

Др. М. Гнатюшак.

Сучасне положення європейського театру.

Не маю наміру писати про знану фінансову кризу сучасних театрів; господарську скруту театрального мистецтва обговорю іншим разом. Тепер же обмежуся до з'ясування мистецької ситуації театру, до обзнайомлення читачів із цими творчими напрямками, які зазначилися в театральному житті послідних десятиліть.

В половині минулого століття находився європейський театр в стадії цілковитого занепаду. Минули славні часи Шекспірівського театру в Англії, минула доба буйного розцвіту псевдоклясичної драми Корнеля і Расіна, минула епоха звучного бель-канта італійської опери — і на театральних помостах усіх культурних країн запанувала порожнеча і нудьга. Головною причиною цього занепаду театрального мистецтва було, поруч загальної тодішньої духової ситуації, поруч зародку атмосфери новочасного матеріалізму, яка не творила доброго ґрунту для розвитку мистецтва, головно розпанощення поодиноких славних театральних артистів-віртуозів, які старалися ставити на другий плян своїх сценічних партнерів та театральну постановку пєси, щоби тим більше видвинути свою акторську індивідуальність. Пляново і дійсно мистецьке зіграння цілих повновартних театральних ансамблів стало неможливим. Подорожуючі віртуози зі своїми величезними аспіраціями, амбіціями і — успіхами серед товпи, були правдивим „бичем Божим“ для серйозних режисерів і театральних артистів. Такі талановиті, але зіпсовані своїми величезними успіхами люди, як напр. славні виконавці ролі Отелля — Мурін Іра Алдріж і Американець Едвін Бут, а головно такі італійські актори-віртуози, як Густав Модена, Аделяйда Рісторі, Ернест Россі, Томас Сальвіні, або Німці Зайдельман, Деврієнт, Давісон, Дессоар, Газе, Поссарт і інші — стали самотнім осередком усіх театральних інтересів. Мистецтво театрального ансамблю цілковито підупало.

Перший імпульс, що розбудив європейський театр із цього загального занепаду, вийшов із Німеччини — і то не з Берліна або Монахова, лише зі столиці німецької удільної державки — з Майнінґену. Князь цієї державки Юрій II. порішив видвинути свій придворний театр в Майнінґені з цього мистецького уладку, в якому він находився разом з усіма іншими придворними театрами Німеччини. Перебрав отже особисто в 1870. р. дирекцію свого театру — а що був людиною з театральним талантом і знайшов у своїй жінці, сценічній артистці Елен Франц, добру помічницю, успів свій театр піднести до такої мистецької висоти, що він став основою дальшого розвитку європейського модерного театру.

Головну увагу звернув Юрій на старанне, відповідне до своєю акції та історично вірне, сценічне вивінування, та на доско-

нале зіграння цілого ансамблю. Не припускав, щоби поодинокі більші таланти закасовували менших, лише кожну, і найменшу ролью точно опрацьовував та повіряв нераз навіть дуже визначним акторам. Зі своїм чудово підготовленим репертуаром, зложеним головно з клясиків (Шекспір, Молієр, Шіллер) та з новіших авторів до натуралістів Ібзена та Бернзона включно, об'їздив майнінгенський театр в роках 1874—1890 цілу Європу та всюди залишив нові імпульси, нові ідеї — всюди причинився до повного відродження театрального життя. Безперечно, що гостинні виступи цього театру в Києві та в Одесі мали великий вплив на мистецький провід тодішніх українських театрів і що імпульсам майнінгенців наш побутовий театр завдячує теж деяку частину своїх тріумфів.

Дальшим кроком після доведеної до вершка мистецької репродукції штуки Майнінгенців стало обновлення репертуару, стала модернізація змісту театру. Відповідно до цілої мистецької та літературної ситуації кінця 19-го стол. прийшов на чергу натуралізм.

Після великих починів Бальзака та гігантських романових концепцій Еміля Золи, всі сили літературного фронту спрямовано на замаркування тісного звязку мистецтва з буденним життям, разом з усіми його суспільними й соціальними проблемами, разом з його страхіттями й брдами. Духове наставлення матеріалізму й позитивізму зажадало і від мистецтва великої данини. Також і на театральних дошках запанували неподільно страшні, жахливі, але при цьому все таки нудні будні. Головним поборником натуралізму на театральному ґрунті став, після паризьких експериментів Антуана в його Вільному Театрі, Отто Брам, який умів довести штуку театральної постанови натуралістичних драм до вершка досконалости. Впродовж десяти літ виставив він у своїй „Німецькому театрі“ в Берліні 10 творів Ібзена, 12 Гауптманових драм, не числячи інших натуралістичних авторів. Новий зміст натуралістичного мистецтва повів за собою неминуче також нове сценічне оформлення. На місце барвистої пестроти й різноманітності сценічного образу та костюмової виправи клясичних і історичних драм в Майнінгенському театрі — приходить сіра, одноманітна інсценізація життєвих буднів. Майже одним сценічним образом натуралістичних драм стає кімната, уладжена вповні вірно, як у дійсному житті, вивінувана усіми реквізитами до найменших подробиць. Відповідно до настрою поодиноких дій, заходить у цій кімнаті хиба зміна кольорів, умелювання, загального, настроєвого моменту.

З початком 20-го стол. виступає проти сірої буденщини натуралістичних сценічних постанов радикальна реакція у формі театрального новоромантизму. Імпульс знова виходить з Франції — з літературно-мистецьких театриків та з паризького театру L'Œuvre, під проводом Lugné-Poe. На широку скалю опрацював та по цілому світі розповсюдив новоромантизм знаний режисер і директор театрів Макс Райнгарт.

Він почав свою кар'єру на берлінському театральному ґрунті: в добі найбільшого розцвіту натуралізму, як молодий актор в трупі Брама. З кінцем минулого століття він став співдиректором заснованої Д-ром М. Цікелем „Сецесійної сцени“, яка поклала собі за завдання увільнити театр з оков нудного, натуралістичного шаблону та знова дати місце барвистій фантазії на сценічному помості. На мистецькому турне цієї „Сецесійної сцени“ дав Райнгарт у Відні першу свою інсценізацію — Ібзенової „Комедії кохання“.

Новий театральний напрямок мав серед публіки досить великі успіхи, і Райнгарт пірвав у 1901 р. звязки з Брамовим натуралістичним театром та почав самостійну мистецьку працю. Спершу заложив він літературний кабаре „Згук і дим“, в якому виставляв, при помочі визначних артистів, одноактівки Стріндберга і інших модерних авторів у новому стилі. В 1902 р. перемінив Райнгарт свій кабаре на „Малий театр“ і почав уже виставляти такі новаторські й незвичайно успішні речі, як Ведекінда „Дух землі“, Горкого „На дні“ і ін. Успіхи мав Райнгарт незвичайно великі, так що вже в слідуючому році зміг перебрати теж берлінський „Новий театр“ та інсценізував тут перший типово-новоромантичний сценічний твір: Метерлінка „Пеляс і Мелісанда“. Далі пішли Гофмансталя „Електра“, Ведекінда „Таке то життя“ і б. ін. Однак першим великанським успіхом Райнгарта-режисера, який придбав йому світову славу, було виставлення Шекспірового „Сну літньої ночі“ в 1904 р. Від того моменту слава і успіхи Райнгарта почали безупину зростати. В цілому ряді своїх театрів у Берліні, Монахові, Відні та Зальцбургу проводить Райнгарт нове своє мистецтво повної перепиху, барвистої сценічної обстановки та ніжних настроїв. Охопив своїм специфічно театральним талантом всі ділянки сценічного мистецтва від камеральної сценки до масових постанов у цирках включно, всі відтинки репертуару від античної класики до наймодерніших авторів — і всюди розсипав свою барвисту, повну ефектів зорову й слухову фантазію.

Прийшла світова війна — а з нею новий зрив у всіх ділянках мистецького життя: радикальне бурення старих цінностей, повне зірвання з мистецькими традиціями натуралізму та найблищої його консеквенції: новоромантизму. Звернено бачну увагу на чисто духову сторінку драматичного твору, відкинено сценічний перепих і ансамблюву зіграність театру передвоєнного, до голосу прийшов знова актор-декляматор, в новому, цілком відмінному середовищі. Повстав експресіоністичний театр. Зміна тикалася в першу чергу сцени. Відкинено декорації як елемент, що забавляє око та відвертає увагу від актора.

Берлінський експресіоністичний театрик „Трибуна“ пробував навіть спершу давати реалізації драматичних творів взагалі без сцени, на концертному подюмі — але цей експеримент не мав успіху і експресіоністи задоволилися в ділянці сценічного образу широким використанням теорії англійського театального рефор-

матора G. Craig-а, першого теоретика „ідеальної режисури“, який хоче дати на сцені не наслідвану, лише свобідно стилізовану природу. Оцей талановитий новатор відкинув цілковито у своїх теоретичних писаннях ще на самому початку нашого століття поняття театральної „декорації“, як засобу до збудження ілюзії дійсности та витворив теоретичні закони цілком безбарвної, немальованої, виключно архітектонічної сцени, зложеної з котар, сходів, тяжких квадрів, по яких перебігають комбіновані снопи рефлекторного світла.

У таке середовище поставили експресіоністи своїх акторів — патетичних декляматорів модерного типу, таких як напр. Фріц Кортнер, і при допомозі ефектовних, голосних та крикливих режисерських помислів реалізували не лише модерні, експресіоністичні драми й комедії Кайзера, Штернгайма й інших нових авторів, але й клясичні архитвори драматичної літератури від Еврипіда до Гетого, Шіллера й Кляйста включно. Експресіоністичні режисери, зпоміж яких силою свого мистецького таланту визначився головно їхній провідник, інтендант берлінського державного драматичного театру Єнер — і молодий режисер Фелінг, внесли таким чином поважні мистецькі цінності у розвиток сучасного театру.

Окрема група театральних новаторів під проводом Піскатора розбудувала перебрану головним чином з радянщини (Маєргольд) технічно-конструктивістичну сцену та почала аплікувати на неї натуралістичні засоби представлення і кінову техніку. В загальному витворився з цього галасливий, на зовнішні ефекти наставлений театр нової доби, — театр, який, поруч небагатьох вартісних з погляду мистецької еволюції елементів, виказує дуже великий процент порожньої погоні за зовнішнім ефектом і нездорової тенденційности.

Експресіоністичні та конструктивістичні експерименти скоро всім надоїли. І знову поволі починає собі торувати шлях солідна, реалістична театральна штука, заступлена головно постановками деяких драм про світову війну, з одного боку, — а патетичний ідеалістичний театр рецитаційно-танковий з другого. Коли відродження здорового реалізму на сцені щойно недавно почалося і мусить завзято боротися ще й досі з усякими гіпермодерними вибриками, то рецитаційно-танковий театр, який розвивається осторонь від галасливого мистецького життя великих міст, в південно-німецькій провінції, навязує до світлих традицій танку Лябана та Далькроза та до способу виконання античних трагедій — і витворює під проводом теоретиків Бранденбурга і Тальгофа ще мало популярні, але дійсно нові й повновартні під мистецьким оглядом форми сценічної реалізації.

В загальному отже пробігає в сучасному театральному житті паралельно декілька дуже відмінних та дуже нерівних що до свого віку мистецьких напрямків. Офіціальні, державні та міські театри, які мають репрезентаційні завдання й літературні амбіції, залишилися на розвоевому щаблі поміркованого натуралізму, а то

