



СЛОВА ПРО ТАРАСА САКСАГАНСЬКОГО

ЗБІРНИК

КИЇВ, «МІСТЕЦТВО», 1984

десіння, кий о зоюєш ніо а. з- К- ри, ла

31.

Известные деятели русской и украинской культуры Н. Синельников, А. Остужев, М. Ленин, А. Крамов, С. Тобилевич, И. Марьяненко, Г. Юра, В. Василько, М. Рыльский, О. Петрусенко, В. Чаговец, В. Яременко, Б. Романицкий и другие, вспоминая о жизни и творчестве великого украинского актера и режиссера, деятеля дооктябрьского и советского театра, народного артиста СССР Панаса Саксаганского, коллективно воссоздают его творческий портрет.

Книга рассчитана на театроловов, актеров и режиссеров, студентов театральных вузов и всех тех, кто интересуется сценическим искусством.

Упорядкування, вступна стаття, примітки
кандидата мистецтвознавства Р. Я. Пилипчука

Рецензент П. І. Кравчук, кандидат мистецтвознавства

4907000000—116
М207(04)—84 96—84

© Видавництво «Мистецтво», 1984

ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ У СПОГАДАХ СУЧASNІКІВ

Серед найславетніших імен в історії українського театру, дожовтневого і радянського, сяє ім'я Панаса Карповича Саксаганського (1859—1940). Ще в 1911 році великий реформатор російської сцени К. С. Станіславський відніс його разом з М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським до тієї блискучої плеяди майстрів української сцени, які «ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва і нічим не поступаються перед знаменитостями — Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним». Минуло десятиліття подвижницької праці обох митців, і їхні імена зустрінуться в одному ряді, коли йм, разом з іншими одинадцятьма найвидатнішими діячами радянського театру, буде вперше присвоєно високе почесне звання «народний артист СРСР».

Радянська влада щедро відзначила самовіддану працю П. Саксаганського: у 1924 році йому було надано почесне звання Герой Праці, у 1925 — народний артист Республіки, у 1935 р. його нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора.

У 1936 році П. Саксаганського відвідав Голова ЦВК УРСР Г. І. Петровський, щоб вручити артистові орден. Тоді він сказав: «Дуже задоволений, що мені від імені союзного уряду доручено вручити вам високу нагороду. Палко поздоровляю вас і бажаю вам ще довго жити і далі брати участь у бурхливому розвиткові української соціалістичної культури, зокрема українського мистецтва. Тримайте і далі тісний зв'язок з нашим трудовим народом, як це ви робили все своє життя»¹.

Ці слова були сказані через кілька днів після опублікування постанови ЦВК СРСР про присвоєння П. Саксаганському почесного звання народного артиста СРСР, в якій відзначається «чудовий сценічний досвід» артиста.

То було високе всенародне визнання заслуг П. Саксаганського перед вітчизняним мистецтвом.

А до цих урочистих днів у житті старого артиста пролягла довга подвижницька путь його в сценічному мистецтві.

Представник високоталановитої сім'ї Тобілевичів (найстарший брат І. Карпенко-Карий — видатний драматург, актор і організатор театральної справи, сестра Марія Садовська — видатна драматична артистка і співачка, брат Микола

¹ Тобілевич Богдан. Панас Карпович Саксаганський.—К., 1957, с. 281.

Садовський — не менш видатний актор, режисер і театральний діяч), Панас Саксаганський, як усі вони, сценічну діяльність розпочав у аматорських драматичних гуртках, а саме в Єлисаветградській вищій реальній школі у 70-х роках XIX ст. Професіональним актором став у 1883 році, покинувши військову службу і вступивши до української трупи М. Старицького, в якій перебували М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський. Після розколу цієї трупи у 1885 р. увійшов до трупи М. Кропивницького (1885—1888 рр.), а з виходом із трупи її керівника залишився у «Товаристві малоросійських артистів під керівництвом М. К. Садовського» (1888—1890 рр.). То був період становлення П. Саксаганського як автора, позначений величими досягненнями в сценічній творчості. П. Саксаганського помітила і виділила з-поміж інших столична театральна критика під час тріумфальних виступів трупи М. Кропивницького в Петербурзі та Москві у 1886—1888 рр.

У 1890 р., коли П. Саксаганський разом з групою акторів, серед яких був і І. Карпенко-Карий, вийшов з трупи М. Садовського і заснував окреме «Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського», розпочався новий період його творчості. Відтоді він став відомий не тільки як першокласний актор, а й як блискучий режисер і талановитий організатор театральної справи.

Очолюване ним товариство акторів згодом міняло свою назву: з 1898 р., коли М. Садовський розпустив власну трупу і приєднався з невеликою групою акторів до трупи своїх братів, ця трупа стала називатись «Товариство малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського і М. К. Садовського», а в 1900—1903 рр., коли відбулося об'єднання всіх корифеїв українського театру на базі саме цієї трупи, вона називалася «Малоросійська трупа М. Л. Кропивницького під керівництвом П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької». Далі, з 1903 р., коли М. Кропивницький і М. Заньковецька покинули трупу, вона дісталася назву «Малоросійська трупа під керівництвом П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого». А коли з неї пішов М. Садовський, назва знову змінилася: «Товариство малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського за участю І. К. Карпенка-Карого». Та в 1907 р. помирає І. Карпенко-Карий, і трупа змінює назву: «Товариство українських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського». У 1909 р., після дев'ятнадцяти років керування товариством, П. Саксаганський назавжди покидає його.

Оскільки в тодішніх умовах царської Росії не могло бути мови про постійний український театр (такі умови з'явилися тільки внаслідок революції 1905—1907 рр., і першим постійним українським театром став Київський театр М. Садовського), П. Саксаганському довелося постійно мандрувати і в складі тих труп, у яких він працював до 1890 року, і з власною трупою. Це були здебільшого міста України: Київ, Одеса, Харків, Катеринослав, Миколаїв, Єлисаветград, Херсон, Полтава, Житомир, Чернігів, Кременчук, Маріуполь, Умань. Крім цього, були Петербург (1890), Москва (1901), зрідка інші міста Центральної Росії (Воронеж, Курськ, Смоленськ). Частіше доводилося виступати в Кишиневі, на Дону (Ростов, Новочеркаськ, Таганрог), іноді в Криму (Сімферополь, Севастополь), у Білорусі (Мінськ, Могильов), на Поволжі (Казань, Самара, Саратов). Відвідав Вільно і Варшаву. Ця географія ясно вказує на те, що

з творчістю П. Саксаганського і його сподвижників знайомилися представники багатьох націй і народностей, що населяли Росію, причому здебільшого це був демократичний глядач. Значення виступів П. Саксаганського в різних місцях європейської частини Росії полягало не тільки і не стільки в тому, що його трупа була пропагандистом української сценічної культури далеко за межами України, а передусім у тому, що сам П. Саксаганський і його колеги несли багатонаціональному глядачеві Росії правду соціальних відношень у тодішньому класовому суспільстві, розкривали типові не тільки для України характеристи, зумовлені соціальними умовами суспільного розвитку. В цьому полягала висока демократична місія українського театру взагалі і трупи, очолюваної П. Саксаганським.

Успіх дев'ятнадцятирічної діяльності П. Саксаганського як керівника трупи, що була великим мандрівним комбінатом (у трупі був хор, чисельність якого досягала 45 чоловік, великий оркестр, різні цехи тощо), залежав передусім від могутнього організаторського таланту як самого П. Саксаганського, так і І. Карпенка-Карого.

У трупі проводилася систематична педагогічна робота з молоддю, яка складала більшість акторів. Спеціальні суботні заняття, що перетворилися у своєрідну театральну студію, переслідували мету виховати акторів для театру І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, бо саме П. Саксаганський був найкращим інтерпретатором драматургічної творчості найвидатнішого українського драматурга другої половини XIX ст.— І. Карпенка-Карого. Наслідком цього став той ансамбль, який визначав характер трупи.

Історики українського театру давно зійшлися на думці: найвидатнішою українською трупою 90-х років XIX — перших років ХХ ст. була трупа П. Саксаганського, що фігурувала часто в історичних розвідках як трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

Обличчя цієї трупи визначив передусім репертуар. Тут ішла українська драматургія, яка вже на той час стала класикою (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко), деякі з п'ес М. Кропивницького і М. Старицького, але головне місце займали всі вісімнадцять п'ес І. Карпенка-Карого. Сценічними шедеврами стали тут вистави «Сто тисяч», «Бурлака», «Сава Чалий», «Суєта» та ін.

Як режисер П. Саксаганський відрізнявся від своїх сучасників наявністю чіткої методики. Він перший серед режисерів в українському театрі починав роботу над кожною виставою з завчасно підготовленого постановочного плацу — своєрідної партитури, яка особливо допомагала йому при роботі над маєтю — сценами. Значну увагу приділяв він роботі з акторами, добиваючись совімі сценами. Значну увагу приділяв він роботі з акторами, добиваючись совімі сценами. У виставах ансамблю як головних дійових осіб, так і учасників масових сцен. Подібним чином П. Саксаганський розробляв і партитуру головних ролей у виставах: не тільки для себе, а й для інших виконавців, перед якими ставив конкретні завдання.

Мистецтва режисурії П. Саксаганський навчався передусім у М. Кропивницького, однак не без впливу на П. Саксаганського залишились його спостереження творчої практики Московського Художнього театру, вивчення теоретичної літератури про російський і західноєвропейський театр.

матург, автор п'ес «Лицемір» (1907), «Шантрапа» (1914), деяких перекладів драматичних творів, і в 20—30-х роках, коли він виступає з теоретичними статтями з питань сценічного мистецтва («Як я працюю над роллю», «До театральної молоді», «До молодих режисерів» та ін.), коли він пише книгу мемуарів «Театр і життя» (друга назва — «По шляху життя»).

Про Панаса Саксаганського існує значна наукова література. Це нарис В. Чаговця «П. К. Саксаганський» (1951), капітальна монографія Б. Тобілевича «Панас Карпович Саксаганський» (1957), грунтовна книжка Л. Мельничук-Лучко «Саксаганський-актор» (1958), нариси Л. Стєценка «Панас Саксаганський» (1959) та І. Волошини «Панас Карпович Саксаганський» (1960), нарешті, відповідні розділи у колективній монографії «Український драматичний театр» (т. 1, 2, 1959—1967).

Чимало змістовних статей про життя і творчість П. Саксаганського розкидано в періодичній пресі.

Зроблено першу спробу художньої біографії П. Саксаганського («Повість про народного артиста» Юхима Мартинчика, 1954).

Серед написаного про П. Саксаганського значне місце належить спогадам сучасників. І хоч М. Рильський слушно зауважив, що «про його власний талант, на жаль, ніякі спогади тих, хто його бачив, не можуть дати уяви»¹, все ж не обйтися нам без спогадів сучасників, які так істотно доповнюють свідчення театральних критиків, котрі писали про мистецтво П. Саксаганського по свіжих слідах, безпосередньо після побаченіх ними вистав за участю майстра.

На жаль, театр, як мистецтво скроминуще, не залишає по собі нічого іншого, крім безпосередніх свідчень сучасників, фотографій та спогадів (до того ж діяльність П. Саксаганського припадала на такий період, коли звукозаписувальна техніка була ще в ембріональному стані, і до нас не дійшов запис жодної з ролей великого актора).

Якби хтось ретельно зібрав усі виступи про П. Саксаганського на сторінках періодичної преси за його життя, то це, мабуть, не вмістилося б в один великий том.

Тим часом нас цікавить, як саме відображене життя і творчість П. Саксаганського в спогадах його сучасників.

Спогади про Панаса Саксаганського почали з'являтися ще за його життя. На пошану видатного діяча українського театру, з нагоди його вісімдесятіччя, у 1939 році видавництво «Мистецтво» випустило збірник «Панас Карпович Саксаганський». Статті і спогади про корифея української сцени» за редакцією академіка Олександра Корнійчука. Упорядником, власне, організатором матеріалу до збірника був відомий український письменник і театрознавець Юхим Мартинчич.

Це було ошатне, святкове віддання подарункового характеру, водночас воно стало першим виданням, присвяченим спеціально П. Саксаганському і започаткувало той довгий ряд окремих видань, який продовжився уже після смерті артиста.

Статей у цьому виданні було обмаль. Більшу частину книги займали спога-

¹ Рильський М. Передмова.— У кн.: Мартинчич Юхим. Повість про народного артиста, с. 7.

ди, що належали перу видатиших російських театральних діячів Олександра Остужева, Михайла Лепіша, Бориса Горіна-Горяніова, видатних діячів української радянської культури Оксани Петрусенко, Михайла Донця, Всеволода Чаговця, Івана Мар'яненка, Максима Рильського, Гнати Юри, Василя Яременка, Бориса Романицького. Кожен з них різною мірою знав П. Саксаганського: одні були замолоду, починаючи з 90-х років XIX ст., просто глядачами вистав за участю П. Саксаганського, інші — поруч з ним та під його керівництвом починали свій сценічний шлях. Це й зумовило міру спостереження і навіть обсяг спогадів. Серед них — найб'ємніші і, мабуть, найзмістовніші спогади Бориса Романицького, який, власне, починав свою мистецьку діяльність під безпосередньою опікою П. Саксаганського. Характеристики окремих акторських робіт майстра, дані Б. Романицьким, давно стали хрестоматійними зразками реконструкції сценічного образу. Відтоді фрагменти цих спогадів не раз передруковувались у різних виданнях з історії українського театру. Поруч зі спогадами Б. Романицького виділяється блискуче написаний фрагмент «з оповіді про трьох братів Тобілевичів» під назвою «Майстер» В. Чаговця, що був у скороченому вигляді вміщений у згаданий збірник, але повністю опублікований наступного року в журналі «Радянська література». Саме цей, повний, текст уперше передруковується в даному збірнику спогадів.

Таке саме можна сказати і про спогади деяких інших авторів, які друкували їх спочатку скорочено, а згодом розширило.

До речі, М. Рильський не раз повертається до образу П. Саксаганського у своїй поетичній і публіцистичній творчості. Тут наводяться всі чотири спогади про П. Саксаганського, бо вони не є звичайним повторенням уже сказаного чи якимсь переробкам попередніх текстів. Якщо її трапляються варіювання окремих тем у них, то це річ природна, але написані вони так, наче автор не заглядав у те, що було сказане ним на тему про П. Саксаганського раніше. Покладені тепер поруч, за хронологією написання (1939, 1940, 1947, 1958 рр.), ці взаємоп'язані тексти є прекрасним портретом П. Саксаганського, що його створив такий видатний майстер слова і глибокий знатець театрального мистецтва, яким був Максим Рильський. Деталі мемуарного характеру, узагальнюючі оцінки містить «Передмова» М. Рильського до художньо-біографічного твору Ю. Мартинчича «Повість про народного артиста» (К., 1954). Окрім висловлювання з цієї передмови наведено вище.

У повоєнний час зі спогадами про Панаса Саксаганського виступили й інші автори: театральні діячі Василь Василько, Йосип Маяк і Марко Терещенко, письменники Євген Кротевич і Григорій Григор'єв, які знали П. Саксаганського ще з дореволюційних часів. Але тільки В. Василько з-поміж них усіх стояв найближче до видатного майстра, бо замолоду працював разом з ним на сцені. Усі спогади названих вище авторів були опубліковані чи то як самостійні тексти (В. Василько, Є. Кротевич, Г. Григор'єв), чи то вкраплені у більші за обсягом і ширші за темами мемуари (Й. Маяк, М. Терещенко), а тепер публікуються у вигляді витягів із них видань.

Найбільший за обсягом текст спогадів належить Софії Тобілевич. Це й не дивно, бо в своїй книжці «Мої стежки і зустрічі», виданій посмертно, у 1957 році, авторка приділила дуже багато уваги П. Саксаганському. Адже знала вона

його з 1883 року, коли вони обое майже водночас розпочали свою сценічну діяльність у трупі М. П. Старицького. А згодом, з 1890 року до самої смерті І. Карпенка-Карого (1907 р.) С. Тобілевич незмінно працювала у трупі П. Саксаганського, одним із фактичних керівників якої був її чоловік І. Карпенко-Карий. Як член родини Тобілевичів, Софія Віталіївна добре знала особисте життя Панаса Саксаганського, його діяльність як організатора театральної справи, як актора і режисера, знала й закулісне життя всієї трупи. Тому панорамна характеристика постаті Панаса Саксаганського на широкому тлі громадського і мистецького життя, відтворення сценічних образів, створених як самим П. Саксаганським, так і його учнями і сподвижниками,— все це є тим первинним матеріалом, з якого черпають свої знання як дослідники історії українського театру, так і найширші кола читачів. На жаль, обсяг даного видання не дає змоги навести повністю усе, що записано Софією Тобілевич про П. Саксаганського у її мемуарній книжці «Мої стежки і зустрічі».

Саме з цих причин не вміщено тут кілька спогадів, які зберігаються у фондах Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР. Спогади дружини артиста — Ніни Митрофанівни Саксаганської та його сина — Петра Тобілевича, підготовлені до друку в тому нереалізованому збірнику, нині уперше публікуються.

Даний збірник склали тексти давно написані й, за винятком згаданих вище спогадів Н. Саксаганської і П. Тобілевича, опубліковані. Та є ще немало людей, які добре пам'ятають Панаса Карповича Саксаганського, які мають що сказати про зустрічі з ним в останні роки його життя. Слід сподіватися, що з нагоди 125-річчя від дня народження П. Саксаганського, яке виповнюється у травні 1984 року, на сторінках періодичної преси з'являться нові спогади інших авторів, які збагатять наші знання про життя і творчість видатного майстра сцени Панаса Карповича Саксаганського.

Ростислав Пилипчук

Софія Тобілевич

ФРАГМЕНТИ З КНИЖКИ «МОЇ СТЕЖКИ І ЗУСТРІЧІ»

Ще 5 грудня [1888 р.] Іван Карпович писав братові Садовському листа, а вже в двадцятих числах того ж такого самого місяця ми були в Одесі. Там ми застали і Садовського, і Заньковецьку, і Машу Садовську. Наша зустріч була дуже сердечна, саме така, на яку сподіався Іван Карпович. Панаса ще не було. Він мав ось-ось приїхати з Севастополя разом із цілим гуртом акторів. Садовський та Заньковецька приїхали трохи раніше, а Саксаганський мусив затриматися в дорозі: натиснули несподівані морози і товариство змінило свій маршрут, бо водою вже не можна було їхати.

Зустрілися з Панасом того разу якось особливо радісно. Брати говорили й не могли наговоритися. Мені було дуже приемно дивитись на них обох. До мене Панас Карпович поставився теж дуже сердечно, так, неначе я давно вже була для нього другом і сестрою. Доказ його щирості до мене я бачила в тому, що він дуже відверто говорив з Іваном у моїй присутності.

На другий день після приїзду трупи на чолі з Саксаганським у нашому номері було дуже гарно і людно. До нас походилося дуже багато акторів та актрис. Усім хотілось привітати Івана Карповича з його поверненням до театральної роботи. Звичайно, що радісну оту зустріч з товаришами скропили доброю чаркою того, для чого власне й робляться чарки. До чарки була закуска і традиційний чай з солодкими тістечками та сухарчиками. Не треба бути хитрим чарівником, щоб відразу догадатися, на які головні теми точилася тоді розмова наших гостей. Театр, п'єси, ролі і все те, що було щільно пов'язано з акторською роботою. Піднімали тости за розквіт українського театрального мистецтва. Іван проголосив окремий тост за здоров'я Заньковецької, вихвалаючи її талант та його значення для нашої української справи. Різні господарчі діла не дали мені змоги чути все те, що говорилося за столом, та коли Садовський і Саксаганський почали розмову про розподіл ролей, які грав Кропивницький, я навмисне припинила свою господарську роботу, щоб послухати і дізнатися, які саме з них припадуть на долю Івана. Я знала від нього, що йому дуже хотілося грati в нових, написаних ним п'есах: «Наймичці», «Безталанній» та «Мартині

Борулі», і дуже зраділа, коли почула, що для першого виступу на сцені Іванові призначено було виконати роль Мартина Борулі [...]

Першим його дебютом після примусової перерви в акторській роботі був виступ у ролі Мартина в п'єсі «Мартин Боруля». Іван Карпович охрип і тому дуже хвилювався, бо ніякі ліки й полоскання йому не допомагали. Про це хвилювання, звичайно, знала тільки я одна, бо Іван умів володіти собою і не показувати те, що діялось у нього на серці. Я його заспокоювала як могла, радила звернутись до Панаса Карповича і попросити його зіграти Мартина в той вечір замість нього. Але Іван на це відповів, що Панас Карпович і так не виходить з театру, граючи щовечора.

Отже, слова Івана Карповича про потребу постійної праці актора над собою справдились на ньому самому. Як тільки він вийшов на сцену, то відразу ж почав відкашлюватись і напружувати голос, щоб зробити його чутним для публіки. Це позбавило його змоги звернути більшу увагу на засоби виконання ролі. Борулю він зігряв не так, як того сподівалися всі, хто зінав Івана як високого майстра сцени. Публіка дуже холодно прийняла його і зовсім не викликала, хоч на афіші стояло, що сам автор п'єси грятиме Мартина. Рецензент, з'явившись у костюмерній Садовського, дуже несхвально озвався про Тобілевича — Борулю, про що й написав пізніше в газеті. Цей невдалий дебют гострим каменем зранив серце Івана Карповича, бо сам він найбільше був невдоволений своїм виконанням ролі. Панас і Маша глибоко співчували братові і силкувались заспокоїти й розважити його.

Після горевісного спектаклю Саксаганський прийшов до нас у номер, як він це робив завжди, і жартами намагався розвеселити Івана. Він так комічно розповідав про всі свої невдалі виступи у різних ролях, що ми не могли не сім'ястися, слухаючи його. Іван сім'явся разом зі мною і Машею, яка теж забігла до нас того вечора, але я добре бачила, що на душі у нього було тоді дуже важко [...]

Хоч в Одесі фінансові справи йшли дуже добре, але настрій у братів був невеселий. Микола весь час ходив, повісивши голову, зажурений. У нього розпочалися родинні непорозуміння з Марією Костянтинівною, і це не могло не впливати на настрій Панаса та Івана. Тим більше, що Марія Костянтинівна теж нервувалась і тільки на спектаклях ставала спокійнішою, нічим не виявляючи того, що було в ній на серці. На сцені вона була, як і завжди, геніальною артисткою, що вміла чарувати і нас, акторів, і публіку.

На жаль, несподівано для всіх нас вибухнула буря, прихована від людського ока, і Марія Костянтинівна виїхала з Одеси, залишивши товариство. Трудно було дізнатися докладно, з якої саме причини Заньковецька покинула Садовського і трупу. Стосунки між подружжям — така справа, що втрутатися в них не слід, звичайно, нікому. Шкода тільки, що непорозуміння між чоловіком та жінкою в колі артистів дуже часто відбувається не тільки на них самих,

а й на тій справі, якій вони служать обоє. Отже, все товариство було в дуже пригніченому настрої, залишившись без Заньковецької. Кожному було тяжко знати, що Марія Костянтинівна поїхала розгнівана й ображена. Найбільш від усіх потерпав Садовський, але виїхати за нею не міг, хоч і дуже того хотів. Життя часом диктує людям свої закони. Інтереси театрального діла вимагали його присутності в товаристві. Спектаклі української трупи повинні були йти на високому художньому рівні, бо публіка, яка щовечора перевопновала приміщення театру, сподівалася на це. Почуття обов'язку, а може, й прагнення слави переважали в Миколі Карповичу інші почуття.

Коли трупа переїхала до Миколаєва, Садовський знову почав одержувати від своєї дружини Заньковецької листи й телеграми. Вона була запальної вдачі, але запал її був скоромнучий. Вона, певно, вже пожалкувала, що так раптово й, може, нерозсудливо виїхала з Одеси. Справа здавалася нам настільки серйозною, що брати порадили Садовському поїхати хоч на два дні до Ніжина й довідатись самому, в якому стані було здоров'я Марії Костянтинівни, бо її маті Марія Василівна сповіщала про те, що дочка її вмирає. Іван та Панас щиро турбувалися станом здоров'я Заньковецької. А про Миколу Карповича зайве й казати. Він так хвилювався, що дуже зрадів змозі поїхати до Ніжина.

Стосунки його з братами були, як і раніше, дуже сердечні. Ми, рідні Садовського, провели його на вокзал, посадили до вагона, втішали як могли, просили не баритися довго, повернатись якомога швидше і, коли можна, разом з Марусею. Поїзд рушив і зник, а Іван та Панас ще довго стояли на пероні, дивлячись йому вслід. Чогось вони обидва дуже посмутніли, щось недобре віщували їм їхні серця. Повернувшись до готелю й сидячи за столом, вони ще довго говорили між собою і про Заньковецьку, і про Садовського. Обом говорили між собою і про Садовського. Обом говорили між собою і про Заньковецьку, і про Садовського. Обом говорили між собою і про Заньковецьку, і про Садовського. [...] Микола був спокійний і щасливий разом із Заньковецькою [...]

Іван Карпович, не гаючи й хвилини, почав шукати виходу не тільки для себе, але й для всіх тих, хто пішов за ним з великого почуття довір'я і пошани до нього. А такі були: Решетников, артистка Квітка, два хористи й дві хористки, прізвищ яких я не пам'ятаю, артист Карпенко та весь наш родинний гурт, що складався з Івана, Панаса Саксаганського, Маші Садовської з Мовою та мене. Я в той час мала уже свій репертуар. Отже наша справа була не безнадійна, але ми потребували грошей, щоб організувати справжній театр з певним репертуаром, декораціями, хором та оркестром. На нараді з перше, що запропонував Іван Карпович, було звернутись до Елізаветі, і просити його взяти весь наш досить сильний гурт акторів до своєї трупи, а коли Кропивницький не погодиться на це, шукати грошей на організацію нової трупи.

Кропивницький нічого не відповів Іванові на його лист. Отже, щоб не гаяти дорогий час, Іван постановив їхати до одного свого приятеля й позичити у нього десять тисяч карбованців. Від'їжджаючи, Іван з Панасом домовились так: одержавши гроши, Іван мав дати телеграму Панасові з одним тільки словом: «Действуй», а це мало означати, що Саксаганський повинен був приступити, не гаючись, до формування нової трупи, запросивши нових акторів. З ними він мав готовати потрібний репертуар. Потрібні гроши Іван Карпович добув, і ось одного ранку до мене зайшов радісно схильзований Панас Карпович і показав телеграму від Івана. Ми були врятовані! Панас енергійно взявся за діло. Швидко повернувшись Іван Карпович, і на спільній нараді було вирішено розподілити всі обов'язки по формуванню нової трупи між Панасом, Іваном та Мовою. Панас, як я вже казала вище, повинен був зібрати акторський гурт і як режисер вишколити його для цілої низки спектаклів. Іван Карпович, уявивши собі на допомогу нашого театрального кравця Двоскіна з його помічниками-кравцями, мав виїхати на хутір, закупивши перед тим всі необхідні матеріали для пошиття костюмів до всіх п'ес. Мові доручалося зібрати в Єлісаветі хор і навчити його співати. Як постановили, так і зробили. Ще ніколи на хоторі не було так весело і пожвавлено, як у той місяць, коли шилися костюми під доглядом Двоскіна. Я теж не сиділа без діла. Зібравши цілий гурт дівчат і молодиць, я старалась якомога швидше виготовити сорочки, підтички, керсетки і спідниці для жінок. Іван, заорендувавши для Панаса Карповича театр у Катеринославі, де б він міг готовувати вистави і де ми мали розпочати наш самостійний сезон, складав план майбутнього маршруту трупи, щоб заздалегідь забезпечити її місцем роботи. Він вів переговори з власниками театрів.

Довелося йому виїхати трохи раніше з хутора, на допомогу Панасові Карповичу. Необхідно було підібрати бібліотеку, намітити репертуар і вирішити разом з Панасом, як режисером, безліч різних питань сухо мистецького порядку. Панас Карпович набрав гурт молоді і вдвох з Іваном почав учити її ходити по сцені і виконувати ролі. Але актори-новобранці не дуже піддавались спочатку тому, чого їх навчали обидва митці театральної справи. Вони ще не дуже вірили своїм керівникам, ім здавалось, що без Кропивницького, Садовського та Заньковецької їхня трупа не матиме успіху.

То були тяжкі часи. Керівникам доводилося працювати без відпочинку, обстоюючи свої позиції відразу на трьох фронтах: перед урядом, перед українським громадянством, що легковажно і з недовір'ям поставилося було до нового товариства, і перед своїми власними товаришами, що теж не дуже вірили в довготривалість новонародженого діла. Широка міська публіка теж холодно постала до трупи, яка не мала в собі прославлених імен.

Перший наш сезон ми розпочали у Катеринославі. Хоч театр

зажди був переповнений, ми там бідували страшенно, просто з голоду пропадали у справжнім значенні цього слова: на обід і на вечірню їли тільки диню з хлібом. Адже ж великий борг вимагав ощадності.

— Уяв, то треба віддати,— казав Іван Карпович.

Зате товариші, які були у нас на платні, одержували все, що їм належало. Така акуратність у грошових справах збудила повагу і довір'я до антрепризи Тобілевичів. Але зі свого боку Іван Карпович і Панас Карпович вимагали від усіх акторів надзвичайно серйозного ставлення до справи і взагалі до театрального мистецтва.

Панас Карпович як режисер читав лекції молодим артистам, стараючись піднести їхню театральну культуру, опрацьовував з ними потрібні ролі і перед кожною виставою давав ті чи інші пояснення, оглядаючи кожного, як він одягнений та загримований. Вимоги Саксаганського були законом для молоді. Кожний з них мусив твердо знати свою роль напам'ять, абсолютно слухатись режисера, обов'язково з'являтися точно, без запізнень на репетиції і на вистави. Під час вистав Панас Карпович домагався цілковитоїтиші за лаштунками. Для молодих акторів така театральна дисципліна була дуже тяжкою, але наслідки всім показали її велику користь для складного театрального діла. Актори навчилися серйозно ставитись до своїх обов'язків, а це позначилось на якості вистав. Усе супільство теж почало ставитись до нової трупи з більшою повагою. Побачивши наші спектаклі, що були на високому художньому рівні, всі переконалися в тому, що тут працюють справжні артисти, а не ремісники, і ця хороша думка про наш театральний колектив почала ширитися між громадянством. Мало-помалу, крок за кроком здобуто було перші успіхи, а потім завойовано і тверді позиції...

Це коштувало немало сил і здоров'я Іванові Карповичу та Панасу Карповичу, але праця їхня не пішла марно. Товариство Саксаганського і Карпенка-Карого, розпочавши свою самостійну театральну діяльність у 1889 році в Катеринославі¹, завоювало собі славу і добре ім'я, не гірше від труп Кропивницького, Старицького і Садовського, по всіх містах України й Росії, де воно бувало.

Обидва брати вирішили утворити для своїх молодих акторів культурний осередок і почали збирати їх у вільні від спектаклів дні в нашій кімнаті (чи в готелі, чи у приватному приміщенні). Це нагадувало Іванові ті часи в Єлісаветі, коли в його домі збиралась уся передова культурна молодь міста. Треба сказати, що акторський склад українських труп того часу був недостатньо культурний і розвинений інтелектуально. Деякі актори були навіть малописьменними людьми, які нічого не чули ні про світову історію народів, ні про історію розвитку театрального мистецтва. Ті родинні зібрання Іван Карпович називав «вечорницями». На тих «вечорницах» молодим артистам зачитувались короткі лекції, найчастіше Панасом Карповичем. Він навіть готувався до них. Після лекцій молодь

мала змогу, неначе в студії, декламувати або виконувати які-небудь сценки з п'єс, одним словом, розвивати свій сценічний хист. Всі оті вечірки закінчувались співами. Співали і українських, і російських пісень.

Готуючись до загальноосвітніх розмов з товаришами, Іван Карпович записував дещо зі своїх думок у спеціальному зошиті. Так само робив і Панас Карпович, готуючись до своїх лекцій з історії мистецтва. Обидва наводили приклади виконання ролей Кропивницьким, Садовським і Заньковецькою. Кожний з братів підкреслював необхідність особливо вивчати оточуюче життя, щоб на живих прикладах знаходити потрібні характерні риси для своїх сценічних образів [...]

У трупі відповідальним режисером був П. К. Саксаганський. У нього були такі ж самі погляди на режисерську роботу, як і в Івана Карповича.

Репетиції у нас провадилися так: біля самої рампи, збоку, на сцені стояв невеличкий столик. За тим столиком завжди сидів Іван Карпович з книгою, а часом і без книги. Тут же, на столику, лежав примірник п'єси з різними режисерськими нотатками, до яких, до речі, Панас Карпович ніколи не заглядав під час репетицій, бо він заздалегідь дуже добре готовувався до своєї роботи з акторами. Хазяїном репетиції був сам Саксаганський, але Іван Карпович беззмінно був присутній, як автор. Річ у тім, що репертуар нашої трупи був здебільшого побудований на п'єсах Карпенка-Карого, і під час репетицій Панас Карпович дуже часто звертався до брата, як до автора.

Панас Карпович так само вважав, що диктаторство в режисурі нищить творчість актора і позбавляє його натхнення. Не раз він зазначав, що режисер-диктатор робить з живих виконавців бездушних ляльок. Я ще й досі пам'ятаю, як він сміявся з новатора Леся Курбаса, який уже в радянські часи примушував акторів сліпо виконувати його накази. Таку роботу Панас Карпович потім завжди називав «курбалесією».

Поряд з тим Панас Карпович засуджував і таку постановку роботи, що дозволяла акторам «плівти за течією». Особливо дратували його ті режисери, які, беручи участь у виставі, байдуже ставились до того, як грають інші актори — його партнери. Аби лише вони подавали йому в потрібний момент потрібну репліку. Такі режисери хотіли виділитись з гурту своїх товаришів, щоб на тлі бездарної гри бути яскравішими. Цих горе-режисерів у колишніх українських трупах було багато.

Іван Карпович глибоко шанував свого брата-режисера і ніколи не дозволяв собі найменшим втручанням в роботу підривати його авторитет в очах акторів.

Панас Карпович багато часу віддавав на те, щоб допомогти акторам знаходити потрібні інтонації, потрібну гру всього тіла.

Коли акторові не щастило знайти засоби якнайкращого відтворення свого персонажа, Панас Карпович вживав метод показу і в такий спосіб допомагав йому подолати труднощі.

До своїх обов'язків режисера Панас Карпович ставився з величним педантизмом і коли сказав, що зробить щось, то вже обов'язково робив. Його слово було завжди міцне й надійне. Він терпіти не міг ледарів і сам приходив на репетиції й вистави задовго до призначеної години. Кожне запізнення він вважав великим порушенням дисципліни, яке могло негативно відбитись на роботі всієї трупи. Пам'ятаю, як одного разу, вже за радянських часів, його рідна дочка артистка Тимківська скаржилась мені на свого батька за те, що він оштрафував її за спізнення на репетицію на п'ять хвилин. Таким самим вимогливим Панас Карпович був і до себе самого. Ніколи він не дозволив собі вийти на сцену, сумлінно не підготувавшись. Кожну роль знати завжди напам'ять, так само як і ролі своїх партнерів. Щодо своїх мізансцен та всіх інших творчих засобів виконання ролі, то він старанно підготовляв усе заздалегідь і перевіряв на репетиціях з акторами, щоб і вони добре знали, що він робитиме й казатиме, граючи з ними на виставі.

Слухаючи поради і вказівки Саксаганського на репетиціях і спостерігаючи його гру, можна було сміливо сказати, що він великий знавець театральної справи. І справді, він дуже багато працював над собою. Багато читав, відвідував вистави російських труп, а ще більше вивчав живу натуру. Око в нього було надзвичайно спостережливе й кмітливе. Він помічав у людей такі риси, що іноді ми з Іваном тільки дивувалися. Ота кмітливість і надзвичайна пам'ять допомагали йому збагачувати свою акторську палітру і тим робити свої персонажі надзвичайно подібними до справжніх живих людей. Бувало так, що отими неначебто непомітними деталями Панас Карпович утворював несподівано для всіх такий яскравий і цікавий персонаж, що для самого автора образ ставав більш зрозумілим. «Ти відкрив мені очі на Бонавентуру», — сказав одного разу Іван Карпович Саксаганському, сидячи в номері за вечерею після вистави «Сто тисяч».

Неповторним був Панас Карпович у ролі старого Пеньонжки з п'єси «Мартин Боруля». Цей завзятий говорун виходив у нього дуже цікавою фігурою. Баритональне звучання голосу артиста, чистого й сильного, раптом змінювалось на хрипке, старече, з характерним кахиканням і дуже кумедними смішками з присвистом. Щоб виробити оте звучання, Панасові Карповичу довелось багато попрацювати над собою, і внаслідок тієї праці він ні разу не схибив під час вистав, ні разу не дав своєму сильному й гарному голосу прорватися на волю: При тому мова його персонажа виходила такою натуральною, яка тільки могла бути мовою старої людини. Панас Карпович, молодий, повний сили й вогню, міг досконало імітувати безсилого старика, що втратив уже змогу контролювати

акуратність. Дарма що зачісувати лису голову вже не було ніякої потреби. Шпонька робив це в силу давньої звички.

У своїй творчості Панас Карпович користувався іноді методом, так би мовити, контрастів. Починав, наприклад, що-небудь говорити палко, піднесено, часом і патетично, так, що публіка сподівалась почути щось особливо розумне й цікаве, і раптом уривав, так нічого путнього й не сказавши. Піднесення й раптовий спад, неначе за приказкою: «З великої хмари та малий дощ» або за польським висловом: *Pogwał się jak lew, a zdech jak mucha* (Кинувся, як лев, а здох, як муха).

Так було у Панаса Карпovichа в п'єсі «За двома зайцями», у сцені, де він намагався засліпити простих людей Сірків своїм розумом та вченістю. Він розпочинав з великим натхненням дуже вчену, на його погляд, тираду про дзвіницю, з якої всі люди здаються такими малими, як «підсвинки»², і, не знаючи, як закінчити своє мудрствування, безпорадно казав, притишуючи голос: «...не той, кото-рій... вообще... очень і очень...» Тут Саксаганський замовкав, роблячи при останніх словах якийсь характерний непевний жест пальцями.

Голохвостий сам твердо вірить у свою премудрість, яка неясно снується в його дурній голові, а тому й неясно передається словами. Ота його віра впливає на його простосердних, малописьменних службочів. Вони дивуються і кажуть устами батька Сірка: «Такий розумний, що аж страшно!» У Саксаганського Голохвостий був типовим представником давнього міщанського оточення київського міщан відстали, а до панів не пристали.

Панас Карпович був найкращим Голохвостим з усіх, кого я бачила на сцені. Проня недоучка, а Голохвостий не тільки недоучка, а й зарозуміла людина. Він хоче пишатися перед усіма своїм розумом та своєю принадлежністю до людей вищої верстви, а всі його дії і зовнішній вигляд свідчать про те, що, oprіч претензій, у нього нічого нема від культурної людини. Самий одяг його — кургузий картатий піджачок, яскрава жилетка — показував невисокий смак Голохвостого. Інтелігент ніколи так би не одягнувся. І як швидко виявлялась його справжня натура. Потрапивши до перекупки Селети у гості, на іменини, серед компанії веселих перекупок з Подолу, він відразу відчував себе там, як риба у воді, зовсім у своїй рідній стихії. Саксаганський умів це підкреслити своєю грою. Він так широко безпосередньо брав участь у їхніх розмовах і так правдиво показував отої розмах душі Голохвостого, коли він, остаточно забувши про всю свою вченість, кричав у захваті: «Долой образовані!», — скидав рішучим жестом піджачок і починав садити гопака, як звичайний, простий парубок. Рухи при тому були у нього легкі, і весь він здавався моторним, енергійним і дуже жвавим. Приємно було дивитись на Панаса Карпovichа в цій ролі. Може,

тому дехто по багато разів приходив до нас у театр, коли йшла п'єса «За двома зайцями».

А головне, що Голохвостого Панас Карпович грав, як і всі інші комедійні ролі, без шаржу. Все в його персонажах було так правдиво і не надумано, що не можна було не повірити у їх реальність.

Згадуючи про погляди Саксаганського на акторську майстерність, я повинна сказати, що головним робочим знаряддям кожного актора він вважав його власне тіло. Тому Панас Карпович усе своє життя намагався зробити його сильним, струнким і рухливим. Я помічала у нього любов до робіт художників і скульпторів. Саксаганський завжди дуже уважно придивлявся до того, в чому саме полягала краса і гармонія у відображені людій.

Відвідуючи виставки художників і скульпторів, він подовгу зупинявся перед їхніми роботами і хвалив або критикував їх безпощадно, якщо зображення тіла людини не відповідало законам гармонійності ліній і краси. Панас Карпович вивчав мистецькі зроблені малюнки чи на окремих полотнах, чи подані як ілюстрації до книжок і особливо високо ставив ті з них, що знайомили з культом тіла у давній Греції та в Римі. Він витрачав багато часу на вивчення пластичних поз і рухів. Влітку, відпочиваючи у нас на хуторі, на Херсонщині, Саксаганський завжди муштрував свого малого сина Петра, а з ним і інших хутірських хлопчиків, навчаючи їх усіх гімнастичних вправ. Вправи ті він і сам робив разом зі своїми учнями, щоб дати їм приклад, як дбати про зміщення свого тіла. Після щоденної обов'язкової гімнастики під відкритим небом усі «фізкультурники» на чолі з веселим, енергійним і завжди бадьорим учителем Панасом Карповичем ішли до хутірського ставка, де купалися і влаштовували змагання в плаванні чи в бігові навколо ставка, досить великого. З усіх братів Тобілевичів, а було їх аж п'ятьо-теро: Іван, Михайло, Петро, Микола та Панас, — цей останній, наймолодший з усіх, був найбільш рухливий, легкий, спритний, винахідливий, сміливий і енергійний у пластичних змінах різних поз і рухів.

Панас Карпович був справжнім хазяїном свого тіла, про яке дбав, як повинен дбати добрий господар. У дні спектаклів, коли на нього чекала важка роль, він дуже мало їв. Волів сидіти на кислому молоці та на іншій дуже легкій для шлунку їжі. І треба сказати, що він умів підкоряті власні бажання своїй вимогливій до себе самого, твердій волі. Як постановив, так і робив, не даючи собі найменшої полегкості. І тіло корилось йому, воно ніколи не зраджувало його на сцені. Коли треба було відображати стару людину, воно тримтало і ставало якимсь безсилим, млявим, а коли треба було показати Івана в «Суеті» або Гната Голого в «Саві Чалому», то те саме тіло ставало враз молодим, бадьорим, струнким, повним мужньої сили й краси. Гнат — Саксаганський був статурний, сильний та завзятий гайдамака, що викохався серед вільних степів

України, міцний, як дуб, а в Іванові Барильченку відчувався військовий. Про це свідчила вся зібраність його тіла. Отже, в характерних рисах постаті гайдамаки та постаті Івана відчуvalася якась помітна для ока різниця. Гнат не муштрований, а проте — зразок героя-козака, який звик до життя і на коні, і під конем, а Іван, хоч і мужній, а все-таки муштрований. У ролях Цокуля з «Наймички», Калитки з «Сто тисяч» та інших середнього віку чоловіків ми мали змогу спостерігати зовсім інші засоби триматися на сцені й володіти своїм тілом. Не було в тих постатях ні молодечої зібраності Голого, ні військової вправності рухів Барильченка. Аktor залишився самий — Саксаганський, а можна було присягнутися, що оглядні в жестах вони не були схожі на молодих, повних гарячої крові завзяття героїв, якими були Гнат, Іван та й багато інших персонажів: запорожець Тарас з «Бондарівни», Юліан з п'єси «Лиха іскра поле спалить» і Отелло, якого Панас Карпович відобразив Іванові та мені в ті добре часи, коли він, у захопленні класичними світовими героями, мріяв про те, щоб зіграти Отелло на сцені. Скільки благородної гордості умів показати своїм тілом Панас Карпович, вичитуючи нам окремі місця з тієї ролі. Ми захоплювалися ним і тільки шкодували, що ніхто, крім нас двох, не бачить такої гордої посадки благородної голови, неначе з прекрасного мармуру вирізьбленого тіла, таких нестремних у палкій пристрасті рухів та надзвичайно цікавої міміки, в якій, як у найкращому дзеркалі, відбивались усі ті почуття, що іх міг переживати справжній Отелло, обдуриений лукавим і підступним Яго. Який далекий був ото чудовий малюнок палкого мавра від зовнішнього вигляду старого, хворого балакуна Пеньонжки та хоч і молодого ще, але зовсім іншої зовнішності Голохвостого!

А хіба не корилося близкавично волі свого господаря Саксаганського його тіло, щоб протягом одного ї того самого спектаклю відобразити Івана Барильченка й кухаря Тарабанова, п'яницю непросипленого, в якого від горілки все тіло вже встигло втратити і свою природжену міць, і здоров'я?

У Панаса Карповича було багато невичерпних акторських засобів, якими він володів геніально. Він був неперевершеним у своїх численних перевтіленнях. Все своє життя він тягнувся до книжки, до самоосвіти, бо освіта, яку він одержав у військовій школі, не задовольняла його. Не розумів тих, котрі не дбали про самовиховання. «Людина мусить бути хазяїном своїх бажань, своєї волі», — казав він не раз товаришам по роботі в театрі. Ледарів, п'яниць не поважав і дивився на них, як на покидьків життя. Не сподівався від них нічого доброго ні для театру, ні для суспільства.

Вивчав Панас Карпович літературу, багато читав російських та деяких іноземних письменників у перекладі на російську мову, а найбільше цікавився історією європейських народів, зокрема істо-

рією театральної культури. Шукав таких книжок, у яких писалося про театр та про роботу в ньому. Погляди на акторську майстерність і на режисерські завдання різних уславлених в той час авторитетів, як Щепкін, Соленік, Гете, Дідро та інші, хвилювали його, так само як і Івана Карповича, і примушували багато думати, перевіряти на своїй театральній праці і шукати, шукати не покладаючи сподівання на «Гамбурзьку драматургію» не залишала його в спогадах. Один час «Гамбурзька драматургія» не залишала його в спогадах. Один час «Гамбурзька драматургія» не залишала його в спогадах. Один час «Гамбурзька драматургія» не залишала його в спогадах.

Наслідком його тодішніх шукань було його мудре переконання, про яке я вже згадувала раніше, а саме: «працюй і вччись», не цурайсь науки, як навчав Гете своїм віршем:

Упражня глаз и изощря руку,
Ты разум упражняй и уважай науку.
Сомнительным путем инстинкта одного
Лишь выспренный талант, необычайный гений,
И то в минуты вдохновенья, творит высокое.
Но гений не закон,
Порой не чужд погрешностей и он.
Кто мысленно в предмет до глубины не вникнет,
Того и мастером молва не назовет.
Где правит ум, там бойкость не возьмет,
И семя без сохи до почвы не достигнет.

Про цю науку Панас Карпович ніколи не забував і до своєї самої природою подарованої акторської геніальності приєднував ще й невтомну працю. Тому, може, образи, які він створював на сцені, захоплювали широкі маси глядачів і ще й досі як живі стоять у мене перед очима.

Саксаганському, з його високою робочою дисципліною й витримкою, було дуже важко працювати з Миколою Садовським, котрий був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах. А з братом Іваном був дуже несталий у своїх симпатіях та намірах.

Згадавши про те, як Іван Карпович завжди дбав про авторитет у трупі Панаса Карповича, я не сказала, що і Панас Карпович зі свого боку високо підтримував авторитет брата. Він завжди зі свого боку високо підтримував авторитет брата. Він завжди зі свого боку високо підтримував авторитет брата. Він завжди зі свого боку високо підтримував авторитет брата.

міти й не забувати, що той не менший господар у трупі, ніж він сам, котрого ім'я стояло на афіші, на чільному місці.

Згадуючи на оцих сторінках минулу діяльність трупи Саксаганського й Карпенка-Карого, я мушу ще раз підкреслити значення для успіху цієї діяльності тісної дружби, яка існувала між братами незмінно протягом усього їхнього спільногого життя. Окрім широї та глибокої любові їх пошани один до одного, їх єднала непорушна віра у правду і користь того діла, якому вони присвятили своє життя і яке робили разом.

Між ними в усякому ділі, яке вони розпочинали, завжди панувала згода. Ні один з них не наважувався діяти, не порадившись зі своїм спільноком-другом. Чи то вдома, чи в театрі вони завжди знали досконало, про що думає і чого хоче його брат, товариш по роботі. Все у них було, як я казала вище, спільне: мрії про покращення долі українського народу, покривденого й затурканого царським урядом, і про розквіт української мови, позбавленої права на нормальний розвиток, права на існування у тогочасних школах і вищих учбових закладах, і про вільний розвій української, ще такої убогої тоді, культури, і про підвищення художньої вартості національного театрального мистецтва.

Разом трудились вони над постановкою кожного спектаклю і над вихованням сценічної майстерності кожного артиста трупи і своєї власної.

Ні одного разу не помітила я в них звичайної для акторів професійної заздрості, яка так часто вела до тяжких непорозумінь між найкращими акторами тогочасних труп, викликаючи взаємні несправедливі обвинувачення, а іноді й сварку, що кінчалася повним розпадом неначе гарно й міцно спаяних театральних колективів.

Я мала повну можливість спостерігати їхні взаємовідносини і вдома, і в театрі, працюючи з ними кожного дня і на репетиціях, і на спектаклях. Як живий свідок усього їхнього тодішнього життя, я підкреслюю той безперечний факт, що успіх кожного з них був святом і успіхом для обох. Не раз я бачила променисту й радісну посмішку на обличці одного з них, коли вдячна публіка гучними оплесками і вигуками «браво», «біс» вітала виступи на сцені його товариша і брата.

Так само широко й сердечно раділи вони, коли об'єктом схвалюваних оплесків публіки був хто-небудь з інших акторів їхньої трупи: Для них обох, що навчали своїх акторів, як треба виконувати ролі, успіх молодших товаришів був наочним доказом того, що праця їхня не пішла намарне. Зростала і міцніла майстерність молодих акторів, росла й певність у братів, що нарешті вони зможуть добитись у своїй трупі міцно злагодженого ансамблю.

— Чого варт художній малюнок, коли на ньому майстерно вписано лише одну постать або дві, а все інше, що навколо тих чудесних зразків художньої майстерності, являє собою бездарне

накреслення чогось невиразного й безбарвного? — чула я від Івана Карповича, коли він намагався переконати своїх товаришів по сцені в необхідності працювати над акторською майстерністю.

Утворивши спільними зусиллями свою, окрему трупу, Карпенко-Карий і Саксаганський ніколи вже не розлучались. Тільки несподівана смерть Івана Карповича поклала край цій спілці між двома сильними духом людьми, з незламною волею до праці в театрі.

На афіші у них завжди стояло прізвище Панаса Карповича, як керманиця трупи. Того хотів сам Іван Карпович.

— Нема гірш на світі, як «двоєвласті», — казав він завжди, коли Саксаганський, у своїй благородній об'єктивності, намовляв його поставити на афіші прізвище Карпенка-Карого поруч зі своїм.

Кожного разу Іван Карпович твердо і рішуче відмовлявся від намірів брата назвати трупу не тільки трупою Саксаганського, а й Карпенка-Карого.

Для того щоб якнайкраще висвітлити погляди на театральну роботу й на значення акторської майстерності Івана Карповича та його брата Панаса Карповича, я мушу підсумувати все те, що я про них уже казала, щоб уже до цього більш не вертатися в дальшій розповіді про нашу роботу в театрі. В оцих своїх, так би мовити, підсумках, я говоритиму про обох братів, як про одну людину, бо погляди на театральне мистецтво були у них спільні. Не тільки в переконаннях помічалась у них велика спорідненість, а й в усіх випадках нашого мандрівного життя, в усіх заходах спільногого для них театрального діла існувала завжди глибока злагодженість. Думки єдині, і вчинки так само одностайні.

Виховуючи молодших за себе акторів, членів своєї трупи, обидва навчали перш за все з любов'ю й пошаною ставитись до свого акторського діла і до театру. Вони пояснювали їм, що театр — велика рушійна сила в суспільстві, а роль актора надзвичайно важлива й відповідальна.

Аktor, втілившись у який-небудь образ, може викликати у своїх численних глядачів або почуття подиву й захоплення благородними вчинками, або огиду до всього мерзенного й підступного. «Teatr, — вчинками, або огиду до всього мерзенного й підступного. «Teatr, — казали вони. Отже треба, щоб школа школа, а актор — учитель», — казали вони. Отже треба, щоб школа вчителей були на високому культурному рівні. Сцена — один з найважливіших засобів впливу на широке коло людей. Вона може переконати до правди й справедливості. Кожна п'єса, показана в театрі, може бути наочною лекцією для широкої маси глядачів. Кажу «наочною», бо глядачі мають змогу добре роздивитись на все, що діється на сцені, і почути все самі. А те, що людина бачить сама і чує на власні вуха, переконує її значно швидше й глибше, ніж будь-які свідчення інших людей.

Але для того, щоб уміти зацікавити глядача і схвилювати його глибоко, акторові треба вміти відобразити потрібний персонаж настільки яскраво й правдиво, щоб у глядача не виникло ніякого

сумніву щодо його характеристики. Сміливі, чесні, благородні персонажі мусять викликати не тільки захоплення, а й бажання наслідувати ті душевні якості, які зворушили серця глядачів.

Аktor повинен дбати про те, щоб кожне слово його ролі доходило до глядача. Всі слова він мусить вимовляти чітко, виразно, а до того ще й цілком грамотно. Його мова повинна бути зразковою для всіх щодо наголосів та інших мовних законів. І в цьому актор мусить бути також учителем.

Обидва Тобілевичі дуже журилися тим, що актори тогоджасних українських труп були людьми малоосвіченими, і радили ім багато читати, особливо драматургічну літературу: Островського, Гоголя, Фонвізіна та Грибоєдова. Але підвалиною всієї акторської праці брати вважали вивчення навколошнього реального життя, обов'язкове і для рядового актора і для обдарованого. Самі вони були найбільш уважними й ретельними учнями того життя, що їх оточувало. Безпосередні спостереження над характерами людей, над засобами вияву різних людських відчувань були тим підручником, який вони гортали з найглибшою увагою в процесі виготовлення своїх ролей. Самі навчалися з тієї книги і товаришів своїх навчали.

Іван Карпович дуже досадував на тих акторів, які лінувалися вивчати «живу людину». Називав їх зазнайками, коли вони починали запевняти, що така наука ім зайва, непотрібна. Адже ж вони почували себе талантами.

— Навіщо мені ота наука? — казали деякі з них. — У мене ж неабиякий талант! Нутро вивезе мене. Воно підкаже мені під час спектаклю, що діяти і як вимовляти слова ролі.

Оте в'їдливе слово «нутро», яке так часто повторювалось у театрі на репетиціях, найбільш непокоїло Івана Карповича. Колись з природу цього самого слова йому доводилось сперечатися з братом Миколою, а тепер знову ті ж балачки з товаришами. Іван Карпович, а з ним разом і Панас Карпович силкувалися довести товаришам, що актор мусить покладатися тільки на своє уміння працювати, на дбайливу підготовку доожної ролі. Без праці над собою актор ніколи не зможе бути спокійним за своє виконання ролі. Адже не завжди він бував в однаковому стані здоров'я або настрою. Часом під впливом недуги або якої-небудь неприємної несподіванки актор не може відразу опанувати своє хвилювання по виході на сцену, взяти потрібний тон, відігнати від себе сторонні відчування. У грі його з'являється несподівана для нього самого млявість, непевність. Відчувши це, актор починає бентежитись, нервуватись, а тоді вже — край: він остаточно втрачає спокій і, бажаючи врятувати свою роль, може цілком провалити її, та ще й стати на заваді своїм партнерам. Втративши рівновагу, актор почне або перегравати, або недогравати, і це для нього найстрашніша річ.

Даючи пораду працювати якнайретельніше, щоб оволодіти всіма засобами акторської майстерності, Іван Карпович дуже часто

порівнював підготовчу роботу актора до роботи піаніста, який збирається виступити на концерті. Адже ж для того, щоб досконало виконати будь-яку річ на концерті, піаніст дбає передусім про вироблення технічної вправності своїх пальців. Без технічної підготовки ні один музикант, навіть високого таланту, не наважиться вийти перед публіку. На концерті, виконуючи який-небудь чудесний музичний твір, музикант вже не думає про свої пальці, вони, як слухняне знаряддя, діють наче самі, без його спеціальної уваги. Того ж самого мусить домагатись і актор у вивченні ролі.

Перш за все Іван Карпович радив акторові досконало познайомитися з тим персонажем, якого він збирається відтворювати на сцені. Аktor мусить поцікавитися і тим оточенням, серед якого цей персонаж діє, мусить твердо знати, за якої історичної доби відбувається дія. При цьому не можна забувати і професію свого персонажа, оскільки вона накладає на людину певний відбиток. Отже, роль, на думку Івана Карповича, є комплексом, до якого входять і текст, і всі видимі характерні ознаки тієї людини, яку треба показати на сцені з її рухами і мімікою, зміною голосу та ходою. Все це можна запозичити, тільки вивчаючи натуру — живу людину.

Зібравши для персонажа всі його характерні ознаки і знайшовши всі потрібні засоби для якнайскравішого його змалювання, актор мусить розпочати численні повторення одного й того ж самого, щоб бува чого не забути під час вистави. Треба обов'язково домагатися технічної вправності.

— Роль, — казав Панас Карпович, — мусить одягатися на актора, як готовий пошитий костюм. У цьому костюмі все мусить бути на своєму місці, щоб не треба було думати під час спектаклю, де й коли пришивати рукава і гудзики.

Чимало сил і здоров'я коштувало братам, керманичам трупи, домогтися того, щоб актори навчилися сумінно ставитися до своєї роботи. У них вже виробилось почуття відповідальності за доручені ім ролі. Вони зрозуміли, що таке ансамбль. Серед молодих акторів виробилася така сувора робоча дисципліна, що коли на сцені йшов спектакль, за лаштунками панувала мертвна тиша.

Товариство Саксаганського та Карпенка-Карого завоювало собі славу, добре ім'я й авторитет серед акторів. Усе було добре, спокійно й щасливо. То був найщасливіший період у нашій театральній роботі.

Раптом на нас із чистого неба вдарив страшний грім. 23 березня 1891 року несподівано померла Марія Карпівна Садовська, гордість і слава українського театру.

Того вечора ніщо не віщувало нам цього тяжкого, непоправного лиха. Йшла «Безталанна». Марія Карпівна, яка грала роль Софії, прийшла до театру, як завжди, трохи завчасно і нічого про свою недугу ні кому не говорила. Спектакль розпочався, і все неначе йшло гаразд. Раптом, зайшовши за лаштунки (того вечора я не брала

участі в спектаклі), я почула, що Панас Карпович, завжди спокійний і врівноважений, схильовано давав розпорядження піомежу прискорити спектакль. Я дуже здивувалась. Такого раніше ніколи не траплялося. «Що таке сталося?» — питала я в акторів, які стояли за лаштунками. Вони теж дивувались і нічого не знали. Трохи пізніше ми всі довідались про причини хвилювання Саксаганського. Виявилось, що під час якоїсь сцени Софії з Гнатом Марія Карпівна сказала йому, що їй чогось дуже нездужається, але що спектакль вона може довести до кінця. Велика сила волі і майстерність артистки допомогли їй на сцені грati так, що ніхто з публіки нічого не помітив. Актори, крім Саксаганського, теж нічого не помітили. Але в останній сцені, у розмові Софії з Гнатом, Маша прошепотіла Саксаганському:

— Панасочку, я вмираю.

В неї ще вистачило сили вибігти за лаштунки, тікаючи від розлютованого Гната, як слід було по ролі. За лаштунками Марія Карпівна знепритомніла. У такому стані Саксаганському довелось винести її на сцену. Трудно сказати, що робилось у нас за лаштунками, коли завіса нарешті впала. Десь узялося аж троє лікарів. Довго не могла опритомніти Марія Карпівна, а коли прийшла до тями й заговорила, всі ми, присутні, зраділи. Але радість наша швидко знову змінилася на страшний неспокій. Панас Карпович відвіз Марію Карпівну до її мешкання, а ми з Іваном Карповичем поїхали слідом за ними. Всю ніч ми не відходили від бідної Маші. З нами був і лікар, але врятувати її вже не пощастило. Передчасна смерть зламала таке потрібне для українського театру молоде життя. Не стало водночас великої артистки й дорогої для всіх нас людини, сестри і друга.

Для братів це був подвійний удар: вони втратили улюблену, дорогоу сестру і знамениту драматичну артистку, якої після неї, вважаючи на її чудовий оперний голос, повний драматизму й почуття, вже ніколи не бачила українська сцена.

Хто міг заступити її тепер? Де знайти другу таку артистку? Серед яких обставин життя могла вирости і розквітнути друга така квітка степів? Хто інший міг би так відчути і показати на сцені, в живих образах, горе і душу української жінки, як не сестра Тобілевичів, що від матері-селянки перейняла і голос, і талант, і душу? Тож коли її не стало, нам здалося, що всій нашій театральній справі прийшов кінець... Поховавши її на єлисаветградському кладовищі, поруч з могилою матері Тобілевичів, усі ми повернулися до батьківської хати, де жили Машині діти, й питали одне одного: «Що ж буде тепер?» Це була перша буря, що мало не потопила нашого утлого ще тоді човна і не розбилла його на тріски.

Треба сказати, що ще з початку хвороби нашої дорогої Маші до нас у трупу приїхала на час своєї відпустки дуже талановита артистка Любов Павлівна Ліницька. Вона працювала у М. П. Ст-

рицького і після зимового сезону волі замість відпочинку побути ще й у нашій трупі, щоб дечого, як вона казала, повчитися. Адже ж брати Тобілевичі вже встигли зажити собі слави серед акторів, а Любов Павлівна глибоко цікавилася театральною справою і сценічним мистецтвом. Отже, вона написала відповідного листа Панасові Карповичу, а той, не гаючись, відповів їй, щоб приїздila.

— Хороша артистка ніколи не може бути зайвою в трупі, — сказав він Іванові, одіславши листа до Ліницької.

Панас Карпович уже раніше мав нагоду бачити її гру на сцені, тому й діяв так рішуче.

Любов Павлівна приїхала і почала виступати у нас, чергуючись із Садовською. В трупі Старицького вона була провідною артисткою і знала майже всі ті ролі, які грала Марія Карпівна. Відпочинок для акторів у Михайлa Петровичa, на жаль, закінчився перед самісінькою смертю Садовської, і Ліницька, хоч і співчувала нам, мусила збиратися в дорогу.

— Я мушу повернутись до Михайлa Петровичa, — сказала вона керівникам нашої трупи, котрі почали намовляти її залишитись. Я дала слово, — пояснила вона, — а до того в мене ще й контракт.

Але не в контракті була головна сила для такої чесної й сумлінної людини, якою була Любов Павлівна. Те слово, що вона дала Старицькому перед від'їздом, важило для неї більше, ніж контракт, бо брати Тобілевичі, звичайно, взяли б на себе обов'язок сплатити потрібну неустойку.

Отже, Ліницька поїхала. Ми залишилися без геройні. А тут іще примарою стала перед нами обов'язкова подорож трупи до міста Вільно, де було ще задовго перед тим знято театр для спектаклів. Іхати було конче потрібно, а як їхати, коли в трупі нема провідної артистки. Брати вирішили запросити талановиту російську артистку Неверову, котру багато разів бачили на сцені. На допомогу Неверові Панас Карпович викликав Войцехівську, яка вже протягом двох сезонів служила в трупі М. К. Садовського.

Але яке було розчарування обох братів, коли, приїхавши до Вільно, вони побачили, що ні Неверова, ні Войцехівська не могли бути провідними артистками. Перша, хоч була українкою, зовсім не знала мови і так промовляла слова ролі, що ніхто нічого не міг зрозуміти. Войцехівська намагалася копіювати гру Марії Костянтинівни, але зовсім не мала репертуару. У Садовського вона була на вихідних ролях. Отже, кількість п'ес, які можна було сяк-так ставити, була в той час дуже обмежена. Що робити?

А тут ще спіткало нас велике нещастя. Протягом двох місяців, що ми мусили грati у Вільно, щодня лив дощ. Ранком встаємо — і надвечір дощ як із відра, і так ллє аж до пізньої ночі. Наше товариство мало собі за принцип — ніколи не відміняти вистав, незважаючи ні на погоду, ні на інші обставини. І тут, у Вільно, було так

само: дощ ллє, аж гуде, струмені води ллються акторам і глядачам на голови, а ми граємо. Грали часто при двох-трьох глядачах, які дійсно не боялись ні грому, ні тучі, а взвинувши у галоші й накинувши на себе плащі, спокійненько сиділи в театрі. Ми спочатку терпляче зносили тую зливу, але впертість лютої слоти перемогла нашу терпеливість. Від вогкості повітря і від досади тяжко занедував Саксаганський. Так занедував, що мало не вмер. Хворів він, лежачи в ліжку, протягом цілого місяця. І треба було без нього давати вистави. Від тяжкої журби Іван Карпович теж ледве тримався на ногах і аж посивів.

Раптом, зовсім несподівано, завітав до Вільно Старицький, як завжди щирий та приязній. Панас Карпович саме тоді піднявся з ліжка. Побувавши у нас на спектаклі і роздивившись на наші афіші, Михайло Петрович відразу збагнув, чого нам у той час бракувало.

— В мене є хороша, молода артистка,— сказав він нам.— На прізвище Маркова³. Їй з Лініцькою у мене тісно, а у вас їй буде краще. З нею може піти навіть і «Наталка Полтавка», бо голос у неї, хоч невеликий, а приємний і чистий.

Як сказав, так і зробив. Через кілька днів після його від'їзду до нас приїхала Маркова. Ми дуже раділи з того, що вона була дійсно і молода й талановита.

Ось що написав про неї у своїх мемуарах Панас Карпович Саксаганський: «Пані Маркович — лагідна, вродлива, статурна, з виразними очима, доволі порядна артистка, веселої вдачі,— зразу ввійшла в нашу артистичну родину».

З нею репертуар наш значно поширився і була змога поновити любому публікою п'есу «Наталка Полтавка». Ще якийсь приятель допоміг нам грошима, щоб можна було дограти спектаклі у Вільно.

Саме в той час Микола Карпович звернувся до Івана Карповича з пропозицією з'єднатися знову в один творчий театральний колектив, вибравши з двох труп найбільш здібних акторів. Трупа Садовського грала тоді в м. Твері, і Іван Карпович, не гаючись, поїхав туди на побачення з братом. Повернувшись він звідти веселий та бадьорий. Радість його посилилася ще й тим, що Заньковецька запропонувала Панасові Карповичу свої послуги, оскільки вона, посварившись перед тим із Садовським, не захотіла іхати до нього. «Якщо я вам непотрібна,— писала вона Саксаганському,— то я поїду до Марка Лукича». Лист той був великою несподіванкою для всіх нас. Було дуже радісно від того, що нарешті наша трупа зможе давати хороші, справді художні вистави. То була близькуча для нашого театру пропозиція. Відписали Марії Костянтинівні, радо вітаючи її бажання працювати з нами, і домовились, що перші вистави за її участю відбудуться у Слов'янську. Марія Костянтинівна навіть попросила Панаса Карповича у своєму листі, щоб він обов'язково зустрінув її в Слов'янську на вокзалі.

Коли Саксаганський вже остаточно домовився з Заньковецькою, прийшов до нас лист від Садовського. Вважаючи справу об'єднання своєї трупи з нашою остаточно вирішеною, Микола Карпович просив братів прислати йому грошей і відрядити до його трупи одну з хороших артисток. У нього в той час не було героїні, бо Заньковецька покинула його. Брати радо виконали його прохання. До Садовського поїхала Маркова. Вона рішуче відмовлялась іхати, але її запевнили, що це відрядження лише тимчасове і швидко ми всі будемо вкупу.

Брати, щоб бути до кінця коректними з Миколою Карповичем, сповістили його про лист Марії Костянтинівні до Саксаганського. Відповідь була сердита. Садовський рішуче постав проти того, щоб Заньковецька до з'єднання грала у нас. «Нехай перше приїде до мене»,— писав він. Брати не знали, що їм робити. Вирішили поки там що промовчати, та й з'єднання обох труп мало вже ось-ось відбутися. Почали лагодитись в дорогу до Харкова, де домовилися зустрітись із Садовським. Незабаром наша трупа була вже там. Швидко приїхав зі своєю трупою і Садовський. Деякий час давали вистави силами обох труп, щоб мати змогу по справедливості одібрати кращі сили для об'єднаної нової. Нічого доброго з того не виходило. Між артистами трупи Садовського та нашими постала ворожнеча. Іван Карпович намагався якнайшвидше покінчити зі справою формування трупи, але це було занадто важко. [...]

Побачивши, що нічого з об'єднання не виходить, брати зібрали своїх акторів і виїхали до міста Слов'янська, куди й запросили телеграмою М. К. Заньковецьку. Вони вирішили назвати свою трупу її ім'ям. Заньковецька приїхала, і наша трупа дісталася змогу відновити увесь свій репертуар. Фінансові sprawi відразу мало сказати покращали,— стали близькучі. Брати заплатили всі свої борги, до нас знову повернувся спокій, але не надовго. Марія Костянтинівна почала дуже сумувати за Садовським, який продовжував давати вистави у Харкові. Вона благала Івана Карповича поїхати помирити її з ним, обіцяючи умовити його розпустити свою трупу й приїхати до Слов'янська разом з нею. Іван Карпович погодився, бо думав, що, помиривши два таких таланти, умовити їх обох грati з нами, і таким чином українська сцена матиме знову досконалій театральний колектив на радість справжніх цінителів театрального мистецтва. Він помирив неспокійну пару, але повернувся до Слов'янська без Заньковецької, лише з її обіцянкою швидко приїхати разом з Садовським до Катеринослава, куди мала виїхати наша трупа. До Катеринослава не приїхали ні М. К. Заньковецька, ні М. К. Садовський, який наполягав у своєму листі до братів, щоб вони розпустили свою трупу і їхали до Харкова, і що ця нова трупа матиме теж назву трупи М. К. Заньковецької. Сама Заньковецька просила листовно пробачення у Панаса Карповича за те, що не змогла виконати свою обіцянку й приїхати до нас.

Побачивши, що справа об'єднання марна, Саксаганський послав телеграму до Любові Павлівни Ліницької, яка пропонувала свої послуги ще раніше, зустрівшись з ним випадково на вокзалі у місті Слов'янську. Ліницька приїхала, і всі ми зітхнули з полегкістю. Мати в трупі таку артистку, як Любов Павлівна, було великим ділом.

Приїзд Ліницької врятував нас від репертуарної катастрофи. Тепер, згадуючи про давні події нашого тяжкого мандрівного життя, я мушу сказати, що сценічний талант Ліницької з повним правом заслуговує на те, щоб її ім'я було занесене на сторінки історії українського театрального мистецтва. Скромна, стримана і вдома, і в театрі Любов Павлівна ніколи нікого не судила, не цікавилася чужими справами, не прислухалась ні до яких історій і трималася завжди осторонь від людей, хоч і була незмінно коректна з усіма. Вона уникала близьких стосунків з керівництвом театру і ніколи не розв'язувала своїх особистих справ із Саксаганським або Карпенком-Карим у їхньому приватному мешканні, звертаючись до них лише в театрі і так, щоб усі те бачили. Бувала у нас лише в ті дні, коли Іван Карпович та Панас Карпович запрошували акторів на так звані «вечорниці», під час яких мало бути обговорення якого-небудь творчого питання. Ліницька завжди, хоч і стримано, висловлювала свої думки з приводу цікавого для неї питання, і з тих висловлювань було видно, що вона глибоко цікавиться театральним мистецтвом і розуміється на творчих засобах акторської гри. Коли я слухала ті окремі виступи її серед акторів, у мене склалося тверде переконання, що її зацікавлення театром з'явилось у неї ще з юних літ і перейшло в любов до сцени. Ліницька дуже любила театр і грава свої ролі з високим піднесенням, палким захопленням. I справді, згодом я дізналася, що любов до сцени проявила у неї дуже рано, коли вона ще вчилася у Харківській гімназії. Одного разу, перебуваючи в костюмерній разом зі мною, вона несподівано для мене призналася, що в ранній своїй юності часто плакала ночами від бажання стати артисткою. Їй здавалось, що немає в світі кращого покликання. Живучи у Харкові, вона мала нагоду відвідувати вистави російських труп, які приїздили до міста досить частенько. Враження від кожної вистави було настільки велике й глибоке, що вона довго перебувала під його впливом, як зачарована. Та, звикнувши з дитинства тамувати свої почуття, вона нікому про них не розказувала. Після гімназії їй довелось переїхати до Таганрога, де влаштувався на службу батько. Раніше він служив на Харківщині, в селі Преображені, де 27 грудня 1866 року народилася Любов Павлівна і прожила до свого вступу в гімназію. Село Преображення належало до Куп'янського повіту Харківської губернії.

Живучи у Таганрозі, Ліницька не пропускала ні однієї нагоди, щоб виступити в аматорських виставах. Готовувати ролі, потім гри-

муватися, одягатись у відповідний одяг було для неї захоплюючим щастям.

Одного разу до Таганрога приїхала трупа Михайлова-Муравйова, яка мала називу «Русько-малоруська трупа». Ця трупа протри-малася деякий час у Таганрозі, а потім виїхала до Маріуполя. За нею поїхала й Ліницька, котрій антрепренер запропонував виступи-ти в ролі Уляни в п'єсі «Сватання на Гончарівці». Крім цієї ролі, Любові Павлівні довелось тоді грati й інші, але її не сподобалось. оточення артистів тієї трупи і вона повернулась додому. Хотілося вступити до солідної, хорошої трупи. Знаючи про успіх Ліницької в ролі Уляни, її запросив до себе антрепренер Шаповал, котрий давав російські і українські вистави. Ліницька виступала лише в українських п'єсах. У 1889 році, в квітні місяці, вона дебютувала в трупі М. Л. Кропивницького в ролі Наталки Полтавки. Відбувся той дебют у місті Єлисаветі. Пізніше її запросив до себе Михайло Петрович Старицький, коли він, розійшовшись з Кропивницьким у 1885 році, утворив свій молодіжний колектив. Звідти вона й по-трапила до нас і вже майже до кінця життя Івана Карповича грава-ла в нашій трупі, за винятком дуже короткого часу, коли вона була в трупі Суслова.

Трохи вища середнього зросту, статурна, гнутика, Любов Павлів-на вже своїм зовнішнім виглядом утворювала привабливий образ будь-якої з тих героїнь, яких її доводилося відображати на сцені. Обличчя її в звичайному житті не привертало до себе уваги, але під гримом ставало прекрасним. А до цього всього треба додати ще чарівний, мелодійний, чистий голос і чітку, виразну дикцію. Ні-ще слово з її ролі не пропадало для публіки, хоч би як тихо про-одне слово з її ролі не пропадало для публіки, хоч би як тихо про-одне слово з її ролі не пропадало для публіки, хоч би як тихо про-одне слово з її ролі не пропадало для публіки, хоч би як тихо про-

здачів. Сценічний талант Ліницької був великим дарунком самої при-роди. Він живився у неї любов'ю до простого, обікраденого люду, серед якого їй довелося жити за дитячих та юнацьких років у селі Преображені. Глибоке співчуття до чужого лиха було для неї ключем до розуміння психології її почуттів тих героїнь, яких її доводилося малювати на сцені. Освіта допомогла Ліницькій засвої-ти закони театрального мистецтва і значно поширила її світогляд. Висловлювання артистки під час репетицій були завжди дуже ро-зумні, глибокі й переконливі.

У нас Любов Павлівна грава в тих самих п'єсах і виконувала ті самі ролі, в яких здобула собі невимірючу славу Марія Костянтинів-на Заньковецька і. мала гучний успіх Марія Карпівна Садовська. Писала я в оцих моїх спогадах про Заньковецьку і Садовську. Хоті-лося б мені сказати що-небудь правдиве і про Любов Павлівну Ліницьку, бо вона була теж видатним майстром сцени, але боюся повтору. Де знайти нові слова, щоб розказати і про неї так, як

вона на те заслуговує? Скажу тільки, що працювала вона над собою наполегливо, присвячуючи весь свій час ролям і театрів. На репетиціях Ліницька ніколи не давала повного голосу і проказувала слова ролі нашвидку, без усіх інтонацій. Але Панас Карпович зізнав, що на спектаклі вона заговорить так, як буде треба.

Граючи в Катеринославі, ми думали, що лихо забуло про нас, так добре ішли наші справи. Та ні, воно про нас не забуло і не сподівано налетіло на весь наш театральний гурт, ледве не розпрощивши його остаточно. Це сталося в Катеринославі, взимку. Під час вистави трапилась у театрі пожежа. Грали тоді «Наталку Полтавку». За півгодини вогонь знищив усе наше майно: костюми, бібліотеку, декорації та ще багато речей, які належали акторам.

Актори насили вискочили з пожежі в театральних костюмах, а з публіки багато хто загинув. То був неначе судний день, нікого й нічого не можна було врятувати... На місці чудового театру чорніла величезна яма та обгорілі ложі сумно виглядали своїми повикручуваними, обгорілими ребрами.

Тепер ми були зовсім знищені і матеріально і морально, бо ті нещасливі жертви, що загинули під час вистави, робили, здавалось, неможливою всяку дальшу працю. Просиділи ми отак без роботи, здається, з тиждень. Люди голодували, а їхати не було куди і як. Тоді надумалися влаштовувати концерти-вистави у своїх костюмах в залі клубу, щоб зібрати кошти для допомоги погорілим артистам. Концерти проходили успішно, бо трупа мала чудовий хор. Публіки на цих концертах завжди було повно. За ті гроши порятували погорільців та ще купили на базарі перші світки й кілька пар чобіт — адже ж треба було знову розпочинати діло. Дуже довго ми тоді бідували. Готель «Пальміра», де жили артисти, чув вночі немало зітхань та жіночого плачу. У мене теж тоді згоріла велика скриня з чудовим українським одягом, а одяг для артиста — це ніби друг, жива людина, що має своє обличчя, свій характер, своє значення і свою історію.

Та все минає на світі, і це лиxo згодом минуло. Настали кращі часи. Все недобре забуло, неначе повите серпанком забуття [...]

Комедію «Суєта» було надіслано до цензури 1 серпня 1903 року, про що Іван Карпович написав у той самий день своїм дочкам Орисі та Марії, які були тоді в Женеві. «П'еса «Суєта», — писав він, — дуже подобається всім і дядькові Миколі (Садовському). — С. Т.) в тім числі. Панас (Саксаганський. — С. Т.) невдоволений тим, що нема значних пануючих ролей; але то байдуже, я не пишу ролі, а пишу п'есу, в котрій дружним ансамблем треба висловити основну ідею самої п'еси. Панасові й «Гандзя» не подобалась, бо нема ролі. Конечно, коли задача драматурга буде в тім, щоб писати ролі для акторів, то він ніколи не напише літературної речі, але задоволити одного-двох акторів».

З цього листа видно, що драматург дбав якнайбільше про літе-

ратурну вартість своїх творів. Не акторів він брався задовольнити, а хотів поділитися з широкою публікою тими думками, які він вважав корисними й потрібними для людськості. Тому, може, всі його персонажі, хоч і були вдягнені в суто національний одяг, відповідно до своїх характерів, могли діяти в будь-які часи і в будь-якій країні. Почуття і прагнення персонажів п'ес Івана Карповича можуть бути зрозумілі усім. Хіба мало по всьому світі таких чадолюбивих батьків, як Терешко Сурма зі своїм Матюшою? А Михайло Барильченко? Хіба він не з рідні російським фамусовим та французьким журденам або жорж данденам? Хіба питання кар'єри не є одним з найважливіших по всіх країнах світу? Кожен тип, якого вивів у своїх творах Іван Тобілевич, може знайти свого двійника в літературі інших народів.

Всупереч сумнівам Панаса Карповича щодо ролі, яку він міг би зіграти в «Суєті», йому довелось виконувати в ній, як уже згадувалось раніше, не одну, а дві: Івана Барильченка та кухаря Тарабанова. Обидві ці ролі він грав прекрасно, виявляючи широчінь свого сценічного таланту. Молодий, повний темпераменту Іван Барильченко малювався художником Саксаганським як сильна духом і тілом людина. Дарма, що публіка бачить його на початку п'еси повним вагань і сумнівів. Сумління примушує молодого хлопця, який щойно повернувся з військової служби, серйозно поставитись до вибору того шляху, яким йому найкраще піти в житті. А що, як він зробить непоправну помилку і піде не по тій дорозі? Що буде, як він потрапить у своїх творчих шуканнях та не на свою «вулицю». В усіх його руках відчувається рішучість, енергійність, а в інтонаціях мужнього голосу звучить палкість натури, щирість переконань. Він має свої погляди на життя, свої власні думки і вміє їх висловлювати. Особливо пристрасно говорив Іван — Саксаганський про свої погляди на значення театрального мистецтва. Адже ж то були не тільки погляди Івана Барильченка, а й власні думки артиста і його друга та брата, самого автора п'еси Івана Тобілевича. Обидва вони віддавали свої сили на працю в театрі, обидва любили театр палко й самовіддано. І це не Барильченко, а вони говорять його устами: «...Сцена ж — мій кумир, театр — священний храм для мене!.. Служить таким широким ідеалам любо. Тут можна іноді поголодати, щоб тільки певність мати, що справді ти несеш несхібно цей стяг священний!»

Усією своєю діяльністю брати Тобілевичі довели, що то були не слова лише, а привсеслюдне виголошення їхнього творчого кредо.

Подавши такий рельєфний малюнок героя, майбутнього борця за дорогі для нього мрії, Панас Карпович у наступній дії виходить на сцену зовсім в іншому образі непросипленого п'янici Тарабанова. Розхлябаність в ході, непевність у руках, неначе припухле від п'янства обличчя і зовсім інше звучання голосу, Саксаганський

так близкавично перевтілювався з образу Івана в образ цієї пропалої людини, що публіка тільки з афіші дізнавалась, що Івана Барильченка і Тарабанова грав той самий артист [...]

Протягом семи років з початку заснування нашої трупи, від 1890 до 1897 року, ми грали майже в одному й тому самому складі. Сім років спільногого життя, спільної праці, горя і радощів було цілком досить, щоб з'єднати артистичний гурт в єдину товариську спілку, в трудову артіль, зв'язану однією спільною ідеєю, однією загальною метою. Про таку спілку акторів давно вже мріяв Іван Тобілевич і тільки чекав слушного часу, щоб цей свій намір здійснити в житті. Тепер, на його думку, настав саме слушний час. Моральний успіх трупи був забезпечений, ансамбль добре вироблений, авторитет здобутий, значення трупи піднесено в очах громадянства на належну височінню. Добре порадившись з Панаом Карповичем, Тобілевич Іван зібраав усе товариство і виклац ім свій проект організації спеціальної акторської спілки, в якій усі члени мали бути рівноправними, тобто хазяїнами свого діла. Ця думка дуже сподобалась більшості акторів, і вони доручили Івану Карповичу написати статут. Статут той було задумано у грудні 1897 року, а написано й підписано спільниками 12 лютого 1898 року.

До спілки, яку було названо «Т-во українських артистів під орудою П. К. Саксаганського», приєдналися такі артисти й робітники театру: Л. Ліницька, У. Суслова, А. Голубков, Р. Чичорський, М. Кремньов, Д. Мова, В. Малина, А. Писаренко, Д. Куликівська, Г. Добриков, В. Неволик, А. Шевченко, С. Васильківський, С. Тобілевич, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий.

У репертуарі товариства було понад тридцять п'ес: «Безталанна» Карпенка-Карого; «Наталка Полтавка» Котляревського; «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» Старицького; «Чорноморці» Старицького за Кухаренком; «Дай серцю волю, заведе з неволю» Кропивницького; «Наймичка», «Мартин Боруля», «Розумний і дурень», «Бондарівна» Карпенка-Карого; «Невольник», «Пошились у дурні» Кропивницького; «За двома зайцями» Старицького; «Назар Стодоля» Шевченка та інші.

Отже, на початку 1898 року наша трупа перетворилася на товариство, і Іван Карпович дуже радів з того. Треба сказати, що він не любив слів «антреприза», «антрепренер». Це йому завжди говорило про якусь нерівність серед робітників театру. Адже ж справа українського театрального мистецтва вимагала праці не одного або двох-трьох артистів. Хороший спектакль вимагав зусиль цілого гурту людей. Тому Іван Карпович вважав за справедливе, щоб усі ті, що працювали й віддавали свої сили й уміння такому важливому й дорогому спільному ділу, були рівні між собою як у роботі, так і в одержанні прибутків. Він завжди любив казати: «Один у полі не воїн».

Було одне, чого обидва брати педантично вимагали від спільни-

ків і що невблаганно відстоювали,— це акуратність і тверда дисципліна щодо обов'язків і постанов, від яких залежав успіх усього діла. Кожна неявка у призначений час або на репетицію, а тим більше у нетверезому стані, викликала з боку братів страшенне незадоволення. За постанововою спілки всіх винуватців штрафували і виставляли їхні прізвища на чорну дошку. А якщо це не допомагало, то записували в спеціальні протоколи, ніби на суд для потомства.

Ті акти збереглись і донині. Вони є гнівним протестом проти лінощів, егоїзму та байдужості декого з товаришів.

Разом із статутом товариства збереглась у мене і доповідна записка, яку кров'ю свого серця в 1897 році написав Іван Тобілевич і яку на з'їзді сценічних діячів зачитав Пана Карпенка-Саксаганського. Ця записка викликала грім оплесків серед присутніх російських акторів. У ній надзвичайно яскраво було намальовано справжнє становище українського народного театру на ті часи, і хоч вона залишилась з боку уряду «гласом вопіючого в пустині», але завдяки їй російські актори вперше дізнались про ті утиски й обмеження, які доводилось терпіти їхнім братам по мистецтву — акторам українського театру. Обурення серед провідних російських артистів було таке велике, що, здається, після цього з'їзу було дозволено виставляти українські п'єси без обов'язкових російських водевілів. А для нас, українських акторів, цей з'їзд був визначною подією.

На жаль, справи нової організації тривали недовго. Чи в основах артистичної спілки не було передбачено всіх можливих питань для її складного механізму, чи люди не були ще достатньо підготовлені, щоб сприйняти цю ідею,— досить того, що незабаром у товаристві почалися чвари і невдоволення. Люди, що протягом багатьох років були бездоганними виконавцями чужої волі, в ролі хазяйнів діла показали себе не на своєму місці. Більшість членів претендувала на ролі Пана Карпенка-Саксаганського та Івана Карпенка-Тобілевича, запевняючи, що вони теж мають талант і можуть зіграти не гірше. З кожним днем претензії спільників ставали все більшими та більшими, і все це дуже нервувало і засмучувало і Івана Карпенка-Тобілевича, і Пана Карпенка-Саксаганського. Кожний прикий конфлікт у товаристві був болючою раною в серці Івана Карпенка-Тобілевича. Він любив людей, прихильявся до них, зживався з ними і ніколи не вимагав для себе ніяких привileїв, показуючи всім і скрізь приклад рівності і братнього ставлення. Ніхто не мав права закинути йому, що в ідеї спілки він мав на меті якусь свою особисту користь.

Особливо погано відзначався тоді Денис Миколайович Мова. Він був одним з найбільш завзятих членів товариства, які вимагали від керівництва зовсім одійти від керма і дати місце іншим членам спілки попробувати свої сили на такому ділі. Вони вимага-

ли поповнити репертуар веселими безідейними п'єсами, які ставились тоді безпринципними антрепренерами. Вимагали права грати провідні ролі Саксаганського та Карпенка-Карого, а коли на початку 1899 року до товариства вступив Садовський, то й Садовського⁵. Поводились ці незадоволені братами Тобілевичами актори досить брутально і, я сказала б, нахабно.

Порадившись між собою, брати вирішили вийти з товариства і заснувати знов свою окрему трупу. Як вирішили, так і зробили. Забравши лише свої особисті речі, вони залишили решту майна товариству, а самі вивісили об'яву про те, що з нового сезону почнуть працювати окремо від товариства, на основі антрепризи, і просили тих, хто захоче вступити до їхньої трупи, записатись у касі. Частина акторів пішла з ними, а решта продовжувала давати спектаклі самостійно, розподіливши ролі так, як їм того хотілося. Через дуже короткий час всі вони розбіглись хто куди, розвіявшись все театральне майно. Зборів у них, так само як і згоди між собою, не було, не стало також і робочої дисципліни, а натомість сваволя і п'янка. Один по одному вони почали благати Саксаганського і Карпенка-Карого прийняти їх до нашої трупи, яка мала тоді назву «Трупа українських артистів під орудою Саксаганського та Садовського». Так скінчилася сумна історія «бунту 18-ти», як її називали самі актори (незадоволених було 18, а назад повернулося 17).

Отже, в 1899 році, після кількох років розлуки, діждалися ми, нарешті, приїзду брата Миколи Садовського. Бурі житейського моря і його не минули і не раз докучали йому в артистичній мандрівці. Тепер він, зберігши від загибелі тільки свій рідний стяг і душу, тікав на берег, вертався до братів, як це робив завжди в часи свого дитинства. Влітку того року він жив у нас на хуторі, як я вже писала раніше.

Час відпочинку пролетів для нас напрочуд хутко. Може, тому, що на хуторі тоді було дуже гарно. Поприїздили на канікули не тільки сини й дочки Івана Карповича, а й дві дочки та син Марії Карпівни, котрі взимку проживали в Єлисаветі, в домі Карпа Адамовича, що його він перед смертю заповідав їм, як сиротам. Того домагався Іван Карпович, який вважав своїм обов'язком опікувати їх. Адже вони були дітьми дорогої й любимої сестри. Панас Карпович теж допомагав їм вчитися в гімназії. Збірна молода компанія веселила нас, і час близькавкою промайнув для всіх, неначе перерви в роботі й не було. Довелось збиратися й іхати, здається, до Полтави. Це було ще на початку 1899 року⁶, коли товариство наше ще не розкололося, і ми, нічого не чекаючи лихого, покидали хутір з усіма його принадами та любими для серця нашого людьми [...]

Садовський поїхав разом з нами. Театр непереможно кликав його до себе, і він, не бажаючи вже збирати нову трупу, попросив братів прийняти і його до нашого товариства. Знов повернулись

хороші дні, коли панувала дружба між трьома братами. Жили знову якнайближче один від одного, обідали й вечеряли завжди вкупі. Мені було радісно бачити їхні ширі й дружні стосунки між собою і як вони завжди разом вирішували всі театральні справи, а у вільний хвилини читали новинки, які з'являлися на літературному полі. Читали і російських класиків, і твори іноземних письменників. Пам'ятаю, що в той період часу нас усіх дуже хвилювали питання, які торкалися причин французької революції та життя французького народу. Брати добули книжку Еркмана-Шатріана «Істория одного крестьянина» в російському перекладі і досить довгенько читали її гуртом, коментуючи прочитане.

Наш театральний багаж збільшився тоді на цілу в'язку цікавих книжок, серед яких були головним чином твори Л. Толстого — «Крейцерова соната», «Смерть Івана Ілліча» та інші, повна збірка творів Віктора Гюго в російському перекладі, твір Рескіна з його філософськими викладами. Дуже важкою для читання здалася нам тоді ота книга Рескіна. Я про неї тут згадую лише для того, щоб сказати, чим цікавились брати і на які теми вони вели тоді різні розмови, а часом і дискусії.

Дорогий то був час. Згадувати про нього ще й тепер приємно. Іван Карпович був завжди в радісному настрої. Ніщо його не хвильовало, не викликало досади. Брат Микола був разом з нами. Мрія Іванова і Панасова працювати разом з Садовським, та ще в такому тісному душевному єднанні, нарешті справдилась [...]

Того ж таки самого року⁷ в Києві на нас чекала дуже приємна несподіванка. До нас знову повернулась Марія Костянтинівна Заньковецька. Вона, вдягнувшись надзвичайно елегантно, прийшла до нас на спектакль і сіла в першому ряді партеру. Йшла, як я пам'ятаю, «Циганка Аза», в якій часто доводилось Заньковецькій виступати разом із Садовським. Цього разу, як і завжди, Садовський грав чудесно, і коли піднялася завіса і Садовський та Аза — Ліницька вийшли відповісти поклоном на визови публіки, Заньковецька кинула йому прекрасну білу троянду на ознаку миру. Марія Костянтинівна так привабливо тоді усміхнулась йому, що серце Садовського відразу пішло їй назустріч, він підняв троянду і, низенько вклоняючись Заньковецькій, підніс квітку до своїх уст.

З того вечора між ними запанувала згода. Марія Костянтинівна почала грати в нашій трупі. Трошки згодом повернувся до нас і Марко Лукич⁸. Захотілось йому знову грати вкупі з найближчими своїми друзями. Це була також одна з найблискучіших сторінок в історії українського театрального мистецтва. На українському театральному небі засяяло близькуче сузір'я сценічних талантів, серед яких були й інші зорі, як Любов Павлівна Ліницька та деято з артистів нашої трупи, у яких не було, може, геніальності, але був великий досвід й уміння наслідувати високі сценічні зразки, які були перед їхніми очима [...]

Сталось так, як і відчував Іван Карпович: Марко Лукич поїхав від нас з тим, щоб більше не повернутись до нашої трупи. Нада-ремно брати Тобілевичі намовляли його залишитись в одному гурті і не розпорошувати сили на працю десь у новому колективі, запевняючи його, що в нас у трулі всі його люблять, шанують і пам'ятають його великі заслуги перед українським театральним мистецтвом.

— Я вже не той, що був раніше,— казав він уперто і посилився на свою хворість та перевтому.— Полікуюсь, відпочину, може, й вернусь.

Але не повернувся⁹.

Швидко після від'їзду Марка Лукича поїхала від нас і М. К. Заньковецька. Причиною того від'їзду була її сварка з Садовським. Родинні стосунки між ними порвались, і вона не захотіла працювати разом з ним. Сталось те наприкінці 1904 року, а через рік поїхав від нас і Садовський [...].

Поїхав Садовський з трупи, і справу нашу знову почали продовжувати вдвох Іван та Панас, як і завжди, у повній згоді та одності думок. І так бувало не раз з ними.

Протягом довгого існування нашої трупи вона була пристановищем для багатьох артистів і артисток, видатних і безтаканих. До нас приходили актори з різних труп — і Кропивницького, і Садовського, і Старицького. Приєднувались до нас і самі велетні сцени: Кропивницький, Заньковецька та Садовський. Своєю присутністю вони допомагали утворювати міцний, сильний мистецький ансамбль на радість не тільки нам, а й усім, хто захоплювався театральним мистецтвом. Та, на жаль, вони не затримувались надовго й відходили, утворюючи свої, окремі трупи.

У нашему товаристві, постійно або тільки тимчасово, працювали артистки: Ліницька, Суслова, Вірина, Борисоглібська, Росіна, Клименко, Калина, Квітка, Попова, Войцехівська, Онищенко, Діброва, Садовська друга, Куликівська, Петляш та багато інших. З артистів — Розсудов-Кулябко, Грицай, Паньківський, Науменко, Зайченко, Чичорський, Жулінський, Дзбановський, Суслов, Петліщенко, Костюченко, Маринич, Ласкавий, Добриков, Писаренко, Загорський і багато, багато інших. Деякі з мандрівних птахів з'являлись у трулі на тиждень чи на місяць і зникали, як метеори, залишивши по собі трохи чаду від їхнього ніким ще не оціненого таланту...

— Е,— казав один з таких мандрівників, не задоволений роллю, яку йому дали,— що це за роль: двоє слів. От у такого-то, або у самого Гаркуна-Задунайського я всі головні ролі грав!

— А де ж та трупа? — питав його Тобілевич.

— Немає, розсипалась.

— Тим-то вона й розсипалась, що ви там усі головні ролі грали [...]

Ненормальні політичні обставини, в яких опинився український театр у зв'язку з різними заборонами, робили працю артиста дуже тяжкою, а працю керманичів театру, адміністраторів — справжнім ярмом. Адже ж треба було забезпечити можливі точки для вистав, виробити певний маршрут на цілий рік уперед, щоб можна було легко, не витрачаючи великих коштів, переїжджати з місця на місце. А мандрувати доводилось здебільшого по Росії, починаючи з її північного краю до південного. Це було, звичайно, величезною працею, утрудненою тим, що, окрім нашої трупи та інших українських колективів, по тих же містах мандрували, так само, як і ми, трупи російські. Доводилось іноді переїжджати з одного міста до іншого, де можна було мати ніким не зайнятий театр на дві або три доби; іхали, наприклад, з Єлісавета до Казані або до Петербурга. Грали не там, де хотіли, а там, де було можна, а це ж не те саме. Ці тяжкі далекі мандрівки вимагали багато коштів, забирали багато часу і знесилували дорожнimi невигодами акторський гурт.

Я вже писала, що з перших років існування трупи Іван Тобілевич хотів створити для молодих своїх учнів родинне оточення і не тільки навчати їх театрального мистецтва, а й розважати у тяжкому житті. Та, на жаль, гостей на «вечорницях», які він улаштовував, бувало дуже мало, і це діло вмерло, не здолавши розцвісти.

Це, звичайно, було дуже прикро і боляче для Івана Карповича і для брата його Саксаганського. Але вони мусили визнати, що за логікою фактів люди шукають розваги після праці там, де їм присвоюють, а не там, де корисно.

Треба сказати, що на шляху актора завжди було дуже багато спокус. Багатьох артистів різні веселі, гулянні компанії запрошували на свої гулянки до ресторану, де вони пиячили часом до ранку. Це спроявляло неприємне враження на тих, хто далеко стояв від театрального життя з його прозою. Публіка гадала, що життя актора, з його вічними мандрівками, дуже веселе й безтурботне. На перевізування артистів у їхньому місті дивились як на чудову віньєтку на чолі театральної афіші. Ніхто не бачив і не знав, що поза нею життя вишкіряє до кожного актора свої чорні, страшні зуби. Мій власний досвід і ті спостереження, які я мала нагоду робити під час переїденого мною довгого акторського шляху, виробили в мені тверде переконання в тому, що життя українського актора тих часів було однією безупинною мандрівкою і що мандрівка та була ої яка тяжка.

От, наприклад, подивіться, що це за гурт людей пливе он там, по замерзаючих уже хвилях Фінської затоки, серед страшенної шуму криголамів, що розбивають товсту кригу моря своїми залізними кулаками? Яка лиха хуртовина жене отих людей на далеку Північ, до кам'яних фортець Кронштадта, серед отих льодових скель і крижаних гір, серед холоду і північної завірюхи? Та то ж артисти

українського театру, артисти саме нашої трупи, що йдуть давати виставу.

Одяг на всіх нас дуже легкий, не пристосований до суворого північного клімату. Вітер наскрізь проймає все тіло і ріже його гострими ножами. А ми всі, збившись у тісний гурт на чардаку морського велетня, тулимось один до одного, боязко і сумно прислухаючись до оглушливого звуку криголамів, і тримимо від холоду, як у пропасниці. Чоловіки мали одну тільки розвагу: «Давайте, братці, закуримо, щоб вдома не журилися!» Де в кого з присутніх з'являється сумнів: «Чи доїдемо ми сьогодні до Кронштадта?» Мороз, що так люто взявся показувати свою міць, може на довгий час зашвартувати пароплав-криголам між льодовою корою. Проте мотори машин працюють бездоганно, з усієї сили. Крижини, розбиті на шматки, летять угору блискучими скалками і густим градомпадають униз. Пароплав наш неначе зовсім не рухається. Ми бачимо, як розбитий лід, що впав униз, знову обхоплює його стіни і, зміцнений морозом та вітром, ще сильніше прикипає до них. Вся природа неначе повстала проти нас. Та дарма! Ось уже маячать стіни кронштадтських фортів, і ми незабаром зможемо обігрітися перед виставою десь у теплому кутку. На всіх наших акторів і співаків боляче було дивитись: від холоду вони були як неживі...

А оце що за люди оточують пам'ятник Пушкіна в Кишиневі і з сумом в очах читають трагічний епіграф на підніжжі погруддя поета? Це знову-таки ми, актори українського театру, закинуті долею сюди, в столицю Бессарабії, де ми почуваємо себе так, як колись почував себе й він, цей великий геній, неначе серед пустелі. Ми всім серцем відчуваємо трагедію життя Пушкіна-вигнанця...

А це хто? Якийсь гурт людей, що так сильно виділяється серед прохожих столиці Польщі — Варшави. Ці чужі для варшав'ян люди ідуть удень на задушливий цвінттар Повоонзки з вінками й квітами в руках. Там вони покривають ними кам'яні плити могили славного і незабутнього артиста Жулковського [...]

А який буває іноді лютий і свій рідний вітер, що гуляє вільно по широких дніпровських просторах та по лиманах Бугу! Він тільки чекає, щоб зустрінути на своєму шляху якого-небудь голодного і погано вдягненого українського артиста та заморозити йому і тіло й душу.

Обидва бузькі лимани, що споконвіку несуть свої води до Чорного моря, оточують місто Акерман, де осіла на короткий час трупа українських акторів, наше ж таки товариство. Театр в Акермані було законтрактовано тільки на певний час, і він мав швидко мінити. Ось уже й конче треба вирушати далі, а тут неждано-негадано лихо: лимани позамерзали, і ні кіньми, ні пароплавом не можна звідти виїхати. Розумно було б залишитися в Акермані й перебути зиму, щоб діждатись весни та ясного сонця. Так ні. Власник театру відмовився продовжити контракт надалі. А що ж нам було робити,

не даючи вистав? Як дожити до весни? Отже, треба було подумати про засоби, як їхати через оті лимани. Знайшли величезні човни на полозках, як сани. На них перевозять людей, підганяючи човни довжелезними дрючками. В місцях, де вода розмивала кригу, ті санки-човни падали у воду, а веслярі починали скакати в них і пливти, аж поки не під'їздили знову до суцільного льоду, де знову витягали ці човни та підштовхували їх дрючками. Отака була подорож по льодовому решеті на тих лиманах від Акермана до Овідіополя. Там чекав на пасажирів тих човнів-санок морський пароплав.

Таких саней-човнів було тільки два чи три, і коли наша трупа звернулась до веслярів-хазяїнів, то виявилось, що збільшити кількість їх неможливо, а гурт наш був занадто великий. Треба було перевозити всіх по черзі, а решта, як справжній циганський табір, обсіла обидва береги лиману з клуніками, з дітьми, з декораціями, з різними багажами, починаючи від страшної голови Вія і кінчаючи свинячию мордою з «Сорочинського ярмарку».

Поки перевезли весь наш табір, поки діждались одеського пароплава, у багатьох «циган» і «циганчат» від холоду й голоду аж світ в очах позеленів. Після цієї мандрівки багатьом з нас довелось відлежати в тяжкій хворобі місяць, а може, й більше, як от, наприклад, мені в Одесі.

А чого варті були переїзди на фургонах кіньми з Херсона до Миколаєва в той час, коли Дніпро замерзав, а залізниці ще не було! А переїзди з Житомира до Києва? Пам'ятаю, що під час однієї такої подорожі Іван Карпович, не дивлячись на те, що він був одним з керівників трупи, мусив їхати всю дорогу на даху диліжанса, разом з багажем, щоб дати місце в диліжансі іншим акторам, які могли образитися, що керівництво, мовляв, дбає тільки про себе. Іван Карпович тоді страшенно застудився, бо до Києва ми прибули вночі і мусили сидіти до самого ранку цілим гуртом на березі, примостившись, де хто міг, на своїх клунках, дожидаючи пароплава на Чернігів. Пам'ятаю, що нам довелося спати на холодному, мокрому піску. Я ще й досі неначе чую, як плакали тоді від холоду діти і як сумували їхні матері. Та хіба все згадаєш і все перелічиш? А ота переправа під час весняної повені по клунках без поручнів через Волгу? Наш бідолашний гурт мусив іти пішки по тих кладочках, прямуючи на Казань, несучи на руках дітей і весь свій скарб! І таких пригод було безліч.

Треба зазначити, що ми були стократ щасливіші від інших колективів. Деяким трупам доводилося далеко гірше, ніж нам, бо в них не було такого розумного і дбайливого керівника, як у нашій. Не хочу перелічувати всі ті біди, які зустрічались нам на нашому акторському шляху, щоб не втомлювати ні читача, ні себе. Гадаю, що всіх цих згадок цілком досить, щоб змалювати правдиво і яскраво те тяжке становище, яке терпів за царського режиму

актор українського театру. Для кожного ясно, що всі ці пригоди і невигоди не могли не надломлювати фізичні й моральні сили працівників театру і робили велику шкоду усому театральному ділу. Через вічні переїзди з одного краю в інший фінансові справи театру дуже занепадали. Видатки були такі великі, що діло не оплачувало себе, доводилося робити нові борги, і щоб виплатити їх, годі було й думати про літній відпочинок на хуторі, треба було знов кудись мандрувати і заробляти гроші. Оті літні мандрівки були найтяжчою повинністю для Івана Карповича. Кохаючи природу, він не міг знайти собі місця в душній міській атмосфері. Зате як радів він, коли щасливим випадком наша трупа грала в Катеринславі або Катеринодарі, де театри стояли в чудовому садку, недалеко від Дніпра або Кубані. Для всіх нас це було теж надзвичайним щастям [...]

* * *

[...] Ще до приїзду Садовського⁴ Саксаганський частенько виступав у робітничих клубах, беручи участь у спектаклях випадкових груп акторів. Але він не міг і не хотів обмежуватись лише випадковими, хоч і потрібними в ті бурхливі після Жовтневої революції часи, виступами. При першій же нагоді Панас Карпович вступив до складу постійного колективу акторів і працював з ними, навчаючи їх, ще молодих, законів і таємниць сценічної майстерності. Він мав радість бачити наочно наслідки своєї творчої праці. Актори росли у нього на очах і ставали справжніми майстрами театрального дійства. З великими гордощами Саксаганський хвалився такими артистами, як Б. Романицький, В. Любарт та інші. Тоді ж, до приїзду Садовського, Панас Карпович встиг утворити нові сценічні образи — шедеври акторського виконання (Франц Моор та інші) [...]

Уміння сипати дотепами збереглось у Панаса Карповича й на старість. Більш дотеної людини, як він, мені не доводилось ніде зустрічати. Звідкіля тільки бралось стільки жартів та різних веселих оповідань? Саксаганський завжди сипав ними, як із мішка. Оповідаючи щось смішне, він завжди зберігав на обличчі вираз дуже спокійної серйозності, так, як у давнину робив його батько Карпо Адамович. Ніколи сам при тому не сміявся, а всі присутні аж лягали від реготу. Микола Карпович з великим задоволенням дивився тоді на брата, і видно було, що успіх, який той мав у гостей своїми жартами, дуже подобався йому. Найменшої тіні заздорощів не помічалось тоді в нього. Навпаки, він дуже ласково дивився на Панаса Карповича, усміхався і часом додавав і від себе гостре слівце, яке піддавало Саксаганському ще більше жару до жартів.

То були вечори справжнього свята для нашої сім'ї і для наших гостей. Коли Садовський та Саксаганський підживились і починали прощатися, то щире розчарування позначалось на обличчях в усіх. За ними починали негайно прощатись і всі інші гости [...]

Час іде, минають літа, і тільки згадки про цікаві події залишаються, як невидимий слід минувшини. «Шелестять» вони, як те «пожовкле листя» восени, і добре, коли той шелест нагадує про щось хороше, веселе. На жаль, озираючись позад себе і пригадуючи пройдені мною стежки й найцікавіші свої зустрічі, я бачу замість дорогих мені людей самі лише сумні могили. Де ви, оті орли, що маяли своїми дужими крилами, щоб і у себе на Вкраїні створити великі культурні цінності?! Пішли, залишивши тільки слід у пам'яті вже небагатьох тих людей, які знали вас і любили. З усієї колишньої славної плеяди наших корифеїв сцени після смерті Садовського та Заньковецької залишився лише Панас Карпович Саксаганський, та й той вже старий і немічний.

Серце мое стискалося болісно, коли я дивилася на нього, тяжко хворого, знаючи його раніше міцним, могутнім дубом, якому, як завжди здавалось, і зносу ніколи не буде. Хоч як тяжко мені було дивитись на нього, розбитого хворобою і старістю, а ноги мої самі неначе несли мене на Жилянську вулицю в дім № 96, де він проживав разом зі своєю вірною дружиною Ніною Митрофанівною. Мені завжди хотілось бачити його. Адже ж з ним одним я могла поділитись усіма своїми думками і про минуле нашого театру, і про те, чим він став уже за радянських часів. А особливо мене тягнуло до нього тому, що він умів берегти пам'ять про Івана Карповича. Я відчувала весь час, що Панас Карпович не переставав любити й тужити за покійним своїм другом, за яким не переставала боліти моя душа. У домі Саксаганських завжди святкувалося число 29 серпня, день народження Івана Карповича. Біля святково прибраного столу збиралися щороку численні гості, все близькі друзі і родичі братів Тобілевичів. Панас Карпович, сидячи на чільному місці, привітно всміхався до кожного і завжди, кінчаючи вечерю, починав співати яку-небудь давню гуртову пісню, яка співалася ще за життя Івана Карповича, а всі присутні радо підхоплювали й і довго ще лунали українські пісні в приміщені в веселих і ласкавих господарів. Ніна Митрофанівна, надзвичайно хороша господиня, уміла не тільки пригостити, а й створити гарний настрій і в Панаса Карповича, і в усіх гостей.

Взагалі, я не можу не згадати тут про неї як про на диво витриману, тактовну й дбайливу дружину, опікунку тяжко хворого чоловіка свого Панаса Карповича. Вона свою ніжною дбайливістю близкавично обеззброювала його роздратування і навіть гнів, до чого спричинялась іноді його хвороба, і була для нього рідною матір'ю. Вона вміла підтримувати в ньому міць, бадьорість духу і надію на видужання, на хороше життя. Постійні відвідувачі

допомагали Ніні Митрофанівні посилювати тісний зв'язок Панаса Карповича з театральним життям, хоч хвороба позбавила його змоги брати в ньому участь. Отже, знайомство й одруження Панаса Карповича з Ніною Митрофанівною були для нього, на мою думку, справжнім щастям. Я пам'ятаю, в якому відчай він був після смерті Івана Карповича. Яким безнадійно самітним відчув себе, поховавши свого вірного друга і товариша по спільній роботі в театрі. Його глибока туга за дорогим братом позначилась тоді в його небажанні працювати далі в театрі, про що він і писав до дочки моєї Марії Кресан. Спільне горе зробило їх близькими друзями, і протягом 1907—1909 років між ними велося постійне листування. Ось що писав Панас Карпович про своє бажання вийти з трупи і заховатись десь далеко від людей, які здавалися йому холодними, байдужими до всього прекрасного:

«Декабря, 25 дня 1907 р., г. Харків.

Люба Марусечко! Твого листа одібрали разом з листом мами... Те, що я почуваю, потерявши Івана, виявити не можна. Для цього треба багато часу і багато паперу. Досить того, що він помер, і я не хочу бути на кону! Тяжке положеніє мами цілком розумію і співчуваю. «О Одиссей, утешения в смерті мне дать не надеялся»...

Твій Панас».

«15 февраля, 1909 год. Суми.

Серденко Марусю! Листа твого одібрали. Спасибі тобі, що не забуваєш мене. Я нездужаю: руки болять, що ледве піdnімаю. Що воно? Чи ревматизм, чи подагра? А може, і нервове явисько... Я зовсім відійшов від родини і зостанусь навіки одинцем. До тебе ці слова не стосуються. Ти і Борис мені рідні: ви сердечні і розумні, а через те серце мое буде завжди з вами! Ти знаєш, що я говорю правду, бо не умію кривити душою і мінятися свої симпатії... Так от бачиш, серденко, я буду перше всього лічитись. Може, відпочивши, я повернусь у свої країни. То, звичайно, буду там біля могили моого Магомета, бо там я заховав все, що було найкращого і самого веселого в житті! Я заховав у його домовині мое серце! Ти зрозумій все це і тоді побачиш, який я нещасний чоловік! Це я говорю тобі, а ти нікому не кажи. Нішо мене вже не верне до сцени. Всі мрії, всі закохані ідеї, все, що держало мене на сцені,— умерло... Я хочу забвіння. Іду його шукати. Іду тихо, без жалю, без зависті. Я знаю всьому ціну і знаю, що не Садовському підніять театр. Бо Кропивницький, як Бульба, може сказати: «я його породив, я його і уб'ю». Треба, щоб народився Карий, а не мені цього діждатись. Не мені сказати: «Нині отпускаєши раба твого...»

...Не забувай же мене. Твій Панас».

В іншому листі Панас Карпович уболіває над тим, що у Садовського погані діла в театрі і що ніхто з українців не подає йому допомоги, щоб його порятувати. Знов-таки Саксаганський з тяжкою нудьгою хоче кидати сцену.

Песимістичний настрій Панаса Карповича був добре для мене зрозумілій. Після смерті Івана Карповича він відчував себе дуже самітним і саме в той час, коли темні сили розперезалися і в Росії, і на Україні внаслідок реакції 1905 року. Не було з ким поділитися своїми думками, розчаруванням. Усі люди здавалися йому дріб'язковими, завидчими і лихословами. У нашій трупі були й раніш лихі люди, але Панас Карпович не відчував тоді так гостро всяких злобних випадків одних акторів проти других, бо стояв він завжди в одній упряжці з міцним і надійним «кореником», який умів направляти людей до миру й тиші у взаємних стосунках. Поруч з Іваном Карповичем Саксаганський не відчував тягара людських заздороців і невдоволення. Друг і брат завжди міг його заспокоїти і зменшити його біль від людської неправди. Радість бути завжди вдвох перед всякими випробуваннями лихої долі підтримувала повсякчасно дух Саксаганського, і він ніколи не пасував ні перед якими бурями.

Характеризуючи свою й Іванову роботу в театрі протягом довгих років, Панас Карпович пише: «Ми робили, як дики коні, що рвуть землю і все на путі ламають, а через те і зrozходувалися». Або: «26 літ тяжкої праці. Я не беріг себе, ішов наосліп і ніколи не питав «скільки ворогів», а лише «де вони?». І от утомився. Треба було отдать на схованку половину сили, а тепер взяти її.

...Дядько Панас».

Панас Карпович у своєму відчай за братом-письменником, котрий, на його думку, міг би один врятувати український театр від занепаду, твердо вирішив залишити сцену. Він був хворий і тілом і душою. Він відчував глибоко, що театрові для його розквіту потрібні нові, сучасні п'єси, а іх тоді не було. Гнівний на все, він на деякий час відійшов від театру, розпустивши свою трупу, і поїхав на село. Але чи могла його творча душа задовольнитись сільською тишією нашого хутора, куди він виїхав для спочинку, та ще взимку? Звичайно, ні. Час загоїв тяжку сердечну рану Панаса Карповича, яку заподіяла йому смерть Івана, і його знов потягнуло до людей, до дорогоого для нього діла.

Революція застала його цілком готовим до праці для народу разом з чесними радянськими людьми. Навіть у найтяжчі для всієї країни роки, 1920 і 1922, Панас Карпович з великим ентузіазмом був на своєму мистецькому посту і невтомно давав спектаклі по театрах, а здебільшого — по робітничих клубах, які почали тоді утворюватись. Червоноармійці й робітники заводів заповнювали всі театральні приміщення під час вистав, в яких брав участь Панас

Карпович. Кожного разу вони гаряче вітали його, оплесками й виниками висловлюючи йому подяку як артистові, що відразу, без найменшого вагання, став їхнім братом, радянським театральним діячем. Популярність Саксаганського серед трудящих була величезною. Не дурно Радянський уряд присвоїв йому в 1924 році звання Героя Праці, а в 1925 році — звання народного артиста УРСР.

Радянська преса на Україні не раз відзначала заслуги Саксаганського, його невтомну працю в післяреволюційні роки і писала про те, що він не тільки сам знайомив суспільство з високими зразками сценічної геніальної майстерності, а й виховав багато акторів, котрі ще й тепер працюють по найбільших театрах Радянського Союзу.

12 травня 1935 року в м. Києві у приміщенні оперного театру громадянство гучно відсвяткувало ювілей — 50-річчя сценічної діяльності Саксаганського. На тому святі були показані дві дії (перша і третя) з «Наталки Полтавки». Роль Возного виконував сам ювіляр Панас Карпович. Мені випала честь брати участь в тій виставі в ролі матері Наталки, а Наталку грава відома співачка Петрусенко. Після спектаклю почалась урочиста частина, під час якої представники різних установ і організацій щиро вітали свого любимого артиста, корифея української сцени. Свято закінчилось концертом української народної пісні.

На тому концерті Панас Карпович вже не міг бути. Надмірне хвилювання, яке він відчув того вечора, остаточно підкосило сили й без того хворого артиста.

Той виступ Саксаганського на сцені оперного театру в ролі Возного був його останньою, як то кажуть, «лебединою піснею». Тяжка хвороба прикувала його до ліжка, і він хоч і вставав і ходив по-троху, але виступати на сцені вже не міг.

Попрощавшись навіки зі сценою, Панас Карпович все ж не переставав цікавитись театральними справами, вихованням театральної молоді. Йому конче хотілось самому розказати їй про свою роботу, про свої сценічні методи, щоб на своєму прикладі чавчити молодих любити своє діло і невтомно працювати біля нього, удосконалюючи свою акторську умілість.

Він продиктував лист до театральної молоді, який записала під його диктовку Марія Кресан. На цьому Панас Карпович ще не заспокоївся, адже ж у театрі, крім акторів, є ще й режисери. До них він теж вирішив звернутись листовно, щоб ознайомити їх зі своїми поглядами на роботу режисера. Він вірив у те, що його багаторічна практика зможе допомогти молодим початковим режисерам краще зрозуміти свої завдання.

Незважаючи на паралічний стан свого немічного тіла, на малорухомість рук і ніг, Панас Карпович до самісінької своєї смерті зберігав ясність думки, цікавість до життя радянського суспільства і до світових подій. Він, наймолодший у сім'ї Тобілевичів, був остан-

нім з корифеїв української сцени. Помер він у 1940 році, і його було поховано з великою урочистістю на Байковому кладовищі, недалеко від могил Садовського та Заньковецької.

1953 р.

Микола Синельников

П. К. САКСАГАНСЬКИЙ

Думкою перегортаючи минуле, я згадую незабутні моменти творчості великих майстрів театру. Я бачив, чув, переживав разом з великими творцями їхню велику творчість, їхнє мистецтво. Ось і тепер у моїй пам'яті так ясно проходить низка незабутніх проявів таланту [...]

До таких хвилюючих спогадів відношу я і свою зустріч з «Малоросійським театром» на початку вісімдесятих років минулого століття. Колектив талановитої молоді, очолюваний Марком Лукичем Кропивницьким. Тут я вперше узناх, що таке справжній режисер, що таке ансамбль. До цього часу, до зустрічі з українським театром, я, незважаючи на серйозне знайомство з постановками, кращими на той час, Малого московського театру, не знов і навіть не запідозрював про головне — про ансамбль. Я бачив близьку че виконання близькими артистами головних, а іноді другорядних ролей у різноманітних виставах, і це виконання мене задовольняло, я був у захопленні. Дивлячись на так звані постановочні п'єси, сказімо, «Воєводу» О. М. Островського, «Дмитрія Самозванця», я захоплювався виконавцями центральних ролей і не звертав уваги на виконавців другорядних, а головне, на участь маси, юрби, народу. Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це не соромно, мушу признатися, що тоді я і не запідозрював навіть, що ансамбль — це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалося все: виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь, — все — гармонія. І це злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле російський глядач вперше побачив тільки в спектаклях української трупи.

Все це було наслідком невтомної енергії, розуму і першорядного режисерського таланту М. Л. Кропивницького. У нього російський режисерський побачив справжній театр, а при наявності чудових артистів — справжнє мистецтво [...]

Кропивницький оточив себе чудовою молоддю. Громадськість сприйняла їхні таланти з захопленням. Із сцени повіяло чимсь новим, небаченим.

[...] Як уміли поглиблювати, розширювати горизонти ролі ці пioneri українського театру!

[...] Високоталановитий П. К. Саксаганський. Бачити його на сцені, навіть у другорядній ролі, була радість, свято мистецтва. Панас Карпович у п'єсі «По ревізії» у ролі Гарасима не говорив майже ні слова: його свідченням був кашель. Катарадальний. Десять із глибини гортані вилітав свистячий звук, який не можна передати. І так кілька разів. «По ревізії» взагалі знаменно виконувалась. Тріумфував ансамбль. Кропивницький — старшина. З пихою, п'яній. Затиркевич високим дзвінким голосом на когось скажеться. Її свідок — Саксаганський — катараально кашляє. Писар — Садовський — хвацько співає «Гондолер молодий». Сторож — Максимович — втратив день і марно його шукає. Маленький свідок і центральний «Мартин Боруля» — у виконанні Панаса Карпovича — першорядні. І він, як і його товариші, поглиблював, розширював, доповнював автора. Персонаж виблискував яскравістю барв палітри у вищому ступені обдарованого майстра.

1936 р.

Олександр Остужев

ПРАВДИВІСТЬ І ЩІРІСТЬ

Найперші мої дитячі враження про театр зв'язані з особою найвидатнішого українського артиста, тепер — народного артиста Союзу РСР, орденоносця П. К. Саксаганського.

Спектаклі української трупи були завжди великою подією для Воронежа, в якому я народився і виріс. Тоді трупа складалася з близких майстрів драматичного мистецтва — трьох братів Тобілевичів: Саксаганського, Карпенка-Карого і Садовського; сюди входили Кропивницький, українська Ермолова — Заньковецька, Манько, Науменко та ін.

Це було понад п'ятдесят років тому¹, але й тепер спогади про цей час свіжі, чіткі, — таке величезне було враження.

Мені, як уродженцеві району, близько розташованого до України, була добре знайома мова, побут українців. Тому і спектаклі з участю Саксаганського та інших українських артистів були мені близькі по духу, зрозумілі. Пригадую п'єси «Дай серцю волю, заведе в неволю», «За двома зайцями», «Ой не ходи, Грицю...». Скільки в них свіжості, близкучого гумору, щирості, як віртуозно і разом з тим правдиво передавали Саксаганський і його товариші народні образи. І тоді, в роки свавілля самодержавства, в роки страшного пригноблення українського театру, гальмування розвитку українського мистецтва, вражали життєрадісністю українські артисти.

Їх мистецтво дихало якоюсь приємною простотою, правою, глибокою ширістю.

Саксаганський і всі, хто виступав разом з ним, володіли чудовим скарбом у мистецтві, про який ми тепер так дбаємо, за який боремося, — це художній реалізм.

Саксаганський — величезна фігура не тільки в українському, а й взагалі у світовому мистецтві. Це дуже великий актор. Коли я дивився на його гру — здавалось, що передо мною сам геніальний — Володимир Миколайович Давидов. Гумор Саксаганського серйозний. Це не варламовський, а справжній давидовський гумор.

Враження від його гри у мене не зникло і досі. Я став дорослою людиною, пройшов великий акторський шлях, постарів, а пірше дитяче враження залишалося таким же сильним. Радісно, що цей душевний, великий старик разом з нами бачить ті колосальні зрушання, які сталися в житті російського, українського й інших народів нашої любимої Батьківщини. Радісно усвідомлювати, що він, який ніс справжнє народне українське мистецтво, нарешті побачив його в такому буйному розквіті, про який ні він, та й взагалі ніхто, не міг навіть мріяти.

1939 р.

Михайло Ленін

БЕЗСМЕРТНЕ ІМ'Я

Дев'яності роки минулого сторіччя. Гастролює трупа відомих українських акторів. Іде спектакль «Не так склалось, як ждалось».

Це був величний спектакль, в якому стверджувалася, прокламувалася художність українського театрального мистецтва.

Я грав школяра. Але не моя дитяча наївна гра важлива в цих спогадах. Я про інше. Я хочу тут підкреслити важливий момент у моєму житті. На тому спектаклі я був присутній при зародженні високохудожнього українського театрального мистецтва.

Цій трупі з труднощами, з перешкодами доводилося одержувати право на постановку. Київський генерал-губернатор знувався з «малоросів».

А коли нарешті піднялась завіса — почався дійсний художній спектакль...

«Чорноморці» — дивне, казкове, чарівне видовище. Що робилось з публікою! Ми чергували після спектаклів, щоб побачити цих прекрасних митців.

Садовський...

Орел. Українська народна геройка. Це полум'я, поблизу якого спалахувало все, що було. Пластичний, піднесений, могутній!

Заньковецька...

Невисока на зріст, вона на сцені виростала у велетня. Згадуються її роздираючі душу трелі в голосі. Здавалось, що це не драматична артистка, а колоратура співає. Але ні, це просто ласкаві, ніжні слова промовляє Заньковецька. Неперевершений її талант підкоряв глядача, затуманював його...

Панас Саксаганський...

В ньому символізувалась честь, гідність українського мистецтва. Відчувалась велика внутрішня сила, глибока переконаність. Ні, він не здасть своїх чесних, справедливих позицій,— таке враження було від його гри.

І я навіки був підкорений цьому мистецтву, цим людям, що несли святе, чесне, щире народне мистецтво. І коли вже значно пізніше вони приїжджали в Москву, в Петербург,— оці, тоді дуже холодні, міста теплішали, здавалось, тут сонце зійшло. Це було справді мистецьке сонце. І танув лід під час гри Заньковецької, Саксаганського — цих прекрасних, могутніх митців.

Затиркевич-Карпинська...

Вона виходила на сцену,— і в залі для глядачів немов квітка розквітала. Це була дуже радісна актриса.

Карпенко-Карий... Драматург і актор.

Як і його брати, різноманітний, багатий художніми деталями. Вони всі були крезами почуттів. Отакий і Карпенко-Карий — представник реалістичної школи, послідовник великого актора М. С. Щепкіна.

Починався спектакль. В ньому було все опрацьоване і зважене, але разом з тим, як часто, наче близькавки, злітали пристрасні несподіванки... Це був турнір величезних майстрів. Так високо вони тримали факел українського театрального мистецтва, який пронесли крізь темряву ночі тодішнього життя в наші радісні радянські дні.

І знову й знову згадується ім'я Саксаганського. Знову пам'ять приводить до згадок про цього великого майстра. Він був найвидатніший серед своїх товаришів.

Його велична артистичність. Коли широким степом пашіло від мистецтва Заньковецької, Садовського, то мистецтво Панаса Карповича нагадує аромат ланів. Це тонко зібраний букет польових квітів. А такий букет зібраний важко. Потрібен тонкий, проникливий зір. Тут потрібна щаслива знахідка. Отаке було мистецтво Саксаганського.

...Піднімається завіса. Канцелярія. На столі, вкритому папером, спить писар. Він — повновладний хазяїн всіх цих справ, він на них і спить. Чути свист. Так може спати тільки безтурботна, спокійна людина. В залі глядачів наростає сміх. І ось писар починає прокидатись. Найтонші нюанси поведінки людини, що прокидається. Він ще нічого не сказав... а в залі щирий нестримний сміх.

Писаря грає Саксаганський. Потім починається гра його і Са-

довського. Ніби теніс. М'яч кинутий, м'яч прийнятий. Отак розгортається діалог. Саксаганський прекрасно почуває далекість прицілу, влучність слова, інтонації...

Я часто тоді зустрічав Панаса Карповича. Завжди погляд був зіркий і вдумливий, очі дивилися тепло і в них відбився біль по своїй пригнобленій царизмом, невільній країні [...]

Не можна не згадати про діяльність Панаса Карповича як педагога, як учителя молодих акторів.

Поруч з великою стихійністю таланту, яка була і в Заньковецької, Затиркевич, Садовського, такі майстри, як Кропивницький і Саксаганський, відзначилися дбайливішою філігранністю обробки ролі. Саксаганський був справжній актор, але разом з тим він мав у собі елементи режисера і, навчаючись сам, вчив і інших. Опрацьовуючи з філігранною точністю свою роль, він фіксував гру інших, він коригував і допомагав своїм товаришам і учням.

Він розвивав мистецтво, підносив його і ставив віхи, закріплюючи успіхи. По цих віках можна вивчати минуле українського театру, вони допомагають прокладанню шляхів у майбутнє.

Панас Карпович і його товариші є дійсно основоположниками українського народного реалістичного мистецтва. І тому така наша безмежна, палка подяка йому, великому, мудрому майстрові.

Його майже легендарні тяжкі мандрування в дореволюційні роки, його схильовані палка діяльність у перші роки революції, його вірне служіння народові — все це ніколи не забудеться. Те, що він шукав, збиваючись і знову шукаючи, оця мрія про народний театр, про служіння трудящим тепер стала дійсністю.

У Саксаганського завжди була «туга за країцім», вічна нездовolenість своєю і чужою роботою. Коли він говорив про колегу, що «той не знає, що грає», — це була не насмішка, але критичний аналіз, бажання, щоб грали ще краще.

Оце вічне шукання кращого, оці прагнення Саксаганського як найповніше виявити своє вміння, свою майстерність мають бути прикладом для нас, радянських акторів.

Його життя, мудре і чесне, його мистецтво, близькуче і правдиве, ніколи не будуть забуті. Саксаганський — безсмертне ім'я.

1939 р.

Олександр Крамов

НЕЗАБУТНЯ ЗУСТРІЧ

З іменем Панаса Карповича Саксаганського зв'язана не тільки доля українських акторів. Він, як чудовий майстер, впливає також на дуже багатьох акторів Росії. З його іменем зв'язана і моя театральна юність, мої перші несміливі кроки на сцені. Мої перші та-

Євген Кротевич

ПАНАС КАРПОВИЧ САКСАГАНСЬКИЙ (ТОБІЛЕВИЧ)

Уперше побачив я Панаса Карповича Саксаганського в розквіті його таланту ще наприкінці минулого століття, в грудні 1898 року. Саме тоді всі три брати Тобілевичі — славетні корифеї українського театру Саксаганський, Садовський і Карпенко-Карий — почали після тривалої перерви працювати разом в одній трупі і приїхали з нею до Києва на гастролі. Грала ця трупа в театрі братів Бергоньє і користувалася, як завжди, величезним успіхом. Садовський виконував тоді драматичні й героїчні ролі, а Саксаганський включно комедійні, так що я, шістнадцятирічний юнак, навіть був певен, що Панас Карпович лише комедійний актор і ніколи не виконує ролі іншого амплуа.

Високий, ставний, надзвичайно міцної будови тіла, Саксаганський уже своїм зовнішнім виглядом справляв на всіх чарівне враження. Але в кожній ролі артист настільки перевтілювався у виконуваний ним образ, що важко було його відігнати. Справді, Головиний з п'єси «За двома зайцями», або писар Омелян Григорович з драми «Бурлака», чи Гарасько, свідок з водевіля «По ревізії», а особливо ще доїжджаючий Харко з п'єси «Паливода XVIII століття» — які це, по суті, різні образи і як їх зовсім по-різному грав Панас Карпович. Він навіть говорив зовсім іншим голосом, уміючи якось так змінювати його, що й увізнати було нелегко.

Зрозуміло, я не міг добре розбиратися в своїх роках у всіх тонкощах гри видатного актора. Я просто сприймав, як і всі глядачі, його гру як щось безпосереднє, як саме життя. Взагалі за все своє життя я не бачив іншого комедійного актора не тільки в українських, а і в російських трупах, який би міг зірвнятися своєю грою з Саксаганським.

Та згодом я побачив Панаса Карповича в драмі «Сава Чалий» у ролі Гната Голого і зрозумів тоді, що Саксаганський не є тільки суто комедійний актор, а що він — взагалі винятково талановита людина. Треба було бачити його, одягнутого в звірину шкуру, з його поглядом месника панам за ті знущання й наругу, які мусив терпіти від них народ.

— Але що таке є талант? — любив повторювати Панас Карпович і відповідав шекспірівською фразою: — «Талант є труд, помножений на труд».

У кінці 1922 року організувався в Києві Театр імені Заньковецької, в якому почав я працювати завідувачем літературної частини. Незабаром цей театр вийшов на гастролі до Полтави й інших міст. І з цим театром поїхав також і Саксаганський. Якось сталося так, що його номер у полтавському готелі був поряд з номером,

тральні враження складалися під впливом Панаса Карповича. Ще десятилітнім хлопчиком я пристрасно мріяв про театр, і тоді ж у мене були свої улюблени актори, свої кумири. Це були: П. К. Саксаганський, мій учитель Є. А. Лепковський і Є. Я. Недєлін.

Я пригадую 1903 рік. Літній театр Купецького саду. Грає українська трупа. В складі трупи великі актори: Заньковецька, Саксаганський, Кропивницький, Садовський. Ми — група театральної молоді — щодня бігали в театр, щоб і ще раз побачити, почути наших любимих акторів. Ми обожнювали цю чудову четвірку акторів, кожний з нас знаходив у них саме ті риси, які були йому найближчі. Я схилявся перед Саксаганським, він заслужив мою любов тому, що кожний його рух, кожна його роль були зразком закінченості, майстерності, граничної простоти. Саксаганський був особливо дорогий мені ще й тому, що його амплуа характерного актора було близче моїй творчій індивідуальності. Мені запам'яталась на все життя одна зустріч з Панасом Карповичем.

Літо 1903 року. Дерев'яний театр. Бенефіс любимого актора. Він одержав цього вечора багато розкішних кошиків квітів. Як бідно виглядав скромний букетик бузку, який я послав своєму кумирові. Я просив у той вечір помічника режисера познайомити мене з Панасом Карповичем. Я дістав дозвіл зайти до нього після другого акту. З трепетом і хвилюванням переступив я поріг убіральні артиста. Панас Карпович зустрів мене з хитрою посмішкою і спітав, що мене хвилює. Я йому відповів, що мене хвилює питання про те, що треба для того, щоб стати добрым актором. Панас Карпович лаконічно відповів: талант. Я розгубився. Настала ніякова пауза. Панас Карпович помітив мою збентеженість і, перервавши паузу, сказав, що відразу цей талант можна і не помітити, що від цього не слід впадати в розpac. Найголовніше — любити театр, віддавати себе всього мистецтву, і це дасть свої результати. Я по-гано зрозумів тоді його слова. Я ждав від цієї зустрічі дуже багато. Я думав, що він мені розкаже, як він будує той чи інший образ, і раптом — такі загальні положення. Я зрозумів Панаса Карповича значно пізніше... Я зрозумів, що ця любов до театру допомагала йому переборювати всі перешкоди, які чинило царське самодержавство українському народові, його культурі, його театрству.

Мое покоління акторів дуже багато чим зобов'язане цьому великому майстрові, корифею українського театру. Він вселив любов до театру в серця моїх ровесників, він був прикладом беззавітного служіння любимому мистецтву [...]

1939 р.

в якому мешкав я з дружиною, тодішньою актрисою Театру імені Заньковецької. І щодня я бачився з Панасом Карповичем. Ось тоді я переконався, що слова Саксаганського про талант як труд по-множений на труд є не тільки слова, а що вони є суттю його повсякденного життя. Коли б я не зайшов у номер Саксаганського, майже завжди заставав його за працею над роллю. Саме тоді в Полтаві він грав роль Франца Моора з трагедії Шіллера «Розбійники» і весь час удосконалював цю роль. Навіть сідав перед дзеркалом і, виголошуючи з ролі певні фрази, змінював відповідно до них вираз свого обличчя, шукаючи якнайправдивіший.

Часто Панас Карпович, коли я сидів у нього, читав напам'ять цілі монологи з шекспірівських п'єс. Великий артист Саксаганський так любив Шекспіра, що сам перекладав текст з російської на українську мову. Особливо любив він ролі Фальстафа й блазнів. Але чомусь найчіткіше запам'ятався мені монолог Макбета у виконанні Саксаганського — можливо, через різкий контраст до комедійних образів.

Варто зазначити, що Панас Карпович не тільки сам ретельно опрацьовував свої ролі й знав напам'ять їхній текст, але знав досконало ролі майже всіх учасників тієї п'єси, в якій брав участь. Принаймні він часто поправляв своїх партнерів на пробах. Цього, безперечно, вимагало від Саксаганського і те, що він був режисером багатьох п'єс.

З Панасом Карповичем я продовжував зустрічатись і після гастрольної подорожі. Мені щастливо бувати і в нього дома не раз, бував він і в мене разом зі своєю дружиною Ніною Митрофанівною. І завжди, коли ми зустрічалися, Панас Карпович зводив бесіду на театральне мистецтво, яке він віддано любив і якому присвятив своє життя.

1963 р.

Всеволод Чаговець

МАЙСТЕР

(З оповіді про трьох братів Тобілевичів)

Частина перша

НЕЗАБУТНЄ В ТВОРЧОСТІ П. К. САКСАГАНСЬКОГО

ПРОЛОГ

Біла колонада концертного залу. В кришталевих люстрах багатобарвною веселкою переливаються вогні, в щільно зсунутих рядах крісел густою суцільною масою засіли щасливі власники нумерованих місць,— інтелігенція,— а навколо незліченна юрба молоді,

переважно студенти, а вище — одна суцільна маса — видно тільки голови й руки — обліпила масивний бар'єр балкону. Тут, крім студентів,— службова молодь, дрібні урядовці, переодягнені в цивільні костюми гімназисти старших класів, такі ж замасковані семінаристи-бурсаки в темних димчастих окулярах, в хламидах з чужого плеча.

І всі вони, згори, з боків, знизу, впилися очима і насторожено вслухаються, намагаючись не пропустити ні одного слова, ні одного звуку, ні одного жесту «людини в чорному сюртуку», що стоїть на естраді і щось розповідає.

А втім, слово «розповідає» тут не годиться. Мало хто «розповідає», та не кожного слухають. Ні, це не розповідь. І не декламація, хоча з ритму, що долітає до слухачів, можна пізнати вірші.

Могутньою силою слова без полотна і пензля він творить картини, які приковують до себе увагу всього залу.

Але картина, навіть найкраща, лишається картиною. Навіть суриковське полотно лишається полотном. Воно пробуджує спогади, але не творить життя. А тут...

То був чудовий місяць май,
Цвіли вже бзи й троянди.

Так починав він свою розповідь про панну Ванду.

Але це слово так «ароматно» було сказано, що в душному залі справді повіяло весною, ніби справді хтось кинув у цей величезний, трепетно завмерлий зал великий сніп пахучих весняних квітів! Кинув туди, нагору, на балкон, де юність так любить пахощі весни...

Ясно-червоні троянди і гrona теплого густо-кучерявого бузку.

Кинув... Очарував пахощами весни... Спинився, і вже не тим голосом, не тим вільним льотом широкого слова, а ледь-ледь усміхнувшись тонким чорним вусом і примруживши на одну тільки мить ліве око — чорне і гаряче, як вуглик, він розказав нам про панну Ванду, яка під акомпанемент цитри до хріпоти, до знемоги, до якогось одуру наспівувала сумно і монотонно:

«Бодай ся когут знудив!»

І розладнана цитра вторує їй тим же:

— Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім...

Картину закінчено. На нас війнуло пахощами весни, а потому немов хтось підняв трохи кам'яну плиту затхлого підземелля, і звідні відкрився відчутний вітер, який відволікав нас від картини. А «людина в чорному сюртуку» не перестає тримати зал під владою своїх чар. Отже, він єдиний, хто зможе зупинити вітер, зупинити картину, зупинити життя. Але він не може зупинити вітер, зупинити картину, зупинити життя. Але він може зупинити вітер, зупинити картину, зупинити життя.

Капусту в пень рубаєм...
Чи в корчмі крик, чи в церкві дзвін...

Велике фландрське полотно, написане мирним пейзлем, як пішуть картини осені.

— Пейзаж і жанр!

І знову тілнувся зневажливо тонкий чорний вус, і знову набридливе, жахливе одноманітне:

— Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім!
«Бодай ся когут знудив!»

Та вже вчувається холодне дихання зими. Крізь розбите вікно вдерся морозний струмінь, немов інеєм засріблилася чорнокучерява голова чаюдія. Перед нами зимовий пейзаж, самітна, занесена снігом вілла, і все той же безнадійно-сумний приспів панни Ванди «блукає серед стін»:

Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім!
«Бодай ся когут знудив!»

А «хуртовина реве»... П'ять день, не вщухаючи, не стишуєчись. Ні, це не звичайна хуртовина... «Людина в чорному сюртуку» дає нам зрозуміти, що отак бушуватиме,— коли наспіє час,— і друга хуртовина, яка зветься революцією... І ця хуртовина

Всю віллю сніgom замела,
І Ванда закоцябла,
Та дух її на місці тім —

повторює одноманітний, сумний, як похоронний цвинтарний дзвін, мотив:

Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім!
«Бодай ся когут знудив!»

Велика, довга пауза. Артист немов сам прокинувся зі сну. Розкритими, широкими очима пробіг по всьому залу — кожний, хто сидів і внизу, і нагорі, відчув електричну іскру цього погляду — і спокійним голосом літописця продовжував:

Минуло много, много літ!...

І як він вимовив це просте слово «много»... Немов простяглася плетениця прожитих років.

Де гай був, нині зілля;
Заріс кропивою весь слід,
Де та стояла вілля.
Ta в глупу піvnіch в місці тім
Чуть бренькіт страхопудів:
Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім!
«Бодай ся когут знудив!»

Ще кілька рядків. Ще раз згадав артист розсохлу цитру і замовк. Опустив голову і якось безпорадно розвів руками.

— От і все...

Але чари розвіялись не відразу. Видиво зникло. На естраді стояла звичайна собі «людина в чорному сюртуку» і немов не знала, що їй робити, чи лишатися, чи йти.

І пlessнуло море. Загудів, закрутів ураган. І не було кінця-краю викликам, виявам захоплення. «Людина в чорному сюртуку» виходила на сцену, кланялася і знову виходила зі сцени, ніби просячи прощення, що більше нічого зробити не може. Ні пронизливі «біс», ні крикливі «браво» нічого не могли вдіяти. Море поволі входило в береги. Вже щуплем'який акомпаніатор розгладив ноти і розправив фалди фрака, вже розпорядник оголосив, що така-от артистка проспіває «Ой, казала мені мати» (це вже третя артистка виконувала цього вечора цю саму пісню) — і враз ізгори, немов умовилися, кілька голосів, дзвінких, дужих і молодих, загукало:

— Саксаганський! Са-кса-ган-ський!.. Спасибі!

Ще раз прохопилася хвиля оплесків. Але пальці акомпаніатора забігали по клавішах, і грайливе сопрано зашебетало:

Ой, казала мені мати, ще й наказувала,
Щоб я хлопців у садочок
Не принаджувала...

Ми опинились на землі. На твердій землі, густо всіяній слідами людини. Стало сумно.

Все це було не так щоб дуже давно, але ж якихось років сорок тому. Та зараз, коли, збираючись писати спогади про славну майстерність великого артиста, я почав перегортати в своїй пам'яті все, зв'язане з його творчістю, — враз зайнялися вогні великого білого залу, і на естраді ожила «людина в чорному сюртуку» та її лога балада про панну Ванду. Балада ця вперше прозвучала неповторна балада про панну Ванду. Балада ця вперше прозвучала в її передачі. І ніхто більш, крім неї, її не повторював. Саксаганський перший і єдиний виступив перед публікою з баладою поета, ім'я якого тоді заборонялося навіть вимовляти в царській Росії. Ім'я цього поета — Іван Франко.

Але річ не тільки в тому, що артист спинив свій вибір на цьому імені, а в тій великій майстерності, з якою його твір було подано перед публікою.

Колись Гейне у «Флорентійських нощах» розповідав про музику Паганіні. Другої такої рецензії не вдостоївся ніхто з художників. Хіба що Мочалов під палким пером Белінського. Мое скромне перо мемуариста не дерзає змагатися ні з Гейне, ні з Белінським. Але ім'я майстра, про якого я пишу, гідне стояти в одній галереї імен, поруч Паганіні і Мочалова.

Мені довелося чути чимало майстрів слова поза сценою, — перелік їх імен забрав би багато місця, якщо почати з Андреєва-

Бурлака і Горбунова, продовжити через Коклена, Сару Бернар, Сандро Моїссея — до наших днів. Але зачарування від балади, якого я зазнав так багато років тому, лишилося нерозвіяним і досі.

Треба сказати, що деякі, навіть великі майстри української сцени тієї ж генерації, що й Панас Карпович Саксаганський, виступаючи в ролі читців і декламаторів, не відзначалися великою майстерністю. Майстри «образів», вони не були майстрами «слова». І навіть Марко Лукич Кропивницький, такий соковитий, такий глибокий, такий колоритний, чисто «репінський» на сцені — був досить посереднім на естраді читця. Його почуття, в ньому приховане, наче не могло вихопитися назовні без гриму, без театрального вбраниння. І глибокі шевченківські «Думи мої, думи...», з якими Марко Лукич незмінно виступав на студентських вечірках у Харкові, в Одесі, сприймалися тільки як твір великого поета, але не як шедевр одухотвореного читання. Те саме можна сказати й про інших. А геніальна Марія Костянтинівна Заньковецька цілком широ казала:

— Читати я не вмію. І не просіть. Не хочу соромитися.

Панас Карпович, як майстер слова, не мав суперників навіть у цьому видатному сузір'ї.

От чому перше, з чого я починаю свої спогади про великого майстра, — це незабутні враження від балади про панну Ванду («Трагедія артистки»).

Нехай ця спалахнула іскра дивовижного таланту «майстра слова» освітлює нам шлях у подальших спогадах про Панаса Карпovicha — творця сценічних образів, що стали класичними.

«Людина в чорному сюртуку» пройде перед нами у всій різноманітності характерів, типів і образів, створених нею на славному творчому шляху.

МРІЙНИКИ І РОМАНТИКИ

Можна було б іти хронологічно, крок за кроком, рік за роком, від перших, далеких юнацьких, або навіть дитячих спогадів, що запали в пам'ять, ще не загромаджену вантажем усього того, що довелося згодом побачити і відчути.

Можна було б розповісти про найвидатніші спектаклі вісімдесятіх років, про історичні спектаклі, що були відповідю народу на зухвалу, ганебну валуєвську «прокламацію»: «Малороссийского народа, как и малороссийского языка, нет, не было и быть не может»!

І українському театрі, що виступав у сузір'ї близкучих талантів, довелося викривати знахабнілого сатрапа в мерзенній брехні і наклепі.

— Є український народ, і я говорю його мовою, я розповідаю

вам про страждання його жінки, дівчини, матері, наймички, яку занапастили пани, і ви плачете, слухаючи мене, — отже, ви повірили мені.

— Є народ, і є в нього своя мова... Є в нього своє геройче минуле... Були і роки тяжкої неволі, проклятого засилля лядських і своїх панів, — я оживляю перед вами ці образи минулого.

— Є і тепер у наших селах павуки-кровопивці, сутяги, ділки без совісті і жалю, — я показав їх вам цілу галерею. І ви шумливо мені аплодували, тому що повірили правді моого мистецтва.

— Є серед народу й інші... Шукачі правди, мрійники, ідеалісти... Тут не все ми могли показати... Але ви раділи й плакали разом з нами... Отже, ви переконалися, що той народ, існування якого відкидав розчерком пера царський сатрап, живе, — так говорив кожний з членів цієї великої театральної сім'ї.

В цьому велич українського театру «першого призову», коли не то що у великій п'єсі, такій хоча б, як «Наймичка», а в маленькому, по суті, пустопорожньому водевілі, як «По ревізії», виступало все сузір'я, весь наш театральний український «волосожар»...

М. Л. Кропивницький — старшина, М. К. Заньковецька — Пріська, М. К. Садовський — писар, П. К. Саксаганський — Гарасько (свідок) і Г. П. Затиркевич — Риндичка!

Що можна було зробити з такими силами, особливо коли до них приєднувався І. К. Тобілевич, талановитий драматург і дуже видатний артист! На жаль, це об'єднання швидко розпалося! Великі світила сцени розлетілись у різні сторони, як комети! І знову сходилися і знову розходились... І коли після довгих років збиралися по двоє, по троє корифеїв, оточених обдарованою молоддю, — яке це було свято! Але кожний такий бенкет мистецтва дуже швидко кінчався...

Я не хочу вдаватися до обміркування причин цього, я хочу лишитися свідком мистецтва, хочу говорити про те, що я бачив з третього ряду крісл партеру, а до того — з першого ряду гальорки театру Бергонье. А порох лаштунків і позалаштункове сміття, — хоча мені несамохіт доводилося часом і вдихати цей порох і топтатися в «смітнику» лаштунків, — нехай лишається поза досяжністю.

Я хочу згадувати про прекрасне.

І тому насамперед хочу спинитися на тому образі, який утворчості Панаса Карпovicha Саксаганського, на мою думку, овіянний найбільшою поезією, окреслений найтоншими штрихами, часом ледве помітними, але завжди напрочуд прекрасними. Я маю на увазі образ Копача, образ Бонавентури з комедії Тобілевича «Стотисяч».

Уже з перших слів глядач відчуває, що в хаті, яку показано на сцені, серед цих людей, що вже пройшли перед ним або що мають з'явитися перед ним пізніше, симпатії будуть на боці людини, яка

так вільно, від щирого серця засміялася і високим, трохи придушеним тенорком відрекомендувалася:

— У мене опит і практика... Командовал зводом... Тепер літ тридцять в отставке, по світу вольно я хожу і в очі сміливо усім гляжу! Стихи!.. Ха-ха-ха!

І сміх у цієї людини такий легкий, і слова вона говорить такі прості і дохідливі. Гляньте на ці добре, променисті, по-дитячому найвиї очі, що світяться на такому ж доброму обличчі, облямованому на голові кучмою сивуватого волосся, що трохи кучерявиться, та густо зарослим підборіддям. Дрібні зморшки весело розбігаються у всі боки тоненькими струменями, як весняні ручай... О, Панас Карпович майстер гриму, і м'язами свого обличчя він володіє чудово! Він знає поезію зморшок на людському обличчі! Це велике знання, воно не всім приступне!

Мабуть, ми ще зустрінемось з красномовністю його зморшок. А поки що будемо говорити про Бонавентуру. Це обличчя людини, «чистої серцем». Тому так легко відскакує від цього обличчя всякий наклеп, всяка мерзенна підозра.

Коли він захоплює Романа перспективами можливого багатства, Роман, син куркуля, що бачив тільки батьківський спосіб збагачення, здивовано питає:

— Та де ж ми їх [грошей] дістанемо? Украдемо, чи як?

Здавалося, ніби хтось кинув грудку грязюки в обличчя Копачеві... Йому навіть якось боляче стало.

Копач. Оце! Яке ти сказав слово — украдемо! Боже борони! ти собі цього і не думай... Я, слава богу, вік прожив, а й трісکи чужої не в зявлі! спитай своїх, мене всі знають...

І всі, весь театр ладен стати на захист цієї людини. «Всі знають», що ця людина, така людина, якою її створює артист, — «трісکи чужої не взяла».

Це ми говоримо тільки про мову особи. Але і вся вона, якою її створив Саксаганський, переконує нас у тому самому: перед нами мрійник найчистішої води. Старі, стоптані чобітки з витертими,rudими халявками, легкі й просторі; старенький люстриновий, вицвілій під сонцем піджачок; несподівано широкі «запорізькі» штани, що звисають м'якими складками по рудих халявах. Пом'ята, багато разів полоскана дощем і висушена вітром і сонцем сорочка, що втратила свій колір, і в руках довгий залізний щуп — «знаряддя виробництва». Це тип «шукача щастя», кладошукача, збагаченого «наукою, опитом і практикою». Завжди голодний, завжди заклопотаний, завжди кидаючи на всі боки практичні, розумні поради, якими сам нехтує, — він вірить у своє щастя! Він уже знайшов знамениті мармурові копили, з яких «одна указує на восток, а другая — на запад», і вірить, що тут закопано його щастя! Невідомо тільки — на заході чи на сході...

Ви скажете — гроші? І знову вам з тією ж дитячою чистотою

Копач — Саксаганський відповість, що не по гроші ходить! Важливо те, що він дійшов до цього «наукою, опитом і практикою», а не випадково!

Важливо те, що знайдене багатство, — якщо тільки він його знайде, — дасть йому можливість зробити багато добра іншим, а самому... поїхати в Париж!

Так! З Боковеньки — у Париж. Прилучитися до культури!... Він уже готується, він уже вивчив мову за підручником Марго!

Він уже знає, що значить:

— Вів ля патрі! Хай живе батьківщина!

Ви відчуваєте, що він знає й інше:

— Вів ля ліберте! Хай живе свобода!

Але це він береже про себе, для Парижа!

А «хай живе Ельзас і геть німців» — він уже вивчив по-французькому! І пишається цим.

Темна, лиха, хижка куркульня, ладна заради наживи вдатися до злочину, знущається з мрійника, який «індиків дражнить» своїм «бурмотанням» на чужій мові, — але мрія лишається мрією.

І коли мрії хижаків, що його оточують, охочих до легкої наживи, руйнуються, коли «сто тисяч» виявилися звичайним папером, коли Никодимович з розпачу перекинув мотузку через бантину і хотів повіситися, — і повісився б, якби його не врятував Бонавентура, — непохитним, з тією ж дитячою вірою, з тим же ясним, радісним обличчям і з тими ж променистими очима дивиться на всіх... Він знову повторює свою історію про прикмети, які обмануті не можуть.. «Мені само провіденіс указує цей путь...»

Бувало, слухаєш його, і здається, ніби перед тобою старий Беранже співає про свого мрійника:

Якщо зненацька сонце згасне,

Хтось божевільний утворить

Свое зуміє сонце власне

І вирве з смерті людський рід.

І щоразу, виходячи з театру після «Ста тисяч» з участю Саксаганського, я виносив цей чудовий, тонкий, так любовно створений образ напівстарця і завжди голодного «шукача щастя». Треба мати на увазі, що в створенні ролі Копача Саксаганський не мав попередників, що і тлумачення образу, і його зовнішнє обличчя цілком належать йому як акторові. І от сила справжнього таланту — всі інші виконавці цієї ролі вважали свій успіх тільки по тому, як близько підійшли вони до закінченого, довершеного образу, створеного Панасом Карповичем. Я не кажу вже про зовнішнє обличчя, — все це точно копіювалося, — але навіть ніхто ні одної інтонації не шукав, усе робилося «по-Саксаганському».

А втім, хіба тільки в цій ролі образ, створений Саксаганським, перетворювався в класичний, і просто сказати — недосяжний!

У деяких режисерів і акторів була спроба «заново переглянути» тлумачення Саксаганського в трактуванні Тетерваковського в «Наталці Полтавці», і кінець кінцем повернулися до того, що з геніальною прозорливістю зробив великий майстер. Але про це ми скажемо згодом. Що ж до Копача, то тут навіть не було зроблено ніяких серйозних спроб. Та, мабуть, і ні на що — коли ходить про такий натхненно-творчий і так глибоко витлумачений образ, як той, про який ми з такою приємністю згадували.

Є ще другий мрійник у галереї Саксаганського,— Іван у комедії «Суєта».

І яка різноманітна палітра у справжнього майстра! Жодної спільноти риси! Жодного руху, жодної повтореної інтонації! Тут наш герой в оточенні людей, отруєних міщанською суєтою. Одні мріють про чин «статьського совітника», інші — про поріднення з генералом, Терешко примушує свого дурного Матюшу читати «Гусі» так, як він читав їх у «Трезвості»... Все вороння в чужому пір'ї... І серед них відчуєння і внутрішньо одиночкою плутається якась дивна людина, у скромному званні «відставного корпусного писаря». Хоча він і член цієї сім'ї, охопленої суєтою, але йому ні з ким і ні про що говорити. Він обмежується тільки коротенькими репліками, правда, не без сарказму, і весь час лишається загадкою, і глядач дивується, навіщо цей персонаж так часто з'являється на сцені і так мало розмовляє, і ще більш дивується, навіщо цю роль узяв на себе Саксаганський. Щось говорять про його шкільні витівки, він сам щось розповідає про солдатські спектаклі, в яких йому доводилося брати участь, але, очевидно, це не задовольняє глядача. За ходом дії хтось пропонує заспівати хором. Іван — Саксаганський жвавішає, як птах, що вирвався з клітки, розправлює крила, і починає співати:

Ой, що ж бо то за ворон...

І відразу все яснішає. Образ освітлений променями сонця. Ясно, Тобілевич писав роль спеціально для свого талановитого брата Панаса. Ясно, він був певен успіху такого розкриття загадки: що ж таїть у собі «відставний корпусний писар»...

— Ну, брат Іван, ти талант! — каже йому вчений брат Михайло. Всі аплодують. Глядач теж аплодує, шумливо, настійливо вимагає повторення. Та Саксаганський не оперний тенор,— співати на біс драматичну сцену він ніколи не буде. Йому треба було, щоб глядач зрозумів його, і цього він досяг.

Чи був це спів? Ні. У звичайному розумінні цього слова це не був спів.. Але щось куди більше, ніж спів. Це якась пісенна розповідь, таємницею якої володіли деякі старовинні народні співци-кобзарі. Цією таємницею володіли обидва брати Тобілевичі — Панас Саксаганський і Микола Садовський. У кожного з них були «свої» пісні, якими вони зачаровували слухачів.

«Ta ї воли ж мої половини»,— бувало, заспіває Микола Садовський своїм надтріснутим голосом, і здавалося, ніби йдеш за чумаками безкрайм степом і вдихаєш запах чебрецю, скошеного сіна, запах самої землі.

«Ой, що ж бо то за ворон,— поволі вимовляє Панас Карпович слово за словом в неповторній, йому тільки одному відомій мелодії, яку не вкладеш ні в яку потну абетку,— що по мо-орю кряка...»

Часом слово уривається, так і губиться в повітрі, без закінчення. Часом, немов принесене звідкись здалека на чиїхось крилах, окрім слово, як різцем висічене на білому мармурі, стоїть нерухомо у твоїй свідомості, і ти відчуваєш, що саме в ньому сенс увесь, уся сила й краса... Все зачарування.

Повинен призватися. В цілому роль Івана, як кажуть, «не витанцювалась» у самого автора. В ній багато риторики, багато «публіцистики», багато декламації. Та заради одного «Ворона» я кілька разів заходив до театру в щасливий період,— здається, в 1900 році, коли «Суєта» йшла в Києві в чудовому ансамблі корифеїв, що об'єдналися в одній трупі. Публіки бувало завжди дуже багато. «Ану, Матюшо, катай «Гусі» — стало ходячою фразою по всьому місту. Я дозволяв собі розкіш — зайти в театр на півгодини з єдиним бажанням послухати «Ворона».

З приводу самої п'єси мені доводилося говорити з Іваном Карповичем. Хотілося переконати автора в необхідності показати Івана вже як актора, а не обмежуватися тільки згадкою, що Іван пішов на сцену і відразу ж завоював собі там високе становище як справжній талант... В цьому було щось автобіографічне в сім'ї Тобілевичів...

Іван Карпович добродушно погоджується, казав, що, справді, над продовженням образу Івана слід би ще попрацювати. Та... на віщо працювати, коли і так п'єса мала справді бучний успіх? А шкоди! В цій «суєті» Іван кінець кінцем зникає зі сцени, і сказане ним велике слово не мало продовження. Закінченою була тільки пісня про ворона, і то тільки тому, що її створив незрівняний старовинний «боян», Панас Карпович Саксаганський. Так розкривається ще одна нього як про майстра тонкого акторського як про майстра слова, як про майстра «співу». Доводиться користуватися цим терміном, бо іншого, точнішого нема. До речі, постувається ще в одній п'єсі спів Саксаганського справляв біжно, скажемо. Ще в одній п'єсі спів Саксаганського справляв таке ж глибоке враження... Правда, інакшого, більш епічного, трагично-величного стилю (нехай нікого не бентежить таке визначення, що ніби суперечить азбучним істинам, але в українському епосі часто стикаємося з елементами трагічного характеру, як і в даниому випадку).

Я говорю про «Байду». Виконанню цієї думи (в п'єсі «Чорноморці») позаздрив би і сам Остап Вересай, наш український боян,

що приїздив до Києва зі своїми знаменитими думами наприкінці вісімдесятих років минулого століття.

Такі були мрійники і романтики в чудовому виконанні Панаса Карповича.

ПАВУКИ І П'ЯВКИ

У творчому альбомі великого майстра є цілий розділ окремих видів «писаря». Це Омелян Григорович у п'єсі Тобілевича «Бурлак», це Печериця в п'єсі Старицького «Круті, та не перекручуй» (хоча Печериця фігурує як «колишній писар», але його писарська суть дає нам підстави заличити його до цієї різновидності), це Балалайка в п'єсі Кропивницького «Дві сім'ї», писар з «По ревізії» та інші. Ми вказали на головних представників цього паразита, що відігравав величезну роль у селянському житті царської Росії. Писар волосного правління — це цар і бог дореволюційного села. При неписьменному, завжди жадібному старшині він тримав у своїх руках нитки життя і смерті кожного селянина. Він складав приговори на ненависних йому людей, яких потім п'яний, підкуплений сход засуджував до заслання; він на свій розсуд складав списки осіб, що підлягали рекрутчині, він міг позбавити сім'ю годувальника, відняти у вдови єдиного сина, вдаючись до різних казуїстичних тлумачень, і, з другого боку, він міг не заносити до списків синів сільських багатіїв, певна річ, не дурно. Він писав доноси на тих людей, яких вважав для себе небезпечними. «Матер'ялець обищеться» завжди. На цій базі темряви і безправства пишно зростали квіти, що нітрохи не тішили ока. І писар розкошував у цьому квітнику, даючи волю всім своїм мерзеним якостям. Українська побутова драматургія вподобала цей персонаж, трактуючи його в комічних рисах п'яниці, баболюба, охочого випити на чужий кошт або пропівати ламаною російською мовою який-небудь «жорстокий» романсь. Ніби змовившись, усі драматурги наділяють його специфічною мовою, в якій повторно переплітаються українські, церковнослов'янські і напівросійські, спотворені слова. Примушують його діяти завжди або під час пиятики, або після неї, або від похмілля до нової пиятики.

Панас Карпович Саксаганський, можна сказати, «полюбив» цей тип і показав його у всій колоритній різноманітності.

Але трактував він ці образи, глибоко розуміючи їх як страшну соціальну виразку.

— Земляки, страшно! — кричав, умираючи, Гоголь, перебираючи в своїй пам'яті страшну «Русь», типи якої чимало «посмішили» читацьку публіку в його творах.

Так і Саксаганський підійшов до цих «комічних персонажів» старої української побутової драматургії.

— Земляки, страшно!..

У цьому поєднанні зовнішнього комізму з внутрішнім трагізмом — велич майстра! Згадайте маску Печериці! Асиметричне, перекошене обличчя, дики очі: одно — ніби підпухле, друге — горить вогнем якоїсь ненаситної хтивості! Згадайте його «блудословіє» — інакше не можна назвати мову Печериці, з таким цинічним, таким нахабним підтекстом. Згадайте вовчий, хижий погляд, коли він каже багатозначне «не ндравиться вон (Гриць) мені...». В цьому одному погляді вирок.

Його Печериця страшний і безпощадний, коли він у силі. Він страшний навіть тоді, коли так «сміховинно» витягує перекручені слова «жорстокого» романсу.

Под вечер осеню ненастной!

Це пісня тріумфуючої свині!

Порвались все одягды скромны
Об колкий терен и об глод,
И з кручи у свирепы волны
Вона булыхнула свой плод...

Бідний Пушкін! Як поглумився з нього цей двоногий шакал, но-
сій культури в старому селі. Страшний у Саксаганського Печери-
ця, коли він свідомий своеї всемогутності. Він цар і бог!

І яким нікчемним, мерзеним, бридким подає Саксаганський
Печерицю, коли той потрапляє в тенета, ним самим розставлені
для інших.

Він видає, бреше, кляне всіх і ладен сам скласти неправдиву
присягу — що йому присяга! — аби врятувати своє нікчемне життя...

— Ой, ой, у мене во всіх оконечностях шпиганіє і столпотворе-
ніе! Што ж ето ви зо мной зділали! Я совокупно з вами! Василь
Трохимович! Сокройте меня!

Було смішно і... страшно. По-гоголівському страшно. Жаба, що
чіпляється за чобіт, який тільки-но її розчавив.

І коли його проганяють, він, відчуваючи, що небезпека минула,
прибирає велично-гордого вигляду і промовляє своє:

— Я удаляюсь... я не сержусь...
Чи можна забути знаменитий жест, з яким Саксаганський ішов
зі сцени.

А проте, як це все було зроблено чітко, і навіть скupo — в міру
вимог мистецтва, а не балагана.

Омелян Григорович у п'єсі Тобілевича «Бурлак» є варіантом
того ж типу кровососів, п'явок, що й Печериця.

У четвертій дії охриплим від безперестанної пиятики голосом
Омелян Григорович, зайнятий «проклятою статистикою», говорить
сам з собою про труднощі писарського життя:

— Ну, коли тут будеш робить? Раз по раз оказія! Олексу у мо-
скалі здали, то вдвох із старшиною чотири дні і чотири ночі пили...

І пили донське, аж у город їздили! Та так був опух від перепою, що як глянув дома у дзеркало — перелякався: дивлюсь у дзеркало, а звідтіль визира собака. Єй! Оглянувся кругом — собаки й у хаті нема. Коли я гарненько придивлюся, аж то мій вид на собачий перевівся... Тепер, чого доброго, знову до собаки доп'ешся...

І справді, зі сцени дивиться на вас якась хижак звіряча пика і по-собачому ширить зуби.

Серед публіки сміх... А тим часом це страшно.

Панас Карпович створює моторошну карикатуру на людину, він користується не тими м'якими, добродушними засобами, якими користувались Агін і Боклевський у своїх ілюстраціях до Гоголя. Його малюнок страшний, як у Горарда, жорстокого англійського карикатуриста, малюнки якого викликали жах!

І тим контрастніше враження, коли цей чоловікоподібний герой з собачим хижим обличчям при появі Бурлаки непомітно зсовується зі стільця і ховається під стіл.

— Омелян Григорович! Де ви?

— Я тут... на місці... Перо десь упало... — І з-під стола на вас дивиться Омелян Григорович з фізіономією собаки, що чекає удару або штурхана.

І далі знов, як у Печериці — розкривається вся ницість і мерзенність нікчемної, продажної натури. Коли недавній товариш по чарці, старшина, волає допомоги, Омелян Григорович, дивлячись на всіх зухвалими собачими очима,— не дурно кажуть, «немов у Сірка очей позичив», — відмежковується від свого друга:

— Де два б'ються, третій не мішайся!

Як відомо, не всі паразити мають відворотну зовнішність. І отруйний мухомор дуже гарний у своїй махрово-червоній шапочці з біленькими крапками. Це дуже добре розуміє Саксаганський-художник. І в п'єсі Кропивницького «Дві сім'ї» дає писареві зовні «облесливий» вигляд.

Легкий чесучевий піджак, вищита сорочка, старанно прилизаний чубок на голові, взагалі, що треба для «галантерейного» подовження. В такому зовнішньому вигляді з'являється Мануйло Андрійович Балалайка. Це кавалер, шахрай і, найголовніше, сільський альфонс, що живе коштом дурної Насті, яка обманює свого чоловіка разом з чарівним писарем. Він зі зневажливою гримасою говорить про «мужиків» і з широкою усмішкою звертається до сільської «алістократії», сільських багатіїв, які купують його хабарями, подарунками і непробудною пиятикою.

Типовий покруч, викинутий із здорового трудового селянського середовища, він так само корявий у своїх принципах, як і в своїй мові, в своїх чутливо-непристойних піснях, якими тішить слух своєї дурної коханки:

Когда ти со мною бываешь,
Тогда я бываю з тобой,

Когда ти со мной не бываешь,
То я не бываю собой.

Шкода, що ці шедеври «співлі» свого часу не були записані на патефонні пластинки. Словами й описуванням розповісти про це неможливо. Вище ми говорили про те, яке велике враження спровадив Панас Карпович у пісні про ворона та в пісні про Байду. Треба бути великим майстром, щоб творити такі шедеври «потворності». А втім, в альбомі Леонардо да Вінчі поруч з чудовою Джокондо є цілий ряд картонів з геніальними малюнками людських потвор.

Такими ж етюдами «геніальної потворності» були ці пісні-пародії, які виконував Саксаганський в ролях «пародії на людину».

Я задушу тебе в своїх об'ятьях,
Я прокляну тебе в своїх проклятьях.

«И вот, наконец, когда ты не будешь моим, я кинусь в волны кипучего моря, как сумашедший. Жалко, что здесь нема моря-океана, я доказав бы тебе! (Обнімає її і цілує)».

Ці і подібні до них сцени гострого гротеску не могли не викликати загального нестримного сміху. Та, закінчивши подібний «номер», Саксаганський враз кам'янів — на його обличчі застигала маска, що викликала справжній жах.

Тому що так трактував він цей многолікий образ «писаря»: в основу цього типу закладено те, що повинно викликати відразу і жах. І ця суть типу розкривалася в останній дії, коли писар-альфонс зухвало і цинічно відштовхує свою коханку, з якої він видувив все, що йому потрібно було.

— Ну, що ти чепляєшся на шию, як какая-нибудь свиня. Перед нами вже не милозвучний «Ромео», а одвертий, мерзений хуліган. Таким він і повинен бути. І зовсім не можна було дивитися і слухати різних наслідувачів, які так чи інак підхоплювали у великого художника зовнішні риси і засоби, аж до виконання «романсів», але забували про найголовніше: вони не розуміли, що основним завданням цього «комічного актора» було виявлення трагичної суті персонажів, які він зображав... Так розумів суть комічного великий трагік письменницького цеху Гоголь, так розумів суть широ комічного тлумачення сценічних образів Щепінського театру Панас Карпович Саксаганський.

Всі глядачі сміялися, але це був гіркий сміх. Далі я мушу зробити одно невелике застереження. Порядком послідовності тут слід було б спинитися на ролі Цокуля, яку грав Саксаганський в п'єсі Тобілевича «Наймичка». Цей персонаж також належить до того ж типу «кровососів», про яких ми говорили вище.

Але річ у тім, що я дивився цю п'єсу за участю Заньковецької, та до того ж у далекі молоді роки. І тому мушу широко признатися: я приходив дивитися і слухати тільки Заньковецьку, отже, бачив і чув тільки її одну. Так усі ми тоді відповідали юнацьким захопленням і палкими сльозами її незрівнянному талантові. Коли сходило сонце — меркли всі світила. Так мені здавалося. І тому роль Цокуля я ніколи не сприймав аналітично.

Сезон 1901 року в Києві був дуже цікавим. У складі «малоросійської трупи», — як тоді їх офіціально називали, — зійшлися всі головні світила. І в щойно дозволеній до вистави п'єсі Тобілевича «Хазяїн» грали всі «орли».

Роль мільйонера Пузиря грав сам автор п'єси — Тобілевич (по сцені Карпенко-Карий), Феногена грав Саксаганський, Ліхтаренка — Садовський, Золотницького — Кропивницький, Соню грала Любов Павлівна Ліницька, чудова лірично-драматична актриса. П'єсу грали концертно, і збори були повні. Крім цього, була ще одна причина, яка викликала в Києві особливу, так сказати, специфічну цікавість до цієї п'єси. Річ у тім, що в особі мільйонера-куркуля дуже прозоро було виведено відомого київського мільйонера цукрозаводчика Терещенка, в своєму, так би мовити, періоді «хижакського нагромадження». Тоді він був тільки багатієм-куркулем, скунщиком земель у прогорілих дворян-поміщиків, і відзначався особливою жорстокістю до бідняків-селян та наймитів. Цього було досить, щоб уся київська фінансова і торговельно-промислова «аристократія», яка в лиці лестила, а поза очі заздрила куркулеві-мільйонерові, що багатів не по днях, а по годинах — щоб ця «аристократія» вважала за свій обов'язок побувати в театрі і подивитися, як там «якісь брати Тобілевичі» дозволяють собі «глумитися» з цукрового короля!

У ложах, ховаючись від чужого ока, сиділи «пани» у фраках і смокінгах, а такої публіки звичайно на спектаклях українського театру не бувало. Сховавшись у глиб ложі, ці фрачники не віднимали від очей біонокля, щоб нічого цікавого не пропустити. А цікавого було в цьому спектаклі дуже багато.

Чудовий був Кропивницький у ролі багатія Золотницького, зачепленого трохи земською культурою, який зневажливо називав Пузиря не на ім'я і по батькові, а просто Терешком, а це ще більше зближувало його з Терещенком.

Чудово проходили сцени, коли два хижаки меншого калібру, Феноген і Ліхтаренко, що служили в економії Пузиря, зчіплювалися один з одним, обвинувачували один одного в обманюванні хазяїна і нарешті складали взаємний договір «про ненапад», щоб разом шахраювати. Дещо слабшим був сам Тобілевич у ролі Пузиря. У нього не вистачало засобів для «мертвої хватки», чому прямолінійний хижак-набувальник, яким за п'єсою (як і в житті) був Терешко Пузир, не діставав достатньої яскравості. Куди краще

вдавався цей образ Садовському, до якого згодом перейшла ця роль.

Що ж до Саксаганського, то в ролі Феногена він створив гідну подиву побутову постать, ніби вихоплену просто з життя. Такі «управителі» були необхідною принадлежністю кожної великої «економії». Вкрадливий, улесливий, лукавий і хитрий, а одночасно, як кажуть, людина «собі на умі», — то владний, то, як треба, може прикинутися цілковитою мізерією, то послужливий, як вимуштрований пес, — от з якої різноманітності вилішив Саксаганський свого Феногена.

Безперечно, що в цьому типі артист зібрал багато окремих штрихів і характерних особливостей, помічених у дійсному житті. Я не кажу про характерний костюм селянсько-міщанського зразка, про манеру простягати руку або припадати губами до руки багатія; але мені здається, що навіть форму черепа, яка нагадувала трохи цукрову голову, десь було підмічено і вихоплено з життя.

— Колись бусурманів обдирали, а тепер своїх рідних! Як на війні нікого не жаліли, — бо ти не вб'єш, тебе уб'ють, — так тут німа чого сlini розпускати: не візьмеш ти, то візьмуть з тебе.

— Ну, поцілуємося і будемо товаришами.

В цьому діалозі між Феногеном і Ліхтаренком ключ до зrozуміння того типу, який треба було створити Саксаганському.

Але Ліхтаренко йшов пробоєм, і йому самому збунтовані селяни пробили голову.

Феноген провадив тонку гру і вийшов переможцем.
Тонкощі цієї гри і показав Саксаганський з захопливою майстерністю.

Феноген став загальним ім'ям.

Такі складні композиції, приступні тільки великим майстрям, куди цікавіші від прямолінійного глитая в п'єсі під цією ж назвою «Глитай, або ж Павук». Тут уже в самій назві п'єси вгадується її зміст, і самий тип глитая не має в собі ніякої загадки, над розв'язанням якої акторові довелося б попрацювати. І якби не геніальна Заньковецька, — все інше в п'єсі не викликало б ніякого інтересу. Надто вже просто: коняка єсть овес, Волга впадає в Каспійське море, павук п'є кров своєї жертви. Два по два — чотири.

Кінчаючи розділ про павуків і п'явок, хочеться повернутися до водевілю «По ревізії», про який мені вже доводилося згадувати. Тут також є писар, роль якого не раз доводилося виконувати Саксаганському. Але в тій же п'єсі є майже безсловесна роль Гараська, про виконання якої треба сказати кілька слів.

У четвертій яві разом з кокетливою Пріською ввалиється на сцену щось невиразне — опухла від пиячки людина. Вона промовляє лише кілька фраз, які, проте, ніякого значення не мають. І справа не у фразах, не в реplіках, а в самому образі. Хотілося завжди спітати в Панаса Карповича, де він підмітив таку постать? Біля

якої сільської корчми, серед яких цілком пропащих п'яниць він вихопив цю постать для свого сценічного образу? Скуйовдженна голова, яка ніби щойно вилізла з соломи — «вороняче кубло», — збиті віхтем вуса і борода, рештки якоїсі одежі, що ледве вкриває многогрішне тіло... I обличчя... Ми назвали його опухлим. Але тут опухло не тільки обличчя, тут опухли губи, очі, повіки, мозок! Все наповнене сивушною парою, здається, стисни йому руку, і з пальців, тримтячих, але не рухливих, потече якась смердюча, сивушна рідина липуча.

В розм'якшеному мозку блукають уривки якихось фраз, уламки якихось думок.

Щось від солдатської казарми — «так тошно, чистий калавур», щось, може, з «холодної», де кажуть про те, що «хіба у нас земля безрозсудна...». Коли йому наказують мовчати, він пробує виструнчитися, б'є себе пальцями по губах і безтямно повторює: «Мальчатъ...»

Тільки запах сивухи і дзенькіт чарки викликають у нього певні координовані слова і дії.

— Стара, не задержуй чарки, може, ще хто хоче випити.

Тут мало від автора, а все від актора.

Треба було створити ще одно породження «безрозсудної землі» в образі «певного присяжного лжесвідка», і Саксаганський збагатив галерею типів темного безправного села образом Гараська. От вони, супутники царського правосуддя! «Опора трону, царству обороною». От він, агент царського правосуддя, якого за пляшку горілки можна було примусити «присягнути» про що завгодно... Тутходить не про образу Пріськи Риндичкою, Гарасько йде і ладен давати неправдиве свідчення і говорити, що йому накажуть... Але важливо не те, що він говоритиме, а те, що з його слів напишуть інші: «Оний Гарасим, з відставних солдатів, під присягою показав» і т. ін.

Так поглибив, розширив і розшифрував мудрий майстер майже безсловесну роль Гараська в досить легковажному водевілі. Всього лише «опухла людина» і кілька нечленоподільних слів, а проте:

— Все та сама багатолика, безправна Русь.

— «Земляки, страшно!»

Недарма стара театральна приказка говорить:

— Нема поганих ролей, а є погані актори!

ПОБУТОВИЙ ЖАНР

Мистецтво мініатюр — теж велике мистецтво. Недарма багато великих живописців, навіть таких, як Давід, подавали в мініатюрах видатні твори мистецтва. Те саме буває і з великими акторами. Ми вже спинилися на одній мініатюрі Панаса Карповича: Слід спинитися ще на одному сценічному шедеврі, створенню якого і сам автор надавав серйозного значення.

Я кажу про роль Протасія Пеньонжки в п'єсі Тобілевича «Мартин Боруля».

От що розповідає про створення цієї ролі сам артист у своїй статті «Як я працюю над роллю»:

«Тип Пеньонжки автор узяв з нашого херсонського поміщика, такого ж настирливо-говіркого, з тією різницею, що розмову свою пересипав він латинськими цитатами. Я переніс його на кін цілком, навіть із його ходою, припадаючи на праву ногу.

Авторові дуже подобалось, а я був незадоволений: виходило нудно, нецікаво, докучливо. I я шукав на дні душі моєї чогось іншого. Шукав і мучився. У мене не було тону старого чоловіка; виробляючи його, я трохи не зірвав голосу, поки знайшов спосіб робити це легко, не напружуючи голосові м'язи. Я придивлявся до старих людей, переймав їхні характерні риси, голос і з усього того нарешті утворив зовсім нового типу. Коли на другий рік ми знову гралі «Борулю» в присутності автора, то він сказав мені: «Чудово. Ти знаєш, я ніколи не думав собі нічого подібного».

Цей уривок дуже цікавий.

Насамперед тут піднімається завіса творчості, і, по-друге, актор сам визначає суть стилю свого мистецтва, відмежовуючись від чисто натуралистичних засобів рабського копіювання життя. Замість цього він намічає цілком правильний стиль синтетичного реалізму, прихильником якого він був протягом усього свого творчого життя.

Це шлях, яким в епоху, що передувала нашій епосі соціалістичного реалізму, йшли кращі представники нашого мистецтва в галузі мальарства і в галузі театру.

Варто уважи тут те, щоходить про незначну, епізодичну роль, яку, здавалося, за браком підходящого виконавця, без жодної шкоди можна було б і викреслити. Але коли за цю роль узявся майстер, знову сталося те, що було з роллю Гараська у п'єсі «По ревізії». Згодом до Саксаганського перейшла і роль Борулі, але йому не без болю, очевидно, довелося розстatisя зі своїм маленьким шедевром. Борулю він грав чудово. Дуже вдалася йому сцена 4 дії, коли він з справді шляхетською хвастовитістю виступає «в похід» проти пана Націєвського:

— Кипить моя кров!.. Кипить! Я ж і тобі, я ж і тебе... Палажко! достань гарапник... Не будеш ти славити, а будеш ти струпи гоїть... Я ж тобі покажу, як шуткувати з дворянином!

У весь цей фінал проходив під нестримний гомеричний сміх публіки. Цього бажав і цього домігся сам актор.

Тільки в Сенкевича в романах хвастовита шляхта робить подвики честі й геройства. Саксаганський брав характери не з романів, а з життя. От чому слова і вчинки свого «героя» він наділив комічними штрихами, завдяки чому вся «героїка» розсипалась на порох під дошкульними вибухами нестримного сміху.

Чудовий і фінал п'єси: вогні горять і швидко обертаються в по-піл усі документи, всі копії, всі протоколи про дворянство... Все обертається на порох... І на очах у публіки достоту тане, зменшується, як льодова сосулька, ще недавно величний Боруля і обертається в якуть жовту, зморщену грудочку. А по цьому немов знову оживає, навіть звідкись рум'янець заграв на обличчі.

— Чую, як мені легко робиться, наче нова душа сюди ввійшла, а стара, дворянська — попелом стала. Візьми, Омельку, попіл і розвій по вітру!..

І публіка аплодує, не може не аплодувати дуже тонкій майстерності, з якою великий артист виконує цю фінальну сцену. А проте це не Пеньонжка...

В чому суть цієї ролі? Пеньонжка — це шляхтич — ідеал, якого прагне сам Боруля. Він уже старий і недолугий, майже впадає в дитинство. Подібно до багатьох стариків, він любить розповідати про минуле. Але розслаблений мозок не вдержує нитки оповідання. Слово чіпляється за слово, як цвяхи до магніту, без ніякого порядку і внутрішньої послідовності. Є така форма старечого недоумства. Звичайно, його ніхто не слухає, але він, ухопившись за окреме речення з чужої розмови, намагається розповісти і свій випадок з життя. Це йому ніколи не вдається. Він замовкає — до найближчого випадку.

Роль нудна й одноманітна. А що ж вийшло? На спектаклі поруч мене сидів видатний психіатр, один з київських професорів. Він просто таки не міг всидіти на місці від подиву і захвату. А на сцені сидів дідок у м'яких хутрових чобітках, з довгим цибухом у руках, одягнений у костюм, який можна було зустріти за старих часів на Волині або на Поділлі у посесорів або лісничих, певна річ, з по-двійним або потрійним дворянським прізвищем... Сидів, підморгуючи одним оком — друге нерухоме, ніби не реагувало, і, зберігаючи нерухомість обрезглого обличчя, про щось розповідав, часом лукаючи і сласно хихочучи.

— Він був жонатий на Свербихвостовій,— там лукава була жінка, борони боже всякого хрещеного від такої... Гі-гі... Змолоду крутила хвоста з уланами... Недалеко від них стояв уланський полк, так вона одного улана... От забув, як його фамілія... на умі вертиться, так якось чи на птицю, чи на лоша скидається...

Він силкується пригадати. На лобі збираються зморшки, як у мавпи, що уважно розглядає порожній горіх, кинutий у клітку пустуном.

Після марної паузи він розповідає далі, хоча його ніхто не слухає, кожний занятий своїм ділом.

— Гі-гі... Застукали мужики того улана... Ксьо-качевський... А бодай тебе, так так, Ксьо-качевський, я ж кажу, що на лоша скидається — ксьо, ксьо — Ксьо-качевський!

Дія йде своїм ладом. А він, подумавши, провадить своє...

видно, щось у нього попереду заготовано, тому що весь він починає пересмікуватись, метушитись.

— А під старість, як уже почало від старої Губачевської трухлявим деревом одгонити, вона добивалась від старого Губачевського-Носача любові... все співала йому: «Гори, гори, моя лампада». Гі-гі!

І заспівав!.. О, що це за спів був... І що це за обличчя було. А голос із присвистом і пискливий, хрипучий фальцет... І сласне смакування, і це «гі-гі», і третяча нога в хутряному чобітку... Мерзота, мистецтвом зведена, як каже Гоголь, на перл творіння!

Ми поверталися додому разом з професором. Він ніяк не міг заспокоїтися...

— В яких клініках, в яких будинках для божевільних він спостерігав такі риси? Розумієте, адже це «докторська дисертація»... Ця права зіння, що не реагує... Ці ослаблені м'язи обличчя...

— Невже інтуїція може так далеко заходити? Тоді навіщо книги, навіщо клініки, навіщо величезний людський матеріал, яким користуємося ми для своїх спостережень і висновків? А тут — вийшов на сцену, і готово. А ти бери перо і пиши дисертацію: «Протасій Пеньонжка і його хвороба».

А майстер показав представника класу, приреченого на загибель, але який претендує на владу і панування.

Чи думав про це автор п'єси? Ні. Він «вивів» знайомого йому помішка. Чи думав про це майстер сцени, силкуючись відійти від «оригіналу» і вивчаючи тип? Може, теж не думав? Як не думав Гоголь, створюючи в «Ревізорі» чиновників глухого невеличкого міста, що вийде викриття всієї самодержавної, кріосницької і чиновницької Росії.

Така мова справжнього реалістичного мистецтва.

В цьому цінність мініатюри, створеної Панасом Карповичем з епізодичної ролі Протасія Пеньонжки.

Після цього ніхто вже не вважав цю роль непотрібною, епізодичною, без якої легко можна обйтися. Адже головна особа в п'єсі — Боруля. А Саксаганський показав, що головне в п'єсі... Пеньонжка. Боруля прагне стати дворянином! А що таке «дворянин» — це показав майстер, який створив роль Пеньонжки.

Чомусь зараз же після Пеньонжки хочеться спинитися ще на одній з ролей так званого «шляхетського репертуару». Маю на увазі п'єсу «Паливода» і доїджджачого Харка, в ролі якого Саксаганський розгорнув на всю широчину свій різноманітний творчий талант.

От як було з «Наймичкою», коли, крім Заньковецької, нікого не хотілося та й не можна було бачити,— так і тут. На сцені владував Харко — Саксаганський. Всякі там графи та князі Неньовські, їх «чарівні» жінки, написані за раз назавжди визначенім шаблоном для «польських красунь» — спасибі Пушкіну, що створив ще в 1825

році Марину Mnішк! — усе це відсувалося на задній план, перетворювалось на якісь манекени, хоча їм і доводилося багато говорити, і діяти, і творити інтригу п'єси... Не допомагали оксамитні сукні, не допомагали парчові, пишні жупани і кунтуші... Ніхто не слухав пристрасних визнань закоханих,— усі стежили тільки за словами і діями Харка — Саксаганського.

Насамперед про зовнішність: маленька голова, наче вдушені в плечі, сам він — сухорявлівий, як добрий хорт, ноги трохи зігнуті в колінах, як у людини, що звикла їздити верхи багато і довго. Крок широкий з присіданням — теж від сідла. Ізда верхи виробляє таке ритмічне присідання. Сиро-зелений архалук, мисливська «ушанка», гарапник, що ніби приріс до руки. Гостре око, що далеко проникає. І вискліво-охриплий голос, надірваний на зайздах та ловецьких облавах. І одночасно — він закоханий у свою справу, справжній мисливець. Інакше чим пояснити його колоритне оповідання — одно з мисливських оповідань, якому незмінно аплодував увесь театр, зверху донизу. Але цих барв для створюваного Саксаганським образу ще мало. Він відроджує всесвітній тип «хвастовитого вояки», надаючи йому специфічних штрихів, властивих «хвастовитому ляхові»... Тип теж класичний, відображеній і в літературі, і в фольклорі і не раз потверджений історією.

Хвастощі й боягузство, холуйство і лакейське зухвальство, специфічна, так би мовити, каstova брехливість мисливця, моральна розбещеність упривілейованого холопа і потайна мрія здаватися «паном» — от та семикольорова райдуга, барви якої так яскраво переливаються в майстерно створеному образі! Комедію написано дуже соковито. Правда, феодальні химери самого «паливоди», який ладен «запалити море», як та хвастовита синиця в байках, показані в тонах добродушного гумору... Ці фантастичні феодали заховують «і в самій мерзенності відтінок благородства». Такі, між іншим, звичайні риси старої української драматургії в п'єсах на шляхетсько-історичні теми. Але в центрі п'єси — Харко. Ми вже бачили цілий ряд образів, які в творчому зображені Саксаганського освітились глибоким гумором «видимого сміху і незримих, невидимих світу сліз».

Образ Харка, панського доїжджающего, цілком іншого штибу. В п'єсі «Паливода» деякі сцени написані в стилі гротеску. І образ Харка дає чудовий матеріал для такого стилю. Цим скористувався Саксаганський і цілком подав цей свій образ у формі гострого гротеску. Тут відкрилося невичерпне джерело комічної творчості. Щодо цього образ Харка треба залічити до таких самих гротескних персонажів цілого ряду водевілів і комедій старого українського репертуару, як «За двома зайцями», «Як ковбаса та чарка...», «Сватання на Гончарівці» і т. ін. У ролях цього репертуару Саксаганський відразу ж зажив собі слави «першого коміка» — в початковому періоді своєї артистичної діяльності. Водевільно-гротескові пер-

сонажі цих п'єс не вимагали від майстра сцени ні глибоких творчих дум, ні болісних шукань. Творчий успіх давався йому легко.

У Панаса Карповича кінець кінцем утворився величезний арсенал комічних прийомів, виходів на сцену і з сцени, вітань, поклонів, освідчень, — аж до самого кашлю і нюхання табаки.

Так воно й пішло по сценах усіх українських театрів... Кашляти «по-Саксаганському», нюхати табаку, чхати, розкланюватися. А тим часом все це тільки близки великого таланту, що створив образи великого художнього і соціального значення.

Про них ми пробували говорити більш аналітично.

Але і тут, у «Паливоді», є моменти великого заглиблення. Коли, наприклад, у сцені одчайдушної гульні сп'янілій до втрати відчуття дійсності Харко після марних спроб нарешті підводиться з-за стола і, оглядаючи присутніх зухвало-владним, хоча і безпросвітно п'яним оком, витискує з себе урочисті слова:

— Я... я пан Ка-Каньовський!

Холоп і пан, холуй і феодал на мить злилися в єдиний образ... Ставало «страшно», як і в тих великих образах, про які ми говорили раніше. Це глибоко западало в пам'ять.

І знамените оповідання мисливця — високий зразок словесного жанрового письма!

Це теж не забувається.

А тим часом таке «незабутнє» незмінно і конче зустрічається в Саксаганського в кожній ролі.

Часом це один тільки погляд, одно тільки слово. Часом — одна тільки пауза. Часом — рух бровою. Момент, що обпалює своєю виразністю, своєю «бездонею»... Так, ніби людина несподівано опиняється над прірвою, про близькість якої не здогадувалася.

Бували випадки, коли такі «моменти» тільки й лишилися від усієї ролі. Це ми вже бачили в аналізі творчості Саксаганського в ролі Івана в п'єсі «Суєта». Може, доведеться ще спинитися на деяких таких моментах.

ЖУПАНИ І КУНТУШІ

В іспанській і французькій драматургії є ціла серія п'єс «плаща і шпаги». Їм цілком відповідають п'єси «жупана і кунтуша» в історичному репертуарі старої української драматургії. Таких п'єс було дуже багато. Назвати їх історичними досить ризиковано. Навіть найбільш «історичну» п'єсу М. Старицького «Богдан Хмельницький» можна залічити до цієї категорії з великими застереженнями. Не більше справжньої історії в таких п'єсах, як «Сава Чайль», «Дорошенко» та ін. Навколо історичного зерна утворюється цілий букет вигаданих становищ, інтриг, конфліктів, романтичних колізій — залежно від винахідливості автора та вміння його лавировать серед підводного каміння та підводних скель, густо й щедро

розкиданих царською цензурою. Кінець кіпцем вироблялися шаблони становищ, шаблони конфліктів, шаблони фіналів. Замість повнокровних, соковитих, змістовних характерів, на які багата була українська історія, виходили майже манекени, одягнуті в кольористі, пишні вбори. Виручали пісні, які промовляли краще за всякі розповіді й інсценівки. Треба, проте, сказати, що в цих костюмно-історичних ролях гетьманів і полковників дуже картиною і велично виступав Микола Карпович Садовський. Багатство зовнішніх даних, амплуа драматичного резонера, глибокий тембр голосу — все це дуже личило для п'ес історично-романтичних.

Проте і Панас Карпович, якому, здавалося, було простору в «житейському морі» свого жанру і стилю, дуже любив виступати в цих геройчних ролях.

Сказати, що це було погано, значить сказати неправду. Було все картиною, мальовничо, декоративно, як у картинах Матейка. Але майстрові, що звик творити з крові й м'яса справжнього життя, важко було творити чудеса з картону.

Проте «моменти» бували й тут.

Незабутні моменти.

У п'єсі «Сава Чалий» Саксаганський грав Гната Голого і Потоцького. Здається, грав він і Саву Чалого. Але бачити його в цій ролі мені не довелося. В ролі Потоцького було кілька таких сцен, що від них, як кажуть, коли не волосся на голові ворушилось, то мурашки у всякому разі пробігали по спині. Пригадую один з таких моментів.

Допит гайдамаки. Потоцький довго пронизує своїм допитливим оком захопленого в полон гайдамаку, в якому запідозрює Саву Чалого.

Кілька секунд зловісної тиші. Це погляд очкової змії, погляд удава до того, як він має кинутися на свою жертву... Такі театральні секунди здаються вічністю. Театральною, певна річ.

Потоцький (довго дивиться на гайдамаку). Ти знаєш, хто я?

Гайдамака (довго дивиться на Потоцького). Може, знаю, а може, й ні!

Потоцький (не спускаючи з нього очей). І смерть твоя й життя в моїх руках!

Гайдамака. Може, в твоїх, а може, й ні...

Цей напружений діалог відбувався в напруженні тиші всього залу. Здавалося, це не діалог, а поєдинок. Немов вороги стоять з відведеними курками. Чекаєш, от-от загримить постріл...

Потоцький, немов переможений величною байдужістю гайдамаки, каже: — Признайся, я тобі сто злотих дам, ти Сава Чалий?

Гайдамака. Може, Сава, а може, й ні.

Потоцький (бере з столу пістоль і цілиться). Говори: ти Чалий? Уб'ю, як собаку!

Гайдамака. Може, уб'еш, а може, й ні.

Потоцький стріляє. Пістоль дає осічку.

Гайдамака. А бач, не вбив!

Потоцький. На палю його зараз!

Гайдамака (на виході). Це той Потоцький, що розум у нього жиноцький.

Потоцький наказує Шмігельському: — Посади його в бочку і завдави димом від сірки.

Коли вивели гайдамаку, Шмігельський пропонує Потоцькому вернути його. Якщо ясновельможний пан хоче добитися від нього бажаної відповіді, то нехай накаже розкувати його, добре нагодувати, напоїти, — і от Потоцький — Саксаганський виголошує знаменитий монолог, наскічений сарказмом, підказаний неясною свідомістю того, що він зазнав поразки в цьому поєдинку.

Потоцький. Чудово, чудово!.. Почнем харцизів частвувати: музика буде грati їм, нехай танцють, п'яні бестії, а після танців і на палю!.. Ха-ха-ха! (Входить Жезніцький). Розкувати гайдамаку, дать йому добре їсти, поїть горілкою три дні, щоб кожний день був п'яний, як на весіллі, а Лейба нехай грає йому на цимбалах веселу — до танців! Ха-ха-ха! Ну, чого стоїш? Ти м'яса хочеш? Буде м'ясо! На третій день, коли нічого нам харциз не скаже, посади його на палю. Лейба буде грати йому веселу, а він нехай конає, бестія, під танець.

Це одно з кращих місць у п'єсі. І мені здавалось, — краще місце у всьому спектаклі.

Такої експресії, такої динамічності, такого гніву, змішаного з сарказмом, такого вогненного блиску очей я нізащо не сподівався від «комічного актора»... Правда, сцена дуже театральна, дуже виграшна для актора. Та, як кажуть старі актори, де виграш, там може бути і програш! Тут був повний виграш!

Якщо порівнювати з великими світовими трагіками, то, наприклад, славнозвісний Ернесто Россі, в якого в ролі Іоанна Грозного була сцена, подібна до цієї, не може навіть рівнятися з Саксаганським щодо сили експресії, і це я говорю не для того, щоб звеличити нашого майстра, — зрівнятися з Россі теж було б непогано, а тому, що такої похвали, такої кваліфікації цілком і безпекенно, заслуговував Панас Карпович. Він знайшов місце, речено заслуговував психодогічну глибину сцени та її можливу життєву правду і розправив крила.

Такі сцени теж не забиваються.

А в усякому іншому (за винятком психологічної і за ситуацією аналогічної сцени вже із справжнім Савою Чалим) майстрові нічого було робити в ролі Потоцького. Декламація, пишні слова — це струни не для його багатозвучної бандури. Як уже сказано, Саксаганський грав роль Гната Голого. Але навіть в його виконанні Гнат не вийшов тим, чим він мав бути в п'єсі за нездійсненим задумом автора. Автор мав на увазі створити й показати рицаря голом:

ти, що повстала за свої права і права свого народу, і в противагу Саві Чалому показати «людину з народу», виразника одвічної ненависті України до своїх гнобителів, до панської, шляхетської Польщі. Автор не дав досить простору для створення такого чудового образу.

Правда, зовні постать непримиренного гайдамаки було, так би мовити, виліплоно чудово. Це була жива скульптура великого майстра — та й тільки.

Закінчуячи огляд п'ес «жупана і кунтуша» та ролей цього жанру, в яких виступав Панас Карпович, або точніше, ролей, в яких мені доводилося його бачити,— я раптом згадав ще один такий незабутній момент. У п'єсі «Бондарівна».

На самому початку Бондар — Саксаганський довідується про викрадення дочки...

Який трагічний подив, який раптовий блиск очей з-під густих прегустих брів, скільки кривди, гніву і непохитної рішучості в цьому погляді, в цьому голосі...

Так клекоче вулкан, затаївши розтоплену вогнедишну лаву, яка от-от вихопиться з кратера і понесе загибель усьому, що зустрінеться на її шляху [...]

У великих акторів бувають такі спалахи гніву, що нагадують гнів землі...

Пригадуючи Саксаганського в цій сцені «Бондарівни», я вбачаю щось, що ріднить його з вогнедишним вулканом. Схожість ця далеко не зовнішня, коли справді відчуваєш, що в грудях актора клекоче вулкан, ладний от-от вихопиться і кинутись вниз вогняним потоком.

Таким великим порівнянням доводиться користуватися не для пишного словечка, а для того, щоб передати почуття, породжені творчим диханням справжнього, великого мистецтва.

Бувало, увіп'єшся біоноклем, весь замреш, не дихнеш. Чудові, правда, і не часті, були такі хвилини. Але в них тільки і пізнається справжній, великий талант, справжнє, велике мистецтво.

Власне кажучи, я ніби оглянув головні зали творчого музею, творцем якого був Панас Карпович Саксаганський. І як це на перший погляд не здається дивним, згадуючи про творчість комічного актора, я спинявся переважно на його глибоких, трагічних образах. Так воно й повинно бути... Як «перший комічний актор», Панас Карпович Саксаганський, кажучи словами великого «комічного» письменника Гоголя, «повернув сміхові його справжнє значення».

Він показав, що в глибині сміху заховуються слізози. Він розкрив у сміху його потужну трагічну силу — «огидне і нікчемне», повз яке людина проходить щодня, не виросло б перед нею у такій страшній силі і вона не вигукнула б, здригаючись: «Невже є такі люди?»

Так визначав Гоголь трагічну силу сміху.

I якщо мали рацио ті з гоголівських сучасників, які після «Ревізора» признавались, що жодна трагедія не справила такого страшного, приголомшливого враження, як ця комедія, яку багато хто вважав за вигадку, написану «для сміху», то справедливо буде в творчій роботі комічного актора відзначити головним чином його здібність розкривати в комічному його трагічну суть.

В цьому й полягає велич таланту, що зростав не днями, а годинами. I тільки фізична недуга, тяжка хвороба великого майстра сцени позбавили нас можливості разом з мільйонами нового, чутливого її уважного глядача ще й ще переживати радість великої майстерності, якій служив Панас Карпович п'ятдесят років: вступив на сцену в 1883 році і залишив її в 1933 році¹.

ШЛЯХ СЛАВИ І ПОДВИГУ

Великий історичний шлях. Я вже говорив про те, яку величезну політичну роль відіграв український театр та його славні діячі, виступаючи адвокатами буття і духовного багатства народу, саме ім'я якого розчерком царського сатрапа було викреслено: «нена такого народу». З міста в місто, починаючи з України, де вони не обминали навіть найменшого культурного куточка, і потім у столицях Росії, в містах Поволжя — скрізь пройшли ці вістуни буття і творчості «неіснуючого народу», підбадьорюючи одних, радуючи других, змінюючи братерство народів, між якими свідомо сіялися ворожнеча і розбрат... I це було доти, поки народи самі не заговорили про себе мовою Великої революції... I перемігши, зміцнили наївки святобратьєрську спілку присягою на червоному прапорі великої Радянської Конституції.

Цікаво простежити цей півстолітній шлях, цю артистичну мандрівку по столицях, містах і «весіях», починаючи від Єлисаветграда, звідки вийшла талановита сім'я Тобілевичів на громадську роботу. Користуючись мемуарними даними та іншими, які є в мене, театральними мемуарами, я позначав на карті місця, а в деяких випадках і роки діяльності українського театру з участю Саксаганського. Я гадаю, що, підходячи до закінчення спогадів, своєчасно дати і цю географічну довідку.

Отже, з рідного єлисаветградського гнізда в період 1882—83 року почали вилітати один за одним талановиті брати Тобілевичі на широкі простори, не відаючи, які троянди і які колючки доведеться зустріти на цьому шляху. Але ми простежимо тільки шлях Саксаганського, відзначаючи пункти не за хронологічним, а за географічним порядком.

Ще бувши прапорщиком, у 1883 році, в Одесі він зустрівся зі своїм братом Миколою, який тоді вже грав у трупі М. П. Старицького. Тут і вирішилася його доля. Звідси і почалися мандрування «з Керчі в Вологду і з Вологди в Керч».

Одеса, Миколаїв, Київ, Житомир, Бердичів, Черкаси, Умань, Кам'янець-Подільський, Вінниця, Кишинів, а до того — Катеринослав, Ростов, Мелітополь, Сімферополь, Севастополь, Харків, Полтава, Кременчук, Суми... І раптом славний похід усіх корифеїв на Петербург (двічі — в 1886 і 1887 р.) та московські гастролі (1887), що закінчилися славною перемогою. Потім Вільно, Варшава (вельможна шляхта бойкотувала «хлопських» геніїв), Мінськ, Могильов, Смоленськ, Воронеж і Курськ. І великий артистичний рейд по Волзі, починаючи з Казані, і далі Симбірськ, Саратов. І знову Україна — по шляхах, уквітчаних славою. Та я забув про Ялту, про Таганрог, про Акерман, і, мабуть, треба додати ще з десяток міст і містечок, що вислизнули від моєї реєстрації. Загалом треба лічити не менш як п'ятдесят географічних пунктів... Майте на увазі, це не гастролі «за викликом», у м'якому вагоні, на все готове. В кожному такому місті, за винятком Петербурга і Москви, треба було побороти цілий ряд найнесподіваніших адміністративних і господарських труднощів. Грати доводилося не завжди в пристосованих приміщеннях. Не раз доводилося добрий хлів протягом доби перетворювати на «храм Мельпомени», на «палац мистецтва». Були такі «ведмежі закутки», де населення бачило театр уперше. І можна собі уявити, як довго, а може, і на все життя, зберігалися незабутні враження, породжені спектаклями за участю таких великих артистів! Заньковецька, Саксаганський, Садовський...

На прощальному ювілейному спектаклі Марії Костянтинівни Заньковецької в 1922 році серед численних делегацій і привітань величезне враження справило привітання, яке виголосив ветхий старик, що прибув здалека.

— Чи пам'ятаєте ви, наша улюблена Маріє Костянтинівно, як багато років тому ви приїздили до нас і як після безсмертної «Наймічки» ми випрягли з брички коней, і самі запряглись замість коней, і довезли вас від театру аж на вокзал... Так ото ж я і есть коней! (Бучні оплески). Прийміть же, наша ясна зоре, глибоку той коник! (Бучні оплески). Прийміть же, наша ясна зоре, глибоку той коник! (Бучні оплески). Прийміть же, наша ясна зоре, глибоку той коник! (Бучні оплески). Прийміть же, наша ясна зоре, глибоку той коник! (Бучні оплески).

Заплакав промовець, з'явилися слези і на очах славної ювілярки. Закипіла слюза і на очах Панаса Карповича. Він був супутником і славним соратником Заньковецької на спільному історичному шляху українського театру. Він же брав найпалкішу участь в організації ювілею Марії Костянтинівни і як голова ювілейного комітету, і як учасник ювілейної вистави. І вдячне привітання не відомого «коника» однаковою мірою стосувалося і Панаса Карпова. І скільки таких «коників», вщерть сповнених вдячності до вчача. І скільки таких «коників», вщерть сповнених вдячності до вчача. І скільки таких «коників», вщерть сповнених вдячності до вчача. І скільки таких «коників», вщерть сповнених вдячності до вчача. І скільки таких «коників», вщерть сповнених вдячності до вчача.

І раптом — мов у казці... Рідні пісні, рідні танці, рідне слово — і такі близькі, зрозумілі образи скривдженіх матерів, обманутих дівчат, світлих мрійників, що пробуджували прагнення до крашого, радісного життя!

Актори приїхали і виїхали. Але іскра, кинута на ціліну, не загасала. Утворювались свої театральні гуртки, народжувались нові таланти, що згодом ставали прикрасою сцени, а головне — народжувалась і міцніла надія і віра в прихід світлих радісних днів.

От яке значення має наведена мною географічна довідка. Мало того, що ми знаходимо там і Київ, і Одесу, і Харків, і Москву, і Петербург. Це етапи тріумфу по культурних центрах. Але не забувайте, що там були і Суми, і Лубни, і Полтава, і Акерман, і глуха Балта.

Це шлях освіти, шлях справжнього подвигу.

Історія зберегла нам колоритні оповідання про мандрівки безсмертного Мольєра зі своєю трупою непроездними дорогами старої Франції, про блукання по заїздах і придorожних трактирах, під постійною загрозою насильства і сваволі зухвалих представників влади, що мали акторів за одно з бродягами і позбавленими прав кримінальними злочинцями. Такі ж оповідання збереглися на сторінках історії шекспірівського театру.

Чому ж не розказано, не записано, не увіковічено не менш цікаві, не менш колоритні, а часто куди сумніші епізоди на історично-му, справді подвижницькому шляху нашого театру на чолі з Панасом Карповичем Саксаганським!

Не пам'ятаю, в якому саме місті,— чи в Полтаві, чи в Кременчуку,— трупа на чолі з Марією Костянтинівною Заньковецькою, ім'я якої вже користувалося всесвітньою славою, не знаходила собі притулку. Всі хотіли, всі заїзди з нагоди ярмарку були забиті. Розпорядник, висланий наперед, повернувся на вокзал з сумним повідомленням, що трупу розмістити ніде...Хоч розкидає шатро і поциганському розташовується під голим небом. Ніякі ісправники, ніякі міські голови і чути нічого не хотіли...Що їм, справді, «Гекуба», та ще й «малоросійська»!.. А дощ лив як з відра, і людям треба було спочити...І виручила...Хіба це не сюжет для мопассанівського оповідання! Виричала власниця, пробачте на слові, «публічного будинку».І вона, видно, щось чула про славні імена українського театру...І скромно, не називаючи себе і свого становища, вона запропонувала трупі «своє приміщення».Всі з величезною подякою пристали на пропозицію і рушили на вказану адресу. Марія Костянтинівна, від якої я чув це оповідання, не могла без хвилювання говорити про те, якою увагою, якою приязню, яким піклуванням «хазяї» оточили її [...]

Другого дня зніякові місцеві «патріоти» розмістили трупу в своїх квартирах [...]

ЕПІЛОГ

— Свої гастролі у всіх містах ми починали звичайно «Наталкою Полтавкою», — розповідав Панас Карпович у своїх спогадах.

Те саме було у всіх кращих українських трупах тієї епохи. Це була чудова традиція.

Сигнал. Тиша. Коротенька музикальна увертюра. Завіса поволі підноситься вгору, і відкривається сцена. Позаду «видно шляхи полтавській і славну Полтаву», на сцені вбога хатка Терпилихи. Виходить Наталка з відрами на коромислі — стала, поставила на землю відра, і поплила мила чарівна пісня:

Віють вітри...

Далі колоритний монолог, і на сцені з'являється пан Возний. Класичний Возний, справжній творець і витоковник цієї ролі — Панас Карпович. Протягом усього п'ятдесятирічного перебування на сцені він був кращим, щоб не сказати єдиним.

Цією роллю він почав свою славну театральну історію, і цією роллю закінчив свій сценічний шлях у пам'ятній вроцістій виставі в Києві 1934 року² в приміщенні Державного театру опери та балету.

Вступив молодим, сповненим світлих надій, і зійшов зі сцени як народний артист СРСР, як орденоносець, що заслужив це високе звання і цю високу нагороду чесним і славним служінням своєму народові на дуже відповідальному посту театрального діяча й майстра сцени...

— Благоденственного і мирного пребивання... Кхе, кхе-е...

— Желаю із медових уст твоїх слышати умилительное названіе, сообразное моему чувствію. Послушай:

От юних літ не знав я любові,
Не ощущал вожження в крові;
Как вдруг предстал Наталки вид ясний,
Как райский крин, душистий, прекрасний,

Утробу всю потряс,
Кров взволновалась,
Душа смішалась.
Настал мой час...

Відразу ж проходить відчуття чогось слизького, мерзеного, огидного, незважаючи на медоточиві слова та тримтячий, навмисно солоденький голосок. Хто такий, кінець кінцем, Возний — сільський Тартюф, яким подав його Саксаганський, або «невдаха» філософ, що начитався Сковороди і декламує його вірші:

Всякому городу нрав і права...

Як ми вже казали на початку, на цю тему були суперечки в літературі і на сцені. Де хотіли намагався створити образ, що викликає не почутия огиди своїм залиянням до Наталки, а жаль і співчуття. Намагались, доводили, але нікого не переконали.

Це не Квазімодо-горбань із золотим серцем, а Тартюф, що прикідається доброчинним.

А втім, він навіть не дуже прикідається доброчинним. Саксаганський особливо підкresлював його жаль з приводу того, що «взяточок, сиріч — винуждений подарочек весьма-очень іскусно у істця ілі отвітчика треба виканючити», та його готовність, як подяку за послугу, написати всяку клязу, наклеп і «контроверзу» проти кого завгодно.

Саме таке «кропив'яне насіння», таку «падлючу», «піддячу» натуру, очевидно, мав на увазі і сам автор п'єси — Котляревський. Важливо тільки відзначити, що Саксаганський змалював цю постаті далекого минулого м'якими тонами, можна сказати, акварельними, тим часом як живих п'явок і павуків пізніших часів він зображав густими мазками або глибоким різцем сатирика-обличителя.

Він давав змогу глядачеві досхожу посміятися і з убрання дореформного чиновника, і з його вицвілого, але старанно розчесаного «тупея» (особлива зачіска тих часів), і з штучної крученості мови старовинних судових кругліїв з семінаристів-недоуків, і з його «сладкогласія», що нагадує мекання закоханого цапа...

І коли під тиском обставин Возний мусив був поступитися Петрові Наталкою у «вічное і потомственое владініє», цілковиту рациію мав Саксаганський, який не вважав за серйозне розкаяння Тартюфа... Це тільки маневр хитрого пройди, щоб зробити «благородний жест у мерзенному ділі».

— «Я, возний, і признаюсь, що од рожденія моєго расположенія к добрым ділам, но, за недосужностію по должності і за другими клопотами, досіле ні одного не здіял».

Дружний, веселий сміх усього театру був завжди одностайною відповіддю на цю лукаву вилазку Тартюфа, подану Саксаганським. У тонах найтоншої іронії так, що вона завжди влучала в ціль.

Образ Возного, над поглибленим якого Панас Карпович не кидав працювати протягом усієї своєї артистичної діяльності, належить до найдовершенніших творінь великого театрального майстра. Немов виточений з чорного дерева і слонової кістки, художньо звонкий і виправданий у кожній лінії, в кожному штриху — з зончішнього боку і в кожній паузі, в кожній інтонації, в кожному місці і в своєрідному ритмі, — він посідає виняткове місце в ряді творчих образів театрального мистецтва і заслуговує на найдокладніше вивчення. А це була його перша творча робота на світанку театральної кар'єри, його, так би мовити, перша, солов'яна пісня. Вона була зворушливою і чудовою, він зійшов зі сцени, супроводжуваний

вдячним захватом. Тут він поставив крапку в історії свого театрального славного шляху. Згадкою про цю лебедину пісню Саксаганського-майстра я і кінчаю свої записки.

1939 р.

Петро Тобілевич

ПРО БАТЬКА

Батька свого, П. К. Саксаганського, я не знав з народження і аж до того часу, як мати моя, Л. К. Квітка, віддала мене у Петербурзі, де ми жили з братом і сестрами, до школи. Там я і довідався, що прізвище мое Тобілевич. З школи, власне кажучи, пансіону з правами реальної школи і муштровою кадетського корпусу, де я пробув лише два роки, батько взяв мене до себе. Через Харків, де грава трупа, мене повезли до хутора Надія, що належав дядькові Іванові Карпенку-Карому...

Все було нове: батько, дядьки Іван та Микола (Садовський), хутір серед степу, брати (діти дядька Івана) та дід Карпо. В Єлисаветграді зустрів дід, кремезний чолов'яга середнього росту, сивий, весь у зморшках. Тоді йому було, мабуть, годів з вісімдесят. У Надії зустріч була сердечна, знайомство з Назаром, Юрком, Орицею та Марією, дітьми Івана Карповича. Почалось нове життя: воля, роздолля, гуляй, іж та спи — після пансіону вражало все. Степ широкий, край веселий, гарний ставок, повний коропів, карасів та раків, два човни, вудки, полювання... На хуторі був глиnobитний будиночок на п'ять великих кімнат, критий соломою, де жили ми всі. Крім того, була кухня, ще один невеликий будиночок, конюшня, свинарник, сарай і повітка. Наш будинок стояв у чудовім саду, де було безліч сортів вишень, яблук та груш. Центральна алея йшла від будинку до ставка, а в кінці її з обох боків кущі калини. Алея виходила до маленької затоки ставка, де були прив'язані човни. Риби у ставку безліч.

Мене захопило життя в Надії. Все було просто, весело і цікаво. Всі працювали і відпочивали гуртом, до столу збирались за сигналом. Простота поєднувалася з розумним порядком, і в цьому житті ми, діти, знаходили своє місце і працювали на косовиці, молотьбі та інших роботах, виконували доручення дорослих. Пам'ятаю молотьбу. Всі на роботі. В часи перерви дід Карпо, великий митець до усіяних вигадок, каже: «Хлопці, хто хоче заробити?» Звичайно, охочих багато. «От і добре,— каже дід.— Лізь у мішок, я зав'яжу твоє, а ти вилазь!» Лізли, качались по землі, навколо регіт, та вилізти ніхто не міг, аж поки хтось з нас, приховавши ножа, виліз таки. Дід сердився: мішка жалко. Витівок він вигадував безліч.

Було йому понад вісімдесят, і він дивувався, що не може сісти на коня, як колись, і був певен, що нездужає. Багато згадував, як усі старі, про кращі минулі часи...

Про багате пригодами життя, про те, що цікавило нас усіх, ми писали і видавали «газету». Співробітничали всі — і дорослі, і діти. Було чимало смішного, наших дитячих проб пера і різних епізодів з життя дядьків та батька. У Марусі (дочки Карпенка-Карого) з'являється, мабуть, залишилось декілька номерів цієї газети — цікаві листи. Власне, це був прототип сучасних стінних газет. Щось подібне видавали і дядьки наші, коли були малими...

Ще краще і веселіше було в Надії в часи, коли не було гастров, і приїздили дядько Іван з дружиною, дядько Микола, батько дехто з акторів; гости часто наїжджали звідусіль. Особисте життя батька на той час склалось так, що він не мав власного родинного вогнища, віддавши його дружині, з якою розлучився. Тому всю любов свою до сімейного гнізда батько переніс на Надію...

І всі вони, — батько, дядьки, друзі їх актори, — захоплено працювали: косили, молотили. А незабутні мисливські подорожі! Батько був чоловік здоровий, дужий і вправний. Пам'ятаю пожежу на хуторі, коли він прийняв на себе обов'язки брандмейстера. Давав накази, кому що робити, разом з людьми взяв лопату і почав копати рів між скіртами на току. Він працював так, що аж земля свистіла, лопата не відтерпала і поламалась. Вранці, коли скінчили боротьбу з вогнем і відстояли будівлі, я глянув на батька і жахнувся: він був схожий на чорта, чорний, брудний, тільки очі блищають. Цю ніч я запам'ятав на все життя і серед безладдя і гамору могутню і величну батькову постать.

Вечорами або в дощ точилися загальні розмови, спогади, і ми серед дорослих. Читали Толстого, Тургенєва, Шевченка... Батько напам'ять читав трагедії Шекспіра, поеми Гомера. Досі пам'ятаю, як читав він «Черкеса» Короленка. Всі слухали затаївши духа, коли Унтер прощався з черкесом, не маючи змоги затримати його. І раз, через п'ятдесят років, чую, як батько крикнув «Пшо-о-ол!...» аж мороз іде поза шкірою.

Дядько Іван на хуторі не тільки відпочивав на фізичній роботі, у розмовах, але у короткі часи канікул писав свої драми і комедії.

Ввечері іноді дядько Іван читав нову п'есу, яку писав на той час. Тут же ця п'еса або уривок обговорювались, і всі, навіть ми, хлопці, мали право висловити свої погляди. Дядько Іван чуйно прислухався до кожного, захищав своє положення або згоджувався з пропозиціями слухачів. Ласкато усміхався, коли говорили ми, малечі... Все це світлі спогади про кращі роки життя, безтурботне дитинство...

Літо 1907 року — останнє, що я провів його у Надії. Ще раніше, взимку, я вчився в Одесі у німецькому реальному училищі, куди мене віддав батько. Після смерті дядька Івана вже туди не їздив.

Отже, літні канікули та гастролі в Одесі — ті короткі часи, коли ми були разом. І хоч важко було йому керувати моїм навчанням, виховувати,— він робив багато і так, що запам'ятувалось назавжди.

Перш за все він домовився з відомим одеським лікарем М. С. Ігнатовським, великим своїм приятелем, щоб той взяв мене до сім'ї. І без цієї надзвичайно суворої та похмурої зовні людини, яка насправді була людиною рідкісної доброти, лагідної вдачі і великого розуму, без Миколи Сергійовича я не можу уявити свої учнівські роки. Та все ж батько допомагав мені в часи скрут, я завжди почував його вплив, сильну руку, любляче серце чи то у листах, чи у зустрічах.

З Петербурга я не виніс нічого і не розумів того, чого вчили мене в Одесі, бо не мав ґрунту. З гріхом пополам перейшов у третій клас і все йшов навпомацки. За порадою класного наставника, батько залишив мене на другий рік, допоміг, і це повернуло вчення, я зрозумів премудрість науки. Вчитися стало легко і приємно. Листи між нами були єдиним вірним засобом спілкування. Ще коли я дізнався, що у мене є батько, два роки ми переписувались, я ретельно писав про все і менш усього про навчання. Навіть вірші писав. В Одесі ми листувалися регулярно: лист на тиждень.

Я мусив писати тільки правду, батько не лаяв мене, якщо справи йшли негаразд, а доводив користь знань, будив мою цікавість і чуйно торкався моого дитячого самолюбства. «Або дома не бути, або слави добути!» — писав він мені, і я йому відповідав цими ж словами. Коли ж про славу було годі й думати, траплялось всяке, батько дотепами розганяв хмари і запевняв мене, що це все випадково і я можу зробити більше і краще. Я старався виправдати його віру в мене і сподівання. З моїх предметів батько любив, здається, словесність і історію і прищеплював цю любов мені. Я знов про це і у своїх листах «щеголив» крилатими виразами з відомих творів, прислів'ями, старався блиснути знанням історії у комічних аналогіях. Здається, не завжди я попадав у ціль — батько докладно пояснював, що і до чого треба вживати. Досі пам'ятаю цю його науку.

У мене добре йшли справи з точними науками, і я мріяв про гірничий інститут. Деякі листи до батька навіть, пам'ятаю, підписував: «студент якого-небудь гірничого інституту Петро Тобілевич». Батько підтримав мої прагнення, кажучи, що корисніше і краще бути середнім інженером, ніж другим актором...

З батьком завжди було весело. Безконечні дотепи під час мисливських подорожей з нашим собакою у безкраїх степах. Або сливських подорожей з нашим собакою у безкраїх степах. Або ще. В Одесі якось познайомився я з відомим тоді спортсменом Сергієм Уточкіним. Це був чоловік середнього зросту, рудий і, як кажуть, «плохо скроен, да крепко сшит». Він дуже зайкається, був міцним дядьком і мав страшенну силу, яка зовні не помічалась. І от, здається, у 1908 році, він літав на аероплані у Києві на Сирці.

Мені дуже хотілось подивитись на Сергія, показати його батькові. Пішли. Стоймо ми вдвох, біля нас якийсь полковник у відставці. Батько звертається до мене і цілком серйозно каже: «Ти знаєш, Петре, я боюсь, щоб, як полетить Уточкін, не полякались автомобілі: буде нам погано, ще покалічать. Дивись, скільки іх там стоять!» Я з радістю підхопив — не первші — і також цілком серйозно відповів, що як автомобілі полякаються, то буде жах, і краще нам стати десь у безпечнішому місці. Полковник той не витримав і встрав у розмову і почав справді вже серйозно, без тіні іронії, пояснювати, що ми даремно лякаємося: це коні можуть понести, а автомобілі не злякаються, бо вони ж не живі... У батька в очах заграли чортники, вуса розійшлася в усмішці. Ми члено йому подякували за пояснення і, ледве стримуючи сміх, відійшли...

Встав я якось вранці, щоб іти до реального, але почув біль у горлі, голову навіть повернути було незручно. Вийшов до чаю, який ми пили вдвох з Ігнатовським. Я до нього. Розказую. Бере ложку, поправив пенсне, глянув і каже: «Пішов, бувван (він не вимовляв «л»), до себе у кімнату, зачини двері і нікого не пускай. Через годину повернусь». За годину прийшов, вислухав мене, щось вприснув. «Тепер у ліжко і лежи. Полежиш трохи — тижнів щість, у тебе дифтерит. Двері зачиню і ключ візьму. Не сумуй». Через два дні я почував себе добре і страшенно нудьгував. І саме в цей час до Одеси приїхав з трупою батько. Слово Миколи Сергійовича — закон. Тому бачились ми щодня через двері, у яких, на щастя, були скляні фільонки. Вигляд, мабуть, я мав нещасний, і, щоб підтримати мене, розвеселити, батько за дверима вигадував таке, що, хоч і був я нетвердий на ноги, відрівтись від дверей не міг і забував усе на світі. То були сценки в лицах про пригоди славнозвісного одеського сатрапа градонаочальника адмірала Зеленого, про його зустрічі з Боселом, колишнім адміралом, у порту, про зустріч з Радецьким та багато інших. Оповідав батько про зустріч з Дуровим, добрим знайомим, про його жарти. Я сміявся до сліз і до сліз нудьгував, коли за дверима нікого не було, батько поспішав до театру. Так і пройшов мій карантин, Микола Сергійович розчинив двері, ми нарешті розцілувались з батьком...

Мої вагання між гірничим і політехнічним інститутами закінчились, врешті, на користь останнього. Переїхав у Київ і почав учиться в політехнічному інституті. Батько в цей час багато розіїджав на гастролі, і ми зустрічались в канікули у знайомих, де батько відпочивав з Ніною Митрофанівною. Він цікавився моїми справами, пам'ятаю навіть, як влаштував мою практику на землечерпалці київського пароходства...

Якось запросили батька у Москву (там було українське товариство «Кобзар», воно влаштовувало вистави, концерти за участю видатних артистичних сил) для участі у «Нatalці Полтавці». Чи то після цієї вистави, чи то в якийсь інший вечір, вірніше ніч, його

запросили співаки московського оперного театру. Були там Шаляпін і Алчевський, з ними батько був знайомий давно, були ще інші артисти. Алчевський непомітно вийшов із залу, де всі сиділи, у кімнату, і раптом всі почули спів тоді відомої артистки, яка... сиділа тут, у залі. Виявилось, що то співав під жіночий голос Алчевський. Співали й інші. І вже коли розходилися, Шаляпін звернувся до батька і сказав: «Панасе Карповичу, ми вже старімо, і пора нам думати про те, щоб я перейшов на ваше місце у драму, а ви — в оперу...»

1948 р.

Ніна Саксаганська

ІЗ СПОГАДІВ ПРО П. К. САКСАГАНСЬКОГО

Восени 1903 року до Варшави, де я жила з сім'єю, приїхала українська трупа, на чолі якої були П. К. Саксаганський і М. К. Садовський, а грали там І. К. Карпенко-Карий і його дружина С. В. Тобілевич. З нею у дружніх стосунках була моя добра знайома. І ще перед приїздом трупи я наслухалась про українців, про їхній театр і про братів Тобілевичів... Якось на бульварі, серед варшав'ян, одягнених по-європейському, я побачила чоловіків і жінок, що привернули увагу вбранням і мовою: вони про щось говорили між собою і сміялися. Це були українські актори... Через кілька днів мене познайомили з Софією Віталіївною, і я почала відвідувати, крадькома від батька, виступи українців. На одній з вистав Софія Віталіївна запросила за лаштунки, щоб познайомити з братами. У вбиральні, де брати гримувались, куди я несміло ввійшла, були всі троє. Вони сиділи за столиками і тихо розмовляли між собою. Іван Карпович вітався ласкато і тепло, Микола Карпович — весело і шумно, тут же він подарував квітку з великого букета, що лежав біля дзеркала (Іван Карпович упівголоса щось таке сказав), третій брат був потворою, він мене перелякав (давали «Паливоду», і Панас Карпович грав доїжджающего), хоч і чемно вклонився; пізніше я бачила, як мінялось його обличчя, коли він знімав грим...

Іван Карпович був патріархом, тому його коментарі до подій і розмов у вбиральні всі приймали і не сперечалися. Таке враження особливо змінилось, коли одного разу я, прийшовши до Софії Віталіївни, не застала її дома і за проханням Івана Карпового чекала її. Він розмовляв з молодими артистами, і мій прихід перебив цю бесіду. Після пояснення на моє здивування, як то можна «купувати очима» («Очима купують жінки, бо грошей їм ніколи не вистачає, а не розглядати товару, не прицінюватись вони не можуть, от і купують очима...»), як сказав Іван Карпович про дружину, їх бесіда

продовжувалась («Посидьте трохи та послухайте нас...»). Я сіла в куточек і почала чекати. Якоюсь простотою і розумом віяло від Івана Карпового, його слухали, перепитували, він, посміхаючись, повторював. Йшлося про театр, про мистецтво, та я нічого не пам'ятаю, бо мене цілком захопила атмосфера невимушенності і батьківської теплоти, яку випромінював старший Тобілевич. І я зrozуміла, що він справді всім їм батько. Таким і залишився у моїй пам'яті Іван Карпович: портрет художника Уварова дуже добре передає зовнішність Карпенка-Карого, його лагідну, трошки журливу усмішку... Правда, раз і у нього прокинувся характер і темперамент Тобілевичів... Мабуть, той, хто викликав цей вибух, жалкував і пам'ятив його до кінця днів своїх...

Садовський спалахував як порох, кипів і так само скоро вщухав. Часто, сміючись, Панас Карпович згадував, як брати приїздили до старого батька і допомагали йому у полі: Садовський гарячився, рубав косою, тупив її і починав дратуватись. Карпенко-Карий косив спокійно, розмірено, як і старий. Батько сміявся з Садовського, дошкуляв йому, і той, вже до краю роздратованій, починав клясти все на світі і обід, говорячи, що пропаде з голоду. Батько сміявся і дивувався: чи можна ж померти з голоду за борщем з салом та варениками з сметаною... «Але ж щодня те саме!» — уже з розpacем кричав Садовський. З Садовським можна було жартувати, говорити йому таке, на що не відважишся, хоч і жартома, сказати Івану чи Панасу Карповичам.

За своїм характером і вмінням володіти собою Панас Карпович був десь між Карпенком-Карим і Садовським: завжди стриманий і повне розуміння того, що характер, коли дати йому волю, доведе до меж можливого, та вже я знаю, чого це йому коштувало... Панас Карпович не міг, як Садовський, після вибуху забути усе, і в цьому близькому до Карпенка-Карого. Пам'ятаю, він просив мене, не бажаючи рвати з однією людиною, ввічливо висловити те, що мені було викладено у бурхливих, громових тонах. Мимоволі згадала, як Іван Карпович кинув трупу у березні 1905 року і не поїхав до Житомира, де мали ділитись Саксаганський і Садовський; він не поїхав, бо не міг поручитись за себе...

Смерть Івана Карпового була надзвичайним ударом для Панаса Карпового. Від усіх переживань і прикростей Панас Карпович тяжко захворів, розpac і свідомість того, що ні з ким працювати так, як, йому здавалось, треба, привели до того, що він кинув сцену і поїхав у Надію, хутір Карпенка-Карого. За таких тяжких умов почалось наше спільне життя, яке пройшло чимало випробувань... Хто не був у Надії, не бачив херсонських степів, не бачив чорної землі, потрісканої від спеки, не пережив красу південних ночей серед калини і дубів, — той не зрозуміє незвичайного сплаву пристрастей і поетичної мрійності, які так по-різному виявлялись у братів...

У Надії ми почали оживати, виїжджуючи на короткий час до добрих знайомих Панаса Карповича. Там вирішив він шукати посади агента товариства драматичних письменників, посади, яку так зневажав і яка мала дати шматок хліба принаймні років на п'ять, поки син не скінчить інститут. Панас Карпович з такою просьбою звернувся до Марії Гавrilівни Савіної, яку добре знат і поуважав. Марія Гавrilівна сердечно відгукнулась і, розгорнувши діяльне листування, влаштувала справу. Наприкінці лютого 1910 року ми гостювали у родичів Заньковецької і там одержали листа з Москви. Догадувалась я, що це, мабуть, про просьбу Панаса Карповича. Він з листом зачинився у кімнаті, читав його довго-таки. Через деякий час вийшов до мене весь осяянний, збуджено радісний з листом від О. І. Южина-Сумбатова (з ним домовлялась Марія Гавrilівна). Панас Карпович читав лист для мене. На жаль, лист цей десь загинув. У ньому Южин у щиріх і чулих словах говорив про великий талант Панаса Карповича, про часи, що їх ми переживали і які вимагали, як ніколи, повернення його на сцену. «Замінити Вас нікому», — писав О. І. Южин, закликаючи Панаса Карповича до театру. Слова ці були тим більш важливими, що Панас Карпович давно не чув такого: тяжкою образою залишились в його пам'яті і серці слова одного з впливових київських «громадян», якими він ганьбив ще у 1908 році нашу трупу і репертуар. Тоді від яркоти й образів у Панаса Карповича на очах з'явилися слізоз... А ці слова Южина оживили його. І знову почалось мандрівне життя...

Почали в Єлісаветграді, переїхали у Полтаву. По дорозі на одній із станцій до Панаса Карповича звернувся чоловік, якого я одразу не пізнала і прийняла у сутінках за Петю, сина Панаса Карповича. Він покликав Панаса Карповича у куток, щось йому сказав. Той перехрестився, в очах закипіли слізоз. Вони довго пошепки про щось говорили і вийшли. Повернувся Панас Карпович один і сказав мені: «Костя каже, що помер Марко...» Костя — син Марка Лукича Кропивницького. Всю дорогу Панас Карпович говорив про Марка Лукича, згадував і зажурено мовчав. Мовчала і я. Через багато років, якось під час хвороби Панаса Карповича, лікар-колекціонер відмовився від грошей і попросив будь-який лист Марка Лукича... Треба сказати, що Панас Карпович взагалі вважав, що листи й інше — це все тіні минулого, і не дуже беріг їх. Коли ж лікар цей ще сказав, що він збирає і береже документи з історії мистецтва, то Панасові Карповичу відмовити було важко, і він віддав цікавий і щирій лист Марка Лукича, останній лист, написаний з нагоди двадцятип'ятирічної сценічної діяльності Панаса Карповича. До речі, мало хто згадав про ці роковини, крім Кропивницького, а Панас Карпович ніколи не святкував ювілеїв. Вшанування 1935 року вже не залежало від Панаса Карповича... Так от цей лист, написаний незадовго перед смертю Кропивницького, молоді

роки, остання стаття Марка Лукича про український театр — все це згадувалось у ту пам'ятну подорож до Полтави...

Трупи Свєтлова, Прохоровича та інші, де гастролював Панас Карпович аж до 1915 року, далеко не підходили до того рівня, на якому було «Товариство» Саксаганського і Карпенка-Карого. Пам'ятаю, що приїзд Панаса Карповича сприймався як свято. Він, по суті, ставив вистави заново, актори старались грati краще і справді грали краще. Панас Карпович виступав у п'есах Карпенка-Карого переважно, а також у п'есах Кропивницького і Старицького, звичайно, ішли «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм». Він говорив, що ці п'еси мають глибокий життєвий зміст інтерес, його глядачі у цих п'есах краще зрозуміють, ніж у нових, які треба сурово добирати, маючи необхідні сили і сцену...

Умови праці цих років видні з таких двох прикладів: якийсь пройдисвіт, як потім стало ясно, взимку 1913 року оплутав Панаса Карповича і Марію Костянтинівну Заньковецьку у Петербурзі. Було все: і обман, і спекуляція, і погані актори, з якими довелось мучитись, і, нарешті, втеча з касою цього барішника; а от молодь трупи, чи, вірніше, товариства Барвінського принесла творче задоволення Панасові Карповичу. Серед молоді були вихованці школи Лисенка. Панаса Карповича хвілював молодий запал акторів, які серйозно, з любов'ю ставились до театру. Пам'ятаю, що особливо подобались Панасові Карповичу чиста літературна мова, відсутність безглазих суперечок та інтриг, що так згубно впливають на мистецтво і нищать його.

Вимогливість Панаса Карповича до репертуару, до виконання його велике мистецтво завжди згуртовували навколо нього насамперед молодь. Вона бачила в ньому, мабуть, не тільки художника, сучасника славних корифеїв рідного театру, але і втілення власних мрій і сподівань. Доказом цього можуть бути слова прощання молоді одного містечка на Херсонщині, коли Панас Карпович закінчив свої гастролі: «Шануючи пам'ять свого покійного брата і натхнені його дивовижними творами, ви явили перед нами цілу низку типів рідної України, типів живих і характерних. Живі уривки життя, які виникали перед нами на вашій невеличкій сцені, дарували радість, очистили нашу душу, зробили нас мудрішими. І коли рідне горе оберталось в активне обурення, тоді сміх ваш падав бичем і вчив зневажливо переносити безладдя сучасного життя. З вами легко, з вами віриться у велике радісне відродження України». Так говорила молодь м. Олександрії в грудні 1914 року...

У ці ж часи зав'язались мистецькі стосунки Панаса Карповича з московським літературно-художнім гуртком «Кобзар»; виступав він не тільки на урочистих виставах гуртка, але й на окремих концертах, на артистичних вечірках серед друзів і прихильників таланту. Були хвилюючі зустрічі з Шаляпіним, Алчевським, Правдіним, Гіляровським... У Панаса Карповича було багато спільног

з цими, такими несхожими між собою, людьми: у молодості у різних містах колись їх зводила доля, там вони познайомилися, і тепер було багато спогадів і мрій про майбутнє... Пам'ятаю, від тих незабутніх московських зустрічей лишилися тільки книжки Гіляровського про російсько-турецьку війну, про Шипку та про подорож його по Україні...

Одночасно з Панасом Карповичем кинула сцену і Марія Костянтинівна Заньковецька. Відтоді їх творче життя було зв'язане до останнього дня перебування Марії Костянтинівни на сцені. «Милому, любимому родному брату Фуше от сестры Мухи», — писала Марія Костянтинівна на одній з своїх фотографій, подарованій Панасові Карповичу. Я довго не могла зрозуміти їх взаємин, щиріх, простих, позбавлених вимушеності; вони ніколи не розводили дипломатії, не розмовляли натяками, називаючи речі і вчинки своїми іменами, без упередженості чи затаеної думки. Коли доводилося слухати їх бесіди, здавалося, що вголос думає одна людина. Листи Панаса Карповича і Марії Костянтинівни, якими вони обмінювались, трохи передають незвичайний характер їх взаємин, та думки, покладені на папір, втрачали цей своєрідний характер... Пам'ятаю, як познайомив мене Панас Карпович з Марією Костянтинівною: як познайомив мене Панас Карпович з Марією Костянтинівною:

Панас Карпович і Марія Костянтинівна часто гастролювали разом. Що ж казати, такі виступи їх користувались нечуваним успіхом, і поволі серед людей, прихильних до українського театру, і навіть у пресі почали ширитись думки, що Заньковецькій і Саксаганському потрібна своя велика зіграна трупа, що вони, повні сили і таланту, можуть і повинні створити український художній театр. Такі висловлювання зачіпали болючі струни душі обох артистів. Та вони не сиділи згорнувши руки. Ще у 1910 році і протягом наступних трьох років Панас Карпович і Марія Костянтинівна доклали багато сил, енергії і здоров'я, щоб утворити такий театр. Спопели багато сил, енергії і здоров'я, щоб утворити такий театр. Спопели багато сил, енергії і здоров'я, щоб утворити такий театр. Спопели багато сил, енергії і здоров'я, щоб утворити такий театр. Спопели багато сил, енергії і здоров'я, щоб утворити такий театр. Спопели багато сил, енергії і здоров'я, щоб утворити такий театр.

тиркевич-Карпинська, С. І. Васильківський та багато молоді. На неї, власне, був розрахунок і сподівання. Відповідно до того, хто і де пропонував матеріальну підтримку, думали влаштовувати театр у Москві, Харкові або Києві. Та недарма кажуть, що гроші велика сила і вони дають право хазяйнувати у ділі. Так думали і ті грошовиті харків'яни з української громади, які не дуже члено, ще не почавши справи, стали втручатись у художні плани майбутнього театру. Панас Карпович обурився, і ми виїхали з Харкова. Тим справа і закінчилась.

Що думав Панас Карпович про цей театр? Він висловлювався так: яке життя, таким мусить бути й український художній театр, а це значить, що репертуар його слід будувати перш за все на нових художніх і ідейних українських п'есах; театральні потрібен новий драматург, на зразок Карпенка-Карого, з його чутливістю і пильністю до соціальних явищ, з його талантом; крім того, до репертуару слід ввести російську і західноєвропейську класику. Для п'ес модерністичного напряму, де, за словами Панаса Карповича, переспівувались нецікаві для народу старі пісні, він рішуче закривав двері цього художнього театру.

Панас Карпович сам хотів покласти основу того репертуару і працював над п'есами... Різні сюжети, художні образи ройлись в його уяві. Часто у дорозі під монотонний стук коліс вагона я слухала «Фантазії» Панаса Карповича. Це були і чудові ліричні вірші, прозові, справді фантастичні пригоди, ядучі сатиричні сценки, у яких я пізнавала багатьох, з ким доводилося зустрічатись. Мабуть, так невимушене випливали у нього думки і образи «лицемірів»... Разом з Марією Костянтинівною ми всіляко підтримували Панаса Карповича у його роботі над комедією «Лицеміри», а йому чимало довелось затратити сил і часу на боротьбу з цензурою, коли уважали, що п'еса, навіть маючи підтримку М. Г. Савіної, Панасові Карпенкі стояти не зможе. Якось на одній з вечірок у Києві, де С. Васильківський прочитав щойно написаний водевіль «На перші гулі», Панас Карпович у запалі сказав, що і він за тиждень напишє такий водевіль. Усі присутні виявили зацікавленість. Пішли деякі на парі, що за тиждень він нічого не зробить. Коли ми йшли додому, Панас Карпович лаяв себе за нестриманість, хвилювався... Він взагалі завжди був сповнений сумнівами щодо своєї мистецької роботи, завжди знаходив недоліки і шукав досконалості. Особливо це стосувалось літературних робіт... і от по дорозі додому, вагаючись хвилюючись, Панас Карпович говорив, що дійові особи майбутнього водевілю стоять перед ним як живі і що Муха (Заньковецька — Р. П.) теж вважає цей сюжет вартим уваги. Звичайно, і я підбадьорювала його як могла. Протягом тижня Панас Карпович написав, а наступної суботи читав «Шантрапу» — жарт про антрепресувальники, бездарних акторів-торгашів. Пізніше цей жарт

надрукували. «Шантрапу» ставили кілька разів у 1917 році у Полтаві за участю Марії Костянтинівни у головній ролі. Як і у «Лицемірах», у багатьох задуманих Панасом Карповичем ненаписаних п'єсах, і зокрема у «Шантрапі», всі дійові особи — реальні живі люди, які, між іншим, завдали чимало клопотів авторові після опублікування жарту...

Мене обурюють люди, не обізнані з життям Панаса Карповича, які говорять, що після смерті Карпенка-Карого він опинився на роздоріжжі і обрав шлях гастролера, щоб забезпечити можливість найскромнішого існування для себе і для сім'ї, а у 1917 і 1918 роках і зовсім припинив діяльність. Гірко, що забувають факти нерівної боротьби Панаса Карповича і Марії Костянтинівни проти паплюження мистецтва, їх героїчні подорожі по великих і малих містах не для грошей, а в ім'я ідеї служіння своєму народові. Нарешті, слід нагадати, що після напруженої великої роботи протягом 1915 року в «Товаристві» І. О. Мар'яненка, взимку 1916 року Панас Карпович і Марія Костянтинівна очолили нове «Товариство» молодих здібних акторів, і воно існувало до осені 1918 року, поки неувійшло до київського Народного театру, директором і режисером якого був Панас Карпович. Відомо, що у 1922 році цей театр був реорганізований і утворилася трупа ім. Заньковецької. Отже, ми не бачимо ніякої перерви у роботі Панаса Карповича з 1915 по 1922 рік. То вже інша річ, що робота ця ускладнювалась бурхливими подіями революції і громадянської війни. Під час наших гастролей у Миколаєві ми дізналися про Лютневу революцію, на півдні України — про Жовтневу революцію, і в Одесі невимовно важким тягарем лягла на нас німецька окупація. Весь час у театрах або у приміщеннях, що заміняли нам театр, продовжувалась мистецька робота, йшли репетиції, ставили нові п'єси. Така робота переривалась короткими годинами відпочинку. Мітинги, збройна боротьба на вулицях міста, артилерійські обстріли перешкоджали іноді нам, але Панас Карпович і в таких надзвичайних умовах добиралася до театру, сидів там якийсь час у самотності і повертається додому. Тоді багато чого хвилювало і мучило Панаса Карповича, він хотів зrozуміти, що ж діється навколо. Затримати його дома не було ніякої можливості. Коли не в театрі, то просто так, серед людей, ходив він цілий день, дивився, слухав і все те ніс додому. Тоді починалися тривалі роздуми і розмови, він багато писав про те, що бачив і чув, перечитував зібраний відозви, газети.

Пам'ятаю, як вразила його звітка про повалення у Києві пам'ятника Столипіну. «На підніжжі пам'ятника, — говорив Панас Карпович, — були викарбувані слова Столипіна: «Вам нужны великие потрясения, а нам нужна великая Россия». Який же він дурень, що не розумів — тільки після великого потрясіння і може бути велика Росія... Коли пам'ятник відкривали, я питав одного чоловіка, чи довго він простоїть; той подумав і сказав, що років з 20, не

більше. А пройшов один лише рік, і весь народ кричить йому: «Будь прокляти, що мучив так всіх за ідеали царизму!» Народ кричить, а оркестри гримлять, і всюди «Марсельєза». Пам'ятаю ще, як хвилювався Панас Карпович з приводу того, що немає необхідної дисципліни і зброї, щоб захистити те, що народ здобув тяжкою працею і жертвами, від німців, які готовувались до наступу. І коли йому вперше довелось побачити німців-окупантів, то рясні словою побігли з очей. З гіркотою і презирством оцінював Центральну раду, керівники якої, пройдисвіти і авантурники, були далекими від народу: «Ну, — казав Панас Карпович, — тепер ми заживемо на вільній Україні! Ще б пак і вивіски переписані по-українськи, і кожен має при собі посвідчення з карткою, теж українське...» Пізніше, коли Раду розігнали і на уряд посадили Скоропадського, ми якось були у Києві. Відкривали клуб громадський і запросили Панаса Карповича... Він повернувся сумний і хмурий: «...Там була «говоризація», як казав покійний Сергій Васильківський, але по-гана, бо говорили німецькі українці і українські німці з нами як з учнями 4-го класу, про те, що Україна, з'єднавшись з Германією, стане великою державою... Дай боже тільки спершу спітати б у народу!..» І ми поїхали з Києва, у праці Панас Карпович шукав відповіді на питання, що їх тоді ставило життя на кожному кроці: «Багато загадок, але реальне сучасне життя стукає у двері, лізе у вікна, треба тільки зрозуміти і як слід прийняти його...»

Я не пам'ятаю таких обставин, крім того часу, коли уже захворів і назавжди кинув сцену, щоб Панас Карпович якусь вільну хвилину не проводив серед людей чи то на вулиці, чи то десь у компанії. І це не було непосидливістю, а звичайними для нього мандрівками і спостереженнями у пошуках мови, думок, звичок людей. У дорозі, особливо на пароплаві, він одягався простіше, натягав затасканий картуз і весь час проводив у розмовах на палубі. А потім, бувало, прийде і пише. Я сердилась, а Панас Карпович казав, що без цього не може, і наводив щепкінські слова: «Стараїся бути серед людей, вивчай людину в масі, не лишай жодного анекдота без уваги, і ця жива книга замінить тобі усі теорії; придивляйся до всіх верств суспільства без упередженості і побачиш скрізь і гарче і погане...» Звичайно, доводилось прогоджуватись, та й цікаво було слухати ці спостереження і малюнки з натури.

Багато влучних слівець, виразів записав внаслідок своїх спостережень Панас Карпович, і тому він бездоганно володів мовою, відтінками, розмови про походження різних слів завжди переворювались у цікаві літературно-історичні лекції, повні живого черва побуту простих людей чи панів...

У київському Народному театрі Панас Карпович по-новому поставив майже всі п'єси Карпенка-Карого, дав нове трактування сценічних образів, мізансцен і, головне, дав творче життя багатьом молодим акторам. Панас Карпович переживав більше, ніж

дебютанти: його місце було біля куліси, і там він з дебютантом чекав виходу. Пройшла підготовка, усе було продумано і перевірено, коли неминуче наступав вихід, Панас Карпович легеньким поштовхом посилив актора на сцену, хрестив його і говорив: «Ще один пішов...» Один спогад дає мені можливість сказати, що загальний характер пошукув і новації Панаса Карпового полягав тоді у поглибленні логічної вмотивованості мізансцен і поведінки персонажів на сцені, в усуненні всіляких зовнішніх ефектів. Багато уваги приділив він виходу Аделаїди у «Суеті», роль якої виконувала я. Звичайно актриса входила у хату, простувала до стільця, сідала і починала гру. Панас Карпович відкинув цей вихід і вимагав входження в образ за сценою і гри з першої появи у дверях. Він говорив, що Карпенко-Карий цій капризній панянці, білій вороні серед простих людей, дав дуже мало реплік і сценічного життя, хоч для загального розуміння подій цей персонаж великий. Як може Аделаїда, переступивши поріг хати вперше у житті, знати, де той стілець стоїть? Як може Аделаїда, пишно і модно одягнена, так просто сісти на стілець, брудний, бо каже ж вона, що у хаті погане повітря і бруд? У ваганні, презирстві до мужиків, нерішучості і без слів повинна бути зрозумілою для глядачів ця панянка... Цей дрібний штрих нагадав мені клопітку роботу Панаса Карпового з виконавцями вихідних і перших ролей у Народному театрі...

Панас Карпович тут почав здійснювати заповітну мрію щодо постановок західної класики. Плани були широкі... Наші молоді актори, красиві і пластичні, ширі у своєму запалі, викликали в «Розбійниках» захоплення глядачів. Панас Карпович багато працював над роллю Франца, зачинившись у кабінеті, він днями не виходив ні до сім'ї, ні до гостей...

Ще перед початком першого сезону я їздила у Ніжин до Марії Костянтинівни з запрошенням Панаса Карпового вступити до Народного театру з молоддю «Товариства», де, писав він у листі, можна буде розгорнутись. Запросив він також Л. П. Ліницьку і Г. П. Затиркевич-Карпинську.

Любов Павлівна була визначною артисткою і доброю людиною. Її чудовий голос, надзвичайна виразність і ширість у вияві почуттів полонили всіх нас. Вона була справжньою страдницею-героїнею: у житті часто так буває, що доля, щедро наділяючи людину талантом, позбавляє її особистого щастя. Так було і з Любов'ю Павлівною...

— Панасе, я не хочу їсти хліба даремно,— це були перші слова Ганни Петрівни Затиркевич, коли вона приїхала у Київ. Гrala багато і, як завжди, вражала своєю простотою. Я про неї багато чула, і слава артистки не була перебільшеною. Мої взаємини з Ганною Петрівною склались добре після того, як її сподобалась моя Проня у «Зайцях»...

— Побачимо, побачимо, як тепер грають,— говорила вона про себе, але звертаючись до мене. Звичайно, я хвилювалась. Та коли після вистави лайлива перекупка Лимарих тепло і ласково заговорила зі мною про господарські справи, я по тону і очах зрозуміла, що іспит витримала...

Панас Карпович у перший сезон 1918—1919 років нагадував мені вулкан, що після столітнього сну прокинувся і лава з його кратера невпинно розливається навколо: творча фантазія і вогонь захоплювали всіх. Та не так склалося, як бажалося: із дня у день густішими ставали хмари на обрії, чим далі атмосфера дихала грозою. Урядові установи і офіційні особи нетактовно і грубо втручались не тільки в організаційні і господарські справи театру, але й кожен вважав себе у праві втручатись у розподіл ролей. Безпідставні несправедливі оцінки, як і все інше, обурювали й нерували Панаса Карпового страшенно, напруження моральне і фізичне було нечуваним. А скільки безсонних ночей забрала у нього звіряча травля і брудні пасквілі, які до розпащу доводили артистів: треба було мати силу волі Панаса Карпового, щоб на другий день у театрі, жартуючи і оповідаючи анекdoti, підбадьорювати інших. Хто його знає, як би все це скінчилось, коли б не прийшла Червона Армія і не визволила Київ...

Відчуття користі і необхідності мистецької роботи, прийом глядачів давали Панасові Карповичу сили і віру в доцільність того, що він робив спочатку у Народному театрі, а потім, після його розпуску, на гастрольних виступах. Панасові Карповичу і в останній період творчого життя не довелось працювати у спокійних умовах: він знову був на колесах і вів нещадну боротьбу з тими, хто ганьбив народний театр, його реалістичне мистецтво. Це теж кощувало нервів і здоров'я, яке тануло з кожним роком...

Великою підтримкою для Панаса Карпового були надання йому почесних звань народного артиста і зустрічі з глядачами у клубах, куди він охоче і часто їздив. Актори і діячі мистецтва часто відвідували Панаса Карпового, і це були хвилюючі зустрічі для обох сторін: для тих, хто приходив за порадою, і для нього, перед внутрішнім поглядом якого проходили молоді роки... Я теж не можу спокійно згадувати ці зустрічі Панаса Карпового з франківцями, заньківчанами, а також з улюбленими учнями І. С. Коэловським, О. А. Петрусенко та іншими.

Незабутня була зустріч Панаса Карпового з Садовським, який повернувся з-за кордону у Харків. Я не була тоді в Харкові і знаю про це від франківців... Потім кілька років Панас Карпович і Микола Карпович гастролювали разом з колективом акторів. На цих виставах мене хвилювало замирення цих, за словами Панаса Карпового, останніх Тобілевичів, непримиримих у своїх поглядах, розуміння того, що життя вже, власне, пройдене, і це були вогні останніх спалахів... Настав скоро і той страшний день, коли на запро

шення заньківчан приїхати на ювілей театру Панас Карпович вперше у житті змушений був відповісти:

«...Ветер несет им печальный ответ:
Вашему пахарю моченьки нет...»

* * *

Покійний Сергій Миколайович Дурилін якось запитав мене: «Який сценічний образ Панаса Карпова був найкращим?» Відповідь готова була зірватись з вуст, я глянула на стіни кабінету, де висіли портрети Панаса Карпова у різних ролях, і сказала: «У нього не було найкращих — усі були кращі і найкращі...» Сергій Миколайович помовчав, подумав, схилив голову: «Так, я теж так думаю. Він, як і великий російський артист О. П. Ленський, належить до тих небагатьох, які не мали амплуа, і цим сказано все».

Я не можу, як учений, описати мистецтво Панаса Карпова, але створені ним сценічні образи стоять живими передо мною, випливають окремі моменти, куски і засоби сценічної роботи...

Творче самопочуття оволодівало Панасом Карпovичем задовго до вистави, і він беріг його, особливо перед виконанням драматичних ролей. Тоді Панас Карпович уникав компанії і зайвих розмов, особливо пунктуально дотримувався свого взагалі сувороого режиму. Була одна комедійна роль, яка також викликала у нього тривалу творчу підготовку. Це — Кабиця з «Чорноморців». Пісня «Заплив козак» завжди викликала у Панаса Карпова якесь особливе творче хвилювання і зосередження. З ним неможливо було розмовляти, коли ввечері давали «Чорноморців». Але після виконання цієї пісні він мінявся, знову ставав жартівливим, веселим, охоче балався з тими, хто його відвідував в убиральні. Я такого не помічала, наприклад, перед «Суetoю», де Іван, як відомо, співає «Пісню про Байду»...

Панас Карпович ніколи не вважав закінченою ні однієї з своїх багатьох ролей і тому до останнього дня перебування на сцені вдосконалював і шукав нові штрихи і відтінки. З певністю можу сказати, що у ролі Возного він так і не виявив того, що йому вдавалось потрібним. Вже за останні рази виконання цієї ролі Панас Карпович чимало змінив, доповнив, перемінив костюма і так не закінчив своїх пошуків.

Окремий великий розділ становлять незіграні ролі у п'есах Гоголя, Островського, Шекспіра, більшу частину яких Панас Карпович знав за власними перекладами.

Мені здається, що із такого глибокого незадоволення власною роботою і невгласимого прагнення до поширення репертуару виникло у Панаса Карпова ставлення до малих і великих колег, до

акторів. Акторів у цьому відношенні він не ділив на ранги. Єдиним мірилом був талант, результат мистецької роботи, а не пусті «говоризації».

На початку 30-х років у приміщенні російського театру у Києві за участю Саксаганського і Садовського ставили «Суету». Ролі розійшлися скоро, бо чимало було охочих грati з братами. Тільки на роль Карпа все ніяк не вдавалось знайти виконавця, який би задовольнив Панаса Карпова, відповідального за постановку. І одного разу на репетиції несміло підійшов якийсь військовий, з двома квадратиками на петлиці, і запропонував послуги. Спершу Панас Карпович хотів відмовитись жартом, але той так щиро говорив і так дивився, що відмовити він не зміг і погодився на пробу. Проба була успішною, і молодий чоловік грав поряд з досвідченими артистами.

А ось інший випадок, Панас Карпович шанував і поважав С. Я. Неделіна, одного з кращих артистів соловцовського театру, виконавця характерних ролей і ролей фатів. Панас Карпович цінив серйозне ставлення Неделіна до мистецтва і багато говорив про його вдумливу і ретельну обробку ролей. І от, коли Панас Карпович працював над роллю Давида Зіхеля у перекладеній ним п'єсі «Друг Фріц» (у Саксаганського «Приятелі»), він звернувся до Неделіна з проханням надіслати йому фотокартку у цій ролі, щоб вивчити грим актора. Неделін з радістю надіслав ці картки.

У Панаса Карпова не було зарозуміlosti, як і не було секретів. Він тільки відрізняв людей талановитих від тих, хто був зайвим у театрі. В такому випадкові вуста і серце його закривались, він жартував і радив докласти сил до чогось іншого.

1958 р.

Михайло Донець

ХУДОЖНЯ ПРАВДА

Панаса Карпова Саксаганського я відношу до плеяди тих великих акторів українського народного театру, завдяки яким цей театр став у ряди кращих театрів колишньої царської Росії. Він стоїть у групі найвидатніших імен творців українського театру, як М. К. Заньковецька, М. Л. Кропивницький, М. К. Садовський, І. К. Карпенко-Карий.

Коли мені в мої юнацькі роки доводилося вчитися любити театр і оволодівати сценічним мистецтвом, я часто бачив на сцені поруч з названими майстрами таких митців, як Ліницька, Затиркевич, Манько і цілий ряд інших акторів. І серед усіх цих артистів закінченістю своєї сценічної майстерності Панас Карпович Саксаганський завжди привертав виняткову увагу.

В його виконанні я ніколи не помічав актора. Передо мною завжди були винятково яскраві життєві образи, які цілком захоплювали глядача і примушували його забувати про те, що він присутній в театрі,— перед глядачем розгортається кусочек справжнього реалістичного людського життя.

Гра Панаса Карповича Саксаганського завжди була насыщена винятковою життєвою правдою, винятковою простотою передачі і правдивістю тону, жесту, гриму, одягу і всього іншого. Це був дуже правдивий актор, який ніколи не любив сценічного пафосу, пози й ефектності положення на сцені.

Від початку і до кінця Саксаганський був простий і натуральний — чи грав він героїчні ролі, чи комічні. Ніколи в його словах не було натиску, прагнення бути героїчним або комічним. Я до цього часу пам'ятаю створені ним образи в п'єсах «Суєта», «Сто тисяч», «За двома зайцями», в «Наталці Полтавці», у водевілі «Як тисяч», і багатьох інших — образи, які ніколи не забути.

Вперше Панаса Карповича Саксаганського я побачив у Києві на сцені колишнього театру Бергонье (тепер театр російської драми) в спектаклі «Сто тисяч» у ролі Копача.

Я думав, що мої юнацькі враження від гри Саксаганського були до певної міри екзальтовані. Тому, щоб перевірити ці враження, я, вже будучи зрілим артистом, після довгих років, протягом яких не бачив Панаса Карповича на сцені, пішов на найближчий спектакль з участю Саксаганського.

Тут я переконався, що юнацькі мої враження не були викликані ні молодістю, ні тією екзальтованістю, яка властива цим рокам. А пояснювалися вони виключно чарівністю виняткової закінченості акторської техніки, якою володів великий артист.

Сидячи на спектаклях, я спеціально вишукував моменти технічних прийомів, але не знаходив їх. Усе це було осяяне виключним внутрішнім теплом, яке захоплювало глядача, в тому числі і мене, вже знайомого з технічною стороною спектаклю.

Я пам'ятаю наші зустрічі з Панасом Карповичем не тільки на сцені (1910—1911 рр., коли я працював у Москві в опері Зіміна). Панас Карпович був частим гостем у нас, в українському музично-драматичному гуртку «Кобзар», де він виступав за нашим запрошенням на концертній естраді як читець кращих творів українських письменників. І тут, на концертній естраді, без гриму, без театрального костюма, Панас Карпович завжди зворушував мене і вражав своїм вмінням знайти потрібні голосові барви для повного змалювання виконуваного ним образу.

Його майстерність як читця і вміння поводитися з словом виняткові.

З першої нашої зустрічі, з першого ж знайомства між нами встановилася велика дружба на ґрунті спільноти сценічних інтересів,

яка триває і досі. В роки громадянської війни мені часто доводилося виступати разом з Панасом Карповичем в концертах і спектаклях. І тут мене завжди зворушувало його співчутливе ставлення до виступаючих в концерті. Він завжди уважно слухав усіх, хто виступав, і по закінченні виступів давав дружні поради товаришам, ділячись з ними багаточим сценічним досвідом і майстерністю читця.

Тяжка хвороба прикувала Панаса Карповича до крісла, позбавила нашу радянську театральну молодь можливості запозичити величезний досвід цього найвидатнішого майстра і його виключно любовне ставлення до мистецтва.

Панас Карпович і зараз з радістю зустрічає не тільки своїх старих друзів, але й тих відвідувачів, які потребують його порад в питаннях мистецтва. І мені часто-густо доводиться вдаватися до його допомоги при розв'язанні сценічних питань, які є для мене спірними або сумнівними.

1939 р.

Гнат Юра

ЖИВА ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

Далекі 1903—1904 роки. Я стояв перед відкритими життєвими шляхами, вибираючи собі найулюбленіший. Мене вабило мистецтво — театр. Але я ще наважувався повніше осягнути мою молоду мрію...

В той рік я вперше побачив на сцені Панаса Карповича. Мало сказати, що він на мене впливув своєю майстерністю,— він мене глибоко вразив. Я вперше відчув гіганську силу мистецтва, силу митця, що, здавалося, не мав рівного собі.

Безперечно, Панас Карпович Саксаганський теж має долю «віни» в тому, що я вибрав собі в житті саме шлях театрального мистецтва.

З того часу я не втрачав Панаса Карповича з очей, і періодично мені щастливо бачити його в різних п'єсах репертуару тодішнього українського театру, найчастіше в п'єсах Карпенка-Карого.

Саксаганський — не тільки учасник, він і творець того театру, в якому працював усе своє життя. Можна з певністю, без помилки сказати, що це був один з найкультурніших, найдемократичніших театрів, який уникав виставляти на своїй сцені різний мотлох то-дішньої убогої української драматургії, а цікавився переважно п'єсами соціальногозвучання. Цим і пояснюється виключна увага театру до п'єс Карпенка-Карого.

Панас Карпович володів багаточим, невичерпним арсеналом засобів творення сценічних образів. Створені ним образи заслужено ввійдуть в історію не тільки українського театру,— вони стали цінною спадщиною театру світового.

Сила актора Саксаганського полягала головним чином в тому, що його емоції були повністю підпорядковані вивіреним, глибоко осмисленим засобам роботи над образами. Панас Карпович володів справді цілою науковою творення сценічного образу. Він творив і культивував цю науку. Це артист виняткової технічної майстерності. Він вражав і своїм вдумливим підходом, і глибиною аналізу образу, допитливістю, наполегливістю в пізнанні всього, що могло дати йому матеріал до тексту п'єси.

Глибокий реаліст, Панас Карпович володів тонким, йому одному властивим гумором. Його образи були гострі і театрально піднесені. Проникнення в серце образу сполучалося в грі Саксаганського з чітко виявленим ставленням до нього, з глибоко психологічним розкриттям його.

Старий російський і український театри знали багато видатних майстрів, які покладались тільки на своє натхнення, на свою емоціональність. Панас Карпович, актор з великим, дуже чутливим серцем, з особливою увагою ставився до техніки сценічного мистецтва, опрацьовуючи свою власну театральну школу, з якої вийшло немало славних митців.

Аktor Саксаганський багато працював над своєю майстерністю. Він багато читав, вивчав класиків світової літератури, опрацьовував теоретичні роботи, з захопленням і увагою спостерігав гру видатних митців.

Він володів великою силою критичного аналізу. З небаченою проникливістю Панас Карпович відмічав особливості акторської індивідуальності своїх товаришів по роботі.

Панас Карпович з великою вимогливістю ставився і до себе.

Він створив цілу систему попередньої роботи над жестом, словом. Він зживався з роллю, жив тільки образом, думав тільки про нього. Тому тут органічно сполучались техніка і творче піднесення. Борючись за правдивий реалістичний репертуар, він боровся за правдиву реалістичну гру, позбавлену дешевенького сентименталізму, легковажного поверхового розкриття сценічного образу.

Образи артиста Саксаганського не мали й тіні якоїсь недоробленості. Навпаки, вони світились досконалістю, відзначались закінченістю і м'якістю малюнка. Його комізм завжди був так у міру поданий і так незмінно геніально тримався золотої межі справді високого мистецтва, що на ньому не можна було знайти ніяких плям, він не залишав бажати нічого кращого.

Талант Панаса Карповича, помножений на велике вміння працювати, на організованість праці, виблискував багатством граней і змушував вклонятися йому всіх, хто бачив його на сцені.

Я не мав щастя працювати з Панасом Карповичем в одному театрі, однак вважаю себе до деякої міри учнем цього корифея української сцени.

Два артисти дореволюційного театру завжди приваблювали мене: це — Саксаганський і Орленев, і особливо Саксаганський.

Я ніколи не забуду, — хіба їх можна забути, — пісень Панаса Карповича. Українські народні пісні не мали кращих виконавців.

Що, якби Панас Карпович скинув зі своїх плеч пару десятків років? Що, якби артист Саксаганський розквітав і творив у прекрасних умовах радянського театру? Як майстерно і радісно заспівав би він тоді пісень трудящого люду, визволеного від рабства і царського гніту! Це були б неповторні пісні неповторного виконавця.

Панас Карпович Саксаганський — жива історія українського театру. Він — живий свідок, учасник і творець дореволюційного демократичного, народного театру. Він — живий свідок жахливих умов розвитку українського національного мистецтва в царській «тюрмі народів». Але він же — живий свідок гіантського зростання і поступу вперед українського радянського мистецтва, національного за формуєю, соціалістичного за змістом.

1939 р.

Йосип Маяк

НЕЗАБУТНІ ВРАЖЕННЯ

Зустрічі, зустрічі... Скільки їх було на дорогах життя! Якби знов тоді, що коли-небудь візьмусь за перо, то не розлучався б з ним і папером... А тепер багато чого випало з пам'яті, і доводиться довго чекати, доки завіса часу трішечки відкриється і перед тобою на мить з'явиться постать людини...

От, наприклад, три сезони мені пощастило бути зайнятим у тих виставах, в яких грав Панас Карпович Саксаганський, і спостерігати його чудове виконання багатьох ролей. Певна річ, мої власні спогади не такі вже багаті і навряд чи зможуть щось істотне домовувати до портрета великого актора, адже про нього написано дуже багато. Але кілька слів про те, що запам'яталося, скажу.

В той час Саксаганський уже був немолодий, але на сцені з нього аж близкала молода енергія, захльостував темперамент, особливо в ролях Голохвостого («За двома зайцями» М. Старицького), Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського) і Івана з «Сути» І. Карпенка-Карого. Дуже цікаво трактував він свого героя в «Бондарівні» того ж драматурга. Бондар — Саксаганський хоче нагадати про минуле українського народу, він громадянин, він навчає трудовий люд, як боротися проти панів.

Художні деталі виконання не б'ють у вічі, наче непримітні, але залишають глибокий слід у пам'яті глядача. Як майстерно він чи-

Максим Рильський

ПРО ВЕЛИКОГО АРТИСТА

тає монолог у сцені, коли, залишившись один, мовчки оглядає поле, садок, оселю. Щось там полагодив і ніби про себе: «Багато крові ще проллеться... (Тут пауза; замислився і у розпачі). І жаль мені, як я подумаю, що все оце, що весело так виглядає, димом візьметься!.. (І немов бачить отой дим, згарище, попіл... обличчя хмурніє). Але ж не можна більш терпіти, пора їм показати, що справді в ко-зака є шабля біля бока...»

Далі вираз обличчя змінюється, стає більш безпосереднім, і на ньому виникає усмішка, що йде із самої глибини душі: «Щось став я помічати... Тетяна... наче не своя... (якась внутрішня боротьба). Не в пору те кохання... А ѿд би був я мати такого зятя, як Тарас!» І зaintrigovаний глядач нарешті вже ясно відчуває боротьбу «батька».

Після оповідання Тараса (якого я грав) про турецьку неволю і втечу з неї Бондар — Саксаганський наче помолодів: «Аж кров моя старая кинулась в голову... Орли!» (Він і Тетяна цінують Тараса. Тарас співає, танцює, а Бондар аж на місці не всидить): «Е, коли так, то ѿд я потанцюю. Ану, дочки, з батьком! Ой, гоп!..» — і пішов знаменитий танець Саксаганського...

І досі пам'ятаю чудовий голос Саксаганського, широкого діапазону, красивого тембру. І. Мар'яненко згадував, що Саксаганський «...віртуозно володів своїм голосом; перехід з одного реєстру в інший відбувався в нього так легко, ніби він бавився. Незрівнянний був актор у характерних ролях».

[...] У своєму житті, як я вже згадував, мені довелося часто бачити на сцені П. К. Саксаганського. Зокрема, великий вплив на мене завжди робило виконання ним ролі Голохвостого в комедії «За двома зайцями» М. Старицького. Його спокій, витримка і ота, за висловом К. С. Станіславського, мімічна «передгра» перед фразою просто снились мені. Все в Голохвостому — Саксаганському ніби правда, а коли добре придивитися в його очі, то починаєш стримувати сміх, аби не сполохнути тонкої гри артиста: стільки в ній наперед обдуманої брехні; що навіть не треба бути психологом, щоб помітити його лукавство.

Що й казати, Панас Карпович — великий артист. Та ѿ публіка далеко уважніше дивиться і слухає його, ніж інших виконавців. Але для переробленого В. Ярошенком та В. Васильком тексту і нової постановки В. Василька така гра здавалася мені начебто камерною. Інша річ — трактовка Ю. Шумського, який малював свого «героя» відвертим нахабою і пройдою. Вона більш імпонувала мені. Проте, граючи Голохвостого, мені завжди хотілося поєднати оці два прочитання. Моментів для цього було досить, і я «поєднував», насільки міг і насільки дозволяла ситуація та принцип режисерських настанов.

1971 р.

Колись я писав цикл поезій, чи, як мені тоді здавалось, поему. «Зимова трилогія». Чернетки поеми загубилися, і шкодую я за тим досить помірковано. Але деяких сторінок і рядків таки жаль. Пригадую одне місце: бажаючи дати образ юнацького пристрасного щастя, я написав такий рядок — «Марія, сонце, Саксаганський». Це значить: любов, життя, мистецтво. Через усе мое свідоме життя проходить ім'я Панаса Карповича Саксаганського як символ радісного, розумного, високого мистецтва.

Ви сидите в переповненому людьми залі, в тій живій трепетній хвилиші, яка наелектризовує глядача, — будь то Белінський чи Шевченко або ѿ рядова, нічим не визначна, а тільки з гарячим живим серцем людина. На сцені жінка Карпа порядкує, прибирає в кімнаті: ждуть гостей. Раптом за дверима лагідний, спокійний, глибокий голос: «Можна до вас на постой?» — і входить він, відслучений військовий писар і майбутній артист Іван Барильченко. З цієї хвилини ви в його полоні. Чи підтрушує він завзято миску з варениками, щоб добре пойняло їх розтоплене масло, чи веселить батька, братів, сусідів незмушеним своїм гумором, чи набиває цигарки — та так набиває, що хочеться в антракті побігти за куліси і попросити одну — закурити, — чи виголошує знамениту промову про театр, чи співає своє неповторне «Ой, що ж бо то та за ворон» — скрізь і щохвилини держить він вас під свою владою, цей чарівний, простий, незвичайний чоловік. І нелегко даетесь вам збегнути, що це артист грає роль, що кожна фраза й кожен жест, кожен погляд і кожна мізансцена продумані, пропущені крізь горнило вибагливої самокритики, що все це — плоди високої вміlostі, сполученої з надзвичайним талантом.

Наступного вечора перед вами на сцені хвастовитий, нерозумний, шекспірівськими густими мазками намальований доїжджаючий Харко Ледачий, — як соковито бреше він про ведмедя, якого нібито задавив власними руками! Потім раптом принадний лиходій Юліан («Лиха іскра»), у мене ѿ досі ѿде мороз поза спиною від його вигуку «Чорти з залізними гаками»; хоробрий запорожець Тарас («Бондарівна»); старий Бондар у тій же п'есі (як трагічно-безсило гукав він «Коня!» після викрадення улюбленої дочки); потім — безмежно добродушний Карась розказує про «злу січу з арнаутами»; і раптом — чесний, пряmodушний, величний у своїй простоті борець за правду бурлака Опанас потрясає вам серце своїм монологом в останній дії: «Голово моя...»

Про широчину діапазону Панаса Карповича говорилось не раз, і ті, хто наліплював на його ім'я ярличик «український артист-ко-

мік», прикро помиляються, як і звичайно це буває з наліплювачами ярликів.

Комік — тільки комік. Побачили б ви цього «тільки коміка» — Саксаганського в ролі Франца Моора в шіллерівських «Розбійниках», почули б його перший диявольський монолог про «переляк» і страшний монолог в останній дії, де, оголошуючи війну людям, природі, богові, Франц перед очима глядача ніби фізично росте, набуває якихось нелюдських, надлюдських розмірів...

Я шкодую, що не бачив Панаса Карповича в ролі Гната Голого («Сава Чалий»), в ролі Гната в «Безталаній»; ті ж, хто бачив, не можуть забути цих образів, і навіть крізь їх оповідання (а розповідати про гру актора так трудно, майже неможливо) мені ясно видяться постаті напівдикого, але благородного по натурі і певного в своїй правоті гайдамаки — і слабовільного, хисткого, нещасного чоловіка Софії та коханця Варки...

«Комік — тільки комік...» А от грає Саксаганський справді-таки комічну постать гультяя-козака Кабиці («Чорноморці»). Щирий, ясний, легкий сміх сповнює залу. Кожне слово, кожний жест, кожний погляд — усе це перлинни справжнього, непідробленого гумору... Кабиця підходить до дверей, за якими, на його думку, сплять ру... Кабиця на сцені сам. Замислився. Сів на дзиглик, вийняв пляшку, чарку, витирає її полою жупана, некваливо, серйозно, — і раптом ллється широка, як чорноморський степ, пісня: «Ой запив козак...»

I от Кабиця на сцені сам. Замислився. Сів на дзиглик, вийняв пляшку, чарку, витирає її полою жупана, некваливо, серйозно, — і раптом ллється широка, як чорноморський степ, пісня: «Ой запив козак...»

Скільки задушевності вклав Панас Карпович у звертання до друга, козацького коня: «Ой коню, мій коню, де ж ми будем ночувати, хто нам буде постіль слати?..» I далі — гірке, розплачливе: «Переночуємо, коню, в чистім полі при дорозі та й на лютому морозі...» От тобі і «тільки комік».

Не раз вказувалось, що Саксаганський — «актор техніки». Ко- ли під цим розуміти повне володіння секретами майстерності, то це вірно. Сам Панас Карпович не раз висловлював думку, що артист повинен володіти своїм матеріалом, розпоряджатись і орудувати сценічними засобами незалежно від того, чи осінило його «натхнення». I це вміння бути володарем над своїм матеріалом завжди відрізняло Саксаганського від багатьох талановитих його товаришів, які раз у раз залежали від пресловутого нутра, сьогодні граючи так, а завтра інакше, сьогодні погано, завтра — так собі, після завтра — прекрасно. Бували, звичайно, і в Панаса Карповича

моменти піднесення і хвилини спаду, але ніколи він не міг «провалити роль», бо всі ролі були в нього завжди до кінця зроблені. I це зовсім не порок: це високий зразок для артистів.

Хто чув у виконанні Саксаганського знамениту розповідь Шпоньки про хортів («Як ковбаса та чарка...»), той пам'ятає, що вона йшла буквально по нотах, але ніякої штучності і неправдоподібності в тому глядач ніколи не вбачав. Прослухавши кілька раз міркування Голохвостого про лаврську дзвіницю («За двома зайцями»), можна добрati, що весь ефект полягає в незрівняно майстерній зміні інтонації. I що ж з того? Хіба ми менше шануємо Пушкіна або Шевченка, помітивши, як по-господарському орудують вони римою, ритмом, звуком, епітетом?

Саксаганський ніколи не був рабом раз знайденої форми. Граючи безліч раз одну й ту ж роль, він завжди знаходить нові й нові тони і відтінки, нові барви і лінії. Розказують, що, граючи Гната Голого, артист у моторошній сцені вбивства Сави, увійшовши в хату, зривав із себе шапку, і дико розкуюважене волосся справляло незабутній зовнішній ефект. Ale потім вимогливий художник зрікся цього ефекту, бо в таку хвилину Гнатові було не до того, щоб, згідно з етикетом, знімати головне вбрання. Подібних прикладів можна навести чимало.

Висловлювали жаль, що Панас Карпович, в силу історичних умов, майже не виступав у ролях світового репертуару. До цього жалю можна тільки приєднатись. Ale, безперечно, в тому репертуарі, яким йому доводилося обмежуватися, він не раз широким зльотом вибивався за рамки, поставлені автором. Досить пригадати хоч би такі ролі, як Копача у «Ста тисячах» — цієї сумішки Санчо Панси і Дон-Кіхота; Мартина Борулі в одноіменній комедії — цього українського «міщанина у дворянстві»; писаря у «Бурлаці»... A хіба не цілу епоху малював артист в епізодичній по суті ролі Шкварковського («Чумаки»).

...Проминула молодість з її захопленнями, з її свіжістю сприймання, але мені знову хочеться в кінці своєї замітки написати слова з юнацької чистосердечної поеми: «Марія, сонце, Саксаганський...»

1939 р.

Максим Рильський

ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ

Першим словом, першим рухом, першою появою на сцені він брав вас у полон.

Пам'ятаєте — в «Казаках» Толстого Оленін уперше в житті бачить, під'їздячи на місце своєї служби, гори. I от — чи хтось

говорить йому щось, чи спогад якийсь промайце, чи людина стрінеться, чи сум закрадеться,— на все, як відповідь, один всевладний лунає рефрен: «а гори...» Так бувало і тут: грають хороші артисти, лунають влучні й дотепні слова, смішати несподівані ситуації, рвуть серце страждання людей на сцені, а в глибині виринає їй виринає одно: «а Саксаганський...»

Панас Карпович — це видно було і з його режисерської роботи, видно це і з свідчень його товаришів, і з його власних висловлювань — любив і по-справжньому цінував хороший акторський ансамбль. Але так уже воно виходило, що, власне, гра їх завжди вирізнялася з-поміж гри інших своїм окремішим яскравим сяєвом. Ансамблю це, розуміється, не псуvalо, але накладало на ввесь спектакль певний колорит. «А Саксаганський...» В тім то й річ, що не тільки не псуvalа чародійна індивідуальність Саксаганського ансамблю, а навпаки: гра Панаса Карповича підтягала їх інших артистів, держала їх у стані високої творчої напруги... «А Саксаганський!» — така підсвідома думка давала натхнення і малозначним робітникам сцени — і робила їх у ті хвилини значими.

Мені розказував один актор, що колись йому довелось у «Розбійниках» Шіллера грати роль слуги. У сцені з Францом — Саксаганським він відчув, що раптом почав грати свою дрібну роль з якимось особливим піднесенням, так, як міг грати тільки з таким партнером. Подібні речі оповідали й сучасники Мочалова.

Я назвав ім'я Мочалов. На українській сцені були великі артисти «мочаловського» типу. Це були люди, що одну й ту саму сцену могли сьогодні грати так собі, завтра — геніально, позавтра — тільки добре. Саксаганський до цього типу не належав. Він не покладався ніколи сам і іншим не радив покладатись тільки на талант, хоч і вважав талант за неминучу основу творчого успіху, тільки на натхнення, хоч і давав зразки високо натхненої гри. Глибоке обдумування ролі в цілому, широке й пильне розроблення окремих деталей, рис і штрихів, образу, підкорення його загальному тону п'еси, уникання непотрібних зовнішніх ефектів в ім'я «логіки образу» (до речі, це був улюблений термін небіжчика). Жодного непродуманого руху, випадкового жесту, невіправданої модуляції голосу... Точно зроблена роль — це була в нього канва, по якій, уже почуваючи себе цілком вільним, повновладним господарем, вишивав творчий геній свої барвисті узори.

Один з прикладів гребування дешевими зовнішніми ефектами пригадується мені. Грав Саксаганський роль Печериці в «Крути, та не перекручуй». Там є така сцена: Печериця підкрадається до хазяйської шафи і жадливо п'є горілку чарку за чаркою. Раптом чується чиясь хода. Зляканій Печериця швидко ставить карафку на місце і йде геть з місця злочину... Середній актор не промінув би тут змоги посмішити публіку ходою сп'янілої людини, «виписуючи венzelі» і т. ін. А Саксаганський переходив через усю сцену рівно,

і тільки перед самими дверима ледве помітно заточувався — і раз же зникав за дверима... А в залі глядачів щоразу — вибух сміху, оплески. Це, як кажуть, доходило.

Я, на жаль, не бачив Панаса Карповича в ролі Гната Голого в «Саві Чалому». Очевидці ж оповідали мені таке: у страшній сцені, коли Гнат Голий з товаришами входять до Сави Чалого, щоб «смерті предати» його за зраду, артист увіходив, скидаючи шапку, і спинячись перед Чалим з дико розкуювденою головою. Це, кажуть, було моторошне видовище. Але пізніше Саксаганський зриксав цього ефекту: хіба до того було Гнатові в таку хвилину, щоб, згідно з етикетом, знімати шапку? І він залишався в шапці, і «логіка образу» від цього, розуміється, вигравала.

Саксаганський-артист працював ненастінно. Його акуратність у ставленні до роботи ввійшла в прислів'я. Коли другий велетень українського театру, брат Панаса Карповича і по крові, і по сцені — Микола Садовський — іноді, покладаючись на свій величезний досвід і колосальний темперамент, дозволяв собі «грати під суфлера» або імпровізувати слова ролі, то Саксаганський, як правило, завжди точно зінав не тільки свою роль, а і всю п'есу. Я сам колись помітив, як він тихесенько, заміняючи невправного суфлера і рятуючи артистку та й увесь сценічний момент, підказував слова Наталці Полтавці. Нехай мені не говорять, що покійник, мовляв, стільки разів грав у «Наталці», що це й не дивно. Грали ж у небагатьох тоді п'есах українського репертуару й інші актори безліч разів, — а хто з них зінав тільки-но свої ролі так твердо, як зінав цілі п'еси Панас Карпович? А хіба не пам'ятав він од слова до слова цілих трагедій Шекспіра? Звісно, це свідчить про великий дар пам'яті, — але свідчить і про велику роботу артиста.

Всі, хто грав з небіжчиком разом чи бував у нього за лаштунками, пам'ятають: великий артист, неподібно до багатьох «зnamenitostей», завжди приходив до театру першим, намагався уникати всяких сторонніх розмов і вражень, довго й старанно (і надзвичайно майстерно) гримувався, намагався заздалегідь відкинути «всякое земное попечение», увійти в роль. Цей високий приклад, як і приклад Станіславського, чиї творчі принципи (про це вже говорено в деяких статтях) багато спільногомають з принципом Саксаганського, — цей високий приклад годиться пам'ятати й нашим сучасникам.

Відомо, що діапазон Панас Карпович мав неосяжний і що всі намагання визначити його «амплуа» приречені на цілковиту невдачу. Мені навіть трохи соромно перед молодшими сучасниками призначати в своєму щасті: я бачив багато разів Саксаганського на сцені, а їм доводиться тільки чути й читати про нього, великого майстра й творця. І бачив я його в найрізноманітніших ролях. Живою плетеницею переходять перед очима дурний, самовпевнений, брехливий боягуз Харко («Галивода»); нестримний фантаст, шукач

«кладів» Копач Бонавентура («Сто тисяч»); розгульний козак Кабиця — ах, як дивовижно, неповторно лунала у виконанні Панаса Карповича пісня «Ой запив козак!» — Кабиця, чудесна суміш наївного егоїзму і широкої добродушності («Чорноморці»); знаменитий у своїм сердечнім лукавстві й чисто запорозькій мальовничості Карась («Запорожець за Дунаєм»); наскрізь зіпсований, огидний Печериця («Крути, та не перекручуй»); вічно п'янний, хитромудрий і підлій писар («Бурлака»); без кінця принадний мандрований дяк Шкварковський, в образі якого і авторові «Чумаків» Карпенку-Карому, і великому аристові прекрасно вдалося відтворити риси історичного Турчиновського, цього українського Жерома Куаньєра; спокусливий, з чорною душою Юліан («Лиха іскра»); гордий, одважний рицар Тарас («Бондарівна»); похилий літами, але не поклінний душою Бондар (у тій же п'єсі)... А Іван у «Суеті» з його ласкавою душою, з його прагненням високого мистецтва! Ця роль була написана для Саксаганського і певною мірою про Саксаганського, і знаменитий монолог його про театр лунав із кону як власну credo незабутнього митця. А «хитрий як лис» Виборний у «Нatalci Полтавці», а «завзятий юриста» Возний у ній же! І, нарешті, хоч я перелічив тільки частину тих образів, які навіки благотворним засівом запали мені в душу,— нарешті, страшний, хмарний Франц Моор у «Розбійниках»... Мені досі робиться моторошно, коли я згадую останній монолог Франца — Саксаганського, монолог, в якому Франц викликав на прю все — людей, світ, бога,— ніби фізично виростав у незміrnу демонічну постать на очах глядача...

Справедливо нарікають на бідність репертуару дореволюційного українського театру, на те, що найбільші його працівники не могли грати в творах світових класиків. Звісно, жаль, гіркий жаль, що не бачили ми Заньковецької — Катерини («Гроза»), Заньковецької — Офелії, Садовського — Макбета, Саксаганського — Отелло чи Саксаганського ж Фальстафа. Але вміли ці артисти і в тім колі, чи Саксаганського ж Фальстафа. Але вміли ці артисти і в тім колі, чи Саксаганського ж Фальстафа. Але вміли ці артисти і в тім колі, чи Саксаганського ж Фальстафа. Але вміли ці артисти і в тім колі, чи Саксаганського ж Фальстафа. Але вміли ці артисти і в тім колі, чи Саксаганського ж Фальстафа.

Як і брат Микола, Панас Тобілевич був замолоду офіцером, але, захоплюючись напочатку аматорськими виставами, віддав кінцем усього себе театрів. Як і брат Микола, Панас Тобілевич-Саксаганський стояв при джерелі зародження нового українського театру — разом з Марком Кропивницьким та Марією Заньковецькою — і тож не тільки стояв при тому джерелі, а й був одним із основоположників того нового українського театру. Разом з товаришами ділив він і гоніння на український театр — один час українські вистави зовсім заборонені були на Україні,— і тріумфи його величезні, між іншим, саме під час того гоніння,— на гастролях у Петербурзі. Він пережив і братів своїх, і Кропивницького, і Заньковецьку, і — хоча вже тяжко недужий — ніби відчував нову творчу весну, оточений на схилі віку всенародною любов'ю і дбавою увагою Радянської влади, увагою, яку він дуже цінив.

Тільки зовсім уже хворим, після близькуче і гаряче відсвяткованого останнього ювілею, де він ще — як боляче споминати! — намагався грати Возного в одній дії «Нatalci Полтавки»*, але не міг без сторонньої допомоги навіть устати,— тільки після того ювілею остаточно зійшов він з театрального кону, а незабаром і з кону життя. Радянська Україна, театральна громадськість усього Союзу Украйни не відмінно читала про цього велетня мистецтва.

Уперше я бачив Саксаганського, коли був зовсім молодим, вірніше, малим хлопцем. Він не мав тоді свого театру, грав у трупі

* Далі грав Возного, теж нині покійник, незабутній Амвросій Бучма.— М. Р.

вела на останній спочив Панаса Саксаганського, коли наш буйно розквітлий театр, по-творчому підхопивши заповіти небіжчика, щодень розкриває перед нами нові світлі обрії, хочеться й мені покласти на могилу незабутнього митця свою скромну квітку.

1940 р.

Максим Рильський.

ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ

Це було просто якесь диво — артистична сім'я Тобілевичів, три сини і дочка Карпа Тобілевича: Іван Карпенко-Карий, прекрасний український драматург джовтневої доби і чудовий характерний актор; Микола Садовський, режисер і актор з дуже широким амплуа; Марія Садовська-Барілотті, що рано померла, але про яку казано, ніби рівної їй не було Наталки Полтавки, рівної не було виконавиці народної пісні; Панас Саксаганський, дуже тонкий, і глибокий режисер і незрівнянний артист необмежених здібностей...

Як і брат Микола, Панас Тобілевич був замолоду офіцером, але, захоплюючись напочатку аматорськими виставами, віддав кінцем усього себе театрів. Як і брат Микола, Панас Тобілевич-Саксаганський стояв при джерелі зародження нового українського театру — разом з Марком Кропивницьким та Марією Заньковецькою — і тож не тільки стояв при тому джерелі, а й був одним із основоположників того нового українського театру. Разом з товаришами ділив він і гоніння на український театр — один час українські вистави зовсім заборонені були на Україні,— і тріумфи його величезні, між іншим, саме під час того гоніння,— на гастролях у Петербурзі. Він пережив і братів своїх, і Кропивницького, і Заньковецьку, і — хоча вже тяжко недужий — ніби відчував нову творчу весну, оточений на схилі віку всенародною любов'ю і дбавою увагою Радянської влади, увагою, яку він дуже цінив.

Тільки зовсім уже хворим, після близькуче і гаряче відсвяткованого останнього ювілею, де він ще — як боляче споминати! — намагався грати Возного в одній дії «Нatalci Полтавки»*, але не міг без сторонньої допомоги навіть устати,— тільки після того ювілею остаточно зійшов він з театрального кону, а незабаром і з кону життя. Радянська Україна, театральна громадськість усього Союзу Украйни не відмінно читала про цього велетня мистецтва.

Уперше я бачив Саксаганського, коли був зовсім молодим, вірніше, малим хлопцем. Він не мав тоді свого театру, грав у трупі

Суслова. Йшла «Суєта», найінтимніша річ Карпенка-Карого. «Суєта» має в собі багато автобіографічних рис: шукання й муки її головного героя Івана Барильченка — це шукання й муки Івана Тобілевича, а в значній мірі вони були в нього спільними з улюбленим братом, Панасом Тобілевичем-Саксаганським. Роль Івана була написана безпосередньо для Панаса Карповича, як писали свого часу ролі спеціально для певних акторів Мольєр, Острівський, Тургенєв. Саксаганський грав цю роль, написану для нього, але й більше: він грав самого себе. Це, як знають артисти, річ найтяжча. Ніде нема такої небезпеки запасті в неприродність, як у змалюванні себе самого. Проте Саксаганський вийшов, як знають усі, хто бачив його в цій ролі, переможцем. Гра була така натуральна, що навіть забувалося, що це гра. Саксаганський жив на сцені, а я думав: де ж артист? Артиста не було, і в цім полягала геніальність виконавця.

З першої фрази, промовленої ще в дверях, на виході: «Можна до вас на постой?» — перед глядачем поставав живий Іван Барильченко, відслужений військовий писар, дивак і невдаха, що тайт у своїй душі полум'я справжнього артиста. І глядач, разом з ним, переживав його боління, його жадобу «робочої дисципліни», радів разом із ним, коли ту «робочу дисципліну» придбано, разом з ним вагався щодо вибору життєвого шляху, разом з ним урочисто вирішував іти туди, куди тягло Івана все єство,— на сцену, в театр...

Пам'ятаю місце, де Саксаганський набиває цигарки. Десь пізніше, коли я, хтозна котрий раз, був на виставі «Суєти», один мій приятель сказав мені захоплено: «Саксаганський так набиває цигарки, що хочеться побігти до нього за лашунки і попросити закурити».

Тільки дозрівши і зачерпнувши досвіду, зрозумів я собі, що натуральність і простота Саксаганського — наслідок величезної напруженості роботи, вицвіт акторської майстерності, поєднаний з колosalним обдарованням. Не було більшого і послідовнішого ворога теорії і практики «нутра», як Панас Карпович. Чимало визнань можна знайти у книжці небіжчика «Як я працюю над роллю» і в його споминах; багато про його роботу можуть розказати такі наші сучасники, як Іван Мар'яненко, Гнат Юра, Борис Романицький.

Як дрібний, але характерний штрих, занотую, що великий артист завжди першим, раніше за всіх акторів, приходив на виставу і відразу ж брався до гримування, в якому він був першорядний майстер; не вдаючись ніколи до підкresленого розмальовування обличчя, він обмежувався лише кількома доконче потрібними рисами, що завжди давали закінчений тип.

Чого прагнув артист, обробляючи свою роль до найдрібніших деталей? Правдивого показу характерного в драматичному образі. Він сам оповідав, що в одній п'есі спробував був точно скопіювати

певного свого знайомого. Копія була бездоганна, але вийшло щось подібне до того, про що говорить Гете: коли змалювати мопса зовсім такого, як живий, то буде одним мопсом більше на світі, але мистецтво нічим не збагатиться. І Саксаганський зрікся сліпого наслідування, копії, взявши для себе з обраного зразка *тільки головне, характерне*.

Щоправда, кажуть, що один земляк Панаса Карповича обрився був, *пізнавши себе в образі Копача* («Сто тисяч»), але я певен, що її тут Саксаганський вирізвив з-поміж випадкових тільки доконечні істотні лінії характеру, і не його вже була вина, що вони так збігалися з прототипом.

У прагненні своєму до простоти, правдивості і характерності великий артист часто зрікався зовнішніх ефектів. До речі, якось у розмові зі мною, коли я вихваляв одного визначного актора, Панас Карпович сказав: «Так, він дуже талановитий, але, на жаль, іноді грає для гальзорки». Слово «галльорка» в даному разі означало невибагливу, невисокого смаку публіку. Я не бачив Саксаганського в одній з улюблених його ролей, у ролі Гната Голого («Сава Чалий»). А ті, що бачили, розказують інтересну річ. У сцені вбивства зрадника Сави його колишніми друзями-гайдамаками Саксаганський — Гнат увіходив у Савину кімнату, зриваючи з себе шапку. Дико скуйовдане волосся посилювало образ розлютованого месника. Це був надзвичайно ефектний штрих. Але він був неправдивий: не до того було в дану хвилину Гнатові, щоб думати про етикет,— увійшовши в хату, чимно зняти головний убір. І в дальшім розробленні ролі Саксаганський зрікся цього жесту. Він виходив на кін і всю сцену проводив у шапці. Зовнішній ефект пропадав, художня правда вигравала.

Усе мое свідоме життя слово «Саксаганський» було для мене символом високої майстерності. Іти дивитись на п'есу, в якій бере участь Саксаганський,— це завжди було для мене свято. Святом повинно повсякчас бути для людини явище справжнього мистецтва. І тим гіркіше тут згадати загальновідому істину, що неможливо передати іншим, як грав той чи інший артист. Великі актори і музиканти-виконавці, на протилежність великим поетам, художникам-малярам, архітекторам, композиторам,— смертні. В майбутньому звукою несправедливість певною мірою загладять довершені кіно і звукозапис. Але досі... Якщо й збереглись фонографічні валки з записами монологів і співів Панаса Саксаганського, то дадуть вони молодшим нашим сучасникам дуже часткове уявлення про його майстерність у слові, а майстерності гриму, жесту, поз, уміння одягатись, манери триматися на сцені ніякі фотографії ані зарисовки, звичайно, не можуть передати.

Заведено говорити про Саксаганського як про актора-коміка. Безперечно, комічні ролі посідали в його репертуарі чільне місце, він їх любив, і в них його найбільше, мабуть, любили. До речі буде

Суслова. Йшла «Суєта», найінтимніша річ Карпенка-Карого. «Суєта» має в собі багато автобіографічних рис: шукання й муки її головного героя Івана Барильченка — це шукання й муки Івана Тобілевича, а в значній мірі вони були в цього спільними з улюбленим братом, Панасом Тобілевичем-Саксаганським. Роль Івана була написана безпосередньо для Панаса Карповича, як писали свого часу ролі спеціально для певних акторів Мольєр, Островський, Тургенев. Саксаганський грав цю роль, написану для нього, але й більше: він грав самого себе. Це, як знають артисти, річ найтяжча. Ніде нема такої небезпеки запасті в неприродність, як у змалюванні себе самого. Проте Саксаганський вийшов, як знають усі, хто бачив його в цій ролі, переможцем. Гра була така натуральна, що навіть забувалося, що це гра. Саксаганський жив на сцені, а я думав: де ж артист? Артиста не було, і в цім полягала геніальність виконавця.

З першої фрази, промовленої ще в дверях, на виході: «Можна до вас на постой?» — перед глядачем поставав живий Іван Барильченко, відслужений військовий писар, дивак і невдаха, що тайт у своїй душі полум'я справжнього артиста. І глядач, разом з ним, переживав його боління, його жадобу «робочої дисципліни», радів разом із ним, коли ту «робочу дисципліну» придбано, разом з ним вагався щодо вибору життєвого шляху, разом з ним урочисто вирішував іти туди, куди тягло Івана все єство, — на сцену, в театр...

Пам'ятаю місце, де Саксаганський набиває цигарки. Десь пізніше, коли я, хтозна котрий раз, був на виставі «Суєти», один мій приятель сказав мені захоплено: «Саксаганський так набиває цигарки, що хочеться побігти до нього за лаштунки і попросити закурити».

Тільки дозрівши і зачерпнувши досвіду, зрозумів я собі, що натуральність і простота Саксаганського — наслідок величезної напруженості роботи, вицвіт акторської майстерності, поєднаний з колосальним обдарованням. Не було більшого і послідовнішого ворога теорії «нутра», як Панас Карпович. Чимало визнань можна знайти у книжці небіжчика «Як я працюю над роллю» і в його споминах; багато про його роботу можуть розказати такі наші сучасники, як Іван Мар'яненко, Гнат Юра, Борис Романицький.

Як дрібний, але характерний штрих, занотую, що великий артист завжди першим, раніше за всіх акторів, приходив на виставу і відразу ж брався до гримування, в якому він був першорядний майстер; не вдаючись ніколи до підкresленого розмальовування обличчя, він обмежувався лише кількома доконче потрібними рисами, що завжди давали закінчений тип.

Чого прагнув артист, обробляючи свою роль до найдрібніших деталей? Правдивого показу характерного в драматичному образі. Він сам оповідав, що в одній п'єсі спробував був точно скопіювати

певного свого знайомого. Копія була бездоганна, але вийшло щось подібне до того, про що говорить Гете: коли змалювати мопса зовсім такого, як живий, то буде одним мопсом більше на світі, але мистецтво нічим не збагатиться. І Саксаганський зрікся сліпого наслідування, копії, взявши для себе з обраного зразка тільки *головне, характерне*.

Щоправда, кажуть, що один земляк Панаса Карповича обрився був, *пізнавши себе в образі Копача* («Сто тисяч»), але я певен, що й тут Саксаганський вирізвив з-поміж випадкових тільки доконечні істотні лінії характеру, і не його вже була вина, що вони так збігалися з прототипом.

У прагненні своєму до простоти, правдивості і характерності великий артист часто зрікався зовнішніх ефектів. До речі, якось у розмові зі мною, коли я вихваляв одного визначного актора, Панас Карпович сказав: «Так, він дуже талановитий, але, на жаль, іноді грає для гальорки». Слово «гальорка» в даному разі означало невибагливу, невисокого смаку публіку. Я не бачив Саксаганського в одній з улюблених його ролей, у ролі Гната Голого («Сава Чалий»). А ті, що бачили, розказують інтересну річ. У сцені вбивства зрадника Сави його колишніми друзями-гайдамаками Саксаганський — Гнат увіходить у Савину кімнату, зриваючи з себе шапку. Дико скуйовдане волосся посилювало образ розлютованого месника. Це був надзвичайно ефектний штрих. Але він був неправдивий: не до того було в дану хвилину Гнатові, щоб думати про етикет, — увійшовши в хату, чимно зняти головний убір. І в дальшім розробленні ролі Саксаганський зрікся цього жесту. Він виходить на кін і всю сцену проводив у шапці. Зовнішній ефект пропадав, художня правда вигравала.

Усе мое свідоме життя слово «Саксаганський» було для мене символом високої майстерності. Іти дивитись на п'єсу, в якій бере участь Саксаганський, — це завжди було для мене свято. Святом повинно повсякчас бути для людини явище справжнього мистецтва. І тим гіркіше тут згадати загальновідому істину, що неможливо передати іншим, як грав той чи інший артист. Великі актори і музиканти-виконавці, на протилежність великим поетам, художникам-малярам, архітекторам, композиторам, — смертні. В майбутньому несправедливість певною мірою загладять довершені кіно і звукозапис. Але досі... Якщо й збереглись фонографічні валки з записами монологів і співів Панаса Саксаганського, то дадуть вони молодшим нашим сучасникам дуже часткове уявлення про його майстерність у слові, а майстерності гриму, жесту, поз, уміння одягатись, манери триматися на сцені ніякі фотографії ані зарисовки, звичайно, не можуть передати.

Заведено говорити про Саксаганського як про актора-коміка. Безперечно, комічні ролі посідали в його репертуарі чільне місце, він їх любив, і в них його найбільше, мабуть, любили. До речі буде

тут сказати про одну цікаву рису — розповідав мені про неї син артиста, Петро Панасович Тобілевич. Коли Панас Карпович грав комічну роль, то перед початком п'єси бував він говіркий, сипав анекдотами, виходячи на сцену, привітально махав рукою друзям... А як роль була трагічна, то він замикався в собі, уникав розмов. Можливо, це свідчить про те, що в комічних ролях артист почував себе цілком вільно і за них, так би сказати, зовсім не боявся, а для ролей трагічних потрібне було йому певне вольове напруження, якого він осягав отію замкненістю, відлюдненістю та мовчазністю... Але я обстоював і обстоюю думку, що Саксаганський-трагік був не менший, як Саксаганський-комік.

Зауважу ще, що перед першим виконанням ролі Саксаганський ходив звичайно в далекі самотні прогулянки, не обідав того дня, всю істоту свою настроюючи на далекий од буденності лад.

Художник надзвичайно широкого діапазону, Панас Карпович і в комічних ролях давав реалістичну трактовку типів, характерів, образів, ситуацій, не раз і виходив, цілком свідомо, за межі амплуа там, де це диктує ідея образу. Так було в ролі Івана Непокритого в п'єсі Кропивницького «Дай серцю волю — заведе в неволю», де одчайдушний весельчак і жартівник у знаменитому звертанні до рогачів прохоплюється раптом щирою слізовою.

Подібно трактує це місце і сучасний високоталановитий виконавець ролі Непокритого — Мар'ян Крушельницький, та інакше його й не можна трактувати, виходячи з «логіки образу» (це був улюблений вислів Саксаганського).

Майстерність комедії доведена була Саксаганським до рівня досконалості віртуозності, в якій — поряд з гримом, з «обігруванням речей» на сцені, з безпомилковим почуттям партнера і ансамблю — перше місце займала подача фрази. Згадую, наприклад, відоме розумування його — в ролі Голохвостого у «За двома зайцями» — про «лаврську колокольню». Голохвостий говорить довго, хитромудро, силкується вкласти якийсь особливо глибокий зміст у цілком майже безглузді слова, — і коли його слухачі, простодушні міщани — Сірко та його дружина, гадають, що от-от він їм одкріє всю суть «образованої людини», саме-бо про це ведеться річ, — він раптом, заплутавшись, уриває свою орацію, робить паузу і закінчує похапливо у зовсім іншому тоні: «очень, очень...» Це «очень, очень» подане як цілковита несподіванка, а несподіване, кажуть, і лежить в основі комічного, — це «очень, очень» завжди викликало у глядачів хвилю нестримного реготу.

Подібне бувало й тоді, коли Саксаганський — Карась («Запорожець за Дунаєм») у мальовничій сцені з султаном розказує, що «і бачив, і не бачив султана». Простодушність інтонацій досявши «і бачив, і не бачив султана». Простодушність інтонацій досягла найвищого комічного ефекту.

А хто забуде оповідання Саксаганського — Шпоньки (у жарті Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка») про

хортів, де з такою істинно мисливською насолодою говориться про «ребро бочкувате» і всякі інші прикмети ловчих собак? Весь монолог буквально виголошувався по нотах, був результатом надзвичайно інтенсивної праці, а лунав без найменшого відтінку штучності.

Але, сягаючи найвищих комічних ефектів, Саксаганський завжди дбав про внутрішню правдивість образу і про його суть, — тому виходив у нього Голохвостий не тільки смішним типом колишнього київського франта-парикмахера, але й утіленим символом порожнечі отаких зовнішньо цивілізованих людей, а Шпонька — живим уламком дрібнопоміщицької старовини, з її вузеньким колом інтересів.

Театральне амплуа — річ, як відомо, дуже умовна. Це знали ті велики драматурги світу, від яких пішов сучасний театральний реалізм; тому, приміром, Шекспір не боявся давати своєму Гамлетові і навіть королю Ліру ноти з комічного реєстру, а Мольєр, хоч і був майстром однотонного малювання постатей (його, між іншим, недолюблював Панас Карпович), змішав, проте, в своєму Альсесті, як потім Грибоєдов у Чацькому, гіркоту трагічних переживань з комізмом дурних ситуацій, у котрі його розумний персонаж потрапляє, звертаючись зі своїми звинуваченнями й проповідями до людей, зовсім не здатних його зрозуміти.

Одною з вершин комічної чи коміко-характерної вміlostі Панаса Саксаганського справедливо вважали роль Копача Бонавентури в «Ста тисячах» Карпенка-Карого. Сміх панував у залі, коли Копач являв перед нею свій пантагрюелівський апетит, розгортає проекти засісти писати «малоросійську кумедію» та інші способи негайного розбагатіння, сипав зовсім не до речі французькі чи нібито французькі речення і т. ін. Цей сміх ще посилювався тим, що кожен глядач казав собі, сміючись: «Та десь же я бачив не те що такого, а от саме цього милого дивака!» Така була переконливість у грі, в манерах, у самому навіть костюмі артиста. Я сам зізнав одного селянина, моого земляка, який так само одягався і мав до смішного такі ж манери, як Саксаганський — Копач, — до речі, і химерним характером він дуже нагадував того ж Копача, — а тим часом ні він не бачив нашого артиста на сцені, ні артист його в житті. Але як починав виголошувати Саксаганський — Бонавентура промови свої про «клади», що їх він мав — от-от, завтра ж, зараз же — знайти, про «кам'яну бабу», «копили» і всякі інші тих скарбів ознаки, то вже не сміх, а подив і навіть якась пошана охоплювали глядача: яка-то може бути віра у людини, яка фантазія, який кінець кінцем поєт цей смішний дивак — не тоді, коли він рекламиує не зgrabні експромти («За щупом я сюда вернувся і на амури зде знаткнувся»), а тоді, коли він усією істотою прагне здійснення своєї життєвої мрії. І разом з тим почувалося, що, по суті, Копачем вождіє та ж маніакальна жадоба збагачення, як і куркулем Калиткою, що це — тип не тільки психологічний, а й соціальний.

Взірець героїчної мужності і краси в перших діях «Бондарівни», Тарас — Саксаганський виростав у кінці п'єси в напоєного левиною люттю титана, у якого вкрадено його єдиний скарб — кохану дівчину — і який палає невтоленою жадобою помститися, скарати пана-гвалтівника. Дрожжав по спині глядачеві. А коли довелось мені дивитися на зовсім старого артиста в ролі Бондаря (Тараса грав Микола Садовський, і це був саме той розподіл ролей, з яким грали брати «Бондарівну» колись давно), то він буквально потряс мене тією сумішшю моральної сили й фізичного безсилля, з якою ветхий Бондар, дізнавшись, що в нього украдено дочку, гукає: «Коня!» — і падає, знеможений...

Бурлака Опанас у драмі «Бурлака» був коронною роллю Миколи Садовського, і коли Тобілевичі грали разом, то Панас Карпович виконував роль писаря. Але грав він і Опанаса, і мені якогось року довелось бачити на невеликій відстані часу в цій ролі обох велетнів нашої сцени. Можливо, Садовський був величавіший, монументальніший і разом з тим пристрасніший, Саксаганський і тут давав багато м'якості, ліризму, які особливо на місці були там, де похилив віком Бурлака збирається знову втекти від людської несправедливості в херсонські степи, де «кожний кущик знайомий». Але в потрібних місцях, надто в останній сцені, де старшина знувається із зв'язаного колишнього свого друга, сягав артист верховин трагізму. Як удар ножа, пройшло серце пошепки сказане Бурлакою — Саксаганським слово: «Знущайся...»

Як відомо, Саксаганському, що знов напам'ять мало не всього Шекспіра (до речі, у всіх п'єсах, які він грав, артист пам'ятав не тільки свою роль, а й всю п'єсу від слова до слова), — Саксаганському за все його життя не довелось виступати в ролях так званого світового репертуару (то інша річ, що до світового репертуару не сором би включити, скажімо, «Хазяїна» або «Мартіна Борулю»), і в плащі Отелло припало йому вийти на сцену тільки, за ходом дії, в «Житейському морі» Карпенка-Карого. Аж тільки на старості зіграв він шіллерівського лиходія в «Розбійниках» і зіграв так, що під час першого монологу, де розкривалася перед глядачами безодня людської підлоти, волосся ставало на голові від моторошного жаху. В цьому монолозі Саксаганський ніби фізично вирошився з очей до титанічних розмірів. І коли в антракті такий став у нас на очах до титанічних розмірів. І коли в антракті такий собі театральний зоїл почав мені бубоніти щось про Сальвіні (якось), про Ернесто Россо, до речі, дуже поважав сам Панас Карпович), про Ернесто Россо, про Пессарта, жодної вистави котрих не пропускав колись молоці, про Пессарта, жодної вистави котрих не пропускав колись молоці, про Саксаганський офіцер, майбутня окраса нашої сцени, і доводив, що Саксаганський грає не шіллерівського героя, а Хому з «Ой не ходи, Григорю...», то хотілося відмахнутись від нього, як від настирливої мухи...

І, нарешті, про спів Саксаганського. І Микола, і Панас Карпович були незрівнянними виконавцями народної пісні. І коли в першій були переважала, так би сказати, етнографічна манера, почувалось,

що вчився він свого часу в Остапа Вересая та інших народних співців, то Панас Карпович більшу волю давав індивідуальній трактовці мелодії. Але і те, і те було прекрасним навіть тоді, коли брати — Микола раніше, Панас набагато пізніше — поспадали з голосу... Хто хоч раз чув задушевну пісню старого гультяя Кабиці «Ой запів козак» («Чорноморці»), або «Ой що ж бо то та за ворон» у «Суеті», або «Ой не цвіти буйним цвітом, зелений катране» в «Бондарівні» у виконанні Саксаганського, той не забуде того довіку...

Панас Карпович Саксаганський мав щастя здобути собі всенародне визнання. Уряд СРСР надав йому високу нагороду — орден Трудового Червоної Прапора і звання народного артиста Союзу РСР.

Самовіддане служіння мистецтву, а через мистецтво — народові, — такий був зміст цього прекрасного життя. Галерея створених великим артистом образів не забудеться ніколи.

1947 р.

Максим Рильський

МАЙСТЕР ВИСОКОЇ ПРАВДИ

Дехто називав його «українським Кокленом». Це взагалі досить укорінена звичка: прекрасний краєвид на Україні — «українська Швейцарія»; з'явився своєрідний майстер короткого оповідання в російській літературі, Антон Чехов — «російський Мопассан»; саковито-реалістичними барвами живописує сучасне йому село з панами й підпанками, з бурлаками, наймитами, бідарями, калитками та пузирями Карпенко-Карий — маєте «українського Островського».

Звичка, правду сказати, не дуже корисна. Часом від неї віді якимось самоприниженням.

«Український Коклен»... Коклен (старший), видатний французький актор, як відомо, наполягав на тому, що головне в сценічній грі — техніка, ряд свідомих прийомів при абсолютній внутрішній холодності. Отже, повна протилежність не тільки препрославленому «нутру», скажімо, Мочалова, але й системі Станіславського з властивим їй вживанням в образ.

Розуміється, актор ніколи не повинен утрачати почуття самоконтролю, не повинен забувати до кінця, що він грає. Загальновідома істина: завдання актора викликати слізози, а не плакати самому. Проте кому з нас не доводилось бачити, як артисти, і великі артисти, буквально плакали на сцені. Не сумніваюсь, однак, що тоді їх не покидало відчуття театру, відчуття партнера, відчуття

глядачів. Інакше-бо, «перевтілившись» до краю, актор міг би збити своїх товаришів, забути слова ролі, взагалі наробити на сцені несоставленних дурниць.

Техніка у Саксаганського була досконала, тонка й вишліфувана роками, почуття самоконтролю мав він дуже сильне. У нього був звичай: вивчати напам'ять не тільки свою роль, а й усі ролі п'єси. І я бачив якось, як старий уже Саксаганський — Виборний пошепки підказував недосвідченій чи зніжковілій Наталці слова, — що не заважало йому в ту ж хвилину переключатися в образ Макогоненка і вести діалог так, ніби нічого й не сталося. Та навіть саме своє суфлірування провів тоді Панас Карпович так, ніби він, Виборний, щось тихо говорив — не аристоті, а таки Наталці, ніби так і треба за п'єсою.

І проте — проте, по-перше, хто пам'ятає великого артиста, той не може не пригадати, що він, актор, який ніколи не міг «зіпсувати» роль, грав часом з більшим, а часом з меншим піднесенням, що йому були відомі хвилини «мочаловського» раптового натхнення.

Син Саксаганського, покійний Петро Панасович Тобілевич, розказував мені про особливу зосередженість, яка опановувала Панаса Карпovichа перед виконанням драматичних чи трагічних ролей. Тоді не варто було до нього й «підступати»: він весь був заглиблений у себе, в той образ, який йому треба було показати глядачеві. А перед комічними ролями він ніби навмисне розважався розмовами, анекдотами, на які був великий мастак... Можливо, що це був теж спосіб настроюватись на комічний лад. Ну і, звісно, цілковита впевненість у собі.

Пам'ятаю, за студентських своїх років зайшов я до артистичної убиральні Саксаганського перед виставою «Паливода». Панас Карпович сидів перед дзеркалом і гримувався для ролі Харка Ледачівського. Взагалі він, незрівнянний майстер гриму, не зловживав ним, обмежувався найхарактернішими, найтипівішими рисами і в гримі, як і в грі, не допускався комікування. Але в ролі доїжджающего, якого, здається, автор анонімної дореволюційної книжки «Корифей української сцени» знову-таки назвав, хтозна чи з достатніми підставами, «українським Фальстафом», в цій ролі наклеював собі артист кумедного носа-картоплину, звичайно, в повному погоджені з усім образом. І от, надаючи носові потрібної форми, Панас Карпович вів з присутніми в убиральні людьми невимушенну й цікаву розмову на загальнолітературні й театральні теми. Пам'ятаю, що «Паливоду» назвав він тоді «фарсом» і запрошуав прийти на якусь іншу, «серйозну» п'єсу Карпенка-Карого. Тоді ж зайшла розмова про постановку «Отелло» у заньківчан, яку здійснював як режисер Панас Карпович. Сам він, похилий віком, у виставі не грав, а роль венеціанського мавра, про яку мріяв усе життя, доручив своєму учневі Романицькому. Не пам'ятаю вже, що говорив

тоді старий артист, але міркування про трагедію геніального драматурга не заважали йому м'яшкорити свій ніс, вірніше ніс Харка, пильно видивляючись у дзеркало... І незабаром вийшов на сцену живісінський Харко Ледачий, так наче й не ця людина кілька хвилин тому розмовляла про речі, які й не силися хвалькуватому, боягузливому, вічно напідпитку доїжджачому...

Зазначу в дужках, що визначення комедії Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття» як «фарсу», причому в голосі Саксаганського відчувається якась легка зневага, навряд чи справедливе*. Ця написана на мандрівний сюжет п'єса, при фарсовій справедлівості деяких ситуацій, являє собою яскраву картину епохи, близький ряд історично виразних постатей, становить собою, так би мовити, наочну ілюстрацію до історії нашої країни. Подібно до цього мандровані дяки в комедії того ж Карпенка-Карого «Чумаки», зосібна Шкварковський, у рисах якого можна побачити пряму схожість з історичним дяком Турчиновським, що залишив нам дуже інтересні спомини, ці дяки вельми допомогли б лекторіві, який розповідає слухачам про історію української літератури та її українського суспільства у XVIII віці. Роль Шкварковського я вважаю за одну з найближчіших у репертуарі Саксаганського.

Саксаганський давав гротесковий образ Харка, оскільки гротесковим він є у самого автора комедії. «Осерйознювати» його не було ніяких причин.

Тут пригадуються різні трактовки постаті Возного у «Наталці Полтавці». О. О. Русов надрукував колись у «Киевской старине» статтю «Какая роль Возного в «Наталке Полтавке»». Він доводив, що це цілком серйозний образ, що коли б п'єсу перекладено було, скажімо, на італійську мову, при чому утратилось би і «тєє-то як його», і інші особливості мішаної канцелярсько-полтавської говірки Тетерваковського, то читачам би і на думку не спало, що це постать комічна. Справді: закоханий, який добровільно відступається від коханої дівчини, котру любить інший і котра любить іншого, — це ж велиcodушна, благородна людина, мало не герой! І Русов радив грati Возного в зовсім поважних тонах, уникаючи комізму. Так і грав його здібний і розумний актор, покійний Лазар Васильович Шевченко. І виходило... нуднувато. Інакше й не могло вийти. Комізм постаті Возного випливав із самого задуму Котляревського, він позначився і на мові цього персонажа (особливості якої, до речі, хороший перекладач хоч би й на італійську повинен був би якось передати), і на ситуаціях, в які він потрапляє, і в ремарках автора, наприклад: «Возний міркує собі на думці, і смішні міні перебігають йому по обличчі»*.

* Як свідчить у своїх спомінах Софія Тобілевич, так дивився на «Паливоду» й сам автор.— М. Р.

* У Котляревського ремарки дано по-російськи.— М. Р.

А разом з тим Возному — цьому, за характеристикою бурлаки Миколи, «юристі завзяту і хапунові такому, що і з рідного батька злупить!» — не чужі і серйозні інтереси, і певний патріотизм. Міркування його про п'есу Шаховського «Казак-стихотворець», яку не названо в «опері» Котляревського, але названо її персонажів, що й давало вірний ключ тогочасним освіченим глядачам, — ці міркування Возного були, безперечно, відбиттям думок самого автора, наприклад: «Великая неправда виставлена пред очи публичности. За сіє малоросійська літопись вправі припозвать сочинителя позовом к отвіту».

Саксаганський добре віддавав цю двоїстість чи, сказати, складність образу Возного. Він з великою повагою й гідністю проголосував наведені та й інші слова, в яких піддавав історичній критиці п'есу Шаховського. Але в інших місцях, де Котляревський сам давав артистові простір для комічної, гумористичної, сатиричної характеристики, де виступали на перший план і химерна, нібіто «вечна» мова Тетерваковського, і його розумування про «взяточок — сиріч винуждений подарочок», і його хвалькуваті заяви про «чин преважний», який він нібіто має, — Саксаганський вільно розпускав крила своєму дарові смішити, і публіка справді сміялась від широкого серця. А останню промову свою, звернену до «ветхої діньми» Терпилихи, до «доброго Петра» і «бойкої Натали», виголошував Возний — Саксаганський у зворушливих тонах, які могли викликати й слізози... у всякому разі, не сміх...

Не сміх, а жаль викликали і слова Харка Ледачого про те, що його побито. Це місце влучно порівнював покійний Іван Антонович Кочерга з подібною сценою Расплюєва в «Одруженні Кречинського». Так само співчуттям виповнювалась душа глядача, коли Мартин Боруля у виконанні Саксаганського кидав у розтоплену піч папери, які мали довести його дворянство. Ця комікотрагічна сцена будила не сміх, а світлий усміх. Широкими й вільними мазками малював Саксаганський постать Копача Бонавентури в «Ста тисячах», цього фантаста і «практика», що поєднував у собі риси Дон-Кіхота і Санчо Пансі. Охоплений, як і Калитка, жадобою розбагатіти, він вносив у своїй мрії про клади своєрідну романтику, видно було, що для нього не так важливо найти той клад, як шукати його. І якщо навіть у постать скупого й жадібного до грошей чи, його. І якщо навіть у постать скупого й жадібного до грошей чи, вірніше, до «земельки» Калитки, ім'я якого стало у нас називним, вірніше, до «земельки» Калитки, ім'я якого стало у нас називним, то Карпенко-Карий вносив елементи поезії хліборобської праці, то Бонавентура і у автора комедії, і у виконанні Саксаганського являв стільки рис добродушності, ясної любові до людей, природного гумору, що його не можна було не полюбити.

До ролей, з якими не можна пов'язати звичних термінів — драматична, трагічна, комічна, — належала роль Івана в «Суєті». Драматичною і, по правді сказати, не дуже глибокою стала ця роль у продовженні «Суєти» — в «Житейському морі». А тут ми бачили

і в п'есі Карпенка-Карого, і в грі Саксаганського просто талановиту людину на роздоріжжі, живу людину, яка шукає свого шляху і кінець кінцем його знаходить... щоб потім розчаруватись у нім, а разом із тим зберегти свідомість величі цього шляху. З першої ж фрази, зверненої Іваном до його братової Явдохи: «Можна до вас на постій?» — глядач переймався повною вірою, що перед ним не «позитивний» чи «негативний» герой, а справді таки жива людина, Іван Барильченко, прототипом для якого до певного ступеня був сам виконавець ролі, Пана Тобілевич. Принаймні я, юний тоді, належав до таких глядачів. Та круг мене були й люди старші віком і багатші досвідом, і їх охоплювало, вони самі признавались, те саме почуття. Границя простота, з якою проводив цю роль Саксаганський, пригадалась мені, коли я побачив Карено — Качалова в п'есі Гамсун «Біля брами царства» на сцені Московського Художнього театру. Цією ж висотою простоти, що захоплювала дух, вразив мене колись Варламов — не пригадую вже навіть у якій п'есі. Ця ж простота великою мірою властива була і незабутньому нашему Амвросієві Бучмі, особливо в ролі Миколи Задорожного («Украдене щастя»).

Є в «Суєті» одно місце, де Іван говорить про сцену, про театр, про призначення. Це — пристрасний монолог, вірніше, промова, бо ж Іван звертається до братів та інших присутніх. Промову цю написав Карпенко-Карий у піднесених, патетичних тонах, як звичайно не говорять у житті. По суті це висловлення думок самого драматурга, вкладене в уста героя (як монологи й промови Чацького або Альсеста).

«Сцена ж мій кумир, театр — священний храм для мене... Комедію нам дайте, комедію, що биче сатирою страшною всіх і сміхом через слізи сміється над пороками і заставляє людей, мимо їх соромитись своїх лихих учників!..» — говорить Іван, звертаючись до брата Карпа і вчителя Деміда (ІІ дія). Звертаючись до Карпа й Деміда... Але Саксаганський — Іван звертався не до них, а до глядачів, до громадськості. Він ставав на авансцені і проголосував палкі свої слова в публіку. Це було порушенням «правдоподібності», але внутрішньо це якраз і було правдивим. Промова Івана призначалась саме для звернення до глядачів, до діячів театру, до молодих початкових акторів, до загалу. Садовський виголошував це місце ролі, схвильовано ходячи по сцені, і в цьому була своя, життєва правда. Але правда мистецтва була, здається мені, на боці Саксаганського.

Передчуваю крики обурення: як? протиставляти правду життя правді мистецтва? Думаю, що протиставляти дійсно не слід. Але зіставляти — можна. Сценічна коробка, в якій протягом якихось трьох годин відбувається те, на що в житті потребуються цілі роки; монологи, що промовляються вголос, — тоді як насправді це здебільшого гадки людини, яка думає мовчки; віршована мова

Мольєра чи Грибоєдова, Шекспіра чи Пушкіна, Корнеля чи Гюго, Словацького чи Лесі Українки — тоді як насправді ми розуміємо, що люди в житті розмовляють прозою; хор і вісники в античній трагедії... та скільки ж тих прекрасних умовностей, які суперечать життєвій правді, беручи це слово, підкреслюю, в прямому, грубому розумінні, і які цілком відповідають правді мистецтва! Не кажу вже про оперу, цю суцільну умовність.

Саксаганський прекрасно розумів правду мистецтва як сконденсованого, згущеного віддзеркалення життя, коли говорив у своїх статтях і зверненнях до театральної молоді про логіку образу, про відбирання найяскравіших типових рис, про помилковість портретування окремих осіб і т. ін.

Він наводив приклад своєї роботи над роллю Пеньонжки в «Мартині Борулі»: спочатку це була точнісінка копія із знайомого братам Тобілевичам старенького панка. Всі сміялись, особливо ті, хто зізнав особисто оригінал. Але це не була ще висока правда мистецтва. І Саксаганський відкинув усі зайви портретні деталі, залишив тільки типове, загальнохарактерне, і вийшов той знаменитий Пеньонжка, яким захоплювались найтонші тогочасні цінителі театрального мистецтва.

Типове було в основі образу Бонавентури, а вийшло так, що в манерах, у поведінці, навіть в одежі Копача — Саксаганського я й мої брати побачили ніби портрет одного нашого сільського знайомого, якого ніколи не бачив та про якого й не зінав Панас Карпович. Типове Саксаганського було характерним, узагальнене було індивідуальним, висока правда мистецтва зливалася з високою правдою життя. Гадаю, що тут нема суперечності з тим, що я раніше сказав про ці речі.

У тій самій ролі Івана в «Суеті» Саксаганський вдавався, однак, до інтонаційного, так би сказати, портретування чи копіювання. Це було в розмові з сестрою Василиною, де Іван порівнював себе таїї з старцем, що простягає руку до перехожих із одноманітним: «Дайте мені! Дайте мені!» Аktor вимовляв ці слова якось особливо, гугнявим голосом: «Дайди мені! Дайди мені!» Брати мої казали, що був у Києві жебрак, який точнісінко так просив милостині. Саксаганський, отже, копіював його. Для чого це було йому потрібне? Протягом усієї п'єси показується, що у відставного писаря Івана Барильченка тайтесь великий артистичний талант, який виявлявся досі тільки в жартах, у наслідуванні солов'їного співу за юнацьких літ, про що згадує, сміючись, Іванів батько, який введений був в оману тим тъхканням, в імітації цвіркунового сюрчання в театрі, на поганій виставі і т. ін. Саксаганський своїм «дайди мені» показував якраз цю здатність і охоту імітувати, передражнюючи старця, своєрідна прохацька манера якого, треба думати, відома була і Василині. У Василині, яких я бачив на сцені, ця імітація не викликала, на жаль, належної реакції: серйозно построена і трохи

ображена Василина тут повинна була б зайтись несподіваним сміхом... принаймні усміхнутись.

Повною мірою виявлялась артистична талановитість Івана аж тоді, коли він співав з братами знамениту свою пісню «Ой що ж бо то та за ворон». Тут уже не було імітації, тут було натхнення, захоплення, високий порив... Звідси — одностайні: іди на сцену. І Іван, після довгих вагань, пройшовши, як строковий робітник, курс «робочої дисципліни», зважився і пішов на сцену. А співав тут пісню Саксаганський так, як умів співати тільки він.

Античні трагіки уникали убивств і самогубств на сцені: про них звичайно сповіщали публіку гінці, вісники, хор. Шекспір, як відомо, не боявся крові на сцені, фінали його драм були буквально засіяні трупами («Гамлет», «Король Лір» і т. ін.). І древні, і Шекспір, а за ним і Гюго, і Словацький мали свою рацилю. Канону не слід робити ні з чого. А проте ж з фіналів двох п'єс Чехова мені подобається більше не фінал «Іванова», де Іванов «одбігає вбік і застрілюється», а фінал «Чайки», де доктор Дорн з удаваним спокоєм каже, коли почувся револьверний постріл: «Це, мабуть, у моїй похідній аптеці щось лопнуло», — а потім, вийшовши і раз же вернувшись, заспокоює всіх: «Так і є. Лопнула склянка з ефіром», — і лише в кінці, гортаючи якийсь журнал, відводить Тригоріна набік і каже тихенько: «Виведіть куди-небудь відсі Ірину Миколаївну. Річ у тому, що Костянтин Гавrilович застрілився».

Так чи інакше, а з цих двох однаково правомірних шляхів Саксаганський для самогубства Франца Моора в «Розбійниках» — єдиного образу з так званого світового репертуару, який пощастило йому аж на спаді життя виконати, — обрав другий шлях. Охоплений несвітським жахом, майже збожеволівши, Франц — Саксаганський зривав шнурок із старовинного високого крісла і вішався на його спинці так, що глядачам не було видно*. Звичайно, в такому рішенні Саксаганський не був одиноким, давала до того підстави і сама п'єса. Але те, що Саксаганський проводив цю сцену саме так, а не інакше, було ознакою великого такту артиста, такту, особливо потрібного в такій перенасиченій усікими жахами речі, як юнацька трагедія Шіллера.

Це зовсім не означає, що Саксаганський взагалі був майстром приглушених, притушених, матових тонів. Навпаки: райдужна яскравість його палітри просто засліпляла. Досить згадати — говорю тільки про те, що сам бачив, — уже названого Харка в «Палию» тільки про те, що сам бачив, — уже названого Харка в «Палию», Виборного в «Наталці Полтавці», Печерицю в комедії «Круводі», Лисенка, Шпоньку в «Як ковбаса та чарка...» того ж Старицького — Лисенка, Шпоньку в «Як ковбаса та чарка...» того ж Старицького, звабливого злочинця Юліана в «Лиха іскра поле спа-

* у Шіллера тут ремарка: «Зриває золотий шнур з капелюха і задушується». — M. P.

лить і сама щезне» Карпенка-Карого, запорожця Тараса і старого Бондаря в його ж «Бондарівні», гетьмана Ханенка в його ж «Гандзі», писаря і бурлаку Опанаса в драмі «Бурлака», Голохвостого в комедії Старицького (за Нечуєм-Левицьким) «За двома зайцями», Карася в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського... Я зумисне в безладді назвав кілька ролей найрізноманітнішого характеру, не бажаючи вдаватись у загальноприйняті міркування про надзвичайну широчінню артистичного діапазону Панаса Карповича.

Скільки мальовничості, живописності, колоритності було в постаті Івана Карася, як подавав її Саксаганський! В сцені, де він розказує султанові, що він «і бачив, і не бачив» того ж таки султана, Саксаганський, як то кажуть, пластикою своїх рухів, мімікою, самою позою аж просився, як то кажуть, на полотно. Голохвостого грав він, вживаючи малярських термінів, самими чистими барвами, широкими комедійними мазками, що сполучались із найтоншою розробкою деталей — аж до витирання сірників об підошву модного черевика, аж до «обигрування» «шикарного» складаного циліндра-шапокляка, надітого задля парадного «случаю» в фінальній сцені комедії. Це була дуже промовиста дрібниця. Юліан у виконанні Саксаганського був лиходій із благородними, красивими манерами, з воркітливим голосом, який не міг не надити до себе жіноцтво... Кабиця Саксаганського був і гультяєм, і жартівником, і людиною широкої козацької вдачі, яка так чудесно вилилась у задушевній його пісні «Ой запив козак...». Величезна була відстань між цією піснею і, скажімо, веселенькою, підморгливою пісенькою «По дорозі жук, жук» або добродушно-п'яним «Сопутъ!» біля дверей нареченої... хоч насправді ніхто там не сопів, бо нікого й не було... Звернення Івана Непокритого («Дай серцю волю...» Кропивницького) до кочерг і рогачів у найтрагічніший і найвеличніший момент його життя — момент самозречення задля друга — було сповнене найтеплішого ліризму, повитого серпанком гумору... А гумор той виливався на всю широчінь у парубоцькій пісні Івана на вулиці («Як схопилась метелиця...»). Тарас — Саксаганський у «Бондарівні» доходив до верховин людського гніву, до пафосу правої помсти, і був гідним суперником незрівнянного в таких ролях Садовського. Де треба було, Саксаганський вдавався до найрізкіших штрихів, як-от, наприклад, одчайдущий, майже нелюдський крик у фіналі «Лихої іскри...» — «Чорти з залізними гаками!».

Разом з тим Саксаганському, як мало кому з великих артистів, властиве було відчуття отого «ледве-ледве», «чуть-чуть», яке, за визначенням Брюллова, і становить суть мистецтва. Я вже писав колись, як проводив Панас Карпович сцену сп'яніння Печериці в «Круті, та не перекручуй», коли одним тільки порухом ніг на виході, легким заточуванням він викликав гомеричний регіт глядачів... У першій дії «Чумаків» Карпенка-Карого буквально грава-

непорушна спина Саксаганського — Шкварковського, якою повернений він був до глядачів — грава саме своєю непорушністю. Ви відразу відзначали мандрованого дяка і впевнені були, що коли він повернеться до вас обличчям, то це буде саме те обличчя, яке ви увили, бачивши тільки спину. В тих самих «Чумаках» Саксаганський, наливши чарку «мальвазії дорогої», тобто просто горілки, раптом тоненьким голосом заспівував «Стойте явір над водою», — і так же раптово уривав, щоб перехилити чарчину, едину потішницю в його многострадному мандрівницькому житті... Паузи Саксаганського, його зміни інтонацій, якими він підготовляв «комічний удар», були верховиною майстерності, ніяк не нижчої від справедливо прославленої майстерності мхатівських пауз.

Саксаганський був артист, великий у дрібницях і великий у найширших і найглибших узагальненнях. Разом з Кропивницьким, Заньковецькою, Садовським, Затиркевич-Карпинською, Карпенком-Карим, Загорським, Лінницькою, Борисоглібською, Федором Левицьким, Мар'яненком він створив те, що можна назвати школою українського дореволюційного театру і що справді стало школою для нашого радянського українського реалістичного театру, для нового покоління акторів, які принесли на сцену нове, комуністичне розуміння світу. У творчому схрещенні славних традицій минулого із сміливим розсуванням меж, шуканням незнаних мистецьких обріїв — запорука дальнього розвитку і розквіту нашого театру.

27 червня 1958 р.
Білорусія, берег озера Нароч

Іван Мар'яненко

ВЕЛЕТЕНЬ МИСТЕЦТВА

Серед корифеїв українського театру, з якими мені довелося працювати з 1895 року, Панас Карпович Саксаганський займає визначне місце. Насамперед це актор глибокого і благородного таланту, пройнятий невгласимою любов'ю до театрального мистецтва. Почавши свою артистичну діяльність в українському театрі в 1883 році, Панас Карпович понад півстоліття був ентузіастичним неутомним діячем його, творчо могутньою людиною в галузі театрального мистецтва.

Вперше я стикнувся в безпосередній роботі з Панасом Карповичем як з актором і режисером в 1915 році. Мушу сказати, що це прекрасний режисер і ще кращий актор: надзвичайно яскравий, талановитий, близький, багатогранний, широченого діапазону. Будучи близьким, характерним актором, Панас Карпович природно і легко сполучає в собі неабиякі дані для створення геройчних образів, він прекрасно володів засобами резонера, простака і т. ін.

Технікою акторської майстерності Панас Карпович володів віртуозно. Його виконання характерних ролей чіткістю малюнка, філігранною обробкою кожного жеста, кожного руху, витонченістю голосових інтонацій і міміки обличчя — шедевр.

Панас Карпович мав надзвичайно гарний голос (баритон) величезного діапазону, яким просто чаравав і глядача, і нас, акторів. Він віртуозно володів ним, переключаючись на різні регистри так легко, ніби граючись.

Здавалось, що актор купається в безмежних хвилях голосовогозвучання, забарвлених щонайрізноманітнішими тембральними відтінками.

Тілом своїм Панас Карпович теж володів досконало. Найтонші психологічні нюанси завжди втілювались у нього в надзвичайно чітку, яскраву, правдиву зовнішньопластичну форму.

Не можна не згадати про Панаса Карповича Саксаганського як про надзвичайного майстра гриму. Він завжди приходив за дві години до початку спектаклю і з винятковою любов'ю зовнішньо оформляв свої незабутні образи. Відповідно до характеру мінялось не тільки обличчя, а й уся постать через різні наклейки, підкладки, товщники тощо. Його кремезна постать з богатирськими грудьми в ролі Пеньонжки («Мартин Боруля») оберталася в маленького, старенького, беззубого, настирливо-балакучого дідка, на якому kostюм висів, як на вішалці.

Можна ще сказати, що з усіх наших корифеїв Саксаганський у найбільшій мірі мав те, що називається школою. Інтуїція, «нутро» в його творчій роботі не займала великого місця. Панас Карпович любив точно фіксувати розробку сценічного образу і найменше кладався на «натхнення».

Таких ніби виточених у кожній деталі образів у нього була ціла галерея, і він доніс їх живими, повнокровними, глибоко правдивими до старості.

Просто дивуєшся, як цей велетень умів перевтілюватися з буйного, експресивного Гната Голого («Сава Чалий») в стару шкапу Пеньонжку («Мартин Боруля»), з лірично-поетичного Івана в п'янничку-повара («Суєта»). Часто глядач не йняв віри, що це той самий актор.

Створені Панасом Карповичем образи: Бонавентура («Сто тисяч»), Харко Ледачий («Паливода»), Голохвостий («За двома зайцями»), Дяк («Чумаки»), Печериця («Крути, та не перекручуй»), Феноген («Хазяїн»), Солопій («Сорочинський ярмарок»), Цокуль («Наймичка»), Юліан («Лиха іскра поле спалить...») і перетрактовані ним образи: Виборний Макогоненко («Наталка Полтавка»), Кабиця («Чорноморці»), Шпонька («Як ковбаса та чарка...»), Іван Карась («Запорожець за Дунаєм») і багато інших залишились неперевершеними зразками акторської майстерності. Хто хоч раз бачив його в цих ролях, той ніколи їх не забуде.

Як режисер Панас Карпович займає одне з найпочесніших місць серед творців українського театру. В цій роботі теж позначається його виключна любов до театру, його надзвичайна працездатність і висока культура. Майже не було випадку, щоб Панас Карпович, приступаючи до опрацювання нової п'єси, не вивчав її буквально напам'ять (до речі, він мав феноменальну пам'ять), і кожну роль проробляв до найменших деталей. Він знов не тільки п'єсу в цілому — сюжетний розвиток, тематичні куски, взаємовідносини персонажів, композицію тощо, він заздалегідь обробляв найменші деталі інтонації, пластичні нюанси кожної ролі і на repetиціях силою своєї близької акторської майстерності переконував, захоплював акторів.

Постановки Саксаганського відзначалися великою культурою. Вони завжди були чіткі, з точно зафікованими мізансценами, з прекрасним акторським ансамблем, над яким домінував сам Панас Карпович.

Як ніким не перевершений майстер, Панас Карпович володів секретом тримати високий тонус як в ролі, так і в усьому спектаклі, не допускаючи на сцені, як режисер, ні галасу, ні перенапруження, ні шаржу. Текст ролі у філігранній обробці він подавав якось своєрідно, звертаючись до партнера часто не безпосередньо, а ніби через глядача.

В комедійних ролях, у діалогах Панас Карпович, ніби зовсім серйозно піднімаючись інтонаційно вгору, перед аргументуючим словом раптом робив невелику паузу, після чого це останнє слово виголошував у зал зовсім легко, тонально нижче. Цим засобом він завжди викликав реакцію сміху. Плюс від цього був той, що кожне слово ніколи не пропадало. Реакція в залі була математично точно розрахована, причому під час оплесків перед дії Панас Карпович часто говорив партнерам: «Оце оплески по адресу автора, а оце вже мені». А мінусом була якась штучність, умовність, розрив з партнером: у діалог між двома персонажами часом ніби вклинявся посередник-глядач.

У самого Панаса Карповича це було тонко зроблено, і широкому глядачеві цей засіб був майже непомітним, але в наслідувачів Саксаганського це часто переходило в загравання з публікою з метою за всяку ціну насмішити її.

Віддаючи велику пошану моїм першим учителям М. Л. Кропивницькому, М. К. Садовському, М. К. Заньковецькій, я з вдячністю схиляю голову перед могутнім талантом П. К. Саксаганського.

Усе життя цей колос віддав справі піднесення культури не тільки в дореволюційному, але і в радянському театрі. Згадаймо хоч би його роботу в українському Народному театрі в Києві, де він працював як художній керівник, актор, і зокрема його постановку «Розбійники» Шіллера, в якій Панас Карпович так близькуче грав Франца Моора.

Славний шлях пройшов творець-велетень Саксаганський. Своїм прикладом і безпосередньою працею Панас Карпович виховав нас, велику групу акторів, які працюють тепер у найбільших театрах Радянського Союзу.

Вклоняємося тобі до землі і дякуємо, великий учителю, за те, що так жив і нас навчав. Найкращі твої традиції ми понесемо в сучасний театр нашої квітучої соціалістичної Батьківщини і передамо їх новому акторському поколінню.

1939 р.

Іван Мар'яненко

РОБОТА З П. К. САКСАГАНСЬКИМ У «ТОВАРИСТВІ УКРАЇНСЬКИХ АКТОРІВ»

Народився Саксаганський 1859 року в с. Камінно-Костоватому на Херсонщині¹. Учився в єлисаветградському реальному училищі, потім в одеському юнкерському училищі. Деякий час служив у війську, звідки в 1883 році вийшов у запас і тоді ж вступив до театру М. П. Старицького. В 1890 році, разом з І. К. Карпенком-Карим, Саксаганський організував «Товариство українських акторів», що існувало до 1909 року. Після цього Панас Карпович виступав лише як гастролер по різних українських трупах.

Період, коли П. К. Саксаганський разом з братом І. К. Карпенком-Карим стояв на чолі театру, був періодом найбільшого розквіту режисерського й акторського таланту Панаса Карповича, а разом і з розвитку його театру. Головним чинником тут (1900—1907 рр.) стала нова драматургія Карпенка-Карого, що чимраз більше входила в репертуар театру Саксаганського і відрізняла його від інших українських театрів.

Не вживаючи якихось нових методів роботи, Панас Карпович силою своєї яскравої творчої індивідуальності і наполегливості створив прекрасний ансамбль, овіянний творчим диханням цього виняткового на той час режисера й актора і цілком підкорений йому.

Після смерті Карпенка-Карого Саксаганський розпустив свій колектив і став гастролювати по інших трупах.

В цей час М. К. Заньковецька, залишивши театр Садовського, теж гастролювала в різних колективах.

І от 1915 року я запропонував організувати за участю цих двох митців товариство артистів, що мало складатися переважно з культурної молоді. П. К. Саксаганський охоче погодився, здавши, крім того, нам напрокат свій театральний гардероб та бібліотеку: Марія Костянтинівна теж дала згоду працювати з нами.

Для посилення ансамблю я закликав ще Л. П. Ліницьку.

У цій же трупі починали свою акторську роботу В. С. Василько та Б. В. Романицький (нині народні артисти СРСР). Згодом мені пощастило залучити до нашого театру тоді зовсім молоденького селянського хлопця-співака, який не мав ще навіть паспорта, а жив, тобто прописувався, по метричному свідоцству. Кажу «пощастило», бо згодом виявилося, що цей юнак мав неабиякий акторський хист і прекрасний од природи, м'який, задушевний, надзвичайної тембральної краси голос, який протягом короткого часу дуже розвинувся і змужнів. У Полтаві він залишив наш театр і вступив до музичної школи. Опрацювавши кілька оперних партій під керівництвом досвідченого педагога Левитського, він з великим успіхом виступив перед полтавською публікою. Потім, закінчивши вокальну освіту у відомого київського професора О. О. Муравйової, вступив до Харківської опери і нарешті став співаком Великого театру в Москві.

Так починає колись свій мистецький шлях син українського народу, видатний майстер радянської оперної сцени — народний артист СРСР Іван Семенович Козловський.

П. К. Саксаганський погодився бути в цьому новому театрі таож і режисером, проте, тільки на свій традиційний репертуар. Я не мислив собі театру без нового репертуару, але Саксаганський на це заявив:

— Ну, то й ставте нові п'єси, а я ні ставити їх, ні грати в них не буду і взагалі за матеріальний та адміністративний бік справи не відповідатиму.

Довелося все взяти на себе. Отже, я зробився уповноваженим від товариства, відповідальним за адміністративно-господарський бік театру і водночас актором та режисером.

З величезними труднощами мені пощастило взяти в оренду на літо театр Купецького зібрання в Києві, позичити під вексель гроші на організаційні витрати і розпочати вистави. Страшно й тяжко було на перших кроках з молодою трупою, але величезне піднесення всього колективу та участь у роботі видатних акторів допомогли швидко поставити справу на певні рейки.

Так я вперше зіткнувся в роботі з Панасом Карповичем. І мушу сказати, що на той час це був прекрасний режисер і ще кращий актор. Характерні ролі в його виконанні чіткістю малюнка, філігранністю обробки кожного жесту, руху, міміки, витонченістю голосових інтонацій були шедеврами. Він віртуозно володів своїм голосом: перехід з одного регистру в інший відбувався в нього так легко, ніби він бавився. Правда, як я вже зазначав, у героїчних ролях, що їх він грав подекуди зовнішньо і надумано, відчувалась поза, любування собою і особливо своїм голосом. У таких ролях йому бракувало простоти, широти М. К. Садовського. В характерних же ролях цього не було помітно,— тут Панас Карпович стояв на такій же висоті, як і Кропивницький.

У комедійних ролях П. К. Саксаганський користувався оригінальною акторською манерою: зовсім серйозно, підносячись інтонаційно вгору, він раптом робив невеличку паузу і зовсім легко, але тонально нижче виголошував текст ролі в зал. Таким засобом він завжди викликав реакцію сміху. Отже, жодне слово ніколи в нього не пропадало.

Можна сказати, що з усіх діячів старого українського театру П. К. Саксаганський у найбільшій мірі мав те, що називається «школою». Інтуїція і «нутро» в його творчій роботі не посідали великого місця. Панас Карпович любив точно фіксувати розробку сценічного образу і найменше покладався на «натхнення». Текст ролі він подавав якось своєрідно, звертаючись до партнера часто не безпосередньо, а ніби через глядача.

У Саксаганського була ціла галерея витончених у кожній деталі образів, що їх він доніс живими й повнокровними до глибокої стярості. Це Юліан («Лиха іскра поле спалить...»), Печериця («Круті, та не перекручуй»), Черевик («Сорочинський ярмарок»), Голоти («За двома зайцями»), Бонавентура («Сто тисяч»), Протахвостий («За двома зайцями»), Харко Ледачий («Паливода») і багато інших. Хто хоч раз бачив його в цих ролях, той ніколи їх не забуде.

Як режисер, П. К. Саксаганський працював з акторами цілком відмінно від інших корифеїв. Це був зразок дисципліни і чіткості. Перед тим, як прочитати акторам п'есу, Панас Карпович вивчав її напам'ять, а пам'ять у нього була просто-таки близькуча, і проробляв кожну роль до найменших деталей. Він знов не тільки п'есу в цілому, її ідею, сюжетний розвиток, тематичні куски, взаємини персонажів тощо, він заздалегідь опрацьовував найменші інтонаційні та пластичні нюанси кожної ролі, а на репетиціях силою своєї близької акторської майстерності переконував акторів і примушував їх точно копіювати те, що він показував.

Вистави П. К. Саксаганського завжди були реалістичні, з точно зафікованими мізансценами, з прекрасним акторським ансамблем, над яким домінував сам Панас Карпович. Проте від цих вистав часто віяло холодком, бо акторський ансамбль був трохи сухуватий, одноманітний, ніби підстрижений під одну гребінку. Актори, підкорені впливові режисера, ставали індиферентними, не росли як творчі одиниці, що було негативним боком роботи Панаса Карповича. Правда, такий метод був більше властивий його попередній режисурі у своєму театральному колективі. У нашому ж молодому товаристві Саксаганський прискореним темпом відновлював давно зроблені ним вистави, а тому впливав на нас значно менше.

П. К. Саксаганський володів секретом тримати певний високий тонус не тільки в ролі, але, як режисер, і в цілій виставі, не припускаючи на сцені галасу, перенапруження чи шаржу.

Щодо мене, то я охоче засвоював від Панаса Карповича точність і чіткість у роботі, навчився від нього ще більшої економії і розпо-

ділу емоційної та голосової енергії. Під його ж впливом я ретельно працював над пластичною стороною ролі, на яку в театрі Садовського менше звертали уваги, і мені цього в значній мірі бракувало. Багато чого навчився я від Панаса Карповича з акторської та режисерської техніки, за що лишаюсь йому щиро вдячний [...]

Театр працював два сезони, показуючи старі п'еси з репертуару Панаса Карповича і Марії Костянтинівни та нові твори, де брала участь переважно молодь. Наша спільна робота з Саксаганським та Заньковецькою раптом припинилась, коли вони — люди вже похилого віку — повідомили мене про своє бажання покинути колектив. Панас Карпович посилався на першому, казав, що йому потрібен тривалий відпочинок, Марія Костянтинівна — на хвороби.

Після цього сезону мені вже не довелось більше працювати разом з М. К. Заньковецькою, а з П. К. Саксаганським я востанє зустрівся в сезоні 1922—1923 року в Троїцькому народному домі.

До характеристики П. К. Саксаганського хочеться додати, що він, як ніхто інший з українських акторів, дотримувався суворого режimu в житті. Перед важкою роллю, особливо драматичною, він часто не обідав, задовольняючись парою сиріх яєць. Завжди робив голосові вправи. До речі, Панас Карпович мав прекрасний співочий голос — барітон широкого діапазону з просто-таки італійським бельканто. На вечірках, у вільний від вистав час, він завжди співав сольні та заспівував хорові пісні.

Розвиваючи дихання й голос, Панас Карпович щоранку робив вокальні вправи і читав напам'ять монологи з Шекспіра, Шіллера.

Уже в похилому віці, десь року 1918, П. К. Саксаганський прекрасно зіграв роль Франца в «Розбійниках» Шіллера. Цю дуже складну роль він показав у філігранній розробці кожної деталі, кожного внутрішнього поштовху, кожного пластичного вияву при величному внутрішньому емоційному наслаженні і зовнішній стриманості. Особливо вразили мене сцени, коли Франца мучили кошмары, та фінальна, коли він вішався на шнурку, закинутому за спинку високого крісла, спиною до глядачів. У цих сценах Саксаганський досягав трагедійних вершин сценічного мистецтва. Роль Франца була близькучим завершенням його довголітньої акторської праці.

12 травня 1935 року в Києві Радянський уряд і громадськість урочисто відзначили 75-річчя з дня народження і 50-річчя сценічної творчості П. К. Саксаганського. У 1925 році йому було присвоєно звання народного артиста республіки, а у 1936-му — звання народного артиста СРСР. Радянський уряд нагородив видатного майстра сцени орденом Трудового Червоного Прапора.

В останні роки життя Панасові Карповичу паралізувало руку. Він одержував академічну пенсію, яка цілком його забезпечувала, але не міг жити без театру. Разом з М. К. Садовським він виступав

на клубних сценах у своїх найкращих ролях, ще довгий час вра-
жаючи і глядачів, і акторів своїм свіжим, дзвінким голосом.

П. К. Саксаганський пережив своїх братів і номер 1940 року —
на вісімдесят першому році життя.

1953 р.

Василь Василько

ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ

Формуючи свою трупу, Мар'яненко намагався підбирати людей інтелігентних. Тут були й відомі досвідчені майстри сцени, й актори середнього віку, що вже виявили свої творчі здібності, і зовсім зелена молодь, що й не ступала ще ногою на сцену [...]

Квітень 1915 року. Збір трупи призначено на 25 квітня, відкриття сезону 1 травня в Києві, в приміщенні літнього театру Купецького зібрання.

Чудовий квітневий день, яскраве сонце, буяють дерева, на душі радісно і ясно. Першими до театру приходять молоді актори-поп-чатківці. Одні вже знайомі, інші зустрілись уперше. Серед присутніх хористи, які працювали в трупі П. Саксаганського, вони тримаються незалежно, для них це звичайний черговий початок сезону. Дівчата більше скидаються на студенток, ніж на хористок.

З'являється Полянська, дружина Мар'яненка. Вона на правах господині знайомить усіх і намагається кожному сказати щось пріємне.

Актори, що перейшли з трупи Садовського, задають тон у новому колективі. Довкола Ліницької утворилася невеличка група, розмовляють про щось. М. Петліщенко упадає біля дівчат. Там сміх і голосні розмови. Звичайно, я біля Ніни Горленко, в яку був закоханий до нестями. Я одягнений у форму студента, і це підтримує мій престиж — у складі театру студент-філолог 3-го курсу Київського університету!

Серед молодих акторів Борис Романицький, Іван Ніковський, Галина Троянда, які закінчили драматичну школу Миколи Лисенка, і скромний юнак із селян — миловидий, стрункий, з добродушною, привітною усмішкою. Це поки що нікому невідомий хорист Іван Козловський. Брат Вані, хорист Михайлівського собору, захоплений українським театром, умовив хлопця піти на театр, пообіцявши житло у себе в гуртожитку. Вирізняється імпозантна постать актора і драматурга Омеляна Островського, що вже встиг видати власним коштом кілька своїх п'єс.

За 10 хвилин до початку репетиції з'являється Марія Костянтинівна Заньковецька в супроводі гарної дівчини Тетяни Садовської,

яка потім стала її улюбленою ученицею. Усі присутні припинили балачки. Марія Костянтинівна першою вітається з Любов'ю Павлівною Ліницькою, — вони давні товаришки, — потім відповідає на привітання, уважно приглядаючись до новеньких [...].

Рівно в призначений час прийшов Панас Карпович Саксаганський, сивий, кремезний, з чорними, нафарбованими, закрученими догори вусами. Як ми потім помітили, це означало, що він у добруму настрої. Разом з ним був Іван Олександрович Мар'яненко. Нетой, певний себе, спокійний герой-коханець, якого ми звикли бачити. Перед нами стояв заклопотаний, стурбований антрепренер. Не все гаразд складалося в трупі. Поширилась чутка, що будуть призвані до армії «ратники другого розряду» — це загрожувало втратою багатьох запрошених акторів. На щастя, ця чутка була безпідставна.

Іван Олександрович привітав товариство з початком роботи, висловив сподівання, що ми свідомі тих серйозних завдань, які постали перед нами, повідомив про деякі окремі організаційні питання і побажав усім успіху.

Одразу ж почалася репетиція, яку провадив Панас Карпович. Відчувалось, що він пильно придивляється до кожного початківця. Коли складали анонсову афішу, я ніяк не міг сказати, як же мене величити. Прізвище матері Рудкевич, що досі було моїм псевдонімом, через ставлення батьків до моєї акторської професії я не міг собі залишити.

— Ваше ім'я Вася, — каже Мар'яненко, — ну й прізвище нехай буде Василько. — Я згадав, що моя мама не раз називала мене Васильком, і це мені сподобалось.

Так і пішов я блукати по білому світу під псевдонімом Василько. Перше травня. Відкриття сезону було визначено подією в культурному житті Києва. Починали з «козирного туза» — виставою, в якій брали участь всі найкращі артисти театру.

БЕЗТАЛАННА

Іван, старий чоловік	Саксаганський П. К.
Софія, його дочка	Заньковецька М. К.
Галина, увіха	Полянська О. П.
Гнат, її син	Мар'яненко І. О.
Варка, дівчина	Ліницька Л. П.
Степан, парубок	Селюк І. А.

Вистава пройшла близькуче. Серед глядачів було чимало діячів української культури, артистів з інших театрів, студентство. Ко-рифеям піднесли хліб-сіль, дуже багато квітів, овациям не було кінця.

Потап у водевілі «Як ковбаса та чарка...» — моя перша роль у цьому театрі, але раптом Саксаганський замінив мене актором

Волковим. Я страшенно переживав, шукаючи причин такої конфузу. Та вже наступного дня у виставі «За двома зайцями» я виступав у ролі другого баса — боярина, шафера Ореста. На цю роль мене призначив сам Саксаганський.

Потім я грав першого наймита в «Бондарівні». Режисер багато разів завертав нашу сцену на репетиції, і я боявся, щоб у мене не одібрали роль. Згодом я одержав роль офіціанта в «Суеті», що грав її в театрі Садовського. Тут я вже почувався певніше і, набравшись сміливості, попросив у Саксаганського дозволу в кожній виставі міняти гrim офіціанта.

— А навіщо це вам? — запитав Панас Карпович.

— Хочу практикуватись у гримі, набиратися досвіду.

Йому це сподобалось, але він попередив мене, щоб я не вдавався до блазнювання.

І от щоразу, коли йшла ця вистава, я заздалегідь вибирал собі перуку і робив інший грим. Цілком зрозуміло, хоч я про це й не думав, починав інакше ходити залежно від віку моого лакея. Відразу цього ніхто не помітив. Потім товариши почали іронізувати: «Ви сліжуетесь Василько!» Далі вже зацікавились: «Ну, що ти ще вигадаєш?!» Та я не зважав на кпини і захоплено шукав усе нові нові сценічні барви для свого персонажа. Спочатку це були вікові ознаки, потім з'явилися національні, далі я підбирав ритм поведінки. Одне слово, старанно творив у моїх невеличких масштабах. І все це цілком серйозно, з повною віддачею. По-своєму, по-молодечому, але я створив цілу галерею лакей.

Врешті-решт мене оцінили, я дістав схвалення за своє старання від Мар'яненка і навіть від самого Саксаганського: «Працьовитий юнак». Той день був для мене святом. А далі мені почали доручати характерно-комедійні епізодичні ролі.

Та раптом на одній з репетицій мені довелося замінити актора Падалку у великій ролі татарина Кузьми з драми «Лиха іскра поле спалить і сама щезне». Від такої звістки я очманів.

Переді мною стояла ціла низка нерозв'язаних психотехнічних проблем. А тут ще мене вдягли у величезну бурку, щоб моя постать якось відповідала образові велетня-татарина. Перукар прикріпив наліпки на ніс, на щоки. Я почувався мучеником, а не щасливчиком, якому перепала велика роль!

Після цього виступу мені казали, що я тримався в тоні вистави, точно виконав усі мізансцени і навіть почувалася характерність. Я нікому не вірив і для себе вирішив, що такі великі ролі мені не під силу: треба наполегливіше набувати акторської техніки.

До війська забирали то одного, то другого актора, і треба було їх замінити. Отож молодь мала чудову практику, бо щоразу частіше грава ролі, які раніше доручали тільки досвідченим акторам. Мені вперше випала роль зі співами і танцями — шинкар у «Вії» за Гоголем.

Василь Михайлович Верховинець сів за піаніно, програв одним пальцем мелодію куплетів і, переконавшись, що я не сфальшивив, сказав: «Та ти ж знаєш — не дрейф». Шинкарку грава Є. Доля.

Я мріяв грати якомога більше. І тепер настав такий час. Я грав щодня. Серед моїх персонажів був сторож з вистави «По ревізії», сват з «Безталанної» — ці ролі завжди виконували відомі актори. Я день і ніч думав лише про своїх героїв, навіть сни мені снилися театральні, а на виставах і на репетиціях використовував кожну хвилину, щоб придивитись, як грають, до яких засобів сценічної виразності вдаються великі майстри, з якими я мав щастя бути поруч.

Часто доводилося чути зауваження від Заньковецької, Саксаганського, Мар'яненка. Це була наука високого класу! Бо щоразу розмова стосувалася конкретної ролі, сцени, ситуації.

Якось Заньковецька сказала: «Те, що у вас все від емоції, все палко, це добре, але не поспішайте, хай слово народжується не тільки з переживань, а й з думок персонажа. Що він думає, що має на увазі?»

Щодалі переді мною поставали нові й нові вимоги. В постійних турботах, а часто і в муках я здобував основи професіоналізму. І відчував, що від ролі до ролі зростаю як актор.

Якось Панас Карпович зачепив тему спілкування з публікою:

— Догоджати публіці, загравати з нею в ім'я дешевого успіху справжній артист не буде. Але в театрі глядачі є нашими партнерами, треба не забувати цього і вміти залучати їх до участі в тому, що діється на сцені, треба бути з ними у контакті. І сміх, і сльози глядачі — то велика сила нашого впливу.

Типовою рисою режисерської діяльності Саксаганського була повага до акторського тексту. Особливо коли це стосувалося п'єс Карпенка-Карого. Як режисер Панас Карпович не вдавався до теоретичних викладок. Це він зробив лише на схилі літ. Його режисура мала практичний характер. Здебільшого він показував, як треба вимовляти ту чи іншу фразу, але наслідувати його було важко.

У постановці масовок Саксаганський часто застосовував паралельно звучання різних груп і цим створював враження реального життя на сцені. Завжди пропонував готовий текст для учасників народної сцени.

Коли Панас Карпович як актор брав участь у народній сцені, завжди робив режисерські зауваження по ходу дії. Від його зауважень дехто з нас губився і випадав з образу. У таких випадках він докоряє нам: мовляв, ми не актори, бо не вмімо грати й водночас контролювати свою поведінку на сцені. Панас Карпович сам це робив чудово, і публіка цього не помічала.

Оце роздвоєння уваги актора стало для мене творчою загадкою на довгі роки. Жити в образі і водночас стежити за своєю поведінкою! Я вже не кажу про контроль над реакцією глядачів.

Від усіх акторів Панас Карпович вимагав знання напам'ять тексту всієї п'єси незалежно від розміру ролі, і йому самому щодо цього не можна було дорікати, бо він мав феноменальну пам'ять. Проте ніколи не грав без суплера! Суплер обов'язково мусив сидіти у своїй будці. Текст такі визначні актори знали бездоганно, але почуття відповідальності перед публікою було типовою рисою для цих майстрів.

Саксаганський в історію акторського мистецтва увійшов як неперевершений комедійний актор. У методі своєї творчості він дотримувався такого принципу: мінімум засобів — максимум впливу на глядача. Там, де не тільки ми, початківці, а й досвідчені актори витрачали дуже багато емоцій, Саксаганський витрачав їх якнайменше, зберігаючи творчу енергію. Я намагався розгадати таємницю його психотехніки. Не можу похвалитися, що мені пощастило це зробити повністю, але дещо все-таки я збагнув.

По-перше, це велике знання Саксаганським життєвої правди, скрупульозний добір деталей і достеменна психологічна вірогідність. По-друге, його творчість завжди була пройнята життерадісним соковитим українським гумором. Крім того, йому була притаманна й спокійна розсудливість. Отож я дійшов висновку, що, коли Панас Карпович у грі витрачав ці риси чи бодай одну з них, він справляв менше враження на глядача.

Наприклад, у таких драматичних ролях, як Тарас («Бондарівна»), Мирон («Над Дніпром») і навіть у комедійних: писар в «Бурлаци» і Черевик у «Сорочинському ярмарку», — не було у нього такого чуда, відкриття, осяння, як у ролі Голохвостого («За двома зайцями») чи доїдждачого («Паливода XVIII століття») та в багатьох інших. Все наче було гаразд, був гумор, але бракувало тепла, широті переживань, органічності, нюансів.

Наши корифеї всі чудово володіли словом. Але тонкощами дикції особливо вражав Саксаганський. Вироблені ним прийоми подачі слова й досі ніким не вивчені і залишилися в пам'яті лише тих, хто бачив і чув його на сцені.

Описати це неможливо! Кожне слово, не те що речення, як кажуть, влучало у ціль. Перед словом, яке Панас Карпович хотів наголосити, він підвищував тональність до крещендо, іноді поєднував це підвищення з прискоренням темпу, далі каденція вгору, потім маленька «люфтпауза» і... нарешті спад на ударному слові. Це мало великий ефект.

До такого прийому Панас Карпович удавався в знаменитому монолозі Голохвостого, коли той хотів засвідчити свою «образованість» перед родиною Сірків. Панас Карпович сам відредактував цей монолог, і ось як він звучав:

«Ежели человек, ежели человек, который не такой, как вообще, потому один такой, а другой — другой... и в этом человеке ум, но и в другом... вообще... но той, который вообще (пауза)... очень,

очень! Потому что у него ум не для какого-нибудь танцевания, но для устройства себя, сведения обхождений, для развязки своего существования... очень, очень!»

Оце безглузде «очень, очень» було завершенням комічного алогізму. Саме на цьому робився наголос у монолозі.

Таким засобом Панас Карпович скористався і в ролі Возного, коли після відомого рефрена «тее-то як його» робив паузу, ніби шукаючи вдалого виразу, і казав «поползновение» чи якесь інше слово.

Саксаганський буквально жонглював словами. В ролі доїдждачого, в сцені його сп'яніння на весіллі, він ніяк не міг вимовити «мідний лоб». Це була філігранна гра словами, точніше звуками! Все життєво, все вмотивовано і разом з тим виразно, по-театральному промовисто! І так у кожній ролі, у кожній виставі!

У скромовках, захоплюючись прискоренням темпу, співаки та й драматичні актори часом втрачали чіткість дикції. Куплети від актора Саксаганський приймав лише тоді, коли чув не те що слова, а кожну літеру. На таких репетиціях ми, молоді, шліфували свою вимову. А разом з нами Іван Козловський, який, крім свого чудового голосу, уславився потім і надзвичайною дикцією. Мені особисто добре відомо, як високо розцінював Іван Семенович ті знання, той сценічний досвід, який він здобув од корифеїв українського театру.

У той час, коли я працював поруч Саксаганського, Панас Карпович уперше зіграв роль графа Потоцького в трагедії «Сава Чаповий». Цей факт мало кому відомий. Раніше в цій п'єсі Саксаганський виконував роль Гната Голого. А Потоцького грав сам автор трагедії. У тлумаченні Карпенка-Карого граф був добродушний, життерадісний, старий польський магнат. Пишина, срібнокучерява шевелюра. Великі, викохані вуса з підвусниками, закручені догори. Одягнутий у дорогий кунтуш польського крою, увесь ніби зійшов з картини польського художника Матейка. Заходив Потоцький — Карпенко-Карий у палац поважно, повільно, милостиво приймав поклони. Розмовляв тихо, багато сміявся, іронізував. Центральний епізод зустрічі Потоцького з Савою Чалим Іван Карпович вів як розмову рівного з рівним. І сватав панну Зосю за Саву в нагороду за згоду Сави допомогти подолати гайдамацьке повстання.

У такому ж плані, запропонованому автором п'єси, виконувала роль Потоцького в театрі М. Садовського актором М. Вільшанським. Тільки грим його був трохи інший.

На подив усіх акторів, Панас Карпович — апологет традицій Карпенка-Карого — зовсім одійшов від його тлумачення образу. Вихід Потоцького режисер Саксаганський побудував у зовсім відмінному ритмі. Швидкою ходою виходили на сцену гайдуки. Саме гайдуки-посіпаки, а не панство, і ставали струнко, дивлячись у той бік, звідки мав з'явитися Потоцький. Усі присутні завмирали в по-

клоні. Стрімкою ходою, не звертаючи жодної уваги на поклони, йшов Потоцький — Саксаганський. Грим теж інший. Перед глядачами з'являвся коротко підстрижений сивіючий брюнет з настовбурученими бровами і невеликими гострими вусами. Погляд кущений, підозрілий. Різко сідав у крісло і прикипав руками до поручнів.

Уже перше знайомство з графом засвічувало, що людина він нервова, вольова, деспотична. Розмовляв у рвучному темпі, більше наказував, ніж прислухався до співрозмовника.

Зустріч з Савою провадив стримано, але відчуvalося, що він не вірить жодному його слову. Сватання Зосі провадив як наперед задуману провокацію. Видно було, що Потоцький заманює Саву в свої лабета.

Виконання цієї ролі було виявом блискучої майстерності Саксаганського. Ми всі були зачаровані. В трупі багато говорили з природу такого тлумачення образу. І всі дійшли висновку, що Саксаганський зробив цінну поправку до характеристики цього персонажа.

У коронній ролі старого базіки Пеньонжки (*«Мартин Боруля»*) Саксаганський у швидкому монотоні вдавався до шепелявості беззубого дідугана. Загалом мова персонажів, запропонована Панасом Карповичем, часто була пов'язана з їхніми жестами. Причому жестикуляція найчастіше передувала ударному слову чи реченню. Особливо виразними в Саксаганського були кисті рук. Майже кожен пальце допомагав йому мобілізувати увагу глядачів. Жестикуляція актора поєднувалася з мімікою. Не менш виразними були хода і пози. Дляожної ролі Саксаганський добирал специфічну ходу і положення корпуса.

У ролі Пеньонжки він ставав явно меншим на зріст. Для цього він виходив у валянках на зігнутих колінах, поли козакина розстебнуті. Втягуючи голову в плечі, актор горбився. Ефект від перевтілення вражав надзвичайно.

На противагу М. Заньковецькій і М. Садовському, Панас Карпович був людиною замкнutoю, неохочою до розмов. Принаймні, мені не доводилося бачити, щоб він спілкувався з товариством, особливо з молоддю. Важко, майже неможливо було комусь із молодих почути від Саксаганського похвалу. Скептицизм Панаса Карповича приголомшував нас. Ми поважали його як великого артиста і режисера, а от тепла у наших стосунках не було.

Панас Карпович дотримувався велими суворого режиму. Особливо в ті дні, коли він мав виконувати вокальну партію — скажімо, Івана Карася, Кабиці чи Виборного. Він розповідав, що тоді майже не обідає, а перед тим, як іти на виставу, з'їдає одне яблуко і випиває склянку молока! [...]

Тепер, уже знаючи зблизька Миколу Карповича Садовського та секрети його творчості, мені було легше розібрatisя в тій специфі-

ці, яка відрізняла метод Саксаганського від методу його рідного брата.

Обидва вони були великими майстрами реалістичної школи Марка Кропивницького, обидва чудово володіли психологічним планом, але в творчості Садовського домінувала емоційність, а в Саксаганського — раціоналістичність.

Садовський полюбляв романтику, і в його творчості реалізм міцно переплітався з романтизмом. Саксаганський був догматиком реалізму. Коли вже дошкуватись, з чим же був поєднаний реалізм у Саксаганського, то найперш можна назвати психологізм.

Погляди драматурга і актора Івана Карпенка-Карого, висловлені ним у монології Івана Барильченка (*«Суeta»*) та в *«Записці до первого театрального з'їзу в Росії»*, були мистецьким кредо Саксаганського, програмою його театральної діяльності. Заповіти старшого брата Панас Карпович глибоко шанував і втілював у життя. Від нього можна було почути: *«Так говорив»* або *«Так робив Карпенко-Карий»*.

Панас Карпович був активним противником декадентської драматургії, заперечував символізм у театрі.

У своїй маловідомій п'єсі *«Лицеміри»*, яка ніколи не ставилась на сцені, Саксаганський виступав проти декадентства, що тоді входило в моду. Він писав: *«Бідна Мельпомена, заплакана, закидана болотом, стойть і крізь свої криваві слози дивиться, як її дітки в сучаснім репертуарі грають собак, котів (натяк на «Синього птаха» Метерлінка)... півнів чи індиків (натяк на «Шантеклер» Росташа) чи разом плавають між скель, як змії, граючи «Анатему» Анна дреєва»*.

Поруч з посиланнями на висловлювання Карпенка-Карого Саксаганський іноді наводив цитати з Лессінга. Значно пізніше я був свідком такої розмови: один одеський критик запитав Панаса Карповича про його погляди на мистецтво театру. Як свое мистецьке повіча про його погляди на мистецтво театру. Як свое мистецьке повіча про його погляди на мистецтво театру. Як свое мистецьке повіча про його погляди на мистецтво театру. Як свое мистецьке повіча про його погляди на мистецтво театру. Як свое мистецьке повіча про його погляди на мистецтво театру.

Атмосфера в товаристві була доброзичлива. Ми глибоко шанували наших корифеїв, вони прихильно, уважно ставились до нас. Молодь видавала писаний закулісний журнал *«Іжак»*, факт на той час винятковий, в якому дозволяла собі критикувати різні нелади в нашому театрі. Писали вірші, епіграми, малювали карикатури. Редакційна колегія складалася з А. Ніковського, художника Л. Коельсьмини та мене. Не все, що ми писали, викликало схвалення. Були й хвилеві образи. Але найбільше був незадоволений Саксаганський. Він казав, що ми не те робимо, що треба, але категорично проти *«Іжака»* не заперечував.

1971 р.

Борис Романицький

СПОГАДИ ПРО ПАНАСА КАРПОВИЧА САКСАГАНСЬКОГО

Я відчуваю якесь особливе хвилювання, сідаючи писати спогади про Панаса Карповича Саксаганського і його гру. Це був настільки глибокий, різнобарвний і яскравий артист, що навіть і не мое скромне, а й найталановитіше змалювання гри і діяльності цього видатного майстра сцени буде все ж лише блідою тінню близкучого і величного оригіналу.

Глибокий і детальний аналіз ролі поєднувався у нього з живим і безпосереднім горінням, благородна вишуканість жеста — з буденною реалістичною простотою і правдою, а сценічна піднесеність тону — з звичайною життєвою розмовою. Все це свіжо і цікаво. Все це будить спогади...

Вперше я побачив Панаса Карповича Саксаганського в 1913 р. До нас — тоді учнів драматичної школи Лисенка — влітає в клас один з товаришів і захоплено повідомляє, що зараз тут буде Саксаганський...

Майже слідом за ним у дверях з'явилася кремезна постать нашої вчительки М. М. Старицької, а з нею поруч стояв мужній і могутній красунь. Висока, прекрасна постать, виразні світло-карі очі, бадьорий веселий погляд, темне волосся і пишні, невеликі вуса. Він спокійно, весело і лагідно відповів на бурю наших привітань. Постояв, оглянув нас всіх, повернувшись до Старицької і тим, що були біля нього, щось сказав — вибухнув сміх, а Саксаганський пройшов у другу кімнату.

Панасові Карповичу тоді було близько 55 років, але на вигляд більше 40 йому ніяк не можна було дати. Бальзорістю і силово віяло від усієї його постаті. Таким він і застався в моєму уявленні і спогадах назавжди. І тепер часом, коли я буваю у нього, дивлюсь на хворого, прикутого до ліжка, але великого старика,— перед моїми внутрішніми очима встає мужня і прекрасна постать людини, повної краси і горіння.

Панас Карпович і до сьогоднішнього дня зберіг ясність розуму і силу духу. В розмові він сказав: «Я розплачуєсь своєю хворобою за те, що завжди прагнув грati якнайкраще і сил не шкодував». Справді, енергія і воля до наполегливої праці у нього були прямо-таки дивовижні. Я пам'ятаю, що в 1916—1917 роках Саксаганський іноді, граючи трохи не щодня, в один вечір грав Шельменка-денщика і Івана Карася в «Запорожці», а йому в той час було майже 60 років. Можливо, що його виняткова майстерність допомагала йому в процесі самої гри витрачати менше енергії, ніж це робили інші. В усякому разі, зайвої енергії (яка так часто, навіть у хороших акторів, іде на непотрібне й іноді шкідливе напруження) він не витрачав.



П. Саксаганський у житті
(80-і роки XIX ст.)



П. Саксаганський — Данило
(«Розумний і дурень»
І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський — Возний («Наталка Полтавка» І. Котляревського)



М. Кропивницький — Бондар, П. Саксаганський — Тарас
«Бондарівна» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський — Шпонька («Як ковбаса та чарка, то минеться сварка» М. Старицького)



П. Саксаганський — Пеньонжка («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський — Цокуль («Наймічка» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський у житті (90-і роки XIX ст.)



П. Саксаганський — Кабиця
(«Чорноморці» М. Старицького)



П. Саксаганський — Бонавентура
(«Сто тисяч» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський — Павлуша
(«Світова річ» Олени Пчілки)



П. Саксаганський — Голова («Утоплена»
М. Старицького — М. Лисенка)



П. Саксаганський — Харко Ледачий
(«Паливода XVIII століття» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський у житті
(90-і роки XIX ст.)



П. Саксаганський — Голохвостий
(«За двома зайцями» М. Старницького)



П. Саксаганський — Юліан («Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський — Подорожній
(«Зимовий вечір» М. Старицького)



П. Саксаганський з сином Петром Тобілевичем (900-і роки XIX ст.)

Здебільшого артисти (часто і видатні) найкраще володіють якимсь одним акторським засобом і ним зловживають. Один артист найдосконаліше володіє голосом (звуком), другий — жестом, третій — словом, а тіло у нього дерев'яне, у четвертого, навпаки, ви без слів почуваете гру, але словом він володіє погано; одному властиво передавати героїчні почуття і вчинки, другому — ніжність, третьому — силу і т. ін. І тільки винятково обдаровані артисти, до того ж з майстерно витонченою технікою, володіють всіма засобами повно і сковито.

До таких небагатьох і належить П. К. Саксаганський. Від глибокої трагедії до буфонної комедії — він скрізь яскравий, сковитий і артистично-правний; скрізь різнобарвний і, в той же час, скрізь у нього почувається особливий стиль, власний, творчий, акторський «почерк».

В чому індивідуальна суть артистичного характеру актора — це взагалі трудно визначити, тим більше у такого різнобарвного артиста, з таким широким діапазоном, як Саксаганський. Та все ж мені здається, що, мабуть, найбільш основною і найбільш характерною для артиста Саксаганського рисою є його виняткова ритмічність. Саме ця риса давала йому можливість легко переходити від грайливості комедії до напруження і пристрасності драми, до висот трагедії.

«Артистом треба спершу родитися, а потім стати ним». Цю незаочерну істину особливо яскраво стверджує вся практика Саксаганського. Природа щедро наділила його. Панас Карпович добре зізнав і усвідомлював свою виняткову талановитість.

Пам'ятаю мій перший виступ з Саксаганським. Ішла «Суєта». Після репетиції якось я спітав Панаса Карповича: чому, коли я веду сцену з ним, я починаю легше почувати свою роль?

— Тому, — відповів він, — що справжній талант заражає...
Пізніше він писав у своїй книзі: «В артиста повинен бути талант. Ніяке вивчення, ніяка довга терпелива праця не замінить його, і коли дару цього немає, — артист стає звичайним копієстом і ремісником». Я хочу цим підкреслити глибоке і принципіальне ставлення Саксаганського до театру, його суворі вимоги до того, хто йде на сцену. Чим суворіше ставимо ми перед молоддю ці вимоги, тим менше нездатних людей буде йти на сцену і шкодити і собі, і театрту. В той же час Панас Карпович був непримиреним і запеклим ворогом погляду, що талант все вивезе — важливі нахилення і талант, а обробка ролі, мовляв, неістотна і т. д.

Кожна роль Саксаганського завжди була відшліфована, витрінована і точно вивірена. В кожній ролі була своя характерна рамка: тримання тіла, хода; були свої жести, свій голос, темперament, темп і ритм.

Саксаганський перевтілювався і дійсно жив життям образу, всі ж зовнішні засоби вияву, знайдені, вивірені і зафіковані у

вимові, в голосі, в жесті, в русі, в сценічних деталях,— все це допомагало йому легше викликати в собі переживання і яскравіше доносити їх до глядача. Тут правильно знайдена форма подвійно діє — і на самого артиста і на зал глядачів.

Іноді Саксаганському доводилося на сцені поза роллю подавати непомітно для глядача слова — вказати на якісні неполадки у партнера, підказати тому текст і т. ін.; після цього Панас Карпович так само упевнено і повно провадив роль. Але такі факти не можуть бути підставою для твердження, що Саксаганський тільки відображав, а не переживав. Виняткова психомоторна рухливість дозволяла йому надзвичайно швидко і повно вникати, входити в роль, а знайдені зовнішні засоби вияву образу допомагали йому робити все це досконало і легко.

Однією з коронних ролей Саксаганського була роль Івана в «Суеті». (Сам Панас Карпович служив прототипом авторові для створення ролі Івана). Величезні ритмічні багатства цієї ролі легко підкреслюються і подаються Панасом Карповичем, бо вся психомоторна структура Саксаганського являє собою найчутливіший ритмічний інструмент, що легко підкоряється волі артиста.

Ось у хаті відчиняються двері і просувається веселе обличчя красивого хлопця. Він жартівливо говорить: «Можна до вас на постай?» І заходить в хату. Високий, ставний. На ньому поверх світлої сорочки-косоворотки — мундир військового писаря, штані навипуск; легко, еластично проходить до стола. Теплий, ледве-ледве носовий звук голосу стелеться легкими, ясними і м'якими модуляціями.

Іван — Саксаганський і веселий, і задуманий, і жартівливий, і серйозний, і легкограйливий, і заглиблений.

Багатством сил, фізичних і внутрішніх, віді від усієї постаті. В ній пульсує і б'ється нерв творчості, талант грає в його очах, бринить і іскриться в його голосі, природно і благородно-вишукано розгортається в його жестах, рухах, ході, у всій його поведінці.

Глядач починає бачити і почувати, що Іван — людина не рядова, а винятково обдарована і талановита. Особливим досягненням П. К. Саксаганського в ролі Івана, на мій погляд, є те, що всі складні гами інтонації і переходів Івана, всі глибокі думки і почуття подаються артистом легко і комедійно, без зайвого психологічного обтяження.

В той же час в цьому комедійному тоні артист умів належним чином підкреслити заглиблення думок, чуттів, заглиблення, таке властиве Іванові.

Ось веселий і жартівливий Іван раптом запалюється пристрасними і хвилюючими думками, голос з легкого і ясного темbru переходить на глибокі грудні реєстри. І поруч з веселими комедійними інтонаціями глядач почуває, що у Івана звучать ноти сумнівів, прагнень і шукань.

«...Не кожний художник — художник, не кожний письменник — письменник, не кожний лікар — лікар: скрізь нужен талант!»

Перші три фрази Саксаганський говорить, наче трохи повчаючи і роздумуючи (глядач почуває процес мислі), а на останній фразі у нього стільки пристрасті і переконання, слово «талант» він говорить з таким ширим пристрасним і триметячим почуттям, що глядач уже остаточно вірить Іванові.

Саксаганський уже переконливо показав перед глядачем багатство натури Івана, виняткову яскравість його рухливої вдачі, і глядач почуває і вже сам догадується, що ця людина дійсно саме до мистецтва повинна прикладти свої сили.

Це тісно і творчо зв'язує глядача з Іваном і підсилює сприймальні здібності глядача надалі.

Ось сценка: в хаті троє — Іван, його брат Карпо — землероб і вчитель Демид, який приїхав до Карпа в гости. Демид просить Карпа прийняти його робітником на літні місяці, щоб навчитись землеробства. Карпо погоджується, але радить Демидові робити не досхочу, а взяти на себе всі обов'язки строкового робітника, бо це прив'яже до робочої дисципліни і допоможе по-справжньому навчитись.

Цю розмову слухає Іван. Він захоплюється думкою Карпа і сам вирішує теж поступити на роботу, щоб навчитися робочої дисципліни. Коли Карпо і Демид ще тільки починають розмову, Іван — Саксаганський відходить у глиб сцени. Там він десь присів біля дверей і так, між іншим, з байдужим поглядом прислухається до розмови. Далі він напружується; не встаючи з місця, він потягнувся всім тілом наперед — в розмові його щось зацікавило, — обличчя являє собою увагу, очі зосереджені. Однією рукою він оперся об коліно і весь завмер, саме завмер, наче боїться і на хвилину ворухнутися, щоб не пропустити те цікаве, що чує. Зосереджені очі робляться радісними, далі ця радість владно охоплює все обличчя Івана, вона наповнює його всього. З стану максимальної внутрішньої зібраності і уваги (він сидить нерухомо) у Івана настає бурхливий вияв чуття, мислі і свіжознайденого переконання. Спочатку він, ще сидячи, різко міняє позу — рух швидкий, нервовий, видно, що людина вся загорілася.

І раптом Іван схопився на рівні ноги, і з його грудей виривається дуже пристрасно і повно: «Правда!»

Голос до краю схильований, рух швидкий. Карпо і Демид озираються, — перед ними Іван — екзальтований, очі горять, одну руку простягнув до них (наче хоче поділитись своїм настроєм), він весь — радість, динаміка і пристрасть. «Правда! Діло! В кожному слові життєва правда: привикнути до робочої дисципліни! Це не слова, тут зразу побачиш, чи ти годишся на діло... Робоча дисципліна... Важна річ! Куди б молодий чоловік свій путь не направив — скрізь робоча дисципліна поможе стати на тверді ноги! Робоча

дисципліна!.. Це слово зразу перевернуло мене... Я наймаюсь до тебе в строк до Семена. Приймаєш?»

Ці слова артист не форсую, немає тут ні крихти награного піднесення, навпаки, Іван — Саксаганський дає ці фрази просто, навіть трохи стискуючи слова. Слова — «Правда! Діло!» даються окремо, коротко, але максимально пристрасно, рельєфно і соковито. «В кожному слові життєва правда» — повільно і обережно, з натиском, наче людина кладе нерухому печать на дорогоцінний зміст очіх думок... І все це до краю насычене такою захоплюючою емоціональністю, що глядач буквально перестає рухатись і завмирає від уважності. Він, непомітно для себе, приєднується до радості Івана.

Коли додати, що Іван все це подає з пластичним багатством постаті і жесту, то вже нетрудно бачити в ньому майбутнього артиста сцени. До речі, благородна вищуканість жесту є однією з найвиразніших властивостей акторського почерку Саксаганського.

Цей великий реаліст умів переконливо об'єднувати натуральність виконання ролі з благородною вищуканістю сценічної справи. Таким поєднанням особливо відзначається виконання ролі Івана в «Суеті».

Описати жести Саксаганського в цій ролі немислимо. Я згадую тільки загальне враження: якась чарівна пластичність характеризує жест Івана — Саксаганського, так, наче від себе, від серця, як від центру, віддає (жестом) внутрішню суть і зовнішню форму.

Ось Іван — Саксаганський виголошує знаменитий монолог в «Суеті». Натхненна поза, ледве-ледве відкинута назад голова, права нога трохи виставлена вперед, а рука зігнута в лікті: «Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками і заставляє людей, помимо їх волі, соромитись своїх лихих учніків!.. Служити таким широким ідеалам любо! Тут можна іноді і поголодати, щоб тільки певність мати, що справді ти несеш несхібно цей стяг священний!» Увесь цей кусок Панас Карпович веде на одному жесті — округлий жест артист веде вперед (округлий — багатство змісту; вперед — устремлення).

У Саксаганського тут грають не окремі фрази, а весь кусок — артист підкреслює повноту і цільність усієї теми і тільки на слові «стяг священний» міняє жест, навіть не міняє, а скоріше завершує його, перевівши руку від устремлення вперед на широкий жест людини, яка щиро відає все, що має.

Згадується цей виразний жест, цілком відповідний з натхненним польотом мислі в очах, згадується вся скульптурно вирізьблена постаті, від якої від щирістю, теплом і радістю, душевний і красивий голос і — буря оплесків захопленого глядача.

Я свідомо підкреслюю деяку благородну вищуканість пластичності та гри Саксаганського, бо і в цьому, на мою скромну думку, можна помітити певні принципіальні настанови артиста. Справа не

тільки в тому, що саме в ролі Івана Саксаганський мав повну рациєю грати з цією вищуканістю, бо і цим він підкреслював природженний талант Івана щодо сценічної і пластичної виразності. Це вже само собою зрозуміло.

Але головне те, що в благородній вищуканості, пластично-акторській манері Саксаганського почувається принципіальне переконання, що театр — не гола натура, що, черпаючи правду від життя, артист повинен, зберігаючи глибоку реалістичність життєвої правди, оздобити її яскравою сценічністю, повинен подати її сценічно привабливішою, сценічно переконливішою.

Ці настанови Саксаганського я не цитую за його висловлюваннями, а виводжу з усієї його творчої практики. Округла пластичність жесту є і ще в цілому ряді ролей. Пригадую Потоцького («Сава Чалий»), Ханенка («Гандзя»), Франца Моора («Розбійники»), Тараса («Бондарівна»), Кабіцю («Чорноморці»). Але яка колosalна різниця в цих начебто подібних жестах!

Ось Потоцький. Він теж вдається до округлого жесту (рука ледве зігнута в лікті), та цей жест говорить глядачеві зовсім інше. Вельможна постаті, біле жабо з мережива підперло підборіддя і робить надутим і бундючним вираз усієї постаті і обличчя, з трохи горбатим і хижакьким носом. Кожен рух цієї людини обумовлений панським етикетом. В усьому ви почуваєте крупного магната, що звик до зовнішньої краси, до того, що перед ним все «падам до нуг».

Жест Потоцького — Саксаганського теж округлий, але артист не веде його від грудей, від серця (як в ролі Івана), а, навпаки, округлість ця дается здебільшого від лікті і закінчується особливо вичурно рухливою кистю. Коли ми спеціально прослідкуємо за жестами цього пана, то зможемо помітити, що вони не виявляють додатком і оздобленням цієї «величі» його панської вдачі: жест холодний, етикетний і пустий.

Потоцький і ходить красиво, еластично, розмашисто, але, придивившись, ми бачимо, що з найбільшим достоїнством він несе вперед... свій живіт, саме не груди, не всю постать, а живіт... Хочеться підкреслити, що така смілива рисочка дана артистом без дешевого підкреслення, з таким винятковим почуттям міри, що глядач навіть не помічає цього акторського прийому, хоч останній непомітно для глядача впливає на нього.

Звичайно, Саксаганський був далеким від навмисного ідеологічного засудження негативного образу. Додайте до цього, що Потоцький має розумні, але холодні очі, важкий погляд, голос відзначається злегка, але навмисне підкресленим носовим тембром. Потоцький — Саксаганський не позбавлений і гумору, але яким холodom від цього панського гумору! (Взагалі гумор — одна з теплих і приемних властивостей творчої вдачі Панаса Карпови-

ча). А ось Потоцький запалився справжнім своїм щирим почуттям — його охопила ненависть і злоба і він дає наказ: козака, якого привели до нього на допит, посадити на палю. Тут немає вже округлих, красивих пластичних жестів Потоцького. Ви подивітесь, які дрібні, гострі, падаючі вниз жести робить цей Потоцький, коли він, розлютившись, заговорив широ і забув про етикет. Коли я слідкував за грою Саксаганського, то мені здавалось, що округла пластичність жесту і навіть руху є загальна властивість гри Саксаганського тілом. Ця риса стояла, так би мовити, в центрі його пластичної гри, становила його акторську манеру, і в той же час вона не заважала цьому видатному артистові живописати жестом, поповнюючи ним індивідуальність образу.

Спогади про це самі просяться.

Ось «Чорноморці»... Кабиця — непогана і навіть сердечна людина, але його буйна натура не вкладається в рамки буденного життя, — він п'є, гуляє, бенкетує. Саксаганський грає Кабицю. Перед нами з'являється огрядна і пишна постать підпилого козака. Між чорною баранячою шапкою і пишними вусами з підвусниками ви бачите досить-таки добродушне, аж припухле від пияцтва обличчя... Кабиця іде, весело співаючи. Рухи широкі, такі ж широкі жести. В них почувається знайома нам деяка округлість і навіть благородна вишуканість, але це вже щось інше. Подивітесь, як Кабиця робить жест — він веде його правою рукою, майже з-за лівого плеча, причому ліва рука (якщо вона не на поясі) часто поповнює жест правої руки (Кабиця напідпитку).

Складається таке враження, що жести Кабиці хоч і широкі і навіть природно красиві, але вони наче не мають своєї основи. Видно, що людина і сама не знає, куди і до чого їй хочеться прикласти свої сили і здоров'я... Тут згадується один жест Саксаганського, що прямо змикається з його улюбленим прийомом несподіваної кінцівки. Прийом цей такий: тонування йде вгору крещендо; така підготовка багато обіцяє глядачеві. Вона народжує у глядача певність, що от-от він почне щось значне, щось таке, чим слід зацікавитись. Він насторожується, і... раптом малесенька (іноді майже непомітна) паузочка, і далі — грайливий спад інтонації вниз (іноді здрібнення її), а це, після попередньої підготовки, вражає глядача недоладністю несподіванки... Такого прийому Саксаганський вживав досить часто.

Іноді цим же прийомом малопомітні і наче незначні місця ролі Панас Карпович робить не тільки сценічно гострими, а й значними, що додають яскраві риси до характеристики образу.

Ось цей же Кабиця в 3-й дії «Чорноморців». Він вихваляється собою перед усіма присутніми. Тут у нього є така фраза: «Кабиця не то що, а може, он що, о!» Фраза комічна, але не така вже й значна. У Саксаганського вона повно і соковито характеризує всю вдачу Кабиці.

Хата. Повно гостей — весілля. З гордим виглядом Кабиця обводить «урочистим» поглядом всіх присутніх і говорить пишно і значно: «Кабиця не то що», при чому зі слова «Кабиця» він починає виразно підносити догори праву руку з піднятим пальцем (так, наче саме на кінці пальця і сидить сам Кабиця і вся його пиха). Далі з словом «не то що» рука з пальцем описує коло, дійшовши на попереднє місце, вона робить якийсь крендель і зі словом «а може» починає лізти вгору; обличчя красномовне і повне віри в себе...

Видно, що людина зараз дастє таке визначення, вірніш, самовизначення, яке дійсно все з'ясує... Раптом якийсь ритмічний злам — пауза... палець дійшов догори — далі нікуди — і нічого не вивив... Тут Кабиця задоволено закінчує: «он що, о!» Він певен, що все ясно з одного його жесту, і з гордим самозадоволенням позирає на всіх. Глядач відповідає на цю невеличку і майже пантомімічну сцену гомеричним сміхом і бурею оплесків.

Уміючи знайти і відбити ритмічне життя образу, Панас Карпович до того вміло подавав ще й надзвичайно яскраву і характерну його зовнішню рамку. Робив він це скupo, показуючи в зовнішності образу насамперед те, що найхарактерніше, що яскраво підкреслювало його суть.

В гримі, костюмі, ході і такому іншому ніколи не було нічого випадкового, нічого малоістотного. Допомагала в цьому багата інтуїція великого таланту і тверда свідома принципіальність.

«Всі характерні риси даного типу треба процідити в собі крапля по краплі і виділити тільки найбільш яскраві, найбільш влучні для виявлення не зовнішності, а логіки типу», — говорить Панас Карпович («Моя робота над роллю»). І дійсно, кожна деталь його зовнішнього малюнка поповнювала характеристику образу.

Ось Харко Ледачий («Паливода»). На трохи присадкуватих ногах здоровенний живіт (і такий же весь тулуб), руки наче коротші, ніж треба, червоний ніс, чорні, закручені догори вуса і дурні очі. Ось Солопій Черевик («Сорочинський ярмарок»). Весь здоровий, круглий, присадкуватий, плечі немов опущені вниз — якоіс обтічної форми, широкий зад, важкі ноги, добродушні очі, лагідна усмішка й мила фізіономія.

Ось Виборний («Наталка Полтавка»). Обличчя його немов усе стремить до носа (все винюхає, все знає). Хитрі, масні очі бігають і грають. Руді вуса, дебела, але легка постать, руки, жест показують, що він внутрішньо в'юний, в ході він ледве подає корпус вперед, причому, ступаючи, не зверху давить, а наче ковзаетися по землі. Це особливо посилюється в його першій зустрічі з Возним, коли артист підкреслює улесливу і хитру вдачу Виборного: жест не широкий, а короткий і скучий, — почувається, що ця людина дурно нічого не робить. Хороша домотканна коричнева свита, обшлаги обшиті шкірою (хазяїн)..

Іван Карась («Запорожець за Дунаєм»). Пика, як у кота біля сметани. Сам здоровий, рух, жест широкий і повільно красивий, широко і міцно стойти на ногах, видно, і в гулянках, і в кривавих подіях силу в собі чує...

Франц Моор («Розбійники»). Короткі, до колін, панталони. Камзол. Жабо. Кам'яне підборіддя, низький лоб з розвиненими надбровними дугами. Невеликі очі світяться волею і силою. Плечі немовби напружені ледве підняти і стремлять «вперед». Жест вишуканий, округлий, але робиться він до себе. Постать важка, хоч і зgrabна, вся зібрана, і чомусь, глянувши на цю людину, подумаєш, що вона, мабуть, зможе підкови гнути,— і силою, і жорстокістю вісі від неї.

У Панаса Карповича створилася велика слава найталановитішого артиста і найбільше коміка. Безумовно, вірно не тільки перше, але в основному і друге, і все ж згадується, що був цілий ряд драматичних ролей, в яких Саксаганський досягав сили виразу і впливу цілком виняткової.

До них належить Франц Моор. Перший раз Панас Карпович зіграв цю роль у 1918 р. в київському Національному театрі.

На той час постановка «Розбійників» Шіллера в українському театрі була взагалі подією визначною, а виконання ролі Франца Моора Саксаганським привернуло до себе особливу увагу. Це був прекрасний спектакль, величезна творча перемога великого артиста.

Від дня прем'єри минуло вже понад 20 років; в останній раз Панас Карпович грав Франца Моора на гастролях в Театрі ім. М. Заньковецької в Дніпропетровську в 1924 р.; отож невблаганий час стер з пам'яті моєї багато цікавих моментів цієї талановитої гри. Проте загальне враження від цього так рельєфно поданого образу живе в мені ще й зараз. В моїй пам'яті встають: м'яка еластична постать, котяча напруженість, стриманий голос, за яким почувається інше, щось більше, ніж зразу здається.

Ось Франц з батьком (початок п'єси) — м'який, ніжний, вся постать турботлива і запобіглива, неначе тягнеться до батька, стільки «теплого» почуття має цей «ніжний» і «люблячий» син. Ось Франц сам, він дивиться в маленьке ручне дзеркальце і бачить там своє потворне обличчя. Франц — Саксаганський дивиться довго, тяжко і нерухомо. Відвертався від дзеркальця. Пауза. Дзеркальце починає дрібно третіти в руці, потім Франц знов повертається; на його обличчі — конвульсивний вираз болю і образів...

І раптом гострим поштовхом Франц люто штурляє дзеркальце геть, а сам різко кидається вбік, в другий і аж закрутиться на місці. Ви бачите, що біль і лута безпросвітність «вибила» людину з себе. Справді, з таким обличчям годі чарувати Амалію.

Але ще один момент — і ось уже Франц — Саксаганський оволодів собою, вся постать знову зібрана докупи. Він трохи нахилив голову і гострими напруженими очима дивиться просто перед со-

бою. Пауза. В очах зріє думка, яка нічого хорошого людям не віщує... Потім Франц повільно повертається спиною до глядача, так само іде в глиб сцени; еластичні кроки іноді затримуються в своєму русі, і ці ледве вловимі, але ритмічно багаті затримки відбиваються на його плечах і спині (він іде спиною до глядача)...

Франц думає — шукає способу зробити Амалію своєю, він іде в глиб сцени все далі і далі від глядача і раптом різко зупиняється. Якийсь внутрішній поштовх так виразно відбився на спині і плечах, голова так раптово піднялась вгору, що глядач максимально насторожився: видно, що Франц знайшов те, чого шукає... Пауза. І енергійно випростана постать Франца повертається обличчям до глядача, — немає і сліду вагань і роздуму.

Тепер він рішучий, готовий наступати. Злісна воля, динаміка в його очах, в усій постаті. Франц владно і пристрасно простягає руку вперед (кістя руки не м'яка, а нервово напружені, наче хоче схопити собі все) і йде просто на глядача. Енергія хижого егоїзму і жорстокість так виразно збільшуються, так емоціонально зростають на очах глядача, що стає моторошно і боляче за людину. Невічерпно глибоку безодню людських пристрастей майстерно розкриває перед нами артист.

В цій ролі (як і скрізь) Панас Карпович показує себе високоtalановитим актором, великим майстром сцени і знавцем людей. Тут більше, ніж в інших ролях, він виявляє свій гостроаналітичний розум і велике серце — ці могутні джерела його яскравої творчості.

Особливо повно це почувається в грі Саксаганського в останній дії в ролі Франца. Жалкую, що не пам'ятаю деталей, бо їх заслонив у моїй пам'яті загальний образ. В передостанній дії «Розбійників» Франц боїться, що Карл з своїми месниками прийде в замок. Франц вночі не спить і в жаху розповідає старому слузі Даніелю про свої муки, сумніви; його незламна воля бореться зі страхом розплати. Чути навколо крики — замок оточив Карл, і Францу лишається одно: попасті в руки Карла і його однодумців. Франц вибирає інше — він кінчає самогубством.

Ось Саксаганський грає цю дію. Ніч. Кімната замку. Тиша. Раптом чути крик: «Зрада! Зрада!» — крик страшний і незвичайний — якийсь звуковий комплекс: завивання вовка, ричання тигра і стогін страждаючої людини.

Голос в цьому крику йде якось не вперед, а вширину і глибину з себе самого, немов людина, вірніше тварина, цим звуком одночасно говорить про небезпеку і захищає себе. «З-ра-да» не б'є рефлекторно по нервах глядача, а, пролунавши у ваших вухах, впواє в свідомість чуттям якоїсь моторошності...

Після цього вбігає в кімнату переляканий Франц, без камзола, з шпагою і свічкою в руках, зупиняється і широко розкритими очима обводить навколо. Глядач бачить, що ця людина на межі безумства.

Про жест Саксаганського і його володіння тілом можна говорити без кінця, але я себе обмежу, спробувавши згадати те, що мені здається найбільш характерним для всієї пластичної манери артиста.

Хочеться підкреслити одну творчу властивість Панаса Карповича: хоч усі свої ролі він грав майстерно, соковито, яскраво, індивідуалізовано, але завжди майже з перших же слів ви почували, що це грає саме Саксаганський. Чому? Завдяки вмінню об'єднати найрізноманітніші прийоми подачі характеристики одною своєрідною творчою манерою. Мені здається, саме ця властивість є властивістю великих майстрів сцени.

Відоме твердження Коклена: «Треба, щоб, слідкуючи за грою актора, глядач забув про нього і бачив лише особу, яку актор зображає». Це твердження викликає у мене бажання додати: «Треба, щоб глядач, забуваючи про актора, одночасно, може, для себе непомітно, занотовував на сторінках своєї пам'яті творчу манеру актора».

Тут глядач дістает особливу естетичну насолоду: в різноманітно створених актором образах відчувати творче дихання любимого артиста. І в цьому, на мою думку, одна з таємниць всепідкоряючої привабливості акторського таланту. Сприймання творчого «почерку» артиста активізує творчі можливості самого глядача до більш гострого розуміння почуттів і перипетій персонажа, а звідси і до більш глибокого сприймання ідей, які несуть персонажі п'єси.

Панас Карпович прекрасно гримувався і досконало володів технікою гриму. Гримувався він мазками, не визнаючи гримування штрихами,— він називав це: «залізниця на морді». До клейки носів з гумозу вдавався дуже рідко. Пам'ятаю лише у Потоцького маленький горбик на носі і, здається, у Франца — розширені ніздри.

Обігрування аксесуара. Раз яка-небудь річ на сцені у Саксаганського в руках, вона буде обов'язково обіграна, причому обіграна так, що вона послужить на користь ширшого розкриття образу і яскравішого його показу.

Ось Печериця («Крути, та не перекручуй»). Він упадає за цікавою дівчинкою. Печериця вийшов прогулятися на пасіку. В руках у нього паличка — вона так бадьоро крутиться між пальцями, що ясно показує: настрій у Печериці непоганий. Аж ось Печериця довідався, що Дуня (за якою він упадав) вибігла на побачення до іншого, і... відразу паличка в руках показує зміну настрою — вона зупинилася, потім злісно копирнула землю, потім ніби задумалась і повисла в повітрі. Печериця побачив на землі цурку або щось подібне — і паличка злісно і люто б'є цурку (наче суперника знищує). Цурка летить в повітря, і паличка уже легким ударом збиває цурку далеко набік (суперник не тільки знищений, а й викинутий геть) — і паличка знов весело і мажорно забігала між пальцями.

Мабуть, чи не найяскравіше Панас Карпович вів гру з річчю

в ролі Шпоньки («Як ковбаса та чарка...»). За столом у заїжджу-му дворі сидить старий лисий панок, кирпатий, запальний мисливець; він змерз і побачив на столі чарку наливки. Неймовірно хочеться випити, але цю чарку залишив тут пан Шило, з яким Шпонька щойно посварився, отже «дворянське достоїнство» не дозволяє випити. Шпонька переживає танталові муки. Випити не можна, а випити кортить... Нарешті Шпонька не витримує, п'є.

Ця цікава сцена має і відповідний текст, але Саксаганський тут так характерно і тонко обігрує цілий ряд аксесуарів, що робить яскравішим і самий текст.

Ось Шпонька зажурено заспівав; він нудьгує, бо нічого робить... Він виймає старенький гребінець (де-не-де зуби залишилися) і старанно зачісує волосся на лисині (тільки маленький ободок волосся ззаду), а потім скидає з гребінця волосся, що вичесав... Глядач спочатку усміхається, а потім регоче здоровим сміхом, і цей сміх робиться ще дужчим, ще приемнішим від розуміння того, що в грі немає і натяку на шарж. Не тому Саксаганський «знімає» волосся з гребінця, що хоче розсмішити глядача, а тому, що Шпонька протягом усього життя так робив...

Тут життєва звичка є художнім мотивом сценічного поводження персонажа, і цей мотив діє на глядача одночасно свою твердою логікою і зворушливою загостреністю комедійного становища — адже всім ясно, що з лисої голови ніякого волосся не вичешеш та ще й майже беззубим гребінцем, і це смішно. І всім ясно, що саме так, а не інакше, повинен тут поводитись Шпонька, і це зворушило.

Ось Шпонька, старанно скинувши волосся з гребінця (ще і зібрав його в руці, щоб зручніше кинути), по-хазяйськи обдивився гребінцем на світло і заховав його в кишенню і несподівано побачив чарку. Він встав... і знову сів... одвернувся (і дивитися на неї не хоче), але ось він мимоволі (сидячи на табуретці) всім тілом поволі повертається до неї... Але ні... не можна... І Шпонька, скопившись, відходить геть в другий бік хати.

Щоб забути цю прокляту чарку, він починає ходити по хаті і наспівувати, але якась сила тягне його, саме тягне до чарки, якось боком тягне. І він уже знову біля стола... Став і спочатку боком поглядає на чарку, а потім поволі повертається весь. Скільки пристрасті, захоплення і ніжної любові в його погляді! Він з мукою застигає на місці і вже не відвертає голови, а якось усім тулубом відсмикує її назад і так завмирає, навіть очі на мить закриваються. Маленька паузка. Потім він весь нахиляється вперед, очі жадібно розкриваються, рука простягається до чарки, але зразу ж Шпонька відсмикує її назад, аж за спину ховає, навіть обидві руки ховає за спину, щоб, бува, чого не вийшло, а сам здалека «куштує» язиком, саме здалека. Він уже висунув кінчик язика, не наближаючись до чарки,— не довіряє собі,— і раптом несподівано відскочив у дру-

гий бік хати, схопив у руки ваянок і мчить до стола, щоб розбити, дощенту знищити чарку, тоді дворянська честь не плямується... Шпонька — сама рішучість; ось він аж рукава засукає, щоб спритніше розмахнутися, ось він підскочив до стола, щосили розмахнувсь, рука з ваянком метнулась догори, зараз буде нищівний удар... і ваянок чомусь не пада на чарку, а закрутися високо над нею і... все тихше, тихше і повисає безсило. І тут вичуєте «глибоко переконані», «практичні» слова Шпоньки: «Жаль посуди». Ваянок відкидається геть, Шпонька заклав обидві руки в кишені штанів, гордо пройшовся раз, другий, і він знову біля чарки!

Шпонька вирішує, що все ж треба обов'язково хоч покушувати, може, це й не вона (не горілка). Нахиляється до стола і не бере чарку в руки, а вмочує кінчик язика... На обличці з'являється радість: очі зажмурилися від щастя, він облизнувсь і якимсь наче ніжним плачем, мов захлинаючись від радості, прошепотів «во-она», тихесенько і дрібно засміявшись якимсь закоханим утробним і щасливим сміхом. Руки починають ніжно гладити, пестити чарку, далі він бере її в праву руку і до себе, але ні — зразу ж відвірює руку з чаркою далеко вбік — «подалі від гріха» — і відвертає голову. Малесенька паузочка. Далі обличчя повертається до чарки; Шпонька, старанно прищурившись, розглядає її на світло; щоб краще роздивитись, підносить її до себе все ближче, ближче і раптом... випив. Чарка вже не потрібна.

Тут Саксаганський з такою підкресленою зневагою «кидає чарку геть» (ставить на стіл) і біжить до закуски.

Ми бачимо аксесуар — гребінець, мниме волосся, чарку з горілкою, ваянок і порожню чарку.

Ось Шпонька і Шило помирилися. Випили на радощах. Шило розійшовся — залишається до шинкарки, співає, потім танцює!

Шпонька теж всім своїм еством хоче взяти активну участь у буйній гулянці; але сил уже бракує та й голосу чортма... Що ж тут робить Шпонька — Саксаганський?

Тут художник-артист тонко і майстерно використовує аксесуар. Погляньте, як Шпонька підтягнув — зірвався з голосу і замовк... Тоді він виймає з кишені вже знайомий нам гребінець, кусок паперу, прикладає до вуст і... музика готова. Шпонька задоволений — він бере активну участь у гулянці, він акомпанує, а аксесуар ще раз обіграний майстерно і влучно. Далі Шило розійшовся і починає садити гопака. За Шпонькою теж діло не стало. Він удариив гопака, але... присів, а встати несила. Сором!..

Шпонька — Саксаганський знов використовує гру з предметом; краще ж йому вдатися за помічю до табуретки, а все ж свій гонор і «честь дворянську» не посоромити... Він на карачках лізе до табурета, схопився обома руками — і справа врятована. Тримаючись двома руками за табурет, Шпонька не гірше за Шила танцює гопака. В очах серйозний вираз, а фізіономія задоволена, щаслива.

Згадується ще цілий ряд переконливих прикладів близкучого поводження Саксаганського з аксесуаром. Тут і гра його з документами в ролі Мартина («Мартин Боруля»). Тут і Копач («Сто тисяч») — гра з паляницею хліба, і знову ж Мартин Боруля з п'ятьцями, Виборний з люлькою, Печериця з чаркою і графином, Давид Зіхель з табакеркою і т. ін.

Тут я хочу згадати, як іноді Саксаганський грав (і надзвичайно інтересно) з мним аксесуаром. В п'єсі «Сто тисяч» Панас Карпович грав роль Копача. Копач розповідає, як він, шукаючи скарб, наткнувся на щось тверде, почав копати і найшов мідну ступку, величезну сковородку, два копила. В руках у нього в той час на сцені немає нічого, але дивиться в цей момент на Копача — Саксаганського і «бачиши», як він, «взявиши» щуп, почав заганяти його в землю, як він крутить щуп і той «іде» в глибину, потім «наткнувся» на щось тверде... Далі «бачиши» в руках у Копача величезну сковорідку, саме сковорідку, а не щось інше.

Як це робив Саксаганський, на жаль, немислимо передати в спогадах. Пам'ятаю тільки, що враження було надзвичайне, рельєфне і переконливе. Думаю, що і тут артистові допомагала, поруч з великою творчою фантазією і хорошою пам'яттю спостерігача, його виняткова ритмічність. Адже кожен предмет і в своїй формі, і в характері функціональних дій відзначається своєрідним ритмом, і треба бути артистом, виключно обдарованим творчою спостережливістю і багатством власної ритмічності, щоб все це підмітити і відобразити.

Ми говоримо про уміння Саксаганського володіти тілом і жестом, про уміння артиста правильно відчувати ритм образу. Все це дуже складно. І я почиваю цілком природну непевність у тому, чи вдається мені визначити суть гри Панаса Карповича.

Особливо збільшується це побоювання, коли я хочу поділитися думками і спогадами про уміння Саксаганського володіти словом і голосом. В нашій акторській практиці все ж таки нічо інше, як слово, є вінець усіх засобів вияву. Я спробую розповісти про ті враження від словесної гри Саксаганського, які й на сьогодні ще живуть у моїй пам'яті.

Чітка і хороша дикція є необхідна риса артиста сцени. Цю давно відому глибоку мудрість театру особливо яскраво підкреслював Панас Карпович.

Маючи хорошу природну дикцію, Саксаганський дуже багато працював (про це говориться і в його власних спогадах) над уздовжленням її. Дійсно, я не можу пригадати жодної дикційної вади у Саксаганського. І в подачі характерного звукового та дикційного обрамлення образу, і в інтонаційних спогадах і півтонах розмовної (і іноді психологічної) подачі слова, і в сценах найвищого горіння, і в напруженні пристрасного шепоту, і в грайливості легкої комедії, і у винятково близкучому вмінні артиста подавати

крещендо, і в скоромовці, і в мові широкого білого вірша, словом, у всій багатошії і безконечній барвистості сценічної мови,— скрізь допомагала Панасові Карповичу його виняткова дикційна вправність. Вона ніколи не зраджувала його. Саксаганський давав характерну рамку образу не тільки фігурою, костюмом, жестом, рухом, гримом, а й дикційно-голосовою індивідуалізацією образу; здебільшого міняв — варіював тембральність звуку.

Ось Іван («Суєта»). Теплий грудний і легкий баритон. Щедро пущені в хід багатоші обертони. Це відразу показує багату людську індивідуальність. Майже ніде не вдається Саксаганський до високих нот і різких спадів. Іван говорить красивим, щирим звуком, надзвичайно хорошою дикцією. Все це вражає приємною виразністю.

Ось Юліан («Лиха іскра...»). Дикційна, вірніше, літераційна подача трохи прибільщена. Голос від м'якого, зібраного в одну ниточку улесливого звуку шириться якось навмисно до сильного грудного і мужнього, а іноді раптом переходить в різку і металічну «маску» з характерним трохи носовим забарвленням; і голос, і модуляції звуку, і жест, і рух, і постать — все це уміло об'єднано в таку комплексну рамку, яка дає нам образ Юліана індивідуалізовано і сценічно-виразно: перед нами Юліан — то відважний козак, то хитрий і бездушний авантюрист. Коли згадую Юліана — Саксаганського, то чомусь в уяві виростає якийсь небувалий гібрид — помісь орла з лисицею.

Мартин Боруля. Ми бачимо перед собою здорового літнього з чималою лисиною сангвініка, чуємо грудний, ледве-ледве хрипуватий, немов астматичний голос, але не утробний, такий, що глухо йде в себе, а, навпаки, ясний, такий, що йде від себе, хоч часто (особливо коли Боруля хвилюється) він переходить на м'які і наче трохи вогкі звуки. Швидкі переходи від повільного темпу до скотрех вогкі звуки. Саме в цій ролі в партитурі словесної гри Саксаганського згадуються неперевершені зразки скоромовки, причому вся скоромовка подається крещендо.

Ось друга дія. Заможний шляхтич Мартин Боруля помішався на дворянстві. Він безглуздо витратив багато часу і грошей, щоб дістати документи про «затвердження» в дворянстві. В кінці дії Боруля жде повідомлення про дворянство. Він до краю схвильований, а тут ще трійку його кращих коней укraли. Треба їхати до станового. Раптом вбігає захеканий його робітник Омелько і по-відомляє, що письмоводитель станового «приїхав, питаетесь, чи ви дома... що йому сказати?»

Мартин відповідає: «Зви, проси. Бачиш, дома, хіба тобі повілили? (Омелько вийшов, Мартин біжить до бокових дверей; дія відбувається в хаті). Палажко! Письмоводитель станового приїхав... I-i. Я й забув, що її нема. Марисю! Пошли за матір'ю до їхав... I-i. Я й забув, що її нема. Марисю! Пошли за матір'ю до Сидоровички, а сама вари вареники, печи курчату, нехай дівчата

печериць назбирають, у сметані насмажиши, та яєць звари у снятку і молоко спар! Нехай Омелько порося заколе... Та квас, квас щоб був, бо він раз у раз з похмілля. Певно, привіз утверждені в дворянстві».

Уже слова «Палажко! Письмоводитель приїхав» Саксаганський подавав у дуже швидкому темпі, а наступну фразу «I-i. Я й забув, що її нема» не затримував, а, навпаки, прискорював, кидав наче на ходу, уміючи вклести в цей швидкий темп барви інтонації і модуляції...

Далі Борулю наче щось кидalo вскач. Від слів «Марисю! Пошли за матір'ю» і закінчути словами «раз у раз» — увесь цей абзац він говорив у якомусь близкавичному темпі, здавалось, що Боруля не передихає. Створювалось таке враження, наче слово наскакує одне на одне...

Ця скоромовка давала можливість якнайповніше показати і виявити настрій і стан Боруля. До того ж Панас Карпович робив це так майстерно і з такою експресією, що глядач одноразово і втягувався в піднесений настрій Боруля, і був у захопленні від того, як артист це робить, і реготався. Ця близкавична скоромовка, правильно виявляючи настрій Боруля своєю сценічно загостренюю експресією, підкреслювала комічність його «дворянських» прагнень.

Досконалість скоромовки полягала не тільки в швидкості і чіткості, а й у тому, що артист вів її в характері і в настрої життя образу; він встигав подавати тут відповідні зміни Боруля і його інтонацій.

Як Панас Карпович все це поєднував — це вже його «секрет». Мені здається, що, подаючи все це місце крещендо, він, замість можливих тут затримок, робить ледве вловимі, але істотні для сприймання ритмічні поштовхи, а надзвичайно рухлива ритмічна природа самого артиста дозволяла йому робити це технічно досконало. Ми, молодь, бували, з цікавості пробували, стоячи за кулісами, проговорити про себе весь цей абзац і не відстати від Саксаганського і... не встигали.

Ось Копач («Сто тисяч»). Голос носовий, теплий і добродушний тенор. Звук міститься десь між носом і зубами. Слова подаються окремо, коротко і досить швидко. Голос іде в ширину, а вперед.

У Шпоньки («Як ковбаса та чарка...») з голосом погано, бо пан старий, і він говорить кількома нотами-свистульками надтріснутого старечого тенорка... Шпонька беззубий, і все ж він виразний не тільки в руках і жестах, а в основному «подачею» слів; вони йдуть із беззубого рота, але йдуть виразно і пристрасно, падаючи з високих старечих нот на м'які, що наче затримуються в горлі від напруженого дихання і від захоплення Шпоньки.

Франц Моор («Розбійники»). Чітка дикція. М'який звук то спускається до глибоких і грудних нот, то б'є холодним гострим металом, то стелеться придущеними і пристрасно-таемничими звуками,

то шириться жахом і наповнює ним всю грудну клітку Франца, всю його істоту. А далі і весь зал глядачів наповнюється якимись потоками жаху. Франц вигукує (це початок передостанньої картини): «Зрада! зрада! духи встають з домовини». Голос його то набуває красвої сили, то лунає і летить високим вокalom відчаю, безсилля, гніву і рішучості (коли Франц почув, що замок оточений).

Печериця («Крути, та не перекручуй»). Трохи горловий і високий звук наче застряв у ніздрях. До того ж він улесливий і пропитий. Коли сміється — сміх іде не звуком, а якимсь хрипом, немов звук сміхотливо лоскоче в горлі, клекоче там і, будучи не в силі вирватись назовні, застряє в зубах і там харчить гидким і комічним сміхом. Слова липко клеються, тягнуться одно за одним.

Тарас («Бондарівна»). Грудний, мужній і красивий баритон, ллеться широкими, легкими хвилями, рівний і повний у всіх регістрах. У хвилині експресивного напруження і піднесення голос піднімається до сильних і рухливих тенорових нот.

Тут, до речі, пригадується, як Панас Карпович, граючи Тараса в «Бондарівні» і Юліана в «Лихій іскрі...» і зберігаючи однаковий розмір вірша, міняв, залежно від характеру образу, абсолютно різну ритмічну картину. Особливо це виявлялося в другій дії обох п'єс. Там за автором обидва персонажі — і Тарас, і Юліан — говорили однаковим розміром вірша і розповідали про надзвичайно подібні й ідентичні події (і той, і той говорить про воєнні пригоди свого життя, про те, як його в полон забрали, як йому було там важко, як він вирвався на волю і як тепер воскрес душою). Але внутрішня суть цих людей зовсім різна: Тарас говорить цілком широко і правдиво, а Юліан — дещо правдиво, а дещо штучно, піднесено, а то і цілком брехливо.

Саксаганський, граючи Юліана, робив самий темп оповідання дуже швидким, ритм — навмисно прискорюючи, рухливим. Уже від цих прийомів у глядача створювалось враження, що Юліан, розповідаючи, має метою не зміст самого оповідання, а щось інше.

Як окремі слова, так і цілі фрази подаються артистом з трохи підкресленою виразністю; іноді ритм міняється, здавалося б, тоді, коли в цьому нема необхідності, отож виходило, що паузи і зупинки диктуються Юліанові не внутрішньою логікою оповідання, а бажанням найефективніше показати красу своїх слів і переживань...

Навмисна рухливість ритму стає афектацією, а дещо прибільшений темп — фальшиво підкресленою експансивністю, і в комплексі народжується враження близкучого фейєрверку, що світить, блищить і переливається кольорами, але не гріє. Розміру ж вірша артист не порушує.

А ось Саксаганський веде в ролі Тараса («Бондарівна») подібне ж оповідання. Темп не дуже швидкий, повільний, він не вражає експансивністю. Саксаганський — Тарас ніде не підкреслює



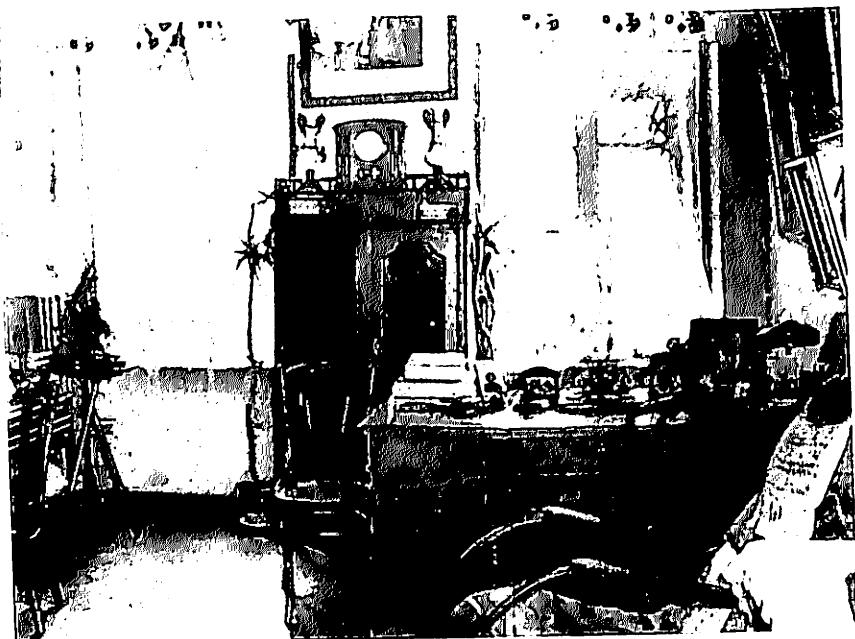
П. Саксаганський — Гнат Голій
(«Сава Чалий» І. Карпенка-Карого)



П. Саксаганський — Тарабанов
(«Суєта» І. Карпенка-Карого)

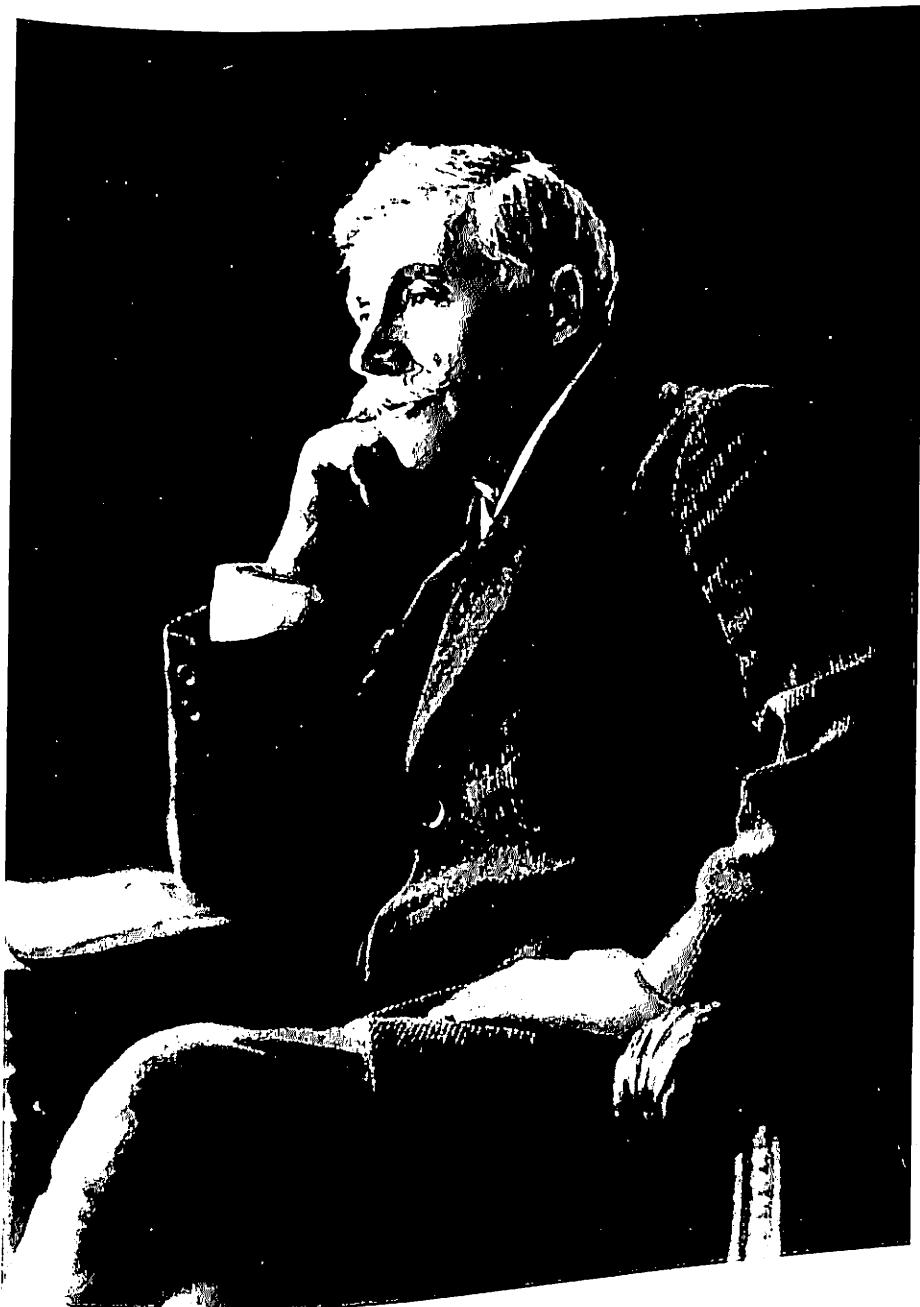


П. Саксаганський у житті
(900-і роки XIX ст.)



Кабінет П. Саксаганського
в Києві (10-і роки ХХ ст.)

П. Саксаганський за роботою
в кабінеті (10-і роки ХХ ст.)



П. Саксаганський у житті (10-і роки ХХ ст.)



М. Садовський, П. Саксаганський,
В. Василько (кінець 20-х років
ХХ ст.)



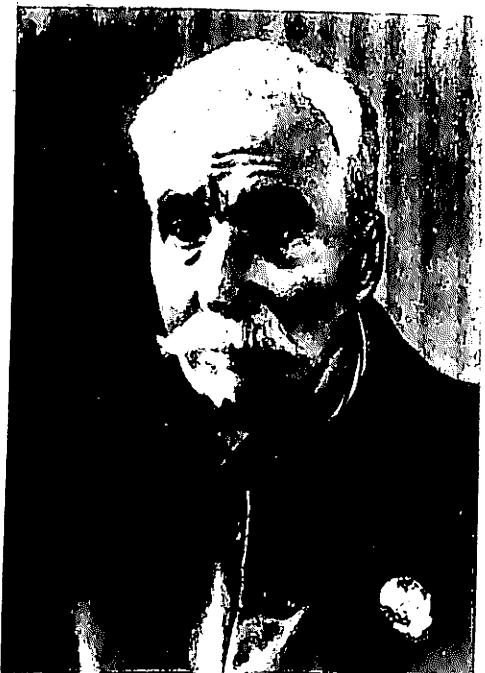
П. Саксаганський у житті
(20-і роки ХХ ст.)



М. Садовський — Виборний і П. Саксаганський —
Возний («Наталя Полтавка» І. Котляревського)



П. Саксаганський і Надія
Митрофанівна Саксаганська
(кінець 30-х років ХХ ст.)



П. Саксаганський у житті
(кінець 30-х років ХХ ст.)

ефектності того чи іншого становища — видно, що перед його внутрішніми очима дійсно щиро проходять ці картини життя, про які він говорить.

Тут уже Саксаганський не підкреслює навмисне образність слів, як це він робив у ролі Юліана. Навпаки, у артиста виходить так, що сам Тарас не помічає образної краси і сили своїх слів.

Останній у подачі виступає перед нами таким теплим і щирим, що глядач вірить і бачить, як мимо його, Тараса, волі і непомітно для нього цей зміст виливається в красиві, образно яскраві і виразні слова.

Навіть модуляції голосу Тараса — Саксаганського не вражають такою різнобарвністю, як у Юліана — Саксаганського, зате вони гріють теплими сердечними нотами, ми сприймаємо їх як тремтіння гарячого серця.

Я добре пригадую, що Саксаганський, граючи і Тараса, і Юліана (та й взагалі все написане віршовим розміром), подавав досить складну і багату партитуру словесної гри (паузи, акценти, ритмічні злами, голосові зльоти вгору і спади, словом, всі інтонації, модуляції і т. ін.), але ніколи не порушував розміру вірша.

Тут Панас Карпович був особливо принципіальний, і в цьому його величезна заслуга, бо часто той же вірш в інших устах не мав поваги. Мимоволі згадую М. К. Садовського, бо навіть і він у цьому бував грішний.

Як часто між учнями і прихильниками Садовського і Саксаганського йшли суперечки, хто з цих двох артистів кращий... Я ні на крихту не хочу твердити чогось певного. Всі знають, що обидва ці артисти — велетні, і взагалі найправильніше не робити порівнянь.

Я хочу тут сказати тільки, що вважаю Садовського артистом в основі трагічним, який у відображенії найглибших потрясінь людини іноді набирає виключної сили. Я тільки що казав про роль Тараса в «Бондарівні». Тут я готовий навіть зрадити свого улюбленого вчителя і визнати, що цю роль в цілому Садовський грав глибше. Але щодо вищезгаданого монологу Тараса, то тут Садовський ніколи не піднімався на ті надзвичайні вершини благородного смаку, художньої краси і сценічної вправності, на яких завжди був Саксаганський. До того ж Садовський міг один раз потрясати глядача злотами натхненої гри, а іншим разом дивувати і обурювати грою спустошеною і... слабою. В грі Саксаганського ми перше теж мали і бачили, а другого — ніколи: він завжди грав прекрасно.

Саксаганський — артист величезного по широті діапазону. Перед очима встає галерея незабутніх типів, а між ними найбільш майстерні і незрівнянні: Іван («Суєта»), Голохвостий («За двома зайцями»), Цокуль («Наймичка»), Возний («Наталка Полтавка»), Харко Ледачий («Паливода»), Печериця («Круті, та не перекручуй»), Шпонька («Як ковбаса та чарка...»), Юліан («Лихач»).

іскра...»), Феноген («Хазяїн»), Копач («Сто тисяч»), Гнат («Безталанна»), Стецько («Сватання на Гончарівці»), Франц Моор («Розбійники»). Винятково багата артистична натура Саксаганського дозволяла йому найти в собі способи відображення найрізноманітніших людських властивостей.

Коли я думаю про творчість актора, особливо про суть її виконавчої функціональності, то, образно висловлюючись, психіка актора мені здається якимсь складним незвичайним «сховищем», в якому зібрано найрізноманітніші спостереження над життям і поводженням людей. Чим більш талановитий актор, тим більше цих багатств зібрано у нього в «сховищі». Коли уявити «ідеального» актора, то в ньому повинні бути зібрани буквально всі людські властивості. Але в побуті актора, а не в його творчості, вони діють не всі, а лише ті, які є в динаміці життєвої вдачі актора, в динаміці його характеру. Інші ж риси, не діючи в побуті актора, перевивають в статичному стані, хоча в творчому процесі актора вони можуть бути викликані до «діяння» вольовим зусиллям артиста.

Ці властивості не тільки природжені, а й набуті життям і діяльністю актора. Ось чому найталановитіші актори не збіднюють художнього образу, пристосовуючи його до себе, бо вони мають в собі таке велике багатство людської вдачі, що з цього легко беруть саме те, що потрібно для образу.

Прекрасним прикладом тут є творчість геніального артиста Саксаганського. Про це говорять найрізноманітніші образи, створені Саксаганським, і окремі його ролі.

Особливо пригадується роль Гната в «Безталанні». Пройшли десятки років, а Саксаганський — Гнат досі стоїть перед очима як неперевершений, яскравий зразок сценічної правди, акторської майстерності і таланту.

Всю нескладну історію кохання Гната драматург І. Тобілевич, як великий реаліст і знавець людей, поглиблює правдивістю характерів, вмотивованістю вчинків і яскравим відображенням побуту.

Саксаганський зумів в основу сценічного втілення цієї ролі покласти надзвичайну рухливість внутрішньої вдачі Гната. В цій ролі легкість блискучого комедійного артиста гармонійно поєднувалась у Саксаганського з глибинами болючих людських переживань, створюючи сценічно правдивий яскравий образ.

Все, що робив Саксаганський — Гнат, — хвилювався, говорив, рухався, — все це подавалося артистом легко, з пристрастю і швидко. Тут сила інтерпретації збільшувалася яскравістю і силою виконання. Саксаганський дійсно найглибше відчував усі особливості і протиріччя натури Гната. Всі вчинки і переживання Гната проходили перед глядачем як багатство складної людської натури, що сама заплутується у власних протиріччях, особливо коли останні загострюються ще й оточенням, суспільством.

Кінець другої дії. Вулиця біля хати Варки. Варка приймає в хаті старостів від Степана. Входить Гнат з гуртом парубків. Він веселий, бо певен, що Варка піднесе Степанові гарбуза. Гнат і всі хлопці змовились поглузувати з Степана. Гнат підходить до вікна і бачить, що Варка рушники подавала старостам.

«Зрадила!.. Так ти обманювала, сміялась надо мною!.. О гадюче, ехидне кодло, не діждеш же ти празникувати весіллям свою зраду. Я тобі зараз голову розіб'ю (*витаскує з тину кілок і кидається в хату*).»

Дем'ян (*придержує його*). Що там? Чи ти не сказився?

Гнат. Пусти! Я уб'ю її, я спалю її хату!.. Я!..

Дем'ян. Та угамуйся, божевільний. Ти не тямиш, що каїш. Що ти там побачив таке страшне?

Гнат. Старости вже рушниками перев'язані, а вона стоїть, усміхається, наче вік Степана кохала, ждала і рада, що діждалась... Пустіть, я її задавлю, анахтему!

Омелько. Опам'ятайся. Сам же ти відчурався від неї, чого ж тепер хочеш? Присилувать Варку, щоб тебе любила?

Гнат. Ні! Я сам не знаю. За серце ухватило... Не сподівався, щоб сталося (*кида палицю*). Пустіть. (*Проходить*). І дурний же я і навіжений справді: посваривсь, відчуравсь і знову лізу... Тьфу... Не діждеш ти, щоб я так за тобою убивався і сам себе на страту вів... Бачу тепер, як ти любиш: хто перший посватав, за того й рушники подала. Ходім, хлопці, в шинок: з мене могорич — я просватав Варку за Степана. (*Співа, гурт підхоплює*). «Коло млина, коло броду...»

Гнат у Саксаганського виходив не просто веселий і жартівливий, а більше — він якийсь збуджено веселий; видно, що після сварки з Варкою йому радісно було перемогти свої почуття. Гнат — Саксаганський так тепло, так безпосередньо, широко готується посміятися з Степана, такою любов'ю і щастям горячо його очі, такими м'якими нотами бринить його голос, такі жваві і пластичні його жести, так розкинулася вся його могутня постать, що своїм радісним настроєм він заражає всіх парубків. Глядач почуває, що тут готується не зле хуліганство, а один з тих звичайних товарицьких жартів, які закінчуються так само весело і незлобно, як і почалися. Але ось Гнат — Саксаганський широким жестом порозпіхав дівчат від вікна і, сміючись, каже: «Пустіть, я погляну»; і заглядає в хату. Пауза... Пауза щось затримується... Ось脊ина Гната видає смікнулася... Він весь відкинувся назад і зразу ж знов весь аж прикипів до вікна... Напружена пауза. Раптом на високій теноровій ноті звучить: «Зрадила!..», — і вся постать різко відкинулась назад.

Це робив Саксаганський в такому гострому ритмічному поштовху, з такою експресією, що глядач завмирав в настороженому чеканні. Воно і зрозуміло: подивітесь на Гната — Саксаганського,

коли він після слова «Зрадила!» повернувся лицем до глядача. Він страшний. Цей могутній хлопець весь дрібно тримтить, не може вільно дихати, в ньому забило дух. Пауза. З уст виригаються якісь куски болючих слів: «Так ти обманювала, сміялась надо мною...»

Очі налились кров'ю, в них і в усій тримтячій постаті зріє буря; знов пауза — коротка і моторошна. Так перед бурею втихає все... Раптом вся постать блискавично приходить в рух: «Не діждеш же ти празникувати весіллям свою зраду». І як буря на своєму шляху ламає все, так і Саксаганський — Гнат, розкидавши парубків, спритно вирвавши з тину здоровенний кілок, блискавкою кидається до хати.

Його схоплюють хлопці, але трудно його втримати. Високою нотою болю, обурення і гніву пристрасно дзвенить і б'є у вуха глядача: «Я тобі зараз голову розіб'ю!»

Але парубки вже міцно схопили Гната, повисли на його руках і плечах. Пауза. Одну лише секунду Гнат кривими очима обводить парубків і голосом глухим і тримтячим з важким диханням уривчасто кидає слова образи і болю: «Старости вже рушниками перев'язані, а вона стоїть, усміхается, наче вік Степана кохала, ждала». Голос раптово, швидко і пристрасно йде вгору: «І рада, що діждалась... Пустіть...»

Та в цьому «Пустіть» уже немає тієї безупинної динаміки: буря минула, проходять тільки останні хвили гарячого вітру, пауза, — і Гнат промовляє знесилено, тихо і наче соромливо: «Пустіть».

Тон якийсь м'який, наче вогкій і... він повільно відходить набік.

Глядач полегшено зітхає, а Гната стає жалко, бо невимовною ширістю, теплом і душевним болем тихенько бриняТЬ далі його слова: «І дурний же я і навіжений справді: посваривсь, відцуравсь і знову лізу...» Малесенька пауза, Гнат бере себе в руки і підходить до гурту парубків.

Вся постать дуже рухлива, жести нервові, голос піднесений. «З мене могорич — я просватав Варку за Степана», — кидає він веселим тоном, в якому бриняТЬ ноти болю і образи. Гнат стає в центрі хлопців і, щоб показати всім, що він сам глузує з Варки, тихо, але упевнено і гордо починає пісню: «Коло млина, коло броду...»

Але... щось задрижало у нього в горлі. Пісня увірвалася. Пауза. Гнатові боляче, він бореться з собою.

Ось він відіпхнув хлопців, іде до вікна, став і... очі повні сліз, от-от... але ні, Гнат переборює себе, він не дастъ насміятися над собою; ось постать його гордо випросталась, голова відкинулась назад, Гнат зверху поглядає на Варчину хату, на заручини і... раптом могутня і прекрасна лунає пісня Гната, а він, рухливий, грайливий переможець, рушає геть.

Співав Панас Карпович прекрасно. Він мав сильний баритон

величезного діапазону, м'якого тембру. Володів голосом досконало. Іноді оперні артисти, слухаючи спів Саксаганського, говорили: «Панас Карпович, ви вже багато попрацювали в драмі, переходитте в оперу». Коли ми питали у Панаса Карпovichа, де і в кого він вивчився так співати, він відповідав, що вчився у всіх, кого чув і хто йому подобався. А найбільшою науковою для нього було те, що він вивчився сам себе слухати: «Ось беру ноту і слухаю, — так хороше і красиво, а так погано, отож перше удосконалю, а друге відкидаю».

Трудно сказати, де виразніший був артист Саксаганський, — в мистецтві драматичного актора чи в співі. Знаю одне, що часто останнє у нього поповнювало і збагачувало перше і навпаки. Прекрасно володіючи своїм багатим голосом, Панас Карпович захоплював глядача не тільки багатством і силою звуку, а насамперед яскравим розкриттям змісту пісні. Він тонко і майстерно поєднував у співі вокальну майстерність з правдивим показом характеру образу і його поведінки.

Стецько («Сватання на Гончарівці») — дурний селянський хлопець, з якого всі глузують, співає пісню «На курочці пір'ячко рябее». Граючи Стецька, Панас Карпович починає цю пісню, як і слід Стецькові, так, що глядач слухає пісню і почуває примітивність співу Стецька: дурний хлопець інакше й співати не може.

Глядач слухає пісню і сам не помічає, як дедалі спів міцніє, голос починає звучати все пристрасніше і красивіше, і в цьому з'являються такі вокальні багатства, які ніби не поєднуються з образом Стецька. Спів кінчається. Буря оплесків — і глядач не замислюється над тим, чи може так співати Стецько, чи ні. Очевидно, може, бо глядач повністю погоджується з артистом, що правдиво і реалістично подав Стецька і зумів художньо виправдати такий спів. Мистецтво театру має свої права.

Прекрасно співав Панас Карпович.

Незабутній спогад: гастролі 1913 р. Весна. Невеличке провінціальне місто Лубни. Все потонуло в яблуневому цвіті. Хороше і тепло. Річка Сула срібною стрічкою в'ється між зеленими берегами. На річці — човни, на човнах люди, артисти катаються. Тихо гойдаються човни на легесеньких хвилях, а над ними, над річкою високо в повітрі несуться хвили глибокого грудного оксамитового баритону... «Ой не шуми, луже» — і голос то ніжними тихенськими і м'якими вібраціями стелеться по воді, то повними густими каскадами катить по зелених очеретах і відлогих берегах, то високими ясними теноровими нотами купається в повітрі... На воді тихо, а в голосі — і гнів, і сум, і любов, і ніжність, і стільки глибокого тримтячого і теплого людського серця, що мимоволі почуваеш, як в горлі першить і на очах слюза.

Спів замовкі, жінки з очима, повними сліз, захоплено дивляться на нього, а він усміхнувся... Невелика пауза... Легкий дотепний

анекдот,— і дзвінкий сміх понісся від човнів. То був Саксаганський. Панас Карпович любив спів, любив народну пісню, вивчав і досконало зівав її.

Ніколи не забуду, та й ніхто не забуде, хто чув, як прекрасно співав Панас Карпович пісню про Байду. Треба глибоко знати минуле свого краю, треба гостро почувати епос народу героїчного, а в ті часи знедоленого, пригнобленого. І треба бути великим майстром і натхненим артистом, щоб співати цю пісню так, як співав її Саксаганський. Саму по собі хорошу пісню він своїм виконанням безмежно збагачував. Широкі степи України, її тяжке під'яремне минуле, героїзм пригнобленого народу, славні рицарі, які захищали волю, Чорне море з козачими байдаками, міцні мури турецьких кріпостей і грізний цар турецький — і гумор, сила, хоробрість козака і багато, багато образів яскравих випливають перед очима, коли слухаєш, як співає «Байду» Саксаганський. Із широких, сповнених пристрасті хвиль багатого голосу, з бездонних глибин почуттів артиста встають перед вами ці образи. Скінчилася пісня — і ці «образи минулого» зворушують талановитістю виконання і радують свідомістю, що все це минуло і ніколи не вернеться.

Спогади про високу артистичну майстерність Панаса Карповича і всю його творчу індивідуальність були б далеко неповними, якби ми не згадали про життерадісність його творчості. Життерадісна, життетворча сила є однією з найяскравіших і підкоряючих властивостей творчості Саксаганського. Вона виявляється і в тому байдорому мажорному впливі, який Саксаганський, незалежно від характеру ролі, завжди робив на глядача, і в тій атмосфері творчої радості, яку артист завжди зберігав собі і створював навколо себе. Не тільки в комедійних, веселих і байдорих, а й у драматичних ролях Панас Карпович, переживаючи навіть важкий стан і почуття образів, в той же час повно зберігав у собі радісне почуття творчості. Саме ця властивість робила і гру більш плодотворною і реельною.

Ця ж таки життерадісність була в основі режисерської роботи з актором. Згадуючи про режисера Саксаганського, я зовсім не збираюсь подавати тут курс з режисури, і не тому, що його не можна викласти з режисерської практики Панаса Карповича, а тому, що такий курс повторить ті ж організаційні методи творення спектаклю і роботи над п'єсою, які на сьогодні ми вже маємо в практиці театрів.

Більше 20 років минуло після того, як закінчилася активна режисерська діяльність Саксаганського; і коли вдумуєшся в культуру сьогоднішньої режисури, то ясно бачиш, що вже тоді Панас Карпович своєю режисерською практикою давав багато того, що на сьогодні є основою ще зовсім молодої науки режисури.

Постараюсь, насільки зумію, пригадати з режисури Панаса Карповича те, що найбільш було характерним для нього і в чому

він був особливо сильний і яскравий. Мені здається, що тут на першому плані стоїть його робота з актором.

Почнемо з найменшої «дрібниці»: Панас Карпович любив актора. Він поводився з усіма артистами, від початківців до найстаршого майстра, однаково рівно, приязно і просто. До речі, ця риса характеризувала і життеву вдачу Саксаганського; він у своєму поводженні з людьми ніколи не ділив їх по рангах. На репетиціях Панас Карпович іноді хвилювався і гарячився, але ніколи не бував злій. Аktor ніколи не почував, що режисер до нього підходить із злобою, ніколи не почував, що режисер виявляє якесь поверхове ставлення, що у нього «хвороба від роботи з такими бездарями» і т. ін. Панас Карпович здебільшого був веселий на пробах. Це треба пояснити, може, благотворними якостями його натури, та, мабуть, сприяло цьому і те, що він завжди досконало зівав п'єсу і володів матеріалом, а крім того, він глибоко розумів до найтонших нюансів творчої організації актора.

Саксаганський до постановок не зачитував піднесених і урочистих декларацій. З його нових постановок я знаю «Розбійники» Шіллера, «Отелло» Шекспіра. Він не проголошував промов про те, що це буде, мовляв, «епохальний спектакль, який відкриє нові обрії театру...». Він просто, коротко і максимально ясно викладав свої думки про майбутній спектакль і приступав до характеристики образів.

Панас Карпович говорив актору не тільки про внутрішній зміст образу, а іноді відразу ж змальовував перед актором і зовнішність — костюм, грим, манеру триматись, манеру говорити і т. ін.; причому робив це не в порядку розпорядження, а як пораду до свідченого творчого керівника.

Довгих періодів роботи за столом у нього не бувало: просто звірялися ролі і один раз прочитувалась п'єса по ролях. Тут же Панас Карпович робив зауваження, пояснення, побажання, застереження. Ця його робота була для акторів винятково цікавою; тут Саксаганський будив фантазію актора і скеровував її.

До речі, тут ми наочно бачили, що режисер досконало володіє матеріалом п'єси, що майбутня постановка уявляється йому ясно, виразно і твердо; це імпонувало акторам і допомагало їм певніше вити шляхом, який намічав режисер.

Дуже характерні для роботи Панаса Карповича з актором ті застереження (іноді технічного порядку), які він часто робив актору; цим він застерігав актора, особливо молодого, від зайвих помилок, найбільше в доборі засобів вияву.

Особисто я з відчуттям згадую перші режисерські розмови Саксаганського про роль Отелло. Між цілим рядом застережень, які я дістав від Панаса Карповича, багато з них і досі зберегли для мене своє виключне значення; наприклад, Панас Карпович, говорячи про третю дію, застерігав: «В кінці дії ні в якому разі не

давайте всієї пристрасності і експресії, бо ця сцена сама по собі виклике у вас велики збудження і пристрасть, а коли ще ви до того, не довірючи собі чи глядачеві, захочете подати почуття особливо яскраво і рельєфно, то захлінетесь в потоках пристрасності і безсило потонете в ній, а глядач цього актору не прощає. Краще на п'ятак не дограти, ніж на полуушку переграти...»

Пізніше я практично переконався, що справді для виконання цієї сцени має величезне значення, щоб актор обов'язково стимував темперамент і ні в якому разі не підогрівав його. В першому випадку буря пристрасності прорветься в Отелло — виконавця органічно, «вживто», а тому й впливатиме, а в останньому актор запалить більше горіння, ніж зможе в собі вмістити.

Це твердження має загальний характер, але тут цікаво те, що Панас Карпович передбачав, де і в якому саме місці ролі перед виконавцем постануть такі рифи, серед яких важко пройти, і давав потрібну пораду і вчасне застереження.

Ось другий момент: ще до репетиції, читаючи п'есу, Панас Карпович застерігав про трудність виконання однієї сцени. Ця трудність для виконавця полягає в тому, що тут одночасно є і максимальна афектація пристрасності і досить багато тексту, та ще віршем: це — місце, коли Отелло вимагає доказів від Яго.

Панас Карпович сказав: «Найкраще цю сцену повести стаккато, подача слів, уривчаста і коротка, допоможе вам не тільки вибухи пристрасності вживто і виразно, а й мати можливість між словами брати глибше подих і злегка відпочивати».

Пройшло чимало часу, Отелло я зіграв понад 140 разів і переконався, наскільки вірна була ця порада.

Мізансцени Саксаганський давав прості, але в цій простоті була максимальна виразність поведінки персонажів. Замислюватих мізансцен Панас Карпович не любив, він ніколи не намагався, щоб в просторі сцени було побільше руху, бо це, мовляв, збагачує життя і поведінку персонажів і запобігає скуку. Зовнішній рух персонажа у нього виходив насамперед «від логіки типу» (вислів Панаса Карповича), а потім лише деяке значення мали потреби режисерського планування. Тому кожну мізансцену Саксаганського актор приймав з готовністю, находячи в ній можливість розкрити образ якнайповніше.

Знаючи досконало всю природу творчості актора, Саксаганський з перших же репетицій тонко підмічав і бачив, які з акторських недотяжок пройдуть самі, в процесі роботи вирівнюються і будуть звучати вживто і переконливо; в таких недотяжках він здебільшого актора й не зaimав, бажаючи, щоб дане місце у актора само дозріло.

Іого поправки були дуже влучні, тому що він знаходив причину помилок актора і не тільки виправляв, а й допомагав конкретною порадою.

Я не пам'ятаю, щоб у Саксаганського доводилось спостерігати таку, припустимо, картину: режисер виправляє недолік актора, з усіх сил пояснює йому стан персонажа, аналізує і т. д., а актор слухає і... в його очах видно нудьгу і безнадійність, бо все сказане режисером він давно і прекрасно розуміє сам, але не вміє цього зробити. Такі моменти у актора Панас Карпович безпомилково розумів і допомагав конкретною і влучною порадою, іноді зовсім просто: «Тут швидше, а тут затримайтесь. Тут кінець фрази затягніть, а далі знову ударте. Ви простяйте корпус. Тут говоріть без жесту зовсім, а тут — навпаки» і т. д. Взагалі окреме влучне слово Саксаганського швидше давало ключ до виходу з складного становища, ніж у деяких режисерів величезні аналізи образу під час репетиції.

Питання про темп спектаклю в режисерській практиці Саксаганського було поставлене на принципіальну височінь — кожний спектакль був зреєстрований режисером у відповідному темпі і по можливості зафіксований. Надто повільних темпів, що іноді несуть з собою нудьгу захованіх десь у собі переживань, Саксаганський не любив. Від актора він вимагав внутрішньої рухливості, швидкості, хоч і поспішати без ладу не дозволяв, говорячи: «Поспішати хороше, коли ловити бліх».

Він терпіти не міг, коли між закінченням слів одного партнера і початком слів другого був хоч найменший розрив у часі без потреби. Він часто рекомендував актору спершу думати, а потім говорити, щоб «язик не вискачував поперед мозку».

П. К. Саксаганський сувро вимагав координації жесту, міміки і слова. Часто говорив: «Продумайте, чого хоче персонаж...», «Умійте встигати так швидко почувати, як швидко почуває він», «Не ждіть натхнення, а самі його в собі викликайте і навчіться керувати ним», «Гра, не зігріта щирістю внутрішнього переживання, буде холодна і може стати від того штампована; це породжує фальш, а фальш є смерть у творчості».

«Всякое ныне житейское отложим попеченье», — іноді жартував Панас Карпович, приступаючи до репетиції. Дійсно, у нього на репетиції захоплювались творчою роботою і нічим стороннім не займалися. Навіть виконавці масовок, і ті завжди старалися бути в «образі».

Масовки Саксаганський ставив цікаво. Особливо згадується «Бурлака» — друга дія і «Сава Чалий» — третя дія. Бувало на сцені чоловік 50—60, і кожний знову своє місце і твердо знову, що йому робити. Ось всі говорять разом, і все ж глядач розбирає — в загальному шумі до нього виразно доносяться потрібні слова.

У цих п'есах Панас Карпович ділив учасників масової сцени на групи; кожна з них мала свій текст. Текст однієї групи сплітався репліками з текстом інших груп, а в розривах між текстом для

кожного участника особливо чітко визначалася тема його поведінки.

Певними репліками були вмотивовані зміни мізансцен... Коли, бувало, така масовка «втренується», то вся сцена проходила прекрасно і мала успіх у глядача. В основу таких масовок Панас Карпович завжди клав цікавий ритмічний рисунок і добивався його реалізації і фіксації.

Панас Карпович любив сценічну деталь, але обережно користувався нею і суворо ставився до зайвого нагромадження сценічних деталей. Бувало іноді, що актори починали «збагачувати» свою гру деталями, певні, що це «збагачення» робить яскравішою їх гру, і не помічаючи, що воно нічого не дає для поглиблення і розкриття образу. Таку гру Панас Карпович не міг терпіти.

Саксаганський завжди вимагав від актора бадьорості, сили і готовності до творчості. Сам він був яскравим прикладом щодо цього і часто обмежував себе і в їжі, і в розвагах для того, щоб з'явитися до театру свіжим і підготовленим до творчості.

Панас Карпович ніколи не шукав популярності у молоді, проте, він любив молодь, вірніше, талановиту молодь. Саксаганський у своїх розмовах з молоддю прищеплював їй правильні і потрібні думки про актора, його покликання, значення його роботи, про відповідальність, яку справжній артист бере на себе. Він говорив нам, що актор повинен глибоко вірити в своє покликання, служити вищим ідеалам, а вищі ідеали артиста повинні полягати в його безпосередньому зв'язку з життям, праґненнями і творчістю народу. Говорив про багатство народної творчості, про її своєрідний колорит. Він щиро пишався самобутністю п'ес Тобілевича, ставлячи їх на чільне місце в українській драматургії. Взагалі він до драматургії ставився дуже вибагливо.

Панас Карпович цікавиться і нашою, радянською драматургією. Подобається йому «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука. Прославивши п'есу, Панас Карпович глибоко замислився і сказав: «П'еса матиме успіх. Дуже хороше, що автор не підсолоджує минуле, а бере саму його суть. До того ж п'еса написана художньо». Любить Панас Карпович життя, мистецтво, правду на сцені і сценічну яскравість цієї правди.

Саксаганський у своїй діяльності був глибоко принципіальним, у всіх своїх бажаннях — гарячим і вольовим, а в поведінці — стриманим. Умів тримати себе в руках і керуватися розумом. Правда, Панас Карпович мав досить тієї безпосередності, яка в поєднанні з гарячим характером іноді виводила його з берегів рівноваги і самовладання. Згадується такий випадок. У 1921 році в Києві Панас Карпович, як спритний юнак, схопився з місця і гнівно запропонував, до того ж цілком щиро і серйозно, одному нахабі битися з ним на шаблях. Старик випростався у всю силу своєї могутності постати, голос його гrimить; Панас Карпович засукає рукава і вже тяг-

нувся до шаблі, що тут же висіла (діялось це в театрі). Той нахаба розгубився, не знати, що її казати, і ледве втрапив у двері.

Шкода, бо він таки, якщо не шаблі, то пари ляпасів заслужував.

Згадую ще, як, навпаки, веселій і жартівливий характер Панаса Карповича у згоді з його мистецьким смаком навіть спонукали його на сцені до додатків і власних імпровізацій, хоч взагалі до таких речей він ставився суворо і не дозволяв їх ні собі, ні іншим.

Було це в Києві — в зимовому сезоні 1922—1923 року. Треба підкреслити, що Саксаганський не терпів у мистецтві театру нічого формалістичного, нічого такого, що затуманює мозок і відводить від художньої реальної правди. Тим більше, він не міг помиритися з претензіями формалістів на новаторство. Ось іде «Паливода». В останній дії я (граф) кажу по ролі Саксаганському (Харко): «А ви поженихайтесь з нею, може, вона подобрішає. Біжіть, дожніть, поскочіть сорокою, хрюкніть свинкою».

Раптом Харко, ухопившись за мою репліку, відповідає: «А-а-а! Так, так. Розумію, покурбалесить¹ треба», — і, зробивши відповідний жест, якесь курйозне «антраша», Харко вибіг за куліси [...]

Пройшли роки, десятиріччя, за брудною водою спили геть і гетьмані скоропадські, і петлюри, і всі інші люті вороги народу.

Трудящі України за братньою допомогою великого російського народу, під прaporом Леніна, кров'ю вибороли собі щастя і на оновленій землі, в новій радянській сім'ї народів шанують і бережуть спадщину культури і мистецтва, шанують і бережуть тих, хто цю спадщину творив і передав нам.

Панас Карпович живе в свої старечі роки не один, він оточений увагою партії, піклуванням влади, живе в своїй сім'ї спокійно, а біля нього завжди невідступно перебуває найближчий інтимний друг його — дружина Ніна Митрофанівна Левченко. Зразок безмежної любові, відданості і до сліз зворушливої дружби являє собою ця жінка в своєму піклуванні про Панаса Карповича. Він заслужив цього.

Гігантська фігура Саксаганського — артиста і режисера — на весь свій могутній зріст встає на рубежі епохи.

Своєю плодотворною і талановитою роботою геніальний артист дав людям багато радості життя, творчого натхнення.

1939 р.

Марко Терещенко

КРІЗЬ ТАЄМНИЦІ ЗАПОВІТНОГО

Знаменою подією в царині театру, якій, на мою думку, не приділено свого часу належного місця в історії, була робота П. Саксаганського над образом Франца Моора в «Розбійниках» Шіллера, які актор ставив у Державному народному театрі. Шістдесятирічний П. Саксаганський створив у цій постановці роль підступного лицеміра і жорстокого феодала, морально потворного виродка Франца Моора, який заради необмеженої влади не зупинився перед знищеннем навіть рідного батька. У створенні цього образу корифей українського театру яскраво виявив свій блискучий талант. Його виступи в ролі Франца для нас були великим святом. У цю роль артист, крім таланту, вклав увесь свій багатолітній досвід і величезну культуру акторської майстерності. Коли кажуть, що талант — це те, що виходить за рамки загальновідомого, то творчість Саксаганського в цій ролі перевершила все досі бачене мною у виконанні шіллерівського репертуару знаменитими акторами.

Признаюсь, я не пропускав жодної вистави «Розбійників».

Франц у виконанні Саксаганського був не прямолінійним жорстоким недолюдком, яким часто його показували на сцені. Він витончений, розумний, хитрий і улесливий інтриган. Франц з єзуїтською облесливістю отрує свого довірливого батька смертельною брехнею.

Сцени з Амалією були насичені бурхливою пристрастю і безмірною жорстокістю. А монологи і заключна сцена перед самогубством сповнені силою невгасимого акторського темпераменту. П. Саксаганський володів тим внутрішнім секретом актора-людини, який, як відзначає він у книзі «Думки про театр», не можна передати словами. Ця внутрішня сила приковувала до себе глядача і викликала безодню асоціацій, пов'язаних з життям.

На мене виконання ролі справляло таке враження: не порушуючи авторського тексту, артист спрямовував внутрішню суть образу на розкриття аморального ества привілейованих класів. За текстом Шіллера відчувалась атмосфера, яка викликала у народі потребу пильності і боротьби.

Саксаганський справді вносив нові риси в мистецтво театру, які поглиблювали і розширювали театральний арсенал. Його Франц, взятий з класичного репертуару, викликав майже злободенні асоціації.

У засобах створення ролі Саксаганський знаходив ту цілючу воду, при якій у старому оживає нове, сучасне, торкається душевних струн глядача і викликає безпосередню реакцію.

Я думаю, багато з нас, тоді молодих акторів, були вдячні Сак-

саганському за його шедевр акторської творчості, який він нам залишив як дорогоцінний дарунок — спадщину, що стала джерелом для багатьох наступних акторських поколінь. Не знаю, як для інших, а для мене, як актора тоді Молодого театру, Саксаганський у цій ролі відкрив університет акторської майстерності.

1974 р.

Василь Яременко

РИЦАР МИСТЕЦТВА

Сімнадцять років тому вперше зустрівся я з Панасом Карповичем Саксаганським у Ромнах, куди він влітку приїджав на гастролі.

Щоразу, дивлячись на майстерну гру цього артиста, я без перебільшення забував про все, бо це було щось незвичайне, неповторне і неперевершене, це було відкриттям для мене. А коли з такого спектаклю я повертаєсь додому і поволі проходила перша хвиля захоплення — у мене виникало почуття розpacу. Та це не була заздрість, це були хвилини зневір'я у власні сили молодого актора. Це те почуття невдоволення собою, коли молодий актор збирається «кидати» сцену, коли обвинувачує всіх і все в тому, що він не таїй, як Саксаганський чи Заньковецька, одним словом, коли лізуть в голову всякі дурниці... При цьому забуваєш основне, що для того, щоб наблизитись до Саксаганського, треба витратити часу і енергії стільки ж, скільки витратив Саксаганський (розуміло, при наявності природної обдарованості). Та, на жаль, цю просту істину ми, актори, якщо і усвідомлюємо, то з значним запізненням.

Тоді я не міг навіть мріяти про спільну роботу з цим знаменитим артистом. Та несподівано для мене сталося так, що у вересні 1922 року я вступив у новоорганізований в Києві Театр ім. Марії Заньковецької, до якого був запрошений і Панас Карпович. Тут уже я міг не тільки спостерігати і захоплюватися грою Саксаганського, а й бути інколи його партнером. Я не берусь давати аналіз творчості Панаса Карповича — це справа спеціалістів, я ділюсь лише своїми суб'єктивними враженнями про те, як впливав на мене цей чудовий майстер.

До зустрічі в Театрі ім. М. Заньковецької мені доводилось бачити Саксаганського лише в характерних і комедійних ролях. Побачивши ж його в «Розбійниках» Шіллера в ролі Франца Моора (постановка П. К. Саксаганського), я буквально був приголомшений.

Ніколи не забуду сцени з п'ятої дії, коли Франц вбігає на сцену в розхристаній сорочці з шпагою й криком, ще за кулісами: «Зрада! Зрада! Духи встають з домовини...»

При появі його на сцені Даніель з переляку спускається на коліна, а Франц знеможено падає в крісло. Після великої паузи він жестом підзиває Даніеля і тихим, майже ніжним голосом розповідає йому про свій жахливий сон. Коли ж доводить до місця «...нарешті підійшов старий дід, згорблений од важких мук, що власну руку гриз від нестерпного голоду, і я віпізнав його...» (мова йде про батька, якого Франц замордував), настає пауза, все тіло дрижить, очі божевільно світяться, кисть правої руки з третінням простягається вперед, вказівний палець відділяється від неї і приймає форму крючка, Франц нахиляється над Даніелем і майже пошепки говорить: «...Він вирвав пасмо сивого волосся і кинув на чашу з гріхами...»

Від сказаної фрази «він вирвав» та ілюстративного жесту гачкуватого пальця мені, глядачеві, робиться моторошно, по спині бігають мурашки. І нарешті фінал: замок освітлює сяйво пожежі, наближаються голоси месника — Карла. З ніжного, тихого голосу Франц переходить майже до істеричного крику, крику розпачу. Він повертає шлагу лезом до себе, а ефесом до Даніеля і говорить: «Бери шлагу швидше. Проткни мене, щоб ця наволоч не прийшла і не насміялась з мене...» Даніель тікає. Франц якусь мить стоїть непорушно з скляними очима, потім, як зацькований звір, кидається з кутка в куток кімнати, біжить у двері за Даніелем: голоси месників зовсім близько.

Раптом на порозі Франц зупиняється, кидає шлагу на підлогу, зриває шнурок з гардини, накидає петлю на шию, швидким рухом з'язує кінці на спинці високого готичного крісла і на ньому завишає...

У залі глядачів проноситься якийсь загальний приглушений зойк. Якби хто-небудь побачив Панаса Карповича вперше на сцені в «Розбійниках», то повинен був би зробити єдиний висновок: ось актор високого трагедійного жанру. Це його стихія. Але ми знаємо, що Саксаганський був неперевершеним і в характерно-комедійному репертуарі. Саме ці ролі були найбільш улюблені і популярні серед найширших кіл глядачів.

Ось якого великого обдаровання, ось якого широкого акторського діапазону був Саксаганський. Протягом кількох років мені доводилось багато раз бачити і грati з ним, і я зараз не згадаю жодного випадку, — бо його й не було, щоб великий актор грав за старим театральним прислів'ям: вчора — як бог, сьогодні — як швець.

В чому ж суть рівної гри? А суть крилась, на мою скромну думку, в тому, що Панас Карпович, як ніхто з старих українських майстрів, досконало володів механікою акторської майстерності.

Саксаганський був суворим до себе і до партнера, він ніколи не дозволяв робити на сцені якихось змін, доповнень, перекручування тексту і т. ін.

Особливо суворим він був до порушників мізансцен.

Важлива річ у творчості актора — це мати протягом спектаклю безперервний контакт з глядачем. І от цікаво було стежити, як Саксаганський з першої появі на сцені знаходив такий контакт. Він ніколи не міняв основного малюнка образу, ніколи не міняв магістралей мізансцен, навіть при різних розмірах сценічної площаці. Але він щоразу непомітно міняв ритм та інтонації, подаючи фразу, він мав великий арсенал цих прийомів і володів ними віртуозно.

З якоюсь особливою швидкістю Панас Карпович кидав фразу за фразою, потім ніби прислухався до реагування, і коли воно його не задовольняло, з близкавичною швидкістю переключався на якийсь інший прийом подачі, а нащупавши і відчувши бажане реагування, до кінця спектаклю не випускав глядачів з своего власного впливу.

Жартома ми це тоді називали: «О, папаша, ви вже піймали публіку за чуба». Та хибно було б думати, що П. К. Саксаганський грав «на публіку» або пристосовувався до смаків певного прошарку публіки, що любить дешеві ефекти. Він був жорстоким ворогом цього.

Як саме він підкоряв своєму впливові глядачів, це я безсилий описати. Справді, чи можна розказати, яким саме прийомом у водевілі «Як ковбаса та чарка...» користувався П. К. Саксаганський, граючи роль Шпоньки. Тут, розповідаючи про загін хортів на полюванні, він так захоплював глядачів, що коли, закінчивши оповідання, Шпонька піднімався з стільця, за ним, як загіпнотизований, піднімався і весь зал глядачів.

«Чирчик і розчирилась» — остання фраза і високохудожній жест, Шпонька, захекавшись, витирає червоною хусткою спіtnілу лисину і обличчя, стомлено сідає, а в залі піднімається щось неймовірне: протягом кількох хвилин акторам не дають говорити.

Думаю, що про цей секрет надзвичайного впливу на глядачів, яким володів артист, не міг би розповісти і сам П. К. Саксаганський. Це індивідуальна властивість актора, яка, на превеликий жаль, не передається — вона вмирає разом з артистом. Мені багато доводилося бачити великих майстрів сцени, але ні у кого з них мені не доводилося бачити такої філігранної манери розробки монологів (зокрема комедійних), якою так незрівнянно володів Саксаганський.

У нього була своєрідна манера читання: майже всі монологи були зроблені в русі з обігруванням аксесуарів, кожен крок був математично і точно розрахований і зафіксований.

Цілі куски він читав майже спиною до глядачів — цим прийомом він готовував фразу основної думки, а потім несподівано з великою майстерністю і тактом посылав її в публіку.

Поки в залі йшла розрядка, він знову, ніби між іншим, обігрував наступну ударну фразу і т. д.

Даючи поради і роблячи зауваження молоді, Саксаганський у своїх висловлюваннях був завжди образно-лаконічним, на зразок: «Навіщо ви лякаєте публіку?» (це коли актор без толку кричить на сцені). Або: «Ніколи не намагайтесь давати більшого, ніж ви можете дати, краще на п'ятак не дограти, ніж на полуничку переграти...» Неспокійним молодим акторам, що відразу претендували на великі ролі, він говорив: «Плуг хороша річ, коли ним оруть землю, а коли ним почнуть орати кам'яні глиби — плуг обов'язково поламається».

Даліші гастролі Саксаганського відбувалися в нашому театрі в 1926 році. Тоді цей геніальний майстер, у якого було уже 67 років за плечима, мав ще такий чудовий голос і так володів ним, що херсонська публіка примусила його тричі бісирувати пісню «Ой, п'є Байда», яку він останні роки співав по ролі, граючи Івана в «Суеті». Дуже велика шкода і навіть злочин, що неповторні зразки його високого мистецтва майже зовсім не зафіксовані для молодих поколінь ні на плівці, ні в звукозапису.

З великою приємністю, радістю і бадьорістю згадалися зараз ті щасливі дні спільнот роботи з цим корифеєм українського театру.

Великий і прекрасний шлях, шлях художника-реаліста прошов П. К. Саксаганський. Величні реалістичні традиції акторської школи українського театру поруч з традиціями Щепкіна і Станіславського стали надбанням і лягли в основу радянської сучасної школи актора соціалістичного театру. Світлим рицарем цих країн традицій був і є глибокий і принципіальний реаліст Панас Карпович Саксаганський.

1939 р.

Григорій Григор'єв

МАЙСТЕР УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ

Навесні 1920 року мені пощастило, правда, недовго, місяців зо два, бути помічником режисера у Саксаганського, в Троїцькому народному домі. Але й пізніше я багато разів з ним зустрічався, говорив і в театрі, і в нього дома. Як актор і людина він дуже відрізнявся від усіх людей, що пов'язали своє життя зі сценою.

Якось відомий російський актор Степан Кузнецов висловився про нього:

— Він штучка... Дивовижно-оригінальна особа...

Щодо мене, то я відразу ж закохався у Саксаганського, раз і назавжди, на все життя, як побачив його вперше в ролі Возного у «Нatalці Полтавці». У Садовського цю роль грали трохи інакше, ніж за старою традицією. Возний у новому тлумаченні мав

років з тридцять. Садовський доводив, що цим саме підкреслюється твердість вдачі Наталки, яка не бажала поступитися своїм прости коханим заради молодого, гарного пана. Нічого комічного в такому Возному не було: ми бачили типового резонера.

І ось на сцені Саксаганський — Возний. Старезний, руки трусяться, очі пожадливо дивляться на Наталку. Інтонації, рухи, хода, репліки — все це подавалося так, що сміх у залі не вщухав до кінця дії. Пригадую окремі місця. Возний умовляє Наталку стати його дружиною:

— Говори, кажи, отвітствуй, могу лі бить, теє-то, як його, музичем, угодним душі твоїй і тілу?

Старий кожне слово тягне смакуючи, коли говорить: «Мужем, угодним душі твоїй»; обличчя розплівається в широкороту усмішку, руки, що трусяться, тягнуться до Наталки, нетвердими ногами він робить два кроки ближче до неї, проказуючи: «і тілу...» Або другий епізод. Возний просить Виборного поклопотатися про нього, піти сватом; коли треба, прибрехати по дружбі. Виборний проти обману — адже це гріх. Возний іронізує:

— О простота, простота! Хто тепер не бреше і не обманює? Блаженна лож, єгда биває на пользу близнього.

Останні слова промовлялися дуже урочисто. Глядач, сміючись, добре бачив, що являє собою чинуша Возний: він користується обманом, брехнею, коли це для нього корисно. Важкувато доводиться виконавцю ролі Возного, коли в першій дії Виборний у розмові з ним виголошує свій довгий монолог, а Возний змушений мовчки слухати. В театрі Садовського всю увагу глядача було зосереджено на Виборному, і це рятувало артиста, виконавця ролі Возного. Не те відбувалося з Возним — Саксаганським. Він слухав дуже неспокійно, рухатися швидко старому Возному важко, та про його переживання дають знати руки, ноги і, особливо, рухливі, виразне обличчя. Важливо те, що нічого вигаданого нема,— все просто, природно,— всі бачили живу людину, а не актора.

Мені не довелося бачити його в ролях любовників, та він, починаючи за моїм проханням розповідати про своє виконання, захоплювався, зображав спочатку окремі місця, потім сцени, а там, дивішся, і весь герой пройшов перед очима. Багато я слухав його оповідань про видатних артистів його часу: Поссарта, Барная, Муне-Сюллі, Коклена, Ленського, Варламова, Давидова, Станіславського, Качалова, Москвіна, багатьох інших. Оповідання не були абстрактними, вони не викликали віддаленої уяви про того чи іншого артиста,— ні, Саксаганський зображав кожного в його неповторній індивідуальності. Зорова й слухова пам'ять у нього були геніальні. Суфлера не потребував зовсім, і він, звичайно, попереджав, щоб йому слів не подавали.

Він дуже не любив тих акторів, що байдуже ставились до свого фаху і працювали «без воїнка». Якось було призначено на два-

надцяту годину репетицію п'єси «Паливода». Справа відбувалася в квітні 1920 року, коли Саксаганський очолював український Народний театр. До складу нещодавно організованої трупи входили артисти з різних театрів. Деяких Саксаганський бачив уперше. Я прийшов за чверть до дванадцятої. Він сидить посередині сцени біля суплерської будки. Бачу, хмуриться. Зрозуміло, я запізнююсь, — помреж повинен бути хоча б за півгодини до початку. Біля дванадцятої всі з'явилися, окрім прем'єрші Янушівської. Жінка дуже ефектна, але з гаркавою вимовою, вона одержала призначення в театр проти бажання головного режисера. Вона про це знала і тому ставилась до нього підкresлено неуважно. Хвилин через десять вона прийшла, привіталася. Мовчання. Аж ось усі чують виразний шепіт — кілька слів «з перцем» на адресу Янушівської. Твердити, не помиляючись, що слова належать Саксаганському, не доводилось — адже губи його були стулені. Однаке неповторний тембр добре підказував, чи слова ми чуємо.

Після репетиції для мене, як і для багатьох інших, наставали чудові хвилини: ми зверталися з яким-небудь запитанням до Саксаганського, і він починав розповідати. Ми не шукали в таких випадках лише задоволення від зустрічі з великим артистом. Розмови давали кожний раз багато нового, конче потрібного й важливого для нас. Пам'ятаю, одна така зустріч тяглася за три години. Саксаганський прочитав нам, вірніше зіграв, усього «Отелло» російською мовою. Потім зробив докладний аналіз трагедії. До речі, треба зазначити, що взагалі в житті Саксаганський часто говорив російською мовою, а на репетиціях — лише українською. Я не раз чув від нього:

— Ці дві мови — рідні сестри, і я їх однаково люблю.

Садовський на репетиціях любив імпровізувати, у Саксаганського режисерський примірник п'єси уявляв своєрідну партитуру з безліччю нотаток і розподілом мізансцен та акторських переходів.

Саксаганський був класичним виконавцем будь-якої ролі в будь-якій п'єсі. У нього не було такого дужого голосу, як у Садовського. Той у героїчних ролях здавався сильнішим, правда, тільки зовнішньо, але внутрішній образ, психологічна глибина переважали у Саксаганського. В комічних ролях Садовський не міг рівнятися з Саксаганським. Садовський уперто не давав нікому роль Голохвостого в п'єсі Старицького «За двома зайцями», виконуючи її чудово, але все ж поступаючись перед братом. У Саксаганського граво кожне слово. Він сам твердив, що багато чого навчився від французів, великих майстрів комедії.

Два сильних і різних характери не змогли довго працювати разом — один перед одним не хотів поступитись. Більш як двадцять років брати уникали зустрічі. Тільки старість їх помирila.

Садовський, маючи добрий стаціонарний театр, був у кращому становищі. Саксаганському доводилось майже все життя гастро-

лювати, грати іноді з дуже слабким і невеликим колективом. З цього приводу Садовський якось висловився:

— Ну ѿ Панас... Набрав «штурпаків» і поїхав на гастролі. Йому все одно, де грати, — може в театрі, може і в клуні.

Саксаганський справді не був вередливим у питанні, де грати. Бував він у повітових центрах, у великих селах, де траплялось більш-менш пристойне приміщення. Важко підрахувати, скільки раз після 1917 року Саксаганський виступав у робітничих клубах. А от Садовський жодного разу не завітав у яке-сь інше приміщення, крім великої сцени, ознайомився вперше з клубною аудиторією тільки в 1926 році.

Я чув, як Саксаганський часто згадував відомого актора П. М. Орленєва, який відмовився від лаврів імператорської сцени і поніс своє мистецтво народним масам по всій величезній території тогочасної Російської імперії. Якось у своїх мандрах артисти-народолюбці зустрілися недалеко від Катеринослава (тепер Дніпропетровськ), на станції Ерастівка. Театрального приміщення тут не було, за нього правив пожежний сарай недалеко від станції. Орленев надав йому, по можливості, вигляд театру і грав Раскольникова в інсценізації улюблена роману Достоєвського «Злочин і кара». В день вистави Саксаганський приїхав із своїм невеликим колективом на станцію Ерастівка, де мав завтра виступати. Він дивився «Злочин і кару». Не поворухнувшись, сидів він під час знаменитої сцени допиту Раскольникова слідчим Порфирієм Петровичем.

В антракті Панас Карпович, не приховуючи свого захоплення, розцілував Орленева. Вони майже всю ніч просиділи за дружньою розмовою. Вранці Орленев поїхав, а ввечері у цьому ж сараї Саксаганський грав у комедії «Шельменко-денщик», грав так, що глядачі не хотіли виходити з незручного приміщення, перетвореного могутнім талантом у притулок Мельпомени. Мені в той час здалося, що, мабуть, у цього саюя є дещо спільне з шекспірівським «Глобусом», принаймні за силою впливу на глядачів.

Дуже любив Саксаганський фізичну працю. Біля свого будинку недалеко від Києва, в селі Корчуватому, він порався цілими днями на невеликому городі. Взимку у дворі на Жилянській сам рубав дрова, вчив мене, як треба пиляти, і лаяв за погані здібності до цього.

— Ти що, барчук? Не бійся пилки й лопати. Вони тебе не підведуть.

Якось восени у себе на подвір'ї Панас Карпович нарубав багато дров і став складати у сарай. Під час цієї процедури він прочитав монолог Гамлета, показав сцену на кладовищі з тієї ж трагедії. Дворові хлопчаки, що допомагали носити дрова, хоч не все розуміли, проте були надзвичайно захоплені, коли він розмовляв з чепром блазня Йоріка [...]

Заговорив я якось з ним про Римського-Корсакова. Панас Карпович згадав про книгу композитора «Літопис моого музичного життя»:

— Прочитай і зверни увагу на одне місце. Римський-Корсаков почав філософствовать, багато роздумувати і дійшов того, що ледь не захворів. Потім заспокоївся, вигадав свою «хатню» філософію. Мені дуже подобалася ця річ. Я знав одного «хатнього» філософа. Ти його також бачив. Це Пеньонжка з «Мартина Борулі». Брат Іван списав його з одного знайомого дідка в Єлисаветграді. Я знав цього прототипа Пеньонжки. Він серйозно доводив, що як у театрі завжди переставляють декорації, так і в житті... Та й взагалі смисл нашого буття — в перестановках.

Я не зовсім зрозумів філософію Пеньонжки. Панас Карпович пояснив:

— Починає малятко своє існування з того, що його переставляють з утроби матері в ліжко, в життя. Підріс, пішов у школу — тут учитель переставляє освіту з своєї голови в мозок учня. Дивиться навколо молода людина — перестановка в усьому. Розбагатів громадянин — це означає, що гроші з бідняцьких кишень перейшли до багатія. На базарі, в магазинах особливо вражає процес перестановки. Одергав підвищення на службі — переставили в нову якість. Женився — із списка холостяків викреслили, переставили в одружені. Вмер — забрали від нас, переставили в домовину. Дуже проста і зручна філософія. Примітивно, а є щось путне: «Все тече, все змінюється». От тобі й Пеньонжка.

Я вже згадував про свою зустріч з хворим Саксаганським у вересні 1937 року. Говорив він дуже тихо, але, як і раніше, з серйозним обличчям і ледве помітною посмішкою:

— Прийшли до мене молоді артисти і з апломбом заявили, що підготували «Гамлета» за кілька репетицій і хотять ставити «Отелло» в моєму перекладі. Я їм тихенько відповів, вони не зовсім зрозуміли, та подякували і швидко «ретирувалися», — нудно було дивитися на руїну. От вам фокус — двох слів зв'язати не вміють, а з яким фасоном виголошують: «Ставимо „Гамлета“...»

— Що ви ім відповіли, Панасе Карповичу?

— Ех ви, гамлетизовані поросята...

Тоді багато друкувалося статей, присвячених нещодавно по-мерлому Миколі Островському. Саксаганський попрохав мене розповісти про них. Потім призвався, що, коли йому прочитали книгу «Як гартувалася сталь», набрався духу й продиктував доповнення до своєї книжечки «Моя робота над роллю».

Я не зводив з нього очей, сидячи біля самого ліжка. Його улюблена подруга в житті і на сцені артистка Якубовська стояла поблизу, було ще кілька родичок і знайомих. Він, трохи підвищивши голос, попрохав:

— Баби, почастуйте, будь ласка, Грицька моїм варенням.

Я подивився на хворого і здивувався: на мене дивилися очі добра знайомі, очі спритного жартівника Шельменка. Почуття гумору не покидало Панаса Карповича і в тяжкий час хвороби. «Баби» він, звичайно, сказав, жартуючи, бо в житті був дуже ввічливою людиною.

Гостинна Ніна Митрофанівна Якубовська¹ та інші «баби» поставили переді мною кілька банок різного варення. Господиня звернула мою увагу на ожину, яку мало хто варить. Я сказав, що не чув про такі ягоди і не куштував варення з них.

— Варили за моїми директивами, — виразно проказав хорій. — А закусиш суницями. Дайте з моєї банки.

Я раніше чував, не пам'ятаю від кого з артистів, що Саксаганський іноді влітку любив блукати в сусідньому Пироговському лісі, збирати суниці. Принесли завітну банку, і я з якимсь сумним зворушенням пив чай з суницями, запам'ятувочи кожну ягідку: адже до неї, можливо, торкалася рука великого артиста.

Пізно ввечері я розпрощався з дорогою для мене людиною. Ми поцілувались. Я ще доторкнувся губами до його прекрасного лоба, ніяк не передбачаючи, що такий поцілунок більше не повториться.

У жовтневому номері українського журналу «Театр» за 1937 рік я подав зміст нашої розмови і побажання Саксаганського до великого свята — двадцятиріччя Жовтня.

Чудесний майстер української сцени радів, що дожив до того часу, коли поля, звільнені від численних меж, заколосилися рясним урожаєм, коли в рідній країні забуяло нове, соціалістичне життя.

1961 р.

Оксана Петrusенко

УЧИТЕЛЬ

Багато видатних серйозних працівників українського радянського мистецтва можуть з гордістю сказати: я — учень великого артиста, геніального корифея української сцени Панаса Карповича Саксаганського. У Києві, Харкові, Запоріжжі і в інших великих і малих містах Української Радянської Соціалістичної Республіки живуть і працюють вихованці Панаса Карповича. Славне творче життя прожив наш учитель, і багато уваги і часу він приділяв вихованню молодих митців, майбутніх продовжуваців його сценічної лінії — художнього, правдивого реалізму.

Не всім пощастило бути безпосередніми учнями Панаса Карповича, працювати разом з ним в одному колективі, виховуватись щодня, щохвилині під його вдумливим, дружнім керівництвом. Багато хто з нас, молодшого покоління українських митців, виховувались Панасом Карповичем, тільки придивляючись до його твор-

часті, вивчаючи її. Як жадібно дивилася молодь на сцену, коли виступав Панас Карпович, з якою неослабною увагою спостерігали його опрацьовану в надрібніших деталях, тонку і розумну гру. І виходили з театру з іще більшим пориванням присвятити своє життя мистецтву, віддати себе всього служінню театрів, нести в маси глядачів художнє, хвилююче слово.

Я особисто мала змогу і велике щастя бути безпосередньою ученицею Панаса Карпovichа, почати свою сценічну діяльність під його керівництвом. З гордістю можу сказати: він — мій учитель, він поставив мене на вірний шлях мистецького служіння народові.

Я зустрілась з Панасом Карповичем у перші роки після закінчення громадянської війни. Я приїхала до Києва з палким бажанням учитися складної техніки театрального мистецтва. Зустрілась з колективом видатних українських митців, серед яких були Марія Костянтинівна Заньковецька і Панас Карпович Саксаганський. Познайомились. Придивився до мене Панас Карпович, послухав мої співи, поговорив зі мною... І почалося навчання. Серйозне, систематичне практичне навчання. Я швидко одержала роль у «Запорожці» і співала разом з Панасом Карповичем.

З яким актором я зустрілася!

Аналізуючи акторську майстерність нашого великого корифея, вишукуючи найхарактерніше в його глибокій, дійсно художній грі, я гадаю, що основне тут — це насамперед чітке і правдиве осмислення образу. Мудрий Гете вчив, що завжди треба все докладно обміркувати, а потім приступити до роботи.

Панас Карпович, що б не робив, — чи грав трагедійну, глибоко психологічну роль, чи весело співав Карася, — завжди створював художньо завершений образ, логічний і чіткий.

Панас Карпович вчив, що артист на сцені повинен забувати про себе, про свої особисті думки і бажання. Вийшовши на сцену, він починає жити життям образу: «Той не артист, хто на сцені вміє грати лише себе самого і хто в усіх п'єсах завжди однаковий, у кого завжди одні і ті ж рухи, одна й та ж манера і міміка».

Панас Карпович вимагав від актора серйозного навчання. Він сам не мав змоги пройти школу сценічного мистецтва. Не той був час. Панас Карпович зумів вирватися з багна провінціального армійського животіння, порвати всі перепони і піти на сцену.

Він часто розповідав нам, молоді, радянським акторам, як почував він з минулою діяльністю і став українським актором. Життєвіння на військовій службі чи тяжка, але вдячна діяльність українського митця. Пам'ятаєте це хвилююче місце в спогадах: «Я не знав, що робити. Там «маршировка», безпросвітне життя, тут широкий простір. Спробувати щастя?.. А що, коли я бездар?..»

І ось сумніви переборені, і Панас Карпович — у вирі театрального життя. Отак відразу він потрапив на сцену, одержав роль і почав грати. Це було нелегко, і тому згодом він вимагав від молодих

акторів, щоб вони проходили систематичну школу, мали театральну, інститутську освіту.

Під впливом Панаса Карпovichа я вступила в інститут, приділяла багато уваги самоосвіті, читала про великих акторів минулого, вивчала їх роботу над образом.

І от уже зовсім недавно, під час святкування 40-річчя Московського Художнього академічного театру, я виступала в урочистому концерті. Після концерту підійшов до мене Володимир Іванович Немирович-Данченко:

— А ви знаєте, — каже Володимир Іванович, — ви учениця нашої школи. Ваші пісні до серця доходять, я повірив у ваше мистецтво.

Я відношу ці дорогі для мене слова цілком до заслуг Панаса Карпovichа. Це його наука. І безумовно, що мистецтво Саксаганського дуже близьке мистецтву мхатівців. Як часто говорив мені Панас Карпович:

— Треба вміти повірити в те, що подаєш глядачеві, тоді і він повірить. А коли глядач повірив — це дійсно художня творчість.

Школа Панаса Карпovichа — вірна школа. І я часто співала, виступала разом з ним і щоразу почувала, як дізналася про щось нове, навчилась чогось нового. Це були дійсно академічні і разом з тим святкові спектаклі.

Грали ми разом у «Запорожці», в «Натаці» (він — Возного, я — Наталку), «За двома зайцями» (він — Голохвостого, я — бублейницю), в «Катерині» (він — батька, я — Катерину). І завжди після спектаклю він зупиняв мене і дуже обережно, справді побатьківському, виправляв, робив зауваження, давав поради, бо, як завжди казав Панас Карпович, артист повинен дуже критично ставитись до себе, критикувати себе і своїх товаришів, щоб якнайкраще, найповніше виправити свої помилки.

Панас Карпович учив нас не тільки сценічного мистецтва. Він учив нас, як жити, як виховуватися. Він учив нас любити, свій талановитий радянський народ, свою Радянську вільну Батьківщину. Він розповів, як ще давно, в свої молоді роки, часто після спектаклів, втомлений, знесилений не стільки від гри, скільки від шовіністичного переслідування царських сатрапів, він мріяв про інше життя, про вільний народний театр.

Заїджала його трупа в якесь з далеких міст тодішньої Російської імперії. Починалися клопотання перед начальством про дозвіл на постановки... А тут траплявся такий поліцмейстер, який «рятував Росію від крамоли», виправляючи правопис цензурзованих п'єс. Він, наприклад, — розповідав Панас Карпович, — не дозволив писати на афіші «Хазяїн» і вперто стояв на тім, щоб писалося «Хозяин».

І тоді, як казав Панас Карпович: «Серце рвалося на південь, де «Дніпро широкий міє крути береги». Мене, змушеного, тягнуло до

ланів шикорополих... Часто я не спав цілими ночами, лежачи з одкритими очима, а в голові, як у вулику бджіл, думок...» [...]

Панас Карпович Саксаганський як учитель — це така велика тема, що її важко вичерпати одній людині.

Ми, його учні, яких глядач бачить тепер на сценах найбільш прославлених і найкращих оперних і драматичних театрів Радянського Союзу, багато чим зобов'язані Панасові Карповичу.

Велика і яскрава фігура, він завжди вмів знаходити таланти, як любив говорити Панас Карпович, людей з іскрою, і ми — молоді актори — знали, що коли він не пройшов повз нас, помітив нас — значить ніякі витрати часу і сил не зупинять невтомного вчителя.

Радянській артистичній молоді при всьому бажанні важко уявити собі, які величезні труднощі і перепони зустрічав колись на своєму шляху актор-початківець. Труднощі ці подесятерялися, коли людина, що вибрала сцену своєю професією, мала «нешастя» походити з трудящої сім'ї. Як міг молодий актор удосконалюватися? Які мав умови для свого творчого зростання? Можна сказати без перебільшень — ніяких. Особливо гостро відчувала це я. Адже батьки мої були найбіднішими селянами, мати працювала в наймах. Що вони могли зробити для мене?

Наш дорогий учитель був у ті часи щасливим винятком серед решти режисерів. Він ніколи не визнавав ніяких закулісних інтриг, він керувався тільки принципальними мотивами, тільки бажанням побачити на українській сцені якнайбільше талановитих акторів, які готові були і себе, і серце своє віддати своєму трудящому народові.

Чого вчив нас Панас Карпович? Усіх тих багатств, якими володів сам. Свої принципи він хотів зробити нашими принципами. А принципи його полягали в тому, що справжнє мистецтво, справді велична творчість полягає в простоті. Про це він ніколи не представав говорити. І коли він ліпив сценічний образ з усією художньою силою великого митця і майстра, ми ще раз переконувалися в правоті його слів.

Панас Карпович шукав і знаходив обдарованих людей і втілював у них свої чудові задуми. Ще й тепер я чітко пам'ятаю його любому строфу з великого Гете, яка завжди була на вустах учителя:

Кто мыслию в предмет до глубины не вникнет,
того и мастером молва не назовет.
Где правит ум, там бойкость не возьмет
и семя без сохи до почвы не проникнет.

1939 р.

ПРИМІТКИ

Софія Тобілевич. Фрагменти з книжки «Мої стежки і зустрічі».

Уривки з книги: Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі.— К., 1957, с. 250—251, 259—260, 277—282, 295—318, 342—344, 350—354, 356—357, 451, 454, 466—470.

Софія Віталіївна Тобілевич (уроджена Дітковська; 1860—1953) — відома українська драматична артистка, письменниця і фольклористка. Дружина І. К. Карпенка-Карого.

1. Тут С. Тобілевич повторює помилку самого П. Саксаганського, який писав: «8 квітня 1889 року трупа під моїм керівництвом почала вистави в Катеринославі». (Саксаганський П. По шляху життя. Мемуари.— К., 1935, с. 142). Насправді ця трупа розпочала свої виступи 8 квітня 1890 року (Цибаньова О. С. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича).— К., 1957, с. 80).

2. Насправді в оригіналі так: «Єжелі когда человек подниметься разумом вгору выше од лаврской колокольни да глянет оттудова на людей, то они йому здаются-кажутся такі маленькі, как пасюки, пардон, криси!»

3. С. Тобілевич помилилася. П. Саксаганський записав таке: «За обідом Михайло Петрович проіонував нам прийняти артистку Маркович». (Саксаганський П. По шляху життя. Мемуари, с. 146). Актрису Маркович не слід плутати з О. Марковою.

4. Йдеться про повернення М. Садовського з еміграції на Радянську Україну у квітні 1926 року.

5. Авторка помилилася: М. Садовський розпустив власну трупу навесні 1898 року і тоді ж приєднався до братів.

6. До Полтави трупа їздила на серпень 1898 року та на липень — серпень 1899 року.

7. М. Заньковецька повернулася до М. Садовського у лютому 1900 року.

8. Умову про об'єднання труп М. Кропивницького і братів Тобілевичів за участю М. Заньковецької було складено в Єлісаветграді у лютому 1900 року, але фактично об'єднана трупа розпочала свою діяльність у червні 1900 року в Полтаві.

Микола Синельников. П. К. Саксаганський.

Уперше надруковано в кн.: Синельников М. М. Спогади.— К.: Мистецтво, 1936, с. 10—15.

Подається за перевиданням: Синельников М. М. Спогади.— К.: Мистецтво, 1975, с. 16—21.

Микола Миколайович Синельников (1855—1939) — видатний російський актор і режисер, народний артист УРСР. Перше видання його спогадів вийшло російською мовою: Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. 1874—1934. Ізд. Харків. гос. театр рус. драмы. 1935, 150 с.

Оцінки українського джовтневого театру в цьому виданні ще не було. Ці сторінки автор дописав для українського перевидання книжки у 1936 році.

Олександр Остужев. Правдивість і ширість.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени.— К.: Мистецтво, 1939, с. 44.

Подається за першодруком.

Олександр Олексійович Остужев (спр. прізвище — Пожаров; 1874 — 1953) — видатний російський актор, народний артист СРСР.

1. Йдеться про гастролі трупи М. П. Старицького у Воронежі 8—26 липня 1884 р.

Михайло Ленін. Безсмертне ім'я.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 53—55.
Подається за першодруком.

Михайло Францович Ленін (спр. прізвище — Ігнатюк; 1880—1951) — відомий російський актор, народний артист РРФСР.

1. Оскільки згадано М. Садовського, М. Заньковецьку, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, то їх разом міг автор побачити у виставах тільки у 1889—1890 р.

Олександр Крамов. Незабутня зустріч.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 67—68.
Подається за першодруком.

Олександр Григорович Крамов (1885—1951) — видатний російський актор і режисер, народний артист СРСР.

Євген Кротевич. Панас Карпович Саксаганський (Тобілевич).

Уперше надруковано в кн.: Кротевич Євген. Київські зустрічі. Спогади про людей, факти й події.— К.: Молодь, 1963, с. 165—168.

Тут подається за кн.: Кротевич Євген. Київські зустрічі. Спогади й новели.— К.: Дніпро, 1965, с. 123—125.

Євген Максимович Кротевич (1884—1968) — український радянський письменник.

Всеволод Чаговець. Майстер (з оповіді про трьох братів Тобілевичів).

Уперше опубліковано в скороченому вигляді під назвою «Шлях слави» в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 74—87.

Подається за журналом: Рад. літ., 1940, кн. 11—12, с. 283—318.

Всеволод Андрійович Чаговець (1877—1950) — український радянський театральний критик і публіцист, автор нарису: П. К. Саксаганський. Життя і творчість.— К.: Мистецтво, 1951, 100 с.

1. В. Чаговець помилився: П. Саксаганський покинув сцену в 1932 році, коли вістував разом з М. Садовським під час гастролей Запорізького (тепер — Львівського театру імені М. Заньковецької) в Києві.

2. Урочисте святкування першого, єдиного і останнього ювілею П. Саксаганського відбулося 12 травня 1935 року в Київському державному театрі опери та балету. Ювілейний вечір почався виставою «Наташки Полтавки» І. Котляревського. Виконавцями були А. Бучма, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрушеска, С. Тобілевич і сам ювіляр. У третій дії в ролі Возного виступив П. Саксаганський. Це був останній його виступ на сцені.

Петро Тобілевич. Про батька.

Друкується вперше за рукописом, що зберігається в фондах Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР.

Петро Панасович Тобілевич (1890—1949), син П. К. Саксаганського, інженер за фахом.

Спогади написані у 1948 р. Тут публікується вперше уривок, підготовлений до друку засл. архітектором РРФСР Б. П. Тобілевичем (Москва).

Ніна Саксаганська. Із спогадів про П. К. Саксаганського.

Друкується вперше за рукописом, що зберігається у засл. архітектора РРФСР Б. П. Тобілевича (Москва).

Ніна Митрофанівна Саксаганська (уроджена Левченко; 1886—1971) — друга дружина П. К. Саксаганського.

Записи, зроблені авторкою протягом багатьох років, зокрема відповіді на запитання Б. П. Тобілевича під час його роботи над монографією «Панас Карпович Саксаганський» (К., 1958), остаточно оформлені Б. П. Тобілевичем у червні 1958 року.

Михайло Донець. Художня правда.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 56—57. Передруковано в кн.: Михайло Донець. Спогади. Листи. Матеріали.— К., 1938, с. 233—235.

Подається за першодруком.

Михайло Іванович Донець (1883—1941) — видатний український радянський співак, народний артист УРСР.

Гнат Юра. Жива історія театру.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 48—49. Передруковано під назвою «Панас Саксаганський» із деякими редакційними змінами в кн.: Юра Гнат. Життя і сцена.— К.: Мистецтво, 1965, с. 183—184.

Подається за першодруком.

Гнат Петрович Юра (1888—1966) — видатний український радянський режисер, народний артист СРСР, професор.

Йосип Маяк. Незабутні враження.

Уперше надруковано в кн.: Маяк Йосип. На українській сцені.— К.: Мистецтво, 1971, с. 37—38, 52—53.

Йосип Федорович Маяк (1882—1974) — український радянський актор, заслужений артист УРСР.

Максим Рильський. Про великого артиста.

Уперше надруковано в журн. Театр.— К., 1939, № 3, с. 27.

Подається за кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 45—47.

Максим Тадейович Рильський (1895—1964) — видатний український радянський поет, учений, громадський діяч, академік.
1. В оригіналі так: «Чи не торохнути мені лобом у двері так, щоб вони на дванадцятьро розтрощилися».

Максим Рильський. Панас Саксаганський.

Уперше надруковано в журн. Рад. літ. 1940, кн. 11—12, с. 279—282.
Подається за першодруком.

Максим Рильський. Панас Саксаганський.

Уперше надруковано в кн.: Мистецтво, фольклор, етнографія.— К.: Вид-во АН УРСР, 1947, т. 1—2, с. 7—15.
Подається за виданням: Рильський М. Т. Про мистецтво. К., 1962, с. 73—83.

Максим Рильський. Майстер високої правди.

Уперше надруковано в кн.: Рильський Максим. Про мистецтво.— К., с. 119—129.
Подається за першодруком.

Іван Мар'яненко. Велетень мистецтва.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 50—52.
Подається за першодруком.

Іван Олександрович Мар'яненко (1878—1962) — видатний український радянський актор і режисер, народний артист СРСР.

Іван Мар'яненко. Робота з П. К. Саксаганським у «Товаристві українських акторів».

Уперше надруковано в кн.: Мар'яненко І. О. Минуле українського театру.— К.: Мистецтво, 1953, с. 173—178. Передруковано в кн.: Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі.— К.: Мистецтво, 1964, с. 172—177.
Подається за останнім виданням.

І. П. Саксаганський народився 3 (15) травня 1859 року в селі Кам'яно-Костутому, тепер Братського району Миколаївської області.

Василь Василько. Панас Саксаганський.

Уперше надруковано: Василько Василь. З корифеями поруч.— Вітчизна, 1978, № 2, с. 185—192.
Подається уривок за першодруком.

Василь Степанович Василько (1893—1972) — видатний український радянський режисер, актор, педагог і театрознавець, народний артист СРСР. Автор наукових праць з історії українського театру і мемуарів «Театру віддане життя» (в рукописі).

Борис Романицький. Спогади про Панаса Карповича Саксаганського.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 21—43.

Подається за першодруком.

Борис Васильович Романицький (нар. 1891 р.) — видатний український радянський актор і режисер, народний артист СРСР.

1. Покурбалесні — це гра слів Лесь Курбас, вислів П. Саксаганського, яким він виявляє своє негативне ставлення до режисерської практики Леся Курбаса. Критика естетичної програми Леся Курбаса міститься в теоретичній праці П. Саксаганського «До молодих режисерів» та посмертно опублікованій статті (Саксаганський П. К. Думки про театр.— К.: Мистецтво, 1955, с. 163—164, 172—176).

Марко Терещенко. Крізь таємниці заповітного.

Уперше надруковано в кн.: Терещенко Марко. Крізь лет часу.— К.: Мистецтво, 1974, с. 100—101.

Подається за першодруком.

Марко Степанович Терещенко (1894—1982) — відомий український радянський режисер, заслужений артист УРСР. Автор науково-популярних і мемуарних видань.

Василь Яременко. Рицар мистецтва.

Уперше надруковано в кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, с. 69—71.

Подається за першодруком.

Василь Сергійович Яременко (1895—1976) — видатний український радянський актор, народний артист СРСР.

Григорій Григор'єв. Майстер української сцени.

Уперше надруковано в кн.: Григор'єв Григорій. У старому Києві. Спогади.— К., 1961, с. 192—203.

Подається за першодруком.

Григорій Прокопович Григор'єв (1898—1971) — український радянський письменник.

1. Г. Григор'єв помилився: дівоче прізвище Ніни Митрофанівни Саксаганської — Левченко.

Оксана Петrusенко. Учитель.

Уперше надруковано: Літ. газ., 1939, 10 квітня.

Подається за кн.: Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени, 62—64.

Оксана Андріївна Петrusenko (1900—1940) — видатна українська співачка, народна артистка УРСР.

З М И С Т

Панас Саксаганський у спогадах сучасників. Вступна стаття <i>Пилипчука Р. Я.</i>	3
<i>Тобілевич Софія.</i> Фрагменти з книжки «Мої стежки і зустрічі»	11
<i>Синельников Микола.</i> П. К. Саксаганський	49
<i>Остужев Олександр.</i> Правдивість і щирість	50
<i>Ленін Михайло.</i> Безсмертне ім'я	51
<i>Крамов Олександр.</i> Незабутня зустріч .	53
<i>Кротевич Євген.</i> Панас Қарпович Саксаганський (Тобілевич)	55
<i>Чаговець Всеволод.</i> Майстер (з оповіді про трьох братів Тобілевичів)	56
<i>Тобілевич Петро.</i> Про батька	86
<i>Саксаганська Ніна.</i> Із спогадів про П. К. Саксаганського	90
<i>Донець Михайло.</i> Художня правда	101
<i>Юра Гнат.</i> Жива історія театру	103
<i>Маяк Йосип.</i> Незабутні враження	105
<i>Рильський Максим.</i> Про великого артиста	107
<i>Рильський Максим.</i> Панас Саксаганський	109
<i>Рильський Максим.</i> Панас Саксаганський	113
<i>Рильський Максим.</i> Майстер високої правди	121
<i>Мар'яненко Іван.</i> Велетень мистецтва .	129
<i>Мар'яненко Іван.</i> Робота з П. К. Саксаганським у «Товаристві українських акторів»	132
<i>Василько Василь.</i> Панас Саксаганський	136
<i>Романицький Борис.</i> Спогади про Панаса Карповича Саксаганського	144
<i>Терещенко Марко.</i> Крізь таємниці заповітного	172
<i>Яременко Василь.</i> Рицар мистецтва . . .	173
<i>Григор'єв Григорій.</i> Майстер української сцени	176
<i>Петрусенко Оксана.</i> Учитель	181
<i>Примітки</i>	185

**ВОСПОМИНАНИЯ
О ПАНАСЕ САКСАГАНСКОМ**
Сборник

Составление, вступительная статья,
примечания *Р. Я. Пилипчука*

Киев, «Мистецтво», 1984
(На украинском языке)

Зав. редакцією *С. М. Пільчевська*
Редактори *В. С. Бугаенко, В. М. Кордун*
Художник *О. Д. Стеценко*
Художний редактор *Ю. В. Бойченко*
Технічний редактор *Т. С. Татаренкова*
Коректор *В. Г. Волох*

Інформ. бланк № 1602

Здано на виробництво 04.10.83. Підписано до друку 01.03.84. БФ 25172. Формат 60×84 $\frac{1}{4}$ /о. Папір друкарський № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умовн. друк. арк. 12,67 (в т. ч. 1,51 вкл.) Умовн. ф.-відб. 12,79. Обл.-вид. арк. 14,5. Тираж 4000 пр. Зам. 3—34. Ціна 1 крб. 80 к.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворіцька, 11.

Книжкова ф-ка «Жовтень».
252053, Київ-53, Артема, 25

C73

Спогади про Панаса Саксаганського : Збірник / Упоряд.,
вступ. стаття, приміт. Р. Я. Пилипчука.— К. : Мисте-
цтво, 1984.— 190 с.

В опр.: 1 крб. 80 к. 4000 пр.

Видатні діячі російської і української культури М. Синельников, О. Осту-
жев, М. Ленін, О. Крамов, С. Тобілевич, І. Мар'яненко, Г. Юра, В. Василько,
М. Рильський, О. Петрусенко, В. Чаговець, В. Яременко, Б. Романицький
та інші, згадуючи про життя і діяльність великого українського актора і ре-
жисера, видатного діяча джокотневого і радянського театру, народного арти-
ста СРСР Панаса Саксаганського, колективно малюють його творчий портрет.
Книжка розрахована на театрознавців, акторів та режисерів, студентів теа-
тральних вузів і всіх тих, хто цікавиться сценічним мистецтвом.

4910020000—116
C M207(04)—84 96—84

85.443(У2Ук)7