне життя, ніби я сам переживав усі почуття і пристрасті його“...

Художню перевагу такого способу акторської гри визнає цілий ряд теоретиків і критиків сценічного мистецтва пізніших часів: Льюїс, Г. Лессінг, Ретчер, К. Гагеманн, Юліус Бабта ін.

Проте найповніший методологічний розвиток концепція про домінуючу роль дару почутливості в творчості актора набула лише в системі К. С. Станіславського. Актор, за цією системою, повинен вжитися в зображуваний ним персонаж, повинен пережити усе те, що переживала дійова особа. Ми тут бачимо виявлене прагнення досягти найбільшої життєвої правдоподібності. Говорячи про „мистецтво переживання“, Станіславський визнає і „мистецтво зображення“, але справжнє, художньо цінне мистецтво зображення, на його думку,— всупереч усьому тому, що лише називає себе сценічним мистецтвом, а насправді є сценічним ремеслом,— починає свою творчу роботу з процесу живого справжнього переживання ролі.

Отже, в літературі про сценічну творчість ми знаходимо чимало видатних авторів, які в грі актора визнають пріоритет почуття. Ця думка базується на запозиченому від старогрецької школи постулаті, який панував до енциклопедистів, зокрема, до Дідро, що внушити глядачам актор може тільки те, що відчуває сам.

Протилежної думки трималися енциклопедисти, які заперечували необхідність дару почутливості і визнавали, що переживання актором ролі — фікція глядачів і що ця фікція мусить створюватися актором свідомою і вмілою майстерністю.

Виразником крайнього „почуттєвого“ пігілізму був Дідро, сучасник і Ріккобоні, і Мармонтеля. Він казав: „Краще, щоб актор зовсім не зазнавав тих почуттів, які він виражає. Крайня почутливість робить акторів посередніми: лише при цілковитій відсутності почутливості виробляються актори блискучі“. Заперечуючи гру з натхнення, Дідро підкреслює обов'язковість для актора високої свідомості, спостережливості і проникливості.

Клерон, суперниця Дюменіль на сцені Comedie Française, як бачимо, суперниця принципова, обстоювала необхідність для актора тривалого вивчення ролі і серйозного загальноосвітнього і технічного готування. У своїх мемуарах вона пише: „Як часто сміялася я з глупоти тих, хто закидав мені, що в моїй грі відчувалася вправність. А що ж повинне було в ній відчуватися? Чи не повинна я була вносити у виконання ролей мої власні почуття і перетворювати їх на свій образ і подобу?..“

Великий Коклен (Старший) казав, що в той самий час, коли актор найдужче і найправдивіше виражає певні почуття, він не повинен почувати і тіні їх. Він визнає, що актор повинен контролювати в грі свої жести, манери, кожне своє слово, позу, стежачи за своєю сценічною поведінкою. Вітлюючись у персонажі, актор таким чином зберігає самокритику і роздвоюється.

На такий же позиції стоїть цілий ряд видатних акторів, режисерів, діячів і теоретиків мистецтва і ми-

нулого століття і наших часів, визнаючи, що принцип майстерності повинен замінити собою психологічні переживання, неприйнятні для мистецтва театру, реалізм якого полягає у створенні власного театрального буття.

У літературі про сценічне мистецтво можна зустрінути таким чином думки і на користь виключного або вирішального значення інтелектуального моменту в творчості актора.

Само собою зрозуміло, що альтернативна оцінка ролі почуття і інтелекту в грі актора не може вважатися адекватною ні психологічним процесам, що реально відбуваються у справжнього художника, ні тим естетичним переживанням, які мусять збуджуватися в глядача сценічною грою. Прагнення подолати крайні погляди виявляється в працях багатьох теоретиків драматичного мистецтва і висловлюваннях акторів, що намагалися знайти синтезу обох психологічних начал. Але й тут генеральна лінія ще потребує своїх дальших творчих шукань. Визнаючи вагу обох трактованих тут начал у творчості актора, одні акцентують емоціональну сторону, другі — інтелектуальну.

Славнозвісний Тальма, визнаючи обидва начала як необхідні агенти в творчості актора, явно висуває домінуючу роль почуття. Треба, каже він, щоб нервова система актора була особливо гнучкою й вразливою, щоб вона відгукалася на всяке слово поета з такою легкістю, як еолова арфа відгукається на всякий подув вітерця. Але при цьому Тальма бере до уваги і роль інтелекту, який при виконанні ролі безупинно пильнує в акторі, регулюючи і переживанні емоції, і зовнішнє їхнє експресивне оформлення.

В такому ж сенсі розглядає це пи-

тання і Томазо Сальвіні. Кожен великий актор, говорить він, повинен почувати і справді відчуваєте, що він зображує; він не тільки повинен переживати це хвилювання раз або два або поки він вивчає роль, але, у більшій чи меншій мірі, при кожному виконанні її, в перший чи тисячний раз, і відповідно до цього зворушуватиме він серця глядачів. При цьому актор „повинен стримувати свої почуття, керувати ними, як вправний їздець направляє і осаджує гарячого коня“. Сальвіні пише про себе: „Коли я граю, я живу подвійним життям: сміюся і плачу і разом із тим так аналізую свій сміх і свої сльози, щоб вони якнайлучче могли впливати на серце тих, кого я хочу зворушити“.

Аналогічне ставлення до цього питання ми бачимо і у відомого російського актора минулого століття А. П. Ленського. Почуття Ленський визнає одним із найістотніших елементів усякої справжньої творчості в усіх ділянках мистецтва. Щодо сценічної творчості він каже: „Актор тоді тільки й сильний, тоді тільки й володіє настроєм маси, тоді тільки й може зогріти щирим почуттям вимовлюване слово, коли музика цього слова вирветься з палаючого горна його душі“. Разом із тим він високо ставить і інтелектуальне начало. Співвідношення розглядуваних тут обох психологічних начал Ленський виражає такими рядками: „Абсолютна відсутність почуття, так само як і крайня почутливість без самовладання, робить людину абсолютно непридатною для сцени, але крайня почутливість при цілковитому самовладанні робить актора великим“. Уся помилка у поглядах Дідро на сценічне мистецтво, говорить він, трапилася через те, що він узяв наявність величезного самовла-

дання в акторі за відсутність у ньому здатності глибоко почувати.

Розгортання цієї концепції ми знаходимо тепер і у Таїрова, який визнає для актора необхідність уміти легко викликати в собі в перший-ліпший момент потрібну гаму емоцій, але він говорить про емоції, творчо перетворювані через даний сценічний образ. Таїров намагався створити актора, який розсудливо втілює образи, насичені театральною, а не життєвою емоцією. Актор, на його думку, повинен бути творцем театральної, а не життєвої правди, і образ він розуміє не в реальному, а в театральному сенсі.

Акцентуацію інтелектуального фактора в творчості актора ми зустрічаємо у Франческо Ріккобоні, який, заперечуючи батькові (думка якого наведена вище), казав, що почуття, яке бере участь у сценічній грі, не можна віддавати його природному ходowi; воно вимагає від актора пильного аналізу, обміркування, безпостановного контролю і цілковитого самовладання.

Певний акцент на розсудкову сторону в грі актора робить і Лессінг, який вважає почуття взагалі одним із найбільш спірних пунктів у сценічній творчості. Якщо актор обдарований винятковими мімічними даними, його гра, каже він, здаватиметься перейнятою найщирішим почуттям навіть у тому разі, коли вона буде лише суто-механічним наслідком якогось зразка. Але й почуття він віддає належне, кажучи: „Який далекий той актор, що тільки розуміє певне місце, від того, який разом із тим і відчуває його“.

Особливої уваги варта концепція Мейерхольда, що став у нас фундаментом умовного театру. Мейерхольд визнає в театрі чотирьох творців: це — автор, далі — режисер, за ним

актор і, нарешті, глядач. До останнього умовний театр і намагається, всупереч натуралістичному театрові, наблизити спектакль, щоб дати йому, глядачеві, можливість уявою творчо домалювати дані сценою натяки. Мейерхольд, всупереч натуралістичному театрові, що експонував на сцені різні життєві деталі, частенько виускаючи з уваги основне в спектаклі, заперечує завдання точного відтворення життя і визнає необхідність стилізації епохи або явища, під якою він розуміє виявлення всіма виразовими засобами внутрішньої синтети даної епохи або явища. Спільно з Бебутовим і Аксьоновим Мейерхольд вважає для актора за кінце потрібну властивість здатність до рефлексорної збудливості, під якою тут розуміється здатність відтворювати у відчуттях, в рухах і в слові здобуте зовні завдання.

Отже, серед прихильників творчого сполучення в процесі сценічної гри обох розглядуваних тут психологічних начал одні приписують домінування відчуттям; другі—розумовій стороні.

На шляхах до створення теоретичної синтети, адекватної психологічним процесам, що лежать в основі творчої гри актора, ми зустрічаємо також таких авторів, які розглядають емоціональну й інтелектуальну сфери як необхідні рівноцінні агенти в акторській художній діяльності.

Уже понад сто років тому Людвіг Тік висловився за необхідність обох моментів у мистецтві актора. Пізніше в такому ж розумінні досить певно висловлюється Ірвінг. Актор, каже він, який сполучає в собі велику суб'єктивну силу з досконалим знанням усіх засобів свого мистецтва, завжди більше впливатиме на публіку, ніж актор, що зображує почуття, яких у нього немає.

Належне розв'язання трактованого питання може, безперечно, дати правильна методологічна установка під поглядом діалектичного матеріалізму. Сценічне мистецтво — не механічна фотографія життя, а окремий вид творчого, цільового його зображення. Воно, як і всяке інше мистецтво, робить добір із значного числа загальном однорідних явищ, фактів, індивідумів, які відрізняються один від одного тими чи іншими нюансами спільних ознак, і конденсує їх в одному загальноозначному, з великою питомою вагою, потенціально природному, цілому. Отже, актор зовсім не повинен копіювати зображувану ним дійову особу, а позинен створювати типовий образ, що не повторює цю конкретну поодинокую особу, а узагальнює її, ігноруючи випадкове і висуваючи на перший план характерне, закономірне. „Наївний глядач, зв'язуючи видимий образ із своїм зовнішнім буттям, вимагає обов'язкового їх збігу, забуваючи, що завдання творчості — не фотографічний збіг сцени і життя (примітивний натуралізм поверхово сприйнятого життя), а відбиття його суті, що далеко не завжди збігається з тією чи іншою частиною свого видимого буття" (Афіногенов).

Людська особа неповторна: вона є індивідуальним варіантом певної соціальної категорії. Художній же образ по суті свій такий, що в ньому всі глядачі повинні в однаковій мірі сприйняти цілком певну соціальну категорію, але при цьому стільки конкретних індивідуальностей, які трапляються в житті, можуть бути відтворені в пам'яті глядачів, скільки останніх є в театральному приміщенні і, можливо, навіть більше. Через художній образ кожен глядач може побачити і критично зрозуміти те місцеве конкретне

явище, яке він, можливо, неодноразово в своєму життєвому досвіді зустрічав, але недосить або зовсім не збагнув. Художня подача відповідного типу формує в глядачі через настрої глибше розуміння життя і належну життєву тактику.

Звідси виходить, що правда театру і правда життя — величини, які не збігаються; перша незмірно ширша. Сцена лише виходить із того, що є в житті, але творить те, що в ньому можливе, з метою досягти того, що в ньому повинне бути. „Робітничий клас вимагає від радянських художників, щоб їх твори об'єктивно правильно і художньо яскраво відбивали рялянську дійсність, просто і одночасно схвильовано показували типові факти і характери, властиві їй, виявляли в ній провідні соціалістичні тенденції. Він вимагає тільки, щоб у своїй творчості художники по змозі ближче підходили до методу соціалістичного реалізму, єдино художнього методу, адекватного нашій епосі“ (Н. Лебедев). Дане твердження можна цілком застосувати і до сценічної творчості. Тому її аспект на психологічні процеси, що становлять основу творчості актора, повинен визначатися не філістерським натуралізмом і не безпринципним реалізмом, а творчим соціалістичним реалізмом.

Актор відмінно від діячів інших видів мистецтва у собі самому сполучає одночасно творця і матеріал, являючись в той самий час суб'єктом і об'єктом гри. Як суб'єктові і творцеві акторові треба під час гри володіти своїм тілом, тонко оперувати моторикою, знати виразові кореляти почуттів і переживань і вміти їх свідомо відтворювати. „Щоб з успіхом зображувати пристрасті, треба вивчати рухи, що їх вони викликають“, — казав ще Фенелон. Актор повинен на-

магатися, щоб своєю мімікою, жестами, голосом і мовою — усім комплексом моторних проявів була дана певність міцного зв'язку між ними і ладом внутрішніх переживань, що їх викликають.

Під час гри актор, змальовуючи образ, не втрачає свого образу; зображуючи дійову особу, він зовсім не стає нею, як не перетворюється скульптор у створювану ним статую, маляр у зміст художнього полотна або музикант у творчу канву звукових сполучень; він лишається самим собою, зберігаючи свій світогляд, своє розуміння художніх завдань, які перед ним стоять, тобто зберігає свою індивідуальність як певну соціальну категорію. Робота над образом, у згоді з правильною концепцією Афіногенова, потребує від актора розуміння ідеї твору і дійсності, що породила цю ідею; вміння розкрити відношення між ідеєю в цілому і тією її гранню, яка втілена в окремому образі; знання об'єктивної реальності, поняттям якої є образ (його буття, думки, почуття, пристрасті, ідеї, прагнення і т. ін.); наявності суб'єктивного відчуження цієї реальності образу; переведення суб'єктивного відчуження в систему об'єктивних дій і якостей (зовнішність, голос, характерність, трактування тексту і вчинків); єдності суб'єктивного відчуження і об'єктивної реальності в цілому — у творчому образі сценічної діяльності.

Звідси випливає, що саме постановлення питань про почуття й розум у творчості актора — однаково, чи робиться воно в альтернативному, чи в синтетичному аспекті, — невірне. Мистецтво, на думку Дельсарта, є знання тих зовнішніх прийомів, якими розкривається людині життя, душа і розум, вміння володіти ними і вільно направляти їх, — воно є знаходження

знаку, який відповідає суті. Отже, у сценічній грі йдеться про виявлення внутрішньої людини у зовнішньому образі. І якість цього виявлення — оформлення образу через інтонацію голосу, мову, жест, міміку, костюм, грим тощо — є критерієм художньої майстерності актора. Оцінка ж цієї властивості визначатиметься тими переживаннями, ідеями і настроями, які будуть збуджені у глядача, щодо якого правильніше ставити питання про участь почуття або розуму (або їх обох) у процесі сприйняття художньої гри. Глядач у театральному залі багато відчуває й думає, і коли б актор схотів пильніше придивитися до нього, йому було б надзвичайно важко або навіть цілком неможливо зрозуміти його внутрішній світ. І не мусить бути зрозуміло. Між внутрішнім станом людини і зовнішнім виявленням є відповідність. Але ця відповідність непостійна: вона змінюється залежно від ситуації оточення і особливостей організації особи. У звичайному житті людини внутрішнє домінує над зовнішнім. Останнє часто активно гальмується або маскується. Інша річ на сцені. „Оскільки спектакль є образне інобуття реальної суті, суть його розкривається у зовнішніх проявах, які складають видимі глядачам образи“ (Афіногенов). Уся скерованість у грі актора полягає в тім, щоб було видно, щоб було чути, щоб було зрозуміло, щоб у глядача лишилося певне враження, яке відповідає усьому змістові зображуваного образу. Актор, каже Афіногенов, буде тип, ідею, образ у напрямі їх об'єктивної пізнаваності. У зв'язку з цим у актора на сцені домінує зовнішнє над внутрішнім. Відповідний зовнішньому образowi внутрішній стан у актора незмірно слабший, ніж у першого ліп-

шого конкретного індивіда, який відповідає створюваному образу в звичайному житті. В цілому ж внутрішнє актора своєрідне. Тут неясний силует зображуваних почуттів, але міцні і рельєфні ті відчуття і волюва скерованість, за допомогою яких творчо оформлюється те зовнішнє, що породжує великі переживання у глядача. У людини, що реально переживає, в кращому разі можуть траплятися виявлення, зрозумілі спостерігачеві. Художник на сцені не рефлекторно виражає, а за допомогою творчої волі, на основі вправної майстерності і знання свідомо зображує, маючи при цьому певну мету — резонанс, тобто обов'язково бути зрозумілим у з'яві.

Крім цього, як уже говорилося вище, актор зображує не конкретну особу, образ, створюваний ним, — не фотографічне відтворення життя із зайвими деталями або дрібними характерними подробицями, а типове. Уникаючи копіювання життя, актор за жди дає не портрет будьякої окремої людини з її однієї властивими індивідуальними рисами, а тип, що узагальнює риси багатьох осіб тієї самої категорії. І тому він часто змушений стирати ті виявлення, які випадково могли б бути в зображуваному персонажі, намагаючись увесь час гри висувати, посилювати, розширювати, акцентувати те основне й характерне, що визначає образ як збірний індивід певної соціальної категорії.

У наслідок усього цього складний процес сценічної гри не можна вкласти в рамки самих відчуттів або самої розсудкової діяльності; його також не можна адекватно зрозуміти як результат механічного сполучення обох психологічних начал.

Велику роль у цьому процесі відіграє ще волювий компонент, регу-

люючий об'єм, ступінь і напрям творчих зусиль актора. Вольова скерованість на здійснення художніх завдань призводить тут до перебудови усіх психофізіологічних елементів особи. І почуття, і розум функціонують у актора в цілком іншому плані і на іншому рівні, ніж у можливої в звичайному житті зображуваної людини. Тут емоції керуються інтелектом і впливають на моторику, інтелект координує моторику і сам тонізується викликаними ним емоціями, моторика дає свій резонанс в емоції і

через них в інтелектуальну сферу.

Таким чином у творчому процесі сценічної гри маємо реконструкцію всьог о комплексу психологічних сфер актора, — комплексу, в якому і відчуття, і розсудкова сторона, і вольові функції набувають специфічних якостей, що детермінуються яскравістю художніх завдань, градусом творчих спрямовань і влучністю соціального прицілу. І ці якості створюють особливу синтетичну структуру особи, характерну для актора — творця сценічних образів.

ПРОФ. В. КОГАН - ЯСНИЙ

ТВОРЧИСТЬ І НАУКА ПРО ЛЮДИНУ

„Зберігати спадщину не значить обмежуватися спадщиною“.

Ленін

Рік тому, коли я написав маленьку книжечку, де намагався показати, як тісно зв'язані процеси творчості взагалі і, зокрема, творчості актора з наукою про людину, з широким знанням біології, антропології й основ медицини. — рік тому, коли ці „еретичні“ думки я викладав акторам, журналістам, критикам і редакторам, одні мені говорили, що зв'язувати процеси творчості з біологічним началом — принаймні невігластво, бо творчість зв'язана лише з соціальним, ніби в біологічному нема соціального, ніби соціальне в творчості треба ще доводити, — інші говорили: артистові й так треба багато вчитися, багато працювати і нідочого з нього робити лікаря; треті, відмахуючись від надкучливого питання, просто заявляли, що кожному акторові все це давно відоме.

Ми несміливо постукали в Театр російської драми, і несподівано двері театру широко розчинилися.

„Актор покликаний зображувати життя“, — говорили ми, — життя суворе й важке, незламне й пермагаюче, радісне й безнастанно оновлюване, в смутку і в сміхові, буденно-сіре й героїчно-прекрасне. Як же може він виконати своє завдання, коли він не знає основних законів і основних процесів життя?!

Навіть найталановитіший, навіть найчутливіший і спостережливий актор повинен знати науку про нормальне життя організму — біологію й основні медичні науки, якщо він, покликаний мальовничо й яскраво, і в той же час правдиво й захоплююче сильно зображувати людське життя, хоче зуміти передати точно не тільки рухи тіла, його пластику й ритм в нормі і в патології, але й виявлення так званої душі його, передати конституцію людини, її характер, її темперамент: то гнів, то смуток; то егоїзм, то жорстокосердя; то порив і екстаз; то любов і посмішку, то

зневагу й сарказм, а найголовніше — пафос будівництва нового життя!

Мистецтво мусить спиратися на науку, мистецтвомусить мати наукову базу й володіти науковим методом, бо «сценічна творчість, як і всяка творчість, є не тільки велике мистецтво, а й велика наука».

І створити новий, ще небачений у світі радянський театр зможе лише культурний, соціально розвинений, освічений радянський актор, озброєний всіма необхідними знаннями взагалі й зокрема знаннями про живе життя й живу людину, який знає, як живуть здорові люди, як вони радіють, страждають, переживають, хворіють і вмирають*.

Так я писав рік тому.

Театр російської драми вирішив провести спробу озброєння театрального мистецтва основами біології і медицини. Потім і театр ім. Шевченка також вирішив піти цим шляхом (М. Ждановський — стаття „Творческие встречи“), усвідомивши, що „актор повинен знати людину, щоб бути справжнім інженером людських душ“.

Медицину колись (ще зовсім недавно) не хотіли визнавати за науку, „медицина — мистецтво, математика — точна наука“.

Тепер медицина довела, що вона наука, яка вимагає великого мистецтва, що вона — мистецтво, озброєне великою наукою.

Кожна наука вимагає великого мистецтва. Ми доводили, що всяке мистецтво без науки не може мати великих горизонтів, великих досягнень.

Мудрі слова вождя, — що „зберігати спадщину — не значить обмежуватися спадщиною“ — стосуються особливо радянського мистецтва.

Радянське мистецтво, і зокрема радянського актора, треба озброїти до зубів, адже йому треба створювати не тільки правдиві хвилюючі образи, йому треба створювати образи, що потрясають людину, маси, світ, що потрясають своєю особливою правдою, силою соціалістичного реалізму.

Цикл лекцій в Театрі російської драми був такий: анатомія, пластика й краса; фізіологія й творчість; фізіологія вищої нервової діяльності; психопатологія і творчість; конституція, темперамент, ендокринія, характер і творчість; слово й емоції.

З напруженою увагою й винятковою непослабною цікавістю прослухали цей цикл актори. Ми мали слухача, що не часто трапляється, який ловить кожне слово, кожний жест, вибирає факти, думки, гіпотези, і все це примірює, перевіряє в собі самому, на сцені, в житті, все це аналізує, відкидаючи непотрібне, збираючи й збираючи важливе, цінне, корисне.

В передмові до моєї книжки за служений діяч мистецтва Н. В. Петров писав:

„Ми примітивно й по-дилетантському користуємося засобами виразності людського організму, ми не уявляємо всіх безконечних можливостей розкриття змісту в тому матеріалі, яким ми орудуємо“.

„Знання психології, слово, міміка й рух — ось основа акторського мистецтва, з них ми будемо складні образи художніх творів“.

„Питання мислення, питання емоційності в справі виховання актора проходять повз ту ділянку науки, яка не тільки може¹ (розрядка моя В. К.-Я.), але

¹ Вяч. Полонський „Сознание и творчество“.

звичайно, і повинна внести серйозні корективи й науково освітити те, що ми робимо”.

Вважаючи наш досвід за початок „міцного зв'язку науки з мистецтвом“, він правильно відзначив: „наша довга й складна путь лише починається“.

В театрі тепер багато і вперто вчиться.

В театрі тепер добре знають, що талант теж повинен учитися, що натхнення, інтуїція необхідні для великої творчості, але самим цим ще не можна створити великих майстрів.

„Натхнення — супутник справжньої творчості, але не причина її“, — говорить Вяч. Полонський. Не особлива сила, що виходить на голову поета, і не „талант“, яким одних природа обдаровує, інших позбавляє. Натхнення — особливий стан свідомості, що виникає в час творчого акту. Останній може розпочатися й без нього.

Саме тому І. С. Тургенев, якому не можна відмовити в певному авторитеті в справі, що нас цікавить, радить: „Що ж стосується до праці, то без неї, без упертої роботи всякий художник лишиється дилетантом; нічого тут чекати так званих благодатних хвилин натхнення; прийде воно — тим краще, а ні — все таки працювати треба“.

К. С. Станіславський, найбільший знавець творчих процесів, у своїй книзі „Моя жизнь в искусстве“ так описує інтуїцію, необхідну для творчого початку.

„Я пізнав, що творчість є насамперед повна скупченість всієї духовної й фізичної природи (розрядка моя — В. К. - Я.). Вона захоплює не тільки зір і слух, але всі п'ять почуттів людини. Вона захоплює, крім того, і тіло, і думку, і розум, і волю, і почуття, і пам'ять, і уяву“.

Отже, К. С. Станіславський висловив початок свого визначення ще зовсім точно, тобто, коли захоплене і тіло, і думка, і розум, і пам'ять, то — творчість є повне скупчення не тільки „всєї духовної й фізичної природи“, але й усіх знань, всього досвіду. Останнє й створює так звану інтуїцію.

Що ж таке інтуїція?

Чи можливо без знань, без великого досвіду, найталановитішому лікареві поставити правильний діагноз?

Чи можливо без знань, без досвіду, без довгого тренування артистові створити образ; художникові написати яскраве полотно; скульпторові оживити, одухотворити глину, мармур, метал; архітекторові вивести вгору новий витвір зодчества; письменникові родити новий епос, написати палку, потрясаючу трагедію, створити загальнолюдський тип; нарешті, мисливцеві на лету підстрелити птицю, наповал звалити звіра?

Нам здається, що невігласам, людям без досвіду, без знань і талант не допоможе.

М. М. Пришвін розповідає про те особливе вміння, без якого не можна бути хорошим стрільцем.

„Весь секрет у тому, щоб уловити момент, коли треба спустити курок. Птиця на лету, рушниця хитається в руках, натиснеш трохи раніш, трохи пізніш — не влучиш. Треба вгадати в соту, тисячну секунди, щоб попасти в точку. Ця „угадка“ дається інтуїцією“.

Який механізм угадування, питає Вяч. Полонський?

Коли мисливець шукає миті натиснути курок, що робиться з його свідомістю? Він збирає в одну точку всі свої сили, і математичну здатність розуму до міркування, і силу зору, і здатність ловити ритм, внутрішньо відмірює віддалення, обраховуючи

швидкість польоту птиці й хитання руки, одно слово, всю сукупність почуттєвих і раціональних здібностей. Цією дією, коли забуто весь інший світ, коли сконцентрувались в одну точку всі психічні сили, він і знаходить „момент“.

Якщо мисливець, володіє тільки здібністю об'єднувати всі свої інструменти в один, якщо при цьому кожний з інструментів окремо досить тонкий і гострий — око, слух, швидкість думки, чіткість роботи моторного апарату, він „угадує“ момент.

Перед нами — робота „свідомості“ перед нами психічний акт, в якому нема нічого „позасвідомого“ або „підсвідомого“.

Все це можна застосувати цілком і для інтуїції в медицині чи іншій галузі знання науки чи мистецтва, бо нема науки без мистецтва і нема мистецтва без науки.

Наші блискучі лікарі-клініцисти вчили: „культуйте невтомно в собі природою дані вам засоби: наломлюйте око, тренуйте палець, витонщуйте слух, розвивайте догадку, поглиблюйте свою аналітичну думку“, — тоді з'явиться інтуїція, що дає правильний діагноз і правильне лікування.

На прикладі найбільшого генія минулого століття Луї Пастера видно, що тільки сполучення всіх трьох шляхів, які ведуть до пізнання істини, дає можливість нею володіти — догадки, що доходить до прозорливості, глибини аналітичної думки і блискучого експерименту.

Це саме видно на прикладі нашого геніального фізіолога Івана Петровича Павлова.

Отже, для мистецтва потрібна наука, а для науки мистецтво.

Чи можна протиставляти одне другий, чи це теза й антитеза, які з'єднуючи до купи, одержуєш синтез?

Той же В'яч. Полонський критикує, старі, заляжені паралелі:

„Наука діє поняттями, мистецтво — образами. Це значить: наука — абстрактна, мистецтво — конкретне. Наука має справу з світом логічним, мистецтво — з світом почуттів. Наука розробляє закони, мистецтво будує з живої плоти. В науці формули, в мистецтві — форми. В науці логіка, в мистецтві уява (розрядка моя В. К.-Я). Наука мірє, мистецтво переживає. В науці розрахунок, в мистецтві емоція. В науці — цифри, в мистецтві — кольори. Наука безпристрасна, мистецтво, навпаки, живе пристрастями. Наука раціональна, мистецтво — інтуїтивне. Наука живе абстракціями; мистецтво, навпаки — в запахах, фарбах, відчуттях, почуваннях“.

Всі ці паралелі — банальні, поверхові, антагонізм між наукою й мистецтвом поєднує видумки, неправильних, хибних побудов, узагальнень і вигадувань. Мистецтво й наука спільні, вони мають спільний матеріал для своїх побудов: світ людського досвіду.

Наука мислить образами. Наука, наукове мислення не позбавлене фантазії й уяви, як і мистецтво. Вчені філістери й „майстри“ мистецтва не знають того, що ще на ХІ з'їзді партії не хто інший, як В. І. Ленін сказав: „Фантазія надзвичайно цінна. Даремно думають, що вона потрібна тільки поетові. Це дурна маячня. Не менш потрібна вона і в математиці; напевне відкриття диференціального й інтегрального обчислення було б неможливе без фантазії. Фантазія — якість найбільшої цінності“¹.

Отже, творча фантазія, „сила уяви“ в такій же мірі властива теоретич-

¹ В. І. Ленін, 1 вид., том XVIII, 2, стор. 65.

ному науковому мисленню, як і художньому.

Без фантазії, без здібності уявлення Роберт Кох не відкрив би туберкульозної бацили, Гальвані не використав би спостереження, людськість не мала б променів Рентгена, пари й електрики, радіо, повітроплавання, звукового кіно й телебачення.

Без праці, без великої роботи, без нагромадження багатьох знань не було б симфоній Чайковського, що написав колись: „Чекати не можна натхнення — це така гостя, що не любить одвідувати лінивих“, не було б творінь Золя, що кожного дня обов'язково сідав за роботу, нарешті, Пушкіна, що писав про свою творчість „як про труд і натхнення“.

Мікелю Анджело належить афоризм: „Художник малює не руками, а мозком“, про те ж саме говорив Леонардо да-Вінчі, в якого, як ні в кого іншого, ми знаходимо єдність думки й творчості, наука й мистецтво були для нього неподільні, Леонардо - художник і Леонардо - вчений був однією людиною Леонардо да Вінчі.

А який труд, який багаж знань необхідний артистові, режисерові, художникові сцени, щоб втілити на сцені живе життя, живі, яскраві образи, почуття, хвилюючі слова.

Нещодавно вийшла надзвичайно цікава книга молодого психолога Л. С. Виготського¹ „Мышление и речь“. Автор помер перед виходом книги в світ, але в ній він устиг багатьох розповісти цінного про методи, прийоми й висновки радянської психології.

Для того, щоб пояснити, яку велику роботу треба проробити, щоб

думку втілити в слово, він наводить підтекст К. С. Станіславського до постанови „Горе от ума“.

„Справжнє й цілкове розуміння чужої думки, — пише Виготський, — стає можливим тільки тоді, коли ми розкриваємо її справжню, афективно-вольову підоснову. Оце розкриття мотивів, що приводять до виникнення думки й що керують її течією, можна проілюструвати на використаному вже нами прикладі розкриття підтексту при сценічній інтерпретації якоїнебудь ролі. За кожною реплікою героя драми стоїть хотіння, як учить Станіславський, скероване до виконання певних вольових завдань. Те, що в даному випадку доводиться відтворювати методом сценічної інтерпретації, в живій мові є завжди початковим моментом всякого акту словесного мислення. За кожним висловлюванням стоїть вольове завдання. Тому паралельно до тексту п'єси Станіславський намічав відповідне кожній репліці хотіння, що приводить у рух думку й мову героя драми. При розумінні чужої мови завжди виявляється недостатнє розуміння тільки самих слів, але не думки співрозмовця. Але й розуміння думки без розуміння її мотиву, того, заради чого висловлюється думка, — є неповне розуміння“.

Відношення думки до слова є живий процес народження думки в слові. Слово, позбавлене думки, є насамперед мертве слово. Як каже поет:

И как пчелы в улье опустевшем.
Дурно пахнут мертвые слова.

Гегель розглядав слово як буття, оживлене думкою.

Яка для всього цього потрібна колосальна робота, які знання!

Ось визначення мистецтва, яке дає Лев Толстой: „Викликати в собі раз пережите почуття і, викликавши його

¹ Л. С. Виготський „Мышление и речь“, 1934.

в собі через рухи, жести, фарби, звуки, образи, вирази словами, передати це почуття так, щоб інші пережили те ж саме почуття — в цьому полягає діяльність мистецтва. Мистецтво є діяльність людська, що полягає в тому, що одна людина свідомо (порядка моя В. К. - Я.) певними зовнішніми знаками передає іншим почуття, які вона переживає, а інші люди заражаються цими почуттями й переживають їх“.

Отже, начебто безсумнівним є і тісний невіддільний зв'язок мистецтва з наукою, і інтимний зв'язок творчої уяви з творчою роботою, і необхідність щоденного нагромадження знань для дальшого творчого розвитку й удосконалювання.

А знання біології й медицини, що вони можуть дати акторові?

Підслухаємо розмови самих акторів у кулуарах підчас перерви або після лекцій, або коли вони поміж собою оцінюють все прослухане й урахозують все, що взяли з лекцій.

Поперше, з радісним задоволенням ми можемо констатувати, що більшості слухачів наших тепер ясно, що не можна вивчати життя, сцену, її закони, її прийоми, не вивчивши самої людини, — наука про людину поширює коло знань, необхідне для кожної культурної людини, для кожного, хто має справу з процесами творчості, для кожного, хто мусить в образах, в рухах, в словах зображувати людину, її вчинки, її переживання, її життя.

Далі зрозуміло, що правий був Мейерхольд, тренуючи тіло актора. Анатомія, її знання, її вивчення допомагає цьому. Пластика, моголика, міміка — легкість тіла, рухи його, поштовх, гнучкість, еластичність, гра м'язів, вміння розвивати своє тіло, володіти ним, кожним його рухом, рухом кожної групи м'язів лица, ті-

ла, — все це дається довгим трудом, тренуванням, заснованим на вивченні анатомії.

Тренування не лише тіла, а й психомоторних і психо-сенсорних процесів, тренування волі, почуттів, психічних порухів потрібне також акторові: фізіологія взагалі й особливо мозку й нервової системи, фізіологія вищої нервової діяльності — психоаналіз, закон про умовні рефлекси Павлова, сугестія, гіпноз, — все це не тільки допомагає вивчати образ, а й створювати образ, часто довго відучуючи себе від своїх умовних рефлексів, часто прищеплюючи собі нові умовні рефлекси, переключаючи себе перед виходом на сцену від тих емоціональних порухів страху, хвилювання, тяготних звичок, що передаються через вегетативну систему апаратів шкіри й потових залоз, носогорла й головних зв'язок, серця, шлунково-кишкового й сечостатевого тракту.

Це тренування, це придушування рефлексів, це перемикання й давало в результаті забарнї над собою роботи можливість таким художникам, як Певцов, Аркадій, Россов, перетілюючись в інший образ, роздягаючись, вкупі з своєю одежею залишати заїкання, знаходити ясний, гучний і хвилюючий голос для своїх образів, для своїх героїв. Знання цих фізіологічних законів, їх вивчення, уміння їх застосовувати давало часто акторові не тільки волю до перемог над собою, над образом, але часто й над всіма партнерами й над всією залогою глядачів. Тільки велика праця й велике знання всіх порухів людської душі, процесів вищої нервової діяльності могли допомогти такій геніальній творчості, як Міхоелс в ролі короля Ліра.

А „психопатологія й творчість“ — ось розділ у медичній науці, без якого рішуче неможливо зрозуміти й зобра-

життя. Де норма, де патологія, де здорове, де хворе, — як трудно іноді розібратися в цьому навіть нам, лікарям.

Як стерті іноді грані, як багато іноді подібності, мімікрії. Але акторові треба бачити хоч би різкі форми патології.

Коли Орленев, створюючи образ душевнохворого героя в „Привидах“ Ібсена, їздить по психіатричних закладах, ходить там і вивчає типи; коли Московський художній театр для постанови „На дні“ Горького одвідував у свій час Хітров ринок з його притонами, навіть беручи участь у бійках його мешканців; коли для постанови „Власть тьми“ Толстого виїжджає на 2 тижні в село й привозить звідти навіть персонажів; посилає Вл. Ів. Неміровича-Данченка з групою акторів до Рима для вивчення епохи, стилю й образів для п'єси „Юлій Цезарь“; коли театр ім. Шевченка (кол. Березіль) повинен був одвідувати хірургічну клініку й бути присутнім на операціях для постанови п'єси „Платон Кречет“, для вивчення не тільки ходу операції, але й поведінки й переживань і хірурга й усього персоналу, для навчання і акторів, і критиків, і глядача, що в операційну вхід заборонений не тільки в одежі, а й в халатах всім, хто може заважати операції, — то тепер, нарешті, наші слухачі-актори зрозуміли, що психопатологію необхідно вивчати й для того, щоб зрозуміти те патологічне, що іноді може проявитися в душі, у вчинках, у рухах найздоровішої людини, що може пронестись, як самум, як смерч, як вітер, як град в здоровому організмі, в здоровій душі, і потім знову небо безхмарне й сонце радісно сяє, або все вирване з коренем, все вибите градом, спустошена цілковито душа, і настає морок, депресія, потьма-

рена надовго або назавжди свідомість.

Лекції про конституцію, ендокринію, характер, темперамент і творчість висвітлювали акторові цей ніби таємничий раніш, загадковий і разом з тим надзвичайно привабливий і захоплюючий розділ медицини — науку про залози внутрішньої секреції.

Актор познайомився з тим, що таке конституція і яке значення має різна будова тіла, різні типи людей, для ви-влення їх нахилів, їх захворювань, їх звичок, їх характеру й темпераменту.

Ми навчали нашу аудиторію, що, створюючи кожному типові людей необхідні для його життя й роботи умови, усуваючи, навпаки, все шкідливе для нього, ми зможемо здійснити нове соціалістичне суспільство здорових, щасливих людей, ми їм показували на тваринах, на людях, на хворих, який вплив мають умови, оточення на зміну конституції і як конституція впливає на звички, на поведінку, на творчість, як позбавлені щитовидної залози здібні, талановиті люди дегенерують, перетворюючись на неповноцінних людей, подібних до тварин, подібних до рослин, і, навпаки, як кретини, як ідіоти-діти перетворюються під впливом живлення щитовидної залози на повноцінних, здібних людей.

Як багато для створення образу, для його відтворення дає знання типів людських та їх характерів — говорили нам актори.

Цілий переворот викликали лекції „Слово і емоції“.

Я не можу зупинитися на оцінці біологічних і медичних знань для актора, кращою оцінкою буде видавня збірки лекцій всього його циклу. Але я з радістю повинен відзначити, що ці лекції зробили велике зрушення навіть у світорозумінні акторів; життя й смерть, їх чергування

Іх перетворення „все тече — все змінюється“ — розмайорілись цілим рядом найрадісніших, найбадьоріших уявлень в розрізі марксо-ленінського розуміння всіх наукових законів і гіпотез життя.

Ми говорили, що любов до життя є якість „людини“, ми розповідали, що за багато років лікарської діяльності майже не доводилось зустрічати людину, яка б хотіла умирати, навіть у глибокій старості, як це описує Мечніков у своїх „Етюдах оптимізму“.

Колись на війні, — я був зовсім юним лікарем, — мені довелося бачити хворого, що вмирав від тяжкої серцевої астми; в години задихання, тяжко страждаючи, він кликав мене й благав: „хлопчику, дайте смерть мені, допоможіть умерти, проклинаю життя, хоч би вмерти“, хапав мої руки і ловив мене, просячи впорснути йому смерть. Але коли на хвилини приступ минав, коли він міг на мить зігнути на повні груди, обличчя його перетворювалось, воно сяяло, воно жило, і, дихаючи на повні груди, він казав: „як хороше дихати, хлопчику, як хороше жити, яке прекрасне життя“. І цього я ніколи забути не можу, я зрозумів, як, живучи, часто кличуть смерть, але, вмираючи, завжди благословляють життя.

Ми кажемо акторам, що в кожному образі, в кожній людині, в кожному типі треба показати його любов до життя, бо в кожного ця любов до

життя, ця жадоба жити проявляється по-своєму, — в одних вона заражає й вабить на подвиг, у других викликає ненависть і прокляття.

Ми вже писали про смерть, — як треба зображувати смерть, щоб вона потрясала своєю простотою, але щоб не була смішною.

Нам часто заперечували, смерть на сцені повинна бути показана соціально: смерть друга, героя нашого життя повинна викликати смуток, горе, смерть ворога нашого Союзу, нашого ладу повинна викликати огиду, задоволення і навіть радість.

Ми настоювали — смерть на сцені повинна бути соціально правдива, але й правдива біологічно. Хай вона викликає смуток чи радість, жаль чи задоволення, але хай тільки не викликає сміху.

Убитий кулею, що пронизала серце, може впасти бездиханим трупом без єдиного стогону, удар стилетом в серце, калій-ціанід також може викликати моментальну смерть на сцені, але отруєний грибами чи отрутою для пацієнтів або той, кого проколото багнетом у живіт, хай краще вмирає за сценою, виповзаючи туди в страхі за життя, чіпляючись за нього кожним своїм словом, рухом, почуванням.

Я говорю в моїй статті про актора, але я думаю, що багато чого стосується і письменника, і художника, і всіх, що творять образи людського життя.