

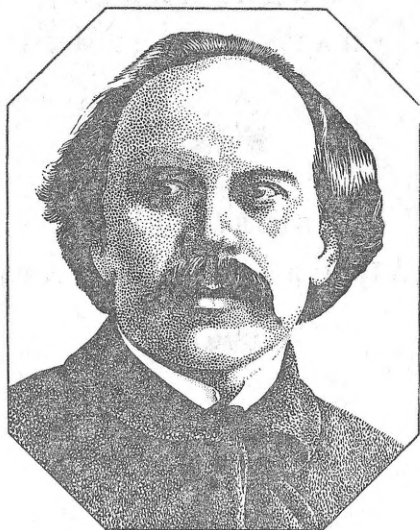
821(477)'06  
В 75

МИКОЛА  
ВОРОНИЙ

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК

БІБЛІОТЕКА  
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ



Микола Кіндратович  
ВОРОНИЙ

1871—1938

УКРАЇНСЬКА НОВІТНЯ  
ЛІТЕРАТУРА

МИКОЛА  
ВОРОНИЙ



ПОЕЗІЇ  
ПЕРЕКЛАДИ  
КРИТИКА  
ПУБЛІЦИСТИКА

*a*

КРИВОРІЗЬКА  
МІСЬКА ЦЕНТРАЛІЗОВАНА  
БІБЛІОТЕЧНА СИСТЕМА

131973

04  
20  
ЦЕНТРАЛЬНА МІСЬКА БІБЛІОТЕКА  
М. КИЇВА ІН-Т  
АБОБЕДЕНТ

КИЇВ  
НАУКОВА ДУМКА  
1996



Серію засновано 1982 р.

Подаються цикли поезій: “Співн старого міста”, “За брамою раю”, “Гротески”; а також критичні й публіцистичні статті: “Драма живих символів”, “Михайло Грушевський”, “Пантелсеймон Куліш”, “До статті Ол. Ів. Білецького про мене” та ін.

РЕДАКЦІЙНА  
КОЛЕГІЯ

І. О. Дзевєрін (голова)  
О. Т. Гончар  
Ю. Е. Григор'єв (секретар)  
В. Г. Дончик  
М. Г. Жулинський (заступник голови)  
П. А. Загребельний  
С. Д. Зубков  
О. В. Мишанич  
Л. М. Новиченко  
Д. В. Павличко  
Ф. П. Погребенник  
В. М. Русанівський  
О. В. Шпильова  
М. Т. Яценко (заступник голови)

Автор вступної статті і редактор тому

Г. Д. ВЕРВЕС

Упорядкування і примітки

Т. І. ГУНДОРОВОЇ

Редакція видань  
історично-культурної спадщини України

Редактори *О. Я. Безпальчук, П. М. Крюкова*

В 4702640206 - 002 41-96 (II кв.)  
221 - 96

ISBN 5-12-002723-7

© Г. Д. Вєрвєс, вступна стаття, 1996  
© Т. І. Гундєрєвє, упорядкування,  
примітки, 1996

## МИКОЛА ВОРОНИЙ

Благородною справою ліквідації «білих плям» в історії української культури ХХ ст. зайнятий сьогодні гуманітарний науковий цех України. Повертаються рідній культурі імена й твори, без яких вона є однозначною і збідненою, здійснюються перші спроби збагнути роль і місце в ній непересічних імен В. Винниченка, М. Хвильового, О. Курбаса, М. Куліша, М. Зерова та ін.

Пильної уваги заслуговують і такі літературні явища, як М. Вороний, О. Олесь, Г. Чупринка; їхня творчість хоч і складає значний період у розвитку нашої поетичної культури, проте не стала (через відомі причини) органічною ланкою еволюції між дожовтневими й пожовтневими часами. Ось чому наша література, що цими іменами заманіфестувала європейський, модерністський період свого розвитку, як же довго була без них спрощеною і збідненою.

Для того, щоб збагнути Миколу Вороного в атмосфері його доби і доби сьогодення, потрібен час. І справа не лише в тому, що його духовна епоха досі розглядалася власне поза її головними репрезентантами, а й в тому, що конкретні суспільно-політичні й естетично-філософські чинники, які формували літературу, вульгарно-соціологічними «дослідженнями» були викривлені або трактувалися в дусі примітивного розуміння «двох культур». Причому самотні українські громадські і культурні структури, скажімо, діяльність українських політичних партій (від крайніх лівих до крайніх правих), чи розвиток численних видів культури (від народних до професійно вишуканих) і науки (імена М. Грушевського, В. Вернадського, А. Кримського говорять самі за себе), не просто легковажилися, а виривалися з поля національного життя як прояви «ворожих народові явищ».

За таких умов літературознавство мало підкоритися існуючим імперським догмам і пріоритетам, тобто змушене було брати чужі, нав'язані колоніальним режимом національні структури (російські чи польські). Царизм у своїй безоглядній асиміляторській політиці щодо «інородців» взяв на озброєння (і про це не слід забувати) і російську культуру. Остання, вільно розвиваючись за умов національної російської державності, захоплювала у свою орбіту й українську, сприяючи численним і різноманітним впливам на неї. Ось ці впливи, а не складні закони внутрішнього розвитку духовності української суспільності, і бралися «за основу» численними інтерпретаторами нашої літератури. Відбувалося постійне зміщування чужої і своєї національних структур та їх складників, аж до оголошення «прогресивності» мовної асиміляції, яка виявилася, зокрема, і в тому, що ряд видів української культури — наука,

кіно, театр, філософія, економіка та ін.— обслуговувалися мовою іншої духовної структури, російською. Колоніальний режим закріплювався мовною політикою.

Для того, щоб збагнути феномен М. Вороного, так само як і цілої плеяди митців початку ХХ ст., потрібні зусилля чи не всіх гуманітарних наук, оскільки поет творив за умов активного як на той час суспільного (наявність різних політичних партій), наукового (діяльність Наукового товариства ім. Шевченка), освітнього і культурного (боротьба за український університет у Львові, театр українських корифеїв, журналістика та ін.) життя. Щодо літературознавства, то воно у найбільшому боргу перед поетом, тому необхідно розглянути ідейно-естетичний, поетичний та мистецтвознавчий його доробок у контексті української і світової культури кінця ХІХ — початку ХХ ст.; дати поглиблену оцінку новаторства його поезики на фоні стильового розмаїття тогочасних європейських модерністських течій; створити наукову біографію письменника. У рамках передмови спробуємо бодай побіжно торкнутися цих питань.

Постать Миколи Вороного вельми трагічна. Він належав до того покоління української інтелігенції кінця ХІХ — першої третини ХХ ст., яке було підготовлене епохою Франка до створення нових національних і загальнолюдських культурних цінностей і якому в нашій свідомості судилося стати «білою плямою». Сталося так не з власної вини цієї генерації — навіть за умов тотальних заборон і переслідувань українського слова створено в цей час у багатьох галузях культури непересічні речі. Часом їм вдавалося прорватися до читача, як, скажімо, виданням поезій М. Вороного 1929 і 1959 рр., однак його доробок з питань історії і теорії драматичного мистецтва так і не дочекався виходу в світ на Радянській Україні. Адже як знавець мистецтва Вороний може бути сміливо поставлений поруч із такими славетними іменами, як Ф. Стендаль, А. Моруа, В. Стасов, К. Станіславський; щодо української естетичної думки, то йому у нас не було рівних. Чи не найбільше з його доробку поталанило перекладові «Інтернаціоналу», який виконувався на урочистих зібраннях комуністів УРСР навіть тоді, коли автор перебував на засланні або за ґратами.

У творчій біографії Вороного інтерес до робітничого руху в Росії й Австрії, захоплення революційним демократизмом Шевченка, Франка, економічним ученням Маркса чергуються із зацікавленнями «естетикою страждання» Верлена, пантеїзмом Шеллінга, індивідуалізмом російських та французьких символістів, тяжінням до «чистого мистецтва». Таке співіснування різних захоплень,— як естетичних, так і громадських,— а то й перебування «по той бік добра і зла», не повинні дивувати, оскільки мовиться про духовно багату творчу натуру. Давня спроба примирити ідеалізм з матеріалізмом, а в художній практиці — реалізм із модернізмом, «чисте мистецтво» із «служінням громаді», «естетику страждання» з епікуреїзмом — характерні для передреволюційного світогляду письменника, його громадянській і творчій позиції.

Звичайно, чимало тут залежало від індивідуального, екстенсивного характеру уподобань поета, хвилих настроїв, важких обставин мандрівного життя. Та проте головну причину треба шукати в обставинах життя і твор-

чості тих найбільш вразливих верств української інтелігенції, до якої належав Вороний. Позбавлена творчої трибуни, постійно переслідувана царизмом то за «український сепаратизм», то за соціалізм і «хлопоманство», вона відчувала себе пасербицею у рідному краї, болісно захищала зневажане й повсюдно витравлюване почуття своєї національної гідності і тому наполегливо шукала у світовому духовному досвіді відповіді на пекучі соціальні й культурні проблеми, які висувало життя.

Ця інтелігенція хоч і не вилазила з матеріальних нестатків, свідомо і добровільно брала на себе обов'язок творення національної культури, прагнула не відставати від часу, від Європи, бути гідною свого уярмленого народу. Її благородне обурення виливалось то революційними вибухами гніву й ненависті, то розслабленими, меланхолійними зойками, плачем, то творенням аполітичних «майстерверків», «дистильованої краси» як своєрідного протесту проти потворних явищ дійсності. Не забуваймо, що збірка «У сьайві мрій», яка вийшла друком у глухі часи століпінської реакції, належала не випещеному снобові, а простому діловоду ремонтної частини механічного відділу Київської округи водних шляхів.

Вороний брав участь у національно-визвольному русі, вважав себе прибічником соціалістичної доктрини. Серед різних тогочасних суспільних течій поет цікавився і марксизмом, співчував робітничому рухові. Він постійно перебував під таємним наглядом поліції, і про це не раз пише у своїх листах. Порівнюючи з І. Франком кінця 90-х років минулого століття, він називає себе марксистом, а автора «Вічного революціонера» «еклектиком», «аграрним соціалістом, радикалом». На ґрунті марксизму були у Вороного з Франком численні полемічні розходження, хоч загалом обидва вони стартували від драгоманівського «федерального соціалізму». В «Листі» до О. І. Білецького, який по суті є автобіографією письменника і повністю друкується в нашому виданні, він, визнаючи глибокий вплив Драгоманова на своє покоління, зауважував: «Кінчаючи оповідати про зміни в моїм світогляді, на тлі якого мусила виникнути моя поетична творчість, я ще раз зазначу, що (моя) еволюція зазначалася зворотами від утопічного до наукового соціалізму (і в духовній сфері від атеїзму через пантеїзм до раціоналістичного матеріалізму)»<sup>1</sup>.

Марксизм як світогляд не пояснював Вороному усієї загадковості матеріального й духовного світу. І тому на свої численні запитання щодо найскладніших і найсубтильніших проблем психології творчості він шукав відповідей у Спінози, Шопенгауера, Шлейєрмахера, Ніцше, а надто у Шеллінга. При цьому Вороний виявляв себе не учнем-провінціалом, а європейським культурним громадянином-українцем, відкритим для діалогу з цивілізованим світом. Спіноза захопив Вороного філософією природи (пантеїзмом), вченням про моральні закони людського буття; Шопенгауер — поясненням хаосу світу з нерозуміння чи непізнання об'єктивно існуючої волі, песимізмом і спогляданням, якими можна було відгородитися від недосконалості цього світу.

<sup>1</sup> Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене (9.IV.1928 р.).— Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, ф. 110, № 29, арк. 21—22. До речі, це єдине джерело біографії поета, багате на самохарактеристики творчості і суспільної позиції.

Импонувала Вороному і характеристика типів культури Ніцше — дїонїзїйської (життєвої, оргаїстично-трагїчної) і аполлонївської (споглядально-розумової, творчої, теоретико-схематичної навїть). Органїчне поєднання їх мислилось запорукою творення вершинних явищ мистецтва, його героїчного песимїзму, культу насолоди життям, запереченням мїщанської обмеженої моралї. Що ж до культу краси, то тут Вороному була близька романтична теорїя Шеллїнга, для якого естетика — вершина усїх філософських вчень, всеохоплююча цїнність, найвищий щабель розвитку духовного абсолюту. Прикметно, що Вороний не приховував тих суперечливих впливїв, якї виховували його характер. У свїтоглядї поета дивовижне поєднання двох (матерїалїстичного й ідеалїстичного) начал. Паралельно з участю в робїтничому русї у Вороного співїснувало визнання позасвїдомого характеру творчої дїї, віри у потойбїчний свїт, в нематерїального бога. У своєму «Листї» поет зїзнався, зокрема у зв'язку із записками актора М. Чехова: «Згадав я,— зауважує М. Вороний,— за Чехова ще тому, що, читаючи його сповїдь, я був надміру здивований подібністю наших психїчних органїзацій, навїть в обставинах нашого життя можна знайти чимало паралелїв, а часом і цїлком однакових моментів (матерїалїстичний свїтогляд і релїгїйний неспокїй, тривога, вплив Шопенгауера і Ніцше, хвилини напївбожевілля, аж до маячення..., упадки духу і злети вгору, алкоголїчні компромїси і моменти аскетизму і нарештї та тиха радїсть, яку все частїше починаю або стараюся знаходити в працї й у внутрїшньому зосередженнї».

Справдї, багатьма рисами вдачі і вчинками обидва митцї — актор і поет — дуже близькї мїж собою — як поколїння одної епохи — декадансу, епохи *fin de siecle* з її такими чинниками, як екзальтація, релїгїйний екстаз, культивування песимїзму, «краси страждання» тощо. Втрата відчуття цїлїсності свїту і його гармонїї була для високообдарованих і високоосвїчених людей цього поколїння особливо загрозливою, і тому вони прагнули не розмїняти свїй талант на дрїб'язкове «експериментаторство», не загубитися серед зливи епатуючих читача й слухача течїй, напрямїв. І ми нїколи не збагнемо неоднозначності естетичних пошукїв Вороного, доки не усвїдомимо досить простого факту, що модернїзм Вороного стоїть на гранї рїзних художнїх процесїв: європейського символїзму, а надто раннього неокласицизму з його довершенїстю лїній як реакцією на неконтрольованїй експресїонїзм символїстїв, і авангардизму з його культом хаотичного «потоку свїдомостї». Вороний був автором класично виважених «Мандрївних елегїй» і символїстського циклу «За брамою раю», в якому часто натрапляємо на розриви думки й образу, а то й на штучне поєднання рїзних сфер самовираження. Навальна змїнність рїзних понять тримається на авторитетї авторського «я»:

...В хиткїм туманї  
Пливуть малюнки, примари тьмянї,  
Лягають смуги, снуються тїнї,  
Мигтять уривки в повільній змїнї.  
Їх загадковїсть — химерно звинна,  
Вїзерунковїсть — свавільно плинна...

(«Тїнї»)



Найчастіше, а надто в ліричних поезіях, за цією ьзерунковістю стоїть філософський підтекст, неприхована шопенгаурівська теза про радість в горі, імпульсивне значення песимізму («Як може кохання цвісти на ьрунті страждання»). Обидва — М. Вороний і М. Чехов — прагнуть під все розмаїття життєвих вражень підвести філософську основу, а що шопенгаурівський песимізм не давав відповіді на всю складність психологічних і соціальних конфліктів, відбувався поворот від катастрофізму до реалізму. Творчість «сама в собі» виявлялася недостатньою, як і безвольний песимізм.

Мінливість «внутрішнього світу» як у сфері особистий, так і громадській Вороний пояснював у листі О. І. Білецькому. «Перебуваючи в лавах укр [аїнської] соц [іал]-демократії і беручи політичну участь як активний член її (на партконференціях, з'їздах і в праці на місцях), я серйозним партійним робітником не міг і не вмів бути, і товариші, жартуючи, звали мене «брудним ескедом» за те, що я нерідко «нарушав кодекси» партії екстравагантними виступами і вчинками... Така вже вдача поетична. Ви подумайте, що ж то з мене за есдек був, коли десь попід ьрунтом наукового соціалізму (історичного матеріалізму) я таїв у собі глибоко на дні якийсь релігійне прочуття чи релігійне сприйняття світу, а разом з тим мавив про Ніцшевого «Übermensch'a» — горду надлюдину, що відкидала рабську науку християнства, в той же час лишаючись в моральній історії своїй все ж таки християнином і скрайнім гуманістом».

Для вульгарно-соціологічної критики це визнання поета — страшенний гріх і злочин, для нас — доказ складної людської натури, тим більше — творця. Ось чому не будемо дорікати Вороному ні за «песимізм», ні за «непослідовність» утвердження оптимістичних мотивів, як не будемо наголошувати й на тому, наскільки серйозним було роздвоєння психіко-емоційної сфери його особистості, бо ж свідомого регламентування функцій поета і громадянина попросту не може бути. Він дуже часто забував про цю «роздвоєність», йшов назустріч культурним загальнодемократичним покликам епохи і творив цінності загальнолюдського й загальнонаціонального значення.

Микола Кіндратович Вороний народився 24 листопада (7 грудня) 1871 р. на Катеринославщині. Через півроку батьки переїхали на Слобожанщину, і там, на околицях Харкова (Гончарівка, Холодна гора), у напівсільському, напівміському оточенні минули його дитячі роки. Рід батька (він був ремісником, дрібним торговцем) ішов від учасника гайдамацького руху (Коліївщини), матері — від шляхетсько-духовного роду Колачинських, з якого походив і відомий П. Колачинський — ректор Києво-Могилянської академії в 1697—1702 рр.

Освіту Вороний здобував спочатку в Харківському, а потім у Ростовському реальних училищах, згодом у гімназії в Ростові-на-Дону. Хлопець зачитувався Майн Рідом, Жюлем Верном, Вальтером Скоттом, а також громадянською поезією Некрасова, Нікітіна, Надсона, згодом і забороненими творами Т. Шевченка, з якими вже не розлучався ніколи. Наприкінці 80-х років він познайомився з кількома народовольцями, які після замаху на царя Олександра III вели пропаганду серед ремісників та гімназистів,

і сам включився в нелегальну діяльність. На зібраннях учнів та робітників-залізничників він читає і обговорює популярні серед тогочасної російської революційної інтелгенції книжки — «Політичну економію» Мілля, «Історію цивілізації в Англії» Бокля, «Силу й матерію» Бюхнера, «Історичні листи» Лаврова, праці Писарева, Добролюбова, Чернишевського, а крім того, пише радикального змісту вірші, аж доки не потрапляє на око поліції.

З 7-го класу розпочинаються арешти, обшуки на квартирі, виключення зі школи, які закінчуються забороною вступу до вищої школи і перебування в столиці імперії та університетських містах. Захоплення забороненими творами Т. Шевченка і виставами театру М. Кропивницького поглибило національну самосвідомість юнака. Разом з драгоманівцем Степаном Ерастовим він організовує в Ростові «Українську громаду». Трохи згодом у Харкові М. Вороний зазнає національно-патріотичного впливу «Братства тарасівців».

В 90-х роках інтерес до забороненої літератури, до революційного підпілля не зникає, хоч у громадських поглядах якихось чітких і твердих переконань він усе ж не мав. Серед української інтелгенції, яка оточувала Вороного, не було нікого, хто б допоміг молодому поетові розібратись у хаосі власних суперечливих пошуків. У письменника виникає думка виїхати до Болгарії, вступити до Софійського університету і зустрітись з Михайлом Драгомановим. Пізніше Вороний у спогадах про І. Франка писав: «Мене манила й Європа, а головне — манила таємнича постать «власителя дум» радикальної, соціалістичної молоді — проф. Михайла Драгоманова. Від нього хотілося набути наукового знання і з його ближчою допомогою виробити й скласти свій політичний світогляд... Була думка, погостювавши у Галичині, махнути до Софійського університету і, ставши перед очі Михайла Петровича, чемненько попрохати: «Будь ласка, батьку, зробіть з мене людину». Але не судилось. У день мого приїзду до Львова, увечері, наспіла телеграма, що Драгоманов помер»<sup>2</sup>. Це було 1895 року.

Спочатку Вороний подався до Віденського університету, — але тут його ніщо не приваблювало (із віденських вражень надовго залишилось одне — знайомство з керівником австрійських соціал-демократів Віктором Адлером) а згодом до Львова. На цей час припадає зближення Вороного з Франком, яке незабаром переросло у щире дружбу. В листі-біографії Вороний зауважував: «Вплив його могутньої особи був на мене колосальний. І тепер скажу: це був велетень, таких людей в житті я більше не стрічав». Протягом недовгого часу (1895) Вороний редагує журнал «Зоря», а потім стає членом редколегії найпередовішого в ті роки українського журналу «Житє і слово», в якому веде розділ «Вісті з Росії». Майже сам готує всі матеріали цього розділу, допомагає Франкові у виданні часописів українсько-руської радикальної партії — «Громадський голос» і «Радикал». За допомогою свого старшого друга Вороний на певний час стає режисером театру товариства «Руська бесіда», багато уваги приділяє вивченню новітньої французької та німецької літератур. Тоді ж він ближче познайомився з польськими поетами-демократами — Яном Каспровичем і Андрієм Немоевським, які були також

<sup>2</sup> Вороний Микола. Твори.— К., 1989.— С. 667.

друзями І. Франка. Захоплювався у цей час Вороний і французькими символістами Бодлером, Моресасом, а також німецькими філософами ідеалістами.

Працюючи режисером у театрі «Руська бесіда», Вороний листувався з Кропивницьким, радився з ним у справі українського театру. Згодом був запрошений актором до його трупи і в 1897—1901 рр. багато мандрував у складі українських та російських театральних труп. Але митець не міг зробити остаточного вибору на користь поезії чи театру. До того ж його захопив вітер української національно-визвольної боротьби початку ХХ ст.

1896 р. М. Вороний у Львові разом з такими діячами, як М. Ганкевич, Ю. Бачинський, С. Вітик, бере участь в організації Української соціал-демократичної партії Галичини, а пізніше пристає до Революційної української партії (1900), стаючи її емісаром. У 1905 р. бачимо М. Вороного серед організаторів (разом з Лесею Українкою, М. Коцюбинським, Л. Мацієвичем) Української соціал-демократичної робітничої партії, у якій він входив до спеціально створеної літературної секції.

Слід зауважити, що без чіткого уявлення та вивчення змісту діяльності й програмних документів — як названих, так і неназваних партій, не можливо говорити про політичне і суспільне обличчя українських письменників, пов'язаних з революційним рухом, про єдність українського визвольного руху ХІХ і ХХ ст. взагалі, про роль у ньому таких постатей, як Шевченко, Драгоманов, Франко, Грушевський...

Головною ідеєю, котра об'єднувала (або роз'єднувала) партії, була ідея демократичної незалежної України, яка б жила у мирі й згоді зі своїми найближчими сусідами, яка б забезпечила соціальну й національну свободу українському народові. І як би це тепер не звучало парадоксально, дані програми, увесь час перегукуючись з програмами політичних партій, які паралельно або трохи раніше виникали серед російської й польської громадськості, орієнтувалися як на світовий, так і національний досвід політичного життя, на його історико-філософське осмислення. У зв'язку з цим на свій повний зріст виступає колосальна фігура М. Драгоманова, федералістські та автономістські ідеї якого простежуються як в галицьких партіях, зокрема Українській соціал-демократичній партії Ганкевича, так і східних українських, а надто в Революційній українській партії, для яких був характерним поступовий перехід від драгоманівського народництва до марксизму.

Крім ідей М. Драгоманова, які поділялися навіть деякими організаторами ленінської РСДРП (наприклад, Павлом Тучапським), у РУПі в перші роки її існування не бракувало й прихильників ліберально-народницьких доктрин «Старої громади», які, однак, досить швидко знецінювалися. Що ж до прибічників драгоманівського соціалізму, то вони разом з марксистами сприяли реорганізації РУПу, яка 1903 р. злилася з УСП (Українською соціалістичною партією), близькою до РСДРП, а 1905 р. стала марксистською партією — УСДРП (Українська соціал-демократична робітничка партія). Показово, що М. Вороний знаходився саме в цьому середовищі колишніх рупівців, а не серед тих правих сил, які, залишивши 1902 р. РУП, сприяли утворенню

Української народної партії та Української демократичної партії, паралельних до російського «Союзу звільнення», а згодом партії кадетів.

У зв'язку зі сказаним не буде виглядати випадковим у творчій біографії М. Вороного і те, що саме він на сторінках журналу «Життя і слово» дає серію публікацій, в яких засвідчив свою еволюцію від пізнього народництва через драгоманівський утопічний соціалізм до соціал-демократичної ідеології. В статтях «Вісті з Росії», «Не щербечи, соловейку» він прихильно ставиться до суспільно-політичного руху в Росії, до її різних партій та угруповань, може, навіть інтуїтивно виділяючи ті, які дотримувалися марксистських поглядів і орієнтувалися на робітничий клас.

З 1910 р., постійно працюючи й живучи у Києві, М. Вороний видає перші збірки своїх віршів: «Ліричні поезії» (1911), «В сьняві мрій» (1913), праці про театр і драматургію. Він пише численні рецензії на театральні вистави, на художні твори письменників.

Вороний поділяв буржуазно-демократичні гасла Лютневої революції 1917 р., яка захопила його своїм масовим ентузіазмом, свободою слова, зокрема найдорожчого йому — українського. Він брав безпосередню участь у створенні Директорії, вважаючи її справжнім втіленням одвічного прагнення українського народу до державної незалежності й свободи. Він працював також і в радянських установах (був режисером Українського театру), та складні обставини особистого життя, голод і важка хвороба призвели до того, що 1920 р. він опинився в еміграції.

1926 р. уряд УРСР дозволив Вороному повернутися на Батьківщину. Життя на Радянській Україні справило на нього велике враження. Як про це пише сам поет у вірші «Весна року 1926», соціалістична Вітчизна зворушила його довір'ям, творчою працею мільйонів, радісними обличчями молоді, масовим знаменем, співами, серед яких уже немолодий поет почув і знайому мелодію перекладеного ним «Інтернаціоналу». Можливо, це й була його найбільша радість у рідній домівці.

Спочатку Вороний живе у Харкові, працює завідувачем літчастиною в оперному театрі, та згодом переїздить до Києва, де широкі кола української громадськості відзначили 35-річчя його письменницької діяльності. З нагоди ювілею поета було здійснене і згадуване видання його «Поезій» (1929).

В архіві поета зберігаються численні свідчення всенародної шани: листи й телеграми від установ та приватних осіб, промови, експромти, вірші-поздоровлення. Крім дружнього колективного поетичного послання («На ювілей», автори М. Рильський, Д. Тась, Б. Чернявський), Рильський ще написав акростих «Миколо! Вороному в радісний день 35-літнього ювілею жмуток євшан-зілля»:

Вітаю Вороного нині!  
Одважно линучи з-над хмар,  
Рабів будив ти у долині,  
Огонь злюбивши, як Ікар!  
Не відаючи супокою,  
Оспалих кликав громадян.  
Миколо! Це ж перед тобою  
У тебе вкрадений Євшан!

Є тут і листівка від П. Тичини, надіслана ювілярові з Туреччини 22 листопада 1928 р. В ній, зокрема, писалося:

«Це віншування — від молодшого товариша по перу і, певно, в деякій мірі як од учня. Ваш П. Тичина»<sup>3</sup>.

Здавалося, що після тривалих мандрів, матеріальних нестатків, поневіряння в еміграції, родинної невлаштованості (з дружиною Вірою Миколаївною Вороною після народження сина Марка в 1894 р.,— майбутнього українського письменника — Микола Кіндратович розлучився) наступили роки спокійного творчого життя. Однак на початку 30-х років поет зазнає переслідувань, шантажування. Він постійно натикається на замасковані й відкриті капкани, виставлені запопадливими лжепатріотами-кар'єристами на «небезпечного злочинця», «білоемігранта», «буржуазного націоналіста»). Як свідчать документи з віднайдені частини архіву родини Вороних, переслідуванням незабаром був підданий і улюблений син поета: через кілька місяців після виселення Миколи Кіндратовича за межі України було заарештовано й Марка Вороного. Понад рік без суду і слідства просидів він в одиночній камері, доки не був засуджений до семи років виправно-трудових таборів у місті Кемі, що неподалік Соловецьких островів, а потім загинув жакливою смертю. Нині вдалося встановити, що батько з сином деякий час жили у Києві (Михайлівський завулок, № 32, кв. 27), коли Марко приїхав до Києва з Москви допомогти хворому і зацькованому батькові (той працював тоді завідувачем театральним сектором «Укртеатровидаву») поклопотатися про пом'якшення суворого й несправедливого вироку (березень 1934 р.) про три роки таборів, які, щоправда, були тоді ж замінені адміністративним засланням у Казахстан. Марко поїхав до Харкова разом з батьком і домігся, щоб справу було ще раз переглянуто. Врешті-решт поетові заборонялося проживання на Україні, в Білорусії, у Московській та Ленінградській областях, і було домовлено, що він виїде до Воронежа. Однак з Харкова нове рішення не надходило, в Києві батько і син жили надголодь, сподівались, що з переїздом столиці до Києва все закінчиться благополучно і що Вороному не доведеться виїжджати з Києва. 30 вересня Марко повідомляв матір про його прийняття до Співки письменників, але скаржився, що через батькові справи він не може дістати роботу, а повернутися до Москви (в журнал «Наши достижения», де перед тим працював) також не можна. І зовсім розпачливо: «Его дела рассматривали вторично (власне, четверте.— Г. В.), и ему все-таки придется уезжать. Куда? Куда он сам захочет. Он еще не решил куда». Отже, батько виїхав, але куди, і чи виїхав сам? Тривалий час існувала версія, що поет виїхав до Воронежа, де й помер 1942 р. Таку версію,— вона була сфабрикована органами безпеки 1956 р. під час реабілітації,— поділяв і автор цих рядків, доки не познайомився з новими матеріалами, зокрема з архівом батька і сина до арешту, збереженим матір'ю Марка і колишньою дружиною поета, ліричною героїнею циклу «За брамою раю», яка у злигоднях закінчила своє страдницьке життя.

<sup>3</sup> Див.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, ф. 110/27. Далі, цитуючи документи, посилатимемося на цей фонд.

Звертає на себе увагу та обставина, що син протягом п'яти місяців після зникнення батька не знав, де він перебуває, і вже з ув'язнення постійно просив матір дістати його адресу через дядька Ф. М. Вербицького.

Із листів сина до матері знаємо, що батько між тим час від часу, аж до літа 1937 р., надсилав Маркові гроші й посилки з різних міст, зокрема і з Києва. І це, звичайно, вкладалося у попередньо сфабриковану легенду, ніби поет перебував в адміністративному засланні у Воронежі, звідки таємно часом виїжджав. Сенсацією для дослідників Вороного була публікація В. В. Яременка в газеті «Молода гвардія» 14 жовтня 1988 р. архівного документа про смерть М. Вороного у с. Новоукраїнка Кіровоградської області 24 квітня 1940 р. від атеросклерозу мозку. Ця версія не могла не викликати нових запитань: чому і як Вороний потрапив до Новоукраїнки? Чи як в'язень, якого перевозили до іншого міста, чи як вільна людина, що їхала на землю своїх батьків? У зв'язку з цим у новому ракурсі поставало і село Воронівка, розташоване неподалік від Новоукраїнки...

Цей сумнів був розсіяний публікацією доцента Кіровоградського педінституту Л. В. Куценка — «Заповнені сторінки» в «Кіровоградській правді» 13 травня 1990 р., в якій він спростовує як сфабриковане тодішніми органами безпеки свідоцтво («архівне»?) про смерть М. Вороного 24 квітня 1940 р. і подає автентичні дані про останні роки життя і смерті поета на основі копії офіційного документа, надісланого авторові Комітетом державної безпеки УРСР:

«Выписка из протокола № 175

Заседание Тройки при УНКВД по Одесской области 29 апреля 1938 г.  
Слушали дело № ...

Песчано-Бродского р/о НКВД.

20. Вороний Николай Кондратович. 1871 г. рождения, уроженец г. Ростова н/Дону, житель с. Новоукраинки того же района Одесской области, украинец, гражданин СССР, со средним образованием, из мещан.

До ареста без определенных занятий. В 1926 г. вернулся из Польши как резидент. В 1934 г. был судим Коллегией ОГПУ за контрреволюционную деятельность. Сын его Марк также осужден за контрреволюционную деятельность и отбывает наказание в Соловках.

Является участником контрреволюционной укр. военно-националистической организации.

Постановили: В о р о н [ о г о ] Никола[я] Кондратовича  
р а с с т р е л я т ь.

Верно: Секретарь Тройки Фишман»<sup>4</sup>.

Як встановив Л. В. Куценко, Микола Кіндратович Вороний був тодішніми органами держбезпеки розстріляний 7 травня 1938 р.<sup>5</sup>

У своїй публікації Л. В. Куценко, посиляючись на друківані свідчення знайомих Вороного, подає ще такі відомості. Відбувши строк заслання, поет з'явився восени 1937 р. у Новоукраїнці і поступив на роботу коректором

<sup>4</sup> Див.: Куценко Л. Заповнені сторінки // Кіровоградська правда.— 13 трав. 1990.— № 111.

<sup>5</sup> Там же.

у місцевій газеті. До села перевіз він і свою, за свідченням того ж знайомого, чималу бібліотеку, збираючись, очевидно, затриматись тут на довший час. Але перед самим арештом Вороний як неблагонадійний був звільнений з роботи, що дало можливість органам інкримінувати йому бродяжництво, оте — «без определенных занятий». Звертає на себе увагу, що місцем народження поета у цьому страшному документі названо не Катеринославщину, а Ростов-на-Дону. А чи не була й справді Новоукраїнка (Воронівка), яка колись входила до Катеринославської губернії, місцем народження поета і Ростов-на-Дону — своєрідний камуфляж, щоб не зашкодити рідним?..

Важко переоцінити поетичний набуток М. Вороного, близький за своїм ідейно-естетичним звучанням і значенням до спадку таких поетів, як П. Верлєн, Ш. Бодлер, О. Жупанчич, О. Блок, К. Бальмонт. Українська критика небезпідставно порівнювала його творчість, у якій синтезовано здобутки світової модерної літератури, саме з творчістю Ш. Бодлера й П. Верлена. «Треба брати від символізму найкраще, — писав Вороний. — Любов (в широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початку чи «бога») — це сфера символічної поезії, вона найкраще про це може оповісти»<sup>6</sup>. Навіть порівняно з І. Франком та Лесею Українкою доробок автора поеми «Євшан-зілля», відтворений ним багатий спектр почуттів людини — від громадянських, патріотичних до найінтимніших, — розробка емоційно-виражальних засобів української поетичної мови видається вельми промовистим. Ряд його творів покладено на музику.

У творчій біографії письменника доцільніше говорити про перевагу тих чи тих тенденцій і мотивів, про панівні настрої і пошуки в той чи інший період життя, ніж про якусь послідовну еволюцію. До того ж і його вірші в художньо-емоційному плані нерівні. І справа тут не тільки в тому, що за численними поїздками він не мав часу на їх щільування і довершення, а в тому, що тогочасна поетична мода вимагала насамперед передачі почуттів і збуджень «даного моменту». Так з'явилися, скажімо, сонети коханий жінці, написані «на корі берези, експромтом» під час прогулянки, вірші до альбомів, вірші-поздоровлення на Новий рік, на згадку про випадкову зустріч та ін. Ось чому в його поетичному доробку є більше прохідних речей, що не витримали випробувань часом, ніж у його публіцистиці, яка відзначається вдумливістю і глибиною аналізу.

У спадщині Вороного помітне місце посідає патріотична й соціальна лірика, творена в різні роки в руслі традицій української революційної і реалістичної літератури. Ці поезії написані або безпосередньо під враженням якихось важливих подій, що мали політичне забарвлення («На Тарасовій панахиді», 1911), або ж були виявом протесту проти національного й соціального гноблення українського народу («Осокорі», 1908; «Лемент», 1905; «Краю мій рідний», 1908; «Серце музики», 1912), чи то спалахом обурення

<sup>6</sup> Цит. за кн.: *Лейтес Д., Яшек М.* Десять років української літератури. — К., 1928. — Т. 1. — С. 81.

боязливістю певних кіл інтелігенції, її двуршництвом і зрадою інтересів уярмленого народу («Молодий патріот», 1902).

Серед патріотичних творів Вороного чи не найхарактернішими, побудованими за принципами історичного монументалізму, з глибоким поетичним проникненням у сутність буття цілого народу, його подвигів і мук, слід назвати такі, як «На свято Котляревському», «Краю мій рідний», «Привид», «Ти не моя» (своєрідний попередник гімну В. Сосюри «Любіть Україну») і особливо поема «Євшан-зілля», яка, попри западливий і несправедливий осуд з боку міщанського національного нігілізму, вихвала і виховуватиме нові покоління патріотів.

Уже з перших віршів Вороного постає образ знедоленого краю, уярмленої царизмом вітчизни, скутої духовно і фізично трудової людини. Він бачить, як окремі сміливі одинаки, що намагаються особистим прикладом запалити народ на боротьбу, трагічно гинуть. На фоні орлиної відваги Лесі Українки, її могутньої віри в народ, великої ненависті й гніву Франка Вороний, здається, як же часто безнадійно опускає руки («умів лише ридать») або тікає у світ ілюзій. Але як типовий представник тогочасної трудової інтелігенції він відтворив її трагедію за умов царського деспотизму. А це вже було дуже багато.

Поет болісно переживав національний гніт, національному питанню надавав такого значення, як і соціальним проблемам життя народу. «Національний елемент,— писав він у «Листі» до О. І. Білицького,— був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія. Тому й не дивно, що, незважаючи на свої революційні настрої (в яких я теж найперше шукав поезії), я раз у раз горнувся до різних націоналістичних українських організацій».

Багато творів Вороного свідчать про досить критичне ставлення до псевдопатріотів, безбатченків, що метушилися навколо «справи народної», «справи української». Він мав мужність тверезо оцінювати і «молодих», і «старих патріотів» — отих «мерців», для яких доля народу та уярмленої України була аж надто байдужою.

Сатиричні твори М. Вороного — це певною мірою продовження традиції І. Франка (мається на увазі цикл його віршів про ботокудів і «Сідоглавому», сатиричне оповідання «Доктор Бессервіссер»). Зрада, провокації, національний нігілізм, занедбання найбільших національних святощів, фальшивий «патріотичний» пафос, взаємне пожирання заради «посад та авансів» — найтиповіші їхні риси.

Поетова сатира стосувалася не лише справи «власної», «хатньої». Його цікавили загальноросійські проблеми часів царювання останнього з Романових, обурювало фарисейство буржуазних партій, їхнє прислужництво урядові і блискавична переорієнтація. У період столипінської реакції ці «живі трупи», продовжуючи рухатись по кар'єристських сходинках, душили все живе і мисляче:

Ось дикий феодал — тепер капіталіст,  
Ось давній фарисей — в професорському стані,  
Ось ліктор-поліцай, ось парій-журналіст —  
Такі ж зажерливі, ненависні, погані!



І всі кричать вони про рівність між людьми,  
Про поступ світовий, що дасть їм кращу долю,  
І давлять разом з тим під тягарем тюрми  
Все те, що має дух і незалежну волю!

(«Мерці»)

У найщиріший із сповідей — циклі «Осокорі», передаючи трагедію людей свого соціального середовища, яких терзали «зраїї гарпій проклятих, що зуться «навіщо?» й «куди?», М. Вороний — один з небагатьох тогочасних поетів — передав усю страхітливність німої й мертвотної пустелі, де годі знайти живу душу. Треба було дійти до крайньої межі розпачу і відчаю, щоб розрядитися словами пекучого болю, скорботи:

— Гей-гей! Чи є хто в лузі,— озовися!  
Чи є де в світі ще душа жива?  
Гей, люди! Де ви? Чи перевелися?  
Чи вас пожерла пустка світова?!  
Рятуйте! Пробі!.. Ось я тут конаю...  
Життя, життя — чи пекла, а чи раю!..

...Немов по кладовищу походжаю,  
І біль душі, цей виплаканий спів,  
В своїх сумних октавах виливаю...

(«Мандрівні елегії»)

Вульгарно-соціологічна критика полегшено трактувала усе це із знаком мінус — як занепадництво, індивідуалізм, декадентизм і т. п. гріхи, не помічаючи, що саме у цих творах поет тужить за справжньою людиною, обурюється духовним завмиранням суспільства, показує трагедію сучасника, на зойк якого озивається його власна самотина.

До громадянських тривог долучилися невдачі особистого життя. Після розлучення з коханою дружиною потяглися довгі тривожні роки на грані життя й смерті — аж до спроб накласти на себе руки. За таких умов з'явилися ліричні щоденники Вороного «За брамою раю» і «Разок намиста», які за силою безпосереднього чуття і щирості у розкритті трагедії нерозділеного кохання стоять в одному ряду із циклом «Зів'яле листя» І. Франка і «Кохання» Я. Каспровича. Зрештою, поет не раз наштотухе читача на думку, що Франків шедевр інтимної лірики служив йому за візирець. Однак якщо у Франка при всьому суб'єктивно-ліричному забарвленні теми помічаємо прагнення передати трагедію одинака як наслідок все ж таки об'єктивних умов, а складні людські почуття — як вияв виняткових, але конкретно життєвих обставин, то у Вороного біль власної душі перетворюється на вселюдську скорботу, стає виразом шопенгаурівської філософії краси в стражданні. За таких умов любов часом втрачає свою безпосередню привабливість і красу, а щире почуття губиться в театральному жесті і багатослів'ї.

Щоправда, мотиви розслаблення, духовної кволості часто змінюються пружними акордами оптимістичної віри у завтрашній день.

131973

ПРИВОРИЗЬКА  
МІСЬКА ЦЕНТРАЛІЗОВАНА  
БІБЛІОТЕКА



Кров кипить.. Ставай на про!  
Хто відважний? Хто завзятий?  
Згинь же, вороже проклятий!  
Я бажанням жить горю!

(«Разок намиста»)

Пояснюючи мінорну тональність деяких своїх творів, Вороний, між іншим, у «Листі» до О. І. Білецького зазначає: «І хоч песимізм і елементи занепадництва займали в моїй творчості досить поважне місце, але головною базою її все-таки був оптимістичний бадьорий світогляд». Цей «бадьорий світогляд проявляється як у віршах патріотичного циклу, так і в поезіях, пройнятих еллінським гедонізмом («Едіталама», «Хмари-сестри», «Хмари», «Під Новий рік»), а також у творах, де пантеїзм своєрідно переплітається з летом фантазії у безмірність, творах, у яких розкриваються необмежені можливості людини, її поривання до краси, світла, осягнення космосу («Сонячні хвилини»). Не можна не згадати у зв'язку з цим і поезії «Ікар», присвяченої «першому українському літуну» Л. Мацієвичу, в якій мовиться про близькі і найшуму сучасникові речі: розгадку таїни бездонного неба, далеких світил, незвіданих космічних просторів.

Вороний не раз декларував свою закоханість у красу і порівнював її із найдорожчим:

Мій друже, я Красу люблю..  
Як рідну Україну!

(«Краса!»)

Як ми вже бачили, в поняття краси слідом за німецькими філософами поет вкладає досить широке коло понять етичного й естетичного планів, аж до краси страждання. Та розглядаючи питання прагматично, можна згадувати не лише ідеалістів, а й відому марксистську тезу про те, що людина творить за законами краси. Отже, у цьому склиянні Вороного перед прекрасним немає нічого, що могло б якоюсь мірою дискредитувати поета. І все ж таки, як належить розуміти красу у Вороного? В якій залежності перебуває вона від постійних різнопланових захоплень автора «Ad astra»?

Варто наголосити на головному: в поетичну термінологію цього плану (краса, екстаз, оргіазм) поет вкладав той же зміст, що й ми. Краса для нього — це «високе формування людського духу», «вибух святого натхнення», — те, що робить людину духовно багатшою, справжнім громадянином. Скажімо, типовим виявом оргіазму в театрі була для Вороного 1910-х років реалістична гра Качалова. Більше того, він вважав, що буржуазне мистецтво нездатне викликати і творити справжню красу. «Філістер-буржуа, — пише він, — шукав у театрі не глибоких емоцій, повних ідейної краси, не молитовного екстазу, а поверхових вражень від фривольних сюжетів, жартівливої гри фантазії, словом, того, що не потребує серйозної думки, а дає лише приємне лоскотання нервів». І в іншому місці йдеться про той же буржуазний театр, який «перестав бути храмом чистого мистецтва», а «служить цілям... привілейованих, заможних класів». Що ця «краса», оце «мистецтво для мистецтва» не були тотожними гаслам занепадницької літератури, переконує нас

і таке висловлення Вороного: «Коли мистецтво має вже відігравати службову роль», то хай служить воно демократії, що має на меті загальнолюдські ідеали, ніж бути на послугах буржуазії, вдовольняючи її вузькокласові забаганки»<sup>7</sup>. Вороний, власне як прибічник новітніх принципів у культурі, мріє про суспільство, яке забезпечить здійснення того ідеалу: «Закони економічного соціалізму, які в останній час все більше висувають до активної участі в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть устами цих мас своє важливе слово і в сфері театрального мистецтва»<sup>8</sup>.

Не варто повторювати викладених у «листі» обставин життя і праці М. Вороного початку ХХ віку (Харків, Одеса, Київ, Чернігів), серед яких зародилася і була здійснена ідея альманаху «З-над хмар і з долин», безпосередньо пов'язаного з ідеєю краси, як вона інтерпретувалася тоді в колах української творчої інтелігенції.

Готуючи 1901 р. цей альманах (Одеса, 1903), Вороний через «Літературно-науковий вісник» звертається до письменників з таким закликом: «Бажало б ся творів..., де було б хоч трішки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить своєю недосяжною красою, своєю незглибинною таємничістю»<sup>9</sup>.

З легкої руки С. Єфремова («В поисках новой красоты», 1902; «На мертвой точке», 1904) цей лист справедливо був оголошений маніфестом українського модернізму. Критик добачив у ньому небезпеку відходу од етнографічно-натуралістичного копіювання життя, обмеження національної тематики. Як маніфест, і то не модернізму, а декадансу (що не те саме), розглядався цей невеличкий, на кілька рядків друкованого тексту, виступ Вороного аж донедавна і радянською критикою, яка дуже спрощено спиралась тут на авторитет Франка.

Крім згаданого відкритого заклику, Вороний надіслав приватні листи багатьом українським письменникам, у яких висловлював саме ті аргументи на користь «нової штуки», які висувалися життям і внутрішніми потребами розвитку національної культури. Ось головні з них: «Увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій у напрямі європейської літератури... хочемо уникати творів грубо реалістичних з щоденного життя, а натомість бажаво трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть)»; «Спокою треба, відпочинку для стражденної, зневіреної душі сучасного інтелігента»; «Реалізм вважаю складовою частиною штуки, а не її цілістю. Грубого реалізму не визнаю...». А поряд з цим: «Штука чиста, без ідеї, не може бути — вона з нею складає одне ціле. Тенденція без штуки буває, звичайно, і з нею разом укупі не може бути. Між ідеєю і тенденцією (передвзятістю) лежить величезна різниця. От проти псевдоштуки чи штуки тенденційної, проти римованої прози я й виголосив свою девізу: «Поезії з патріотичними вигуками та покличами, а не в міру солодким щebetанням

<sup>7</sup> Вороний М. Театр і драма.— К., 1913.— С. 115.

<sup>8</sup> Там же.— С. 124.

<sup>9</sup> Літературно-науковий вісник.— 1901.— Кн. 9.— С. 14.

та сентиментальним зітханням... поробились такими нудними шаблончиками, що годі скоріш відвернути від української поезії, ніж зацікавити нею»<sup>10</sup>. До альманаху надіслали свої матеріали далекі від «занепадництва» письменники (І. Франко, М. Коцюбинський, В. Самійленко, О. Маковей, Н. Кобринська).

Отже, Вороний сигналізував про уже нові тенденції в письменстві, вказав на провідні риси явища, яке, з одного боку, було реакцією на банальні постулати народницької літератури, цебто просвітянства, етнографізму, солоденського шебетання, з другого — виражало історично об'єктивну потребу розширення меж українського художнього слова, охоплення ним широких обріїв суспільного і духовного життя народу. Це було те прогресивне, «раціональне зерно» програми, яке приваблювало до альманаху різних за своїми ідейно-естетичними позиціями письменників. У всякому разі О. І. Білецький ще 1929 р., зваживши всі «за» і «проти», писав: «В загальному ході літературного розвитку виступ Вороного все ж таки з'являється кроком прогресу... Він з'явився дійсно як піонер, цілком свідомий і певний своєї мети»<sup>11</sup>.

Однак за умов тогочасної суспільно-політичної ситуації окремі гасла Вороного (скажімо, безтенденційна література, протиставлення громадянської й інтимної лірики) могли сприйматись як такі, що відвертали літературу від участі у визвольній боротьбі народу. Це добре розумів Франко, коли від естетики переходив до політики. Зрештою, негативне ставлення Франка до європейського буржуазного декадансу (не модернізму: біда нашого літературознавства полягає в тому, що воно аж до недавнього часу ототожнювало ці два різні поняття) загальновідоме. Але в нас немає підстав твердити, що заклики Вороного про чисте небо поезії, розширення її виражально-емоційних засобів сприймалися Франком як декадентські. В статті «Принципи і безпринципність», у вступі до поеми «Лісова ідилія», присвячену Вороному, переважають скоріше роз'яснювальні ноти. Франко звертається не до ідейного ворога, а до «друзьки давнього», «ідеаліста непоправного», що ставить вірно питання («Бий одразу котурн і фальш, пустую фразу»), але ставить їх не в часі («Ні, друже мій, не та година»), ставить не чітко, розпливчато, залишаючи місце і для гасел декадентської поезії («Так не жадай же, друже милий, щоб нас поети млюю криди...», щоб опій нам давали в страви). Адже сучасна пісня — «вся огонь, і вся тривога, вся боротьба», «безсмертна чудотворна фея, правдива іскра Прометея». Це була програма активного мистецтва, високоідейної революційної наснаги, що містила — як обов'язковий і невід'ємний — постулат поетичної краси. Отже, і Франко, і Вороний по-своєму мали рацію. Однозначних рішень тут не могло і не може бути. І будьмо справедливі: навіть такий досвідчений критик, як Франко, «прогледів» айсберг неоромантизму (модернізму) в нашій літературі, символом якого з'явилися не лише «Маніфести» та збірка «З-над хмар і з долин» М. Вороного, а й уся його поетична творчість з її загальноукраїнським відлунням. Більше того, тодішня

<sup>10</sup> Життя й революція.— 1925.— № 10.— С. 73—75.

<sup>11</sup> Білецький О. Микола Вороний // Вороний М. Поезії.— Харків, 1929.— С. 26—27.

полеміка навколо, здавалося, часткового епізоду відволікла увагу всієї літературної громадськості від суті явища, яке сигналізувало входження української літератури в нову епоху європейської духовної спільності — спільності, яка в різних країнах одержала різні наймення — символізму, неоромантизму, модерні, «Молодої Польщі» та ін.

Наша духовність завдяки величезним зусиллям Франка і його покоління щодо синтезу світового художнього прогресу і передачі свого, національного досвіду світові, зробила в кінці XIX — на початку XX ст. такий колосальний розгін (не досить усвідомлений сучасниками), що стала в ряд з духовністю інших європейських народів. Найвиразніше бачимо це саме в модернізмі, чи краще неоромантизмі, як назвала нове літературне явище Леся Українка, в душі чільних засад якого вже фактично творили, крім неї, Кобилянська, Стефаник, Коцюбинський, а також Винниченко, Черемшина, Черкасенко... Тогочасна критика по інерції продовжувала твердити, що ідеї М. Вороного «на Наддніпрянській Україні не стали популярними»<sup>12</sup>, що тільки в Галичині для «молодомузівців» Вороний був незаперечним авторитетом, еталоном «європеїзму, найвидатнішим майстром поетичної мови»<sup>13</sup>.

Прагнучи передати складність духовності свого сучасника, Вороний шукав нових поетичних форм, орієнтуючись на світову, насамперед західноєвропейську поезію кінця XIX — початку XX ст. Чи не найбільше його новаторство проявилось у сфері розширення музичних можливостей українського вірша. «Я починав не так од образу, як од звуку,— писав Вороний у «Листі». — І дійсно, мелос, спершу примітивний, а далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша». Світова поезія кінця століття, позначена інтересом до філософського осмислення тем сьогодення (це супроводжувалося ускладненістю поезики), була Вороному близькою.

Розпочавши з коломийкових розмірів, він спробував себе в різних метрах і їх найрізноманітніших комбінаціях, наближаючись до вільного вірша. Зміна ритмів сягає висот у «Молитві», «Скрипонеці», «Dies irae», де, як зазначає сам Вороний, «найчутливіший ліризм... підноситься на хвилях екстазу до імперативного пафосу». Вороний підкреслював, що він полюбляв рефрени, комбіновані повтори, вдавався до вживання однакових рим, ритмічну вишуканість посилював несподівану «перепону» у вигляді вставних слів і речень («сміявся холод — боже мій — беззоряних ночей»). Автор циклу «За брамою раю» був майстром звукопису, умів «переплавляти» слово в музику, вправно вводив риму-асонанс, внутрішні, дієслівні рими, різні форми строфи. Все тут було підкорене музичній стихії, якої вчився у Вороного і молодий Тичина. В одній з кращих поезій Вороного «Інфанта», проїнятій новітніми метафорами і співучими дактилічними і гіпердактилічними «блоківськими римами», читаємо:

У завиванні мрійнотканному  
Дрімала синя далечинь,  
І от на обрії туманному  
Замиготіла ваша тинь...

<sup>12</sup> Див.: Українська хата. — 1914. — № 5. — С. 349.

<sup>13</sup> Рада. — 1912. — № 39.

Нерідко захоплювався Вороной і формальними експериментами. Так з'явилися цикли «Фата моргана», «Гуморески» — отой паперовий реквізит, поетична поза — «царство сонячних надій, фарб, образів і звуку», феї, арлекіни, ельфи... Він ніби випробовував здатність нашої мови передавати вигадливу строфіку і ритміку іншомовної поезії.

Перед першою світовою війною в ліриці Вороного дедалі виразніше звучать громадянські мотиви. Свідченням того є вірш «Інфанта», де революція 1905 р. з'являється в образі блоківської Прекрасної Дами, «Старе місто», в якому крізь імлісту запону важких часів поет намагається побачити «знайоме», «завзяте, міцне, бунтівниче» обличчя робітника, нарешті, така програмова річ, як «Reguіem». На жаль, збереглася тільки частина цього твору («Dies irae»), але й тут своєрідно відбиті глухі часи реакції, коли впевнено наростав гнів пригнобленої, скутої забобонами трудящої людини. Ці вірші, як свідчив сам Вороной, дуже любила Леся Українка, і власне вони відкривають нам того поета, який пізніше, 1919 р., здійснив переклад «Інтернаціоналу» і видав збірку патріотичних поезій — «За Україну!» (Варшава, 1921).

У не раз цитованому «Лісті» до О. Білецького поет підкреслював, що його натура «не чужа і не байдужа до проявів революційної боротьби не тільки в національному, але і в широкому, може, навіть і світовому аспекті. Правда, ця сторона в моїй творчості знайшла досить скупе місце, але якісно вона досить виразна». Пославшись на деякі свої урбаністичні твори, в яких виражені «симпатії до пролетарського руху», він з гордістю продовжував: «Згадайте тут же мої переклади революційних пісень — «Марсельези», «Варшав'янки» і особливо «Інтернаціоналу». Як не як, а власне мій переклад «Інтернаціоналу» от уже близько 10 років одушевляє й пориває маси. Зробив я його на спеціальне замовлення Лук'янівського робітничого клубу на початку р. 1919 в Києві (тоді ж зробив і переклад «Марсельези» й «Варшав'янки»). Того ж року його й видали з нотами, але коли прийшли денікінці, то весь наклад знищили (автор був зазначений тільки ініціалами М. В., завдяки чому я від денікінців не дістав належного «гонорару»»).

Як відомо, було кілька перекладів міжнародного пролетарського гімну українською мовою. Перший ще до Жовтня здійснив невідомий робітник-українець одного з московських заводів за російським перекладом, другий 1919 р. зробив поет-комуніст Є. Григорук, та найдосконалішим виявився переклад М. Вороного. «Не мавши французького оригіналу,— згадував поет у «Лісті»,— я зробив переклад з німецького тексту, але коли пізніше я зрівняв свій переклад з французьким оригіналом, то здивований побачив, що він досить точно йому відповідає». На початку 20-х років спеціальна комісія з представників Головополітосвіти та музсектору Держвидаву прийняла український текст «Інтернаціоналу» М. Вороного, зробивши незначні зміни. Переклад гімну — яскравий приклад органічного й глибокого засвоєння Вороним світової революційної поезії. Тут доречно згадати Маяковського, який, віддаючи шану дзвінкому, крилатому українському слову, у відомому вірші «Долг Украине», цитував переклад Вороного:

Разучите  
эту мову  
На знаменах,  
лексиконах алых,—  
Эта мова  
величава и проста:  
«Чуєш, сурми заграли,  
час розплати настав...»

Рідко у кого з поетів оригінальні й перекладні твори так тісно переплітались між собою. Театральним захопленням Вороного, мріям про репертуар, що виховує свідомих громадян і цінителів прекрасного, відповідають переклади з О. Пушкіна («Скупий рицар», «Кам'яний гість», «Моцарт і Сальєрі»), Ю. Словацького («Мазела»), В. Шекспіра («Пролог до трагедії «Ромео та Джульєтта»), А. Шніцлера («Зелена папуга»), О. Мірбо («Злодій»), Д. Гауптмана («Ткачі»). Його приваблювала лірика: він робив переклади з М. Некрасова, І. Козлова, І. Вазова, Г. Гейне, М. Гумільова та ін.; захоплювався витонченою французькою поезією і перекладав С. Прюдома, П. Верлена, П. Бурже, Л. Бульє, інтерпретував зразки староіндійської, перської та японської поезії («Хіго-падеші», Румі Джелаладдін, Охара-То-ко).

Якби треба було охарактеризувати найближчі до Вороного течії в світовій поезії, то слід би було назвати у зв'язку з цим три явища: французьких поетів, насамперед «парнасців», яких він так активно пропагував (С. Прюдом, П. Верлен, Л. де Ліль, Ж. Ередіа), російських символістів і акмеїстів (К. Бальмонт, М. Гумільов, А. Ахматова, Й. Мандельштам), польських поетів з «Молодої Польщі», а також із групи «Скомандер» (Я. Каспрович, К. Тетмайєр, К. Вежинський, Я. Лехонь, Л. Стафф). Пов'язує Вороного з ними інтерес до тайників людського буття, висока вимогливість до слова, погляд на сучасність з точки зору вічного плину життя, відчуття єдності світу в культурі, інтелекті й красі. Туга за ідеалом домінує над усім, хоч дуже часто реалізується виключно в слові, в нових ритмах, строфіці, винахідливих метафорах і перифразах, безкінечних новаціях поетичного синтаксису, які поет дарував читачеві поруч із строфікою (сонет, октави, тріолети, рондо, станси), можливо, найщедріше (інверсія, умовчання, антитеза, градація і т. п.). В усякому разі поетичне слово Вороного органічно вписується в стильові здобутки загальноєвропейського значення кінця ХІХ — початку ХХ ст.

З французьких поетів найбільше враження на Вороного справили «парнасці» й Верлен. «Не скажу,— читаємо в його автобіографії,— що се були переспіви тих поетів або рабське їх наслідування; це було засвоєння французької культури вірша... привласнення цієї поетичної культури нашій мові, нашій версифікації». Засвоєння відбувалося (як і в інших слов'янських літературах, зокрема російській і польській) у кількох напрямках. Насамперед йшлося про те, щоб позбавити поезію нарочитої краси, патетики, багатослів'я, бездушної риторики; утвердити в ній високу культуру самовираження, досягнути невимуженості й природності виразу, суворої економії й багатоплановості образу; використати нові, ще не відкриті можливості словесного мистецтва на його перехрестях з іншими видами художньої культури, зокрема з музикою, живописом, архітектурою. Так була звернута увага на музичну

стихію мови, її здатність передати найнепомітніші відтінки думки, недомовленість, «понадсвідому» символіку предметів, вібрацію найінтимніших почуттів. У програмовій поезії «Поетичне мистецтво» Верлен проголошував: «Найперше — музика в слові», далі — поєднання сп'янілого «невизражного й точного» тонів і півтонів. «Скрути хребет риторичі», «приборкай рими», в музиці «шукай нову блакить, нову любов»:

Щоб мчав, де далеч непохмура,  
Де чари діє вітерець,  
Де пахне м'ята і чебрець...  
А решта все — література.

(Переклад Г. Кочура)

Користуючись цими порадами, дехто з символістів потопав у звукових ефектах, досягаючи «мелодійного потоку» за рахунок затемнення смислу. Вороний хоч і не був позбавлений цієї хвороби, проте йшов властивою йому дорогою творчого засвоєння доробку свого божища як суворій єдності слова і змісту. Так, у тісному зв'язку з класичними поезіями Верлена «Осіньна пісня», «Над дахом дому — неба дах», «Із серця рветься плач» перебувають такі речі українського поета, як «Наді мною скрипки плачуть», «Скрипонька» та інші поезії із циклів «За брамою раю» і «Разок намиста» — аж до прямих ремінісценцій окремих образів і мелодій.

З російською поезією кінця XIX — початку XX ст. (символізм, імпресіонізм, акмеїзм) у поезії Вороного також було чимало точок дотикання. Раціоналізм, певне смакування побуту, культ насолоди й абстрактної краси, нарешті чіткість метрики, прозорість стилю, — тут Вороний, може, найбільше перегукується з акмеїстами, хоча в нього нема ні їхнього примирення з дійсністю, ні байдужості до громадсько-політичних проблем. Помітна між ними спільність є скоріше виявом тієї традиції імпресіонізму й раннього символізму, що впливала і на акмеїстів, і на Вороного. Бачимо тут і моменталізм, фіксацію певного стану людини, зокрема любовного екстазу, і неокласицистичне замилювання античністю. Як і російські поети (І. Анненський, К. Бальмонт, К. Фофанов, Ф. Сологуб), Вороний часто використовує мотиви сну, фантазії, ірреального вимріяного світу. «Гуманний мир тускнеючих емалей, мир контуров и спутанных теней» був близький не тільки Брюсову, а й Вороному (вірш «Тіні»). З Брюсовим, до речі, зближує поета інтерес до рідної історії й античності, інтуїтивне передчуття суспільних катаклізмів.

Вороний не був схильний до «мозаїки кольорів» імпресіоністів, дроблення віршів на окремі, мало пов'язані між собою частинки. Найбільше йому імпонували сюжетні вірші-легенди («Євшан-зілля», «Найдорожчий скарб», «Легенда», цикл «Дніпрові спогади» тощо), тобто ті, в яких він дотримувався традицій попередньої реалістичної поезики. Його гедонізм ближчий до пушкінської сонцепоклонної насолоди життям, ніж до хворобливих альковних смакувань декадентів, їхнього оргіастичного культу плоті. Широко вдається він до поетичного реквізиту символістів (екзотика маловідомих слів, часте вживання латинських назв і виразів), чим захоплювалися В. Брюсов і К. Баль-



монт, представники «Молодої Польщі» Л. Стафф, Я. Каспрович, С. Пшибишевський та ін.

З російських сучасників М. Вороний чи не найближчим до себе вважав К. Бальмонта, вершина поетичної слави якого як символіста припадає на 1900—1903 рр. (збірки «Горящие здания», «Будем как солнце», «Только любовь»),— саме на той час, коли український митець тільки розпочинав свій поетичний шлях.

Мабуть, Вороний не був серед тої численної плеяди «бальмонтистів і бальмонтисток», які буквально заповнили російську символічну поезію на переломі двох століть і його як сина уярмленого народу не могли захопити маскарадний демонізм цього «стихійного генія», шаманство, заклинання, «магія слова», всездозволеність, прагнення будь-що-будь стати російським Бодлером чи Верленом — аж до звершення сумнівної слави гротескових, але екстраординарних вчинків (виплигнути з вікна, лежати на бруківці), вдавати з себе людину незвичайної біографії, проповідувати нібито програмі для творчої особистості егоцентризм, егоїзм тощо.

Звичайно, Вороному не могли не імпонувати всі оті «сатурналії» і «інферналії» Бальмонта — його данина чортівщині й вину, нестримність любовного пориву та ін.; разом з тим поетів єднали безпосередність почуттів, безоглядний пантеїзм, відчуття духовної пустелі, в яку їм довелося творити (порівняй з вищезитованими «Мандрівними елегіями» слова Бальмонта: «Помогите, помогите! Я один в ночной тиши. Целый мир ношу я в сердце, но со мною ни души»). Обидва поети поклонялись тим самим богам у мистецтві (Гойя, Рафаель, Боттічеллі, Роден), літературі (Бодлер, Верлен, Тірсо де Моліна, С. Прюдом), в філософії (Бергсон, Шопенгауер). В обох саме від Бергсона походить усвідомлення неконтрольованого розумом творчого екстазу, коли непевні, хвилинні враження стають предметом мистецтва. Будучи одним із теоретиків імпресіонізму, Бергсон орієнтував поетів на відтворення лише загального колориту настрою, світлотіней, контурного обриса предметів. За відомим визначенням В. Брюсова, імпресіоніст привласнив право «усе відтворювати не таким, яким він це бачить, а таким, яким йому воно здається, причому видається саме зараз, в дану хвилину»<sup>14</sup>. Експерименти над словом, його здатністю передавати усі тонкощі внутрішнього стану людини, напівтони й перебіги її настроїв, натяки й недовомовленості внутрішнього монологу поєднувалися у Вороного й Бальмонта з закоханістю музикою, що йшло, як відомо, не лише від Верлена, а й від Шопенгауера, котрий вважав її царівною мистецтв, вищим виявом «світлової волі». Музична стихія як засіб поетичного світовияву домінує у багатьох віршах обох поетів, домінує як «скрытая отвлеченность и очевидная красота» (К. Бальмонт). Чимало тут, звичайно, і від принципів та уявлень, що носилися в повітрі і належали всім. Обидва поети були сонцепоклонниками, їх героям властива свобода духу й вчинків, нехоть до обивательщини і сірості, хоча й самі вони за штучними звуковими ефектами часом не уникали банальностей, власних «ефемерид» — всіх отих згадуваних вище фей, арлекінів, ельфів тощо.

<sup>14</sup> Брюсов В. Далекое и близкое.— М., 1912.— С. 159.

Таким чином, Вороний правомірно вписується у світову поезію кінця ХІХ — початку ХХ ст., а надто в українську, багатьох явищ якої неможливо збагнути поза впливами його непересічної індивідуальності.

Це стосується насамперед того впливу на поетів, що групувалися навколо журналу «Українська хата» (1909—1914), а особливо видавництва «Молода муза» (1906—1909). «Хатяни» і «молодомузівці» донедавна нашою критикою несправедливо оцінювалися негативно, при цьому так само, як і у випадку з «маніфестами» М. Вороного, критика безпідставно прикривалася авторитетом І. Франка, який, до речі, в перших абзацах своєї статті «Маніфест «Молодої музи» (1907) вітає саму появу «групи молодих митців, об'єднаних спільними творчими інтересами, які поставили собі за мету витворити нову літературну школу, що з часом може цілій нашій літературі надати новий, досі в ній небувалий напрям»<sup>15</sup>.

Щодо критики (молодим поетам Франко закидав недооцінку класичної реалістичної спадщини, афішування втрати «віри й надії», пошуки «містичного неба»), то вона залишила глибокий слід у спадщині «молодомузівців», і має цілковиту рацію автор передмови до своєї хрестоматії поезії «молодомузівців» В. Лучук, коли зауважує, що їм так і «не вдалося «звільнитися» від соціальних та національних болів, тем, мотивів, і вони так чи інакше озивалися в їхніх творах»<sup>16</sup>.

Ким же був для них Вороний? Творчий доробок матеріально нужденних митців, що збиралися у кав'ярні на Бернардинській площі, а потім у «Народній гостиниці» Львова, важко переоцінити. Нагадаймо, що молоді поети, прозаїки, композитори, живописці, ілюстратори книжок, музиканти, які там зустрічалися, представляли майже усі види художньої культури українського народу. Причому група складалася з людей, які здобули освіту не лише у Львові, а й у Кракові, Празі, Відні, навіть у Римі, Парижі й Лондоні, знали іноземні мови і європейські літератури, могли вільно перейти з української на польську або чеську мови (Осип Шпитко писав навіть португальською). Отож це була перша на Україні свідомо організована група митців, об'єднана (на зразок західноєвропейських) спільними творчими інтересами, прагненням «прислужитися красі». Цей пошук у рамках європейського і особливо слов'янського модернізму мав опиратися на національні авторитети. Ним і став для «молодомузівців» європеїзм М. Вороного.

Без особливих труднощів можемо вказати насамперед на продовження молодими поетами зусиль метра над засвоєнням сучасної західноєвропейської культури вірша (різні форми сонетів, винахідливість ритміки і строфіки, посилення музичного начала як «переваги» музики над образом тощо). В душі спроб попереднього розвитку національної літератури, зокрема й Вороного, наполегливо розробляються жанри інтимної лірики (звертають на себе увагу в любовній ліриці Пачовського скрита іронія, жарт, гра слів, несподівані в душі Вороного закінчення поезій), а надто лірики громадянської, побудованої переважно на трагічних мотивах здобутої в муках, а потім втраченої

<sup>15</sup> Франко І. Збір творів: В 50-ти т., т. 37.— К., 1982.— С. 410.

<sup>16</sup> Молода муза.— К., 1909.— С. 5.

свободи вітчизни (збірка М. Вороного «За Україну!», поезії Б. Лепкого «І в мене був рідний край», «Батько й син», «Батурицькі руїни», «Плач рідної мови»). Ця ж ностальгія за втраченою свободою — одна з центральних тем П. Карманського, Пачовського і М. Кічури. Цикл П. Карманського «Кривавий плач Україною несеться», а також поезії «За що тебе скатовано», «Жертва», «Розвіяли нас бурі», «За рідний край» — можливо, єдиний у нашій літературі пам'ятник нездійсненим надіям народу на свою національну честь. В кращих патріотичних творах групи могутньо відлунюють політичні інквентиви Шевченка, Міцкевича й Норвіда:

Перед тобою гну коліно  
І кличу: Боже в небесах,  
За кров, за муки, за руїни  
Верни, верни нам Україну.  
Верни нам нашу прежню волю  
І добре ім'я нам верни...

(Б. Лепкий)

Поетична традиція М. Вороного, незважаючи на усі трагедії його особистого життя й заборони його творів, не була перервана. Вона відлунює не лише у творах «молодомузівців», а й у сучасних спробах молодих поетів привласнити Україні найбільші здобутки європейського модернізму і авангардизму ХХ ст.

Публіцистика М. Вороного заслуговує на пильну увагу насамперед через її патріотичний пафос і високий професіональний рівень. Його статті про театр і драматургію, образотворче мистецтво, спогади про визначних діячів культури — «Театр і драма» (1913), «Михайло Щепкін» (1913), «Сучасний український театр у Києві» (1914 та ін.) — і нині вважаються корисною лектурою у цій галузі. Адже Вороний орієнтувався на реалістичний театр, на пошуки Станіславського, Немировича-Данченка, Курбаса, власне, на ту школу, яка стала фундаментом театрального мистецтва ХХ ст. Побудовані на значному акторському досвіді й вивченні світового театрального мистецтва, його праці ще до революції набули значення підручників і poradників для численних українських театральних груп. У них зосереджена не лише вся історія театру, починаючи від античності, а й розуміння його культурної, освітньої і громадянської ролі в кожному з епох. Критик уважно вивчав такі явища, як фаталізм Софокла, скептицизм Евріпіда, сатиру Аристофана, середньовічний театр містерій; він аналізував іспанський театр Кальдерона й Лопе де Веги, драматургію Шекспіра, французьку класицистичну драму (Корнель, Расін, Мольєр) і драму просвітительську (Дідро), звертав увагу на особливості й умови появи романтичної драми і мелодрами; нарешті, його всебічно поглинув аналіз реалістичної і сучасної йому психологічної драми.

Обстоючи соціальну й виховну функцію театру, Вороний спирається на авторитет М. Гоголя й Л. Толстого, на гру М. Щепкіна й новаторські звернення корифеїв українського театру.

Особливість Вороного — інтерпретатора мистецтва — полягала в тому, що він розглядав національну культуру як частину культури світової, в якій основним законом є розвиток по висхідній — від нижчих форм до вищих і ускладне-

них. Причому усі види духовної культури (література, архітектура, малярство, графіка, сценічне мистецтво), хоч виразно специфічні, тісно пов'язані між собою і тому занепад однієї ланки спричиняє до занепаду інших. Вороний був непримирений до «пейзанського сентименталізму», до «гри нутром» і фальшивого пафосу («гри на котурнах»), вимагав від театру знання і професіоналізму, розуміючи, що спритні ділки завжди можуть примусити навіть благородний закон конкуренції працювати не на високе мистецтво, а на звичайнісінький гопак. Йдучи за Гете у визнанні театру як найвищого з мистецтв, розкриваючи специфіку його дії на глядача, Вороний, як ніхто у нас, розкрив взаємодію в театрі різних мистецтв — від драми як літературного твору до його втілення за допомогою гри актора, застосування здобутків музики, архітектури, різьбярства, малярства тощо. Театр як сума сугестивних засобів розвивається за своїми внутрішніми законами, «законами чистого мистецтва, законами естетики». Тут же він додає: «Але театр завдяки своєму соціальному характеру тим не менш завжди був у залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні й інші в їх послідовних змінах».

М. Вороний вільно почувався чи не в усіх видах художньої культури. Нас не можуть не захоплювати його оцінки робіт графіків Г. Нарбута і П. Ковжуна, художників С. Васильківського і П. Холодного, гри М. Заньковецької і М. Садовського, Ф. Левицького і Г. Борисоглібської... Ми щоразу натрапляємо на глибокі теоретичні роздуми, в яких не важко розпізнати наш, сучасний пошук істини. У праці «Пензлем і пером (думки естета)» читаємо: «В малярстві так само, як і в двох попередніх мистецтвах (скульптурі, архітектурі. — Г. В.), форма — спершу як неясна ідея, а потім як образ, символ — мислиться синтетично, а виявляється й замикається все-таки в конкретній лінії, в контурі. (Навіть у імпресіоністичних, насичених фарбою плямах-площах відчувається мислений розпоршений контур.) Значить, у малярстві як-не-як головним способом вияву форми образу є лінія... Ритм у малярстві — це своєрідне хитання ліній, цебто звороти довгих чи коротких частин її, у сфері горизонтальних і вертикальних напрямів. Згустім думку. Ритм — форма руху, що дає вираз настроя (у своєрідності руху). А врешті: ритм — настрої і в кращому разі — натхнення. Генії й таланти здавна вміли відчувати ритм у своїх творах, хоч і не усвідомлювали собі самого закону ритму».

Вороний вимагав від актора вдумливої роботи над роллю, широких знань і громадянської відповідальності. Вплив на глядача («високе натхнення», «високий спокій») може з'явитися в актора лише як наслідок безнастанної праці й пошуків. Він викривав фальш і штучний пафос, прагнучи «нетеатральності в театрі», наголошуючи на тій вічній істині, що прекрасне — завжди просте й величне. Настільними книгами для митців і сьогодні можуть бути такі його неординарні, хоч і призабуті праці, як «Режисер» (1925) та «Пензлем і пером» (1923).

Важко переоцінити внесок Вороного в українське культурне життя і як режисера, актора, організатора перекладацької справи, рецензента численних театральних вистав і нарешті автора статей про декоративне народне мистецтво

і мистецтво професіональне. Ця діяльність Вороного не лише мало вивчена, а й малознана.

Досі ми були мало обізнані і з Вороним-критиком, а надто вчителем літературної молоді, дбайливим, доброзичливим і вимогливим (статті про поезію Н. Кибальчич, Х. Алчевської, молодого М. Семенка); істориком культури (статті про Панька Куліша, Римського-Корсакова, Мольєра, Васильківського), добрим знавцем сучасного йому українського мистецтва, яке здебільшого розглядається у порівнянні і зіставленні з мистецтвом західноєвропейським (стаття «О. Архипенко»). Його оцінки старших сучасників, скажімо, Куліша, розширюють, збагачують наші знання і досвід, звертають увагу на багатоплановість, багатовимірність діячів минулого. Нарешті, на прикладі Вороного можемо не лише спостерігати, яким неоднорідним було літературне оточення таких велетнів української культури, як Франко, і як завдяки таким діячам, як Вороний, здійснювалися переходи і до інших велетнів, а відтак і до інших етапів культури. Ці переходи не були прямолінійними і відбувалися у постійних суперечностях — ідеологічних, естетичних, поетико-стильових.

Щодо цього чи не найпоказовіша та оцінка, яку дав Вороний двом представникам авангардистської культури — скульпторові О. Архипенку й поетові М. Семенку. Рецензія на першу книжку майбутнього керманіча українського футуризму «Prélude» (1913) сповнена іронії, в ній глузуливо підкреслюються відступи молодого поета від граматики, а то й від здорового глузду. Критик зазначає, що автор для нього незбагнений, «некто в сером», хоча в нього іноді пробивається й щире почуття. Аналіз поезії Семенка місцями вбивчий, але дивна річ: спрямована проти епігонства критика рецензента не влучає в ціль. Відбувалася зустріч двох поколінь українських митців. В межах епігонства чи не виникла нова літературна програма?! Семенко в дусі приписів новонароджуваного футуризму хизується нісенітницями й алогізмами, активно застосовує асонансні рими. Вороний же на повному серйозі радить, щоб автор «пройшов бодай елементарну науку версифікації... вивчив граматику». Зрештою Вороний поблажливо зазначає: якщо автор прагне завоювати велике майбутнє, «він не повинен лякатися гострого осуду». Виходить, щось там було у критикованого...

Мине ще тринадцять років спілкування Вороного з авангардистами, і в статті про Архипенка він спробує їх зрозуміти «зсередини», застосовуючи для їхньої характеристики їхні ж критерії оцінок.

М. Вороний стоїть у ряду наших найбільших знавців світової культури, ім'я яких — І. Франко, Леся Українка, А. Кримський, Ф. Вовк, М. Грушевський. Він розумів самотність доробку всіх поколінь української інтелігенції, відчуваючи цей доробок як складову частину світової цивілізації. Головна думка й головна ідея, якою перейняті всі його мистецтвознавчі праці (так само, як і поезія), — це необхідність вирватися із примітивно-етнографічних форм української культури в широкий світ загальнолюдських духовних пошуків, необхідність (якщо ми хочемо вижити) творення великої культури, гідної великого народу. Третього не дано. І треба пам'ятати, що ця культура має спиратися на народні джерела, підносити вічні проблеми матерії

і духу. Його арлекін — це не лише «співець народний», а «син юрби», що пам'ятає і про давні кривди, і давні «uti possidentes»<sup>17</sup>.

Переглядаючи у світлі нинішнього відродження із мертвих величезний творчий пласт Миколи Вороного, можна стверджувати, що письменник був послідовним інтернаціоналістом і патріотом. Він не вивершував своєї нації понад інші, не виявляв погорди чи зневаги до всіх суцих під сонцем. Він зближував народи й культури, не забуваючи про їх самотність. Уся мозольна праця поета, вченого, громадянина була присвячена рідній Україні, яку він любив так само пристрасно, як красу і справедливість. Перекладач «Інтернаціоналу», він прагнув бачити свою країну вільною й незалежною, рівною серед рівних. Причини поступового згасання ідеї національної свободи в народі він вбачав, з одного боку, у важкому підневільному становищі українців і прищеплюванні їм національного нігілізму окупаційно-колоніальним режимом, з другого, у зрадницьких вчинках «своїх», українських верхів. І якщо вже мова зайшла про те, наскільки вірив поет у воскресіння нації, досить буде нагадати його поезію «Привид»: глухої місячної ночі поет чує докори Тараса: «Занедбали й те, що мали, землячки кохані, славних прадідів великих правнуки погані». І у відповідь: «Мій батьку Тарасе! Люблю я Україну»,— але:

...Нам приборкано крила,  
Хробак лихоліття нам серце сточив,  
Але не сточив він любові до діла  
І творчої сили він в нас не убив.  
Та сила — ознака живого народу...  
І слухний час прийде — вона стрепенеться,  
Всіх нас об'єднає, до купи зиле...

Доробок Миколи Вороного — міцна і надійна частка того підмурку, на якому повстане і вже постає велична нова будівля — наша розкритена духовність.

Г. Д. ВЕРВЕС

---

<sup>17</sup> Маєтності (лат.).— Ред.

# ПОЕЗІЇ



## СПИВИ СТАРОГО МІСТА

Tous les chemins vont vers la ville.

*E. Verhaeren \**

Tout brûle, craque, fume et coule; tout cela  
Le tord s'unit, se fend, tombe là, sort de là  
Ouevre, ouevriers, tout brûle au feu tout se féconde.  
Salamandres partout! Enfer! Eden du Monde!

*Alfred de Vigny \*\**

### СТАРЕ МІСТО

Тумани, тумани над містом пливуть,  
Як хвилі гойдаються сонні...  
І клаптями тануть, і лавою йдуть  
Такі монотонні...

Завис олив'яний, імлистий тягар,  
Немов перегонна отара,  
І давить, і тисне,— і з хвиль його хмар  
Снується примара...

Зі сну потягаючись, вийшов і став  
Над містом козак величезний,  
Немов Острияниця<sup>1</sup> або Святослав<sup>2</sup>,—  
Старезний, старезний.

Чуб довгий послався йому на жупан  
І хвилями вус розпустився...  
Стоїть, поглядає мов сич дідуган,  
Чолом похилився.

Щось ніби знайоме в тім образі є —  
Завзяте, міцне, бунтівниче...  
Щось інше на вигляд, а рідне, своє...  
Лице робітниче!

У млі потопають доми, димарі,  
Як витвори злої омани,  
І сунуться, сунуться тихо вгорі  
Тумани... тумани...

Київ, 1912 р.

\* Всі дороги ведуть до міста. *Е. Верхарн (франц.)*.— *Ред.*

\*\* Все палахкотить, тріщить, димить і тече; все це корчиться, спілітається, розпадається, падає і піднімається знову. Праця, робітники — все палає в огні і все запліднюється. Саламандри повсюди! Пекло! Едем світовий! *Альфред де Вінні (франц.)*.— *Ред.*



## ЗВІР

Уранці місто загуло,  
Розбуджене гудками;  
Залізо, камінь, мідь і скло  
Озвались голосами.

І знов живе, лютує звір  
Стотисячоголовий!  
Його життя — кип'ячий вир,  
Жахливий і чудовий.

Воно розкидує свій шал  
В палацах і халупах  
І йде, мов пишний карнавал,  
По згарищах і трупах.

В ньому і поклики грізні,  
І журні антифони<sup>1</sup>.  
Музика, танці і пісні,  
Стогнання і прокльони...

І кров, і сльози без надій,  
І золото, і квіти,  
І твань, і пліснява, і гній,  
І чисті самоцвіти.

Життя це грає і горить  
В іскристих переливах,  
Всіма кольорами блищить  
У перебіжних звивах.

Звір їсти хоче! хоче жить!  
Мовчати він не годний,—  
І він, роз'юшений, гарчить,  
Реве, бо він голодний.

Двигтять од рухів навісних,  
Лунає голосами  
Все місто в мурах кам'яних,  
Обтягнуте дротами.

Київ, 1912 р

## НАМИСТО

Вранці-рано на світанку  
Я співав тобі веснянку,  
Я тебе, немов коханку, в ясных мріях уявляв;  
На душі було так чисто...  
Я з тих мрій знизав намисто  
І тобі, кохане місто, я намисто те віддав.

Що ж дало мені ти? Муки?  
Муки ті, що до розпуки  
Жерли серце, наче круки, і сушили мозок мій!  
Але я нижу намисто...  
І нижу ретельно, чисто,  
Щоб тобі, прокляте місто, дати знов дарунок свій.

Київ, 1912 р.

## ТІНІ

Надходить вечір,— і сірі тіні  
Повзуть, як змори, в моїй хатині;  
Ступають злегка і так таємно  
Про щось шепочуть в кутках, де темно;  
Ось тут зберуться, ось там розтануть,  
Знов сколихнуться і знову стануть,  
Немов бояться збудити лихо,  
Що, десь упившись, дрімає тихо...  
А в шиби дощик січе дрібненький,  
Такий марудний, такий злиденький,  
Як пісня старця про ту неволю,  
Про ту голодну сирітську долю...  
І плачуть шиби, холодні рами,  
І ринуть сльози по них струмками...  
Душа самотня спустила вії  
В німій задумі і в безнадії.  
А перед нею в хиткім тумані  
Пливають малюнки, примари тьмяні,  
Лягають смуги, снуються тіні,  
Мигтять уривки в повільній зміні,  
Їх загадковість — химерно звинна,  
Візерунковість — свавільно плинна...  
...Велика брама, важкі засови,  
Гидкі потвори, зловісні сови,  
Безмежне поле і чорні круки,

До неба зняті в благанні руки,  
Гірлянди квітів, лице богині...  
І знову тіні, холодні тіні.  
Хвилює пісня, немов зітхання,  
Немов молитва без уповання...  
В глухих акордах — мінорні тони  
І журні дзвони, далекі дзвони...  
Хлюпочуть хвилі, шепочуть хвилі,  
В тумані плинуть уривки милі:  
Голівка Греза<sup>1</sup>, ескіз Родена<sup>2</sup>,  
Меланхолійний ноктюрен Шопена<sup>3</sup>,  
Фрагменти вірша Сюллі Прюдома<sup>4</sup>,  
Псалми Верлена<sup>5</sup>... Яка утома!..  
А в шиби дощик січе дрібненько,  
А в серці туга... О, моя ненько!  
І плаче серце моє недуже —  
Йому так тяжко, йому байдуже,  
Чи то розумно, чи не розумно...  
Все йде — минає... Як сумно-сумно...

Ростов над Доном, 1918 р.

## МЕРЦІ

Дума на початку ХХ століття

Мерці, мерці... Навколо, тут і там,  
Куди не глянеш; скрізь самі ходячі трупи!  
Немає ліку тим холодним мертвякам:  
Вони клопочуться, згромаджуються в купи...

Ти чуєш регіт їх захриплих голосів,  
Обридливу сварню, стогнання і прокльони?  
Це все пережитки старих-старих часів —  
Тисячолітні звичаї — забобони!

Вони не вимерли, не згинули у тьмі,  
Не відмінили їх віки, тисячоліття —  
Як і давно колись, вони такі ж самі  
І нині з початком двадцятого століття...

Для них усе дарма, і годі їх спинить;  
Наука, поступ і всі заходи просвітні  
Не винищили їх, дали їм право жить,  
Прибравши в форми лиш сучасні і новітні.

І всі кричать вони про рівність між людьми,  
Про поступ світовий, що дасть їм кращу долю,  
А давлять разом з тим під тягарем тюрми  
Все те, що має дух і незалежну волю!

Навіщо гамір цей? Чого хочуть вони?  
Який їх ідеал? Лад космополітичний?  
Дарма! У відповідь лиш дзвонять кайдани.  
І стогоном гуде концерт цей хаотичний!

Кишинів, 15/І 1901 р.

# ЕЛЕГІЇ

## ОСОКОРІ

### I

Мов зібралися юрбою  
Наді мною  
І шумлять осокові...  
Довгі віти розгортають,  
Тихо-тихо колихають  
Буйні голови старі  
І зітхають сумовито  
Та немов крізь сон сердито  
Гомонять чуприндарі.

Ох, я знаю ту їх мову  
Колискову,  
Повну жалю восени,  
Що, мов легіт супокійний,  
Мов канон меланхолійний,  
Навіває тихі сни,  
І в хвилини нещасливі  
Будить в серденьку тужливі  
Любі спомини весни.

### II

Мені вас жаль, осокові,  
Ставні, широкополі!  
Ваш лист — зелений ще вгорі,  
Та вже поживк він долі...

Холодний вітер рознесе  
Розкішні ваші шати,  
Мов дране шмаття понесе  
І буде пустувати.

Його протяглий хижий свист  
Віщує перемогу...  
Зів'ялий лист, поживклий лист  
Шепоче скаргу богу!

Ось він зривається, тремтить  
І падає поволі...  
Ще мить одна, остання мить —  
І ви обдерті, голі!..

А далі... далі лютий час!  
Метелиці, морози  
Без жалю витиснуть у вас  
Гіркі старечі сльози...

Приглушать всю нудьгу, печаль  
І біль несамовитий...  
Осокорі! мені вас жаль  
За вік ваш пережитий.

Осокорі, осокорі,  
Ставні, широкополі...  
Ваш образ, велетні старі —  
Зразок моєї долі.

### III

Чи ж на довгий час — хто знає —  
Вас лишив я для чужини,  
Де ростуть чужі рослини,  
Де в промінні море сяє?

А проте цей край розкішний  
Не звабля мене красою;  
Тихий сум іде за мною —  
Невідступний, неутішний.

Тут, над морем цим погідним,  
Я тужу тепер за вами,  
Любими осокорами,  
Мов за чимсь коханим, рідним.

Я дивлюсь в простір з нудьгою —  
І ваш вигляд сумовитий,  
Мовчазливо-гордовитий  
Маячить переді мною.

Я вслухаюсь в плескіт хвилі —  
І мов чую в нім ваш гомін.  
І в душі зринає спомин  
Про часи колишні милі...

Наче хмара, налягає  
Сум на серце наболіле,  
І воно, посиротіле,  
Мов та чайка проквіляє.

Чернігів—Одеса,  
Серпень—вересень 1903 р.

## ВЕСНЯНІ ЕЛЕГІЇ

### I. ХМАРИ

Сунуться, сунуться хмари  
Темні, брудні,  
Наче злих фурій<sup>1</sup> отари,  
Мов ті привиддя страшні.  
Вітер гуде-завиває,  
Гілля зелене ламає,  
Цвіт молодий обриває —  
Цвіт навесні!

«Сонечка, сонечка з неба,  
Світла й тепла!  
Жити нам, житоньки треба!  
Весно!.. ти нас завела...»  
Тужить зелена діброва,  
Плаче травиця шовкова,  
Хилиться квітка чудова,  
Квітка мала.

Сунуться, сунуться хмари —  
Думи сумні.  
Де ж ви поділися, чари,  
Мрії щасливі, ясні?  
Чи вже вам більш не рясніти,  
А чи, як зірвані квіти,  
В'янути тільки й марніти  
В серці на дні?

Чернігів,  
16 травня 1904 р

### II. СОЛОВЕЙКО

Розцвівся пишно мій садок.  
Рясна черемха, і бузок,  
І яблуневий цвіт  
В своїм убранні молодім

Блищать на сонці золотім  
І шлють йому привіт.

Барвінок стелиться в траві;  
В зеленій свіжій мураві  
Рясніють квітоньки:  
Жовтогарячі, голубі  
І срібні, з ними ж у юрбі  
Конвалій пелюстки.

Ставні, поважні явори,  
Дуби, зіпнявшись догори,  
Красують мовчазні.  
Заледве вітер набіжить,  
По їх верхах зашамотить  
І зникне в гущині.

Цвіте, буяє рідний край,  
Немов казковий тихий рай,  
Фантазії і спів!  
Ось чую... Що то ляскотить,  
В яснім повітрі аж дзвенить?  
То соловейків спів.

«Прийшла весна, прийшла красна,  
Розкішна, люба, чарівна!  
Тепло і світ несе вона,  
Розбуджує від сна!

Живімо ж всі, поки життя  
Дає нам світлі почуття,  
Хвилини щастя, забуття,—  
Не буде вороття!

Радіймо всі — весна прийшла!  
Вітаймо сонце, що тепла  
Дає й для мушки і стебла,—  
Хвала йому, хвала!..»

Так соловейко щебетав,  
А я сидів і сумував,  
Мене не тішив спів.  
Туманом мій повився зір,  
Мов темна ніч, важкий докір  
В душі моїй бринів.

Вітай, бажаний гостю мій!  
Але, на жаль, спів любий твій —  
Це пісня не моя.



Бо зник ти очі закривать,  
Коли почнеш пісень співать,—  
Цього не вмію я...

Розкішний край мій у ярмі,  
Мій люд — невільники німі,  
На їх устах печать.  
Що бачу я, що чую я,  
Те пісня й віддає моя:  
Умію я... ридать.

Чернігів. 22 травня 1904.

### III. СОНЦЕ ЗАХОДИТЬ...

Сонце заходить, цілюючи гай,  
Квіти кивають йому на добраніч,  
Шепчуть, листочки зриваючи на ніч:  
— Не покидай, не покидай...

В рідному краї нам долі нема:  
Бурі нас нищать, пригноблює тьма,  
Студять морози...  
Цвіт наш, красу нашу — гублять усе!  
З півночі вітер з собою несе  
Люті погрози.

Мало зазнали ми світла й тепла:  
Холод, тумани та сіра імла —  
От наша доля!  
Пасербам в рідній своїй стороні,  
Нам хіба тільки ввижаються в сні  
Щастя та воля!

. . . . .  
Сонце заходить, цілюючи гай,  
Квіти кивають йому на добраніч,  
Шепчуть, листочки зриваючи на ніч:  
— Не покидай... не покидай...

Чернігів,  
7 вересня 1904 р.

## МАНДРІВНІ ЕЛЕГІЇ

*Присвячую Юрію Тобілевичу*

### I

Знов стелиться переді мною шлях  
Через терни, байраки, дике поле...  
Куди ж по всіх зневір'ях та жалях  
Знов поженеш мене, лихая доле?  
Чи вже ж у мандрах по чужих краях  
Ще мало мук зазнало серце кволе?  
Дарма, дарма... Як Марко той Проклятий,  
Я мушу все блукати і блукати.

Та не провина, тяжча од усіх,  
Мене гнітить, мов торба за плечима,  
Жене на шлях, позбавлений утіх,—  
Мене провадить сила невидима.  
Вона страшна, як первородний гріх <sup>1</sup>,  
Знадна́, як рай, що зник перед очима.  
В душі лишилась згадка того раю,—  
Чи ж не його тепер я скрізь шукаю?

І ось тій силі невідомій я  
Коритися без оборони мушу.  
Самітність, вірна подруга моя,  
Іде за мною вслід, куди не рушу,  
І, мов холодна темна течія,  
Вливається і студить мою душу...  
Ні радощів, ні щастя, ні кохання,  
Одно мені судилося: блукання!

Чи я знайду спочинок за життя,  
А чи тоді, як ляжу в домовину —  
Там, в царстві тіней, снів і забуття,  
Куди з старим Хароном <sup>2</sup> я долину,  
Відкіль немає більше вороття,  
Де ніч — за день і вічність — за хвилину?  
Запав туман... І в тиші урочистій  
Я бачу шлях у далині імлістій.

Бери ж, мандрівцю, костур і рушай,  
Прощай, похмурий, непривітний краю!  
Кажу тобі востаннє це «прощай»,  
Бо повернутись знову не бажаю.

Свій жаль тяжкий, зневагу і одчай,  
Що ти завдав, в собі я заховаю  
І, бредучи від хати і до хати,  
Піду в світи порадоньки шукати.

Катеринодар,  
14.II 1902 р.

## II

Холодні хмари залягли блакить,  
Холодний вітер дме в степу потужно,  
Гне очерет додолу, шелестить,  
Мов звір в байраці, вис осоружно.  
І я один, без тями, мимохить,  
Немов затерплий весь, іду байдужно...  
Куди? пощо? Хіба не все одно  
Тому, хто з рук згубив своє стерно.

Туман і мряка... Шлях ще бачать очі,  
Але гаї, оселі і луги,  
Немов завій жалобний, присмерк ночі  
Вкриває вже поволі навкруги.  
З густої мряки, буцім поторочі,  
Снуються дивні витвори нудьги;  
До мене линуть, простягають руки...  
Я бачу їх, я чую спів і гуки...

Ні, то не спів, то ніби щось квилить  
І скиглить, як підстрелена пташина,  
Щось хлипає, і стогне, і кричить —  
Голосить, мов охлялая дитина...  
Та що ж воно? Стривай... Цить, серце, цить!  
Це ж у тобі озвалась самотина,  
Озвалися нудьга твоя і жаль  
І давня нерозважена печаль.

Вгамуйся, серце! годі, схаменися...  
Та ні, вже з уст зірвалися слова:  
«Гей-гей! чи є хто в лузі — озовися!  
Чи є де в світі ще душа жива?  
Гей, люди! де ви? Чи перевелися,  
Чи вас пожерла пустка світова?!  
Рятуйте! пробі!.. ось я тут конаю...  
Життя, життя — чи пекла, а чи раю!..»

Нікого. Темно. Марний поклик мій...  
Хоч би луна озвалася до мене!  
Єдиний відгук в темряві нічній —  
То подмух вітру та виття скажене...  
Іди ж, знов міряй шлях далекий свій  
І знов марнуй життя своє злиденне...  
Ні щирості, ні теплого слівця —  
Нудьга, нудьга без краю і кінця.

Харків,  
20.IV 1902 р.

### III

Невже ж всесильне царство Арімана <sup>1</sup>?  
І навіть ідеал жіночий мій,  
Та світла постать, серцю пожадана,  
Той любий витвір таємничих мрій,  
Неначе зірка в хвилях океана,  
Погасне, зникне в темряві густій?  
Невже ж довіку мушу я блукати,  
Нудити світом та чогось шукати?!

Як тяжко жити в ті похмурі дні,  
Коли нема де серцю відпочити,  
Коли обсядуть думи навісні —  
Голодні, голі, мов циганські діти...  
Куди від них подітися мені?  
Як страшно жити, о, як страшно жити!  
Скажений душу роздирає крик,  
Стає на той час звіром чоловік.

О, рідна земле, люба моя нене!  
Чому, припавши до твоїх грудей,  
Я тільки плачу, як дитя нужденне,  
А сил не набираюсь, як Антей <sup>2</sup>?  
Чому надія, що злетить до мене,  
Щезає раптом геть з моїх очей?  
Чому нараз я чуюся безсилий  
І падаю, мов той Ікар <sup>3</sup> безкрилий?

Ні! не тобі, знеможеній землі,  
Подати ліки на моє знесилля.  
Сама ти вбога. На твоїй ріллі  
Лишилося саме сухе бадилля!  
Де ж візьмеш ти на болі та жалі  
Цілющого та чарівного зілля?

Гіркий полин, боліголов, бур'ян  
Не втишать болю, не загоять ран.

Тебе я, земле, всю сходив до краю...  
І ось тепер серед твоїх степів,  
Немов по кладовищу, проходжаю,  
І біль душі, цей виплаканий спів,  
В своїх сумних октавах виливаю...  
Але чи ж виллю весь? ба, шкода й слів!  
Як море, що хвилює, невгаває,  
Та він кінця і спóчивку не має.

Харків,  
13.VI 1902 р.

### MEMENTO MORI! \*<sup>1</sup>

Дівчино-серденько! Ти мов рожевий цвіт  
Напрóчуд кожному пишаєшся красою.  
Хто раз тебе уздрить, забуде цілий світ  
І мимохить услід полине за тобою.  
Та знай: краса твоя непевна, як туман.  
Минуть літа, і що ж? погаснуть очі-зорі,  
Змарніє личенько, зігнеться пишний стан  
І зникне навіть тїнь краси...

Memento mori!

Тепер тобі весь світ здається чарівним,  
Він манить, зваблює — таємний та чудовий...  
Але настане час, і досвідом тяжким  
Розвіється украй твій запал поверховий;  
Приваби світові обернуться у дим  
І, зраджена життям, ти схилишся у горі,  
Що марно вік минув на бенкеті гучнім  
І ти на заході життя...

Memento mori!

Москва. 1899 р.

### НА БЕРЕЗІ МОРЯ

На березі моря сидів я самотно.  
Все крила навколо вечірня півтьма.  
Намучене серце не билось турботно,  
Заснула, здавалось, і думка сама.

---

\* Пам'ятай про смерть! (лат.) — Ред.

Помалу за хвилями хвилі котились,  
Одна здоганяючи другу, росли  
І лавою грізно до берега йшли,  
І з бурхотом в скелі стрімчастії бились.  
Ті хвилі морські нагадали мені  
Змагання юнацькі за мрії ясні —  
Об скелі життя їх розбилось чимало...  
І серденько стиснулось в грудях моїх:  
Воно-бо зазнало тих бур життьових  
І бурхоту моря тепер спочувало.

Анапа, 1895 р.

### НУДЬГА ГНІТИТЬ...

Нудьга гнітить... Недуже серце скніє —  
Німа, холодна пустка у душі...  
Де ж ти? вернись, утрачена надіє,  
І зворуши!

Нехай маною, мрією ти будеш,  
Нехай зумієш знову одурить,—  
Проте в мені ти знов життя розбудиш,  
Хоча б на мить!

Знемігся я... Морозом лиходійним  
Моє життя прибито на цвіту,  
І я дивлюсь в спокою безнадійнім  
У тьму пусту.

Кудою йти? І нащо сподівання,  
Коли мети в житті моїм нема,  
Коли утрачено і мрії, і бажання,—  
Усе дарма!

Я випив чашу муки і страждання,  
Велику чашу, сповнену ущерть,  
І вже тепер нема мені вагання:  
Життя чи смерть!..

Полтава, 1899 р.

### VAE VICTIS! \*

Я знемігся, згорів... Моє серце на попіл зотліло,  
Мою душу самотню пожерла гадюка-нудьга,  
І, безсилий, хилюсь я, хоч ще молоде моє тіло...

---

\* Горе переможелим! (лат.) — Ред.

Я знемігся, згорів... Моє серце на попіл зотліло,—  
В нім погасла снага.

Мов свобідний орел, моя думка в просторах шугала.  
І я, спраглий, схилявся і пив із криниці знаття.  
Ні, не марно я жив,— я боровся, шукав ідеала,  
Мов свобідний орел, моя думка в просторах шугала —  
В тих просторах життя!

І мов нагла мара мені світ весь од сонця закрила...  
У гонитві даремній минули найкращі літа,  
Мрії гасли, як зорі, вломились напружені крила,  
І, мов нагла мара, мені світ весь од сонця закрила  
Неминуча мета.

Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина;  
Зграї гарпій<sup>1</sup> проклятих, що зуться «навіщо», «куди»,  
Мою душу жеруть... Як покинута в лісі дитина,  
Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина,  
Замітає сліди.

Чернігів, 1904 р.

## ВЕЧІРНІ АКОРДИ

Сховався в морі сонця диск,  
Огнений диск,  
І в небо кидає свій блиск —  
Кривавий блиск.

Зітхають хвилі в сивій млі,  
В холодній млі,  
І тіні лізуть по землі —  
Смутній землі.

Останній промінь сонця згас,  
Померк і згас.  
Надходить мій скорботний час,  
Вечірній час.

І зла товаришка моя,  
Нудьга моя,  
Стихає серце, як змія...  
Ох, як змія!

Самотне серце сльози лє,  
По краплі лє,  
А гадина ті сльози п'є.  
Жагучо п'є.

Кому повім печаль мою —  
Нудьгу мою,  
Що в серці глибоко таю,  
Давно таю?

Вечірня зірка з-за гори  
Мигтить згори...  
Гори ж, мій світоньку, гори,  
Хоч ти гори!..

Таганрог,  
14.IX 1918 р.



# БАЛАДИ Й ЛЕГЕНДИ

## БАЛАДА МОРЯ

*Світлій пам'яті Лесі Українки*

Граються,  
Гойдаються  
Сніжно-білі хвилі,  
Млосно обіймаються,  
Ніби німфи <sup>1</sup> білі...  
То знов надимаються  
Зеленасті брили,  
Вгору підіймаються  
В дужому пориві —  
    І на коні білогриві  
Німфи, сівши, грають, грають,  
    Линуть,  
    Ринуть,  
    Поспішають  
Ген до берега імлистого...  
Груди в золоті купають  
В сяйві сонця променистого!  
І, розпещені, пишаються  
Наготою тіла млявого  
І до берега ласкавого  
З поцілунком пригортаються...

«Тихо, хвилі...»

Тихо, милі...»

Чути голос туберози <sup>2</sup>.  
Ніжна квітонька зітхає  
І крізь пахощі і сльози,  
Пелюстки розкривши білі,  
Промовляє:  
«Тихо, тихо, милі хвилі...  
Я скажу вам новину  
Безпорадну і сумну.  
Сьогодні вночі перед сходом зорі,  
Коли ще ви спали,  
Царівна, яку ви кохали,

Царівна, що там, на високій горі,  
Самотня жила і співала,  
Сьогодні сконала!..»  
— Ой, леле! — шепочуться хвилі смутні,—  
Замовкли пророчі пісні...

Царівна сконала...  
«А як перед смертю співала вона! —  
Річ далі веде тубероза,—  
Була в її співі відвага міцна,  
Огонь і погроза!..  
І пісню її стоголоса луна  
Несла понад вами світами...  
А ви, заколисані чарами мрій,  
Солодких надій —  
Ви спали без тями.

Царівна конала... Остання струна  
Урвалась, і в згуках акорда  
Бриніла ще довго відвага буйна,  
І віра в героїв — могутча, міцна,  
До млявих — зневага й погорда!  
І тільки що ранішня зірка зійти  
На темному обрії мала,  
Велична і певна своєї мети,  
Царівна сконала...»

— Царівна сконала... Замовкли пісні...—  
Шепочуться хвилі сумні.

«А вітер уранці сьогодні мені  
Ще звістку приніс незвичайну,  
Що ніби на скелі, на височині  
Угледів він тайну;  
Де людська нога не була, на шпилі,  
Де все, що живе, усихає,  
На голім камінні, в холодній імлі  
Там квітка якась процвітає  
І що саксіфрагою зветься вона,  
Та квітка, що камінь ламає,  
І ніби вся міць і краса царівна  
Царівни в тій квітці буяє...»

Київ, 1913 р.

## СРІБНИЙ СОН

Мов серпанок срібнотканий,  
Пишно зорями убраний,  
Розіслався,  
Розгойдався

Наді мною сон рідвняний,  
Білий сон.  
З-за мережаних заслон  
В розколисаній уяві  
Мріють образи ласкаві,  
Ніжні, лагідні, хупаві...  
Он вони... он-он...  
Полохливою юрбою  
В'ються, в'ються  
І сміються,  
Наче бавляться зі мною;  
То мов хвилі сколихнуться,  
То мов хмарою поймаються,  
Опов'ються  
Білою габою.  
А за ними, а за ними,  
Ген за хмарами густими,  
Ген за гронами рясними  
Зоряних світів  
Урочисто херувими  
Свій виводять спів.  
Чую... «Нова радість стала,  
Що на небі хвала <sup>1</sup>...» — Хвала!  
Гримнула й земля  
І в акордах задрижала.  
Від небесного хорала  
Вся душа моя заграла,  
Вся душа моя!  
Сполошились,  
Закруtilись  
Думи-мрії, мов орлиці,  
Мов ті вихори завії,  
Сніговиці,  
Забуяли молодії  
Думи-мрії —  
Білі птиці...  
Бачу небо променисте;  
Бачу поле біле, чисте...  
Хто це в саях? Я і ти,  
Ми мчимося без мети,  
Мов яка пекельна сила  
Нас на крила  
Підхопила  
І шалено понесла.  
Пам'ятаєш: хуртовина  
Зразу загула!

Що за зміна? Що за зміна  
Несподівано зайшла?  
Небо вкрили чорні хмари,—  
І якісь гидкі почвари  
    В темряві густій  
Крилами зашелестіли,  
Засичали, засвистіли,  
Нас навколо оточили,  
    Як гадючий звій.  
    Понад нами,  
    Мов без тями,  
Хтось, регочучи, гасав,  
Хтось полохав наші коні  
І якісь огні червоні  
    В полі розкидав.  
Далі... щось мов застогнало,  
Збувшись снаги;  
Все ущухло враз і стало  
Тихо-тихо навкруги.  
Знову місяць в небі сяє  
З-за розірваних заслон,  
Мов чаклус, навіває  
    Мрійний сон.  
Пам'ятаєш, моя мила?  
Нас мана тоді водила...  
Ти голівоньку схилила  
    На плече моє.  
Небо зорями сміялось,  
А до мене усміхалось  
    Личенько твоє.  
Пам'ятаєш: на морозі  
Як ми щиро обіймались,  
Як ми палко цілувались,  
    І в знеможі  
Зомлівали, наче п'яні?  
Пам'ятаєш ті кохані  
Ночі зоряні, різдвяні?  
Пам'ятаєш: чисте поле,  
    В саях ти і я?..  
Ох, ти, доле, моя доле!..  
Гей, моя бурлацька воле —  
    Розкоше моя!  
Без дружини і без хати,  
Я не вбогий, я багатий:  
Є що в мене пригадати,  
    Тим і гордий я!

Ночі, ночі  
Ті різдвяні!  
Очі, очі  
Ті кохані!

Ви той скарб мого життя,  
Що беріг я, що леліав,  
Щоб його десь не розвіяв,  
Пилом, снігом не привіав  
Холод забуття.

А чи ж згадуєш ти, мила,  
Те, як нас мана водила  
В сяйві зоряних ночей?  
Чи ота пекельна сила  
Так тоді наворожила,  
Що ти й пам'ять загубила?  
Де ж бо ти? Агей!..

Чи цвіт серця твого стято,  
Злою силою заклято?  
Чи тебе ордою взято  
Бранкою в полон?  
Пригадай же хоч на свято  
Цей різдвяний,  
Цей коханий,  
Мов серпанок мрійнотканий,  
Срібний сон!

Київ, 1913 р.

## БАЛАДА КОЗАЦЬКА

Один — самотою  
Сидить над водою  
На березі синього моря  
Козак чорнобровий,  
Сумний, мовчазливий  
Від туги тяжкої та горя.

В задумі глибокій  
Сидить кароокій,  
Нічого не чує, не баче,  
А море плескоче,  
А море клекоче,  
Мов тихо-тихесенько плаче.

От став він ходити  
Та море просити,  
До нього він руки здіймас:

«Ой, мореньку ж, море,  
Розваж моє горе!..» —  
    Гукає до нього, благає.

«Ні роду-родини,  
Ні долі-дружини  
    На світі собі я не маю.  
Як тая билина  
В степу, сиротина  
    Один в самоті пропадаю.

А доля щаслива —  
Така вередлива...  
    Її я не мав і не маю;  
Даремно блукаю,  
Її я шукаю  
    І в полі, і в темному гаю».

І став зажурився,  
Аж весь похилився  
    Козак скам'янілий неначе.  
А море плескоче,  
А море бурхоче  
    Та ніби зітхає і плаче.

«Як світом нудити,  
То краще й не жити!»  
    Він скрикнув, у вир поглядає.  
«Ачей на дні моря  
Позбудусь я горя,  
    Там доля мене привітає!»

І, стиснувши руки  
З нелюдської муки,  
    Він кинувсь в холоднії хвилі.  
Вони розійшлися  
І знову зійшлися,  
    Сховавши його, як в могилі.

З-за хмар височенько  
Пливе місяченько  
    І сипле проміння тремтяче...  
А море плескоче,  
Мов вимовить хоче,  
    Та тільки тихесенько плаче.

Анапа, 1895 р.

## ЛЕГЕНДА

Дівчину вродливу юнак покохав;  
Дорожче від неї у світі не мав.  
Ой, леле! — у світі не мав.

І клявся, божився, що любить її  
Над сонце, над місяць, над зорі ясні.  
Ой, леле! — над зорі ясні.

«Тебе я кохаю. За тебе умру...  
Віддам за кохання і неньку стару!»  
Ой, леле! — і неньку стару!

Та мила його не боялась гріха:  
Була, як гадюка, зрадлива, лиха.  
Ой, леле! — зрадлива, лиха.

Всміхнулась лукаво і каже йому:  
«Не вірю, козаче, кохання твому».  
Ой, леле! — кохання твому...

«Як справді кохаєш, як вірний еси,  
Мені серце неньки живе принеси».  
Ой, леле! — живе принеси!

Юнак мов стерявся: не їв і не спав,  
Три дні і три ночі він десь пропадав.  
Ой, леле! — він десь пропадав...

І стався опівночі лютий злочин:  
Мов кат, витяв серце у матері син...  
Ой, леле! — у матері син!

І знову до милої, з серцем в руках,  
Побіг, і скажений гонив його жах.  
Ой, леле! — гонив його жах!

Ось-ось добігає, не чуючи ніг...  
Та раптом спіткнувся і впав на поріг.  
Ой, леле! — і впав на поріг...

І серденько неньчине кров'ю скло,  
І ніжно від жалю воно прорекло...  
Ой, леле! — воно прорекло!..

Востаннє озвалось до сина в ту мить:  
«Мій любий, ти впав... Чи тебе не болить?»  
Ой, леле! — тебе не болить?!

Чернігів,  
25.VII 1905 р.

## ХАМ І КАТ

*Балада*

Вірним слугам імперіалізму — присвячую.

Було їх двоє: **Хам і Кат**.  
Жили вони, як з братом брат.

Хам обдирав, хапав і крав,  
А Кат окривджених карав.

Нерідко, сидючи в шинку,  
Вони впивались до смаку.

Тоді балачка од вина  
Була хмільна і голосна.

Раз каже Хам: «Беру чуже  
І не соромлюсь аніже!

Служу тому, хто нині пан,  
Хто має владу і гаман.

Плюю на право і закон,  
Бо це химерний забобон».

А Кат уїдливо на те:  
«Закон — це правило святе.

Його сповняти я готов,—  
І ллю за нього людську кров.

Люблю професію мою:  
Закон прикаже — я уб'ю!»

«Закон? — Хе-хе,— сміється Хам,—  
Закони пишуться ослам.

А ми, мій друже, не осли  
І вже байки переросли.

Тому, як треба, той закон  
Ми усуваємо за кон».

Хе-хе,— ірже хамула-гном.  
Го-го,— вторує Кат баском.



І обнялися Хам і Кат;  
Цілюються, як з братом брат.

«Гей, друже! Вип'ємо ж до дна!»  
«Нехай живе нам Сатана!»

Го-го, го-го... Ха-ха, ха-ха...  
Озвалася луна глуха.

І знов і знов: ха-ха, го-го...  
Їм чути сміх,— а чий? кого?

З'явився Кат: — «А сто чортів!  
Хто б там сміятися посмів?

Чи то в опівнічній добі  
Чорти регочуться собі?»

А Кат, червоний од вина:  
«Хоч би й сам батько Сатана!

Даремно гніваєшся ти —  
Кому чорти, а нам брати.

Хто помагає нам у всім?  
Чорти! Хай слава буде їм!

А Бог... ще хоче по ділам  
Воздати хамам і катам...

Ех, от якби вступив у звязь  
Ще з нами сам Луципер-князь,

Тоді хай тямиться Господь...  
З'явись, Луципере! Приходь!»

І враз учувся гамір, крик,  
Чортячий вереск, свист і дзик.

Ущухло. Бачать Кат і Хам:  
Посеред них Луципер сам.

Огнénна мантія на нім,  
І чути голос, наче грім.

«Вітайте, друзі! Я прийшов.  
Нас об'єднає гріх і кров.

Троїсту спілку закладем,  
І створимо новий Едем<sup>1</sup>.

Де підійму я свій пернач,  
Там буде лемент, рев і плач!

І де поставлю прапор мій,  
Там буде пліснява і гній!

Вступити в спілку з вами рад.  
Хай згасне світ і буде чад!»

Отак повстав тріумвірат:  
Владика пекда, Хам і Кат.

1921 р.

## НАЙДОРОЖЧИЙ СКАРБ

### I

«Хто бунтує?.. Князь баварський?  
Що?.. Стоїть за княже право?!  
Гульф не хоче підкоритись!..  
Се цікаво... се цікаво!..»

Так на бѣнкеті гучному  
Кидав грізні запитання  
Конрад, римський імператор,  
Повний гніву й дивування.

«Бач! ця гава хоче права!  
Може, їй корона сниться?  
А чи знає Гульф, що право  
На кінці меча міститься?!

Е, стривай... Як бачу, треба  
Обскубти хвоста цій птиці!..  
Завтра вранці ми рушаєм  
До баварської столиці!

Ми покажем недолузі!..  
Начувайтесь, баварці!  
А тепер на славу зброї  
Нумо, друзі, ще по чарці!..»

## II

Ой, то не хижа сарана,  
Не круки степ укрили,—  
То Конрад рушив у похід  
Свої потужні сили.

В баварський край мечем, огнем  
Він прокладав дорогу.  
Столицю військом обступив  
І взяв її в облогу;

Баварці бились, наче льви,  
Жінки їх — наче львиці...  
Але даремно! Не змогли  
Відстояти столиці.

Скорився Гульф: на те, мовляв,  
Є, певно, допуст божий,  
Щоб над столицею його  
Замаяв стяг ворожий.

Хай буде так... І посланців  
З освідченням покори  
Заслав до ворога свого  
Князь гордий і суворий.

Не сяло сонце з-поза хмар,  
Туманом Альпи вкрились,  
І небо плакало дощем,  
І Бєскиди журились...

Сумні вертались посланці,  
Бо Конрад і на мову  
Не дався зовсім, а прирік  
Таку їм постанову:

«Столицю знищу... Хто в ній є —  
Скараю і зневолю...  
Але жінкам за вдачу їх  
Даю життя і волю!

І що є сили взяти їм  
На плечі дорогого,  
Нехай беруть і геть ідуть —  
Не вдію їм нічого».

Був ранок. Сонце вийшло з хмар  
І глянуло в долину...  
Яку ж осяяло воно  
Невидану картину!

Юрбою з міста йшли жінки,  
На них же, мов сувої,  
Сиділи... їх чоловіки —  
Уславлені герої!

«Так ось той найдорожчий скарб,  
Що зважились ви взяти! —  
Сміявся Конрад.— Я за ним  
Не буду шкодувати...

Хвала вам, славні вояки,  
І лицарі до речі,  
Коли з біди вивозять вас  
Жіночі ніжні плечі!

Ви горді з біса, та чомусь  
Не звикли червоніти...  
Чи поважатимуть же вас  
Жінки, дочки і діти?»

Сміялось сонце; гори, ліс,  
Шаріючи, сміялись.  
А Конрад сам і військо з ним  
Аж за боки хапались...

І ми з баварців сміємось...  
Але спитать цікаво:  
Чи кожний з нас, чоловіків,  
На сміх той має право?

Київ, 1912 р.

## AD ASTRA \*

Дві речі, що вічно нові і вічно в мені зростають, сповнюючи душу подивом і по-  
божністю, це — зоряне небо наді мною  
і моральний закон у мені.

*Кант*

### I. В СЯЙВІ МРІЙ

Ворожі сили  
Життя земного  
Не загасили сяйва мрій,  
Не загасили  
Чуття святого  
В душі закоханих моїх.

Живу і мрію...  
Але нікому  
Я сяйва мрій тих не несу.  
В душі лелію,  
В собі самому,  
Блакитно чисту їх красу.

Чуття глибокі  
І сни рожеві  
Я повідаю тільки вам,  
Зірки високі  
І кришталеві,  
Коли я з вами сам на сам.

Яка величність  
І неосяжність —  
Ця безліч зоряних світів!  
А тут — безличність,  
А тут — продажність  
Людей, двоногих плазунів...

До вас, пречисті,  
До вас, прекрасні,  
Далекі зорі, лину я.  
Шлю вам срібlistі,  
Прозороясні  
Свої думки і почуття!

1912 р.

\* До зірок (лат.).— Ред.

## II. SPHÄRENMUSIK

### *Музика неба*

Тиха гармонія ночі.  
Лагідно в височині  
Сяють ласкаві, ясні  
Зорі, мов янголів очі,  
Мрійно-сумні.

В сяйві од шат променистих  
Небо зітхає, тремтить,—  
Мліє таємна блакить;  
Місяць на хвилях імлистих  
Марить чи снить.

Бачиться, в тиші глибокій  
Крилами має весна;  
Мляво хвилює луна,  
Десь в простороні високій  
Ледве чутна.

Легкий, як мрії зітхання,  
Любий, як марево снів,  
Лине з надхмарних країв  
Повний краси, раювання,  
Божеський спів.

Мовби в широком просторі,  
Славлячи бога свого,  
Духи співають його.  
Слухають місяць і зорі  
Співу того.

Тихо бринять і зникають  
В безвісті згуки ясні,  
Гаснуть, як в морі огні,  
І лебедять, і спадають  
В душу мені.

1904 р.

## III. ЗОРЯНЕ НЕБО

Пеститься місячний промінь,  
Лиже холодний сніг.  
Чорною плямою кóмин  
На білий килим ліг.

Сумно в німому просторі  
Віє нудьга крилом.  
Хмуряться сплakanі зорі,  
Співаючи псалом.

Вії стуляє знемога,  
Нижуться перли сліз,  
Мріє Чумацька дорога<sup>1</sup>,  
Волосожар<sup>2</sup> і Віз...<sup>3</sup>

Вслуханий в тишу величну,  
Чую: десь кулемет  
Крає музику сферичну  
Розгойданих планет.

1907 р.

#### IV. ВЕНЕРА

Зіронько вечірняя,  
Божою лампадою  
З глибини величної  
Тихо сяєш ти;  
Вабиш мене, вірная,  
Втіхою-принадою  
Тиші потойбічної,  
Сяйвом чистоти.

Я до тебе змучені  
Очі за порадою  
Обертаю з тугою,  
Шлю свої жалі.  
Глянь, як, збаламучені  
Підступами, зрадою,  
Гнутьься під наругою  
Люди на землі!..

1912 р.

#### V. ВЕГА

Сніжно-біла, промениста  
Вега — символ чистоти.  
Межи чистими пречиста  
Провідниця до мети.

До прекрасних, ідеальних  
Духу творчого скарбниць,  
Недосяжностей астральних  
І одвічних таємниць!

Серед ночі ніби очі  
В душу дивляться мені,  
Голоси бринять співочі  
В таємничій глибині.

Дух закутий лине з тіла  
В лоно матерне стихій...  
Це вона, красуня біла,  
Діє чари в сьайві мрій;

Це вона, моя зірниця,  
Вега — символ чистоти,  
Сніжно-біла провідниця  
До найвищої мети!

1912 р.

## VI. ПЛЕЯДИ

### *Волосожар*

Сім самоцвітів зоряного грона  
В безмежному величному просторі.

В іскристому морі!

Їх появили Атлас <sup>1</sup> і Плейона <sup>2</sup>...

Дочки богів оті красуні-зорі:

Електра, і Тагета, і Стеропа,

І Майя, і Целена, і Мeroпа,

І Альціона <sup>3</sup>,—

Сім самоцвітів зоряного грона!

Ці передвісниці нового року,

З'являючись, як золота корона,

Єднають з нами давнину глибоку...

Сім самоцвітів зоряного грона!

1912 р.

## VII. ВОГНІ

Які вогні

В височині!

Свій зір туди зведи.



Вони зрідні  
Тобі й мені...  
Поглянь туди, туди!

Там рій світів  
Пливе з віків,  
Зорюючи вночі.  
Ти чуєш спів  
Зірок, огнів?  
Не шепочи... мовчи...

1912 р.

### VIII. ЗОРІ-ОЧІ

Зорі-очі, очі-зорі  
Тут і там.  
Тут зорять — до дна прозорі,  
Там горять, як іскри в морі...  
Зорі-очі, очі-зорі,  
Я співаю вам!

Хай не криють хмари темні,  
Зорі, вас,  
Бо мені і так таємні  
Ви — земні і ви — надземні...  
Хай не криють хмари темні  
Вас у пізній час.

Сяйте, зорі! Сяйте, чисті!  
Лийте світ!  
Бризки сійте променисті,  
В душу вийте сни барвисті...  
Сяйте, зорі! Сяйте, чисті!  
Сипте огнецвіт!

Очі-зорі, зорі-очі  
Тут і там.  
Тут жагучі, тут дівочі,  
Там блискучі, там урочі...  
Очі-зорі, зорі-очі,  
Я співаю вам!

1912 р.

## ІХ. ЧИ ЗУМІЄШ?

Чи зумієш ти кохати,  
Щоб за все, про все забути,  
Щоб усі зірвати пути,  
Щоб усі зламати грати?  
Чи зумієш ти літати,  
Щоб зі мною в парі бути?

Чи здолаєш ти в кохання  
Всі скарби душі вложити,  
Щоби знов перетворити  
Їх огнем свого страждання?  
Чи здолаєш без вагання  
Так же вмерти, як і жити?

Коли так, летімо разом  
В неосяжні високості,  
Вище, дужче... аж до млості!  
Душі, збурені екстазом,  
Як раби, не гнуться плазом,—  
На землі вони лиш гості!

В світовий процес творіння  
Влиймо всі духовні сили.  
Будьмо, як громові стріли:  
Дві душі — одно горіння!  
Щоб згадали покоління,  
Як жили ми, як любили.

1912 р.

# СОНЯЧНІ ХВИЛИНИ

Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.

Coethe. «Faust» \*

## МАВЗОЛЕЙ

Дума моя —  
Мов з кришталя  
Мавзолей.  
В нім весь мій скарб  
Мрій, звуків, фарб,  
Ідей.

Богині дар,  
Горить там жар,  
Не згаса...  
А ймення їй  
Богині тій —  
Краса.

Там з небуття  
Встає життя  
Таємниць.  
І лине спів  
І світ огнів  
З божниць.

І в танці мрій  
З глибин стихій  
Чарівна,  
Свій вид мені  
Являє в сні  
Вона.

Ніхто й на мить  
Не міг вступить  
В цей мій храм —  
Один входжу,  
І там служу  
Я сам.

1901 р.

---

\* До вищого буття постійно пориватись. Гете. «Фауст» (нім.).— Ред.

## КРАСА!

Мій друже! Я Красу люблю,  
І з кожної хвилини  
Собі ілюзію роблю,  
Бо в тій хвилиності ловлю  
Я щастя одробини.

Що є життя? Коротка мить.  
Яке його надбання?  
Красою душу напоїть  
І не вагаючись прожить  
Хвилину раювання.

Краса! На світі цім Краса —  
Натхненна чарівниця,  
Що відкриває небеса.  
Вершить найбільші чудеса,  
Мов казкова цариця.

Її я славлю і хвалю  
І кожну їй хвилину  
Готов оддати без жалю.  
Мій друже, я Красу люблю...  
Як рідну Україну.

1912 р.

## ІКАР

*Світлій пам'яті Левка Мацієвича<sup>1</sup>,  
— першого українського літуна*

Icare — dixit — ubi es? Quo  
te regione requiram.

*Ovidius \**

О, Ікаре нещасливий!  
О, Дедалів<sup>2</sup> славний сину,  
Я мов бачу в цю хвилину  
Вид і погляд твій звабливий!

Світлий образе, блискучий!  
Ти стоїш переді мною,  
Гордий силою міцною  
І одвагою могутий.

\* Ікаре — де ти? — сказав. — В якому місці тебе шукати. Овідій<sup>3</sup>  
(лат.). — Ред.

Не спинала тебе рада  
Батька любого, старого...  
В сяйві сонця золотого —  
Там була твоя принада!

З давніх літ вона манила  
І зробилась ідеалом  
І юнацьким чистим палом  
Тобі душу охопила.

Світло сонця чарівливе,  
Джерело життя земного!  
Світло сонця золотого —  
І ласкаве, і пестливе!

В нім знадна, могутча сила.  
І для нього ти покинув  
Землю, батька і полинув,  
Як почув у себе крила.

Не лякався ти Міноса <sup>4</sup>.  
Ти шугав собі в просторі,  
І не знав, що в темнім морі  
Знайдеш смерть коло Самоса.

Віск розтанув... і — безкрилий,  
Впав ти, хлопче необачний!  
Та за вчинок свій безлячний  
Став душі моїй ти милий.

Бо на крилах мрій щасливих  
Я до сонця теж літаю  
І на землю теж спадаю  
З високостей чарівливих.

Але тим я не журюся...  
Бо кохаю сонце красне,  
Бо кохаю світло ясне,  
Ним живу, йому молюся!

І коли мене покине  
При кінці живуща сила,  
Вільний дух мій вийде з тіла  
І до сонця знов полине.

В сяйві ясного проміння  
Він потоне і посполу  
З ним спадатиме додолу  
На земні всі сотворіння.

Харків, 1902 р.

## ДО МОРЯ

Чолом тобі, синє, широкєє море!  
Незглибна безодне, безмежний просторе,  
Могутня сила — чолом!  
Дивлюсь я на тебе і не надивлюся,  
Думками скоряюсь, душею молюся,  
Співаю величний псалом.

Міцне, неборне!.. Ні грому, ні хмари  
Не страшно тобі, не боїшся ти кари —  
Само собі вищий закон.  
Забливе, розкішне!.. В тобі й ракування,  
І мрія солодка, і втіха кохання,  
І любий та лагідний сон.

Прийшов я до тебе змарнілий та бідний,  
Проте не чужий, але близький та рідний,  
Тобі-бо віддавна я свій,—  
І ось я з тобою душею зливаюсь,  
В просторі блакитнім на хвилях гойдаюсь,  
Втопаю в безодні твої!..

Як ти — неосяжне, хитке, таємниче,  
Як ти — чарівливе, як ти — бунтівниче,  
Така ж і душа у співця;  
Тому і до тебе вона так прихильна.  
Що пут і кайданів не зносить — і, вільна,  
Бурхає, як ти, без кінця.

На пароплаві до Нового Афона.  
18.VIII 1901 р.

## ВІРА ЖИВА!

Віра жива!  
В дні легкодухості, в дні безнадійності,  
В чорні хвилини нудьги і безмрійності  
Хтось мені шепче слова:  
Віра жива!

Злий час мине.  
Зникне все те, що гнітило зневірою;  
Серце, надихане чистою вірою,  
Легко і вільно зітхне.  
Злий час мине.

Щастя, як сон —  
Сон золотий з голубими примарами,  
З ясними мріями, з любими чарами,  
Котрим нема заборон.  
Щастя, як сон.

Сни ж і люби!  
Будь молодий, золотий, опромінений,  
Сяй, ніби прапор на сонці розвинений.  
Щастя свого не губи,—  
Сни і люби!

1912 р.

## ХМАРКА

Чарівного весняного ранку, як  
сонечко встало  
І всміхнулось любенько і ясным  
промінням заграло,  
Тихо плавала хмарка в прозорій  
та чистій блакиті,  
В неосяжнім просторі — самотня,  
однісінька в світі.  
Задивилася хмарка на сонце і вся  
зчервоніла:  
Золотого проміння і втіхи вона  
захотіла,  
Захотілося їй пригорнутись до  
сонця палкого —  
І летіла, летіла вона, поспішала  
до нього!..  
І, сп'янівши від світла, зітхнула  
в солодкім зомлінні  
І, мети не досягши, розтанула  
в ясним промінні.

1912 р.

## ХМАРИ-СЕСТРИ

В синім небі ходять хмари,  
Ходять хмари позлотисті,  
Усміхаються і линуть —  
Променисті!

Я люблю вас, рідні сестри,  
Вільні хмари, дуже-дуже;  
І я знаю, вам до мене...  
Не байдуже.

Ви говорите до мене  
Любо, мило, як до брата,  
І мої думки все з вами —  
Як орлята.

Бо зріднила й поєднала  
Нас до купи спільна доля,  
Що не кожному судилась,—  
Вільна воля!

1912 р.

## ЩО ЗІ МНОЮ ТАКЕ...

Що зі мною таке, я ніяк не збагну...  
Мов я в серці ховаю якусь таїну,

Мов лелію в душі якийсь скарб дорогий,  
Що сьогодні я радий, щасливий такий...

Легких образів, тіней проноситься рій  
У прозорій імлі розколисаних мрій;

Виринають, зникають, заледве мигтять,  
Буцім крилами ті херувими тремтять...

Чи побачив я в сні давню милу мою  
І від неї почув знову слово «люблю»,

Чи то світлі надії, які пречуття,  
Що так гарним здалось мені бідне життя?

А в душі все гудуть, все лунають пісні,  
Все бринять у ній струни її голосні...

Як в тумані блуджу, не отямлюсь од сну;  
Що зі мною таке, не збагну, не збагну!..

Катеринодар, 1901 р.



## В СТУДІЇ

В малярській студії побачив я портрет —  
Інтимний спів душі кольорами пастелі.  
З стіни він виглядав, мов ніжний силует  
Голівки пензля Сандро Боттічеллі.  
Я погляд зупинив,— і в відповідь мені  
Розкрились очі ясносапфірові,  
Такі замислені і лагідно-чудові,  
Що їх я затаїв в сердечній глибині.  
Відтоді очі ті зі мною, де не рушу;  
Блакитним сяєвом вони мені зорять,  
З собою вносячи в мою бентежну душу  
Давно жаданий рай і тиху благодать.  
Не знаю, хто вона, та невідома панна,  
Але душа моя співає їй: «Осанна!»<sup>1</sup>

1911 р.

## ГЕЙ, ХТО МАЄ МІЦЬ!..

*Експромт на святі Лесі Українки*

Гей, хто має міць  
Грізних блискавиць,—  
Той уміє з бою брати,  
В саме серденько влучати  
Молодих орлиць!

Гей, хто має дар  
Запалять пожар  
В душах піснею святою,—  
Той засяє над юрбою  
Сонцем з-поза хмар!

Гей, хто з юних літ  
Любить сонце, світ,—  
Той зустріне всюди-всюди,  
Де за волю б'ються люди,  
Ласку і привіт!

Гей, кому щомить  
Серденько болить  
За народ, за край коханий,—  
Той робітник пожаданий  
Знає, що робить!

1913 р.

## ТОСТ

*Варіант*

Гей, хто має міць  
Грізних блискавиць,—  
Той уміє з бою брати,  
В саме серденько влучати  
Молодих орлиць!

Гей, хто має дар  
Викликать пожар  
В душах піснею святою,—  
Той засяє над юрбою  
Сонцем з-поза хмар!

Гей, хто вільний світ  
Любить з юних літ,  
Той зустріне всюди-всюди,  
Де за волю б'ються люди,  
Ласку і привіт.

Гей, хто сам готов  
Лити власну кров  
В боротьбі й на ешафоті,—  
Той несе в своїй істоті  
Світові любов!

Випиймо ж за міць  
Грізних блискавиць,  
За поетів буйномрійних,  
Юнаків революційних  
І дівчат-орлиць!

1928 р.

# ФАТА МОРГАНА

## ЗАСПІВ

На втіху вам  
В акордах дам  
Я вірш химерний, кучерявий,  
Хоч знаю сам,  
Що сим рядкам  
Судився усміх ваш лукавий.

Навію чар,  
Як той Ронсар <sup>1</sup>  
Або вигадливий Маріні <sup>2</sup>,  
І скину з хмар  
Волосожар  
До ніг укоханій богині!

Але свій пал  
Я, мов кинджал,  
Здержу тремтячою рукою,—  
І мадригал,  
Як чемний галл,  
Замкну музичною строфою.

## I. ПАЖ І КОРОЛІВНА

Люба панно, дайте руку...  
Перед нами царство мрій,  
Царство сонячних надій,  
Фарб, і образів, і звуку!..  
Люба панно, дайте руку.

Тихо... Ви спустили вії,  
Ваше серденько тремтить...  
Тихо... мить, ще тільки мить —  
І засяють ясні мрії!  
Тихо... Ви спустили вії.

Боже мій! Які фантоми!..  
Подивіться навкруги:  
Замки з баштами, луги,  
Феї, рицарі і гноми...  
Боже мій! Які фантоми...

Я — ваш паж, ви — королівна!  
Але межі нами мур...  
Хто я? Бідний трубадур,  
Ви — красуня богорівна;  
Я — ваш паж, ви — королівна!

Я співаю про кохання,—  
І всміхаються мені  
Ваші очі чарівні...  
О, хвилини раювання!  
Я співаю про кохання...

Ось насунулись примари:  
Фея добра, фея зла...  
Фея зла перемогла?  
Не до пари, не до пари!..  
Ось насунулись примари...

Струни лютні, віщі струни,  
Сипте іскри золоті!  
Грайте по́риви святі,  
Залунайте, мов перуни <sup>1</sup>,  
Струни лютні — віщі струни!

Перемога! Зникли тіні.  
Нас у сонячний простір  
Легким по́дихом зефір <sup>2</sup>  
Підхопив на хвилі сині...  
Перемога! Зникли тіні.

Але що се? Де ми, де ми?  
Співи... танці... вільний рух...  
Я не паж, а світлий дух;  
Ви... у сьайві діадеми!..  
Але що се? Де ми, де ми?..

## II. ЕЛЬФ І ФЕЯ

Ви цариця прозорих, як марево, фея.  
Ви Моргана <sup>1</sup> прекрасна;  
А я ельф, білий ельф, я, мов усміх лілей,  
Мов та мрія неясна.

Ми, гойдаючись, линемо в легкім танку  
По незнаному краю;  
Я з проміння сплітаю мережку тонку  
І ваш стан обвиваю.

Я співаю вам пісню, співаю без слів,  
Ніби тільки зітхання,  
Ніби шепіт душі я вкладаю в той спів  
Неземного кохання.

Я так ніжно дивлюсь на богиню мою,  
На красуню Моргану...  
Я за вами лечу, я ваш образ ловлю,—  
І в тім образі тану...

### III. АСТРОЛОГ І АЛЬЦІОНА

Сховала все холодна тьма.  
Ніч темна, як могила.  
Се що? чи замок... чи тюрма?..  
Холодна ніч... Холодна тьма  
Все тайною покрила.

Я — астролог... столітній дід —  
Кудлатий, з бородою...  
Я весь поморщився і зблід...  
Я білий дід, старезний дід —  
З душею молодою.

На вежі в замку я сиджу  
З наказу злої сили;  
Вночі на зорях ворожу  
Або, замислений, сиджу  
Над книгами Сивілі<sup>1</sup>.

Мені спотворила життя  
Злочинна чарівниця;  
Але я маю пречуття,  
Що верне всю красу життя  
Мені одна зірниця.

І я в натхненні думи шлю  
До зоряного грона,  
Де стежу зіроньку мою...  
Я між Плеяди думи шлю,  
Де сяє Альціона!

Вже близько слухний час. Летить  
Хвилина урочиста.  
Я дію чари... Fiat! Мить...  
І ось зірвалася... летить  
Зірниця промениста!

Упала в замок чарівний,  
Розсипалась огнями...  
Все зникло... Знов я молодий.  
А ви?.. О, фатум чарівний!..  
Зірниця стала вами.

#### IV. ПАСТУХ І ПАСТУШКА

Дінь-дінь, дінь-дінь... дзвенять  
дзвінки,—

Пасеться череда.  
Щебечуть весело пташки...  
Виблискує вода...

На оболоні край ставка  
Пастушка і пастух;  
В його руці її рука,  
У грудях сперся дух.

Вони плывуть на крилах мрій...  
Прекрасні, молоді,  
Вони на хмарці золотій  
Відбились у воді.

Се ж я і ви, се ж ви і я —  
В екстазі чарівнім!  
Вітають небо і земля  
Нас усміхом своїм.

Дінь-дінь... Пасеться череда.  
Цвірінькають пташки.  
Пастух, пастушка молода...  
І сонце, і квітки...

#### V. FINALE

Рожеве проміння на краплях роси  
Брильєнтами грає;  
Міняються тони, кольори краси,—  
І сяйво згасає...

. . . . .

Тіні фантастичні,  
Образи величні  
Губляться в тумані сонної землі,  
Але миготіння  
Ясного проміння  
Мріятися буде в сумерковій млі.

Так, моя кохана,  
І фата моргана,  
Що промиготіла в чепурних рядках,  
В пам'яті затреться,  
Але знов озветься  
Образом кохання у дівочих снах.

1913 р.

# ГРОТЕСКИ

## І. БЛАКИТНА ПАННА

Має крилами Весна  
запашна,  
Лине вся в прозорих шатах,  
У серпанках і блаватах <sup>1</sup>...  
Сяє усміхом примар  
з-поза хмар  
Попелястих, пелехатих.

Ось вона вже крізь блакить  
майорить,  
Довгожданна, нездоланна...  
Ось вона — Блакитна Панна!..  
Гори, гай, луги, поля,—  
вся земля  
Йй виспіває: «Осанна!».

А вона, як мрія сна  
чарівна,  
Сяє вродою святою,  
Неземною чистотою,  
Сміючись на пелюстках,  
на квітках  
Променистою росою.

І уже в душі моїй  
в сяйві мрій  
В'ються хмелем арабески,  
Миготять камеї <sup>2</sup>, фрески,  
Гомонять-бринять пісні  
голосні  
І сплітаються в гротески.

1912 р.



## II. ЧАРИ

«Дивись, коханий мій, дивись —  
В моїх очах весна!» —  
Казала так мені колись  
Красуня чарівна.

І я дивився в очі їй...  
Але з її очей  
Сміявся холод — боже мій! —  
Беззоряних ночей.

«Цілуй уста, цілуй чоло...—  
Вона казала знов,—  
Я, мов Кастальське джерело <sup>1</sup>,  
Натхну твою любов!»

І я в чаду солодких мрій  
Припав до уст і млів,  
Той поцілунковий напій  
Мене труїв, труїв.

«Стискай, коханий мій, стискай!  
До серця пригорни!  
В моїх обіймах — щастя, рай  
І сни, рожеві сни!..»

Я чув той шепіт вже крізь сон  
В обіймах білих рук,—  
І гинув, мов Лаокоон <sup>2</sup>  
В стисканні двох гадюк.

1912 р.

## III. СЕРЕНАДА

Зорійте ви, очі дівочі!  
Вколисуйте піснею мрій,  
Чаруйте щодня і щоночі,  
Топіть у безодні своїй!

Хай сиплються з вас блискавиці,  
Хай грають гадючки-вогні.  
Щоб легше було таємниці  
Ховати у серці на дні.

Люблю ваш огонь і принаду...  
Нехай ви зрадливі,— нехай!  
Але ж я й люблю вас... за зраду,  
За пекло і рай!

1912 р.

#### IV. КОНТРАСТИ

Чому сумна вона була  
Тоді, в хвилини раювання,  
Коли прекрасного чола  
Ще не торкалися страждання?  
Чому сумна вона була?

Душа її, закохана  
Примарами весни,  
Побачила, сполохана,  
Якісь недобрі сни.

Чому всміхалася вона  
Тоді, в хвилини розставання,  
Коли душа її смутна  
Ридала піснею благання?  
Чому всміхалася вона?

Душа її, що мукою  
Впилася через край,  
Всміхнулася розпукою,  
Згадавши давній рай.

1912 р.

#### V. СПОМИНИ

Сумеркові тони...  
Похоронні дзвони —  
Дінь-дон...  
Ніби на екрані  
Образи в тумані,  
Крізь сон.

Руки молитовні,  
Погляди любовні,  
Німі...  
Крила сніжно-білі...  
Хвилі, сині хвилі  
У тьмі.

Миготливі тіні...  
Хатка в полонині...  
«Вона»...  
Спомини кохані —  
Пахощі весняні  
З вікна.

Тихий, елегійний,  
Колисково-мрійний  
Канон...  
Дзвони монотонні,  
Дзвони похоронні —  
Дінь-дон...

1912 р.

## VI. ТАЄМНІСТЬ

Покохала ти співи мої,  
Бо вони і мої, і твої —  
Наспівали їх нам солов'ї.  
В чім краса їх акордів сумних?  
Бо зронили на них  
Квітоньки  
Слізоньки.

Покохала ти душу мою...  
Але ні — не мою, а свою,  
Бо не знала, що в ній я таю.  
Хочеш знати, що є там на дні,  
В потайній глибині?  
Хробаки...  
Кістяки.

1912 р.

## VII. МРІЇ-СНИ

Де ви, сни умріяні, чарами навіяні,  
Співи недоспівані —  
Коліскові сни?  
На шляху посіяні, бурями розвіяні,  
Ви, мої сподівані  
Дітоньки весні.



Німфа в'яла, що зламала  
Заборону Афродіти <sup>1</sup>  
І людину покохала.  
Була б знала...  
Що робити?!

Німфа гляне — серце в'яне;  
Руки ломить, ніби просить;  
Ходить-бродить, потім стане,  
Дико гляне  
І голосить.

А рогатий, волохатий  
З купині сатир <sup>2</sup> сміється:  
«Фел.. людину покохати!  
Будеш знати —  
Не минеться!»

1912 р.

# ГУМОРЕСКИ

*Cum grano salis* \*

## CREDO

Хто удить хитрістю велику славу,  
Я правдою ловлю одну простоту;  
Хто хитро позолочує мідяний,  
А я вінець ношу без позолоти!

*«Троїл і Кресіда» В. Шекспір — П. Куліш<sup>1</sup>*

Хто кохає край свій рідний  
Для високої ідеї;  
Я ж кохаю не для неї,  
А для того, що він бідний.

Хто любов свою до люду  
Прибирає в пишні шати;  
Я ж не хочу прибирати,  
Бо любов моя без бруду.

Хто шукає щастя-долі  
У розкошах та пишанні;  
Я ж у щирому братанні  
Та в труді на ріднім полі.

Хто на святі в честь Ваала<sup>2</sup>  
Віддає Красу в наругу;  
Я в душі ховаю тугу  
За красою Ідеала.

Хто вклоняється природі,  
Коли їй складає оди;  
Я ж співець тії природи  
При кожнісінькій нагоді.

Хто від запалу кохання  
Вміє вчасно утриматись;  
Я ж кохати і кохатись  
Рад до власного сконання.

Хто сміється для звичаю,  
Хоч йому на серці й нудно;

---

\* З дрібкою солі (лат.).— Ред.

Я ж сміюся привселюдно,  
Бо веселу вдачу маю.

Хто соромиться признатись,  
Що він чарку зажимає;  
Я ж не п'ю... коли немає,  
А як є — чому ж ховатись? .

Хто, як рими не снуються,  
Все натхнення дожидає;  
Але я?.. та хто їх знає,  
Відкіля вони й беруться.

Одеса, 1902 р.

## Я — ПОЕТ

Ти питаєш: чому я буваю чудний —  
То дивлюся на тебе побожно,  
То уперто мовчу, а мій погляд німий  
Щось вистежує пильно й тривожно?  
Моя люба! Ховаєш ти тайну якусь,  
На лиці ж твоїм ласка і... маска.  
Я нечемний роблюсь, я під маску дивлюсь,  
Ти не гнівайсь на мене, будь ласка.  
Твоя тайна для мене цікавий сюжет —  
Я поет.

Ти питаєш: чому в самім рзпалі втік  
На устах моїх усмішка грає,  
І здається, що з них ось-ось вибухне сміх,  
Хоч причини для сміху немає?  
Моя люба! Мій розум — досвідчений шпиг,  
А до того ще й блазень штудерний,—  
Свідок фіглів твоїх і любовних інтриг,  
Як він їдко сміється, химерний!..  
Але жарти його це мій творчий секрет —  
Я поет.

Ти питаєш: чому я натхненням горю,  
Коли п'ю з твоїх уст поцілунок,—  
Чи то правда, що я в ту хвилину творю  
І готую тобі подарунок?  
Моя люба! В душі моїй повно казók  
І пісень танцюристого раю;

З тих пісень і казок я сплітаю вінок  
І тебе тим вінком убираю.  
В поцілунках твоїх я вже чую сонет —  
Я поет.

Ти питаєш: чому я, зачувши про шлюб,  
Надимаюсь і скривлюю губу,  
Потім знов випростовуюсь гордо, як дуб,  
Відганяючи думку нелюбу?  
Моя люба! Ярмо вміє зносити раб,  
А я вільний, як вітер у полі,  
І тому ні для яких у світі приваб  
Не віддам я коханої волі,  
Не віддам для приваби і шлюбних тенет —  
Я поет.

Київ, 1914 р.

## ТАЄМНЕ КОХАННЯ

Сеньора Анджеліні  
І рицар Піколіні  
Кохалися собі.  
Про їх святе кохання  
Живуть оповідання  
Ще й досі у юрбі.

Він рицар був славетний,  
Рубака достометний...  
А хто була вона?  
Тендітна, гарна пані,  
Два роки по віддані,  
Покірлива жона.

Їх доля вередлива,  
Година нещаслива  
Немов на глум звела,  
Щоб очі їх зустрілись,  
Щоб душі запалились,  
А потім — розвела.

Раз якось на турнірі  
Між натовпом, у вирі,  
Побачились вони.  
Ласкавий усміх.. очі..  
Нудьга щодня, щоночі  
І божевільні сні!..



Вчинити шлюбну зраду  
За втіху, за принаду  
Вони не сміли, ні.  
Волили вже терпіти,  
Щоб потім не горіти  
В пекельному вогні.

Закохана сеньора  
Блукала, наче змора,  
По замку уночі;  
А вдень плела панчішки,  
Забула жарти, смішки,  
Самотньо живучи.

І рицар Піколіні  
Сеньору Анджеліні  
Кохав шалено так,  
Що від недосипання  
Та з горя запивання  
Сухий став, як будяк.

І як вони кохали,  
Про те лиш зорі знали  
І тайну берегли;  
Самі ж вони нікому,  
Тим більш одне одному  
Сказати не могли.

Так марно дні минали,  
Тихесенько спливали,  
Як по воді листок.  
Запали в неї груди,  
А з нього, кажуть люди,  
Вже сипався пісок.

І от, як сил не стало,  
Як листячко опало  
І промінь сонця згас,  
Вони тоді зітхнули  
І вічним сном заснули  
В один і той же час.

Геть-геть аж за три милі  
Лежать коханці милі  
І тайну бережуть.  
Над ними коник скаче,  
Пожовкла тирса плаче  
І бджілоньки гудуть.

Сеньора Анджеліні  
Аж змекла в домовині —  
    Все дрібні сльози лле;  
Сама зубами дзвонить,  
А сльози ронить, ронить...  
    І не перестає.

А рицар Піколіні,  
Згадавши Анджеліні  
    І свій самотній вік,  
Застогне, нещасливий,  
І ляже то на лівий,  
    А то на правий бік.

Чи вміють же кохати  
І почуття ховати  
    Отак тепер і в нас?  
Еге! шкода й питання —  
Бо на таке кохання  
    Тепер урвався бас.

1912 р.

## Т Р І О Л Е Т И <sup>1</sup>

### І. МУШКА

Правда, вам цікаво знать,  
Як мене вкусила мушка?  
Я почну оповідать...  
Правда, вам цікаво знать?  
Тільки цур не заважать.  
Наставляйте ж добре вушка...  
Правда, вам цікаво знать,  
Як мене вкусила мушка?

Раз пішов собі я в сад,  
Бо весна мене манила  
Пишним маревом принад.  
Раз пішов собі я в сад...  
Хто ж весні не був би рад?  
Ах, весна розкішна, мила!  
Раз пішов собі я в сад,  
Бо весна мене манила.

Був чудовий ясний день —  
Сонце, пахощі і співи!  
Я ж поет, не дуб, не пень...  
Був чудовий, ясний день,  
Щонайкращий для пісень  
На закохані мотиви.  
Був чудовий ясний день —  
Сонце, пахощі і співи!

Йду, а ж бачу угорі  
Наді мною гарна мушка!  
Крильця — мов два янтарі...  
Йду, а ж бачу угорі,  
В променистій сонця грі  
Золотиста чепурушка!  
Йду, а ж бачу угорі  
Наді мною гарна мушка!

Я хотів її піймать,  
Як вона на груди сіла,  
Так щоб крильця не помнять...  
Я хотів її піймать  
І хіба поцілувать,  
А вона мене вкусила...  
Я хотів її піймать,  
Як вона на груди сіла.

Від солодкого жалá  
Защеміло бідне серце,  
Засвербіло від тепла.  
Від солодкого жалá,  
Що ним мушка протяла,  
Щось занило край реберця...  
Від солодкого жалá  
Защеміло бідне серце.

З того часу в'яну я,  
Що робити — сам не знаю;  
Ох, недоленько моя!  
З того часу в'яну я,  
Вгамувати почуття  
Не здолаю, не здолаю!..  
З того часу в'яну я,  
Що робити — сам не знаю.

Я зложив сей мадригал,  
Наче баечку жартливу  
Про химерний серця пал.

Я зложив сей мадригал,  
Мов цвяхований кинджал  
На панянку вередливу!..  
Я зложив сей мадригал,  
Наче баєчку жартливу.

1902 р.

## II. ПОЕТ І АМУР

Я складу вам тріолет  
Про поета і амура  
На старий-старий сюжет.  
Я складу вам тріолет  
На сюжет: амур — поет,  
Фоном буде нам натура...  
Я складу вам тріолет  
Про поета і амура.

Як звичайно, навесні  
Захотів поет кохати  
І складать свої пісні.  
Як звичайно, навесні  
Всі поети навесні  
Йдуть за місто віршувати...  
Як звичайно, навесні  
Захотів поет кохати.

Але тихо... Це секрет!  
В його серце вже підбилось.  
І не міг кохать поет...  
Але тихо... Це секрет:  
Серце стерлось, як паркет,  
Серце в любощах зносилось...  
Але тихо... Це секрет!  
В його серце вже підбилось.

Взявши довгий олівець  
І великий жмут паперу,  
Наш поет, мов той стрілець,  
Взявши довгий олівець,  
В ліс подався навпростець  
Вдовольнять свою химеру...  
Взявши довгий олівець  
І великий жмут паперу.

Незабаром він присів  
Край лісочку, на горбочку  
І до неба очі звів;  
Незабаром він присів —  
І полився вищий спів  
В поетичному куточку...  
Незабаром він присів  
Край лісочку, на горбочку.

Коли чує: «Не співай!..—  
Хтось до нього промовляє.—  
Ти ревеш, мов той бугай...»  
Коли чує: «Не співай,  
Звуків ніжних не вдавай,  
Бо їх решето не має...»  
Коли чує: «Не співай!» —  
Хтось до нього промовляє.

Зирк — а поруч з ним божок,  
Вітрогон, амур крилатий,  
Що сховався під бузок.  
Зирк — а поруч з ним божок.  
Долі — стріли і лучок,  
А з пов'язки — тільки шмати.  
Зирк — а поруч з ним божок,  
Вітрогон, амур крилатий.

«Ох, біда! — мовляв амур,—  
Я знічев'я... закохався!  
Мав не серце я, а мур...  
Ох біда! — мовляв амур,—  
Бо тепер мій каламбур  
«Мур-амур» на посміх здався.  
Ох, біда! — мовляв амур,—  
Я знічев'я закохався!»

«Що ж,— поет йому сказав,—  
Жни тепер, що сам посіяв.  
Добре ти колись влучав...»  
«Що ж! — поет йому сказав,—  
Ти ж не схибив, а попав —  
От і вавку заподіяв!»  
«Що ж! — поет йому сказав,—  
Жни тепер, що сам посіяв».

Я скінчив свій тріолет  
Про поета і амура

На старий-старий сюжет...  
Я скінчив свій тріолет  
Про цікавий пірует <sup>1</sup>,  
Що викидує натура.  
Я скінчив свій тріолет  
Про поета і амура  
1912 р.

### III. ПОЕЗІЯ Й ПРОЗА

Was willst du, mein  
Liebchen, noch mehr?

*H. Heine \**

Була і в мене любка,  
Вродлива, як весна,  
Невинна, як голубка,  
Як лялька, чепурна.

Шалів я від кохання!  
Зітхав і умлівав,  
Думки і почування  
Усі їй віддавав.

А що вона ховала  
У серденьку на дні,  
Про те чомусь мовчала —  
Ні слівонька мені.

І от одного ранку  
Прийшов до неї я:  
Що скаже наостанку  
Красунонька моя?

Прийшов — і в мові пишній,  
У виразах палких  
Признався, неутішний,  
Їй в почуттях своїх.

«Паничу, — відказала  
Всміхаючись вона, —  
Про це вже я чувала,  
Але це все — мана!

Скажіть мені ви краще,  
Чи грошки в вас є?  
Та ще про... «настояще»  
Становище своє?»

---

\* Чого тобі ще хочеться, моя мила? *Г. Гейне* <sup>1</sup>(нім.).— *Ред.*

І на московськiм словi  
Спiткнулася на мить —  
Панни на рiднiй мовi  
Не звикли ж говорить.

Становище... посада...  
Чи грошi в мене є?  
Я думав: в тiм i вада,  
I горенько мое!

А панна знов казала,  
На вид зирнувши мiй:  
«Чи ви їсте так мало,  
Що ви такий худий?»

Для вас потрібнi лiки,  
На вас i глянуть страх!  
Подертi черевики  
Одежа вся в дiрках...

Ви ж не мудрець афiнський,  
Що в бочцi їв i спав...» — <sup>2</sup>  
«Поет я український!» —  
Я тихо вiдказав.

I полилися сльози,—  
Течуть вони, дзюрчать...  
Поезiї i прози  
Не можна спарувати!

Катеринодар, 1901 р.

#### IV. ПЕРЕВАГИ-ВАГИ

##### *Прiсi*

Знову лiтньою добою,  
Нiби для розваги,  
Ми гуляємо з тобою  
В переваги-ваги.

Ти вгорi, а я ось долi;  
Ти вже долi, я вгорi...  
Чи ми знайдемо в цiй грi  
Рiвновагу щастя-долi?

Чи сказати правду щирю.  
В нас нема відваги,  
Що хитаємось допіру —  
Ваги-переваги.

Я вгорі, а ти вже долі,  
Знов я долі, ти вгорі...  
О, які з нас штукарі  
Поробилися поволі!

1918 р.

## V. NIE WOLNO! \*

*Зосі, на корі берези, експромтом*

Nie wolno! Слово це холодне і пекуче  
В устах твоїх бриніло так свавольно,  
Так мило... Але в нім відчув я щось могутче,  
Чому спротивитись було... Nie wolno.  
О, мово польська! Ти і гарна, і блискуча,  
Але... нехай це не бринить фривольно —  
У тебе є одна лиш вада нестерпуча,  
Вона міститься в слові цім: Nie wolno.  
«Чом не моя?» — думки мої заграли блиском,  
Коли заочив я тебе в кущах малини, —  
Аж раптом слово це «Nie wolno» ніби приском  
Мене вразило і... тиняюсь я бездольно...  
Ох, не для мене сонячні хвилини,  
Коли про тебе й думати — Nie wolno!

с. Радиславка на Богуславщині,  
1913 р.

## LE SONNET SANS TÊTE \*\*

*Експромт Марусі М-ковій*

Ось вам сонет, що зветься «безголовий».  
Так охрестив його колись Мейнар.  
Sans tête... (comme votre poète) \*\*\*.

Чи вільно в дар  
Вам принести такий зразок віршовий?

В нім тільки першої строфи нема,

---

\* Не можна (польськ.).— Ред.

\*\* Сонет без голови <sup>1</sup>(франц.).— Ред.

\*\*\* Без голови (як і ваш поет) (франц.).— Ред.



А врешті — форма вірша та ж сама,  
Обмежена лиш десятьма рядками.

Що не звіршовано — це мій секрет,  
І... друже мій, хай буде це між нами,  
Коли скажу вам його tête á tête\*.

Київ, 1914 р.

## Л И С Т У В А Н Н Я

### І. ЛИСТ ПАННИ

Мій поете славний, рицарю коханий!  
Не дивуйся дуже, що пишу тобі...  
Що ж робити мушу, любий мій, жаданий,  
Коли серце мліє, в'яне у журбі!

Сил не маю більше в глибині ховати  
Виношене в муках щире почуття...  
Що ж, коли судилось міцно покохати,  
До самозневаги, самозабуття!

Личко помарніло в сяйві діадеми,  
На очицях знати слізоньок сліди...  
Голівки схилили білі хризантеми...  
Зглянься, мій коханий,— і прийди, прийди!

Поцілунків прагнуть устонька дівочі...  
Я — твоя принцеса,— я тебе люблю!..  
Буду цілувати твої ясні очі,  
Щастям і коханням душу напою.

### ІІ. ВІДПОВІДЬ

Не ті часи — перевелись принцеси,  
І пози їх тепер смішні.  
Є панночки, спосібні на ексцеси...  
Але які ж вони дурні!

Для них життя — химерний жарт, забава  
Для примхи власної та втіх;  
Для них чуття — марниця, гра лукава...  
Хай глум боронить нас од них.

---

\* Сам на сам (франц.).—Ред.

З такою грою йди на торговлиці,  
Я грати в жарги не люблю.  
Коли ж пече, напийсь води з криниці  
І погаси жагу свою.

## ТАБЛО

*Rondel simple \**

Табло: Тамара і Омар!  
Вона — з Чорнобиля чи з Бара...  
Він з острова Мадагаскара  
Попав до Львова на базар.  
Зайшла якось Тамара в бар  
І... з'їла бідного Омара!  
Табло: Тамара і Омар!  
А потім... О, тяжкий удар!  
Тамара блудить, як примара,  
Тамара терпить од катара  
І стоне: «О, Ма-да-га-скаррр!!»  
Табло: Тамара і Омар!

Львів, 1921 р.

## ТАЛІСМАН

*L'imromptu rondel — double \*\**

Любов — це талісман,  
Урочий подарунок.  
Любов — кип'ячий трунок  
З ілюзій та оман.  
Хай трапиться титан —  
Сп'янить його цілунок!  
Любов — це талісман,  
Що кидає в туман  
Замріяних пестунок,  
Чіпнувши серця струнок,  
Веде в шалений тан!  
Любов — це талісман,  
Що нищить обрахунок,  
Псує весь план, керунок  
І завдає нам ран...

\* Простий рондель <sup>1</sup> (франц.). — Ред.

\*\* Експромт подвійного ронделю (франц.). — Ред.

Чи ж є на цей дурман  
Сякий-такий рятунок?!.  
Любов — це талісман, —  
Це той заклятий стан,  
Коли снує малюнок,  
Химерний візерунок  
В душі у нас... шайтан!  
Любов — це талісман.

Львів, 1921 р.

## ЗАСТІЛЬНА ПІСНЯ

Вип'ємо, вип'ємо  
Та ворога випremo  
Геть за Сян.  
Зборемо, зборемо  
Та землю зоремо —  
Власний лан.

Чарочки дзінь-дзінь...  
Вип'єм та й амінь.  
Потім буки в руки —  
Згинь, враже, згинь!

Годі нам, годі нам  
Потурати злодіям —  
Ворогам...  
Бідоньки, бідоньки  
Чинять ці сусідоньки —  
Кривда нам!

Чарочки дзінь-дзінь...  
Вип'єм та й амінь.  
Потім буки в руки —  
Згинь, враже, згинь!

Сонечко, сонечко,  
Виглянь у віконечко,  
Привітай  
З волею, з волею,  
З таланом та долею  
Рідний край!

Чарочки дзінь-дзінь...  
Вип'єм та й амінь.

Потім буки в руки —  
Згинь, враже, згинь!  
(Тьфу!)

1903 р.

### СПІВ АРЛЕКІНА <sup>1</sup>

Я арлекін — артист народний,  
Зачувши бренькіт мандолін,  
На кін виходжу я, голодний,—  
І ллеться з серця спів свободний...  
Я арлекін.

О, не здивуйте, excellenses \*,  
В тім співі — відгук боротьби  
За давнє — uti possidentes \*\*,  
За гасло: Panem et circenses! \*\*\*  
Я син юрби.

Wart Paс palаса, palас Paса... \*\*\*\*  
Я панським примхам не гожу,  
За те, вітаючи паяца,  
Тремтить од оплесків piazza \*\*\*\*\*—  
Я їй служу.

Летять слівця, мов ті колючки,  
Під дзвін і ляскіт кастаньєт;  
Отруйно звинні, як гадючки,  
Лунають жарти, фіглі, штучки  
Злих канцонет.

Чого життя без сміху варте?  
Нам сміх скрашає кожну мить  
І нищить зло, скажу а parte...  
Addio et evviva l'arte! \*\*\*\*\*  
Хай сміх бринить!

1910 р.

---

\* Вельможні (лат.).— Ред.

\*\* Маєтності (лат.).— Ред.

\*\*\* Хліба і видовищ! (лат.).— Ред.

\*\*\*\* Варт Пац палаца, а палац Паца... (польськ.).— Ред.

\*\*\*\*\* Площа (італ.).— Ред.

\*\*\*\*\* Набик... Прощай, хай живе мистецтво! (італ.).— Ред.

## Е П І Г Р А М И

### I. КАМО?

Куди сховаюсь од злоби  
Гуди<sup>1</sup>, Каїна<sup>2</sup> і Хама<sup>3</sup>?  
Куди подінусь од юрби  
Патріотичного Бедлама,  
Коли скотинячі лоби  
Не втне ні меч, ні епіграма!..

### II. МОЛИТВА

Ховай нас, боже, од щадниць,  
Од видавців дипломатичних,  
Од патріотів архаїчних,  
Ховай од грому, блискавиць  
І... од обіймів істеричних  
Сорокалітніх молодлиць!

Київ, 1916 р.

## Р А Т Р І О Т І С А

### МОЛОДИЙ ПАТРІОТ

Ось він ввесь, немов живий —  
Любий, щирий та сердечний,  
Патріот наш молодий,  
Легкодухий і безпечний.

Тип культурний козака,  
Вміє він і заспівати.  
Шпарко вчистить гопака,  
Потім подиспутовати.

Чарку він не лє за пліт  
І прокаже без упину  
Ввесь Шевченків заповіт,  
Навіть другу половину.

Рідну мову любить — страх!  
І, поводячись по-свинськи,

Просторікує в шинках  
Виключно по-українськи.

Розважати панночок —  
Це у нього спеціальність.  
Ловить рибку на гачок  
І скидає одвічальність.

Панночки, як рій, гудуть,  
Панночки до нього линуть,  
Патріотками стають,  
Потім покритками гинуть.

На селі в святковий час  
Він уп'ється з «меншим братом»,  
І зовуть його у нас  
Хлопоманом, демократом.

О, він щирий демократ!  
Невмивака і нечоса,  
Він усюди (супостат)  
Пальцем висякає носа.

Серце хай йому пусте,  
Хай він буде ідіотом,  
Він уславився, проте,  
Українським патріотом.

Хай приходить слухний час,  
Хай буяє хуртовина:  
Патріоти єсть у нас, —  
Ще не вмерла Україна!

Харків, 1902 р.

## СТАРИМ ПАТРІОТАМ

*В стилі Беранже*<sup>1</sup>

Хто кличе всіх за народ свій «на прою»,  
Сам же склав руки, сидить без роботи  
Та тільки дбає про власну сім'ю?  
Ви, землячки мої і патріоти,  
Вам я присвячую пісню мою.

Хто каже: «Я Україну люблю»,  
Патріотизмом обрид до нудоти,  
Бо він чужинець у ріднім краю?

Ви, землячки мої і патріоти,  
Вам я присвячую пісню мою.

Хто до народу не має жалю,  
Пісню ж народну заводить у ноти,  
Що в ній народ вилив тугу свою?  
Ви, землячки мої і патріоти,  
Вам я присвячую пісню мою.

Хто завдає всім у вічі брехню,  
Сам же оббріхує все без срамоти,  
Справу громадську і власну, хатню?  
Ви, землячки мої і патріоти,  
Вам я присвячую пісню мою.

Хто на обіди, вечері й гульню  
Тратить свій час, бо не любить нудоти,  
Вічно щебече, мов пташка в гаю?  
Ви землячки мої і патріоти,  
Вам я присвячую пісню мою.

Хто демократ, сам готовий в петлю,  
Тільки б поліпшити долю голоти,  
Вчинками ж вам нагадає свиню?  
Ви, землячки мої і патріоти,  
Вам я присвячую пісню мою.

Київ, 1918 р.

## МИШАЧА СВАРКА

*Байка*

В злиденну пору утікали  
Раз мишенятка від котів,  
І що ж то лишенька зазнали,  
Щоб збутись клятих ворогів!  
І підтоптались, і підбились,  
Втікаючи, але й на мить,  
Щоб одпочити, не спинились,  
Бо треба шкуру боронить.  
Упріли, піт з чола їм летється...  
Аж зирк! — простісінько байрак  
З калюжею; її, здається,  
Не перескочить їм ніяк.  
Що в світі божому робити?

От найжвавіші козаки  
З розгону, мов несамовиті,  
Перестрибнули залюбки.  
За ними дехто вплинь подався,  
Бо не наважився стрибнуть,  
А дехто й навмання попхався,  
Аби від лиха учкурнуть.  
От ті, що вже перестрибнули,  
Собі на пригорку сидять  
І з тих, що ще не досягнули  
До них, регочуться й кричать:  
«Тю-тю! Диви, які погані!  
Чи подорожні, чи старці,  
Але не наші... Може, п'яні?  
Та й упилися ж, мов шевці!»  
А ті в одповідь їм: «Чи ви ж не показались,  
Що вам приверзлося казна-що, мов у сні,  
Це ж ми, свої... Ось тільки забруднились...» —  
«Геть-геть од нас, задрипані, кальні!  
Ми вас цураємось. Адже ж ми добре чули,  
Що всі ви до котів збирались на ралець...» —  
«Так цебто ми... А ви хіба забули,  
Що коб не ми, то вам би був кінець?  
Пройдисвіти, поганці, бузувіри!» —  
«А ви — облесники, лакузи, лицеміри!»  
І поки лаялись вони та гомоніли,  
Коти здогнали їх і всіх передушили.

---

Глядіть же, патріоти, не сваріться,  
Щоб вам у пазурах котів не опиниться.

1895 р.



## AMOROSO \*

### ШУМКА

— Ой, дівчино чорноброва,  
Будь здорова, будь здорова!  
Подивися,  
Усміхнися,  
Любо привітай!  
Маєш серце до любові,  
До коханої розмови,—  
Як стемніє,  
Звечоріє,  
То виходь у гай.

— Ой, козаче-небораче,  
В тебе думка зла неначе.  
Постидайся,  
Не чіпайся,  
З серцем не жартуй...  
Ти питаєш, чи кохаю?  
Ба, який! або я знаю...  
Відчепися,  
Не в'яжися,  
Ну-бо, не пустуй!

Темна нічка — рідна мати —  
Вміє добре колисати...  
Повкривала  
І приспала  
Все село і гай.  
Тільки в гаї аж до рання  
Чути ніби цілування...  
Гаю-гаю,  
Мій розмаю!  
Тайни не зраджай.

---

\* Любовне (італ.).—Ред.

Ох, які ж вони хороші  
Тії любові-розкоші,  
Як воркоче  
Те дівоче  
Серце молоде!  
Ох, які ж вони гарчі  
Тії пестоші козачі...  
Хай цілує,  
Хай милує —  
Молодість не жде!

[1913]

## ЕПІТАЛАМА

*Присвячую Юр. С-му*

Завтра хай кохає той,  
Хто ще не кохався;  
Хто ж кохався вже, нехай  
Той кохає й завтра

*Публій Флор*

Людський вік — недовгий вік.  
У всесвітньому просторі  
Лине в безвість чоловік,  
Як галера в синім морі.

На галері тій — пісні,  
Танці, жарти, сміховини...  
Так ідуть за днями дні,  
За хвилинами хвилини.

Ми пливем у далечінь  
Таємничу і незнану;  
Круг нас неба глибочінь  
І безодня океану.

Але певно: час не жде,  
І колись таки над нами  
Буря грізно загуде  
Стоголосими громами!

І заходять буруни,  
І закрутять чорторії —  
Озоветься з глибини  
Голос дужої стихії!

І з піднесеним чолом  
У хвилині тій тривожній  
Заспівасмо псалом  
Ми стихії переможній.

Світовий коловорот  
Всіх нас в обіг свій затягне...  
Хай же тішиться Ерот <sup>1</sup>,  
П'є Псіхея <sup>2</sup>, доки прагне!

Хай же грає в серці пал,  
Як на морі хуртовина!  
Пийте, пийте свій фіал,  
Поки ще не збігла піна!

Доки в серці є чуття,  
Щоб кохатись і кохати,  
Поспішайте від життя  
Взяти все і все віддати!

Вільна спілка — вільний шлюб!  
Бо нема без волі шлюбу.  
— Будь же мій — мені ти люб!  
— Будь моя — кохаю люблю!

Шлюб закоханих істот —  
Справжнє свято Гіменея <sup>3</sup>!  
Помічник у них Ерот,  
Помічницею Псіхея.

Дзвін тимпанів, бренькіт лір  
І гучні весільні хори...  
Кров кипить, палає зір...  
Хай же піняться амфори!

Хай же леться з грона сік  
Бурштиновий, виноградний...  
Людський вік — недовгий вік,  
Хоч недовгий, та принадний!

Хай на славу буде шлюб!  
Хай бринять жагучі звуки,  
Щоб шукали губи губ,  
Щоб сплелись з руками руки,

Щоб злучилися в одно  
Животворче, спільне — двоє...  
Поки в чашах є вино,  
Пийте жадібно... Евоє \*!

Київ, 1910 р.

## ДНІПРОВІ СПОГАДИ

### I

То літньої ночі було на Дніпрі...  
Чудової теплої ночі!  
Горіли брильянти в небеснім шатрі,  
І очі зоріли дівочі...  
То літньої ночі було на Дніпрі...

Як тихо та любо було навкруги!  
Все лагідним сном спочивало.  
На гори, долини, Дніпра береги  
Розкинула ніч покривало.  
Як тихо та любо було навкруги!

І серце спочило в щасливому сні...  
Тривоги його не лякали,  
Розмова солодка і очі ясні  
Голубили і колисали...  
І серце спочило в щасливому сні...

Як буря, хвилина страшна надійшла!  
І серце, немов яка сила,  
Схопила в обійми, кудись понесла  
І довго шалено крутила...  
Як буря, хвилина страшна надійшла!

То літньої ночі було на Дніпрі...  
Чудової теплої ночі!  
Горіли брильянти в небеснім шатрі,  
І очі зоріли дівочі...  
То літньої ночі було на Дніпрі...

Харків, 1902 р.

---

\* Евоє — вакхічний вигук.

## II

Я її в домовину живу поховав  
Без процесії, без похорону,  
Не читав псалтиря<sup>1</sup>, молитов не співав,  
Не було і посмертного дзвону;  
Тільки пугач кричав, тільки вітер ревів,  
Похоронний виводячи спів.

Ніч зловіща була, як безодня страшна.  
Жовтий місяць дивився з-за хмари,  
Мов обличчя мерця... І та хвиля сумна  
Була хвилею лютої кари.  
«Вічну пам'ять»<sup>2</sup> у лісі десь вовк завивав,  
Як її в домовину живу я ховав.

Довга вічність пройшла за ту хвилю одну...  
Власне серце я видер руками  
І до неї поклав у холодну труну,  
І стояв, і дивився без тями.  
Чи я знав, що чинив? Чи того я хотів?  
Сам собі я тоді пояснить не умів.

І скінчивши злочинство, ногою став я  
На руйновищі щастя булого;  
Скам'янілий стояв, без думок і чуття,—  
Не було в мені місця живого.  
Не зітхав, не ридав і волосся не рвав,  
Наче пам'ятник, я мовчазливий стояв.

Я її в домовину живу поховав,  
Без процесії, без похорону,  
Не читав псалтиря, молитов не співав,  
Не було і посмертного дзвону;  
Тільки пугач кричав, тільки вітер ревів,  
Похоронний виводячи спів.

Харків, 1902 р.

## ФРАГМЕНТ

Чи це був дивний сон, чи маячня слабого?  
Ні, ні, це діялось — я пам'ятаю все,  
Все до найменшого, незначного, пустого...  
Бо й досі навіть, як я згадую про се,  
Тріпоче серденько від спомину самого.

Кінчився літній день, і сонце на упрузі  
Вечірньому було. Легенько подихав  
Вітрець із півночі. Тополі, мов у тузі,  
Стояли мовчазні... І гомін ущував...  
Кувала тільки десь сумна зозуля в лузі,  
А ти, мов янгол той з надхмарної країни,  
Рожевим світлом вся, од голови до ніг,  
Осяяна на тлі червоної калини,  
Стояла з усміхом на личеньку... Й не міг  
Я одвести очей від пишної картини!  
І довго-довго я стояв перед тобою,  
Зворушений до дна, у захваті німім,  
Мов зачарований надземною красою...  
О, що б я дав тепер, аби в житті моім  
Ти і лишилась так... щасливою манюю!

1899 р.

### В ДУШІ МОЇЙ НЕ ЗГАС...

В душі моїй не згас, ще сяє образ твій.  
Як часом стрінемось, твій погляд чарівний  
В мені бентежить кров.  
Та про любов твою, далекий друже мій,  
Не марю я вночі в розпуці навісній,—  
Нащо мені твоя любов?

Ти в царстві мрій моїх ввижаєшся мені  
Такою гарною, в такій височині,  
Якої в дійсності й сліду шукать шкода!  
Твій образ — то мій твір; я так люблю його,  
Як той фанатик любить божество,  
Що геть далеко десь, мов зіронька бліда!..

Я зустрічі не жду,— не хочу я розбить  
Твір мрій моїх святих і в серці погасить  
Огонь життя мого, мій рай...  
І ти її не жди і твору моїх мрій,  
Що богом став мені в буденщині сумній,  
Рукою грішною своєю не займай!

Написано у Відні 1895 р.,  
пізніш виправлено

## З ГАЛИЦЬКОГО ЗШИТКУ

### I. ПОГЛЯД

Погляд твій, мов промінь ясний  
Сонця навесні,  
Так голубить, пригріває  
Серденько мені.

Він і пестить, він і вабить,  
В душу загляда...  
Ой, від нього мені сталось  
Горенько-біда!

З того часу, як уперше  
Він на мене впав,  
Ні вночі, ні вдень спокою  
Я собі не мав...

Та кінець прийшов би певно  
Тій моїй журбі,  
Якби в серденько заглянуть  
Зміг і я тобі.

Львів, 1896 р.

### II. НА БАЛІ

Байдужа, весела вона танцювала.  
А я, мов той привид, по залі блудив;  
Вона усміхалась, вона жартувала,  
Я ж тільки очима за нею слідив.

І думав тоді я: «Дівчино-голубко!  
Коли б же ти знала всю тугу мою,  
Коли б же могла ти збагнуть, моя любко,  
Як щиро, як палко тебе я люблю!

О, певно б, тоді і до мене забилося  
Відгучливо серденько в грудях твоїх,  
Мов крига на сонці, воно б розтопилося  
Від палу кохання в обіймах моїх!

Я взяв би тебе, мою зіроньку ясну,  
Поніс би далеко на крилах пісень  
В ту світлу країну, чудову, прекрасну,  
Де вічно царює весна день у день,

Де співи, і квіти, і сонячне сяння,  
Де ясний, веселий та радісний май,  
Де в парі сплелися краса і кохання,  
Де втіха, і згода, і щастя, і рай!»

Ця мрія спокою мені не давала,  
Від мрії цієї мій мозок горів...  
А панна байдуже собі танцювала,  
Я ж тільки очима за нею зорив.

Львів, 1896 р.

### III. МАНА

І знов вона... вона, та дівчина кохана,  
Ввижається мені! Що не почну робить,  
Де не піду я, скрізь за мною, мов з тумана,  
Вона з'являється і все зорить, зорить!

На устоньках її рожевих усміх сяє,  
І іскри сиплються з-під довгих чорних вій...  
Від усміху того у мене серце в'яне,  
І мов огнем пече той погляд чарівний!

Чого тобі, мано? Лиши мене, дай спокій...  
Несила вже мені терпіти далі, ні!  
Хай біль мене гризе пекучий та глибокий,  
Не додавай же мук пекельних ще мені!

Адже ж сама мене ти трутила від себе,  
Сама на глум взяла кохання перший пал  
І кинула в багно той скарб, що я для тебе  
В душі своїй носив, як мрію, ідеал!

Навіщо ж знов тепер приходиш ти до мене,  
Бентежиш мозок мій, до себе вабиш знов?  
Хай вже вгамується те почуття шалене  
І похова навек свою любов.

Львів, 1896 р.

### IV. ДВІ ХМАРКИ

Дві хмарки хвилясті в прозорій блакиті  
Назустріч одна одній тихо плили  
І сяйвом злотисторожевим повиті,  
Неначе серпанком, обоє були.



Але, порівнявшись, вони не з'єднались,  
Їх подмухом вітру навик рознесло,  
Немовби ніколи вони не стрічались,  
Мов їх на небосхилі і не було.

Так, люба, і ми пострічались з тобою  
Якось на веселім бенкеті життя;  
Мов діти, себе одурили манною  
Споріднення душ і святого чуття.

Як тільки ж полуда з очей нам упала,  
Все в іншому світі здалось тоді нам:  
Мана розлетілась, кохання не стало,  
І ми розійшлися, подібно хмаркам.

Львів, 1896 р.

## V. КУЗОЧКА

Ти — мов кузочка маленька,  
Що на квітці чи вербі  
Проти сонечка любенько  
Лазить, гріється собі.

Ти голівку не схиляєш  
Під вагою чорних дум,  
Бо, як кузочка, не знаєш,  
Що то в світі жаль і сум.

Проживеш ти так до смерті,  
Не зазнаєш хмарних днів...  
Але ж «кузочкою» вмерти  
Я б ніколи не схотів.

Львів, 1896 р.

## ПІСНІ

### I. МОЛДАВСЬКА

*Тема народна*

Ой, ти, дівчино — очі, як рута,—  
Вийди до мене, жду тебе тут.

Вийди до мене ти за ворота,—  
З ніг мене валить нудьга-гризота.

Ой, тій дівчині, очам тим, брате,  
Не слід ніколи віри дімати:

Як присягнешся, скаже «їй-богу»,  
То певно зрадить, май осторогу.

Зелені очі — зелена рута,  
В них і утіха, і горе-скрута!

Зелене листя має й кислиця...  
Краще, мій брате, і не жениться!

Бо за кохання тяжка розплата,—  
Невірні стали усі дівчата.

Що оженився, я б оженився,  
Т'але ж з поганою б не одружився.

Та й з уродливою не хочу братись —  
Будуть до неї всі залицяються.

Бо уродливий не до кохання,  
Їй аби пустоці та женихання.

Котра не годна вірно кохати,  
Такій у батька й вік звікувати.

Котра зів'яла, як мак у цвіті,—  
Якого дідька й живе на світі?

В котрої ж серце — пишная рожа,  
Нехай шанується, то дівка гожа!

Чи ж двох, чи трьох я горнув до грудей?  
Плакали тяжко за мною всюди.

Ой, пригорну ж я й тебе, побачиш,—  
Колись за мною і ти заплачеш!

Кишинів, 1898 р.

## II. БУРЛАЦЬКА

Ой, чого ж мені журитись,  
Нудьгувати?  
Чого марно серцю жалю  
Завдавати?

Ой, я ж таки козацького  
Роду-плоду,  
То й не звик ще потурати  
На пригоду.

Хоч не маю собі долі,  
Маю вдачу:  
Хто зачепить, незчується,  
Як віддячу!

Йде багатий-череватий,  
Не вклонюся,  
Бо нікого ж таки в світі  
Не боюся;

А як з дівчиною часом  
Пострічаюсь,  
То гарненько, звичайненько  
Привітаюсь...

Ой, піду я степом, лугом,  
Заспіваю,—  
Може, доля й відгукнеться  
В темнім гаю...

Може, знайдеться дівчина  
Пишна, гожа,  
Мов на небі зірка ясна,  
В саду рожал!

Біле личко, карі очі,  
Чорні брови,  
Серце ж чуле та гаряче  
До любови.

Покохає мене щиро,  
Незрадливо —  
Усміхнеться й мені доля  
Милостиво!

Візьму милу за рученьку  
Та й до шлюбу.  
Дивуйтеся, воріженьки,—  
Беру любу!

Дивуйтеся, воріженьки,  
Беру любов,  
Бо й я ж собі козарлюга —  
На всю губу!

Відень, 1895 р.

## Л Е Т Ю Ч І Л И С Т К И

### НА ЗЕЛЕНІ СВЯТА <sup>1</sup>

*Прісі*

В цей любий час Зелених свят,  
Коли квітчається Україна,  
Вітаю щиро вас як брат  
І здавна приятна людина.

І квіти рідної землі,  
Ці ніжні, білі маргаритки,  
Я вам лишаю на столі,  
Там, де лежать книжки і зшитки.

Цих маргариток білий цвіт,  
Їх молода весняна ніжність —  
Це наших мрій примерклий світ  
І душ самотніх білосніжність.

Тим так і любі нам вони,  
За те ми так їх і кохаєм,  
Що в них ми бачим юні сни  
І ті чуття, які ховаєм;

Нам шкода ранішніх утрат,  
Нам жаль нездійсненого раю...  
Зелених свят, веселих свят  
Я вам на все життя бажаю!

Київ, 1917 р.

### НА ВІД'ІЗД

*Експромт Прісі*

Далеко стелиться твій шлях  
В безмежності німій;  
Але в моїх думках-чуттях  
Лишиться образ твій.

Не знаю я, де підеш ти,  
Де кинеш погляд свій;  
Але з тобою у світі  
Полине образ мій.

Київ, 1916 р.

## ЛИСТ

*La réponse à belle Natalie \**

Французький вірш і білі хризантеми!..  
Від кого б це? Хто автор цих рядків?  
Чи це не сон, не фантастичний спів,  
Не відгомін ліричної поеми?

Це Ви, чий образ, ніби взятий з геми,  
Чарує всіх артистів, малярів,  
Що є красою жвавих вечорів  
Нової української богеми!

Це Ви мені прислали свій привіт,  
Як сонце шле своє тепло і світ  
І кличе до життя, до праці, до розвою.

Я щиро вдячний Вам,— я знов поет!  
І по літах зневір'я і застою  
Я перший Вам шлю перший свій сонет.

Київ, 1916 р.

## ПОДВІЙНИЙ СОНЕТ

*Лист до Наталі Л-кої*

### I

Нехай дзвенить розпещений сонет!  
Нехай сміється блисками кришталю,  
Нехай зітхає тонами роялю  
В акордах слів, як давній менует.

Таємний друг, інтимний Ваш поет  
Вам шле його як добрий дар, Наталю.

---

\* Відповідь прекрасній Наталі (франц.).— Ред.

Прийміть його в ці дні журби та жалю.  
А разом з ним і авторів портрет.

Згадаєте колись, як у Варшаві  
Я Вам писав оці рядочки жвавi,  
Згадаєте самотнього співця,—

I, глянувши на вид меланхолійний,  
На риси Вам знайомого лица,  
Спитаєте: «Де ж він, поет сновійний?»

## II

Де буду я, бентежний, буйномрійний,  
Про це питатися — даремна річ.  
Я, мов повітря, я, мов день і ніч,  
І тут, і там — я всюди гість постійний.

Де кину слово, вірш свій мелодійний,  
Я зачеплю струну і лину пріч.  
От і тепер до Вас я шлю мій клич,  
Коли віршую цей сонет подвійний.

До Вас од мене простяглись нитки,  
В які вплелись усі мої думки,  
В яких бринять співочі почування.

I знов я з Вами — щирий і чудний,  
Шлю Вам свої найкращі побажання...  
Ваш добрий друг Микола Вороний.

1920 р.

## СЕРЦЕ ДІВОЧЕ

Серце! серце дівоче, від людського ока заховане,  
Серце, повне краси і снаги...  
Ох, і як же ти рвешся... Куди? Чи не в те зачароване  
Розхвильоване море жаги?

Стереже тебе жаль... Він, як хмара вночі, насувається;  
Віє вітер холодний, зближається хвиля грізна...  
Прагне серце кохати,— і плаче самотнє, стискається  
І квилить-проквіляє, мов чайка сумна.

Київ, 1918 р.

## ОЧІ-БІСЕНЯТА

*Експромт*

В оченята я загляну сімо,  
В ті веселі карі оченята,—  
І всміхнуться з них до мене мило  
Грою сяйва жваві бісенята.

Брівоньками поведеш лукаво...  
Ох, і стрілоньками-брівоньками,—  
І зав'ються хмелем кучеряво,  
Заплетуться мрії-сни вінками...

.....

Львів, 1925 р.

## БАЛЕТНИЦІ

*Експромт Валі*

Танцюй, танцюй, моя кохана!  
П'яни театр, сама п'яній...  
Танцюй, як з вечора до рана  
Танцюєш ти в душі моїй.

Харків, 1927 р.

\* \*  
\*

Припавши до дзбана  
Любовних утіх,  
Душа моя п'яна  
Від пахоців їх.

Не смійся, кохана,  
Сміятися гріх —  
Ізольда Трістана<sup>1</sup>  
Не брала на сміх.

Варшава, 1920 р.

# ЗА БРАМОЮ РАЮ

Роки 1903—1910

Йй, Незабутній...

*Автор*

## ПРИСВЯТА

Цвіту зів'ялому,  
Листу опалому,  
Зіроньці згаслій моїй —

Серця самотного,  
Серця скорботного  
Спів без надій...

## НА СКЕЛІ

Я стою на гострій скелі,  
Мов маяк в одкритім морі,  
Зір мій губиться в просторі,  
Що прославсь до неба стелі.

Ясне сонячне проміння  
Золотим дощем спадає.  
Ухо ледве зачуває  
Плескіт хвилі об каміння.

Синє море піді мною,  
Наді мною сонце красне;  
Небо чисте, небо ясне  
Усміхається весною.

В серці любе почування  
Пишним цвітом розцвітає,  
І душа моя співає  
Гімн щасливого кохання.

Одеса, 1903 р.

## ХВИЛЯ

Ізумрудна, блискуча, з перлистою ніжною піною  
Хвиля котиться, грає, співаючи пісню дзвінку,  
І сміється до сонця, і вабить раптовою зміною,



І пусте, і плеще, цілючи скелю стрімку...  
Так кохання у серці, в його тайнику  
Виграває хвилиною.

Одеса, 1903 р.

## ПАЛІМПСЕСТ

Коли в монастирях був папірусу брак,  
Ченці з рукопису старе письмо змивали,  
Щоб написати знов тропар<sup>1</sup> або кондак<sup>2</sup>,  
І палімпсестом той рукопис називали.  
Та диво! час минав — і з творів Іоанна<sup>3</sup>  
Виразно виступав знов твір Арістофана<sup>4</sup>.

Кохана! Це душа моя — той палімпсест.  
Три роки вже тому твій образ чарівливий,  
І усміх лагідний, і голос твій, і жест —  
В душі я записав, зворушений, щасливий...  
І хоч виводив час на ній своє писання,  
Твій образ знов повстав і з ним моє кохання!

Одеса — Київ, у потязі, 1903 р.

## НА БУЛЬВАРІ

Понад морем, на бульварі  
Я, самотній, походжаю  
І тихесенько зітхаю,  
Як побачу очі карі.

Ох, такі ж бо очі має  
І моя далека любка...  
Як то там вона, голубка,  
Десь без мене пробуває?

Серед натовпу і шуму  
Сів собі я на ослоні.  
Грав оркестр в мінорнім тоні,  
Навіваючи задуму.

Серце мліло від самоти...  
Біля мене ж до коханки,  
Волоокої панянки,  
Швець чинив свої зальоти.

Я цікаво прислухався  
Залицянню запальному  
І, рушаючи додому,  
Так в душі своїй озвався:

— Ви щасливі, голуб'ята,—  
Бо за втіхами кохання  
Не тяжкі вам сподівання  
На веселі шлюбні свята.

Одеса, 1903 р.

## НА ОЗЕРІ

Верболозом, осокою  
Молодою  
Плесо озера ясне  
Огорнулося і сяє,  
Виграває  
В сяйві сонця, мов скляне.

І пливуть по ньому хмари,  
Мов примари  
Сніжно-білі, осяйні,  
Усміхаються і линуть —  
Ніби гинуть  
У прозорій глибині.

Так в душі моїй спокійній,  
Тихомрійній  
Любий образ твій встає  
І небесною красою,  
Чистотою  
Вабить серденько моє.

Чернігів, Лісковиця, 1904 р.

## НІЧОГО!..

Нічого, нічого!.. Ні цвіту буйного,  
Ні променя сонця, ні усміху з неба,  
Ні сну чарівного... Нічого, нічого  
Не треба!

Несила, несила... Бо рученька мила  
Влила в моє серце отрути,  
Мій рай оганьбила... Несила, несила  
Забути!..

Чернігів, 1905 р.

## ЗРАДА

Зрада! Зрада!.. Воно,  
Це словечко одно,  
В моє серце вп'ялося гачками,  
Вляло в душу мою  
Заразну течію  
І сточило її хробаками.

Мов злочинна рука,  
Невблаганна, важка  
Впала раптом розбурхана сила —  
Розірвала в шматки  
Найніжніші квітки,  
Найсвятіший огонь погасила.

І тепер всюди тьма...  
Порятунку нема,  
Зникли радощі, втіхи, принада...  
Всі думки і чуття,  
Всю окрасу життя  
Проглинуло словечко це: зрада!

Зрада, зрада!.. Вона,  
Ця потвора страшна,  
Зрада, наче той смок, невмолима,  
Наді мною щомить  
В'ється, б'ється, сичить  
І зеленими світить очима!

Що вчинив я кому?  
І за віщо? чому?  
Я не знаю, не знаю, не знаю...  
Де мій згублений рай?  
Серце крає одчай...  
Я ж за брамою раю конаю!..

Чернігів, 1907 р.

## ТВОЇ УСТА!

І ти кляла!.. Твої уста,  
Що про кохання говорили,  
Посіла чорна клевета,  
І ті уста... мене ганьбили!

Твої уста! Твої уста,  
Що в поцілунках розцвітали,  
Де сяла усмішка свята...  
Мені прокльони посилали!

Нехай ти стала вже не та...  
Чому ж вони не занімили,  
Твої уста? Бо ті уста  
Ще ж не зів'яли, не змарніли!

Чернігів, 1906 р.

## ТИ НЕ ЛЮБИШ МЕНЕ...

Ти не любиш мене, ти не любиш мене—  
Вже нема повороту до раю!..  
Не всміхнеться мені твоє личко ясне...  
Чи то ж правда, мій боже? Благаю!

Розлюбити тебе, розлюбити тебе.  
Та чи ж сонце розлюблюють квіти?  
Та чи ж можна примусити серце слабе  
Те, чим б'ється воно, не любити?

Ти минаєш мене, ти минаєш мене,  
Коли часом тебе я стрічаю,  
А коли твоя постать востаннє мигне,  
Розривається серце з одчаю!

Чи верну я тебе, чи верну я тебе,  
А чи буду весь вік туманіти?  
Не вернути тебе — загубити себе...  
Боже милий! пожалься на діти!..

Чернігів, 1905 р.

## О, НЕ МИНАЙ!..

О, не минай!.. Перед тобою  
Схиляюсь я, мов палігрим,  
Що перед брамою святою  
Стоїть у захваті німім.

Дивлюсь в лице твоє кохане,  
Читаю відповідь в очах,—  
І, наче квітка, в'яне, в'яне  
Мій поцілунок на устах.

Чернігів, 1906 р.

## ЧИ ПАМ'ЯТАЄШ?

Чи пам'ятаєш дні ті гарні, ясні,  
Коли сміялось сонце, грало море,  
А ми на скелі вдвох стояли щасні...  
Чи пам'ятаєш їх ти, моя зоре?

Чи пам'ятаєш всі ті обіцяння  
Ділить зі мною радощі і горе —  
Ті любі мрії вірного кохання...  
Чи пам'ятаєш їх ти, моя зоре?

Чи пам'ятаєш ті слова облуди,  
Що досі крають серце моє хоре:  
«Ні, не розлучать нас ніколи люди...»  
Чи пам'ятаєш їх ти, моя зоре?

Чи пам'ятаєш, що, як перше Музі,  
Я все чуття розкішне і прозоре  
Віддав одній тобі, моїй подрузі...  
Чи пам'ятаєш все те, моя зоре?

Чернігів, 1907 р.

## НІ, НЕ ЗАБУВ...

Ні, не забув тебе я, люба зірко,  
З свого чуття і з пам'яті не збув...  
Хоч як було на серці гірко-гірко,  
Ні, не забув тебе я, люба зірко,  
Ні, не забув.

Хоч добре знав, що все пішло намарне,  
Що враз з тобою все я потеряв,—  
Все те розкішне і принадно гарне,  
Хоч добре знав, що все пішло намарне,  
Хоч добре знав...

Проте кохав, кохав до божевілля!..  
Ківшами сліз я жаль свій заливав,  
А жаль той ріс, буяв, як чад похмілля...  
Проте кохав, кохав до божевілля.  
Проте кохав!..

Ох, жаль, той жаль пекучий, невимовний,  
Він серце бив на часті, мов рискаль,  
А в іскрах сьв там образ твій коштовний...  
Ох, жаль, той жаль пекучий, невимовний,  
Ох, жаль, той жаль...

Так рік минув, та не минули муки.  
Бодай би вже востаннє спалахнув  
І згас огонь кохання та розпуки...  
Так рік минув, та не минули муки...  
Так рік минув...

Чернігів, 1905 р.

## ЧОРНЕ ДОМІНО

Регіт, жарти і шепіт зальотних зітхань...  
Наче хвилі морські випливають,  
Колихаються пари в танку *pas d'Espagne* <sup>1</sup>.  
Виринають і знову зникають.

Арлекін, королева, циганка і паж,  
Капуцин і метелик моторний...  
Оксамит, і едwab, і вуаль, і плюмаж <sup>2</sup>...  
Колір білий, малиновий, чорний...

Летється згуків журливих танечний каскад,  
І ті згуки чарують, гойдають...  
У потоці бурхливім шумить маскарад!  
Очі сяють, обличчя палають...

Тільки я в тій юрбі метушливій, як тінь,  
Як той привид, самотній блукаю;  
Не шукаю інтриг і цікавих вражінь,  
Байдуженько на все поглядаю.

Коли враз біля себе я шепіт почув:  
«Чом ти, друже мій, так зажурився?»  
І той шепіт мене наче в груди штовхнув,  
Мов отрутою в душу полився.

Чи я чув десь той голос, той шепіт давно?  
Чи колись мені голос той снився?  
І побачив я — чорне якесь доміно...  
І очима в ньому затопився.

Але що ж це? Мов промінь з-під маски, з очей  
Впав і постать осяяв незнану...  
Я пізнав, я пізнав ту округлість плечей,  
Ту звабливість розкішного стану!

І я ввесь затремтів і поблід... Це вона!  
Моя мрія, і щастя, і згуба!..  
Мить, одна тільки мить — і в юрбі, як мана,  
Мені зникла з очей моя люба.

Я мов вихор зірвався, не чуючи ніг,  
І, штовхаючи пари завзято,  
Протискався, шукав, та знайти вже не міг:  
Доміно ж так багато, багато...

Регіт, жарти і шепіт зальотних зітхань...  
Наче хвилі морські випливають,  
Колихаються пари в танку *pas d'Espagne*,  
Виринають і знову зникають.

Чернігів, 1906 р.

## СКРИПОНЬКА

Ніч безока над містом стоїть,  
Візники... пішоходи... майдан...  
Дрібно сіється дощ, хлюпотить;  
Світло гасне і знов миготить  
Крізь туман.

Попідстінню, мов тінь, я снуюсь,  
Наче злодій, скрадаюсь у темі,  
Ока людського, світла боюсь,  
Бо я раб і ганебно хилюсь  
У ярмі.

І здригається серце моє  
У стисканні невірних пут,

А нудьга, як той спрут,  
Присмокталась і кров з нього п'є...  
. . . . . ,  
. . . . . ,

Тихо... Що то ніби грає,  
Ніби жалібно співає,  
Іскорками, блискавками,  
Огневими стрілоньками  
Блискає, тремтить?

Чуєш знову, чуєш знову  
Ти розкішну, любу мову,  
Що в кольорах пишних квітів,  
У промінні самоцвітів,  
Сяючи, бринить?

То мов стогоном залетється,  
То мов буря понесеться...  
Чи ридає? Чи сміється?  
Тихо, серце, цить!  
. . . . . ,

Ось вона хвилями суму хлюпочеться,  
В душу вливається, ніжно лоскочеться,  
Чайкою скиглить, безтямно ридаючи,  
Мов найдорожче в могилу ховаючи...

Мов над життям, переповненим мукою,  
Грозить прокльонами, стогне розпукою,  
І, наче вибух чуття неподільного,  
Крик у ній чується — крик божевільного!  
. . . . . ,  
. . . . . ,

То знов звивається  
Срібними жалями,  
Переливається  
І розсипається  
Слізьми-кришталями!

Мов зомліваючи,  
Руки ламаючи,  
Хтось на могилі голосить,  
Серцем зневаженим,



Тяжко ображеним  
Вже не благає, не просить...  
. . . . .  
Скрипонько-зрадонько,  
Люба принадонько,  
Тихо-помаленьку грай,—  
Серця самотного,  
Серця скорботного  
Вкрай не вражай!..  
. . . . .

Уночі під дощем,  
Загорнувшись плащем,  
Я ловлю, я хапаю ті звуки,  
А вони все ростуть,  
Мое серденько рвуть  
І клубочаться в нім, як гадюки!..

Дрібно дощ капотить,  
Світло ледве мигтить...  
І поволі туман налягає...  
Хто прогляне крізь тьму?  
Чи болить же кому,  
Що поет безпритульний ридає?!

Чернігів, 1907 р.

### FІAT!.. \*

Тоді, як лишаюсь я сам,  
В ті хвилини святого спокою,  
Коли наді мною  
Розкривається небо, мов храм,—  
І там  
Я чую, як співи велебні лунають,  
Як журно в небесних житлâх  
Херувими пречисті зітхають  
В сльозах...  
Коли я себе почуваю їх братом,  
Таким чистим, прозорим, крилатим,  
З душею, як арфа чуткâ.  
І ніжновразлива,  
Така,  
Чутливо-гучлива,

---

\* Хай буде (лат.).— Ред.

Що від подиху вітру бринить,  
Зітхає, як пахощі квітів таємних...

В ту мить

Почувань невимовних, надземних

В людині святого ества

Я виймаю портрет її, образ мого божества,

Я дивлюся, дивлюся без краю,

І, мов любу дитину свою,

Тихенько гойдаю...

Цілувати не смію, а тільки молю,

Благаю відчути, як вірно, безмежно кохаю,

Люблю!..

І співаю молитву-надію

І мрію, і млію...

І вдивляюся знову в коханії риси лица,

І, напруживши волі останні зусилля,

В екстазі, в огні божевілля

Воскресить намагаюсь мерця!

І певен, що те, чого люди

Не можуть зробити,

Я силою чуда зроблю, і вона буде жить!

Хай же станеться чудо! хай буде! хай буде!

Чернігів, 1907 р.

## ЧИ НЕ ДОСИТЬ?..

Чи не досить вже ілюзій

І даремних мрій?

Хвилювання, сподівання,

Страчених надій?

Вирви з серця геть кохання!

А коли сього

Не захоче серце, разом

Вирви і його.

Чернігів, 1908 р.

## РАБ

На роздоріжжі, в пустелі німій, серед темної ночі

Впав знеможений раб, стративши сили свої.

Палко він волі бажав, лиха ж йому доля судилась:

Втікши з неволі, не міг зняти кайдани важкі,

Ось він зірвався, мов звір той, і дико поводить очима,

Рани криваві шкребе, вис від болю, вищить,  
Знов за кайдани береться, і рве, і гризе їх зубами,  
Та не порвати йому, ані послабити їх.  
О, як подібний до нього і ти, нещасливий коханцю!  
Глянь-бо у душу свою — раб той нікчемний се ти!

Чернігів, 1909 р.

## НЕХАЙ І ТАК

Нехай і так, що я той раб нікчемний,  
Що часом падає, щоб підвестися знов,  
Та знай і ти, що біль мій — недаремний,  
Що він вигоює, витроює любов.

Коли я раб, то раб, що рве кайдани,  
Що не скоряється, нести не хоче гніт.  
Нехай горять, нехай ятряться рани,  
Та крізь криваву млу тих мук я бачу світ.

Як прагну я його, як хочу волі!  
Бажанням тим моя істота вся тремтить,  
І прийде час — засяє в ореолі  
Душа відновлена і чиста, як блакить.

Бо на вогні, що палить мої груди,  
Згорить і ся любов. Кайдани упадуть,  
Зітреться й слід колишньої полуди,  
І ясний тихий світ мою осяє путь.

І замість помсти, вороже коханий,  
До тебе в серці тім, що ти точила кров,  
Зросте чуття високої пошани  
І, мов лампади світ,— безгрішная любов.

Чернігів, 1910 р.

## FINALE

Шість літ щодня надіятись і ждати,  
Шість літ в огні горить і не згорать,  
Удари стріл з руки коханої приймати  
І все прощати!..

Свій біль тяжкий я переміг любов'ю,  
Для неї всі образи переміг,  
І виспівав тебе, омивши серце кров'ю,  
Потоком сліз.

Зорій же ти, мій образе пречистий!  
В тобі я власну мрію покохав...  
Благословен той час великий, урочистий,  
Як ти повстав!

І ось тепер всім страдникам нещасним  
В своїх піснях я образ той несу:  
Відбити в душах їх сіянням чистим, ясным  
Його красу.

Чернігів, 1910 р.

## РАЗОК НАМИСТА

### I

Ущухла буря. Розійшлись хмарки,  
І скрізь панує тиша урочиста...  
Душа всміхнулась, знов прозора, чиста  
І отрясає перли-слізюньки  
В разок намиста.

Чернігів, 1910 р.

### II

Червоне коло блискуче, красне  
За гори тихо ген-ген сідає,  
Та доки зникне і доки згасне,  
Огнем пожежі воно палає.

Мов жар червоні і кармінкові  
Круг його хмари хиткі, хвилясті —  
І позлотисті, і бурштинові,  
І фіалкові, і попелясті...

Поволі, тихо зайшло за гори  
Червоне коло блискуче, красне...  
В душі зринають жалі-докори...  
Упали тіні, проміння гасне...

### III

В киреї темній тихо суне ніч  
І все в свої обійми загортає.  
Як повновладно, впевнено рушає  
І світло дня жене від себе прічі!..  
Душа в тривозі, мов щось пречуває...  
Аж осьь... Що там чорніє на путі?  
Голгофа<sup>1</sup> — і на ній марою виступає  
Моя любов, розп'ята на хресті!

#### IV

Друже любий мій,  
Що читаєш се,  
Ти хоч зрозумій  
Біль, що серце ссе.

Найстрашніший гріх,  
Найтяжча вина —  
Се погорди сміх,  
Зради трутизна.

Найгідший удар —  
Той, що ззаду б'є,  
Найгірший пожар —  
Що у грудях є...

Ох, горить, пече...  
Друже любий мій!  
Як то боляче —  
Ти хоч зрозумій.

#### V

Мій друже, дивуєшся ти  
І робиш питання:  
Як може кохання цвісти  
На ґрунті страждання?

О, як ще, мій друже, цвіте —  
Бодай не казати!..  
Одна лиш порада на те —  
Косою підтяти.

#### VI

Одпочинь, одпочинь, на хвилину засни  
Ти, зневажене серце украй.  
Не бентежся даремно, життя не клени,  
Не ридай!

Час мине, промине, ніби оком змигне,  
І не знати де дінеться жаль,  
І ти, серце смутне, будеш знову ясне,  
Мов кришталь.

## VII

Нічка на землю упала  
Синім, прозорим серпанком.  
Сумом душа оповита,  
Стомлені вії примкнула.  
Тихо... Вона задрімала,  
Щастя їй мріється ранком...  
Бідна душа сумовита,  
Ніби дитина заснула.

.....

Тихо. Важкою ходою  
Хтось обережно ступає.  
Хто се? чужий... незнайомий...  
Став. Ані слова, ні звука...  
Тіні снуються юрбою...  
Хтось ніби важко зітхає...  
Крила простер Невідомий...  
Хто се? Ні слова... О, мука!..

## VIII

Знову ранок, знову світ!  
Знову квіти і проміння,  
І надії, і тремтіння,  
І усмішка, і привіт!

О, сей ранок буде мій!  
Від життя так мало взято,  
А я хочу ще багато  
У дорозі життєвій!

І що хочу, те зроблю,  
Бо я сміливий і дужий;  
Не схилюся я байдужий —  
Грім і блискавку люблю!

Душу вільну, молоду  
Я намарне не розвію —  
Я кохаю ясну мрію,  
Я назустріч сонцю йду!

Кров кипить... Ставай на прю!  
Хто відважний? хто завзятий?  
Згинь же, вороже проклятий!  
Я бажанням ж и т ь горю!

НІ!

Наді мною скрипки плачуть,  
Скрипки плачуть наді мною уночі;  
Наді мною круки крячуть,  
Круки крячуть і регочуться сичі.

Скрипки плачуть: «Необачний!  
Необачний, нащо ти згубив свій рай?  
Ситий щастя, ти, невдячний,  
Ти, невдячний, чи беріг його — згадай?»

Круки крячуть: «Кари-чари,  
Кари-чари підуть скрізь, де підеш ти:  
В гори, в ліс і на базари —  
На базари світової суєти...»

«Може, вернеш знов до неї,  
Знов до неї?» Так сичі кричать мені  
І що є снаги моєї  
Я гукаю: ні!



# ЛІЛЕЇ Й РУБІНИ

## I. ЛІЛЕЇ

Лілеями сумними, злотоокими  
Цвінуть у серці давні почуття;  
Лілеями минулого життя  
Встають вони з безодні забуття  
Такими ніжними, такими самотніми...  
Колись вони в гармонії буття  
Бриніли тонами величними, високими,  
Акордами могутими, глибокими!  
Діждався я тепер їх вороття  
Лілеями сумними, злотоокими...

Київ, 1911 р.

## II. ПЕРЕД БРАМОЮ

Що буде потім — я не знаю...  
Але поріг святого раю  
Відважно я переступлю,  
Бо знову крила почуваю  
І знову вірю і люблю!  
Що буде потім — я не знаю...

Хай божа ласка буде з нами!  
Тяжкими довгими стежками  
Я йшов крізь хащі і терни, —  
І ось я стукаю до брами  
І знов гукаю: «Відчини!»  
Хай божа ласка буде з нами...

Київ, 1912 р.

## III. РУБІНИ

Одкриваються рани —  
Давні рани, нудьгою роз'ятрені знов...  
І червону, гарячу, мов полум'я, кров

Вже не стримує зілля омани.  
Одкриваються рани...

Рани, серця рубіні!  
Ви — єдиний той дар, ви — той скарб жебрака,  
Що дала йому з ласки кохана рука  
На розстанні, в останні хвилини...  
Рани, серця рубіні!..

О, рубіні червоні!  
А хто ж вам дав багровість і полиск огня?  
Моя гордість, ображена гордість моя,  
Що тримала мій гнів на припоні.  
О, рубіні червоні!..

Київ, 1911 р.

### ІНФАНТА

*Міфотканому*  
Різьблю свій сон... От ніби вчора ми  
Зійшлися, — і стріча та жива.  
На землю тканками прозорими  
Лягли осінні дерева.

*Міфотканому*  
Акордами (проміннострунними)  
День хвилював і тихо гас.  
Над килимами вогнелунними  
Венера кинула алмаз.

*Міфотканому*  
У завивалі мрійнотканому  
Дрімала синя далечинь, —  
І от на обрії туманному  
Замиготіла ваша тинь.

*Міфотканому*  
Дзвінкою чорною сільветою  
Вона упала на емаль,  
А поза нею вуалетою  
Стелився попелястий жаль.

*Міфотканому*  
Ви йшли, як сон, як міф укоханий,  
Що виринає з теми столить.  
Вітали вас — мій дух сполоханий,  
Рум'яне сяйво і блакить.

*Міфотканому*  
Бриніли в серці домінантою  
Чуття побожної хвали,

Коли величною інфантою  
Ви поуз мене перейшли.

Ви усміхнулись ясноворбно  
Холодним полиском очей,—  
І я схилився упокорено,  
Діткнутий лезом двох мечей.

Освячений, в солодкій муці я  
Був по той бік добра і зла...  
А наді мною Революція  
В червоній заграві пливла.

Накидано 1907 р.  
Викінчено 1922 р.

## З ХВИЛЬ БОРОТЬБИ

### ЗА УКРАЇНУ!

За Україну!  
З огнем завзяття  
Рушаймо, браття,  
Всі вперед!

Слушний час  
Кличе нас —  
Ну ж бо враз  
Сповнять святий наказ!

За Україну,  
За її долю,  
За честь і волю,  
За народ!

Ганебні пута  
Ми вже порвали  
І зруйнували  
Царський трон.

З-під ярем  
І з тюрем,  
Де був гніт,  
Ми йдем на вільний світ! <sup>1</sup>

За Україну,  
За її долю,  
За честь і волю,  
За народ!

О, Україно!  
О, рідна Ненько!  
Тобі вірненько  
Присягнем.

Серця кров  
І любов —  
Все тобі  
Віддати в боротьбі!

За Україну,  
За її долю,  
За честь і волю,  
За народ!

Вперед же, браття!  
Наш прапор має  
І сонце сяє  
Нам в очах!

Дружній тиск,  
Зброї блиск,  
В серці гнів  
І з ним свобідний спів:

За Україну,  
За її долю,  
За честь і волю,  
За народ!

Київ, 1917 р.

## ЄВШАН-ЗІЛЛЯ

### *Поема*

*Присв[ячується] Іванові Липі<sup>1</sup>*

Да луче есть на своей земли  
костю лечи  
ине ли на чуже славу быти.  
*Літопис, за Іпатським списком<sup>2</sup>*

В давніх літописах наших  
Єсть одно оповідання,  
Що зворушує у серці  
Найсвятіші почування.

Не блищить воно красою  
Слів гучних і мальовничих,  
Не вихвалює героїв  
Та їх вчинків войовничих.

Ні, про інше щось говорить  
Те старе оповідання.  
Між рядками слів таїться  
В нім якесь пророкування.

І воно живить надію,  
Певну віру в ідеали  
Тим, котрі вже край свій рідний  
Зацурали, занедбали...

---

Жив у Києві в неволі  
Ханський син, малий хлопчина,  
Половецького б то хана  
Найулюблена дитина.

Мономах, князь Володимир <sup>3</sup>,  
Взяв його під час походу  
З ясирём в полон і потім  
При собі лишив за вроду.

Оточив його почотом  
І розкошами догідно —  
І жилось тому хлоп'яті  
І безпечно, і вигідно.

Час минав, і став помалу  
Рідний степ він забувати,  
Край чужий, чужі звичаї,  
Як за рідні, уважати.

Та не так жилося хану  
Без коханої дитини.  
Тяжко віку доживати  
Під вагою самотини.

Зажурився, засмутився...  
В день не їсть, а серед ночі  
Плаче бідний та зітхає,  
Сну не знають його очі.

Ні від кого він не має  
Ні утіхи, ні поради.  
Світ увесь йому здається  
Без краси і без принади.

Кличе він гудця до себе  
І таку держить промову,  
Що мов кров'ю з його серця  
Слово точиться по слову.

«Слухай, старче, ти шугася  
Ясним соколом у хмарах,  
Сірим вовком в полі скачеш,  
Розумієшся на чарах.

Божий дар ти маєш з неба  
Людям долю віщувати,  
Словом, піснею своєю  
Всіх до себе привертати.

Ти піди у землю руську,  
Ворогів наших країну —  
Відшукай там мого сина,  
Мою любую дитину.

Розкажи, як побиваюсь  
Я за ним і дні і ночі,  
Як давно вже виглядають  
Його звідтіль мої очі.

Заспвай ти йому пісню,  
Нашу, рідну, половецьку,  
Про життя привільне наше,  
Нашу вдачу молодецьку.

А як все те не поможе,  
Дай йому свшану-зілля,  
Щоб, понюхавши, згадав він  
Степу рідного привілля».

І пішов гудець в дорогу.  
Йде він три дні і три ночі,  
На четвертий день приходить  
В місто Київ опівночі.

Крадькома пройшов, мов злодій,  
Він до сина свого пана  
І почав казати стиха  
Мову зрадженого хана.

Улещас, намовляє...  
Та слова його хлопчину

Не вражають, бо забув вже  
Він і батька, і родину.

І гудець по струнах вдарив!  
Наче вітер у негоду,  
Загула невпинна пісня —  
Пісня вільного народу:

Про славетнії події —  
Ті події половецькі,  
Про лицарські походи —  
Ті походи молодецькі!

Мов скажена хуртовина,  
Мов страшні Перуна громи,  
Так ревли-стогнали струни  
І той спів гудця-сіроми!

Але ось вже затихає  
Бренькіт дужий, акордовий,  
І замісто його чути  
Спів народний, колісковий.

То гудець співає тихо  
Пісню тую, що співала  
Мати синові своєму,  
Як маленьким колисала.

Наче лагідна молитва,  
Журно пісня та лунає.  
Ось її акорд останній  
В п'яній ночі потопає...

Але спів цей ніжний, любий,  
Ані перший сильний, дужий,  
Не вразив юнацьке серце;  
Він сидить німий, байдужий.

І схилилася стареча  
Голова гудця на груди —  
Там, де пуста замість серця,  
Порятунку вже не буде!..

Але ні! Ще є надія  
Тут, на грудях, в сповиточку!..  
І тремтячими руками  
Роздирає він сповиточку



І з грудей своїх знімає  
Той євшан, чарівне зілля,  
І понюхатъ юнакові  
Подає оте бадилля.

Що ж це враз з юнаком сталось?  
Твар поблідла у небоги,  
Затремтів, очима блиснув  
І зірвавсь на рівні ноги.

Рідний степ — широкий, вільний,  
Пишнобарвний і квітчастий —  
Раптом став перед очима,  
З ним і батенько нещасний!..

Воля, воленька кохана!  
Рідні шатра, рідні люди...  
Все це разом промайнуло,  
Стисло горло, сперло груди.

«Краще в ріднім краї милім  
Полягти кістками, сконати,  
Ніж в землі чужій, ворожій  
В славі й шані пробувати!»

Так він скрикнув, і в дорогу  
В нічку темну та пригожу  
Подались вони обоє,  
Обминаючи сторожу.

Байраками та ярами  
Неутомно проходили —  
В рідний степ, у край веселий  
Простували, поспішали.

\*

Україно! Мамо любя!  
Чи не те ж з тобою сталось?  
Чи синів твоїх багато  
На степах твоїх зосталось?

Чи вони ж не відцурались,  
Не забули тебе, неньку,  
Чи сховали жаль до тебе  
І кохання у серденьку?

Марна річ! Були і в тебе  
Кобзарі — гудці народні,  
Що співали-віщували  
Заповіти благородні,—

А проте тієї сили,  
Духу, що зрива на ноги,  
В нас нема і манівцями  
Ми блукаєм без дороги!..

Де ж того євшану взяти,  
Того зілля-привороту,  
Що на певний шлях направить,—  
Шлях у край свій повороту?!

Полтава, 11/VIII 1899 р.

## НА СВЯТО ВІДКРИТТЯ ПАМ'ЯТНИКА ІВАНОВІ КОТЛЯРЕВСЬКОМУ <sup>1</sup>

Був один такий час: на важких терезах  
Вже хиталася доля України,  
А вона, наша ньєнка, стояла в сльозах,  
В сподіванні страшної хвилини.

По широких степах ще котилась луна,  
Марний відгук кривавої сичі...  
І надходила ніч непрозора, сумна,  
Що, мов пугач, дивилась у вічі.

Де-не-де серед тиші ще хтось з кобзарів  
Грав, неначе прохав на подзвіння;  
То не дума була, то був лірницький спів,  
Над труною тужне голосіння...

Ніч і тиша сумна присипляли усіх,  
Навіть тих, хто і в бою не гнувся...  
Коли раптом веселий зневажливий сміх  
Серед мертвої тиші почувся!

І здригнулися всі у питанні німім:  
Хто б посмів так одважно сміятись,  
Коли звикли усі, щоб не вдарив той грім,  
І від власної тіні ховатись.

Ще ж у пам'яті свіжа подія була,  
Як в неволі сконав Калнишевський...<sup>2</sup>  
Хто ж сваволець, що має відвагу орла?  
То сміявся Іван Котляревський.

Він співав і сміявся. І голос його  
То лунав соловейковим співом,  
То нараз затихав,— і він замість того  
Реготався, охоплений гнівом.

Він до бою не кликав, бо знав, що у сні  
Спочиває натруджена сила,  
Що по довгій, столітній козацькій війні  
Ніч столітня тепер наступила.

Він не плакав, бо серцем прозрів, що народ,  
Відпочивши від мук лихоліття,  
Зрозуміє причини колишніх пригод  
І завдання нового століття.

Та він бачив, що люд той не мав голови,  
Що вже пан свого краю цурався,—  
Тоді жовч закипала у нього в крові  
І він з панства того реготався! —

Так минали літа... І новітні співці  
Відгукнулись на голос той дужий.  
Засвітились помалу в хатах каганці,  
Прокидався слабий і байдужий.

І збирались один по одним вояки,  
І під прапором правди святої  
Виростали з землі, шикувались полки,  
Чувся поклик: «До зброї! до зброї! ...»

Не неволя чужа і не сила меча —  
Гаслом стало: освіта й наука,  
Проти нападу злого і тьми і бича  
Ся найкраща в житті запорука!

Та не всі вирушали, відкинувши страх,  
Як ті лицарі славні, завзяті —  
Ще багато їх спить, поховавшись в норах,  
Ми не бачимо їх на цім святі!

Годі ж спати! Прокиньтесь! Ви спали сто літ!  
Мабуть, виспались добре, нетяги?!.

Чи ж сховали в душі ви святий заповіт?  
Чи набралися сил і відваги?

День надворі! Нас кличе новий наш гетьман,  
Не гетьман військовий, а культурний.  
Тим гетьманом тепер у нас батько Іван,  
Що вказав нам шлях літературний!

Він між нами тепер! Він зібрав нас усіх  
Хто ж на поклик його не озветься?!.  
З-поза довгих ста літ чи ви чуєте сміх?  
То Іван Котляревський сміється!..

С. Осняки, на Чернігівщині, 24/VIII 1903 р.

## ДІВЧИНІ

*Посв[ята] Людмилі Старицькій<sup>1</sup>*

«Мізерія, мізерія навколо».

«Мрія» Л. Старицької.

Не журись, дівчино, в тугу не вдавайся,  
На свою недолю ти не нарікай;  
В серці май надію, з нею сподівайся,  
Що на землю прийде той жаданий рай.

Що, втомившись, люди в боротьбі кривавій  
Здіймуть очі вгору за пролиту кров,  
Кинуть чвари, заздрість і думки лукаві,  
В світі запанують правда і любов.

Жінка, що в знесиллі тихою ходою  
Рівності і волі мала добувати,  
Наче янгол божий, чистою рукою  
Серцем чоловіцтва буде керувати!

Годі ж, не журися, кинь свої вагання,  
Стань в пригоді людям бідним і сліпим  
І на людське лихо, сльози і страждання  
Озовись серденьком чулим і живим.

І під стогін вітру, бурі і негоди  
В лютій колотнечі завжди пам'ятай,  
Що, втомившись, люди забажають згоди  
І на землю прийде той жаданий рай.

«Зоря»<sup>2</sup>, 1893 р.

## РОЗВАГА

*Присвячується Марусі Комарівні<sup>1</sup>*

Коли мимоволі, мов тая гадюка,  
На серденьку туга кубельце зів'є  
І буде вас гризти нудьга і розпука,  
І горе кайданами душу скує,—

Тоді, в ту сумну, безпорадну хвилину,  
Щоб серцеві бідному дати супокій,  
На рідну кохану свою Україну  
Полиньте на крилах укоханих мрій.

І роки дитячі в тих мріях повстануть,  
Мов марево любе хороше у сні,  
І з усміхом чистим ласкаво поглянуть,  
Як перше — байдужі, веселі, ясні!

Згадається вам вся краса і принада,  
Якою багатий розкішний наш край:  
І в буйному цвіті садок, і левада,  
І батьківська рідна оселя, і гай,

І Ворскло, й кущі верболозу гнучкого,  
І став, і тополі сріблясті, стрункі,  
І, повні того почуття чарівного,  
Пісні соловейка зваблivi, дзвінкi...

Ті згадки рожеві про давнє, забуте  
Росою цілющою з неба впадуть  
І в серденько, лютим морозом окуте,  
Живущої сили вони увіллють.

1894 р.

### КРАЮ МІЙ РІДНИЙ!..

Краю мій рідний, зневажений краю!  
Де ж те сподіване щастя твоє?  
Крається серце від болю, одчаю,  
Як тільки долю твою нагадаю —  
Горе мое!

Люду мій бідний, окрадений люду!  
Що у твоїх я побачив очах,

То вже й довіку свого не забуду,  
Де б я не був, всюди бачити буду —  
Голод і жах!

Чернігів, 1908 р.

### ГОРАМИ, ГОРАМИ...

Горами, горами,  
Над ярами й борами,  
На весь край  
Горенько, горенько  
Розлялось, як моренько,  
Через край...

Доля кується  
У боротьбі.  
Дужий не гнеться,  
Гнуться слабі.

\*

Зраджений, зраджений,  
Рідний край зневажений  
У ярмі.

Змучений, змучений,  
Люд наш збаламучений  
Стогне в темі.

Помстою люто  
Серце кипить...  
Дух не закуто —  
Хочеться жити!

Чернігів, 1904 р.

### КОЛИ ТИ ЛЮБИШ РІДНИЙ КРАЙ...

Коли ти любиш рідний край,  
Радій, співай!  
Прийшла пора, прийшла година —  
Сміється Київ, сяє Львів!  
Ярмо одвічних ворогів  
Скидає вільна Україна!  
Але, козаче, позір май,  
Коли ти любиш рідний край.

Коли ти любиш рідний край,  
В ряди ставай!  
Гори відвагою святою!  
Бо тільки меч — а не слова —  
Здобуде нації права  
У ворогів її розвою.  
Вперед же сміливо рушай,  
Коли ти любиш рідний край!

Коли ти любиш рідний край,  
То тям і знай,  
Що гук війни, вогонь Перуна —  
Дочасні, як і свист бича,  
І щастя дасть не блиск меча,  
А вільна школа і трибуна,  
Про це, про це найбільше дбай,  
Коли ти любиш рідний край!

\*

Коли ти любиш рідний край,  
Гори, палай!  
Коли в огонь живої мови  
Чуття святого надаси,  
Ти станеш лицарем краси,  
І визволення, і любови.  
За честь і правду все віддай,  
Коли ти любиш рідний край!

Київ, 1918 р.

### ТИ НЕ МОЯ!

Нехай з-поміж усіх ти мов зірниця сяєш,  
Хай цінний скарб краса твоя,  
І чарами її ти всіх собі скоряєш...  
Та коли ти України не кохаєш —  
Ти не моя!

Нехай у грудях ти чудове серце маєш  
І серце те усіх звабля,  
Бо всіх до нього ти ласкаво пригортаєш,  
Та коли ти України не кохаєш —  
Ти не моя!

Нехай ти розумом всю землю оглядаєш  
Згори, мов сміливе орля,

А стріхи рідної не бачиш і не знаєш,  
Та коли ти України не кохаєш —  
Ти не моя!

Нехай за правду в бій ти чесно виступаєш,  
Нехай не жалуєш життя,  
А кривди нації в душі не відчуваєш  
Та коли ти України не кохаєш —  
Ти не моя!

Ти не моя! О, ні,— даремно ти гадаєш,  
Що сам прийду до тебе я.  
І хоч би ти прийшла, мене не ублагаєш,  
Бо коли ти України не кохаєш —  
Ти не моя!

Чернігів, 1905 р.

## ПРИВИД

*Сон у ніч під 26 лютого*

Ніч. Тихо, як в усі. І важко, і душно.  
Замовк цілоденний гармидер і шум,—  
І я у знеможі лежу непорушно,  
Один, самотою, без сили і дум.  
Весь день проминув у даремних турботах,  
Весь день був зужитий на працю гидку,  
Ту працю, що лине в щоденних клопотах  
Про власний добробут у власнім кутку.  
Доволі, над силу. Спокою, спокою...  
Не треба нічого, байдуже про все —  
Знемігся на силах я, впав під вагою...  
Нехай же хоч ніч забуття принесе.  
Як тихо навколо. Зійшов срібнорогий  
Мандрівець північний і все освітив,  
Зирнув і до мене в покоїк убогий  
І весь його сяєвом ясным залив.  
Химернії тіні прослалися долі  
Від столу, завіс і квіток на вікні.  
Лежу я безсилий, позбавлений волі,  
І втоплюю очі в портрет на стіні:  
Замислене чоло додолу схилилось,  
Поважний і страдницький вираз лица,  
Неначе в нім горе всесвітнє відбилось,  
І очі глибокі, сумні без кінця...  
У шапці й кожусі і вуса козачі...



Не можу очей одвести, притягла  
Мене якась сила могутня й неначе  
Солодка дрімота всього поняла.  
Як пильно, докірливо дивляться очі,  
Немовби говорять... Ні, се не портрет,  
Се в місячнім світлі зимової ночі  
Стоїть він, живий наш великий Поет!  
Стоїть і з докором хита головою...  
Мій боже! либонь, він говорить зі мною?!

. . . . .

Довго-довго я дивлюся  
З високого неба;  
Виглядаю, та не бачу,  
Чого мені треба.  
Над могилою моєю  
Чорний ворон кричав,  
А душа моя убога  
Сумує та плаче...  
Сини мої, дочки мої,  
Квіти — мої діти —  
Знеможені, зубожені,  
Морозом прибиті!  
Виростав вас, доглядав вас  
На втіху та диво,  
Сіяв зерно, сподівався  
На добрії жнива...

Та ба! думка одурила,  
Як і перш дурила —  
Зледащіла, знікчемніла  
Козацькая сила!  
Пішли в найми до сусіда,  
Своє залишили,  
Запродали Україну,  
Степи та могили!  
Занедбали й те, що мали  
Землячки кохані,  
Славних прадідів великих  
Правнуки погані!..

. . . . .

І враз я прокинувся... Химерною грою  
Сріблясті проміння в вікні миготять.  
Портрет на стіні... Але що ж це зі мною?

Чому в мене сльози на віях тремтять?  
— Мій батьку, Тарасе! Люблю я Україну,  
Її не цурався я; щастя моє  
Я в ній покладаю, за неї я згину,—  
Віддам їй всі сили, здоров'я своє!  
Але я знемігся... Не велет я дужий,  
Я син свого часу, і хрест мій важкий,  
Але до святих твоїх дум не байдужий,  
І в серці зберіг заповіт дорогий,  
І всі ми такі... Нам приборкано крила;  
Хробак лихоліття нам серце сточив,  
Але не сточив він любові до діла  
І творчої сили він в нас не убив.  
Та ж сила — ознака живого народа;  
Її ніщо в світі не може спинить,  
Вона, як сама невмируща природа,  
Буде, руйнує, щоб знову творить.  
І слухний час прийде — вона стрепенеться,  
Всіх нас об'єднає, до купи зілє,  
Нехай же просяє, нехай усміхнеться  
Повите журбою обличчя твоє!

Катеринодар, 1902 р.

## ІВАНОВІ ФРАНКОВІ

*Відповідь на його Послання*

La poésie n'a pas la vérité pour  
objet, elle n'a qu'elle-même.

*Charles Baudelaire \**

Ні, мій учителю і друже,  
Про мене все це не байдуже.  
Життя з його скаженим шалом,  
З погонею за ідеалом,  
З його стражданням і болінням  
І невгамованим сумлінням,  
Життя — се дві противні сили,  
Що між собою в бій вступили.  
Одна з них — велетень-гнобитель,  
А друга — геній-визволитель;  
Його двосічна гостра криця  
Влучна, як з неба блискавиця;

\* Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність. Шарль Бодлер<sup>1</sup>  
(франц.). — Ред.

Але і ведетень-могучий  
В руці тримає меч блискучий;  
Страшні, тяжкі його удари,  
А ще страшніш таємні чари...  
Як маю я його цуратись  
Чи від ударів ухилитись?  
О, ні! Я, взявши в руки зброю,  
Іду за генієм до бою.  
Рубаюсь з ворогом, співаю,  
В піснях до бою закликаю  
Всіх тих, що мляві, чи недужі,  
Чи під укриттям сплять байдужі.  
І знаю я, що замість плати  
Мене чекають кари, страти...  
Та чи ж грізний удар обуха  
Там, де буяє творчість духа?  
Одна хвилинка раювання  
Там відкупляє всі страждання.  
Бо то чуття свободні, щирі  
Бринять у святобливій дірі.  
І прикро, як ураз зі мною  
Стають, немовби теж до бою,  
А справді для пихи своєї  
З порожнім серцем фарисеї<sup>2</sup>  
І паперовими мечами  
Вимахають над головами.  
Хто кликав їх? Чого їм треба?  
Чи хробакам потрібно неба?  
Нехай ідуть всі ті нездари  
На торговиці та базари!  
Нікчемний крам, дрібні вигоди —  
От їх найвищії клейноди!  
Але коли повсякчас битись,  
То серце може озлобитись.  
Охляти може, зачерствіти,  
Зав'януть, як без сонця квіти.  
Душа бажає скинути пута,  
Що в їх здавен вона закута,  
Бажає ширшого простору —  
Схопитись і злетіти вгору,  
Життя брудне, життя нікчемне  
Забути і пізнати надземне.  
Все неосяжне — охопити,  
Незрозуміле — зрозуміти!  
О, друже мій, то не дурниці —  
Всі ті щасливі небулиці

Про райських гурій<sup>3</sup>, про нірвану<sup>4</sup>,  
Про землю ту обітовану.  
Вони тягар життя скидають  
І душу раєм надихають.  
Чи все ж те розумом збагнути,  
Що дасться серцеві відчутти?  
І чи можливо без утрати  
Свобідний творчий дух скувати?  
І хто Поезію — царицю  
Посміє кинуть у в'язницю?  
Хто вкаже шлях їй чи напрямом,  
Коли вона не зносить рамок?  
В ній в с і краси кольори сяють,  
В ній в с і чуття і змисли грають..  
До мене як горожанина  
Ставляй вимоги — я людина.  
А як поет — без перепони  
Я стежу творчості закони;  
З них повстають мої ідеї —  
Найкращий скарб душі моєї.  
Творю я їх не для шаноби;  
Не руш, коли не до вподоби.  
І ще скажу, мій славний друже,  
Я не беру життя байдуже.  
Високих дум святі скрижалі,  
Всі наші радощі і жалі,  
Всі ті боління і надії  
І чарівливі гарні мрії,—  
Все, що від тебе в серце впало,  
Не загубилось, не пропало..  
Моя девіза: йти за віком  
І бути цілим чоловіком!

Харків, 1902 р.

## Д І Т Я М

### І. СНІЖИНКИ

Білесенькі сніжиночки,  
Вродились ми з води;  
Легенькі, як пушиночки,  
Спустилися сюди.

Ми хмарою носилися  
Від подиху зими

І весело крутилися  
Метелицею ми.

Тепер ми хочем спатоньки,  
Як дітоньки малі.  
І линемо до матінки —  
До любої землі.

Але вітрець буйнесенький  
Жене та крутить нас.  
Не дми, не дми, дурнесенький.  
Бо вже нам спати час.

Матуся наша рідная  
Холодна і суха,  
Бо дуже змерзла, бідная,  
Вона без кожуха.

Отож її нагріємо,  
Устелимо сніжком.  
Мов ковдрою, накриємо  
Легесеньким пушком.

Нехай зимою злючою  
Вона спочине в сні,  
Щоб зеленню пахучою  
Прибратись навесні.

Щоб з ниви колосистої  
Був добрий урожай,—  
То й долі променистої  
Зазнає рідний край!

Київ, 1919 р.

## II. ПРИВІТАННЯ

*Синові на іменини*

Любий сину України,  
Я тобі співаю!  
І в хороші ці хвилини —  
Твого віку роковини —  
Ось чого бажаю:

Більше розуму та хисту,  
Талану без краю;

Мати душу добру, чисту,  
Вдачу чесну, кременисту —  
Ось чого бажаю.

Серце тішити красою,  
В ній шукати раю,  
Впитись творчістю святою,  
Науковою метою —  
Ось чого бажаю.

Правду завжди боронити  
Чесно, по звичаю,  
Серцем всім її любити  
І для неї вік прожити —  
Ось чого бажаю.

Не ходить рабом похилим,  
Плачучи з одчаю,  
А з обличчям ясным, милим  
Бути певним, бути смілим —  
Ось чого бажаю.

Працювати для народу  
І для свого краю,  
Боронити честь і вроду  
І умерти за свободу —  
Ось чого бажаю!

Чернігів, 1905 р.

## DE MORTUIS \*

### НА ТАРАСОВІЙ ПАНАХИДІ

*Пам'яті Т. Шевченка*

Дим од кадила розноситься хмарами,  
Вгору все вгору снується примарами...

Пісня ридає.

Сумно з свічками

Всі скам'янілі стоять, як мерці.

«Вічная пам'ять» з посмертними чарами  
В душу лягає тяжкими ударами.

Журно витає

Десь понад нами

Тінь Кобзарєва в терновім вінці.

Тільки в серця з панахидними співами

Б'ють переливами

Інші бажання,

Інші надії...

Груди тремтять і палають в огні.

Думка літає над рідними нивами...

Жити ми хочем і бути щасливими!..

Всі поривання,

Думи і мрії

Вилити грізно в діла голосні!

Київ, 1911 р.

### СЕРЦЕ МУЗИКИ

*Пам'яті М. Лисенка*<sup>1</sup>

#### I

Серце музики спинилось...

Чуєте — серце музики!

Серце, що ритмами билось,

Вже заціміло навіки.

---

\* Про мертвих (лат.) — Ред.

Ох, як те серце любило —  
До нестерпучого болю!  
Як воно тяжко боліло  
За Україну, за волю...

Повне святої розпуки,  
Серце музики стискалось,  
Далі — не стерпіло муки —  
І розірвалось!..

## II

Яка краса! Усе життя  
В акорди перелить,  
З високих дум і почуття  
Нове життя творить!

Нести любов, будити гнів,  
Творити чудеса...  
О, віщий спів, натхненний спів!  
Яка в ньому краса!

Хай серце, болю повне вщерть,  
Розірветься... нехай!  
Висока честь: прийняти смерть  
За любий, рідний край!

Висока честь: усі скарби  
Зложити на вітвар,—  
І жити в пам'яті юрби  
Як лицар і кобзар!

Серед братів, серед сестер,  
Де пісня гомонить,  
Співець почив, але не вмер  
І вічно буде жить.

Київ, 1912 р.

## ПАМ'ЯТІ І. ФРАНКА

### I. AVE REGINA!.. \*

Вперше хлопчині всміхнулась вона,  
Як своє свято справляла весна  
І завітчалася рідна країна...

---

\* Радуйся, царице! (лат.).— Ред.



Дзвонами в золоті сонця бринів,  
Душу хвилюючи, спів:  
Ave Regina!..

Ріс він у мріях... І серце красу  
В себе вбирало, мов квітка росу;  
Він же, побожно схиливши коліна,  
Слухав, як шелестом лісу і трав  
Голос таємний співав:  
Ave Regina...

І він зустрів на дорозі своїй  
Ту, що була королевою мрій...  
Боже! Яка чарівна каватіна  
Хвилює щастя з душі піднялась  
І переможно лилась —  
Ave Regina!..

Стоптані перли, зів'ялі листки  
Вслали його перехресні стежки...  
Зрадила доля мужицького сина!..  
Але, й останній свій ронячи цвіт,  
Серце їй слало привіт:  
Ave Regina...

1913 р.

## II. ІВАН ФРАНКО

*В 40-літній ювілей  
його подвижницької праці*

Іван Франко — трибун народний,  
Пророк-ватаг, ратай-співець  
І громадянин благородний...  
Як той Орфей <sup>1</sup>, герой рапсодний,  
Він з неба віщий посланець!

Іван Франко — мов дух стихії,  
Що творить в нас і серед нас,  
Що будить сили молодії,  
Руйнує зло, живить надії  
На Україні в лютий час!

Іван Франко — могутча сила,  
Як гордий дуб, міцний граніт,  
Котрого буря не зломил

І хоч верхівля опалила,  
А він красує сорок літ!

Чолом тобі, життя стражденне!  
Хай стисне зранена рука,  
Як меч, перо своє натхненне!..  
Хай сяє нам благословенне  
Ім'я славетного Франка!

1913 р.

### ПАМ'ЯТІ Г. Ч. <sup>1</sup>

Ти — чарівник, віщун-співець.  
Ти знаєш тайни волхвування,  
Знайшов ти в нетрях світознання  
Шляхи до зір і до сердець.  
Ти носиш страдника вінець,  
Вінець надлюдського страждання,  
Бо ти співець.

Твій дух сягає понад хмари,  
Туди, в незміряний простір,  
До ясних зір, до чистих зір  
І там пасе він мрій отари,  
Там бачить снища і примари,  
Там чує спів і бренькіт лір,—  
І діє чари.

Ти кинув серце, що в тернах  
Омилось кровію любові,  
На жертovníк світобудови.  
Як чорний птах, як віщий птах,  
Твій дух квилить, і у піснях,  
Як голос сліз, як голос крові  
Лунає жах.

Для віри ще потрібна дія.  
Се ти найкраще зрозумів,—  
І весь свій пал, і весь свій гнів,  
І що дала в розпуці мрія  
Ти — саможертва, самодія —  
Вложив у свій натхненний спів,  
Як Єремія <sup>2</sup>.

Київ, 1911 р.

## НА БАТЬКОВІЙ МОГИЛІ

Спи, батьку мій... В пухкій землі  
Забудь всі лиха, муки злі,  
Всі кривди, що терпів на ній.  
Спи, батьку мій.

Тяжкий тобі судився шлях.  
Спочинь же добре по трудах,—  
Ти заслужив спочинок свій.  
Спи, батьку мій.

Той, хто дає всьому життя,  
Дає і втіху забуття —  
Святий та вічний супокій.  
Спи, батьку мій.

І я колись отак, як ти,  
Дійду останньої мети...  
Сьогодні — цар, а завтра — гній...  
Спи, батьку мій.

Син кріпака — ти вільний став,  
І вільний дух в тобі бував.  
Твій дух живе в душі моїй.  
Спи, батьку мій.

В огні палає рідний край!..  
Спи, любий мій, не потурай —  
За тебе син полине в бій!..  
Спи, батьку мій...

1918 р.

## ЛЕМЕНТ

О, за віщо ж ці муки, ці кари страшні через край,  
Катування вороже?  
Не карай!..  
Схаменись, лютий боже!  
Чи то ж любо тобі чути наші жалі,  
Чути в небі стогнання, і лемент, і дикі прокльони,  
Похороннії дзвони  
На нещасній землі?  
Кинь свій гнів і жорстокі погрози,  
Порятуй!

Як людина, всім серцем відчуй,  
Придивись, прихили своє вухо, пожалься на сльози,  
Що кривавою хмарою в небо ідуть,—  
І коли тільки може  
Твоє серце всю гіркість і біль їх відчуть.  
Заридаєш ти, боже!

Чернігів, 1905 р.

## REQUIEM

*Світлій пам'яті М. Лисенка*

### I. REQUIEM AETERNAM \* <sup>1</sup>

Вічний спокій... О, Боже ласкавий!  
Знайде тіло натружене спокій  
В домовині глибокій...  
А душа? О, премудрий і правий!  
Чи даси ти їй спокій?

Чи даремні були її муки,  
Сподівання і мрії надземні,  
Її сльози таємні  
І до тебе простягнені руки...  
Чи даремні, даремні?

Ні, мій Боже! Проглине безодня  
Тільки пам'ять, а душу — не зможе.  
Тьму душа переможе.  
Хай же діється Воля Господня,—  
Все в руці Твоїй, Боже!

Вічний спокій... Не спокій могили,  
А від злоб і тривоги чистий спокій  
В простороні високій,  
Спокій вищої, творчої сили —  
Вічний спокій...

. . . . .

Боже сильний! Боже правий!  
В сяйві ясному, святому,  
Золотому.

---

\* Вічний спокій (лат.) — Ред.

В царстві вічності і слави  
Дай душі цій одинокій  
Вічний спокій.

Пригорни її до лона,  
Як укохану дитину;  
Як перлину  
Прилучи до свого грона  
Духів чистих, сил небесних,  
Безтілесних...

І нехай у спільнім хорі  
Так, як тут вона співала —  
Умлівала,  
Заспіває в смутку, горі  
Пісню змученого краю  
Там, у раю.

. . . . .

Вічний спокій, вічний спокій  
Дай їй, Боже.  
І в безмежності глибокій,  
Зореокій  
Стріль її Ти любо-гоже;  
Там, в обителі високій,  
Привітай її, ласкавий  
Боже правий,  
І даруй їй вічний спокій,  
Вічний спокій...

## II. DIES IRAE \* 2

День гніву, день божого гніву настав!..  
І в душах на гвалт задзвонила тривога,  
І очі з благанням звернулись до бога,  
Аби не карав!..  
Але милосердя його доточилось до самого краю,—  
І лютий був Господа гнів!  
Він голосом помсти бурхав і гримів,  
Як перше з вершини Сінаю <sup>3</sup>.

\* День гніву (лат.).— Ред.



Смолоскипи маяками,  
Рудо-жовтими вогнями,  
    Блимаючи, сяють —  
Шлях до ями, шлях до ями  
    Світлом позначають.  
Плачуть дзвони на дзвінниці,  
    Хвилі суму гонять,  
Мов сестриці-жалібниці,  
    Сльози роняць-роняць...  
Припадають до землиці,  
В'ються, б'ються, наче птиці,  
    Жалощами дзвонять.  
Янгол Смерті головою  
Похилився над труною  
    З пишними вінками.  
Він закрив лице руками  
    І немов... ридає...  
Боже! змилуйся над нами!  
    Жаль ваги не має!

. . . . .

Вони ідуть, вони ідуть  
    Непевною ходою,  
Немов один тягар несуть  
    І гнуться під вагою.  
Неначе спільним ланцюгом  
    Межи собою скуті,  
Ідуть, ідуть вони гуртом —  
    Пригноблені, зігнуті.  
Їх лица — зсохла лобода;  
    Так лица їх зів'ялі  
Зсушила напрасна біда,  
    Непереможні жалі.  
Вони ідуть, як ті раби,  
    Подражнені і кволі,  
По довгих муках боротьби  
    Без сили і без волі.  
Але у грудях тих рабів  
    Огонь життя тріпоче,  
Палає в них жагучий гнів  
    І помста палахкоче.  
Здається: ось вони ідуть,  
    Та стануть всі і зразу  
Ланцюг ненависний порвуть,  
    Щоб скинути образу.  
Але їх дух, їх рабський дух,  
    Що здавна звик скорятись,

Спинає їх свобідний рух,  
Примушує схилятись.  
Вони ідуть, вони ідуть  
Дорогою сумною,  
Тягар життя свого несуть  
За любою труною.  
За ними линуть дві мари:  
Розпука і Безсилість,  
Дві поневолені сестри,  
Дві — різні, і дві — цілість.  
«Защо? чому? навіщо жить?» —  
До бога звівши руки,  
Розпука кидає в блакить  
Крик нависної муки.  
Але Безсилість край труни  
Хитає головою.  
Вони ідуть, ідуть вони  
Покірно за труною.  
А там на обрїю, в хвості  
Процесїї, за ними  
Тумани сунуться густі  
Привиддями страшними.  
То він, зрадливий друг людей,  
Одвічний ворог богу,  
Справляє шабас Асмодей,  
Святкує перемогу.  
Вони ідуть, вони ідуть  
Непевною ходою,  
Тягар життя свого несуть  
І гнуться під вагою.

. . . . .

Київ, 1912 р.





Нехай і так... У боротьбі тяжкій,  
Незломна волею і вірою людина,  
Я виклик кидаю, могучий виклик свій  
Тобі, тринадцятій...

Хай грає хуртовина!

Багато бур зазнала Україна,  
Та не схилилася і не схилитись їй!

1924

Я спалюю тисяча дев'ятсот двадцять  
четвертий.

Останню ось карту зриваю, щоб кинути в піч...  
За хвилину він полум'ям буде пожертий

І згине в безодні сторіч.

Зрадливий, продажно лукавий,

Підступно кривавий

Шахрай і псубрат,

О, скільки облуди, о, скільки неслави

Наброїв той рік-дипломат!

Він був для нас Юдою Іскарійотом <sup>1</sup>,

Пілатом <sup>2</sup>, що видав на муки Христа,

Що правду огидив, обкидав болотом,

І нині... здихає, як пес попід плотом,

Потвора ота!

А що ж нам лишає старий рік у спадок,

Крім жалю, журби і нудьги?

Чи тільки зневіру, чи тільки упадок,

Несплачені векслі й борги?

Чи тільки безрадість, оспалість і млявість,

Що в серці остуджують кров?

О, ні! Є в тім спадку ще й люта ненависть,

Ненависть, що шаблю виймає з піхов,

Що в стомлені члени надихує жвавість

І родить до бою любов!

. . . . .  
Гаразд. Не зрікаємось цієї жертви,

Приймаєм данайські дари <sup>3</sup>.

Гей, тисяча дев'ятсот двадцять чет-  
вертий!

Ось карта остання... Ти мусиш умерти —

Гори!

Писано на еміграції, у Львові.

Тисяча дев'ятсот двадцять п'ятий.  
 Той, що під знаком Марса йде —  
 Благословенний чи проклятий —  
 Рік тисяча дев'ятсот двадцять п'ятий  
 Гряде!

Важко ступає, дзвонячи кроком,  
 Постає спиждова з мечем у руці;  
 З-попід прилбиці блимає оком...

Гей, загадайтеся ви, мудреці,

Перед цим Рицарем-Роком!

Чи буде в помсті справедливий  
 В ту мить, як здійме в гору меч?

Чи ознаймить зворот щасливий

В грі колотнеч?

Темний,

Таємний

Гостю незнаний!

Що б ти з собою не ніс,

Шле тебе Фатум невблаганний

Через потоки крові й сліз.

Хай буде суд твій огню і криці,

Жорстокий суд,

Хай з неба грім і блискавиці

Впадуть на люд —

Щоб тільки був це чин хрещення

Святим огнем,

Що дасть утіху визволення

З усіх ярем.

. . . . .  
 Мовчить. Ховає шолом пернатий

Тайни сліди...

Рицарю-гостю, просим до хати.

Тисяча дев'ятсот двадцять п'ятий

Гряди!

## ДОДАТКИ

\* \*  
\*

Ні, не хочу я тих  
Ні палаців бучних,  
Ні розкішно оздоблених салъ!  
Там під тягарем їх  
Стін холодних, німих  
Моє серце охоплює жаль.

Там в мурах кам'яних  
Між бенкетів гучних  
І людська кам'яніє душа,  
Там для власних утіх  
На поталу і гріх  
Віддається і честь, і краса!

Ні, не хотів би я жить,  
І робить, і служить  
Для народу у хаті ж його;  
Там уся моя хіть,  
Бо ті стіни й на мить  
Не придавлять серденька мого!

Там у вільних синів  
Наших славних батьків  
Ще не вмерла душа і мета;  
Там ллють піт свій і крив  
За шмат хліба без слів  
І шанується правда свята!..

Ні, не любі ж мені  
Ті палаци бучні,—  
Там не люди живуть, а мерці,  
Ваблять очі мої  
Лиш хатки чепурні,—  
Там брати мої, люди-борці!

[1895]

## ОЧАМ

Зорить мені, очі дівочи!  
Вколисуйте піснею мрій,  
Чаруйте щодня і щоночі,—  
Топить у безодні своїй!

Хай сиплються з вас блискавиці!  
Хай грають гадючки-огні,  
Щоб легше було таємниці  
Ховати у серці на дні...

Люблю ваш огонь і принаду...  
Нехай ви зрадливі, нехай!  
Але ж я й люблю вас за зраду:  
За пекло і рай!

1912 р.

## РАНОК

Знову ранок, знову світ!  
Знову квіти, і проміння,  
І надії, і тремтіння.  
І усмішка, і привіт!

О, сей ранок буде мій!  
Від життя так мало взято,  
А я хочу ще багато  
У дорозі життєвій!

І що хочу, те зроблю,  
Бо я сміливий і дужий;  
Не схиляюсь я байдужий —  
Грім і блискавку люблю!

Душу вільну, молоду  
Я намарне не розвію —  
Я кохаю ясну мрію,  
Я назустріч сонцю йду!

Кров кипить... Ставай на прю!  
Хто відважний? хто завзятий?  
Згинь же, вороже проклятий!  
Я бажанням жить горю!

## ВЕСНА РОКУ 1926

Весна на рідній Україні,  
Такий новий, немов чужій —  
Не безнадійно жовто-синій,  
Але червоно молодій.

Величне свято. Перше травня.  
Музики, співи, жарти, сміх...  
І я в юрбі — син марнотравний,  
Що повернувся до своїх.

Гуде, хвилюється навала  
Робітників-товаришів,  
І від квартала до квартала  
Червоне море прапорів!

Лунають поклики, промови,  
Перейняті одним чуттям,  
І натовп тисячоголовий  
Живе об'єднаним життям.

Немов потоки буйноводні,  
Бурхає пролетарський спів:  
«Повстаньте, гнані і голодні  
Робітники усіх країв!».

І я дивлюсь любовно в очі —  
Щасливі, п'яні без вина —  
В оці хлоп'ячі і дівочі,  
Де сяє радістю весна.

## ОДА ДО ПОЕТІВ

Manibus date lilia plenis.  
*Vergilius Maro* \* («Енеїда», VI)

З хвиль боротьби  
Знову на хвилі  
в буйні простори!  
З хвилі на хвилю  
в ірій прозорий  
З вами, поети нової доби,  
Аеронавти,  
конквістадори!

---

\* Кидайте лілії оберемками. *Вергілій Марон* (лат.).— Ред.

Той не поет,  
Хто не відчує  
спраги змагання,  
Хто затаївся  
в башті мовчання,  
Як анахорет.  
Гасло епохи:  
Будьте готові!  
Світ оновиться в боях.  
Міцно тримайте  
визвольний стяг!  
В революційнім  
викуйте слові  
Волю до зваг!  
Хто там киває?  
Хто шкірить зуби?  
Антик музейний? Кастрат?  
Хто там белькоче?  
Той жовтодзюбий  
Блазень...  
дегенерат?  
Злостяться нишком  
люди-пігмеї...  
Що нам до їх теревень?  
Вам, Геркулеси,  
вам, Прометеї,  
Шлях устелятимуть білі лілеї,  
Зложать поети пісень.  
Вічно тривожний  
Велетень,  
бунтівник —  
Р о з у м всевладний, безбожний  
Зглибить у всьсвіті кожний тайник.  
Творча уява,  
Воля до чину — без меж.  
Ось вирушає за лавою лава,  
Конквістадорська  
славна виправа  
В заграві перших пожеж.  
Граї, моя сурмо,  
заклик на виліт!  
Гасло епохи я в серці відчув.  
Друзі-поети!  
серце не змилить —  
З вами лечу!  
1929, Київ.

# НЕЗАВЕРШЕНІ ТВОРИ

## СРЕТИК

*Уривок нескінченної поеми*

### ВСТУП

З якогось часу я в даремнім намаганні,  
В знесиллі кидаю, що б не почав робить.  
Збентежена душа в непевнім сподіванні  
Чогось таємного і мліє, і тремтить,  
З безодні забуття викликує мій спомин  
Події давніх літ — цікаві і страшні,  
Я чую голоси і невиразний гомін,  
Ворожі постаті ввижаються мені.  
Від сплутаних думок, як з чарівного лісу,  
Не можу ні втекти, ні збутись їх на мить,—  
І от колишньої минулості завісу  
Нарешті мушу я підняти мимохить...  
Який безладний гук, яка страшенна сила  
Розкішних кольорів і розмаїтих фарб!  
Змішалось в купу все, що мрія уявила —  
І рам'я жебраків, і найцінніший скарб...  
Девізи, і герби, і пурпурові шати,  
Блават і злоголав, едвab і оксамит,  
Шляхетні лицарі, магнати і прелати,  
Голота і жиди, король і єзуїт...  
Палаци з баштами, сади, готицькі вежі,  
Литаври, гук гармат, музика військова,  
Червоне полум'я шаленої пожежі  
І з диким поглядом на палі голова!..  
П'яницькі вигуки з потоками шампана,  
З річками крові й сліз окривджених братів...  
А над усім вгорі гучний велебний спів  
Те Дешт \* в проводі костюльного органа!..  
Так от хто раз у раз мене в добі нічний  
То привидом жахав, то мріявся в тумані...  
Це ж Польща! Це ж вона, вельможна пишна пані  
В усій своїй красі й сваволі навісній!..  
Красуня, що й казаты!.. Напрочуд гарно вбрана,

---

\* Хвала тобі, Боже (лат.).— Ред.



З жадібним усміхом розпусти на вустах,  
Полита кровію, розбурхана і п'яна,—  
Вона викликає в мені огиду й жах!..  
Але ще постать є — незнана, таємнича,  
Що мріється мені в туманній даліні;  
В ній сила криється могутня, бунтівнича;  
Вона зі мною скрізь — і в яві, і вві сні:  
Ось бачу, знов вона мов з хмари виринає,  
Червоні відблиски круг неї миготять,  
Волосся на чоло їй хвилями спадає,  
І очі страдницькі, неначе жар, горять!  
Ах, очі, очі ті, чистіші від кришталю,  
І все — шляхетний лоб і зціплені вуста,  
Весь вираз — сповнений засмучення, і жалю,  
І мук від тягаря піднятого хреста.  
Дивлюсь на постать цю і серцем зомліваю..  
Немов би з вигляду стражденного лица  
Усю історію, мов з книги, я читаю —  
Страшну історію еретика-борця.

## І. В ШКОЛІ ЄЗУЇТІВ

Немов красуня сумовита,  
Спочила втомлено земля,  
Серпанком ночі оповита..  
І з нею гори і поля,  
Гаї зелені і оселі  
Прибрались в шати невеселі.  
Панує всюди сон міцний,—  
І тільки в небі місяць ясний,  
Як той коханець потайний,  
І безнадійний, і нещасний,  
З-за хмари крадеться сумний.  
Чудні химерні візерунки  
Малює він в нічній імлі  
І шле з проміння поцілунки  
Коханій дівчині — землі.  
І тихо-тихо сяють зорі,  
Холодним блиском миготять..  
А скрізь в небесному просторі,  
Як в неосяжнім синім морі,  
Розлялась божа благодать!  
Чудова ніч! Повітря груди  
Немов цілющу воду п'ють,  
Мов легше стало їм дихнуть,

І тиша ллється в них зівсюди.  
Неволя спить. Заснуло лихо,—  
І разом на душі слабій  
Зробилось ясно, любо-тихо,  
Настав бажаний супокій.  
І зграї легкокрилих мрій  
Сплелися в образи, видіння,  
І в пасмах срібного проміння  
Літає їх чудовий рій.  
Тривоги в серці ані знати,  
І думи чорні линуць пріч,—  
Молитись хочеться й кохати,  
Кохати всіх... Чудова ніч!  
Але краса цієї ночі,  
Либонь, нікого не живить  
І нічий не вабить очі.  
Поснули люди. Вільно спить.  
В Вілейці місяць поринає  
І надбережні чагарі,  
І тіс, і замок на горі  
Своїм промінням осяває...  
Але то хто, неначе тінь  
В саду при єзуїтській школі  
Сидить, отдавшися сваволі  
Думок пекучих і вражінь?  
Чи посланець то бернардинський <sup>1</sup>  
А чи захожий кармеліт <sup>2</sup>? —  
Ба ні. То учень-єзуїт,  
То Казімір Корчак-Лещинський.  
З будинку в сад, де тьма густа  
В кущах панує, він прокрався,  
Сидить, мов знятий із хреста,  
Увесь думкам своїм отдався,  
І шепчуть спраглиї уста:  
— За поколінням покоління  
В покорі духа віковій  
Ввесь людський рід, сліпе створіння,  
Верстає шлях одвічний свій...

.....  
Катеринодар, 1901 р.

## ЧОРНИЙ СОН

Драматичний етюд на 1 дію,  
з прологом

Un grand sommeil no  
Tombe sur ma vie...  
Paul Verlaine \*

### ДІЙОВІ ОСОБИ:

Юрій Щасний — відомий поет, людина  
середнього віку.

Галя — молода панна.

Голос жінки за завісою.

Діється в наші часи в околиці великого міста  
на Україні, в панській садибі.

### ПРОЛОГ

Підіймається передня завіса. З-за другої, легкої завіси, що  
ще закриває сцену, чути жіночий істеричний голос, який ніби  
промовляє, ніби читає.

До вас, мої кохані сестри і брати!  
До вас, окрадені життям, химерні люди,  
Що з каганцем в руці шукаєте мети  
У тьмі, на манівцях зневір'я та облуди...  
До вас в останній передсмертний час  
Я подаю свій голос, повний муки,  
Жалю пекучого, розпуки,—  
До вас, до вас!..

Борітеся! Живіть, коли ще є снага,  
Коли ще є бажання жити...  
Хай кожна мить життя вам буде дорога!  
Але не дайтеся зловити,

Коли підкрадеться непрохана нудьга,  
Щоб вас отруйним зіллям опоїти.  
Красу життю дає свободний рух,  
Свідома праця, творче діло.  
В здоровім тілі є здоровий дух;  
Шануйте ж дух, шануйте тіло!

Творіть ілюзії, щасливі мрії, сни,  
Будуйте храми і кумири,  
Вклоняйтесь їм, несіть офіри...  
Хай будуть казкою вони,  
Але ви в них не тратьте віри!

До зорі ясної скеруйте вільний лет,  
В надхмарне царство ідеала.

\* Великий сон огоргає моє життя... *Поль Верлен (франц.)*.— *Ред.*

Щоб віра вам серед земних скорбот  
Не похитнулась, не упала.  
Найбільше віру, віру бережіть!  
Бо ми... бо люди ми двадцятого століття —  
Без віри, без надій і без бажання жить...  
Бо це століття — наше лихоліття!  
Ми вже не віримо ні в бога, ні в Христа,  
Ані в соціалізм, ані в людину,  
Не любим ні братів, ані свою країну,—  
В душі у нас холодна пустота,  
І в серці біль тупого самолюбства.  
А думка... думка, мов та блекота,  
Труїть наш мозок і... веде до самогубства!  
Бо де вгасає дух, там смерть — такий закон.  
На бэнкеті, як сказано в писанні,  
Не вмiла бути я в святковому убранні.  
Моє життя — це чорний сон!  
Моє життя — це біль тяжкої рани;  
Воно пройшло в журбі, прокльонах і сльозах,—  
Це був якийсь незрозумілий жах!..  
Я прагну забуття Нiрвани...  
Прощайте!.. Стеляться тумани...  
Я йду в таємну ніч, в Ніщо безмежне... Ах!!  
Постріл з револьвера.

За одну-дві хвилини завiса розсувається.

Старий парк. Лiворуч — розкішна велика альтана, що з трьох боків заросла диким виноградом та плющем; у середині альтани вигідна широка канапа, при ній низенький мармуровий столик і кілька легких стільців, ближче до виходу — крісло-коліска. Праворуч від альтани — садовий ослін на мусянжевих ніжках, за ним куц червоної калини. В глибині сцени — став. На початку дії — рожеве світло передвечірнього сонця, потім поволі присмерк і срібliste сяєво місяця.

За сценою чути голоси Галі й Щасного.

Г а л я. О, боже мій!.. Це ви? пан Щасний?  
Щ а с н и й. Безперечно.  
Здивовані? Ха-ха... Я дуже рад.  
Г а л я. Вітаю вас!..  
Я рада вам сердечно!..  
О, як же мило, як же гречно  
Зробили ви... Ходімо в сад.

Щасний з Галею попід руку виходять з правого боку сцени.

Щ а с н и й. Ви пам'ятаєте, яка була умова?  
Коли приїду я за пару днів,  
То виграю заклад... Я рицар свого слова.  
Г а л я. О, певно!..  
Щ а с н и й. І тепер фактично я довів,  
Що хоч нас випадок тоді в театрі звів,  
Але знайомість та не буде випадкова.

Г а л я. Звичайно... Revenons à, nos moutons... \*  
Тепер дозвольте запитати:  
За програний заклад à discretion \*\*  
Якої ж хочете ви плати?  
Щ а с н и й (*жартівливо*). Ah, mille pardons! \*\*\*  
Це треба ще обміркувати.  
Г а л я. Не підем далі... (*Зупиняється.*)  
Правда, гарно тут?

(*Показуючи рукою на альтану.*)

В цім затишнім куточку я зазнала  
Багато любих серцеві мінут!  
Тут я дитиною самотньо виростала,  
Тут бавилась в ляльки і вперше покохала...

Щасний. Цікаво!

Г а л я. Це дивує вас?

Щасний. Не дуже. Цей зворот од ляльки до кохання —  
Звичайне явище у нас,  
Нормальна зміна почування:  
Ляльки, любов і навпаки —  
Любов і знов живі ляльки.  
От punctum saliens \*\*\*\* єднання!

Г а л я. Не смійтесь, пане,— це не жарт,  
Хоча на жарт і виглядає.

Щасний. Як все на світі, що триває  
Коротку мить, як хатка з карт.

Г а л я. Моє чуття щось більше варт,  
І пан поет його не знає...

Щасний. Ага! Стривайте ж, коли так:  
A discretion — про це оповідання.

Г а л я (*сполохана*).

Про це? Про що? Не розберу ніяк:  
Чи про ляльки? чи про кохання?

Щасний (*лукаво*). А що найцікавіше вам?

Г а л я. Я вам назад вертаю запитання...

Щасний (*так же лукаво*).

Те місце, де кінець лялькам  
І початок нового почування.

Г а л я. Ого! завдання не мале!

Щасний (*напівіронічно*).

Ви вже злякались?

\* Повернімося до наших баранів (*франц.*)— Ред.

\*\* Згідно з умовою (*франц.*)— Ред.

\*\*\* Тисяча вибачень (*франц.*)— Ред.

\*\*\*\* Точка живого (*лат.*)— Ред.

Г а л я. Починаю!..

Але...

Щасний *(закурюючи папіросу).*

Я слу-ха-ю... *(Пауза).*

Г а л я. Але...

Щасний *(спокійно).*

Та що „але“, то вже я знаю...

Що ж далі?

Г а л я *(тупнувши ніжкою).*

Боже мій, який

Ви нетерплячий та швидкий!..

Все заважаєте...

Щасний *(затуляючи собі рот хусткою).*

Я заважать не стану.

Г а л я *(з сміхом).*

Ну, як на вас дивитись і казати!..

Піду я краще в ту альтани

І, мов самій собі, почну оповідать.

Іде до альтани.

Щасний *(розводячи руки).*

Вон-grè, mal grè \*, я і на це пристану.

Г а л я *(вже в альтані).*

Як серце б'ється. *(Голосно).*

Ну, пора!

Я починаю...

Щасний.

Ça ira!\*\*

Галія сідає у крісло-колицку біля самого порогу альтани і, хитаючись, починає, спершу в непевнім тоні й з припинками, оповідати. Під час оповідання Щасний непомітно для Галі наближається до альтани й опускається біля її ніг на сходи.

Г а л я. Не дуже весело, а здебільшого тьмяно

Пройшли мої дитячі літа...

Кохану неньку потерявши рано,

Росла я в батька сирота.

Татусь любив мене, але через клопоти

Він мало дбав за мене сам,—

Весь догляд і усі турботи

За мною доручив він боннам та нянькам.

І я росла сама, мов степова билина,

Без пестошів, голублення і втіх,

Без усього того, що для дітей родина

Дає... та не для всіх!

\* Хочеш-не-хочеш *(франц.)*.— Ред.

\*\* Гаразд, можна *(франц.)*.— Ред.

І от увесь свій пал, всю щирість почування,  
Не маючи кому, я віддала лялькам,  
Ділила з ними все — і радість, і страждання,  
Давала волю сміху і сльозам!  
Приязнь та була така міцна, глибока  
На довгий, довгий протяг літ...  
Мій боже, з нею я була не одинока,  
Я мала власний світ!  
І вже нікого я у світ той не пускала;  
Він був ляльковий, але мій —  
З моїх думок, з моїх надій  
Його сама я збудувала,  
З дівочих мрій!

*(Глибоко зітхнула.)*

Так час минав... Я стала вже велика —  
П'ятнадцять літ... Але — сказати сміх!  
Ляльок не кидала своїх,  
В гімназії ж була я дика  
І осторонь держалась од усіх.  
Коли це враз! мене мов промінь ясний  
Осяяв на короткий час.  
В один, як кажуть, день прекрасний  
В село приїхала до нас  
Моя кохана тьотя Ніна,  
Найменша мамина сестра —  
Цей янгол вроди і добра...  
О, боже мій, яка одміна!..  
Тепер вона ще не стара,  
І вже — немов німа руїна...  
Яксь таємна і страшна  
Її трагедія спіткала;  
Яка — нікому не казала...  
Тоді була вона ставна,  
Рухлива і напробчуд гарна.  
Казали: українська сарна,  
Як де з'являлася вона.  
На вищих курсах у столиці  
Вона училась,— і якось  
До нас, мов перелітній птиці,  
Її завітати довелось.  
За кілька день от тьоті Ніни  
Я знала стільки, що мені  
Здалися і дивні, і смішні  
Химерні вигадки дитини...

В душі любов'ю до України  
Озвались струни голосні!  
І враз мов чарами новими  
Мені сповився цілий світ;  
Він з сонцем слав мені привіт  
І вабив мріями святими  
Туди, між люди, у юрбу,  
На чесний труд, на боротьбу!

Пауза.

Але за тиждень, два не стало тьоті Ніни,—  
В широкий світ полинула вона,  
Мені ж, як пам'ятка про золоті хвилини,  
Лишилась книжка чарівна...  
Так, чарівна! бо з книжкою тією  
З'єднала я своє життя,  
Красу його, напрямок і ідею  
Всього буття!

Бо в книжці тій, як в чистому свічаді,  
Я образ бачила того,  
Хто мріявся у снах у всій своїй принаді,  
У всій непереможній владі — Його!  
Той образ чистий, образ ясний  
Був наш поет... був Юрій Щасний!

В душі великий перелом  
Відтоді стався... Я кохала!  
Хоч і сама того не знала,  
Чого раділа я притьмом,  
Чому нудилась і зітхала.  
Але на це мені ляльки  
Вже не могли поради дати...  
Та й як було не покохати  
Того, хто взяв мої думки,  
Того, котрому завдяки,  
Була у мене знову мати?  
Це ж він вернув мені її —  
Мою ріднесеньку, єдину,  
Забуту Неньку Україну!  
Це ж він сподіванки свої,  
Свої найкращі почування,  
І думи горді, і страждання  
У сьйві мрій переливав  
До мене в душу, як співав:

*(Чуло декламує.)*

«За верхів'я гори,  
Де синіють бори,



Закотилося сонечко спати.  
А долину і лан  
Сповиває туман  
В срібно-сині схвильовані шати.

Опочивши, село  
Понад ставом лягло,  
Де схилились гнучкі верболози...  
І стоять мовчазні  
Осоко́ри сумні  
І росою бриняють на них сльози.

В лузі скинувся птах.  
Тихо... В очеретах  
Сум дрімотної пісні заводить.  
А вгорі над селом  
Чаровійним крилом  
Має сон і примари наводить.

Я дивлюсь і дивлюсь...  
Я душею молюсь  
В ту хорошу вечірню годину,  
Бо за неї скорблю,  
Бо її так люблю,  
Так люблю я свою Україну!»

. . . . .

Написано 1907 р.  
Не скінчено.

## ЗАГАДКИ ЖИТТЯ

### *Фрагменти*

#### І. ДІВЧА НА КОНІ

Весняного гарного вечора, коли сонце заходило...  
велетенське огненне сонце, червоне мов жар...  
і пурпуром теплої крові заливало півнеба...  
і кидало на місто потоки живого мінливого карміну, спа-  
лахуючи пожежею на золотих банях стародавнього собору, ви-  
граючи сліпучим блиском червоного золота на шибках вікон,  
стікаючи ніжними хвилями м'якорожового відсвіту по білих  
стінах домів...  
погожого тихого вечора, коли вже упали холоднуваті  
стрільчатії тіні...

і ушухав гамір невеликого міста...

і легенький свіжий вітерець доносив пахощі з поля...—  
тоді там, на самім обрії пурпурового моря, як стій... виросла  
таємнича кінна постать.

Не знати звідки з'явилась вона, мов той апокаліпсичний  
«конець бльд», і вершник на ньому у білому вбранні...

Хвилина... друга... і постать все ближче...

Кінь, сніжно-білий, гордо вигинає лебедину ший і високо  
несе свою благородну голову...

повільним, граціозно танечним кроком ступає він, і в чистім  
повітрі розмірений тупіт копит об дзвінке каміння бруку тво-  
рить якусь ритмічну мелодію...

На коні ж, мов різьблене з мармуру, сидить молодее дівча...

сидить охляп, мов хлопець...

у правій руці тримає поводдя, а в лівій — розкішну лілею,  
білу, мов срібний святочний підсвічник, пишно розквітлу, мов  
жезл Ааронів !...

Сонце засліплює очі, боляче проти нього дивитись, — а про-  
те вже крізь іскри мигтючі та кола туманні в очах дедалі ясніше  
малюється образ...

Ось кучері чорні спадають на плечі...

Ось личко ді...воче ...

Мій Боже!.. Та що се?..

Потвора!..

Нерівна, обридлива пика...

Шрам через ціле чоло... мов більма, дивляться очі кротячі...  
носа не знати... капласті вуха... і широкий верхкою рот, немов  
перекривлений в усміх...

Так... біля рота того ще й усміх якийсь кретинічний...

Ще й усміх!..

Чи усміх то щастя? солодкої втіхи? чи мрії кохання?

Заплющую очі... Хвилина...

Дивлюся — вже постать зникає.

Стій, привиде, стій!..

Я добре впізнав тебе, хто ти...

Ім'я твоє так же, як ти, таємниче:

Ж и т т я!

.....

Але що ж се було?

Чи власний мій твір, що виснив його в хворобливій уяві?

Чи дійсність проклята — в ілюзії на простороні?

.....

Було се чудового теплого вечора, як сонце заходило...

## II. БЕЗОДНЯ СПІВАЛА

Чи не забула ти, люба дівчино, як ми колись пізно вертались з тобою одної темної-темної ночі?

і рука твоя з довір'ям спиралась на мою руку...

і ми, притискаючись щільно, опопліч рушали вперед нога в ногу так згідно, немовби було нас не дві, а тільки одна неподільна істота.

.....  
Пам'ятаєш, — заледве ми вийшли з блискучої зали, де було так багато людей, де лунали безжурні розмови і сміх...

як відразу, мов кинуті силою злого, ми запалися в чорну безодню!..

І вона охопила нас міцно зусюди, схилилась обличчям до самих очей і глянула глибоко в душу...

І враз ми здригнулись і стиснулись ближче — б е з о д н я с п і в а л а ...

Навколо і навіть, здавалось, в самих нас лунав її спів — сумний, розпачливий, як «вічна пам'ять».

І в вогких обіймах холодної ночі ми йшли навмання... з якимсь почуттям таємничої сили, що нами свавільно керує...

Безодня співала...

і в супровід співу снувались в уяві думки...

— Як ті незчисленні системи сонячних інших світів, як в нашій системі — земля, так з ними й ми разом в нестримнім бігу рушаєм у безвість вперед...

— Навіщо?

— Куди?

— У безодню?!

Так билися в марнім змаганні думки...

Але дивно!..

у серці тим часом цвіло почування, що поруч зі мною ось тут...

прихильна душею та близька істота...

І хай навкруги буде пустка й безодня — свідоме ж єднання споріднених душ внесе туди світло, і зміст, і красу!

І певність сього надала мені сили й одваги.

Я стис твою руку і сміливим кроком крізь темряву йшли ми вперед.

Та враз я весь стрепенувся і став непорушний.

Жах зимний протяв мою душу і викинув звідти питання:

— А хто ж — ся істота?

чи певний вона тобі друг?..

чи ворог, що кривду готує?..

— Ти знаєш, які в неї очі, і вираз обличчя, і колір волосся,  
і усміх...

ти чув її мову, ти бачив убрання...

а душу?!

а душу тієї, що близько іде поруч тебе,— ти знаєш?

— Се ж інша істота, окрема від тебе, незглибна й така ж  
недосяжна...

як сонце, як місяць, як зорі!

— У людському світі вона — самостійна планета...

покірنا лиш руху...

лиш руху, що має таємні закони...

— Які ж?!

І знов заспівала ще дужче безодня...

Чи ти пам'ятаєш, я пильно вдивлявся тоді в твої очі,— шу-  
кав там розгадки...

Але ми вже стояли окремо від себе і темрява нас розлу-  
чила...

.....

Чи ти се пригадуєш, дівчино люба?

ПЕРЕКЛАДИ  
І ПЕРЕСПІВИ



*Данте Аліґ'єрі*

### БЕАТРИЧЕ

Хто Беатріче в колі пань спізнає,  
Той знайде шлях до вищої мети;  
Хто ж їй під ласку зможе підійти,  
Хай в небо той подяку посилає.

Її красу чеснота захищає  
Від заздрості і чаду суєти,  
А це любов примушує цвісти  
І віру і надію окриляє.

В її поставі скромно-чепурній  
Чесноти, повні лагідного сяння,  
З її принад беруть зачарування.

І як нема її в юрбі гучній,  
Ті, що думки пошлють наздогін їй,  
Зворушені зітхають од кохання.

1921 р.

*Вільям Шекспір*

### ПРОЛОГ ДО ТРАГЕДІЇ «РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТА»

В розкішній Вероні, де ця відбувається дія,  
Дві рівно поважні родини, підпавши злоби,  
Змагалися здавна в запеклій тяжкій боротьбі,  
Аж доки не сталась жахливо-трагічна подія.  
Під впливом зловісних планет, супротивних собі,  
З утроб ворогів, де буяла жорстока стихія,  
З'явилася пара коханців, прекрасних, як мрія,  
Але їх кохання пішло на поталу судьбі.

Всі люті пригоди тієї сумної любові,  
Що жертвою впала ненависті впертих родин,  
Обливши їх згоду потоками чистої крові,  
Ми маєм явити на протязі двох-трьох годин.  
Як зволите пильно дивитись на зміну картин,  
Ми вади свої надолужимо щирістю мови.

*Генріх Гейне*

### СВІТОВА РІЧ

*Nat man Viel, so wird man bald \**,

Хто багато має, той  
Ще собі здобуде,  
А хто мало, то тому  
Мало і прибуде.

В тебе дасть біг — хай тебе  
Знищить, хто здолає,  
Бо той має право жить,  
Хто що-небудь має.

Відень, 1895 р.

### РОЗУМНІ ЗОРІ

*Die Blumen erreicht der Fus so leicht.*

Квітки, що під ногами в нас,  
Ми топчемо байдуже —  
Хто йде, наступить, і дарма,  
Чи він слабий, чи дужий.

І перли на морському дні  
Є способи здобути.—  
Просвердлять дірку і в ярмо  
Ну шнуром їх тягнути.

Розумні зорі! Від землі  
Вони ген-ген далеко;  
Шатро небесне — вічна їм  
І певна безпека.

Відень, 1895 р.

---

\* Зміст епіграфів до віршів Г. Гейне відповідає першим рядкам поезій.— *Ред.*

## ЗУСТРІЧ

Die Geisblattlaub. Ein Sommerabend.

Повита листям альтанка. Вечір.  
Ми край віконця удвох сиділи.  
На небі місяць весело сходив,—  
Ми ж, як два привиди, там майоріли.

Дванадцять літ вже відтоді збігло,  
Як ми востаннє отак сиділи.  
Колишня іскра і вогник з неї  
Тим часом згасли і перетліли.

Сидів я мовчки. Але дівчина  
Роздмухатъ попіл все намагалась —  
Той давній попіл мого кохання,  
Та жодна іскра вже не займалась.

«Лихі думки я перемагала,—  
Тягла так далі, все без упину,—  
Хиткі мої вже ставали сили...»  
Робив при тому я глупу міну.

Коли ж вертав я, то поуз мене  
Дерева в сяйві неслись, мигтіли,  
Мов ті примари. Щось голосило...  
Я ж і примари хутко летіли.

Відень, 1895 р.

## ДО АЛЬБОМА ОДНОЇ ПАНІ

Hände küssen, Hüte rücken.

Цілувати ручки, і бриля скидати,  
І згинать коліна, і чолом давати,—  
Це, дитятко, тільки марне малпування,  
Як нема до того в серці почування.

Відень, 1895 р.

## ПЕРЕСТОРОГА

Verletze nicht durch kalten Ton...

Словом зимним не важся вражати  
Юнака, що прийшов до порога  
В тебе ласки, убогий, прохати.  
Стережись! Може, він є син бога?



Стережись! Бо як прийде у славі  
Він, одзначений ласкою бога,  
То тоді твої очі лукаві  
Не знесуть його сяйва святого.

Відень, 1895 р.

## ДОБРА ПОРАДА

Lass dein Grämen und dein Schämen.

Кинь журбу свою і сором!  
Дбай, піклуйся без упину,—  
І тебе вшанують люди,  
Підшукають і дружину.

Справ з музиками весілля,  
З ними ж бо і свято краще,  
І як тещу поцілуєш,  
То не думай: «От чума ще!»

Про князів кажи ввічливо,  
Про жінок... не омилися.  
І коли свиню заколеш,  
На ковбаси не скупися.

Ти забув за церкву,— дурню,  
Завертай туди частенько;  
Вздриш попа, йому вклонися  
І пошли вина хутенько.

Засвербить тебе, почухайсь,  
Тільки так, щоб було гречно;  
А якщо в чоботях мулить,  
Взуй пантофлі — і безпечно.

Страву жінка пересолить,  
Затаї вразливе слово  
І промов ласкаво: «Любко,  
Як ти робиш все чудово!»

Схоче жінка хустку мати,  
Дві купи для неї сам ти,  
Ще й мереживо в додаток,  
І браслету, й діаманти.

Як послухаєшся, друже,  
Цеї ради, то здобудеш  
В небі рай, а на землі тут  
Преспокійно жити будеш.

Відень, 1895 р.

*Клод Жозеф Руже де Ліль*

### МАРСЕЛЬЄЗА

Гей, діти рідної країни,  
Ходім — настав славетний час!  
Бо лютий ворог стяг руїни  
Вже розгортає проти нас.  
Вам чути, як здаля лунає  
Той рев шалених вояків —  
Іде, іде проклята згряя,  
Щоб ваших нищити синів.

Громадо, в бій ставай!  
До лав, батьки й сини!  
Рушай! Рушай!  
Хай чорна кров напоїть борозни!

Свята любов до свого краю  
Зміцнить удар наш у бою.  
Злети ж до нас ти, воле, з раю  
І силу нам подай своєю!  
Побіду під стяги кохані  
Прикличмо з лав з усіх кінців,—  
Хай бачать недруги здолані  
І славу, і триумф борців.

Громадо, в бій ставай!  
До лав, батьки й сини!  
Рушай! Рушай!  
Хай чорна кров напоїть борозни!

Коли ми здійсним наші мрії,  
Батьки в могилах будуть спать,  
Але їх прах і славні дії  
Зумієм ми ушанувать.  
Щоб не тягти життя нужденне,  
Дали батьки нам гарту пай,—

Нас кличе збурення натхненне  
І смерть у помсті за свій край!

Громадо, в бій ставай!  
До лав, батьки й сини!  
Рушай! Рушай!  
Хай чорна кров напоїть борозни!

*Ежен Потье*

## ІНТЕРНАЦІОНАЛ

Повстаньте, гнані і голодні  
Робітники усіх країв!  
Як у вулкановій безодні,  
В серцях у нас клекоче гнів!  
Ми всіх катів зітрем на порох...  
Повстань же, військо злидарів!  
Все нам забрав наш лютий ворог,—  
Щоб все вернути час наспів.

Чуєш: сурми заграли!  
Час розплати настав.  
В Інтернаціоналі  
Здобудем людських прав!

Не ждїть рятунку ні від кого:  
Ні від богів, ні від царів!  
Позбудеться ярма тяжкого  
Сама сім'я пролетарів.  
Пусті слова про «право бідних»!..  
Держава дбає не про нас.  
Нас мали за рабів негідних...  
Доволі кривди і образ!

Чуєш: сурми заграли!  
Час розплати настав.  
В Інтернаціоналі  
Здобудем людських прав!

В склепах загарбані віками  
Лежать заховані скарби:  
Все те, що надбане трудами,  
Слізьми голодної юрби.  
І так визискуваним буде  
Робочий люд багато літ!

Широкий світ... а всюду, всюди  
Безсильне — право, сильний — гніт.

Чуєш: сурми заграли!  
Час розплати настав  
В Інтернаціоналі  
Здобудем людських прав!

В нужді та в утисках ми бились,  
А з наших жил точили кров.  
Над нами багаті глумились,  
А ми... корилися їм знов.  
Скидаймо ж гніт, ганьбу і маску:  
Вже промінь щастя нам засяв.  
Не треба прав без обов'язку  
І обов'язку, що без прав!

Чуєш: сурми заграли!  
Час розплати настав.  
В Інтернаціоналі  
Здобудем людських прав!

Лиш ми, робітники, ми — діти  
Святої армії труда,  
Землею будем володіти,  
А паразитів жде біда!..  
Тоді, як грім під час негоди  
Впаде на голову катів,  
Нам сонце правди і свободи  
Засяє в тисячах огнів.

Чуєш: сурми заграли!  
Час розплати настав.  
В Інтернаціоналі  
Здобудем людських прав!

Київ, 1919 р.

*Луї Бульє*

## ПРОЩАННЯ

Як? Ті твої слова «люблю, люблю тебе»  
Були фальшива гра, удане залицяння?  
Кого ж дурила ти, чи не саму себе,  
Коли в непевній грі погас огонь кохання?

Тепер прощення ждеш? Даю його, даю  
Від серця, де здавив я почуття вороже.  
Що я любив, повір, загинути не може,  
Бо я в тобі любив ілюзію мою.

Бездушна арфо! Ти розкішно так дзвеніла  
Лише тому, що я, артист і чародій,  
Торкався струн твоїх, і та музика мила —  
То був натхненний гімн моїх коханих мрій.

І коли в ній було чарівності багато  
І сили гордої — заслуга не твоя.  
Щоб із мізерії зробити пишне свято,  
Любити й вірити умів доволі я.

Твій світоч лиш тому яскраво так світив,  
Що мій святий вогонь я дав тобі в дарунок  
І серця твого сік, той дешевенький трунок,  
Я чудом у міцне вино перетворив.

Ну, а тепер прощай! Що мусило, те сталось.  
Скінчився мій бенкет, і з келиха мого  
Все випив я до дна... Але коли зосталось  
Ще трохи там вина, лакей доп'є його!

Львів, 4/XII 1925 р.

### *А. Сюллі Прюдом*

#### І. КРИЛА

Великий боже! В сяві мрій безмежних  
Дитиною я крил собі бажав,  
Але твоїх просторів безбережних  
Я тим не ображав.

Я потім умирав. Я задихався в сірій  
Пустині і тоді думками в небесах  
Відпочивав. Чи не пташкі в той ірій  
Мені показували шлях?

Тепер знемігся я і вже в блакить очима  
Не смію линути з одвагою орла.  
Але хто ж виростив у мене за плечима  
Два дужих і дзвінких крила?

## II. ДВА ГОЛОСИ

Два голоси в душі збентеженій моїй  
Змагаються з собою якомога —  
Блюзнірство розуму вступає в бій  
З любов'ю чистою до бога.  
«Отця, Властителя нема на світі цім! —  
Так до любові розум промовляє.—  
Дивись: усюди зло панує в нім!»  
А та відказує: «Нас віра підтримає...  
Надію в бозі поклади,  
Люби і вір — оце твоя дорога!  
Безсмертна я — і відчуваю бога...»  
А розум каже їй спокійно: «Доведи».

## III. ЗАГУБЛЕНИЙ КРИК

Я грою мрій сягнув у тьму віків —  
І бачу юнака, сумного з виду;  
Будує він в юрбі товаришів-рабів  
Хеопсові<sup>1</sup> величну піраміду.  
Він на собі несе граніт важкий,  
Згинаються його тремтячі ноги...  
В очах покора з виразом знемоги...  
Аж раптом — крик несвітський, голосний!  
Той крик повітря стряс, дійшов зеніту,  
Досяг зірок і за межею світу  
Все вгору йде в безодні віковій,  
Шукає бога він, загублений той голос...  
Іде за віком вік, а гострокутний колос  
Над деспотом стоїть в величності німій.

## IV. БОРОТЬБА

Заледве прийде ніч, і я каратись мушу.  
Я Сфінкса<sup>1</sup> бачу знов — і в серці знов нудьга...  
Таємний велетень проймає жахом душу,  
І мозок мій гнітить його страшна вага.  
Ось він... Ось дивляться великі очі-ями  
І стискають мене обійми мовчазні.  
Я в ліжку, здавлений, лежу, мов у труні,  
І з привидом борюсь безсонними ночами.  
Не раз матуся прийде і, своє сумне  
Лице схиляючи, запитує мене:

«Ти, сину, змучився? Чому не стулиш очі?»  
Я рученьки її на груди, на чоло  
Кладу й відказую, коли вже одлягло:  
«Я з богом, матінко, боровся цієї ночі».

## V. ПОДІБНІСТЬ

Мій друже, ти питаєшся, чому я  
Тебе всім серцем ніжно так люблю?  
Ось, друже мій, чому тебе люблю я:  
Нагадуєш ти молодість мою.

В твій темний зір то жаль, то сподівання  
Всипають іскру зоряну свою,  
В твоїй душі буяють поривання,—  
Нагадуєш ти молодість мою.

Твій профіль — це камеї візерунок;  
На груди ці і на косу твою  
Елада шле промінний поцілунок,—  
Нагадуєш ти молодість мою.

Моя любов — мов полум'я шалене,  
Я щоразу кажу тобі «люблю»,  
Але ти йдеш, байдуже, поуз мене:  
Нагадуєш ти молодість мою.

## VI. ТУТ НА ЗЕМЛІ

Тут на землі так хутко в'януть квіти  
І замовкає скоро любий спів пташини,—  
А в царстві мрій моїх весна і первоцвіти  
І ллються співи щохвилини.

Тут на землі, де все нудне і тлінне,  
На мить, одну лиш мить хвилюють почування,—  
А в царстві мрій моїх росте чуття незмінне  
І з поцілунками кохання.

Тут на землі, в задушливій пустині,  
І приязнь, і любов оплакують тужливо,—  
А в царстві мрій моїх вони, як дві богині,  
Сміються ясно і щасливо.

## VII. РОЗБИТА ВАЗА

*За варіантом Апухтіна <sup>1</sup>*

Ту вазу, що ти в ній вербену доглядала,  
Ударом вахляра торкнулась ти недбало,—  
І щілина на ній малесенька в той раз  
Лишилася... Але минув короткий час,  
І про недбальство те забуто гордовито.  
Та вазу стереже негадана біда:  
Вербена в'яне в ній, бо витекла вода...  
Не руш — її розбито.

Так серця ти колись торкнулася мого  
Рукою любою, коханою рукою,—  
І слід од приторку недбалого твого  
Лишився в нім навік образою тяжкою.  
Як і давніш, воно тріпочеться, проте,  
Од світу біль його утаєно, закрито,  
Але ураза та глибока і росте...  
Не руш — його розбито.

VII—1895 р.

### *Поль Верлен*

#### I

За вікном, ніби в рамі картини,  
Утікають шпилі, полонини.  
Мчаться ріки, ліси і луги  
І блакиті вузькі береги...  
Все біжить, і гримить, і щезає,  
В буйнім вихорі геть одлітає.

Ніби начерк химерний в вікні,  
Ріжуть небо шляхи дротяні.  
Запах вугілля, пилу і пари...  
Спів кайданів і хмари-примари...  
Десь мов регіт титанів гримить,  
Десь мов пугач зловіщий кричить.

Але весь я в обіймах спокою —  
Любий образ мигтить наді мною.



Чую шепіт я лагідних слів  
В серці, сповненім сонячних снів...  
Хай же вихор бурхливий несеться,  
Серце тихою радістю б'ється,

1902 р.

## II

Треба, бачиш, прощати одно одному все,  
І тоді буде щастя вітати нас обох.  
А як хвилі сумні нам життя принесе,  
То бодай хоч заплачем, заплачем удвох.

Ми дві рідні душі і еднаємо ми  
Вкупі радість дитячу і сковану хіть...  
Ми далеко від люду простуєм самі,  
Ми забули про наше вигнання в цю мить.

Будьмо ж наче тих двоє дівчаток-діток,  
Що не вабить ніщо їх і все їм дарма,  
Що ідуть собі, мріючи, в тихий гайок,  
І про власну невинність їм гадки нема.

1902 р.

## III

Великий чорний сон упав  
На все моє життя:  
Чого я ждав, чого жадав —  
Хай криє забуття!

Різниці між добром і злом  
Уже не бачу я,  
Затуманила пам'ять сном  
Трагедія моя!

Колиска — я. В льоху на дні  
Гойдає мимохить  
Чиясь рука мене. Я — в сні:  
Мовчіть, мовчіть!

**ВСЕ ЙДЕ НА КРАЩЕ**

Tout est, pour le mieux.

Я вхід замкнув,— і зник мій сумнів.  
Душа і очі — в темі німій.  
Холодний сум мене отрумнив..  
Все йде на краще, друже мій.

Моє бажання слави зблідло.  
Кінець! — сказав я без надій,—  
Я маю черево, я — бидло!..  
Все йде на краще, друже мій.

Я сам свою останню мрію  
Руками стис в розпуці злій —  
Вона здихає... Що я дію?..  
Все йде на краще, друже мій.

Моя любов? Їй вільні крила  
Зломив я... На землі брудній  
Лежить моя пташина біла..  
Все йде на краще, друже мій.

Та думка, що жила найвище,  
Тепер вона в норі глухій,  
А я радій, мов кладовище..  
Все йде на краще, друже мій.

Серед простору, в межах часу  
Ходжу-блуджу я сам не свій.  
Хто я? Шматок гнилого м'яса..  
Все йде на краще, друже мій.

Що та блакить мені і з нею  
Ті тайни, що укриті в ній?  
Мій мізок сповнений землею..  
Все йде на краще, друже мій...

1912 р.

*Поль Бурже*

## ДЗВОНИ

Бруньками яріє прбозолоть гаю,  
В промінні горить.  
І дзвонами легко, вільно зітхає  
Прозора блакить.

Ритмічно-чуткий, як спів антифону,  
Далекий той дзвін  
Серцю пригадав білий цвіт амвону,  
Цвіт святих вершин.

Гойдався той дзвін, як легіт весняний,  
І з далечі літ  
До мене слав усміх чистий, коханий  
Конвалії цвіт.

*Жан Мореас*

## ТЕСЛЯ

### I

Тук-тук, тук-тук... Не жалує цвяшків;  
Тук-тук... Працює тесля мертвяків,  
Мій тэслю, добрий теслю мій,  
Збудуй труну мені мерщій,  
Труну соснову та міцну —  
Любов сховаю я в труну.

### II

Тук-тук, тук-тук... Не жалує цвяшків;  
Тук-тук... Працює тесля мертвяків.  
По шовку білім на труні,  
Як її зубоньки сніжні,  
Ти синім облямує краї,  
Як оченяточка її.

### III

Тук-тук, тук-тук... Не жалує цвяшків;  
Тук-тук... Працює тесля мертвяків.

Там, там вона спочине сном,  
Де в'язи, в'язи над струмком  
І де зозулі сум лунав,  
Як він їй шийку цілував.

#### IV

Тук-тук, тук-тук... Не жалує цвяшків;  
Тук-тук... Працює тесля мертвяків.  
Мій теслю, добрий теслю мій,  
Збудуй труну мені мерщій,  
Труну соснову та міцну —  
Любов сховаю я в труну.

*Моріс Метерлінк*

### З «П'ЯТНАДЦЯТИ ПІСЕНЬ»

#### XIII

Я тридцять літ шукала, сестри,  
Де б він подітись міг?  
Я тридцять літ шукала, сестри, —  
І не знайшла доріг.  
Я тридцять літ ходила, сестри,  
Мені пил ноги вкрив —  
Його ніде немає, сестри,  
А він, де я, ходив.  
Прийшла смутна година, сестри,  
Роззутись мушу я...  
Вмирає тихий вечір, сестри,  
В жалю душа моя.  
Шістнадцять літ вам, любі сестри,  
Візьміть кия мого  
І йдіть у світ далекий, сестри,  
Шукати знов його.

### ПІСНЯ МАДОННИ

#### XV

Душі тій, що за гріх свій  
Зазнала сліз і муки,  
На зоряному лоні  
Я простягаю руки.

Перед любов'ю серця  
Ніякий гріх не встоїть.  
Не вмре душа — сльозами  
Її любов загоїть.

Коли ж любов заблудить  
Земними манівцями,  
До мене сльози прийдуть  
Просторими шляхами.

*Катюль Мандес*

### ЗОЛОТИЙ КЛЮЧ

Блукаючи в палацах Мрій, знайшов я золотий маленький ключик. І я відчув, що з поміччю його відчиняться якісь таємні двері, де з'явиться мені, неначе рай, та втіха, якої прагну я душею вічно, ще сам не знаючи, чим вона може бути...

І золотим маленьким ключиком даремно я намагався відчинити всі речі замкнені, скупі, — всі ті надії слави і кохання, або занадто делікатні, або занадто вже високі задля того, щоб здійснитись колись.

Тим самим ключиком, маленьким, золотим, що я знайшов, блукаючи в палацах Мрій...

Бо відчував я, що при допомозі його мені відчиняться якісь таємні двері...

Нарешті хтось, проходячи, пожа́лився на мене і сказав: — Даремно ти стараєшся, нещасний, — запізно ти родився. Та таємниця, в котрій відшукав би ти втілення своєї мрії, та таємниця, в котру ключик цей тобі б поміг дістатись, це було серце молодій жінки, що вмерла тисячу літ перед цим.

Але я все-таки сховав цю непотрібну дорогу дрібничку.

І щонайкращі у моїм житті хвилини — це ті, коли я плачу над ключиком маленьким, золотим, що я знайшов, блукаючи в палацах Мрій.

### ВІДБИТКИ ЩАСТЯ

Прекрасна сусідка, що мешкає проти мене, якої я зовсім не знаю і яку я знаю дуже добре, роздягається в розкішнім будуарі, освітленім бронзовими канделябрами.

І тому, що з недбалості важкі завіси не запнуто, я бачу крізь шиби і мережані фіранки, як рухається її образ у візерункових рамцях нахиленого туалетного дзеркала.

Одна за одною спадають едвabні тканини, далі батист, а потім злітають чорні панчохи,— і все лілейне і рожеве очаровання її нагого тіла сліпучою відбиткою блищить у дзеркалі.

В той час, як повернувшись з балу, моя прекрасна сусідка, що мешкає проти мене, якої я зовсім не знаю і яку я знаю дуже добре, роздягається в розкішнім будуарі, освітленим бронзовими канделябрами...

Хто вона: маркіза, герцогиня чи принцеса крові?

Не знаю. Зате, на жаль, я знаю, що вона не знайде мене гідним вдихати пахощі навіть одної з її загублених рукавичок. Але я нахилиюсь на моїм балконі і прибираю відповідну позу,— і ось моя відбитка в дзеркалі, зливаючись разом з її відбиткою, охоплює її жагучими руками і цілує тисячами поцілунків мою прекрасну сусідку, що мешкає проти мене, якої я зовсім не знаю і яку я знаю дуже добре.

## ЦІЛКОВИТА ПОДІБНІСТЬ

Ненáвисна і богорівна, та, що вбиває мене відмовою радощів і нáдміром утіх, сказала мені, коли якось любов моя до неї зробила мене малярем і я повзявся думкою змалювати її портрет:

— Як нудно позувати! Ось тут лілеї; вони чудово допоможуть вам уявити собі моє біле чоло, а рожі — це мої уста.— І, кажучи це, вона розкидувала по майстерні повні кошики квіток.

— Дарма! — сказав я.— На полотні буде тільки нікчемна подоба вашої звабливості, тому що квіти зовсім не такі хороші, як, моя люба, ви самі!

— Але ж ні, ні, вони таки дуже подібні до мене!

І сумно я дивився, як од мене йшла ненáвисна і богорівна, та, що вбиває мене відмовою радощів і нáдміром утіх, коли якось любов моя до неї зробила мене малярем і я повзявся думкою змалювати її портрет.

І от я примостився і в лінивій пів-утомі заснув собі в майстерні, де було так тепло й захисно і де я годен був умерти від пахощів стількох розквітлих квітів...

Коли це враз вернулася вона:

— Ви бачите тепер, що вони подібні до мене, бо так само примушують умирати! — сказала, цілуючи мої уста, ненáвисна і богорівна, та, що вбиває мене відмовою радощів і нáдміром утіх!

## НЕЩИРИЙ СНІГ

Як оцей сніг своєю білою чистотою нагадує маргаритки, польові маргаритки — цих непідкупних і певних угадниць кохання! І чому б не піти мені на біліючий шлях і не спитати в нього, перебираючи сніжинку за сніжинкою, що провіщує він, що скаже про той вічний поцілунок, яким присягалась мені моя крихітка?

Певно, сніг не захоче обдурити поета в справі такої ваги,— він такий тихий; адже ж поет так часто віддавав йому хвалу в прекрасних метафорах, йому, що своєю білою чистотою нагадує маргаритки, польові маргаритки — цих непідкупних і певних угадниць кохання.

Але ж ні, я не пішов на синіючий білим снігом шлях і нічого не спитав у нього. Тому, що при своїй видимій чистоті сніг нагадує твої груди, крихітко моя, твої груди, що стільки разів своїм лукавим биттям обманювали мене.

І він напевно здурив би мене так само, як твої зітхання і розкішні втіхи, що вони дають; здурив би й він, той сніг, що своєю білою чистотою нагадує маргаритки.

## МИМОВІЛЬНА ПОМИЛКА

Маленький абат, свіжий та рожевий, подібний до амура, що сховав свої крильця під сутаною, з великим чуттям служить обідню в капелі її Величності. І лише зрідка він одволікається, кидаючи погляд на молоду королеву, що тут же стоїть в дуже декольтованій сукні.

Коли вона схиляється до молитви в своїх золотих фальбанах, така благочестива і чарівно зваблива, абатові здається, що вона пропонує богові в той самий час і серце, і свої опуклі груди.

Придворці, сяючи атласом і дорогоцінним камінням, дивляться з палким захватом на свою прекрасну королеву, дами з пониклими очима читають любовні записочки поміж сторінками Часів. А перед вітгарем маленький абат, рожевий та свіжий, подібний до амура, що сховав свої крильця під сутаною, з великим чуттям служить обідню в капелі її Величності.

Але служба повинна скінчитись, і абат обернувся до зібраних; аж тут, мов незвичайний фіміам, б'ють йому в голову благовонні пахощі, що йдуть із-за корсажа Королевої. Він змішується й раптом забуває, якого полу божество, котрому служить. І, з ніздрами, тремтячими в ту мить, він проголошує:

— Domina vobiscum! \*

І з перестрахом чекає криків протесту.

Але Її Величність усміхнулась, а всі придворці поглядами й рухами своїми похваляють маленького абата, свіжого й рожевого, подібного до амура, що сховав свої крильця під сутаню.

## ГАРНА МАСКА

— Яку б мені надіти маску, щоб мене не пізнали на цьому балі, де буде робитися тисячі дурниць? — спитала моя маленька з лукавими оченятами і зрадливими устами.

— Порадьте мене, пане, час не жде. Надіти чорне атласове доміно без мережива? Або рожеве атласове з мереживом?

— А що якби я наділа одну з тих японських масок, страшних і незвичайних, з вусами, як у пуделя, або наліпила б собі огидний ніс? Адже ж нема нічого забавніш, як зробити з себе потвору, коли ти справді така гарна...

— Аби б мене не пізнали на цьому балі, де буде робитися тисячі дурниць,— сказала моя маленька з лукавими очима і зрадливими устами.

— Ні,— відповів я,— не треба ні чорного, ні рожевого доміно, ні японських масок, ні смішного наліпленого носа. Хай лише на ваших устоньках з'явиться така усмішка, щоб її обіцянки нікого не дурили, хай погляд ваших оченят буде ясний, а фарба на скронях хай буде ознакою щирої соромливості. І цього буде досить, аби вас не пізнали на цьому балі, де буде робитися тисячі дурниць.

## ДІДИ І ТРОЯНДИ

Щоб діди з потемнілим чолом і блідими губами не переставали кохати! Цього не допускав закон в тій далекій країні, якої не знають географічні книжки.

І щоб рішити, чи вартий хто свіжих жіночих уст, кожний закоханий, починаючи з сорока літ, мусив підлягти іспитові: торкнутися троянди своїм диханням.

Коли квітка під його подихом не в'яла, йому дозволялося жити ще якийсь час, але його зараз же вішали, коли квітка в'янула або відверталася від нього немовби з нудьгою.

---

\* Господиня з вами (лат.).— Ред. Прийнято говорити «Господь з вами» (Dominus).



Щоб діди з потемнілим чолом і блідими губами не переставали кохати! Цього не допускав закон в тій далекій країні, якої не знають географічні книжки.

Проте чимало дідів, що зберегли ніжне серце, скаржилось на цей справедливий закон.

І щоб їм догодити, злочинні квіткарі винайшли штучні троянди, без пахощів і вогкості, що не в'яли, що не відвертались.

От чому тепер можна здибати дідів у тій далекій країні та й в багатьох інших краях, дідів з потемнілим чолом і блідими губами, що не перестають кохати.

## СТОМЛЕНА ГІЛКА

Моє старе серце нагадує гілку, знищену морозом і сонцем; вона така стомлена і така слабка, що вломиться, коли на неї сяде найменша синичка. Але воно ще розкрите для солодких веселоштів і для закоханого шепоту, так само як суха гілка радіє кубелечку серед свого змертвілого листа.

О, чудова крихітко моя, які ви молоді, як нагадуєте мені свіжу весну вашою вільною гарною душею і легеньким тілом, таким же зефіривим, як і душа, рідна метеликам і рожам. А я! Гай, гай... моє старе серце нагадує гілку, знищену морозом і сонцем; вона така стомлена і така слабка, що коли на неї сяде найменша синичка, вона вломиться.

І все ж таки, дорога моя, ви можете спертись на неї без страху! Вам не загрожує небезпека впасти в траву або на жорстке каміння, тому що ви перейняли у птахів здатність одлітати швидко і зрадливо. І коли серце розбито, коли воно спинилось, то одним помахом крила ви будете далеко і забудете за нього, за моє старе серце, що нагадує гілку, знищену морозом і сонцем.

## ЧОМУ НЕ ТРЕБА БУТИ ЦІКАВИМ

Я не хотів би бачити, що діється гей там, по той бік зір. Хто знає, що вони ховають за тим своїм видимим блиском? Можливо, там, за ними — безодні мороку, мальштреми лави, страшенні урвища спустошених світів, погаслих, вмерлих?

Можливо, що вони подібні до фантастичних доміно на маскараді, що мають на лиці веселу та яскраву едвабну маску, під нею — обридливу гримасу.

Я не хотів би бачити, що діється гей там, по той бік зір. Хто знає, що вони ховають за тим своїм видимим блиском?

Моя крихітко ніжна, твої очі — ті ж зорі, безмежно чисті зіроньки, де мерехтить блакитна невинність, блищить пробуд-

ження молодих надій, але можливо, що за ними, за їх незглибною прозорістю, гніздяться дивовижні бажання, злочинні мрії, гризоти совісті...

Ні, я не хочу бачити, що діється по той бік зір.

*Вацлав Свенціцький*

### ВАРШАВ'ЯНКА

Вгору наш прапор — прапор червоний!  
Хай ще ворожа сила буяє,  
Хай проти нас ще тьма й забобони,  
Хай нас непевність завтра чекає.

Гей, бо то прапор людськості всеї,  
То святе гасло, пісня повстання,  
То тріумф праці, свято ідеї,  
То поранкова зоря братання!

В бій без обави,  
На герць кривавий,  
Чесний і правий!  
Марш, марш до бою  
З силою злою,  
На герць кривавий  
До бою марш!

В той час як люд наш з голоду в'яне,  
Тоне в презирстві, як у болоті,  
Сором тому з нас, хто не повстане,  
Хоч би мав згинуту на ешафоті.

Смерть за ідею — доля почесна,  
Правда з престолу диявола скине!  
Хай нас огорне сила чудесна.  
Згине багато — слава не згине!

В бій без обави,  
На герць кривавий,  
Чесний і правий!  
Марш, марш до бою  
З силою злою!  
На герць кривавий  
До бою марш!

Київ, 1919 р.

*Іван Козлов*

## КОЛИ Б Я ЗНАВ

Коли б я знав, даремно б свою силу  
І молодість свою не занедбав.  
Твоя любов зведе мене в могилу.  
Загину я... Коли б я знав!

Клялася ти, але згубив я мрії.  
Молився я — молитись перестав.  
Ти плакала — не вірив я надії...  
Коли б я знав, коли б я знав.

Душа болить... Я мучусь, я страждаю...  
Я забуття даремно викликав,—  
Його нема... Дійшовши шлях до краю,  
Я прошепчу: «Коли б я знав!»

1893 р.

*Олександр Пушкін*

## СЕРЕНАДА

Я тут, Інезіля,  
Я тут, під вікном.  
Сповита Севілья  
І тьмою, і сном.

Гітара зі мною.  
Укритий плащем,  
Готовий до бою,  
Стою я з мечем.

Хай сон твій стурбує  
Гітара моя.  
Старий як зачує,  
Уб'ю його я.

Шовкову драбинку  
Привісь до вікна.  
Що ж гаєш хвилинку?  
Чи ти не одна?

Я тут, Інезіля,  
Я тут, під вікном.  
Сповита Севілья  
І тьмою, і сном.

## ІСПАНСЬКИЙ РОМАНС

Нічний зефір  
Спливає з гір.  
Шумить,  
Біжить  
Гвадалквівір.

Вийшов місяць у серпанку.  
Тихо... бренькіт і хода...  
Похилилася на ганку  
Ось іспанка молода.

Нічний зефір  
Спливає з гір.  
Шумить,  
Біжить  
Гвадалквівір.

Скинь, кохана, легкі шати  
І як ясний день блисни!  
Ніжку крізь чавунні ґрати,  
Гарну ніжку протягни.

Нічний зефір  
Спливає з гір.  
Шумить,  
Біжить  
Гвадалквівір.

*Федір Тютчев*

SILENTIUM \*

Мовчи, заховуй од життя  
І мрії, і свої чуття!  
Нехай в безодні глибини

---

\* Мовчання (лат.).— Ред.

І сходять, і зайдуть вони,  
Мов зорі ясні уночі:  
Любуйся ними і мовчи.

Як серцю висловить себе?  
Чи ж зрозуміє хто тебе?  
Не зрозуміє слова він,  
Бо думка висловлена — тлін.  
Джерел душі не руш вночі:  
Живися ними і мовчи.

В собі самому жить умій!  
Є цілий світ в душі твоїй  
Таємно-чарівливих дум;  
Заглушить їх буденний шум,  
І зникнуть, в саяві дня мручи,  
Ти слухай спів їх і мовчи!

1899 р.

### *Яків Полонський*

## I. МУЗИКА ВІЧНОСТІ

З тьми вічності музика вмить розляглась  
І в безкінечність вона полилась,  
І хаос вона пройняла, затопила...  
І в танці, як вир, закрутились світила,—  
Як віща струна, кожний промінь бринить!  
І світ, що охоплює рух той ритмічний,  
Тому лиш не буде байдужий і звичний,  
Хто чує в душі голос музики вічний,  
Хто розумом чистий, в кім серце горить.  
Київ. 11/XI 1927 р.

## II. СТО ЛІТ МИНЕ...

Сто літ мине...

Занедбана могила,  
Оплакана колись, травою поросте  
І пройде плуг по ній, і порох вже остийий  
Могучий гордий дуб корінням оплете.  
Він гордо зашумить вершиною густою.

Під шум його закохані зітхнуть;  
Вони у холодку вечірньою добою  
Почують сум, схилившись головою.  
І листя гомін той затаєний збагнуть.

Київ. 11/XI 1927 р.

### *Афанасій Фет*

#### I. ВЕСНА

Я прийшов до тебе, мила,  
Розказать, що сонце встало,  
Що його живуща сила  
В листі променем заграла,

І у лісі щохвилини  
Кожна брунька оживає,  
І лунає спів пташиний,  
І нове життя буяє,

Що до тебе з тим же палом  
Б'ється серце, лється мова,  
Що душа, пойнята шалом,  
Вся тобі служить готова,

Що на мене повіває  
Щастя, радість відусюди...  
Що співатиму, не знаю,  
Але співів — повні груди!

1898 р.

#### II

Сонця промінь палкий грав на липах в садку,  
Рисувала ти щось на блискучім піску.  
Я думкам оддавався, я вірив весні,—  
Але ти не сказала ні слова мені.

Я давно відгадав, що моя ти була,  
Що для мене ти щастя своє віддала;  
«Сталось так,— я казав,— не по нашій вині!»  
Ти ж нічого на це не сказала мені.

Я стогнав, я благав, що не слід нам кохать,  
Що нам треба в минулому все занедбать,  
Що в прийдешнім цвітуть всі права краси,—  
І нічого мені не відмовила ти.

Я очей не відводив од тебе в труні,—  
Згаслу тайну хотілось пізнати мені,  
На лиці твоїм вірок для себе знайти,  
І нічого... нічого не мовила ти.

1898 р.

*Микола НЕКРАСОВ*

### ЗЕЛЕНИЙ ШУМ

Іде, гуде Зелений шум,  
Зелений шум, весняний шум,  
Гуляючи як схопиться  
Деся вітер горовий,  
Хитне кущем-вільшиною,  
Квітчаний пил роздмухає  
Хмаринкою. Все в зелені —  
Повітря і вода.  
Іде, гуде Зелений шум,  
Іде, гуде весняний шум!  
— Дружина в мене лагідна,  
Наталочка-білявочка,  
Як тиха та вода!  
Але біда їй сталася,  
Як літом жив я в городі...  
Сама, дурна, призналася!  
Отож удвох у хаті ми  
Зимою сидимо.  
Спідлоба жінка дивиться,  
Зорить, мовчить вона.  
Мовчу... а думка проклята  
Спокою не дає.  
Убить... так жаль сердешної!  
Знести... так сил нема!  
А тут зима потворою  
Реве і день, і ніч:  
«Убий, убий злу гадину!  
За зраду кара — смерть!  
А то весь вік нудитимеш,

Ні вдень, ні в довгу ніченьку  
Не знайдеш забуття!»  
Під пісню-сніговійницю  
Зла думка в серце в'їлася —  
Я вигострив ножа.  
Аж ось весна підкралася...  
Іде, гуде Зелений шум!  
Іде, гуде весняний шум!  
Мов молоком окроплені,  
Стоять сади, пишються,  
Тихенько шелестять.  
Пригріті теплим сонечком,  
Шумлять веселі-радісні  
Смереківі гаї.  
Новою вкриті зеленню,  
Нову лепечуть пісеньку  
І блідолиста липонька,  
І біла вся березонька  
В зелених кісниках.  
Шумить високий клен...  
Шумлять вони по-іншому,  
По-іншому — весняному!  
Іде, гуде Зелений шум,  
Зелений шум, весняний шум!  
І слабне думка вражена,  
Ніж падає із рук...  
А всюди пісня стелиться  
Одна в гаю, в лугах:  
«Люби, ще поки любиється,  
Терпи, аж доки терпиться,  
Прощай, коли прощається,  
І бог тобі суддя!»

Київ. 1927 р.

*Максиміліян Волошин*

## ГОЛОВА MADAME DE LAMBALLE

(4 вересня р. 1792)

Це жагуче розпещене тіло  
Розтоптала юрба серед гуку  
І над ним назнуцалась, розділа...



І на тіло  
Несміла  
Зирнуть я...  
І мене відрубали від тіла,  
Кинувши жмуття  
Ще гарячого м'яса на бруку...

І паризька братва  
Понесла мене в вуличній масі...  
У корчмі потім хтось випивав  
І покинув мене на шинквасі...  
Перукар мене чемно підняв,  
Розчесав мої сплутані льоки,  
Нарум'янив і напудрував  
Мої щоки...

І тоді, вся побита, поранена  
Тлумом брудним,  
Як на баль чепурна, нарум'янена,  
Я на ратищі тирсом хмільним  
Захиталась...

Неслась вакханалія.  
А народ у безумстві співав.  
І, здавалось, на балі в Версалі я...  
Плинний танець кружляв і гойдав...  
Гоготіли як полум'я реви.  
І знялась я тоді над безодньою  
В замку Тампль до вікна королеви  
Вістовницею волі народньої.

1929. Київ.

*Микола Гумільов*

## ТЕАТР

Всі ми — святі і злодії,  
Чи з віваря, чи з острога;  
Всі ми смішні лицедії  
В театрі господа бога.

Бог засідає на троні,  
Дивиться з сміхом на сцену.

Зорі на пишнім хітоні,  
Цятки блискучі по трену.

Ложа простора, вигідна;  
Висить над нею комета.  
Діва Марія лагідна  
Хилить свій стан до лібретта.

Гамлет? — блідий мусить бути.  
Каїн? — жорстокий і грубий...  
Ось в увертюрі вже чути  
Сонячні янгольські труби.

Дивиться мудрий хазяїн,  
Стежить згори справедливий:  
Зле, як заплакав би Каїн,  
Чи був би Гамлет щасливий.

То щоб додержати плану  
І щоб ансамблю тримати,  
В гру ту глухому титану  
Болю казав він додати.

Біль розгулявся горою,  
Світ весь оплутав сітками,  
Всіх перемучених грою  
Б'є та січе канчуками.

Дужчає кара кривава!  
З нею зростає тривога:  
Ох, чи скінчиться ж забава  
В театрі господа бога?!

Львів. 1922 р.

КРИТИКА  
ПУБЛІЦИСТИКА



## ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА

### «ЦИГАНКА АЗА».

*Музикальна драма в 5 діях Михайла Старицького* <sup>1</sup>

На сценах українських театрів в Росії появилася нова драма, виставлювана всюди з великим успіхом. Сюжет «Циганки Ази», взятий автором із звісного роману Ос. Крашевського <sup>2</sup> «Chata za wzia», міститься ось в чім:

На Волині, у підніжжя гір, недалеко від села розложився циганський табір. Молодий циган Василь і Галя, дочка селянина Лопуха, покохали одне одного. Лопух, що пильно укриває своє циганське походження, підозріваючи в тій любові, підкупує отамана циганського табору, щоби він вивіз циганів з околиць села. Табір від'їжджає, але Василь лишається, не вважаючи на просьбу товаришів і начальниці табору Гордилі.

Відмова Василя їхати з табором найбільше вражає молоду циганку Азу, у котрої пробуджується затаєна любов до Василя. Лопух силоміць хоче видати Галю за глухонімого селянина, але Галя рішуче цьому протривить. Лопух, переражений її любов'ю до цигана, хапає за сокиру, щоби нею вбити Василя. Серед боротьби Лопух нараз хапається за груди: його поразжає удушся. Умираючи, він страшно клене, насилаючи кари на голову своєї дочки. В третій дії довідуємося, що Василь і Галя звінчались мимо бажання своїх приятелів і рідних. Цигани поклялись помститись на Василеві за те, що він зробив їм сором, а рідна Галі відцуралась від неї за те, що вона подружилась з циганом. І ось вони, відтручені, поселились в дикій пустинній місцевості в бідній землянці, потішаючись тою думкою, що «з милим рай і в шалаші». Одначе невдовзі підкралось до них несподіване лихо: з лісу, де розтаборились цигани, дався чути голос Ази. Почувши своїх, Василь все забув і, пертий якоюсь невдержимою силою, полетів до них від зчудованої Галі. Відтак ідуть дві дії, в котрих головну роль грає циганка Аза. Вона незвичайно закохалась у Василя, а він так очарувався нею, що поклявся їй лишитись з нею назавжди. Але нараз приятель Галі, Опанас, єдиний чоловік, що не гордує нею за те, що вона подружилась з циганом, приходять до табору з вісткою, що Василеві бог дав доню. Чуття батька покопує шалену страсть, і Василь вертається до Галі. Але ненадовго:

Аза знов притягає його у табір. В п'ятій дії вона мстить на нім за те, що він лишив її і вернувся до Галі, грає з його серцем і доводить до шалу.

Василь в пориві розпуки кінчить самовбивством. Аза отямилась, готова віддати своє життя за життя любого, але вже запізно — і вона непритомна падає на його труп. В деяких, одначе, виставах самовбивство заступилось убивством. Василь вбиває Азу.

Не треба і казати, що характер героїні виведений автором вельми видатно і старанно. Циганка Аза — це персоніфікація бурхливої південної страсті. Це жінка, сотворена для любовних розкошів, що в кипучій страсті бачить всю мету, все призначення, все щастя свого життя. В першій своїй появі на сцені вражає Аза глядачів незвичайною широю веселістю. Щаслива, задоволена своєю красою, вона юнацьким тоном оповідає дідусеві-отаманові Апрашові, як то вона зуміла очарувати пана, котрий в ню закохався, як вона, кокетуючи, то викликає в нім страсть, то заздрість, то дразнить і мучить його своїм глузуванням. Її веселий тон швидко змінюється гордою відповіддю на обиджаюче питання Апраша про можливість продажі себе коханкові. Вона остро відповідає Апрашові, що він не має права зобиджувати її, що вона не цурається приязні і дарунків пана; але що вона вийде з його хати такою саме чистою, якою входить до нього. А коли Апраш просить її, щоби вона покохала його, то вона обсипує його таким глузуванням і сміхом, що він відчуває великий смуток. В дальшій оповіданні вона рельєфно виставляє перед глядачами свою любов до Василя. Апраш звіщає їй, що Василь не йде з табором далі, а лишається тут. «Тут! тут!» — розсіяно повторює вона це слово, немовби не мала сили зібрати думки від несподіваної вістки і побороги страшне роздратування. «Чому? З якої речі? Кажи швидше, дідусю, швидше!» Апраш відповідає, що Василя звела з розуму чортівка Галя. Тут Аза приходить в бурний настрій: вона то сміється, то швидко ходить, заглядаючи то сюди, то туди, то, стараючись маскувати причину свого роздрознення, починає співати, то знов сміється ї, вкінці, приходячи до себе, намовляє дідуся скоріше вибратись в дорогу, як можна тільки далі-далі, хоч би на самий край світу. Тут, в тім факті розлуки з Василем, і міститься зав'язка драми, що неминуче мусить відтак розігратись. В четвертій дії наступає перша після розлуки стріча Ази з Василем. Побачивши Василя, Аза веде довгий час вельми штучну гру, удавання і хитрості. Вона удає, немов то не бачить Василя, а між тим вона дрожить від зворушення, на лиці її малюється неописана радість, втіха і щастя. Здавалось би, що вона ось-ось кине́ться йому в обійми, але її здержує бажання помучити його. На зазив Василя вона обертається до

нього, немов то не пізнає його, і питається: «Хто це?» Відтак, прикинувшись зовсім байдужою і стараючись заглушити зворушення голосним і частим сміхом, вона береться глузувати над ним, над його бідністю, над його мнимим щастям. Але коли він просить не глузувати з нього і мати хоч трохи над ним милосердя, вона міниться в лиці і тоном гіркого докору, знизивши голос, відзивається до нього: «Милосердія? А ти мав його надо мною?» Василь, здивований таким питанням (він ще не знає, що вона його любить), питається її: «Над тобою?» Швидко стямившись, вона поправляєється і лукаво говорить: «Над нами усіма». Одначе швидко вона перестає грати роль байдужості і признається йому, що його любить. Припавши до нього на коліна, обсипаючи його незчисленими пестощами і поцілуями, вона дає нам живий, нестертий образ палкого, справді південного, страсного кохання...

«Музикальна драма» — не зовсім вірна назва для «Циганки Ази», цього справді замітного твору в оригінальним нашім драматичнім репертуарі. Відповідніше було б назвати цю п'єсу мелодрамою. З огляду на живу акцію і сценічні ефекти вона довго держатиметься в репертуарі наших театрів.

## «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ».

### *Опера в 4-х діях*

Ця нова опера на гоголівський сюжет є вже сьомою на ту саму тему: перші п'ять, а між ними «Кузнец Вакула», перероблений відтак в «Черевички» Чайковського<sup>1</sup>, були прислані на конкурс ще в 1875 р. (премію дістав Чайковський), шосту оперу «Різдвяна ніч» написав М. Лисенко, а М. А. Римський-Корсаков<sup>2</sup> вже з ряду сьомий ілюстратор чудного оповідання Рудого Панька про те, як коваль Вакула дістав для своєї Оксани черевички самої цариці.

Нема що й казати, що М. Лисенко jako українець найкраще зілюстрував гоголівський сюжет. Інші композитори не мали щастя. Ні одному з них не удалось скомпонувати музику, достойну сюжету, і відтворити національний характер української музики. Не удалось це й Римському-Корсакову, мимо того, що у нього є надзвичайний дар користуватись усіма кольорами музикальної палітри. Треба, опроче, сказати, що йому прийшлося ще видержати в данім случаю порівняння з самим собою, в характері автора «Майской ночи» — цієї справдешньої перли його музи. «Майская ночь» дише й живе всіма чарами української поезії. Ліричний бік цієї опери немов зовсім вилявся з душі композитора; решта — найшла в нім

незрівнянного ілюстратора; все ж разом взяте утворило такий певний образ, котрий глибоко впливає на всякого неупередженого чоловіка, хоч трохи знакового з Україною.

Музика Римського-Корсакова до «Ночи перед Рождеством» є робленою, непідходячою до змісту, а через те, розуміється, не викликає потрібного враження. З виїмкою двох невеличких номерів з українським характером, все інше не відноситься до даного сюжету. Наколи до цього додамо загальну манеру цього композитора писати в речитативнім стилі, то ми вже матимемо загальну характеристику нової опери Римського-Корсакова.

Звичайно, йому вдаються хори, для котрих він часто користувався збірників народних пісень,— і фантастична музика, де він може пописуватись інструментацією. Хори і в цій новій опері дуже гарні, а особливо хор колядування, котрий заєдно повторяється. В фантастичній частині музика «Ночи перед Рождеством» є блідим і слабим повторенням музики «Млади»<sup>3</sup>, в котрій автор дав блискучий фантастичний образ. Тут усе зроблено після плану й рахунку, нічого не огріто променями фантазії, і від всього віє холодом. Поєдинчі герої також якось послабо оброблені і не лише щодо українського колориту, котрий тут такий потрібний. Доволі сказати, що Оксана виспіває якісь напівіталійські арії з трелями, фіоритурами і т. і. Опроче саме Оксана не досить кокетлива спочатку, а при кінці не досить тепла, коли вона побивається за пропавшим безвісти Вакулою. Комізм, підроблений до гоголівського, доходить до того, що автор каже Панасові тричі гепнути на землю. Комічний елемент взагалі дуже блідий: навіть Осип Никифорович, нарисований ліпше від інших, замало випуклий. Голова Чуб і Панас спливаються в одно,— так мало між ними різниці. Велику частину лишено Чортові (для фантастичного елемента), але фрази, характеризуючі його, нагадують фрази Наїни в «Руслане»<sup>4</sup>. Одним словом, хоч як прикро написати, в опері не чути того натхнення, котре одно може вдихнути життя навіть в найгарніші форми. Втім згляді щасливу виїмку творить фінал опери, присвячений пам'яті Гоголя, і на невідступні питання оповісти, яким способом він дістав черевички цариці, Вакула обіцяє передати усе, що з ним сталося, Рудому Панькові, щоби цей оповідач написав золотим своїм пером казку про ніч перед різдвом; простоту і ширість теми, котра підхоплена відтак всіма учасниками, зростає до гімну, годі описати, і вона справді гідна великого писателя. Гарний є також полонез, котрим починається сцена на царськім дворі, де Вакула (разом з запорожцями) являється за черевичками, але цей полонез дуже похожий на такий самий з «Онегина»<sup>5</sup>.

Цю оперу виставлено 3 н[ового] ст[илію] грудня м[инулого] р[оку] на сцені Маріїнського театру<sup>6</sup> в Петербурзі.

## НОВІ ТВОРИ ДРАМАТИЧНІ

Торік гостювали у нас в Ростові над Доном три українські трупи. Перша трупа В. І. Захаренка<sup>1</sup> грала увесь лютий до самого посту, друга — Г. Деркача грала з великодніх свят<sup>2</sup>, либонь, до літнього св. Миколи, завернувши і вдруге в кінці листопада, і третя — Карого — Саксаганського<sup>3</sup>, розпочала вистави в початку червня, скінчивши їх в половині липня. Виставили вони вісім, коли не більше, нових п'єс, про котрі я і маю подати рецензію... Але як я тільки згадаю про своє завдання, то начебто якийсь жах і сум вкупі огортають мимоволі мою душу і мені... мені не хочеться нічого писати, бо важко ж і боляче писати про такі появи, котрі вражають тебе як протилежні твоїм думкам і бажанням. Проте ж коли такі появи існують, то треба з ними лічитись. Кажучи це, я маю на увазі надто неприємний факт, це факт впирання в нашу літературу неспосібних (а частенько й безглузких) авторів, не маючих нічого спільного ані з драматичною штукою зокрема, ані з літературою чи навіть з здоровим розумом взагалі. «Чому не писати, коли руки сверблять, але друкувати не годилось», — казав колись незабутній Кобзар про такі незнані талани; я ж насмілюсь додати від себе, що не тільки друкувати, але ні грати, ні виставляти, ні писати не варто такої бридні і дурниці, яка пишеться у нас в останні часи для сцени. Винявши декотрих, як Кропивницький<sup>4</sup>, Карпенко-Карий<sup>5</sup>, Старицький, Мирний<sup>6</sup>, можна, не помиляючись, цілком віднести наведені вище Шевченкові слова до всіх наших сучасних авторів драматичних творів чи, може б, певніше і ліпше сказати, до всіх тих «драматичних виробів майстрів», що, не маючи ніякої кебети літературної, майструють собі любенько свої нездатні твори, не питаючи навіть самих себе, нащо і для кого вони їх пишуть...

От вам, наприклад, один такий «майстер»! Перед очима в мене лежить зараз книжка: «Збірник творів артиста Мирославського». Подивіться ж на ці «перли», і ви, далєб, не знатимете, чому більше дивуватись — чи надзвичайному неутцву, чи надмірній відвазі автора. І чого тільки не понакручував цей «артист» в своїх «творах»! Переважно він бере сюжети історичні, це п'єси — «Гетьманці», «Козаче серце» і др. Тут у його жінка переодягається козаком, козацька старшина розмовляє з польськими воєводами на московській сьогочасній мові, Гуня<sup>7</sup>, навпаки історичним даним, зображається молодим козаком, юнаком вже за гетьманства Остряниці (sic!), тут же він закохується в польську панянку, котра потім оказується буцімто дочкою самого ж Остряниці, але вихованою ще змалечку поляками, і т. інше. Далі слідуєть п'єси «Веселі



полтавці», продовження «Наталки Полтавки» Котляревського, оповідання «Максим Лобода і його біда», «Жіночі хитрощі» і інші, де жінка б'є п'яного чоловіка, чоловік віддає жінку в москалі, а розумний москаль обдурює їх обидвох... І вся ця неможлива нісенітниця писана такою ж неможливою мовою, оздобленою безліччю похибок в московській правописі. Спасибі ж ще хоч тому, що, не вважаючи на ласкавий дозвіл автора, жадна трупа не хоче виставляти його п'єси. Сказано ж — коли не піп, то не микайся й у ризи, але «артист Мирославський<sup>8</sup>» думає, що це не про його мовиться і, міркуючи собі, що все те, що увійшло в обсяг історії, вже давно проминуло і більше не вернеться, то, значить, і можна брехати скільки забажається, бо мерці ж не встануть сперечатись, бреше собі, як той москаль про походи, не звертаючи уваги на якусь там критику, не соромлячись, бо... «поганому виду нема стиду!» Але це ще тільки пуп'янки, квітоньки ж з ягодками будуть далі. Твори наведеного автора принаймні хоч належать йому, це його «власні», «оригінальні» твори, у нас же тепер страшенно розвинулась крадіжка літературна, і мало не всі драматичні твори, написані за останні два-три роки, суть крадені, хапані або «позичені» у других авторів. Крадуть не тільки сюжети, типи, становища, але навіть ледве не цілі дії з звісних п'єс. Один мій знайомий артист-автор відверто признався мені, що він украв сюжет для своєї п'єси у другого автора, покликуючись на те, що всі ж крадуть, та воно й легше, й корисніше, ніж самому «ламати голову». Більша частина з тих п'єс, котрі я бачив торік, була... «позичена». Перейдемо ж до огляду цих п'єс.

Трупа п. Захаренка виставила ось які нові п'єси: «Б і ш е н и й к о в а л ь», «Л и ц а р т е м н о ї н о ч і» («Бродяга» те ж), «С в а х а» — всі три належачі д. Захаренку, і «Н е в г р о ш а х с и л а , а в п р а в д і» А. Шуляцького; трупа д. Деркача виставила «П і м с т у , а б о З а г у б л е н у д о л ю» О. Л. Суходольського<sup>9</sup>, «Н е с у д и л о с я» Ю. Касиненка<sup>10</sup>, «В і д ь м у» Ванченка-Писанецького<sup>\*11</sup>, — і нарешті трупа Карого — Саксаганського виставила комедію-жарт «П а л и в о д а Х V I I I с т о л і т я» Карпенка-Карого. П'єси д. Захаренка вражають глядача насамперед просто-таки безглуздям своєї фабули, свого змісту; глядач не розуміє, він дивується, нащо виходить на сцену така або інша особа, нащо вона галасує, розпи-

\* Трупа д. Деркача ще виставила, здається, в перший раз в Ростові п'єсу: «З а д р у г а» Безбрежного (Потапенка<sup>12</sup>) і М. Старицького. П'єса, безперечно, гарна і бажана з боку ідеї, але нам здається, що було б краще, коли б в 1-й дії баба не біла так люто глечика та в початку 4-ї дії не було на сцені вже занадто великого п'янства. Досить вже п'яних бабів, а юрба п'яних чоловіків — це зайва річ, тим більше, що вихід їх нічого нового в п'єсі не виясняє.

нається в драматичнім монолозі, нащо на переміну їй виходить і друга і так далі. Полюбуйтеся: кого тільки не повиводив він ну хоча б в п'єсі «Бішений коваль»! Тут у його і кайданник, що втік (він же сільський глитай), і шпиг-жандарм, і купець Пахомов, і раклі, і комедіанти, і босяк-офіцер, і п'яниця-музика, і дідич (либонь, навіть українофіл), і його пані, салонна дама, і петербурзький мартопляс, і дурень-парубок, і розумний парубок, і просто парубки, і дівчата, і молодиці, і старі баби, і, нарешті, сам «бішений коваль». Досить не тільки для звичайної драми, але і для величезної епопеї! Подивіться же, як отаманує всею тою ватагою д. Захаренко. Шкода було б переказувати зміст всіх п'єс цього автора, це була б і нудна, і невдячна праця; в такому разі, щоб не надокучати читачам, я обмежуюсь тим, що подам повний зміст тільки п'єси «Б і ш е н и й к о в а л ь», на других же спинюсь хіба тільки задля того, щоб вказати на їх головніші хиби.

В одному селі живе собі бідна удова з дочкою, либонь на ім'я Марина, котра запала в око московському купцеві Пахому Пахомовичу. Лиха мати, примушена злиднями, а може, ще й жадобою до грошей, згоджується продати свою дочку купцеві, на що також невідступно спонукує її і сільський глитай (він же і кайданник, що втік), котрий, до речі сказати, через постійні позики давно вже і цупко тримає її в своїх пазурах. І от в господу глитая являється цей купець Пахомов з своєю «компанією», котра складається з босяка-офіцера, п'янички-музики і якихось раклів-комедіантів, і починається тут гульня і п'янство; комедіанти ходять колесом по сцені, офіцер оповідає про війну і як його поранено, музика (мізерний зразок з сільського музики в п'єсі «Дай серцю волю» Кропивницького) грає на скрипці і теж щось товче, усі п'ють; «компанія» по приказу купця стає перед ним навколішки, цілує йому руки і т. ін., потім приходять удова з дочкою Мариною, знов п'ють і співають, нарешті ж, підпоївши Марину, лишають її в обіймах купця і завіса спадає... Марину кохає «бішений коваль» Микита і другий парубок Степан, сестра ж останнього безнадійно закохана в Микиту. Згубивши вінок, Марина ані трішечки не піклується, не шкодує за цим, але, навпаки, жартує собі з ковалем та дратує його; він же, охоплений «бішеним» коханням, то присягається їй в щирості свого почуття, то починає на неї грізно гримати та тупотіти ногами. Степан, побачивши їх кохання, довго мучиться заздрістю і нарешті, щоб збутись свого ворога, в запалі кидається на коваля з ножом, той хапає його за руки, звалює на землю і, віднявши ніж, заміряється, але, трохи прохолонувши, ховає ніж в халяву і відштовхує Степана ногою; Степан, зворушений таким шляхетним вчинком, плазує навколішках перед ковалем, благаючи йому вибачити його ли-

хий замір. Цей бідолашний Степан вкупі з сестрою Марисею наганяють страшний сум на глядачів тим, що в протягу всеї п'єси блукають по сцені, мов тіні грішних людей у берегах Стіксу<sup>13</sup>, та жалуються богові на свою долю. Тим часом приїздить в село «на дачу» тощо молодий пан з своєю жінкою, «салонною» дамою і якимсь дурнем, петербурзьким мартоплясом. Треба знати, що цей пан, бувши ще паничем, кохався з Мариною і тепер, коли вони зустрілись знову, давнє кохання почало розжеврюватись і спалахнуло ще більшим полум'ям. Не знаючи, що робити, пан розважає Маринчу красномовними речами (на народній мові) та поцілунками. Марина, звичайно, відхитнулась від коваля, і він, ображений її насмішкуватим поведінням, догадується, в чому тут річ, і починає за нею стежити. Авторкові чомусь забажалося, щоб саме в цей час поліція, котра під проводом шпига-жандарма довідалася, що сільський глитай — це не хто інший, як кайданник, що втік з Сибіру, і відкрила його злочинства, між котрими і те, що він ошукав Пахомова, давши йому п'яному підписати фальшований вексель,— прийшла його забрати, щоб він стріляв в жандарма, але, не влучивши, віддався поліції і та посадила його у в'язницю. Це, бачите, певно, для фіналу передостатньої дії зробив таке автор, бо зараз же після цього і пускають завісу. В останній дії «бішений» коваль починає справді трохи не казирись, підбурений заздростю і жагою лютої помсти. Підглядівши вночі, що за куцем на ослоні сидить якихось двоє людей — сиділи ж там бідолашні Степан з сестрою і одно другому розповідали про свою тугу, заподіяну нещасним коханням — коваль думає, що то його зрадниця Марина з своїм коханцем-паном, і рішає зараз же пімститись над ними. І от, вийнявши з халяви ніж, він кидається і ріже безневинну дівчину, потім підходить до рампи, читає монолог (Степан же байдужісінько сидить собі — ані телень!) і з словами: «Час пімсти настав!.. Га! ти заплатиш мені мозком своїх кісток!..» встромлює ніж в груди Степана... Хай вибачить мені автор, але я далі не витримав і, підвівшись з місця, рушив з театру. Позад себе вчув я якийсь галас і як упала завіса — певно, збіглись люди і запро-торили коваля на Сибір.

От вам і увесь зміст п'єси. Розміркуйте ж, що до чого йдеться! Яку ідею проводив автор? Чи не таку: стережіться «бішених» ковалів, вони люті і образи не подарують? Може! Може і таку, всякі ж бо бувають «ідеї». Тепер цікаво б спитати, де, по яких селах на нашій святій Україні автор бачив таких безглузких «бішених» ковалів, таких пустотливих дівчат, як Марина, які б, згубивши віночок, без сорому вішались на шию ковалеві і очевидячки всякому іншому, хто трапиться,— де він бачив таких страховинних глитаїв, що повтікали з Сибіру

і живуть по селах? Де, я питаю, де? Адже ж йому мусить бути відомо, що обов'язок автора — це малювати в своїх творах ні спорадичні появи, ні виїмкові випадки, але саме дійсне життя з тими типами, котрі воно в даний час виявляє. Шекспір ще кілька сторіччів назад устами Гамлета висловив свій погляд на вагу і значення театру ось як: «Він (себто театр) мусить бути дзеркалом природи, показувати праведності її власне лице, гріху — його образ і самому часу — його вид по минулих учинках»). Одначе й досі є ціла безодня таких авторів, що не знають або не хочуть знати цієї аксіомової правди. Скільки я бачив і знаю, в наших селах живуть звичайні ковалі, котрі можуть навіть і відомстити за зраду дівчини, але здебільшого не так, як в п'єсі д. Захаренка, і в усякім разі вони мають і очі, і розум, і не ріжуть невинних людей. Живуть там і звичайні дівчата, але вони так легковажно не відносяться до своєї честі,— дівоча честь для них святощі, і коли про котру з них піде недобра слава, то вона не буде привселюдно вішатись на шию другому, а, покритившись хусткою від сорому, скоріш помандрує з села, бо інакше ж засміють її і жаден парубок не посватає (не можна ж справді йняти віри тому, щоб після того, що діялось в глитаєвій хаті, коли мати продавала дочку, ніхто в селі нічого не знав про це, бо село ж це не велике місто). Нарешті живуть в селах і глитаї, але це не кайданники, що втекли з Сибіру, а прості звичайні мугирі, що розбагатіли, користуючись чужою бідом і працею, завдяки своєму здирству і чималій жорстокості. Виходить, що п'єса Захаренка є не що інше, як ганебна профанація «українщини», лихий наговір на наших дівчат, парубків, взагалі на все життя нашого селянства... Опріч того, нащо було виводити на сцену того глитая? Але ж він там зайвий, як зайві і петербурзький мартопляс, що втікає на сміх селянам від собак, і якийсь придуркуватий наймит, і комедіанщики, і ще дехто. Що ж до мови в Шекспіровім дусі, то наведений ковалів вислів «ти заплатиш мені мозком своїх кісток» вже досить яскраво свідчить сам за себе, щоб вважати потрібним ще що-небудь говорити в цій справі...

В п'єсі «С в а х а» (оперетка в 4-х діях) автор виявляє, як кохаються парубок з дівчиною, але не можуть стати на рушник, не маючи на те дозволу своїх батьків; в цій пригоді стає їм одна молода удова, що спершу сватає за ту дівчину якогось заможного, вже підтоптаного «дядька», котрий все тре табаку (sic!), а потім зрештою підмовляє батьків цих молодят поженити своїх діток, а за «дядька», що тре табаку, виходить заміж сама. В цій п'єсі автор вже занадто старався для комізму, але це йому не вдалося і гумору в ній дуже мало, від чого і п'єса викликає скоріше нудьгу, ніж сміх, чому сприяє і така ж

невдатна музика. Як і в «Бішеному ковалі», так і в цій п'єсі автор жадного нового типу не змалював, до того ж і з технічного боку не зумів як слід обробити їх. Зовсім друге враження робить, наприклад, його ж таки п'єса «Червоні черевики», котра хоча теж не дає нових типів, але завдяки стало витриманому розвою своєї комічної фабули і доладно скомпанованим співам\* має в публіці чималий успіх.

Остання п'єса цього автора «Л и ц а р т е м н о ї н о ч і» (одно назвисько чого вартє!) дуже нагадує комедію О. Островського<sup>14</sup> «Грех да беда на кого не живет», принаймні типи діда Прокопа і горбатой дівчини Одарки — це певні зразки з відповідних типів діда Архипича і хворого підлітка Афоні в наведеній московській п'єсі, з тою хіба різницею, що Одарка — це дівчина, а Афоня — хлопець; вчинки ж і становища цих двох осіб в п'єсі цілком схожі. Одарка, як і Афоня, стежить за жінкою свого брата і, спостерігши її кохання з пройдисвітом Микитою, нацьковує брата проти неї, а дід Прокіп грає таку ж саму вмиротворяючу роль, як і Архипич. Одначе треба звернути увагу і на світлий бік п'єси, — автор дає нам два зовсім нові типи, котрі ще в українській драматичній літературі не зображались. Такими новими типами в цій п'єсі являються раклі, Микита і його приятель Чавунка, обидва українського походження. Автор дуже виразно змалював цих справжніх репрезентантів так званої «золотої роти», надавши кожному з них свій окремий власний колір. Це правдиві типи і в Таганрозі, і в Ростові, і в Одесі, і в усіх великих, а надто портових містах їх можна часто-густо здибати.

За п'єсу «Н е с у д и л о с я» д. Касиненка — хай вибачать мені шановні читачі — але я зовсім не можу нічого сказати, а не можу тим, що після неї в мене у голові лишилось враження якоїсь чорної плями, та й годі. Скільки я не стараюсь, як не напружую свої мислі, нічого з того не виходить, анічоґісінько не пригадаю. Хто тут більше винний, чи моя голова, а чи п'єса — не знаю! Тим більше це дивно, що бачив я її саме в той час, коли виставляля і ті другі п'єси, про котрі я тут пишу.

П'єса «Н е в г р о ш а х с и л а, а в п р а в д і» А. Шуляцького недоладно пошита з шматків, нахапаних з других п'єс, переважно ж з «Зайдиголови» і «Дай серцю волю, заведе у неволю». З наведених п'єс взяті і всі типи; так, наприклад, батько, мати і Яків — це живісінькі батько, мати і Василь з «Зайдиголови», а Прокіп і Одарка — це Семен і Одарка з «Дай серцю волю». Переказувати зміст цієї п'єси не вважаю

---

\* Кращі співи в цій п'єсі: дуєт «Ой ти, дівчино-чарівниченько», соло Занози «Ой не знав я горя», соло Чайки «Ой боже мій» і фінал «Ой за ті ж черевички».

потрібним тим більше, що її всього один раз виставила трупа Захаренка, другі ж трупи не хочуть її заводити в свій репертуар, і вона, як кажуть поети, навіки кинута в Лету<sup>15</sup>.

Зміст п'єси «Помста, або Загублена воля» О. Л. Суходольського не дуже то вигадливий. Жонатий, ще молодий чоловік Степан закохується в приндзигльовану, принадливу дівчину Оксану, з котрою він любився ще за часів парубоцтва, поки не спізнався з другою дівчиною, Галею, що опісля стала його жінкою. Оксана любила його вірно і палко, зрада Степана гострим цвяшком засіла в її серце, і вона як натура гордовита і самоповажна рішила пімститись за свою зневажену любов. Щоб досягти цього, вона починає знов женихатись з Степаном, принаджувати його до себе і, коли бачить, що він вже повернувся до неї, грубо відтручує його від себе. Степан забуває про жінку, котра стає йому остилою, не нависною своїми слізьми і докорами, починає вчашати до шинку, щоб хоча за чаркою забути про своє невідрадне становище і загоїти любовні врази, але це, звичайно, не помагає і він знову обертається до Оксани. Та глузує над ним, дрочить, схибно нагадуючи про обов'язки до жінки, посилаючи додому, бо «жінка ж намне йому чуба, щоб не барився та сидів пришитий до її юбки». Такі заходи Оксани ще більше збентежують Степана, тим часом узброюючи його проти жінки, котра одна в його порозумінню стає йому на перешкоді. Натішившись доволі стражданнями свого коханця, Оксана рішає виконати свій останній замір, ще лютіше покарати його, для чого виждавши слухний час, коли Степан був п'яний, дає йому ніж і підмовляє зарізати жінку в тій надії, що його впіймають і яко злодіядушогубця зашлють на Сибір. Так воно і робиться. Степан вбиває жінку, його застають на місці злочинства, але вкупі з ним ловлять коло хати і Оксану, котра підгледжувала за ним. От і все. Як бачите, п'єса дуже нагадує «Безталанну» Карпенка-Карого. Тип же Оксани цілком схожий з типом Варки із згаданої п'єси, хоча мотиви вчинків цих двох осіб і відрізняються: ображена Оксана всім своїм запеклим серцем прагне однієї пімсти, тоді як Варка якось непритомно, гаряче бажає вернути собі свого коханця, почуваючи ненависть тільки до своєї розлучниці. Може, автор і не хотів позичати ідею у другого, але так вже воно вийшло і через те п'єса значно тратить на своїй вартості. Між іншим, надто виразно і вірно вийшов у автора тип підстаркуватої баби-шинкарки Хіврі Максимівни Переприндички, брехухи і цокотухи на все село. З технічного боку від п'єси не можна бажати нічого кращого: увесь розвій драми іде стало додержаним *crescendo* \*. П'єса має величезний,

\* Зростання, посилення звучності (*італ.*).— *Ред.*

просто нечуваний успіх, і от переважно завдяки чому. Остання дія вражає глядачів своїм занадто грубим ефектом: поранена жінка Степана вибігає на сцену і кричить пробі, він женеться за нею, схоплює за розпатлане волосся і починає убивати ножем, вона пручається, страшенно галасує, благає змилюватись і, обливаючись кров'ю, падає мертвою. Либонь ще жодного разу ця дія не була доведена до кінця, бо зворушена публіка сама жадала, щоб спускали завісу; зомлілих жінок завжди щоразу виносять трохи не купами з театру, а в публіці чутні виклики: «Падлюки! Злодії! Спускайте завісу! Це підлість!» і таке інше. Такого грубого ефекту, на мій погляд, не слід допускати на театральній сцені, бо він надто шкідливо впливає на глядачів, зворушуючи звірячі інстинкти. Коли ми обурюємось і вважаєм бій биків в Іспанії дивоглядом стидким і ганебним для освіченої людини, то як же можемо байдуже дивитись і допускати таку ненатлу, грубу різню людей, хоча б навіть і фальшиво чи штучно роблену. Автор дуже вже старанно тримався реального і, як кажуть, передав куті меду.

Всі ці автори чи більша частина з них, як видно з розібраних п'єс, зовсім не знають життя нашого селянства і очевидячки познайомились з ним тільки після творів других авторів, чого, звичайно, дуже, дуже мало. Деяким з них я равав би зовсім покинути писати, бо вони, опріч шкоди, ніякої користі письменству не зроблять, останнім же насамперед пізнати життя народу в самій дійсності, пильно придивитися до нього, спостерігаючи його прояви і дрібні риси, і тоді вже братись за письменницьке перо. Принаймні коли вони не зможуть, а може, й не схочуть і цього навіть зробити, то хай хоч знайомляться з народним життям, читаючи твори наших найкращих письменників, як, наприклад, Мирного, Левицького<sup>16</sup>, Чайченка<sup>17</sup> і других; тоді хоч не буде того, що п'єса «Безталанна» зразу чотирьом авторам послужила взірцем для їх п'єс. Тепер же завдяки неуцтву і незнанню того, про що мають писати, виходить таке, що сердита свекруха, добрий батько, джигунувата дівчина і зайдиголова парубок зробились типами спільними для багатьох авторів. Що вигадати нове — не знають, то й сподіваються, поки Карпенко-Карий або Кропивницький напишуть яку п'єсу, щоб нишком-тишком «позичити» у них і ідею, і типи для своїх п'єс.

Дуже не гаразд робити такі позики без вияснення навіть, звідки позичено. От д. Ванченко-Писанецький взяв московський водевіль «Ночное», переробив трошки, назвав його «Вечір на хуторі», і годі; взяв драму О. Островського «Светит, да не греет», викинув одну особу (Зале. ина), вставив бурсака з «мамашею», перемінив кінець і назвав «Мужичка» («Катерина» \*

те ж) та ще й за це премію дістав в Галичині \*\*, а тепер вже не хоче навіть і переміняти нічого, а взяв просто повість Елізи Ожешкової <sup>21</sup> «Друдзі» та з неї і написав п'єсу, назвавши її «Відьмою». Хоч би тобі на крапельку перемінив що, а то ж ні, лишив всі ті ж самі дійові особи, що і в повісті Ожешкової, тільки надавав їм другі прізвиська та ймення. Всі либонь розмови і монологи він цілком посписував з вказаної повісті. Тільки от шкода, не зумів їх доладу приметикувати до театральних умовин. Наприклад, розповідок бабусі своїй внучці Петрусі (в повісті «Друдзі») про те, як колись в Польщі спалили на огнищі одну нещасну дівчину, думаючи, що вона відьма, так, кажу, цей розповідок кожне прочитає з уподобою, заставляти же бабусю розказувати це в довжезнім монолозі, як зробив д. Ванченко,— не придобна річ. Не доторкуючись до будови п'єси, а вона має багато хиб (так, наприклад, пролог можна цілком викинути яко зайвий, а останню дію таки самі артисти іноді і викидають, вбиваючи відьму в передостанній дії), я скажу тільки про непевність одного становища. В повісті «Друдзі» коханець Петрусі, вернувшись через 6 літ з війська, вже забув свою любу і, тільки розігрітий її думим коханням,

---

\* Позаяк з тим закидом стрічались ми від довшого часу, проте подали ми його до відомства авторові «Мужички» і від нього одержали 5 н. ст. марта 1894 р. письмо, з котрого вважаємо нашим обов'язком навести уступ яко відповідь на згаданий закид: «Дуже мені прикро чути, що про мою драму «Мужичка» плетуть таку нісенітницю, ніби вона переклад з московського... Ні одного слова, ні фрази, ні одного виразу, ні сюжету, ні фабули й нічого другого я ні у кого не позичав й не перекладавав. Передав просто як зміг правдиву карну справу, яка сталась у нас на Волині в 1881 р. біля Олики Дубенського повіту: пані полька, ледащиця звела з розуму простого парубка, розраяла з коханою дівчиною, і за те дівчина-мужичка убила її ножом. Дівчину осудили і тяжко покарали. Слідство в тій справі робив мій рідний дядько, становий, у котрого я тоді гостював на вакаціях, будучи ще молодим хлопцем-гімназистом. Ця справа і стала мені сюжетом для моєї правдивої драми. Сюжет такий навіть нічого нового не має, й до мене й тепер пишуть на цю тему дуже багато. Кохання панів з простими мужиками завжди кінчалось якою-небудь драмою, котру коментують всякий на свій лад і кшталт. Правда, одна сцена в моїй драмі може нагадувати таку ж сцену з драми московського письменника п. Шпажинського «Светит, да не греет» <sup>18</sup>, це — коли пані сідає на човен з парубком, але ж взагалі нічого спільного з тою п'єсою не має. Я бачив в театрі ту сцену, вона мені дуже подобалась, і я просто для сценічного ефекту написав її і то тільки похожу. Одна ж сцена п о х о ж а — це ще не переклад. Тож зводити на мене покліп ніхто не має ніякого права!.. Нехай мені докажуть паралельно, з книжки, хоч одну фразу, яку я у кого взяв,— тоді можуть мене судити яко плагіатора і я себе віддам на суд без суперєки... *К. Ванченко*. Оригінал письма переховується в нашій архіві.— *Ред.* <sup>19</sup>

\*\* Оскільки мені відомо, він дістав премію тільки за п'єсу «Мужичка», а тепер на афішах пише «автора, получившего премію в Галиции за пьєсы «Катерина» («Мужичка») и «Тарас Бульба». За останню я щось не чув, щоб вона дістала премію. (П'єса «Тарас Бульба» не одержала премію.— *Ред.* <sup>20</sup>).



полюбляє її знову, а у Ванченка він являється додому таким же закоханим, як і 6 літ назад, що в протягу такого довгого часу може здатись ненатуральним.

Остання нова п'еса, яку я бачив торік, це комедія-жарт Карпенка-Карого «П а л и в о д а Х V I I I с т о л і т т я». Зміст її такий. Якийсь молодий граф, страшений гульвіса і паливода, живе в своїм розкішнім маєтку, осолоджуючи своє життя яко правдивий епікуреєць<sup>22</sup> безперестанними бенкетами вкупі з своїми товаришами, коли до нього приїздять два юристи для шлюбних змовин від його судженої, з котрою завіщав йому оженитися покійний батько. Шкодуючи, що через цей шлюб з якоюсь незнаною панянкою, котру він навіть і в вічі не бачив, він стратить свій веселий парубоцький вік, а з другого боку, не бажаючи зламати свого шляхетського слова, себто вволити останню, передсмертну волю батька, байдужий граф починає тепер вагатись, сумувати і нарешті кидається на хитрощі, надумавши зробити так, щоб сама дівчина від його відсахнулась. Граф має доїжджачого, невдатного, пришелепуватого, а до того і поганого на вроду Харка Ледачого, що закохався в гарненьку дівчину з панської челяді Домцю, котра знов давно кохається з панським конюхом Климом. Харко просить дозволу графа взяти шлюб з Домцею, на що той буцімто згоджується, дійсно, однак, приказує напоїти Харка і п'яного віднести в панський палац, а Кліма тим часом повинчати з Домцею. Так і роблять,— п'яного Харка приносять в будинок, вдягають в графську одягу, сам граф одягає одягу доїжджачого і, таким чином, готуються до зустрічі графської судженої, котра на другий день має приїхати познайомитись з графом. Прокинувшись від сну, Харко дивується, як то він опинився в панських кімнатах, і хоче втікати, але графський маршалок запевняє його, що він тепер вже графом і дурний Харко охоче цьому вірить. Тим часом приїздить Ядвіга, графська суджена, в супроводі тітки і знайомиться з quasi-графом — Харком Ледачим. Той починає з нею грубо женихатись і верзти таке, що, мовляв, і купи не держитесь. Ображена панна готова вже повернутись додому, коли usługуючий тут же, в одяжі доїжджачого, граф не витримує надалі, побачивши, яка зграбна та чудова красуня ця Ядвіга, признається, що то були його жарти, просить вибачення і висловлює їй своє почуття любові. Панні граф теж подобався, і вона згоджується стати його жінкою. Доїжджачого знов напувають і п'яного відносять на відповідне йому місце.

Як бачите, фабула п'еси не нова. Згадайте про Кулішеву казку «Циган», «Вгамування вередливої» Шекспіра або оповідання з життя турецького султана Гарун аль Рашіда, і ви побачите, що і циган, і англієць Сляй, і голяк турок, всі вони дуже нагадують нам Харка Ледачого, принаймні схожістю

становища, в котрім кожний з них опинився завдяки панській примсі. Але це ще не хиба п'єси, хиба її міститься в тім, що паливода-граф, котрий для власної забавки чи утіхи б'є різками і знущається люто над своєю челяддю, проте ж у виявленні автора і дякуючи комічному настрою всієї п'єси, викликує мимоволі до себе прихильне співчуття глядачів. Головною, осередковою постаттю в п'єсі є Харко Ледачий; він один звертає на себе увагу всіх глядачів, бо тип останніх дійових осіб змальований слабо, невиразно, навіть тип графа блідніший від типу Ледачого. П'єса написана білим віршем, мова в ній, хоча й можна вказати декілька слів, котрі для XVIII століття, коли це й діється, треба вважати неможливими неологізмами; наприклад слова: «пожалуста», «завіщаніє» (замість слів: «будь ласка» або «спасибі» і «заповіт»). Взагалі п'єса досить весела і кумедна, якою і мусить бути комедія-жарт.

## НАСТЯ ПЕРЕВЕРЗЄВА <sup>1</sup>

Торік, 15 лютого, в Маріїнськiм шпиталі в Москві після довгої та тяжкої хвороби (рак) вмерла звісна українська артистка Настя Андріївна Переверзева. Українська сцена, а вкупі з нею і російська в особі покійниці понесли величезну страту. На превеликий жаль, ми не маємо ніяких звісток з часів дитинства та дівочтва Насті Андріївни, тож подамо в таким разі хоч ті коротенькі життєписні дані, котрі подибали в «Артисте» <sup>2</sup> (квітень 1894 року), що надрукував їх зі споминок її товариша, артиста Мондштайна. Мондштайн вперше зазнайомився з Н [астею] А [ндріївною] в 1866 році в Єльці, коли там пробувала російська трупа Шенката, де він був за режисера. Їй тоді було літ 30, і вона жила там сама, вже покинувши свого першого чоловіка, артиста Вельтищева, бо, як казали самовидці, родинне життя її було вельми нещасливе. Очевидячки, до того часу вона грала вже багато, бо, приймаючи участь в виставах трупи Шенката, доставала щоразу за вихід по 10 карбованців; виступала з великим успіхом. Грала вона тоді під театральним ім'ям Васильєвої. На рік 1867—8 вона зібрала свою власну трупу і грала з нею в Моршанську, потім в Сумах, але мала страшенні втрати, бо саме тоді почала лютувати холерна пошесть. Що з нею було який час після цього, не звісно. В 1879 році вона жила в Стародубі (в Чернігівщині) з своїм гаряче нею коханим чоловіком К. А. Переверзевим, котрий арендував коло міста маєток Меринівку. Справи господарські повелись погано,

і чоловік її мусив покинути маєток і заняті посаду начальника тюрми в Стародубі, але і без того слабовитий, він незабаром вмер, знесилений під тяжою неприємних тюремних обов'язків. Лишившись удовою, Н[асті] А[ндріївни] треба було працювати, щоб заробити на шматок хліба, тим часом і невсипучі артистичні потреби закликали її до театру, і от в 80-х роках ми бачимо її вже на українській сцені. Спершу вона виступила і грала у Кропивницького, потім у Садовського<sup>3</sup>, в групі котрого і вмерла, маючи літ 60. Поховали її, згідно з її власним заповітом, на Ваганьківському кладовищі, недалеко від могили славетного російського артиста Шумського<sup>4</sup>. На російській сцені вона грала ролі драматичних *ingénues*\*, а після і *grandes dames*. Найкращими її ролями вважались — Параша Сибірячка (в п'єсі того ж назвиська), Катя («Виноватая» Потехіна<sup>5</sup>), Саша («Светские ширмы» Дяченка<sup>6</sup>), Катерина («Гроза» Островського) і др. На українській сцені вона була незрівнянно переважно в ролях драматичних бабів і *grandes dames*. І в цій амплуа ролі її були дуже різноманітні: Риндичка («По ревізії»<sup>7</sup>), дідичка («Не так склалося»<sup>8</sup>), Сірчиха («За двома зайцями»<sup>9</sup>), Шкандибиха («Лимерівна»<sup>10</sup>), Гордиля («Циганка Аза»), кума-п'яничка («Нещасне кохання»<sup>11</sup>). Головною прикметою її артистичного талану була перш за все натуральність, певність в дрібніших рисах даного типу (див. «Артист» в статті про українські вистави); в грі її ніколи не помічалось пересолу або шаржу, зате скільки захоплюючого гумору або гадючої злоби і сичання виявляла вона, але знов-таки відповідно до вимог удаваної ролі. Завдяки тому, що вона студіювала кожну роль чесно і уважно, «не минаючи ані титла, ніже тії коми»<sup>12</sup>, звертаючи увагу на найменші подробиці, навіть маленькі ролі в її виконанні висувались на перший план. І яко людина,— так згадує її Мондштайн,— Н[астя] А[ндріївна] відрізнялась серед артистичного гурту своєю інтелігентністю, сумирністю і моральними поглядами на життя і людей. Товаришем вона була прикладним — сердечна, привітна, добра. Такою зоставалась вона і яко антрепренерка. Терплячи сама втрати, вона, було, дає останню копійчину на дорогу якомусь акторові, звичайно, без віддачі. Відступаючись завжди від заляштункових інтриг і сварні, вона брала виключно своїм таланом. На смертному ліжку вона ще марила вийти на театральну сцену!..

---

\* Інженю (франц.).— Ред.

## В СПРАВІ ПРЕМІЙОВАНОЇ ДРАМИ «МУЖИЧКА»

(Відповідь на лист д. Ванченка-Писанецького)

В 7-ім числі «Зорі» за цей рік редакція часопису завважила своїм обов'язком навести уступ з листа автора п'єси «Мужичка» яко відповідь проти мого закиду, зробленого в моїй же таки статті під заголовком «Нові твори драматичні». Не бажаючи вступати в полеміку з автором п'єси «Мужичка» на сторінках ілюстрованого видання, присвяченого головне літературі красній, я, проте ж, вважаю також своїм обов'язком сказати кілька слів в оборону і свою, і інтересів рідного письменства, оскільки можливо не відхиляючись в бік, але тримаючись лишень вказаного листа.

Д[обродій] Ванченко пише: «Дуже мені прикро чути, що про мою драму «Мужичка» п л е т у т ь таку нісенітницю, ніби вона переклад з московського...» Бачите, «п л е т у т ь», значить, не я один, грішний, почав «плести»,— знайшлися і другі! Очевидячки, і ці другі мали якусь рацію кинути свій докір авторові,— не з пальця ж вони його виссали. Що тут діло не без гріха, втім в значній мірі підтримує нас і сам автор, котрий в своїм листі, гаряче обстоючи за свою п'єсу і кажучи спершу, що «ні одного слова, ні фрази, ні одного виразу, ні сюжету, ні фабули й нічого другого ні у кого не позичав і не перекладавав»,— в кінці мусив таки признатися, що «одна сцена» в його драмі «може нагадувати таку ж сцену з драми московського письменника п. Шпажинського «Светит, да не греет»... і що він, бачачи останню в театрі, написав і собі похожу на цю просто, для сценічного ефекту. О, бачите! Ходімо ж далі,— може, і доведе нас ниточка до клубочка. Чи спостерігаєте, автор каже, що він бачив в театрі п'єсу п. Шпажинського «Светит, да не греет», звідки і позичив свою сцену. Добре, значить і після пояснення редакції «Зорі» щодо курсуючих проти нього закидів і докорів він не потрудився навіть прочитати п'єсу «Светит, да не греет», щоб хоча зробити порівняння, бо, як бачите, й досі в своїй райській невідомості думає, що п'єса ця належить п. Шпажинському. Сором же великий драматичному авторові, а затого артистові, не знати творів такого славетного російського драматурга, яким є А. Н. Островський, а вказаний утвор написав іменно він, Островський, вкупі з Соловйовим <sup>1</sup>! Як же він може боронити свою п'єсу, коли не читав навіть другої, котрою йому очі вибивають? А може... може, знає кішка, чие м'ясо з'їла, і шановний автор тільки прикидається своїм незнанням, щоб, мовляв, очі одвести? В таких разі він робить це дуже неуміло, дарма що сам професіональний артист! В своїй статті я не казав, що «Мужичка» є п е р е к л а д з московського, ні, я тільки між іншим закинув, що вона п е р е р о б л е

на з п'єси «Светит, да не греет», я казав, що автор викинув деякі особи з цієї п'єси, вставив нові і перемінив кінець, от і все, і від цього я й зараз не відрікаюсь. Автор каже: «Нехай мені докажуть паралельно, з книжки, хоч одну фразу, яку я у кого взяв...» Шкода, що нема в мене зараз під рукою п'єси «Мужичка», щоб я міг докладно, в найменших подробицях, зробити порівнюючу аналіз з п'єсою Островського, і я мушу це зробити якомога просто з пам'яті.

Прошу шановного автора, коли він справді тільки прикидався, чи жартував, кажучи, що буцімто не читав п'єси Островського, кинути на цей раз жарти набік і згадати два головні типи з усієї п'єси — Реньову і Робачова. Що таке Реньова? Це деморалізована упень, розпещена хоробливим вихованням пустотлива пані, що, насмакувавшись украй усякими осолодами за границею, повертається додому на село і для різноманітності, для забави шукає собі якоїсь іграшки, з котрою б можна було непомітно прогайнувати час, поки вона спродасть свій маєток і знов матиме спромогу повіятися кудись у мандри; такою іграшкою і стає їй Робачів, натура суцільна, проста і палка. Чи не нагадують же ці два типи відповідних типів з п'єси д. Ванченка — діточки і парубка? (Не пам'ятаю їх імен.) Правда, Робачів трохи вищої верстви, ніж Ванченків парубок, бо він вчився і дійшов до третьої класи гімназії, але ж по своїм звичкам, по внутрішньому духу, по світогляду навіть він скоріше і більш скидається на мужика, ніж на пана. А дід і бабуся з панської челяді, що завжди сваряться між себе, чи не нагадують же й вони старих, балакучих і теж змагаючихся між собою батька й матері парубка в п'єсі «Мужичка»? Комічну фігуру хорого і старого Худобаєва, що безуспішно сватається за Реньову, д. Ванченко викинув, зате ж вставив другу комічну фігуру — придуркуватого здоровилу-бурсака, що теж сватається за дідичку і теж не має успіху. Заслуга д. Ванченка міститься тільки в тому, що він замість тихої та сумирної Олі вивів рішучу та енергичну Катерину, внаслідок чого і прийшлося переробити кінець. Сцену катання пані з парубком в човні автор написав не похожу, як він каже, а взяв її цілком з п'єси «Светит, да не греет», бо її мотиви, значення, займаюче в розвії п'єси, ті ж самі, як і у Островського. П'єса «Мужичка» — це розкішно вироблений варіант на тему п'єси «Светит, да не греет», варіант, але не первотвір. Автор добре зробив, що так витримано слідкував за Островським, і за це йому шана велика, бо інакше б він не написав такої гарної п'єси і вже конечне не дістав би премію в Галичині. Вийшло б, що сталося з чудовою повістю Е. Ожешкової «Друдзі», котру д. Ванченко немилосердно покалічив, переробивши в драму «Відьма»... Може, я й помиляюсь і схожість, котру я спостеріг, є не що інше, як сліпий випадок,

фатальність! В таких разі чи не багато вже такої «ф а т а л ь н о с т і» випадає на долю д. Ванченка? Адже ж всі його п'єси, котрі я знаю і в свій час зазначив в своїй статті, суть переклади і переробки з других авторів. (Цей автор написав ще дві п'єси, опріч згаданих мною раніш, — «Цигани на Подолі», переробка з Крашевського, і «Мазепа», як кажуть, перероблена з московської.) Та не в тім сила, що кобила сива, а в тім, що не везе! Перероблювати можна і навіть краще, ніж самому писати власну нісенітницю, але ж власність завжди повинна зоставатись власністю, а позичене позиченим; тож і треба писати, що сюжет позичений, а не видавати за первотворне, як робить д. Ванченко-Писанецький.

## НАШІ АРТИСТИ В СЦЕНАХ

Табло, подане на стор. 443 \*, представляє репродукцію з фотографій наших знаменитих українських артистів і артисток в типових ролях їх звичайного амплуа. З лівого боку, вгорі, ми бачимо Марію Заньковецьку<sup>1</sup> в одній з найкращих її ролей — наймички Харитини (драма Карпенка-Карого «Наймичка»), цієї нещасної дівчини, що через свої злидні та сирітство змушена поневірятись по жидах, пестити різних Срулів та Іцків, робити за десятьох і, недоїдаючи та недосипляючи, приймати в нагороду за те хіба лайку та бійку від поганої злостивої жидівки. Образ малює нам той момент, коли бідолашна наймичка, несучи хмиз, щоб підпалити ним піч, спинилась і задумалась, певно, над своєю тяжкою долею... Справді, скільки горя та страждання відбилось на цьому вродливому, але й змученому українченку, — як вірно зуміла підхопити та віддати все те наша талановита артистка!

З правого боку бачимо знов ту ж саму артистку, але на цей раз вже в ролі веселої молодички-цокотухи; в цих ролях, як і в драматичних, М. Заньковецька досягає найвищого ступеня артизму; не дасться й сказати, скільки свіжого гумору, веселощів і життєвого огню вносить вона туди. Тут же, на цім малюнку, зображено і Ганну Карпинську-Затиркевич<sup>2</sup>, цю недорівняну виконачку на ролі задержуватих баб-пащекух, сварливих свекрух і п'яничок! Треба знати село і наших баб, як свою власну кишеню, треба студіювати їх в усіх проявах щоденного життя, треба зрештою самому бути артистом, щоб тоді тільки зуміти достойно оцінити гру цієї високоталановитої артистки. Звичайний глядач не в стані цього зробити, він проміне дев'ять і спостереже, може, десяту подробицю, виразніше підкреслену

\* № 23 «Зорі» за 1896 р.

артистом, але й ті дев'ять, властиво, не пропадуть марно,— несвідомо для глядача, вони зроблять на нього своє враження і таким робом зрештою витворять в ньому переконання в правдивість і вірність відіграної ролі. От такою художницею-артисткою, що вміє віддати кожну роль en détail\*, є Г. Карпинська-Затиркевич. Тут вона власне і презентується нам в своїм кардинальнім амплуа — як статечна жінка і брва баба, що любить і чепуренько приборатися, і чарки не «норувить», і виляється вміє на всю губу, одним словом, як кажуть, не дасть собі в кашу наплювати. Глянувши на цей образ, так і здається, що молода жвава молодичка забігла до своєї куми «на часиночку», поки нема чоловіка вдома, нібито за яким ділом, за чаплеником або макітрою, а справді, щоб виплескати всі новини, переказати свіжі сплітки та поскаржитись на свого чоловіка, вона ж бо, кума, така щира та добра людина, на все дасть пораду — і напугить, і навчить на все добре, і сама цілу торбу всякої всячини розкаже. Посідали молодичі за стіл, де не взялась чарка і фляшка, випили по одній, по другій, розпустили ще більше язичка, заспівали

Ой вип'ємо, родино,  
Щоб нам жито родило

або щось подібне, і як же ж то їм любо та весело стало,— і не наговоряться, і не надивляться одна на другу, а «чарочка-чепурушечка» і собі не дримає, переходячи з рук від куми до куми...

В середині табло уміщено Марка Кропивницького, батька українського театру і поважного ветерана нашої штуки і драматичного письменства; бачимо його тут в ролі виборного Макогоненка (оперета Котляревського «Наталка Полтавка»), цього заможного козака і хитренького та спритного чоловіка, про якого Микола в тій же п'єсі каже, що він де не посіє, там і вродиться. Подивіться же на цю поставу чудову — скільки в ній козацької вдачі і самоповаги; подивіться на це задумане чоло — скільки в ньому розуму і хисту! Сам образ промовляє за тим, що цей чоловік не боїться нікого в світі, навпаки — відноситься до всього з якоюсь філософською байдужістю, що й дозволяє йому навіть з самого пана Возного кепкувати досхочу. Розважна мова, розважні рухи і тонкий гумор — от основні прикмети Макогоненка, як його розуміє і віддає Марко Кропивницький, в противність тому, як його стали розуміти в останні часи деякі інші актори, підкреслюючи головню його лисячу і разом з тим рухливу веселу вдачу, як, напр[иклад], П. Саксаганський<sup>3</sup>,— надто в останній сцені. Говорити більше

\* В деталях (франц.).— Ред.

про цього артиста не вважаємо потрібним, — його довголітня артистична повага, його невмируща слава самі вже говорять за себе!

З лівого боку, долі, бачимо Панаса Саксаганського як виконача другої дійової особи з тієї ж самої п'єси — пана Возного; це хабарник, що, знаючи добре всі закони і судові причіпки, вміє лупити з живого й з мертвого, що, як сам висловлюється про себе, за браком часу ще ні одного доброго діла не зробив, але ж це людина письменна, на урядничім становищі, і тому-то вона являється незбитим авторитетом на селі, хоча рівночасно своїми звичками і прикметами виступає комічним контрастом серед невигадливих та простих обставин сільського життя. Сам Котляревський, поставивши свого Возного в становище жениха, надав йому стільки карикатурного комізму, що його грати поважніше і не можна, та, очевидячки, тодішній возний і мав в собі дуже багато карикатурності, підлягаючи московському впливу та мавпуючи московських урядників. Й досі не розважено питання, в яким убранні грати Возного. Дехто на Україні почав грати його в кунтуші, але нам здається — чи не відповідніше грати його власне в тім убранні, в яким репрезентується нам П. Саксаганський на сім образі, бо сто літ назад (коли була написана «Наталка Полтавка») кунтуш і чуприну вже замінили мундир і пудрована перука, позичені в Московщині, і коли це було можливо в військовім стані, то чому ж не було б можливим хоч почасти і в стані судових урядників. Панас Саксаганський є найталановитішим учнем Кропивницького, що ж до художницької оригінальності, то може тепер змагатись і з самим своїм учителем. Образ представляє той момент, коли возному, що налагодився понюхати табаки, спала на думку якась «штучка», і от він спинився на хвилинку в тій поставі з понюшкою в руці та в роздумі, з хитренькою міною на обличчі.

Зрештою лишається нам сказати ще кілька слів про останній образ. Це сцена з 2-ї дії драми Карпенка-Карого «Бондарівна», коли старий Бондар вітає в своїй господі лішого гостя, запорожця Тараса, цього молодого, але вже загартованого в боях козака, що вспів зазнати тяжкої турецької неволі і кипить тепер помстою до невірних бусурман за те, що ті замордували його матір. «Хмельницький<sup>4</sup> вже в орді, присоглашає хана...» — розповідає молодий січовик про новий нахід, що підготовлює Богдан, на що старий Бондар зауважує, — чи не буде то зле, що на землю християнську накликають «невірних». І характеристика, і міміка, і убрання — все показує, як правдиво розуміють наші артисти ту славу минулість козацьку. Старого Бондаря з оселедцем на голові зображає той же П. Саксаганський, а молодого січовика Тараса — Микола Садовський. Микола Садовський на ролі драматичних героїв, коханців,



солдатів і веселих парубків (як от Микола в «Наталці Полтавці») є безперечно найліпшим виконачем на українській сцені. Від його рухів, голосу і співу так і віє суто народним духом; надто ж щодо співу — нема іншого артиста на Україні, щоб зміг так цілковито народно, з усіма відтінками, відспівати українську пісню, як М. Садовський.

## МАРКО Л[УКИЧ] КРОПИВНИЦЬКИЙ

Марко Лукич Кропивницький уродився в селі Байбараках (Єлисаветгородського повіту Херсонської губ.), де батько його служив управителем у багатого дідича Фундуклія. Таким робом, перші дитячі літа свої провів він на лоні розкішної природи степової України, кохаючись в чудовій гармонії рідної української пісні, а буйними мріями своїми, що в цікавій голівці хлопця не хотіли признавати жадних перепон, шугаючи десь далеко, в тих незнаних чарівничих краях, що так щедро відкривали перед ним багаті і змістом, і формою казки та оповідання простого народу; вже самим становищем своїм — сина управителя, значить чогось середнього між паном і мужиком, малий Марко мав повну спроможність ближче спізнатися і зжитися з простим народом. І справді, він якось стихійно, непомітно для себе, зі всією щирістю чистого дитячого серця полюбив цей простий «серм'яжний люд» як свого рідного брата, як частину самого себе, що пізніше і виявилось в його гарних, наскрізь демократичних творах; деяких знайомих з тих дитячих літ він навіть змалював в своїх драмах і комедіях \*. Першу освіту і науку М. К [ропивницьк]ий побирав в повітовій школі невеличкого міста Бобринці (в Херсонщині ж), а скінчивши там, почав був готуватись до гімназії в Києві; та, на лихо, перешкоди чисто формальні не дозволили йому виконати цього наміру. Вернувшись додому, він знов став лагодитись до іспиту, але і на цей раз йому не пощастило з тих же самих причин. Після цього він під натиском свого батька мусив вступити на урядову службу, де, прослуживши два роки, не витримав таки, покинув її і вступив надзвичайним слухачем до Київського університету. Здається, не помилилось, коли до цього часу віднесем національно-моральний вплив на нього нашого шан [овного] письменника Ол. Кониського <sup>1</sup>, що саме тоді проживав в Бобринцях на засланні за Полтавський політичний

\* Напр., Іван Непокритий в «Дай серцю волю», як оповідав нам сам шан [овний] автор,— живісінький, взятий з самого життя. Це був один молодий хлопець, що з власної охоти пішов в москалі замість свого приятеля, котрий в противнім разі мав би покинути молоду жінку. Кілька типів в «По ревізії» і ін. також взято з дійсного життя, але вже трохи пізніше.

процес української громадки. Цей письменник відкрив йому духовні очі, направивши на національний шлях, радив збирати етнографічний матеріал, та він же, либонь, порадив йому покинути службу і вступити на університет. Але пробувши два роки в університеті, М. К [ропивницьк]ий знов мусив вступити до канцелярії в Бобринцях, де прослужив щось близько 9 літ і тільки по смерті батька в р. 1871 він міг задовольнити своєму пориванню до сцени, що зросло вже тоді до найбільшого ступеня і цілком поняло його душу. Цікаво, що це поривання прокинулось в ньому дуже рано, ще як був він в повітовій школі. Маючи заледве 14 літ, вже починає споруджати аматорські спектаклі спершу в домі своєї матері, а потім в різних містах, де йому доводилось перебувати трохи більший час. Завдяки цьому він сходився ближче з Іваном Тобілевичем (Карпенком-Карим) і іншими особами, що пізніше такі і стають його співробітниками на сцені.

Як згадали ми вище, по смерті батька, що цілком не поділяв артистичних симпатій свого сина і навіть дуже противився їм, Марко Лукич зрештою почув себе вільним, і от 12 падолиста 1871 р. відбувається в Одеськiм театрі гр. Маркових <sup>2</sup> його перший виступ в ролі Стецька («Сватання на Гончарівці», комедія Квітки-Основ'яненка <sup>3</sup>). Як довідуємось з «Одеського листка», успіх був такий великий, що дебютантові зараз же дали ангажман як досвідченому артистові. До р. 1875 К [ропивницьк]ий служить артистом по різних провінціальних російських трупах, а також в Петербурзі, скрізь викликаючи своєю грою симпатії і прихильність публіки, надто ж в ролях українських. За цей час, а власне в р. 1873, служачи в Харкові в товаристві під управою Колюпанова, Марко Лукич виставляє перший свій драматичний твір «Дай серцю волю, заведе у неволю», написаний ним ще в р. 1863 під первісною назвою «Микита Старостенко». Тут же він виставив і увесь тодішній український репертуар, що складався не більше як з десятка дозволених цензурою п'єс. В р. 1875 його запрошують на виступи до Галичини в тамошню трупу, де він і пробує 4 місяці, маючи скрізь надзвичайний успіх і поводження. Вернувшись на Україну, Марко Лукич до кінця зимового сезону живе в Єлисаветгороді і невтомно працює над урядженням аматорських вистав. Як відомо, рік 1876 був найтяжчим роком для українського слова взагалі. Тоді був виданий звісний драконівський наказ, що заборонював впуск до Росії всіх закордонних видань в українській мові, заборонював всю українську літературу з малими винятками і зрештою в 3-м пункті своїм казав: «Воспретить также различные сценические представления и чтения на малорусском наречии, а равно и печатание на таком же текстов к музыкальным нотам». Дякуючи цій забороні, і М. Кропив-

ницький в протягу 5 літ мусив грати виключно в п'есах російських. Аж в р. 1881, служачи в Кременчуці режисером в трупі Г. Ашкаренка<sup>4</sup>, йому несподівано блиснула щаслива думка подати разом з своїм антрепренером просьбу на ім'я ліберального міністра справ внутрішніх гр. Лоріс-Мелікова<sup>5</sup>, щоб той дозволив дати кілька українських вистав. Йому пощастило, дозвіл був даний. От з цього часу і починається властиво нова ера в історії української штуки. Маючи далекосягле режисерське око, уміючи відразу вгадувати і розпізнавати таланти, Кропивницький за короткий час вспів зібрати коло себе визначні артистичні сили і добитись взірцевого ансамблю. Все це разом допомогло свіжозорганізованій трупі його засягти надзвичайного успіху, зробити несподіваний фурор в пресі і в суспільності. Перша подорож по південних містах і гостина в Петербурзі були правдивим тріумфом для української трупи! Кропивницький ніби відкрив наш народ для ширшої російської громади. Про українців заговорили скрізь: і в пишних салонах вищої аристократії, і в бідних хатках ремісників та фабричних робітників. Скрізь можна було чути українську пісню; всі тішилися милозвучністю нашої мови, мальовничістю наших уборів, а українське жіноче убрання зробилось навіть модою для панночок. Російські часописи і журнали були переповнені хвало нашому театрові, кричали, що тут б'є «свіже джерело життя цього справді поетичного народу», а звісний і поважний критик театральний Суворін<sup>6</sup> в своїм «Новом времени»<sup>7</sup> співав дифірамби нашій трупі, кажучи, що вся вона пишає дивовижними талантами і т. ін.

І справді, склад трупи був напрочуд гарний. Вже поминувши самого Кропивницького, такі сили, як Заньковецька, Карпинська-Загиркевич, Садовський, Максимович<sup>8</sup>, Саксаганський і інші, могли заімпонувати і найпривередливішій критиці. Так справа стояла майже повних 8 літ. Та, на превеликий жаль, різні невияснені й досі причини, між іншим, скуплення в одній трупі багатьох талантів, що, не маючи для себе ширшого поля, мусили сперечатись за першенство і ролі, а також і інші, чисто особисті непорозуміння, викликали розладдя і чвари в самій трупі, наслідком чого було те, що Марко Лукич в р. 1889 покидає це товариство і в цім же році закладає нову трупу; з нею він в р. 1890 знов їде до Петербурга, де знов побирає заслужені лаври.

Але і ця трупа в р. 1893 цілком несподівано розпалася, і Марко Лукич, зражений цією пригодою, скривджений морально, залишає думку мати свою власну трупу і якийсь час їздить тільки на поодинокі виступи по менших трупах. Та почуття обов'язку і любов до рідної сцени перемогли знеохоту, надали свіжої енергії,— і от позаторік Марко Лукич зібрав знов трупу,

на цей раз з зовсім молодих і почасти інтелігентних сил, і грає з нею до цього часу.

Заслуги Марка Лукича як заснователя українського театру, артиста і українського драматурга занадто великі, щоб їх можна докладно було перерахувати і як слід розібрати в нашій побіжній статті; і тому-то на цей раз ми обмежимось тільки коротенькими загальними увагами. Не минуло ще й 15 літ, як М. Кропивницький вже успів на міцних, суто народних підвалинах збудувати український театр, утворити цілий ряд талановитих закінчених артистів! Треба було справді надзвичайного завзяття, досвіду і хисту, щоб за такий короткий час з нічого зробити таке симпатичне і стало зорганізоване діло, що розрослося тепер до дуже широких розмірів.

Не будемо розводитись над тим, яке колосальне значення має український театр взагалі; наведемо лише один приватний, але вельми красномовний факт. Один звісний учений, етнограф Д., що друкує свої оригінальні праці і в Галичині, казав нам, що вважає Кропивницького своїм «хрещеним батьком». «Скоро побачив я театр Кропивницького,— казав він,— я відразу почув себе українцем і всю роботу свою з того часу направив виключно на національний шлях». Треба знати, що з Кропивницьким особисто він знайомий не був. А скільки ж то невідомих нам молодих сердець перейнялось нехай хоч хвилимовим патріотичним запалом, а може, таки й навернулось до рідної справи; скільки щирих сліз пролили «карі очі дівочі»; скільки чесних думок, благородних почувань порушилось в душах глядачів під час українських вистав! За гру Кропивницького не потребуємо говорити; поважніша російська критика давно признала йому пальму першенства навіть перед визначнішими силами артистичними на російських сценах. Як драматург, М. Кропивницький ще чекає ширших критичних студій. За увесь час він написав щось понад 20 різних драм, комедій, водевілів і сцен. Тридцять літ назад, коли він приблизно розпочав свою письменницьку діяльність, наш драматичний репертуар був дуже вузьенький; складався він, як згадали ми вгорі, з якогось десятка дозволених цензурою п'єс старої школи, що визначувалась сентименталізмом і, замість реальної дійсності, замість наших звичайних селян з усіма їх вадами і достодами, малювала нам скоріше українських «пейзан». Такими п'єсами були «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці» (напр., такі типи, як Наталки і Петра, Уляни і Олекси) і кілька інших. Зміст таких п'єс полягав на веселій або сумній ситуації з щасливим кінцем і співах, що провадилися навіть в діалогах. Кропивницькому приходилось починати все спочатку; і проте годі було йому зразу і цілком відсахнутись від попередньої школи,

від цього «пейзанського» сентименталізму, тому що в перших драматичних пробах його ми ще бачимо цей вплив. Справді, в першій драмі його «Дай серцю волю...» нас вражає надмірна сентиментальність Семена і пересадний трагізм (а в останній сцені і піднесений риторизм) Микити, хоча в цій же п'єсі художньо і тепло змальований тип Івана Непокритого, що, на перший погляд, здається ніби продовженням Миколи з «Наталки Полтавки», захоплює нас цілком власне правдивістю самого образу з його дивовижно вірно підхопленими прикметами психологічними. Драма ця здається нам скорше ловко і уміло скомпонованими етнографічно-драматичними сценами, обвіяними свіжим гумором і невигадливою простотою поезії нашого сільського життя. Такими ж прикметами почасти визначаються і ще деякі, вже пізніше написані п'єси цього автора, напр., «Дві сім'ї», «Пісні в лицах» і інші. Але Кропивницький не спинився на зображенні горя і радощів родинного і парубоцького життя; він як глибокий знавець українського села зумів цілковито вірно схарактеризувати і суспільні відносини, змалювавши страшну картину систематичного висискування і ограбовування селян різними глитаями і посіпаками (в др[амах] «Глитай», «Олеся»), виставивши деморалізацію сільського уряду в особах старшини і писаря («По ревізії»), — тут він справді з'явився вже новатором, батьком реалізму в українській драмі; зрештою він зачепив і інтелігентні верстви, вивівши в «Доки сонце зійде...» і репрезентантів «українофільства». Час від часу Марко Лукич сягає і в глибінь давніх часів і тут також з недорівняною правдивістю і художністю малює нам колишню козаччину, як, напр., в драмі «Невольник», «Гитарівна» і в свіжо написанім «Вії».

25 літ вже працює наш високошановний Марко Лукич на сцені взагалі і майже повних 15 літ на сцені спеціально українській. Багато за цей час зазнав він і труду, і перешкод, багато прийняв лиха і від своїх, і від чужих, та проте не похнюпив голови, не впав на силах, а з молодечим завзяттям, сміливо йде все наперед, служачи для дорогої улюбленої ідеї! Поздоров же його, Боже, ще на довгі, довгі літа і ще з більшим дедалі успіхом працювати на обібранім полі!

«ВІЙ»,

*фантастична комедія у 5 діях,  
з апофеозом, з співами, хорами і танцями*

Під такою назвою Марко Кропивницький подарував недавно нашій сцені ще одну нову комедію. Поява її викликала найрізноманітніші відзиви як в самій публіці, так і в часописах.

Один знаний український драматург казав, напр., що комедія ця мало сценічна, а подекуди і цілком млява, нудна; другий, звісний композитор, гудив до того ж і музику, кажучи, що, опріч двох-трьох нумерів, вся вона безмелодійна і поверхова. Але публіка, звичайна безпретензійна публіка, що про поодинокі позиції висловлювала теж різні гадки (часом прямо протилежні), все ж при виході з театру почувала себе розруханою і задоволеною; знати було, що вистава її зацікавила, дала багато нових і приємних вражень. Цей останній факт цим вже почасти перечить наведеним вгорі поглядам і драматурга, і композитора.

Що ж тичеться часописів, то вони, видаючи взагалі прихильний осуд новій комедії \* (з деякими хіба дрібними закидами технічній будові твору або режисерії), висловили один погляд, з котрим і ми не можемо не погодитись: комедія є переробкою з Гоголевої повісті того ж імені і як така багато де в чому не дорівнює славному першовтворові геніального письменника. Правда, з драматичними переробками це річ не нова. Бачили ми російські переробки з «Мертвих душ» того ж Гоголя, «Господ Головльових» (на сцені «Іудушка») Щедрина <sup>1</sup>, «Анни Кареніної» Льва Толстого, «L'homme qui rit» Віктора Гюго <sup>2</sup> і інші; але всі вони були дуже слабами копіями оригіналів, а подекуди і просто-таки пародіями їх. Очевидячки, переробити якусь повістку або роман на драму, зберігши всі специфічні ознаки, весь дух першовтвору — річ не легка, коли вже не цілком неможлива. Кожний визначний автор має свою, так мовити б, індивідуальну оригінальність, що й відбивається на його творах; перероблювач, стараючись влізти в душу і шкуру автора, вже тим самим не може лишитись оригінальним і свobodним, бо не творить, а лишень віддає чужу ідею, наслідує другому, наскільки це йому дозволяє його власне успособлення. Тому то кожна така переробка, не маючи в собі повної оригінальності ні автора, ні перероблювача, тратить першу свою вартість, виходить блідою, невиразною. Весь успіх переробки полягає таким робом на приблизній подібності талантів і оригінальностей автора і перероблювача, що дуже рідко трапляється та в абсолютній мірі і не є можливим. Далеко ліпші наслідки давали ті переробки, де перероблювач не наслідував сліпо автора, а вкладав більше своєї оригінальної творчості або й просто позичав тільки головну ідею, виливаючи її в цілком самостійні форми,— витвір його власної фантазії. Правда, це вже не були переробки, а твори більш-менш самостійні, оригінальні. Таким твором можна безперечно

---

\* «Русские ведомости» <sup>3</sup>, напр., хвалили навіть і музику.

вважати драму Кропивницького «Невільник», де лишень сюжет позичено у Шевченка.

Чим же не дорівнює «Вій» Кропивницького «Вію» Гоголя? На це питання дуже тяжко відповісти. Дивишся на сцену і здається, що переробка чудова, вірна; але все-таки бачиш, відчуваєш ясно, що тут чогось бракує, що нема отієї квінтесенції, що так і б'є в кожнім слові, в кожнім описі Гоголевого первотвору. Можливо, що тут шкодить враженню і те упередження, з котрим глядач приходить до театру, маючи в своїй уяві вже цілком готові картини і дії з знаменитої повісті, і сама вистава комедії, себто обстановка, костюми і гра артистів. От власне на виставі ми мусимо трохи спинитись. Бачили ми у Відні на сцені знаменитого Opern-Theater'у <sup>4</sup> різні фантастичні опери і балети з різними декораційними метаморфозами. Але дивна річ: поки треба було зобразити на сцені якесь реальне з'явище природи (циклон або вибухи вулкана тощо), все йшло дуже добре і робило повну ілюзію; як же приходила яка фантастична зміна (поява і щезання духів, мерців, чортів і т. п.), повної ілюзії вже не було, навпаки, нас навіть подекуди разила штучність, робленість сценічної акції, неважаючи на те, що механічні приряддя на Віденській сцені доведено до non plus ultra \*. Це показує, що фантастичні зміни взагалі робити дуже трудно. В комедії Кропивницького фантастичний елемент грає не малу роль; перед вами на сцені літає в повітрі труна, ви бачите там відьом, чортів, упирів, перевертнів, вовкулаків, гадів, павуків, сов, кажанів і іншу погань; а проте від усього того ви не дістаєте такого колосального враження, як при читанні повісті. Читаючи повість, напр., в тім місці, де панночка-відьма підводиться з труни і... починає співати, ви мимоволі всміхнетесь. Так само викликає сміх і та сцена, де Хома Брут співає, тримаючи відьму на плечах. Все це, кажу, значно ослаблює враження. Та проте, що б там не було, в усякім разі мусимо признати, що тяжке, майже неможливе завдання своє автор виконав дуже добре. В переробці цій він виявив і широке, всебічне розуміння речі, і художній смак, і артистичну міру, лишившись в деяких місцях і цілком оригінальним. Не обмежуючись рамками повісті, він в 3-ій дії доказує, як гуляє в корчмі пан хорунжий, розкидуючи гроші, мов ту полову, на різні свої витребеньки. При цій нагоді автор виводить на сцену і бурсаків, що грають перед паном хорунжим інтермедію. Інтермедія складається з трьох окремих частин: 1) Мужик з козою і жид; 2) Прощання козака з дівчиною при співі «Їхав козак за Дунай» і 3) Циган з конем (коня вдають хлопчики), мужик і пан-лях. Закінчується все хором «Як поїхав пан хорунжий» і танцями, козаком.

\* Крайнього ступеня (лат.).— Ред.

Взагалі акція в комедії, за малими хіба винятками, переведена майстерно: дивуєшся, як автор міг її змістити і так добре розложити в п'ятьох діях.

Насмілимось зробити авторові маленький закид за два-три москалізми, що, можливо, були сказані на сцені і не з вини автора, а з вини актора. Такими москалізмами вважаємо слово: щebetунья (замість щebetушка), без обиняків (замість без сорома казка, або що), єсьмі (замість єсьмо). З співів в комедії нам сподобались: в 1 дії дует панни з нянькою, хор перекупок «Паниченьки гарнесенькі», соло баса-бурсака (дуже характерне) з хором бурсаків; в 2 дії дует тенора і баса «Де ти бродиш, моя доле» на поспів ніби народний, чудово згармонізований, соло «Ой бабусенько старенька» з хором бурсаків «І будеш днесь превознесенна»; в 3 дії, що згадали вже ми вище, «Їхав козак за Дунай» і «Як поїхав пан хорунжий» і в 5 дії соло няньки; соло панночки чомусь не зробило на нас більшого враження, — можливо, що причину цього треба шукати в недобрім виконанні співачки, що часом не могла навіть прийти до згоди з оркестрою...

На сам кінець ще раз якнайприхильніше вітаємо нову комедію, що змістом своїм сягає в цікаві сфери нашого історичного життя, так само знаного зі сцени і так нелюбого російській цензурі, а разом з тим складаємо і найгарячішу подяку авторові за цей коштовний дарунок.

## ДРАМА ЖИВИХ СИМВОЛІВ

До половини минулого століття на європейських сценах пачували так звані п'єси героїчні. Весь інтерес старої драми полягав на зверхній фабулі — хитро і складно скомплікованій інтризі з усяких жахів, несподіваних метаморфоз і інших різнородних ефектів; в центрі драми стояв звичайно герой (і в протилежність йому — «злочинець»), що й виголошував тиради на тему елементарних почувань: кохання, ненависті, помсти, розпуки і т. п., але ті почування не відбувались в нім самім, в його душі, а лиш виявлялися через нього, при його помочі, наскільки того вимагала дана драматична колізія або провідна ідея п'єси (наприклад, як в грецькій трагедії); кінець-кінцем драма завершувалась торжеством справедливості і покаранням злочинства. Так повелось з часів Есхіла<sup>1</sup> і Софокла<sup>2</sup>, так було в французькій псевдокласичній трагедії Корнеля<sup>3</sup> і Расіна<sup>4</sup>, в такім же напрямку і на тих же підставах, хоч в іншій стилі і формі, писали романтики В. Гюго, А. Дюма<sup>5</sup> і, нарешті, ще в недавніх часах в тім же дусі komponував свої



п'єси Віктор'єн Сарду <sup>6</sup>. Французька мелодрама в своїм тріумфальнім поході обійшла сцени всіх європейських театрів, особливо довго вона загостювала в Росії; на нашій українській сцені вона позначила свій хід в перероблених або наслідуваних п'єсах: «Помста гуцула», «Чарівниця», що виставляються навіть на кращих сценах і в тій або іншій мірі в п'єсах романтично-побутових, написаних під її впливом, як особливо характерні: «Нещасне кохання», «Хмара», «Жидівка-вихрестка», «Недолюдки» і подібні до них, що складають з себе найбільшу частину сучасного українського репертуару в трупах провінціальних.

Вимоги від актора в старій драмі були невеликі: гучний виразний голос, показна постать, декілька заучених рухів і жестів та деякий сценічний досвід цілком вистачали для невибагливої публіки; чим дужче актор захлипувався на високих нотах і гучніше басував «на низах», чим більше вивертав ногами, потрясав руками і крутив головою, тим більший успіх був йому забезпечений. На українській сцені вимоги від актора були ще менші: парубійко від плуга чи від шевського знаряддя йшов на сцену і, аби мав добрий голос до співу, за короткий час зразу ставав актором і досягав визначного становища; техніка гри була для нього непотрібна розкіш; навіть глибокого знання мови не вимагалось, — це приходило разом з досвідом пізніше само собою.

Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і «фатів» (та ще часом «акцентних», себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо), і любовниць (*ingenue dramatique, lyrique*), салонових дам (*grande dame, grande coquette*), і «старух» (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м'який, для «фата» — холодний, сухий і т. д. Звичайно, він вибирав собі якесь одне амплу і на нім спеціалізувався.

Дедалі, проте, в мелодрамі почали заходити деякі одміни. Ходульність і трафаретність її будови не відповідали дійсному життю, складнішому в змісті і простішому в своїх виявах, ніж його інтерпретація на сцені. І от поволі мелодрама починає набувати більше життєвої правди — в загальній побутовій закрасці, в обмалюванні поодиноких характерів; інтрига в ній стає простішою, натуральнішою.

З цього боку дуже характерним являється наш український романтично-побутовий репертуар, утворений М. Кропивницьким

і М. Старицьким, що внесли в нього і демократично-народний напрямок. Змагання до життєвої правди на сцені щодалі то все зміцнялись і нарешті привели драматургію до справжньої реал ь н о ї драми.

Російський драматург О. Островський, що переклав типову італійську мелодраму Джіакометті «Семья преступника» («Цивільна смерть»), що в деяких драмах своїх сам впадав в мелодраматичну фальш («Не так живи, как хочется», «Без вина виноваты»), утворює чудову побутову комедію — комедію типів, характерів, вдач, яка пориває з традиціями старої мелодрами і одкриває для творчої фантазії актора нові горизонти. Разом з еволюцією драми і старий поділ на ампула дедалі стає тісним і вимагає поширення, — комбінуються нові ампула: любовник-фат, комедійний любовник, фат-резонер, комік-резонер, утворюється нове ампула: х а р а к т е р н і ролі. Акторові ставляться вимоги позитивного знання, більшої культурності, бо з появою ідейної реальної драми театр прибирає поважнішого вигляду, стає школою, кафедрою, а актор — учителем, провідирем. Слідом за російським іде й український театр. Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий) одкидає стару романтику та етнографізм і утворює справжню реальну драму на щиро національних підвалинах. Малокультурний і малоосвічений український актор, заскочений новими вимогами сцени, виявляє зразу ж своє банкрутство, чим пояснюється цікавий факт, що репертуар Карпенка-Карого, за винятком двох-трьох п'єс (трохи мелодраматичної «Наймички», ефектної «Безталанної», веселого «Мартина Борулі» та хіба ще історичної «Бондарівни»), іде дуже рідко, а головне — дуже погано в провінціальних, менших трупах, та й у великих іде вже далеко не так, як того вимагає покійний драматург. За півстолітнє існування театр реальної драми і зміцнів, і широко розкинув своє галуззя; очевидно, перед собою він має ще довгу будучність. Але поруч з його зростом на периферії його вже позначились нові течії. Деякі з них силкуються цілковито порвати з реалізмом і пішли шляхом містичних шукань, з сфери позитивної філософії обернулися до давньої метафізики, утворюючи театр символів (властиво, символізацію ідей); перші їх спроби не мали успіху (Театр-студія<sup>7</sup> в Москві, «Інтимний театр» в Петербурзі<sup>8</sup> і ще деякі), що жде їх далі — покаже будуччина. Інші ж течії, не пориваючи з реалізмом, внесли в реальну драму, так мовити б, революційний елемент і пробують зруйнувати її традиції; їх спроби мали успіх і зацікавили громадянство. Я маю тут на увазі нову психологічну драму, що утворила «театр настрою» («Художественный театр» в Москві<sup>9</sup>, і, власне, окремий рід її, що зветься також «драмою живих символів». Отже, спершу про нову драму в загалі.

Здавна вже йдуть змагання про суть мистецтва, про його призначення, завдання і т. д. На цю тему накопичено вже чимало книг і статей, і розглянутись серед них досить трудно. Отже, постараємось об'єктивно зупинитись на думках, виголошених з приводу цього одним з чільніших репрезентантів нової драми — С. Пшибишевським<sup>10</sup>.

Слідком за Ш. Бодлером, що ще літ 60 тому виголосив відомий афоризм: «La poésie n'apas la Vérité pour objet, elle n'a qu'elle — tême» \*, — пішла вся символічна фронда, і Пшибишевський є тільки її типовим виразником. В «Confiteor» (січень, 1899) він пише: «Мистецтво є прояв того, що вічне, що не підлягає ніяким змінам і випадковостям, не залежить ані від часу, ані від простороні, але є виказ сутності, цебто душі, у всіх її виявах незалежно від того, добрі вони чи злі, бридкі чи прекрасні». Далі: «Мистецтво не має жодної мети, бо є метою в самім собі, воно абсолютне тим, що виявляє з себе відсвіт абсолютного — душі. А через те, що воно абсолютне, то значить і не може бути вправлене ні в які рамки, не може служити ніякій ідеї, воно володар, джерело, з якого витікає все життя. Ми не знаємо ніяких законів, ні моральних, ні соціальних, ми не знаємо ніяких спеціальних поглядів, кожний прояв душі, скоро лиш він сильний — виявляє нам чисту святую глибину і таємницю». А через те «мистецтво тенденційне, мистецтво для виховання, мистецтво — забавка, мистецтво партійне, мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом і робиться *biblium pauperum* \*\*, для тих, хто не вміє думати або занадто мало розвинений, але для таких потрібні мандрівні вчителі, а не мистецтво».

Маючи такі погляди, «репрезентант нового мистецтва рішуче одвертається од зовнішнього світу як від чогось випадкового, мінливого і заглиблюється в себе самого, старається охопити в своїй душі те, що є в ній невловимого, шукає за мрійною зверхністю так званої дійсності найдрібнішу сітку спонукань, впливів і акцій, що з'єднують природу з людиною, словом, не важиться на те, що пізнано, але шукає початку всіх початків поза його межами, шукає не з допомогою аналізу, не шляхом наших окремих нездалих п'яти почувань, але шляхом їх синтезу».

Таким чином, Пшибишевський, ставлячи мистецтво поза життям, підносить і самого художника понад тим життям і вимагає для нього привілеїв як для якоїсь метафізичної істоти. Бачачи суть мистецтва в прямуванні до таємничих

---

\* Об'єкт поезії — не Правда, а передусім Вона сама (франц.).— Ред.

\*\* Біблією для бідних (лат.).— Ред.

початків буття, до того «я», що збулося своєї земної зверхності, він ніби усувається од зовнішнього світу — світу почувань, без якого зрештою неможливе пізнання світу надчуттєвого.

Не вдаючись в критичну оцінку вище наведених поглядів, я дозволяю собі тільки запитати: де ж тут власне теорія нового мистецтва?

Що справжнє мистецтво повинно відбивати в собі суть речей в сфері безкінечного, що нове мистецтво оперує при помочі асоціації почувань і з погордою відкидає тенденційність? Цікавого тут — ця так звана «отрешенність» од світу, метафізичний світогляд в творчості, містичні шукання. З боку позитивної філософії, звичайно, такі погляди не наукові, навіть перестарілі, але... сфера мистецтва така неосяжна, така необслідувана, навіть таємнича, що всякі нові спроби і шукання в її просторах для кожної об'єктивної людини мають своє значення. Я вже зазначив, що в театрі ці спроби не довели поки до бажаних наслідків. Цікава річ, що сам Пшибишевський, цей безперечний послідовник Метерлінка і, як ми бачили, свідомий теоретик «отрешенности» в мистецтві, бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстановці: очевидно, ідеолог і художник тут не миряться і бере перевагу останній: неореалістична течія в нім перемагає символічну.

Оця власне неореалістична течія в драмі і звертає мою увагу. До неї належать такі імена: Ібсен<sup>11</sup> (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський<sup>12</sup>, Гауптман<sup>13</sup>, Чехов<sup>14</sup> і оце недавно до їх грона прилучився і наш В. Винниченко<sup>15</sup>. Вони утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову і характер.

Стара драма не вдержалась на реальнім ґрунті, вона з часом почала вироджуватись в драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською ідеєю (під час грубого тенденційного), з виразним побутовим характером, з психологією дійових осіб ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань; техніка її примітивна, трафаретна і невдячна для творчості драматурга і актора.

Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Відповідно цьому одміняється і будова

п'єси. Насамперед викидається пережиток мелодрами — монолог як річ ненатуральна і зайва; дія ведеться переважно в діалогах, що більш відповідні для інтимних настроїв; усуваються приготування в формі «докладів» і оповідань про минуле життя або вдачу гєроя, — це штрихується кількома словами в діалозі; нема місця в новій драмі і кривавим подїям, штучним ефектам, несподіванкам в формі *Deus ex machina* \*, неприємним клінічним деталям при хворобах, гучним тирадам в кінці дії, як і взагалі зовнішньому комізму і зовнішньому драматизму — все це заміняється повільним зростанням внутрішніх настроїв, конфліктом протилежних переживань і психологічними ефектами; завїса спадає в ту мить, коли драматична колїзія досягає найвищого ступеня і ось-ось має статись катастрофа (як, напр., в Ібсєнових «Привидах» при трагічній фразі Освальда: «Мамо! Сонця... сонця!»); коли дія кінчається катастрофою, то вона відбувається поза сценою (як у Гауптманових «Самотніх» і в чєховських «Трьох сестрах»), а ті, що на сцені, — реагують на це своїми першими враженнями; часом не буває і зовнішньої катастрофи, але вона відбувається в психологічній процесї дійових осіб, в їх гнітючїм настрої, що розвивається *crescendo* (як в чєховськїм «Дядє Ванє»: «Поехали... Поехали...», і в останньому акорді: «Будем работать»). В усіх наведених закінченнях драми художник одкриває перед глядачем широку перспективу переживань майбутності. Але ж викинувши з драми монолог як ненатуральну і мало вдячну форму для інтерпретації внутрішніх переживань, треба було винайти якийсь новий відповідний цьому спосіб. Це було не так легко. Пшибишевський каже: «За тісним колом відомих вже переживань нашого «я» є внутрішній океан, море таємниць і загадок, де бушують скажені бурї, є тайники Сезама, повні безкінєчних скарбів і невимовних чудес. Але рідко-рідко відкривається глибина перед яким людським, і ми совгаємось по тонкій корї льоду, під яким лежить містичне *magie tepеbratum*...» \*\* Тут власне прийшов на поміч «ж и в и й с и м в о л». Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту — і вже має двї сильні поста-ті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й пречуттях або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна,

\* Бог з машини (лат.). В античній трагедії — розв'язка, що наступає внаслідок втручання непередбачених обставин. — Ред.

\*\* Море тьми (лат.). — Ред.

в істоті символічна, не повинна тратити враження т а є м н и ч о с т і або якогось скритого і глибокого значення; в тім — вся трудність і для автора, і для артиста, що грає таку роль. Ось приклади «живих символів» в новій драмі. В «Весіллі» Виспянського жінка, що в тузі згадала за свого покійного чоловіка, бачить в дійсності, як з хати виходить людина, цілком подібна до її небіжчика. У Пшибишевського в «Золотім руні» Рембовському в хвилю повного знищення життєвих сил являється Призначення в образі Невідомого, що керує подіями його життя (образ Невідомого є і в «Жінці з моря» Ібсена), таким же образом є нянька в п'єсі «Сніг» і приятель (совість) в п[ієсі] «Мати». В Гауптманових «Самотніх» поруч з слабкодушким Йоганном Фокератом виступає символ затаєних мрій його душі — рішуча і сильна духом Ганна Мар. Нарешті в Винниченковій «Брехні» Іван Стратонович є живий символ того морального пречуття, того неблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні; в п'єсі «Чорна пантера» того ж автора Сніжинки є символ самоцільного мистецтва в душі художника.

Як бачимо, нова драма дає незвичайно широке поле для творчості актора. Але актор в новій драмі насамперед повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагається інтелігентності і вищої культури, без чого йому не вдасться інтерпретація переживань складних натур. Життєва правда, простота, цілковите втілення в ролі, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій драмі; в творимій дії він — перша особа, автор — друга. В своїй книжці «O dramacie i scenie» (1905. Warszawa) Пшибишевський каже: «Inteligencja, możność miewania wizji, szczerosc i prawda — oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co najwięcej małą»\*.

В загальних рисах я постарався дати характеристику нової драми — «драми живих символів». П'єса В. Винниченка «Брехня» є перша спроба автора утворити таку драму в нашій літературі: їй я присвячую спеціальну статтю.

---

\* Інтелігентність, здатність уявляти, щирість і правда — ось три основні умови, без яких актор ніщо або в кращому разі — мавпа (польськ.).— Ред.

## В ПУТАХ БРЕХНІ

(«Брехня», п'еса В. Винниченка)

І явилась велика ознака на небі,—  
жінка зодягнена в сонце, а місяць  
під ногами її, а на голові її вінець  
з дванадцяти зізд.

І бувши важкою, кричала в боляцах,  
і мучилась породом.

*Апокаліпсис I, гл. 12*

На нашій літературній обрії є постать, що вже довгий час приваблює загальну увагу. З боку одних вона викликає обурення і лайку, з боку других — щире признання і навіть ентузіазм; байдужих нема, у всіх вона розбуджує глибокий інтерес до себе. Це постать В. Винниченка. Зважливо і чесно підходить він до цікавого йому питання і сміливо скидає завісу з своєї творчої уяви. «Філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди» (Шопенгауер<sup>2</sup>, «Nachlass», III). Таких письменників дуже мало, але Винниченко власне такий. Він признає обов'язковими для себе тільки закони творчості (ніяких інших!) і творить інтуїтивно, — мислить образами, живими уявами (символами), не големи розуміннями. І коли він помиляється, то і самі помилки цієї складної художньої натури без порівняння цікавіші, ніж ліниві прояви шаблонної думки більшості.

Якось Л. Андрєєв<sup>3</sup>, пишучи про Ібсена («Коли ми, мертві, воскресемо» в збірнику «Рассказы, очерки и статьи»), казав, що автор пише даний символічний твір не через те, що він хоче так іменно писати, а через те, що інакше писати він не може, через те, власне, що й мислить він символами, живими уявами, які потім розтолкувати простими словами часто і сам не компетентний. І це цілком справедливо. Автор дав свої інтимніші переживання в живих образах, що так чи інак знайдуть шлях до душі читача, і вже діло чесної критики тільки допомогти простішим, менш розвиненим натурам легше собі той твір засвоїти. Як художник автор часом провидить наперед якесь явище, що ще не скомпліктувалось в певних формах, ще ніби носиться в повітрі — і він вже дає нам його символічний образ; щоб виявити найбільші глибини людської психіки, він ставить певну особу в особливо складну колізію відносин або поруч з нею утворює іншу постать, що доповнює і відсвітлює її, хоч сама через те має вже ірреальний вигляд (живий символ). Діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки до розуміння чи прийняття в себе символу і таким чином улегшити можливість засвоєння заложеної інтуїтивно автором в твір ідеї.

В своїх творах В. Винниченко любить торкатись переважно проблеми моралі, тобто того, з чим найближче людина зжи- лась, що пристало до неї, як шкура до тіла. Але ж нерідко мораль, переживши саму себе, стає вже важким ярмом, що заважає людині легко дихати, відчувати красу життя. Попробуйте ж зняти з неї те ярмо, і вона закричить, немовби здирали з неї шкуру. Винниченко робить це, і тому-то ніхто з наших письменників не викликає проти себе стільки невдоволення, ремства і нападів, як він. В більш культурних громадах уміють до таких людей прикладати іншу мірку, покла- дати їм іншу ціну...

Недавно йшла у нас з визначним успіхом нова п'єса Вин- ниченка «Брехня»; з таким же успіхом виставлялась вона і в Галичині. Секрет успіху лежить у самій п'єсі — в цікавій проблемі, порушеній автором, і в оригінальній драматичній кон- цепції, так неподібній до всього того, що мали ми в драмах інших авторів до цього часу. Інтерпретація п'єси на сцені ро- бить своє діло; літературна критика про такий твір ширшого значення повинна сказати своє слово. На жаль, у нас в пресі про «Брехню» висловлювались тільки короткі побіжні вражен- ня, головню в зв'язку з грою артистів. Ми хотіли б поговорити про п'єсу як твір літературний, розглядаючи її разом з тим і в призмі сценічній.

«Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною», — каже героїня цієї п'єси Наталя Павлівна. Коли ми кажемо: «сонце сходить», то свідомо чи напівсвідомо говоримо брехню, ту саму постарілу брехню, що була колись істиною. Ми знаємо твердо, що не сонце обертається круг землі, а навпаки — земля круг сонця і круг своєї осі — для нас це певна позитивна істина; до відкриття геліоцентричної системи всі думали, як і тепер ще думає темний люд, що «сонце сходить і заходить», і це для них істина, але і для нас ця брехня є умовною, сто- сунковою істиною як застарілий вираз певного явища, тобто істиною в формі брехні.

Коли ми в початку листа пишемо «вельмишановний» або при зустрічі кажемо «я мав честь з вами познайомитись», то знов-таки свідомо чи напівсвідомо брешемо, бо здебільшого і не шануємо, і ніякої особливої честі від нової знайомості не маємо; це вже збитий трафарет, стерта марка фальшивих від- носин, до яких звикла наша брехлива вдача. Ми зріднились з брехнею, змаловажили її значення і дивимось на неї як на річ дрібну, звичайну. І так ведеться вже з давніх, сивих часів. Ці- каво, що навіть у старому кодексі моралі, в Мойсеєвих запо- відях, брехню не застережено; сказано: «не убій», «не укради» і ніде категорично не сказано: «не бреш». У всіх наших від- носинах — політичних, економічних, громадських і особистих,



в науці, мистецтві, літературі (особливо в поезії, під благородним виглядом «правдоподібного вимислу»),— всюди брехня являється діяльним ферментом, що розкладає інші здорові елементи, викликає рух, творить ілюзії. В часи «натурального господарства», коли відносини були прості і патріархальні, як і тепер у диких народів, брехня не мала такого поширення, як за наших часів, коли з розвитком індустрії піднісся загальний рівень культури і ускладнилось громадське життя. В наш теперішній меркантильний час ми живемо в атмосфері брехні, дишемо, наскрізь пересякнуті нею. В своїх «Вимислах» Оскар Уайльд<sup>4</sup> називає властивість говорити правду навіть «нездоровою і ненормальною»... І тим не менш в самій натурі людській, десь у психічних глибинах її, живе вічна туга за правдою; і хоч абсолютна правда для нас недосяжна, ми, проте, ненастанно шукаємо її, тягнемось до неї, як квітка до сонця. В тім процесі шукання, в тій красі досягання, може, й є змісл нашого буття. «Якби Бог,— каже Лессінг,— цей великий борець за правду, в правій руці тримав зміщеною всю істину, а в лівій — тільки вічне, діяльне поривання до неї, хоча б навіть з додатковою умовою вічно помиляться, і сказав би мені: вибирай! Я сумирно припав би до його лівої руки і сказав би: її подай мені, адже ж чиста істина тільки тобі одному доступна!»

Цю проблему буржуазної моралі, збудованої на брехні, і трактує п'єса Винниченка: в ній брехня — це свого роду «*conditio sine qua non*» \* людей сучасної дрібнобуржуазної верстви. Центральна фігура п'єси — Наталя Павлівна, на ній будується і круг неї обертається вся акція. Це інтелігентна освічена людина з визначним розумом, практичним хистом і палким жіночим темпераментом, людина середньої, так званої дрібнобуржуазної верстви, що відбила в ній свій світогляд, позначила свої типові прикмети. Вийшовши з «низів» життя, де зазнала чимало злиднів і бідування, ця дочка церковного сторожа завдяки власній енергії зуміла здобути середню освіту і «вбитись в люди», та не зуміла зорієнтуватись в житті далі; її не звабили ні глибини світознання і вища наука, ні політична боротьба і партійна діяльність,— словом, ніякі ширші і глибші перспективи не захопили її міщанської, хоч і спосібної натурі.

І от, не продумавши до кінця, не вияснивши своєї ролі в житті, вона пішла за хвилями, які й принесли її до тихого притулку, до сімейного огнища. Наталя Павлівна вийшла заміж за хворобливого, плохोї вдачі і негарного на вроду інженера-хіміка Андрія Карповича і зробила це, звичайно, не з кохання, не з глибшого почуття споріднення душ, а тільки на підставі симпатії і спочуття — «з жалості», як вона каже, до цього

\* Умова, без якої немає (лат.).— Ред.

добродушного слабовитого чоловіка, обтяженого до того ж ще й сім'єю з трьох душ (батько і дві сестри). Будучи з природи доброю і сердечною людиною, вона, oprіч цього, і перед самою собою, і перед іншими намагається виправдати себе, збільшити моральне значення, навіть красу свого вчинку, кажучи, що виходила заміж «з гордості, з абстрактної любові до людськості... ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви за други своя» і що, знаючи про великі математичні здібності Андрія, «хотіла через його дати людськості н о в і ц і н н о с т і». Звичайно, це прирівнювання свого дрібного філантропічного закрою вчинку до подвигів і жертв революціонерів, це бажання дати через Андрія людськості «нові цінності» (бо що зрештою для неї та хімія і ті «цінності»?) — не що інше, як наївна брехня, ілюзія, викрути перед власним невдоволенням «я», — бо не далі як через дві-три хвилини вона прохоплюється фразою: «Це дурниця — саможертва без радості». В дійсності цій міщанській натурі бажалося звити «тепле кубелечко», і хоч, виходячи заміж за Андрія Карповича, вона знала, що напочатку їй прийдеться взяти на свої плечі великий тягар, проте в будучині уява малювала їй і розкішні килими, і автомобільчик, і інші приваби та ласощі буржуазного щастя. І от вона починає «бігати по уроках» з ранку до вечора, щоб сяк-так звести кінці з кінцями, а бажання радості життя, втіхи і хоча б ілюзій кохання росте. Звичайно, нічого цього хворий, захоплений своєю хімією чоловік не може їй дати, і вона розпочинає адюльтер з молодим вродливим студентом Тосем, що, начебто «кузен», починає бувати в їх хаті. Власне, з цього моменту утворюється для неї досить складна колізія. Їй приходиться бути увесь час наготові, бути дуже обачною у всіх своїх вчинках і поведженні вдома. Приспати увагу чоловіка, що їй цілком довіряє, річ нетрудна; не дуже трудно спочатку і уникати допитливих поглядів та обертати в шарт глузливі напади Івана Стратоновича, інженера, чоловікового компаньйона, що разом з ним працює і мешкає в їх же хаті, але в таких обставинах в ній мимоволі зароджується тривожний настрій, захитується душевна рівновага. Найтрудніше стоїть справа з Тосем. Цей молодий чоловік, поет, ідеаліст, не може годитись з фальшивим становищем «кузена», не хоче красти кохання і брехати її чоловікові; він вимагає, щоб вона покинула чоловіка і пішла за ним; особливо ж його обурює брехлива вдача самої Наталі Павлівни. Але Наталя Павлівна не хоче і головню не може зважитись на рішучий крок — порвати з чоловіком і піти за юнаком десь у світ на непевне становище. Обманюючи, вона дає чоловікові хоч ілюзію щастя, і розбити цю ілюзію, а з нею, можливо, і життя чоловікове, у неї не стає сили, тим більше що з цим пов'язані надії на

краще життя його батька і сестер, які цілий вік перебували у тяжких злиднях і оце саме приїхали з села в місто до них на відпочинок.

В глибині душі Наталі Павлівни є ще один поздержливий імпульс — надія, що Андрій Карпович за винайдений мотор дістане десять тисяч карбованців і це дасть їй можливість покинути біганину по уроках і здобути забезпечене матеріальне становище. Отже, Наталі Павлівні хочеться лишити все *in status quo*, себто перед чоловіком і «невинність соблюсти, и капитал приобрести». Перед нею стоїть дилема: заспокоїти свою совість, своє бунтівниче невдоволене «я» інтелігентної людини і виправдати своє поведження перед коханцем, щоб задержати його при собі. Для цього вона йде на компроміс з совістю і утворює цілу теорію, цілу апологію брехні. «Що є істина? — каже вона.— Істина є постаріла брехня; всяка брехня буває істиною». Зрештою, це, мовляв, не має ваги, бо «людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щ а с т я... покою. Коли брехня може це дати, слава брехні!» Дійшовши до принципіального виправдання брехні, вона переводить сей принцип і в дійсне життя, роблячи брехню своєю зброєю в боротьбі за існування і вигідним способом для полагодження відносин в сім'ї. В умілих руках ця зброя і легка, і зручна.

На увагу Тося, що про їх кохання може випадково довідатись чоловік, Нат[аля] Пав[лівна] відповідає: «А брехня навщо? Ти думаєш, що не можна переконати людину, що це не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?» Вона знаходить навіть деяке етичне виправдання брехні і запевняє: «Коли знаєш, що не для себе брешеш, а для того, кому брешеш, то це зовсім неважко»; треба тільки, щоб ця брехня «давала радість». На жадання Тося довести це фактами, вона відповідає у формі питання: «Хіба це не факт, як ти ридав там біля шафи у тебе, і я спитала тебе, і ти сказав: «од щастя» — не факт? А то не факт, що ти написав такий ряд робіт, який, може, ніколи не напишеш більше? Це не дія, це слова? Хіба ти не переживаєш щодня муки і радості, що й є справжнє життя?» — «Що дає спокій? — питається вона ще трохи раніш.— Правда. Так звикли люди думати. Значить, давай правду! А коли я дам таку брехню моєму котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?» Далі вона наводить ще й практичний мотив: «Це дурниця — саможертва без радості. Треба десь брати, щоб давати. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній змореній скогинці». І вона розкидає брехню округ себе, щоб робити іншим людям «приємність». Піймавшись на брехні, сказаній Досі (сестрі чоловікові), вона мотивує Тосю свій вчинок так: «А їй, котику, так треба приємності. Її треба поливать. Знаєш, як зів'ялу білу лілейку».—

«Брехнею поливать?» — питається Тось. «Ні, приємним, водичкою». Брехня, на думку Наталі Павлівни, є імпульс, що викликає рух, енергію. «Чого ж ти хочеш? — каже вона Тосю далі. — Ти хочеш п о к о ю. Ти хочеш, щоб я пішла за тобою, щоб ми найняли квартиру, оселились. Ну, й що ж далі? Ти будеш спокійний. Ти не будеш бігати, чекати мене, хвилюватись, мучитись, не спати ночі... І не будеш жити. Не будеш страждати, не будеш радіти, не будеш і людей розуміти». І тут же вона, як бачимо, знов звертається до брехні як логічної зброї і замість можливої перспективи діяльного і розумного спожиття двох інтелігентних людей малює міщанську картину тихого сімейного щастя в їх майбутній квартирі, де буде чекати на неї її «чоловік» з самоваром і нудьгою. А це «щастя» буде куплене ціною дійсного страждання чотирьох людей, «та якого страждання!».

Виходить ніби і логічно, і морально, і гарно, і звабливо: муки від щастя, радість життя, рух, краса переживань... Але здорове молоде чуття безпосередньо чесної натури відчуває всю фальш аргументації *ad absurdum* Нат [алі] Павл [івни] і не вдовольняє Тосю. Після вагання і уступок він нарешті не видержує і ставить питання категорично: «Любиш мене? Так ходім зо мною! Андрія? Так лишайся з ним. Ясно? А ти хочеш дуже легко жертви приносити. Со всіма удобствами! Ха-ха-ха! Ні! Жертва, так жертва!» В нім говорить і ображена людська повага, і егоїстичний інстинкт самця, і він кидає їй образу за образою: «Одна думка, що тебе обіймає другий, що ти милуєш його, смієшся до його... О! Тисяча б жалких стояла передо мною, я б їх всіх спихнув, щоб добратись до тебе. Ти цього не розумієш, бо ти не любиш». Він хоче допевнитись, чи живе вона з Андрієм як з мужчиною, і на її відповідь: «Він зовсім хворий, та йому й не до того», — випитує знов: «Правда? Значить, правда й те, що тобі я потрібний тільки як мужчина». Він вимагає, щоб вона повернула йому назад його листи. «Знаєш, до чого ти мене присуджуєш тим, що підеш од мене?» — питається Наталя Павлівна. «До того, що ти візьмеш другого любовника, більш зручного!» — відповідає Тось. В цій нерішучості Нат [алі] Павл [івни] покинути чоловіка яскраво виявляється здрібнілість її пасивної міщанської натури; навіть не з свідомого почуття обов'язку жінки перед чоловіком, а просто з страху кинутись у вир життя, переступити через якийсь моральний поріг не зважається вона на цей крок. «Розумом я й сама розумію, що це дурниця, що я маю цілковите право покинуть його і йти з тим, кого люблю. Вини не буде ніякої. Але... Не можу...» Вона боїться «розбити їхню віру» в себе: «Умри я, це для них в тисячу раз легше, ніж зрада». Рабська залежність, покірливість велить їй зректись повноти власного щастя і ви-

брати якийсь посередній альянс з допомогою брехні. «Котику мій, не ходи од мене, не ходи, поки любиш. А ти ж ще любиш, я нічого від тебе не вимагаю, нічим не в'яжу тебе, поки любиш, не йди од мене. Тепер я буду трохи вільніша, буду частіше забігати до тебе. А коли Андрій получить за мотор, я покину всі уроки і ми зможемо поїхати з тобою кудись на цілий тиждень або місяць, і я буду вся твоя, вся, вся!» І далі: «Ти стрінеш іншу, вільну, покохаєш, зів'єш кубелечко і... кінець. Тоді все скінчиться». Голубленням, пестощами вона заспокоює поривчого, але безвольного неврастеніка Тосю і забирає від нього назад листи.

В цій сцені їх непомітно вистежує з балкона Іван Стратонович, і коли Наталя Павл [івна], віднісши в свою кімнату листи, виходить провждати Тосю в сні, він іде в її кімнату і забирає листи. Це є критичний момент в драмі, коли акція ще більше ускладнюється. Але ми повинні зупинитись на трохи незвичайній постаті Івана Стратоновича. Всі інші особи в п'єсі змальовано в цілком реалістичних фарбах, їх загальне поведження і окремі вчинки зрозумілі і ясні. Постать Івана Стратоновича має в собі щось загадкове, таємниче, а його вчинки вимагають більш вдумливого відношення.

З першої ж появи ця непривітна постать «смуглявого, присадкуватого і хмурого» чоловіка, що або мовчить, або їдко глузує, робить якесь важке враження. Появляється він, мов невідступний фатум, взагалі в моменти особливого сильного зворушення і душевного розладу Наталі Павл [івни] і кожного разу після палких сцен її з Тосем, що закінчуються любовним екстазом і гарячими поцілунками; кожна його поява викликає в Наталі Павл [івни] замішання, тривогу, перестрах, і вона в таких випадках або удає з себе байдужу, ховаючи свій настрій під удаваним сміхом, або «насторожується», або «здригається» і те не, як говориться про те в ремарках автора. З другої дії його неблаганна, ніби нелюдська жорстокість до Наталі Павл [івни] здається і дивною, і незрозумілою, а його інквізиторські підступи, моральні тортури роблять його ніби якимись мелодраматичним героєм-злочинцем, так само як сцени з викраданням листів і з погрозою векселем нагадують трафаретні ефекти в душі Deus ex machina з старих мелодрам. Але це здається так з першого поверхового погляду. Справді, неможливо допустити, щоб такий визначний художник, як Винниченко, зразу втерся хист і вдався за позикою до шаблонів старої школи. Звертає увагу насамперед те, що сцени Наталі Павл [івни] з Іваном Страт [оновичем] справляють враження не мелодраматичної зовнішньої тріскотні, а глибоко психологічного аналізу. В чім же секрет? Іван Стратонович ніби наперед знає всі думки і почуття Нат [алі] Павл [івни]. Він як у книзі

читає в її душі і уміє найдошкульніше торкнутись всіх її болючих місць, як не потрапив би цього зробити ніхто інший. Тося вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іван[ом] Страт[оновичем] всі її «фокуси» і «трюки» розбиваються, як перед скелею, вона почуває себе зламаною, знищеною вкрай, як перед грізними докорами власної совісті. Очевидно, утворюючи постать Івана Стратоновича, автор мав на увазі другу половину душі Наталі Павл[івни] — сильну і дужу, що не відбилася на її зверхній вдачі і, перебуваючи в потенції, подає свій виразний голос в моменти особливого зворушення, хитання її совісті, як той кантівський «категоричний імператив», той моральний закон, що незалежно від волі людини має над нею свою безумовну силу; в Наталі Павлівні він нищить всі її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні. Автор, утворивши в своїй уяві (свідомо чи не свідомо — це річ не нашої компетенції) проект боротьби і конфлікту в душі Нат[алі] Павл[івни], вииняв звідти все те, що становить трагедію її життя, що йде всупереч з її вчинками, і з цього зробив нову постать, alter ego її самої — Івана Стратоновича. Щоб ввести цю нову постать в реальну обстановку драми, він дав їй поверхово реальний вигляд і вплив її в інтригу кохання, але ж, маючи на увазі разом з тим і її символічне значення, надав їй загальної таємничості, трохи дивних рис і не цілком звичайної акції, — словом, утворив «ж и в и й с и м в о л», що при зовнішнім реальному вигляді є вже постаттю ірреальною. Таким робом, автор внутрішню боротьбу Нат[алі] Павлівни виніс з її душі на білий світ, втіливши в двох образах — її самої і Івана Страт[оновича], що дало можливість виявити найбільші глибини психології героїні. Це є новий метод в техніці сучасної психологічної драми. Тепер, звичайно, і постать Івана Стратоновича, і його вчинки не будуть здаватись дивними і незрозумілими. Але вернімось до дальшого розгляду п'єси.

Ми вже зазначили той процес душевного розладу, що почався у Наталі Павлівні під впливом палких протестів Тося і глузливих натяків Івана Стратоновича (цебто голосу її власної совісті). Дедалі цей процес дужчає, страх, що її роман колись може навіть документально виявитись, зростає і досягає кульмінаційного пункту в момент, коли їх вистежив і викрав листи Іван Страт[онович] (реальний вияв цього страху). З цього моменту в душі Нат[алі] Павл[івни] настає реакція — її апологія брехні захиталась. *Muth verloren — alles verloren* (згублено спокій — згублено все)! Ми не будем зупинятись на любовних перипетіях Івана Стра[тоновича], маючи на увазі тільки їх чисто технічний характер. Репліки Івана Страт[оновича] для нас будуть тепер мати значення як голос другої частини душі Наталі Павл[івни]. Наталя Павл[івна] вже сама починає

сумніватись в тім, що робить «саможертву», не рішаючись покинути чоловіка. «Це ж така саможертва!.. Вона не хоче покинути, бо їй жаль. Чого жаль, добродійко? Автомобільчика, якого ви вчора мріяли купити? Чи тих килимів, якими ви збираєтесь оббити ваш будуарчик?» — так озивається в ній другий її голос устами Івана Стратоновича.

Їй соромно стає перед самою собою за всі ці викрути і фальш, хочеться думати про себе краще, хочеться саму себе впевнити, що вона справді любить в собі ту, кращу половину своєї душі, і тут вона знов удається до свого улюбленого методу брехні, запевняючи, що кохає Ів[ана] Страт[оновича]. «Ха-ха-ха! — Вибухає той реготом.— Ні, це вже дійсно така безодня брехні, така страшна нахабна прірва брехні, що... Та як у вас духу стає говорити це після того, що я чув?» І в голові Нат[алі] Павл[івни] метушаться сполохані думки, шукаючи виходу. На хвилину вона спиняється на думці — покаятись перед чоловіком, якщо її роман викриється. І Іван Страт[онович] читає в її думках: «Так... Щире кається буде... Сльози... Добрячий Андрій Карпович великодушно простить, і... автомобіль врятовано». Але тут набігає друга думка вже про те, що може статись якась несподівана перешкода і чоловік грошей за мотор не одержить, значить, тоді всі її зусилля, вся саможертва підуть намарно. «Ви не забули, мабуть,— каже Іван Страт[онович], що я маю на Андрія Карповича вексельок... Тепер я його пред'явлю ко взисканію... і післязавтра вся майстерня буде описана і запечатана... І моторчик ваш, що мусить привезти вам автомобільчик, тю-тю! Що? Шах і мат?» — «Ви цього не зробіть!» — кричить вона. І на питання Івана Страт[оновича]: «Чому?» — викручується відповіддю: «Вони не винні»,— тобто чоловік і його убога рідня. І знов пекучий сором охоплює її душу, що поривається бути кращою, чистішою, і вона виправдується перед собою, кажучи, що Тось «для мене тільки... молоденький мужчина. Ну да, я погана, гидка, я це знаю, я дійсно хочу жить, хочу мати розкіш життя, хочу багатства, я обманю Андрія і маю любовника. Але, Іване, мені цього мало. Я хочу л ю б и т ь, любить душу, любить...» — і спиняється. Іван Страт[онович] одхиляється, вдивляється в неї і тихо, помалу каже: «Коли правда, що ви любите Тось так, як казали йому, то скільки треба жорстокого цинізму, щоб обплювати так і свою і його душу. А коли не любите, то скільки цинізму і нахабства в тій брехні. Хіба ні, Наталю Павлівно?» Похиливши голову, вона відповідає: «Кожний бореться як уміє...» Але вона вже не уміє боротись і не вірить у свої сили, в успіх боротьби; вона почуває себе знищеною, роздавленою.— «Я хочу покою, Іване. Хоч с м е р т н о г о, аби покою». І знову хочеться їй вірити в свою чистоту, в свою душевну красу, в те,

що любить вона Ів[ана] Стр[атоновича], і в душі зринають думки доказати це власною смертю. З цього моменту думки про смерть опановують нею цілковито; вона ще борсається, жахаючись їх, але вже не має сили їх позбутись — смерть для неї єдиний і неминучий вихід з її становища. Ми не будемо ширше зупинятись на сім процесі душевного розкладу, що приводить-таки Нат[алю] Павл[івну] до трагічного кінця. Автор зробив це незвичайно талановито; всі ті сцени — це справжня художня інквізиція вимученої жіночої душі, їх треба кожному самому відчути. Ми тільки зазначимо головні пункти цього психологічного процесу. Таким робом, бажання хоч смертного, аби покою і бажання морального очищення через саможертву, через смерть ведуть її до одного спільного знаменника. Але Нат[алю] Павл[івна] так любить красу, радість життя, що нелегко їй зробити останній рішучий крок. Вона починає вибирати рід смерті. Першу думку, подану Іван[ом] Страт[оновичем], кинутись з третього поверху на вулицю вона відкидає: і страшно, і може не досягти мети, коли вона не вб'ється, а тільки покалічиться. Тоді Іван Стратонович пропонує їй ціністого калію, що дасть швидку і певну смерть. «А муки великі?» — питається вона. Налякана відповіддю, що муки великі, вона починає шукати викруту: «Андрій знатиме, що я йому зраджувала. Це вб'є його». Іван Страт[онович] заспокоює: «О, присягаюсь вам, що нічого не знатиме. Можна випить калій замість, скажімо, лавро-вишневих крапель. Помилка, мовляв». Вона жадає, щоб він повернув їй листи, той згоджується. Тоді вона каже, що не встигне знищити листи, він і на це дає їй пораду. Заскочена з усіх боків, вона просить почекати до того часу, як скінчать мотор і підпишуть з компанією контракт. «Мотор ми кінчаємо завтра», — відповідає Іван Стратонович. Отже, виходу нема. «О проклятий!! Проклятий!» — шипить в розпуці Нат[алю] Павл[івна]. Трагізм її дедалі зростає crescendo, коли приходить Саня (сестра чоловікова), називає її «матір'ю Божою», і щоб доказати свою любов до неї, хоче справді кинутись на вулицю вниз головою. Разом з тим Нат[алю] Павл[івну] охоплює тривога, чи вже не читає Ів[ан] Страт[онович] листів Андрієві, і вона посилає Саню в майстерню подивитись, що робить чоловік. Коли приходять родичі і всі гуртом починають співати, з'являється Іван Стратонович і каже, що приніс їй лавро-вишневих крапель, себто ціністого калію. Це найтяжча сцена з усієї п'єси. Іван Страт[онович] завдає їй страшених мук — то пропонуючи «принять крапель», то почитати для всіх «щось» уголос (листи), то заспівати «Як умру». Наталя Павлівна ще вагається і ще робить одну спробу над собою і над чоловіком. Вона питає його: «А якби я дійсно зрадила... що б ти?» Андрій Карпович



відповідає, що для нього «це був би якийсь один жах. Це був би кінець!.. Це було б гірше смерті!.. Смерть я, може, пережив би, а обман...» Після того як чоловік пішов, вона приносить з своєї кімнати взятую у Івана Страт[оновича] пляшечку з отрутою і в нерішучості спиняється. Входить Іван Страт[онович], він рве вексель і кладе перед нею нечитані листи. «Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці», — каже він. «Я з а в ж д и в т в о ї х р у к а х і б е з л и с т і в», — каже на цей раз правду Нат[аля] Павл[івна], бо почуває своє банкрутство, почуває, що та внутрішня сила, яка з нею боролась, перемогла її. Смертний присуд її вже підписано, це ясно з її слів до Івана Стратон[овича]: «Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені». Смерть Нат[алі] Павл[івни] тепер тільки питання часу.

І цей час хутко настав. Од бельгійської компанії прийшов лист, що мотор прийнято і на нього мають підписати контракт на десять тисяч руб. В першу хвилину це жахає Нат[алю] Павл[івну]: «Так швидко!» — каже вона, хапаючись за серце. Розв'язка наближається форсованим темпом. Другий голос її душі, Ів[ан] Страт[онович], каже: «Я не маю більше сили. Чуєш? Не маю. Не могу ждати!» Нат[аля] Павл[івна], вся охоплена якимсь пропасничим настроєм, хутко починає залагоджувати всі свої справи так, щоб після смерті лишити по собі добру та світлу пам'ять. Насамперед вона бере з Тося слово нікому і ніколи не говорити про те, що між ними було. Вона хоче Андрієві дати на все життя спокій і певність в себе. «І дам це брехнею! — каже вона Тосю. — Чуєш: брехнею! Хай живе брехня!» — «Це негарно», — зауважує той. «Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною». Вона хоче бути спокійною і за Тося і робить натяки, що йому була б під пару Саня, бажаючи навести його на цю стежку. З поводу підписання контракту їх гурток справляє маленьке свято з шампанським. Нат[аля] Павл[івна] виголошує тост: «За все, що дає радість, що б воно не було! Що б воно не було: брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть!»

Всі здивовані. «Ах ви ж... страуси мої! Страуси!» — з сміхом говорить вона до них. Тільки о д и н Іван Страт[онович] прилучається до її тосту, кажучи: «Ура за все, що дає радість». Трохи підхмелена, вона зо всіма цілується, а потім каже, що їй болить голова і йде в свою кімнату прийняти «лаврово-вишневих крапель». За хвилину вона виходить, хитаючись, бліда. І в передсмертну хвилину вона дбає про здоров'я чоловіка і наперед кладе йому на голову мокрий рушник. «Я помилилась... Я замість крапель... випила... ціаністого калію...» Це вже її остання брехня. «Пам'ятай слово», — обертається вона ще раз до Тося.

«Це доказ...» — шепоче до Івана Страт [оновича]. Дуже важний тут ще один психологічний момент. Іван Страт [онович] «кидається до Наталі Павлівни і говорить «люто» до Тося: «За лікарем! Швидше!!» Всі згубили голову, тільки в одного Ів[ана] Стр[атоновича] гостро озвалась свідома жага життя, як у самого того, хто помирає. І сам він не біжить, а «люто» звертається до Тося, коханця, щоб той біг за лікарем.

Так мусила скінчити Наталя Павлівна. Бажання особистого щастя, радості життя, хоча б в міщанських рамках і в мікроскопічній дозі, для неї оплачувалось занадто дорогою ціною — компромісом з совістю; такої ціни людині з чуткою ніжною душею не було змоги далі платити, і вона, взявши на себе надмірні обов'язки, мусила збанкрутувати. Дрібнобуржуазний загаль з його обмеженим світоглядом і «міщанською» мораллю зробив з неї ту жінку-рабу, для котрої права на власне щастя нема, а є тільки обов'язки перед «ближніми». «Щастя чоловіка — я хочу; щастя жінки — він хоче». Цей афоризм Ніцше<sup>5</sup> якнайкраще стосується до Наталі Павлівни. Не маючи сталого і ширшого світогляду, твердих переконань про права і обов'язки особи перед собою і перед громадянством, вона постаралась насамперед укластись в одгороджені для неї сімейні рамки і тоді вже зважилась украсти і собі шматочок особистого щастя, але, щоб заспокоїти свою совість, мусила утворити штучну ілюзію права на це. Такою ілюзією була для неї апологія брехні. Величезна маса обмежених, посередніх жінок з таким же розумовим і моральним багажем чудесно уживається в нашій суспільстві. Але в глибині душі Нат[алі] Павл[івни] жила якась таємнича сила — незалежний від її волі моральний закон, що невідступно і уперто шукав виходу для себе, вимагав признання і виразу свого в самій особі Наталі Павл[івни], в її думках, почуваннях і вчинках.

Той поверховий світогляд, що набула собі Наталя Павл[івна] під впливом дрібнобуржуазного загалу, серед якого вона жила і виховувалась, та міщанська мораль, ті вузькопрактичні погляди і зайчі звички, все це йшло якраз всупереч з тим законом, сильним і могучим, що не признає ніяких компромісів. Наталя Павл[івна] попробувала взяти його в шори, зв'язати путами брехні, але закон був дужчий і розірвав ті пута, а з ними й життя Наталі Павл[івни]. Інших, більш підготовлених до прийняття цього закону, він веде до нового, діяльного життя, як, напр., Єлену в «Накануне» Ів. Тургенєва<sup>6</sup>, або новітній тип, індивідуалістку Дарью в «Честность с собой» того ж Винниченка. Навіть буржуазно вихована, несвідомо Нора у Ібсена знайшла в собі сили для активного протесту во ім'я «власної особи», хоч і не уявляла собі, що має далі з собою робити; а у неї обов'язки перед малими безпомічними дітьми, яких

вона зважилась покинути, були значно важчі, ніж обов'язки Нат[алі] Павл[івни] перед її «ближніми». Наталя Павл[івна] і на такий протест не здобулась. І проте Наталя Павл[івна] має багато спільних рис і з Норою, і взагалі з жінками ібсенівського типу. Коли традиції, забобони, застій утворюють взагалі задушливу атмосферу, так несприятливу для розвитку кожної індивідуальності, то жінку вони ставлять в особливо тяжкі ненормальні умовини життя. Позбавлена ширших громадянських прав, обмежена в сферах своєї діяльності, вона і в сім'ї змушена грати пасивну роль, залежну від волі свого «законного» чоловіка, навіть при умові, коли в душі її виникає нове почуття кохання до іншої людини, — сім'я є для неї довічною тюрмою, звідки їй нема виходу.

Але ж ні проти порядків політичного і громадського ладу, ні проти сучасного інституту сім'ї жінки подібно типу свідомого протесту не підносять. Наталя Павл[івна], очевидно, відчуває, що кохання, раз воно незалежно і вільно виникає в душі людини, то так само незалежно і вільно повинно виявляти себе в дійсності і ніякі обов'язки перед «чоловіком» справжньої моральної сили тоді над ним не мають; але сила забобонної «міщанської» моралі провести цей принцип в життя їй не дозволяє. Вона — раба, духовною вродою, розумом, волею дужча і краща за свого пана, вона складніша і глибша натура, але все ж таки раба. Капіталістичний лад, що дедалі згущує атмосферу життя і унеможливорює нормальні суспільно-економічні і політичні відносини, кличе разом з тим до життя новий, бадьорий клас, в рядах якого вже зарисовується активна постать жінки іншого типу, а тим часом свій важкий хід він позначає трупами тих, що не встигли «оприділитись» і полягли без ремства «жертвами вечірними». Такою «жертвою вечірньою» і була Наталя Павлівна. Не усвідомивши собі свого конфлікту з околишніми умовами, вона впала жертвою протесту, що, замість вийти на арену життя, загніздився глибоко в її душі. Тисячі таких же «неприспособлених» життя викидає за борт...

Поруч з проблемою моралі автор п'єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питання ширшої філософської ваги. Це питання: що є істина? Це питання — одне з головніших, над котрими б'ється людський розум, бажаючи пізнати ціль і смисл існування людини і всього світу, що її оточує. Негативна відповідь на нього приводила до трагічного кінця і далеко міцніші голови. Божевіллям і смертю скінчив геніальний мислитель-поет Ф. Ніцше, ламаючи над ним голову; до божевілля і самогубства довело воно талановитішого белетриста останніх часів Гі де Мопассана<sup>7</sup>, що не міг знести абсурдності людського існування. Не так давно, подібно до Наталі Павл[івни], отруївся

ціаністим калієм вже вельми старий знаменитий соціолог Гумплович, що разом з собою отруїв і свою стару німечну жінку, не бажаючи далі тягти важке ярмо непотрібного існування.

А скільки ж то тисяч молодих життів рветься з цієї ж причини, про що ми щодня читаємо в газетах! І хто скаже, де більше істини, чи в розпачливих стогонах Леопарді<sup>8</sup> і песимістичних виводах Шопенгауера, чи в релігійно-філософічній епікуреїзмі Ренана<sup>9</sup>, і в інтелектуальнім індивідуалізмі та в моральнім колективізмі Канта<sup>10</sup>? Але два останні знайшли оправдання свого існування. Наталя Павл[івна], називаючи істину «постарілою брехнею», в чім мала свого роду рацію, разом з тим робила хибний вивод, одкидаючи моральний закон як регулятор людських вчинків, який зрештою і помстився на ній. Власне існування цього закону (а не перестарілих форм сучасної моралі) і улегшує та певним робом і усвідомлює нам наше існування. Людське знання складається з двох основних елементів: м а т е р і ї і ф о р м и. Матерію пізнаємо досвідом. Без чуттєвих функцій, без доторканого, видимого світу наш розум був би позбавлений всякого змісту. Нема ні одної певної істини, oprіч тих, які можна провирити шляхом емпіричних дослідів. Питання про Бога, свобідну волю, несмертельність душі не належать до сфери людського розуму; на них не можна дати теоретичної відповіді. Людському розуму по самій його природі недосяжне — «безмежне». Його законна сфера — світ видимий. Бачимо його при допомозі трьох основних форм людського знання: п р о с т о р о н і, ч а с у і п р и ч и н н о с т і. Але ж це не є признаки і взаємини самих речей, це суб'єктивні функції нашого власного інтелекту, з допомогою якого ми бачимо речі, але ж бачимо ми їх не такими, якими вони є, а якими вони нам здаються. Таким робом, в розумовій діяльності пануючою тенденцією нашого життя є крайній індивідуалізм. Ми черпаємо тільки сирий матеріал нашого знання з зовнішнього світу, а форму йому надає наш розум. Вся природа — продукт людського розуму. Кожний з нас є законодавець, творець.

Так учив, викладаючи теорію «інтелектуального індивідуалізму», Кант в своїй «Критиці чистого розуму». Як бачимо, і формула Наталі Павл[івни] про істину-брехню властиво не йде всупереч з цією теорією.

Але в «Критиці практичного розуму» той же Кант установлює і теорію «морального колективізму», що надає певного смислу і краси нашому існуванню. Він каже, що в нашій власній особі, в нашій духовній організації, в наказах нашої совісті ми знаходимо простий і абсолютний доказ існування морального світового порядку, нероздільну частину якого вияв-

ляємо з себе ми самі. Моральний закон є найповніший вираз достоїнства людини; він живе в глибині кожного індивідуума, відчувається інстинктивно як найглибша істота його власного «я», але разом з тим він ставить людину понад те «я» і зв'язує її зо всією людськістю.

Ми чуємо себе моральними істотами: в цім і міститься основний факт всіх етичних і релігійних систем. Це безпосереднє почування переконує нас — «що як в межах цього світу, так і поза межами його неможливо помислити ні про що таке, що без усяких обмежень можна б назвати добрим, окрім доброї волі, і це не через її наслідки, а єдино завдяки її внутрішній властивості». Це дає нам правило: «Роби так, щоб мотив твоєї волі (бажання) міг завжди стати принципом законодавства для всього світу».

Погодити свої вчинки з вимогами цього закону Наталя Павл [івна] через брак ширшої свідомості і не здолала.

Тепер годиться сказати ще кілька слів про технічну будову п'єси «Брехня».

В своїй попередній статті «Драма живих символів» я старався в загальних рисах познати з завданням і методом нової «психологічної драми», «Брехня» є чудовим зразком такої драми. В ній вся увага автора скупчена переважно на психологічній концепції; інтригу, зовнішні обставини і побутові ознаки усунуто на другий план і служать вони побічно тим же психологічним завданням, ускладнюючи драматичну колізію. В будові помічаємо такі одміни: нема монологів, їх заміняє діалог героїні з «живим символом», тобто з самою собою, що робить дію натуральною і більш відповідною для інтерпретації інтимних настроїв; нема «докладів» чи оповідань про минуле дійових людей, що заштриховано тільки кількома рисами.

Автор не уникнув ефектів в душі *Deus ex machina* старих мелодрам, але тут вони мають інше значення, як вдячний вираз конфлікту протилежних переживань і зазначення кульмінаційних пунктів в психологічній еволюції дійової особи.

На карб авторові варто, проте поставити те, що трагічну розв'язку він виніс на сцену замість того, щоб довести до найбільшого напруження сподівання цієї розв'язки і на тім скінчити п'єсу; це дало б глядачеві можливість утворити в своїй уяві перспективу майбутності і викликало б в ньому ще глибші переживання. Безпотрібно було виводити в фіналі, мовляв, для «повноти картини», ще й Досю з мімікою здивування і жаху, що здебільшого на сцені виходить занадто «театрально». Найбільший дефект п'єси — це гіпертрофізм її архітектоніки:

друга дія перетяжена психологічними ефектами і занадто довга відповідно іншим діям.

Нова «психологічна драма» вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи. В цій п'єсі складна психологія героїні і «живий символ», що виступає побіч неї, вимагають занадто обережного і глибшого відношення артистів, щоб не впасти в чужий тут і вельми шкідливий мелодраматичний тон. Артист, що не зумів зрозуміти ролі Івана Страт [оновича] як живого символу героїні, як би не старався грати в тон з героїнею, буде тільки шкодити їй. Якомога менше різких рухів, уникання вигуків і демонічного реготу, орієнтування не в просценіумі, а навпаки, в глибині сцени, непомітність кожної його появи, так званий «внутрішній» глибокий тон і деяка загальна таємничість всього виконання — от головніші умови для артиста, що має грати цю роль. Решта ролей як реалістичні без порівняння легші для виконання. Загальний ансамбль в деталях і суцільно характерна до дрібниць обстановка сцени вимагають найпильнішої уваги досвідченого інтелігентного режисера.

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

*(Думки та уваги)*

Trotz allem Bemühen eurer Bühnenberater  
Fehlen drei Dinge zum deutschen Theater,  
Danach sehet euch zum Schluß noch um:  
Schauspieler, Dichter und — Publikum.

*Fr. Grillparzer \**

### I

В останній час мені нерідко доводилось чути, що писати про український театр стало майже неможливим. Легше, мовляв, перейти по натягненій лінві через Ніагарський водоспад, ніж написати правдиву критичну статтю, не зачепившись за артистичне самолюбство, не наразившись на непорозуміння, а часом і гострий конфлікт з якимсь театральним керманічем. Лишається вкінці послухатись поради старенького царедворця-поета Г. Державіна<sup>1</sup>: «И истину царям с улыбкой говорить»; але це, мовляв, уже обридло та й справі театральній мало що pomoже. Панове артисти з свого боку теж за-

\* Нічого не дали розумників поради:  
В німецькому театрі є три давні вади,  
Я під завісу вам сказати це хотів:  
Нема в нім авторів, акторів, глядачів.  
Ф. Грільпарцер<sup>2</sup> (нім.).— Ред.

являють, що відзиви української преси їх мало цікавлять, бо авторитетної думки справжнього знавця театру там не знайдеш, а «трафаретні» рецензії, які там містяться, їх не задовольняють.

Безперечно, цей факт «домової распри» належить до мінусів нашої молодой культури і з ним треба серйозно рахуватись.

На перший погляд зазначений антагонізм між служителями Мельпомени<sup>3</sup>, артистами, та її гарячими прихильниками, театральними критиками, може здатись цілком незрозумілим. Адже ж і ті і другі поклоняються єдиному культу прекрасної богині, і ті і другі виходять з бажання користі рідному мистецтву, і здавалося б, що в спільнім їх єднанні і лежать певні підвалини успіху і поступу всієї театральної справи. В чім же секрет, в чім причина їх антагонізму? Хто має з них більше рації, хто правий, хто кращий?

З боку зверхнього приходиться признати, як той німець казав, що «оба лючче». І артисти, люди вулканічного темпераменту, і рецензенти з їх не завжди коректним тоном часто ухиляються від культурних прийомів обміну думок, вступають в палку безоглядну полеміку, що ще більше розігріває їх запал, викликає гнів, а відомо, що гнів навіть Юпітера<sup>4</sup> робив несправедливим. Але придивившись глибше до внутрішнього змісту цього антагонізму, я мушу сказати по совісті, що всі мої симпатії все ж таки лежать на стороні... артистів.

Що там не кажіть, нехай наші артисти спеціально техніки сценічної гри і не вчились, але ж вони практично протягом довгих років засвоїли її собі, зробились спеціалістами своєї справи і вже дають нам щось певне, вироблене і п о з и т и в н е. Що ж п о з и т и в н о г о дає нам наша сучасна театральна критика? Ніхто, мабуть, не стане сперечатись з тим, що взагалі наша молода преса ще не вспіла «вбитись в колодочки», стати на твердий ґрунт. Де ж було їй виробити справжніх театральних критиків, спеціалістів-арбітрів, освічених і досвідчених знавців артизму? Чи знайомі ж вони з теорією і історією мистецтва взагалі, а театального зокрема і особливо? Чи виробили вони свій смак на кращих європейських зразках сценічної гри, щоб уміти спостерігати найтонші деталі, найглибше перейматись тайнами інтуїтивно умислової творчості артиста, розуміти будову режисерської перспективи? Чи ж на р е ш т і компетентні вони настільки, щоб з колективної творчості тріумвірату — автора, режисера і артиста — робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже ж все це конче і неминуче потрібне для театального критика, коли він стає в позу учителя або й порадирика спеціаліста-актора і спеціаліста-режисера.

Щоб чомусь вчити другого, щоб давати кому добрі корисні поради, треба самому щось знати. Чи ж так воно є в дійсності?

Визначний ідеолог німецького театрального мистецтва, революціонер сцени і організатор Мюнхенського Художнього театру Г. Фукс<sup>5</sup> в своїй книзі «Революція театру» каже: «Багато дуже розумних інтелігентних критиків, що при аналізі якогось роману, художнього твору або якоїсь картини виявляють не тільки гострий розум, але і тонкий смак, при розгляді гри актора виказують себе цілком безсилими і роблять тут д и в о в и ж н і п о м и л к и. Це буває через те, що вони не звикли дивитись на актора і на театр з боку особливостей сценічного мистецтва, з боку його спеціальних форм,— вони звикли дивитись на театр тільки як на певне знаряддя літератури». Такий закид робить «дуже розумним інтелігентним критикам» новатор німецької сцени і талановитий режисер. Що ж тоді сказати про наших критиків? Певна річ, їх рецензії ще менше можуть задовольнити артистів, ніж рецензії їх німецьких колег. Недавно один український артист приблизно так виливав мені свої жалі: «Та що ж ці рецензенти нас за школярів мають, що ставлять нам «отметки»? Ви подивіться, як вони пишуть: «артист грав добре», «артистка ролю попсувала», «ми не радимо артистові братись за такі ролі — вони йому не вдаються»; часом впаде в патріотичний «телячий восторг» і тоді пише: «Нам, українцям, вже нема чого марити про утворення художнього театру, бо ми вже його маємо», а в другий раз ні сіло ні впало обуриться і сипле лайкою: «гralи погано... постановка погана... Сором було сидіти в театрі...» А п'єса йшла в старій постановці і не могла йти ні гірше, ні краще... Скажіть же мені, де аналіз гри акторів, де мотиви, логічні висновки, через що тоді гралі добре, а тоді погано? Ну скажіть же, навіщо ці рецензії? Кому вони потрібні?» Справді, з цим запитанням шановного артиста не можна було не згодитись. Кому вони потрібні? В кожному разі не артистові, бо вони його тільки злостять, нервують; не думаю, що були вони потрібні і самому рецензентові, коли він не хоче бути мольєровським Сганарелем<sup>6</sup> і вдавати «мнимого» доктора; але менше всього вони потрібні редакторів-видавцєві і бідолашному читачеві, бо їм за них ще й приходиться платити.

Але, може, ще прикріше враження роблять статті випадкові, статті полемічні, задержуваті, в котрих автор, не рахуючись ні з бюджетом трупи, ні з специфічними умовами нашого театру, ні з масштабом нашого національного життя взагалі, починає ставити жадання, вимоги щодо збільшення складу трупи, щодо улпшення художніх постановок, щодо поширення репертуару і т. д. Я ніскільки не сумніваюсь в тім, що всі ті автори одушевлені якнайкращими намірами, але їх цілковита неосвідомленість з театральними справами, а голов-



но отой їх войовничий запал і часом прямо некоректний тон доводять до якраз протилежних наслідків. І без того вже напружені відносини дедалі дужче загострюються і в майбутньому нічого доброго не віщують...

А тим часом життя не жде, воно висуває на «порядок денний» все нові й нові проблеми і з кожним кроком ускладнює нашу національну творчу роботу. Український рух росте, але росте гіпертрофічно, дезорганізовано і потребує координації сил і засобів. Боротьба корисна, вона освіжає і оздоровляє творчі сили, але тоді, коли вона ведеться з принципіальним ворогом, а не з самим собою, не в своїм власнім організмі. Це повинні пам'ятати всі наші національно-культурні робітники, щоб не марнувати своїх сил.

В справі економії і утилізації психічної енергії в творчій праці критичний самоаналіз відіграє велику роль. Ми вже пережили свою національну юність, коли ідеалізували все українське тільки через те, що воно «наше». Для нас та юність тепер «стала сказкою минувавших лет». Ми пережили і ідеалізацію нашого театру. Час вже глянути на нього об'єктивно критичним оком, зробити переоцінку, підвести рахунки... Але нехай же актор в робітникові пера не бачить свого ворога. Йому потрібен критик, але критик-друг, критик-порадник, котрий своєю тверезою думкою, продуманим словом може стати йому в великій пригоді.

Цього поки що в нас нема, але це також вже стоїть на «порядку деннім».

От серед такої-то «згущеної атмосфери», коли між представниками преси і театру нема взаємного поважання, коли авторитет критики в очах артистів понижений, я все-таки берусь за перо, щоб писати про театр. Непохитна віра в «торжество правди» окрилює старого непоправного ідеаліста, надає певності, що чесно, широко і головне об'єктивно і спокійно висловлена думка може таки бути добрим засобом для порозуміння.

Запевнення Івана з «Суєти»<sup>7</sup>, що, мовляв, «актору і письменнику ніколи нічого не докажеш», час вже вважати застарілим пережитком, що принижує достоїнство і актора, і письменника.

Кожного разу, коли я починаю міркувати над становищем нашого театру, мені мимохить спадає на думку наведений в заголовку статті терпкий афоризм визначного німецького драматурга: «Неважаючи на всі зусилля театральних радників, німецькому театрові бракує нарешті все ж таки трьох речей: акторів, письменників (власне: драматургів) і — публік!» З того часу, як були написані ці рядки, велику

еволюцію перебув німецький театр і особливо це сталося за останні 20 літ. В кінці 80 років він вже мав плеяду таких славних артистів, як Поссарт<sup>8</sup>, Барнай<sup>9</sup>, Зонненталь<sup>10</sup>, Левінський<sup>11</sup>; тоді ж появились в Берліні Фр. Міттерверцер<sup>12</sup> і Кайнц<sup>13</sup>, що перші почали «грати», а не тільки декламувати класиків. В гроні нотаблів<sup>14</sup> цього театру тим часом визначились імена ідеологів театрального мистецтва: Лаубе<sup>15</sup>, Гутман<sup>16</sup>, Гагеман, Гарден, Отто Брам<sup>17</sup>, Теодор Вольф<sup>18</sup> і особливо отсе недавно — революціонери німецької сцени Макс Рейнгардт<sup>19</sup> і Георг Фукс. Головними етапами на шляху еволюції були: старий класичний «Lessingtheater»<sup>20</sup>, далі — натуралістичний театр герцога Мейнінгенського<sup>21</sup>, за ним специфічно натуралістична «Вільна сцена»<sup>22</sup> (властиво реалістична, бо її «натуралізм» був репрезентований переважно Ібсеном і Гауптманом) і нарешті «Театр 5-ти тисяч» (давня грецька трагедія в стилізації<sup>23</sup>) М. Рейнгардта і «Мюнхенський художній театр» (театр «рельєфної сцени»<sup>24</sup>) Г. Фукса. На скрижальх німецької драматургії записали тоді ж свої імена: Г. Зудерман<sup>25</sup>, Г. Гауптман, А. Шніцлер<sup>26</sup> Ф. Ведекінд<sup>27</sup>, Гуго фон Гофмансталь<sup>28</sup>, Людвіг Фульд<sup>29</sup> і інші.

Коли до всього згаданого вище взяти на увагу, що організовані на товариських підвалинах театри: «Вільна сцена» налічує 15000, а «Нова вільна сцена» — 45000 постійних членів, при величезних театрах в самому Берліні, то їдкий афоризм Грільпарцера прийдеться признати вже анахронізмом.

Безперечно, і український театр за цей же час мусив перебути певну еволюцію, та чи ж настільки значну, щоб згаданий афоризм стратив для нього всю свою їдкість? Чи не бракує ще нашому театрові: акторів, драматургів і публік и? Власне під цими трьома знаками я й спробую придивитись до сучасного становища українського театру.

Насамперед не буде зайвим установити певний погляд на саму суть театрального мистецтва і на його завдання.

У кожної людини є свій індивідуальний внутрішній світ, в котрім щохвилини відбувається незупинний творчий процес, що складається з двох основних акцій: 1) відбивання в психічних глибинах всього того, що приходить туди з околишнього світу, і 2) особистого реагування (відношення) на ті прояви околишнього світу. Це особисте реагування виявляється в так званих у філософів «регулятивних нормах», до яких належать релігійні, моральні, правні і естетичні ідеї; ідеї ці кристалізуються в певні переконання і нарешті в останній стадії замикаються в кодекси, догми. Таким робом, ми установили два моменти, дві акції внутрішнього світу особи: об'єктивне від-

бивання всього того, що є поза нею, і регулювання цього відбивання ідейними силами, заложеними в самій людині. Наслідком впливу ідейних сил на враження з околиць світу є чуття, що надає певного колориту тій внутрішній роботі. І так наше індивідуальне життя не є процесом випадковим, а навпаки — процесом творчим, що має в собі активність і мету, два чинники, які і утворюють тканину нашого духовного існування.

Але живучи в громаді, людина шукає єднання, творчого обміну з подібними до себе і свою індивідуальну творчість виявляє двома шляхами. Для з'ясування закономірності світових явищ, що відбилися в її душі, вона шукає поміж тими явищами характерних відзнак і свої спостереження комбінує в формули, логічні системи; це шлях науки. Другий шлях веде до відтворення світу в художніх образах, для чого людина послуговується фарбами, словом, сценічними засобами; це шлях мистецтва. В першому випадку дається перевага емпіричним дослідом, абстрактним виводам; в другому — власній інтуїції, образній фантазії. Самостійні і різні по характеру, шляхи ці нерідко перехрещуються.

Мистецтво поділяється на різні галузі, що складають з себе дві головні групи: мистецтва статичні і мистецтва динамічні. Мистецтва, що пробувають в певній стадії спокою, що мають на меті остаточний наслідок художньої творчості, відбитий назавжди в закінченім образі, зафіксований на вічні часи в тій чи іншій естетичній формулі, як, наприклад, малярство і різьбярство, це і будуть мистецтва статичні, «мистецтва буття» (Sein). Інша річ, коли ми дістаєм естетичні переживання тільки в момент відтворення, в момент репродукції чийогось твору кимсь іншим. Це нам дають музика, театр — мистецтва динамічні, «мистецтва ставлення», дійства (Werden). Тут мистецтво з сфери первісного художника, що вже колись пережив свій твір, переходить у сферу другого художника, що його тепер переживає. Тут відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне. Серед малосвідомої публіки часом можна почути думку, що творчість музиканта, актора нижча і простіша, ніж творчість композитора, драматурга, бо ці останні, мовляв, дають щось своє, самостійне, тоді як музикант і актор відіграють вже готове, чуже. Безперечно, ця думка походить з вульгарного, неглибокого розуміння і музики, і театру. Проти цієї думки насамперед промовляє вже те, що ці мистецтва лежать в цілком різних, неподібних і для себе окремо в самостійних сферах, так само як цілком різні, неподібні і окремо самостійні закони кінетики і потенції. Придивімось до цієї різниці трохи ближче. *З*

В творах малярських і різьбярських ми знаходимо художню інтерпретацію ідеї Краси в закінчених і вже непорушних образах; праця і натхнення їх авторів припиняються в момент замкнення ідеї в чисто матеріальних межах. Скінчивши працю, автор бачить реальний вираз своєї творчості, свій художній твір; але твір цей вже одірвався від нього і в умовнім значенні йому не належить. З цього погляду до картини і статуї можна прирівняти написану драму і скомпоновану симфонію; вони мають своє самостійне, самодовліюче значення як твори художні і так само належать до мистецтва статичного. Але є в них і окрема властивість: їх можна трансформувати, перенести з сфери мистецтва статичного в сферу мистецтва динамічного, тобто грати, виконувати на сцені, тимчасом як малярство і різьбярство до цього непридатні — навіть найменші спроби «оживлення» цих мистецтв давали самі нікчемні наслідки, в чім можна переконатись на прикладі кінематографа і «живих картин». З того моменту, як драма переходить на сцену, вона вступає в нову фазу, перестає бути «писаною» і стає «твориною», а разом з тим ніби тратить і на своїм первіснім значенні. Інша сфера мистецтва вимагає і іншого творця, і от замість автора вступає нова особа — актор, який є тепер *persona prima* \*, а автор відходить на другий план, за межі сцени. З цього погляду культурна праця актора (і музиканта) цілком відмежовується і акторові належить місце як художникові в ряді всіх інших діячів мистецтва. Актор не є копіюючим, механічним виконавцем того, що написано, не є й простим посередником між автором-творцем і масою. Він безперечно самостійний художник, творець сценічних цінностей. Своім талантом і особистою творчістю він обертає статичне в динамічне, мертвим знакам, писаним словам, дає життя в згуках свого голосу, проєктовані образи вбирає в живу плоть, абстрактну ідею робить «зримою». Адже ж автор сказав далеко не все, що хотів сказати, і багато дечого не міг сказати, не маючи тих експресивних засобів, якими орудує актор.

З того, що є в «написаній» драмі і що належить творчості драматурга, актор робить те, що «повинно бути», що лежить за межами «літературного» твору і що належить особистій творчості актора — він дає «твориму дію». Ця «творима дія» є така ж велика тайна, як і натхненна праця драматурга. З цього боку він не вище і не нижче від драматурга, він виконує самостійне естетичне завдання, про яке драматург і гадки не мав, пишучи свій художній твір.

Таким робом, і той, і другий роблять свою самостійну і незалежну працю і методи їх художньої творчості не тільки різ-

---

\* Перша особа (лат.).— Ред.

ні, але й діаметрально протилежні. Залежність актора від автора п'єси хіба така, як маляра від природи. Краєвид гарний і сам по собі, але маляр перепускає його через свою художню призму, намагається віддати суть його краси в своїй індивідуальній інтерпретації, в омані своїх творчих мрій і візій. Ното *additus naturae* \*, як вчить декартівська формула <sup>30</sup>. Що з того, що актор говорить «чужі» слова? Хіба драма міститься в словах? Хіба мистецтво — в граматичним і виразним виголошенні тих слів зі сцени? «Мысль изреченная есть ложь» <sup>31</sup>, і самі слова безсилі виявити трагедію душі. Мистецтво актора таємніше і глибше, воно полягає в «творимій дії», в тій хвилиночній зміні картин і образів, що родяться і згасають, в тих перебіжних блискачках думки, що відбивається в погляді очей, в тремтінні нерву десь в куточках уст... А та укрита, мовчазна драма, що ховається за словами, за фразами, драма моменту, ненаписана, а може, й недодумана автором? От власне виявити цю «ненаписану» драму і є завданням актора. Творчість актора кінетична, вона вся — в моменті руху життя, *in statu nascendi* \*\*, в процесі творимості. Яка ж вона в такому разі відмінна від статичної творчості драматурга, яка самостійна і значна! Щоб виявити «ненаписану» драму, скажем, Шекспіра або Ібсена, в сценічній дії, в досконалих образах живої динамічної краси, треба бути художником такого ж величезного масштабу. Звичайно, не середнього «поденщика»-актора я тут маю на увазі, ставлячи такі вимоги. Але буває і навпаки, коли актор переростає автора, коли йому навіть соромно стає грати «такі дурниці». В таких випадках нездарність автора актор надолужує своїм талантом, облагороджує і роль, і п'єсу до непізнання. Яка ж тоді його залежність від «чужих» слів, від творчості первісного автора?

Старий театр, театр натуралістичного зображення побуту, не завдавав собі клопоту над розв'язуванням складних проблем мистецтва. Силою нової культури ми змушені прокладати шляхи в сферу філософичної, естетичної абстракції. Новіший час розсуває акторові рамки його динамічного мистецтва, вимагаючи від нього не сліпого виконання того, що написано автором, а самостійної філософично художньої праці, що виявляла б на сцені скриту, ненаписану трагедію життя.

Але індивідуальна творчість актора мусить бути і в означеній певним робом залежності від автора, персонажа п'єси і умовно сценічного оточення (декораційної обстановки тощо).

Я вже казав, що з того моменту, як драма переходить на сцену, вона вступає в нову сферу мистецтва (динамічного)

\* Людина — володар природи (лат.).— Ред.

\*\* В моменті творення (лат.).— Ред.

і підлягає вже іншим, цілком одмінним законам творчості, бо з «писаної драми» стає «творимою дією»; причому ргіта persona в ній — вже актор, а автор відходить на другий план.

До речі, тут являється питання: даючи першенство акторові, чи не принижується тим самим автор і його творче значення? Думаю, що ні. Як художній літературний твір, обрахований на читача, драма вже виконує своє високе призначення, але для сцени вона є поки що мертва. Ту роботу, що доповняв своєю уявою читач, має тепер виконати актор в образі, руху, вияві емоцій і ідейнім освітленні, завдяки чому глядач вже не потребує крутить головою і фантазувати, бо має перед очима все в готовім, викінченім вигляді. Тому-то «писана» драма для творчості актора є тільки схемою з відповідним текстом.

Монодрам тепер не пишуть, звичайна ж драма має певний, більший або менший, персонаж і тільки колективною працею цілого персонажа може бути виконана. Отже, є конечною потребою відповідно погодити межі собою всі творчі сили колективу (виробити ensemble), тримаючись провідної ідеї схематичного матеріалу драми в певних межах сценічної умовності щодо виконання ролей і декорацийної обстанови. Це координаційне завдання (так звана «режисерська або драматична перспектива») виконує спеціальна особа — режисер, що є ніби і постійним коефіцієнтом творчого процесу. Режисер, простудювавши п'єсу до найменших деталей, засвоївши її провідну ідею і ритм (настрій) настільки, що являється немовби alter ego \* автора, укладає свою перспективу і план (монтировку та комбінації інших технічних засобів) і порозумівається з виконачами щодо цілої будови п'єси.

Режисер Мейєрхольд<sup>32</sup> каже: «Всіма засобами треба помогти акторові розкрити свою душу, що злилась з душею драматурга, через душу режисера. І як простору творчості артиста не заважає те, що форму свого твору він бере готовою від автора п'єси, так само не може завадити простору його творчості і те, що дає йому режисер». В цім творчім тріумвіраті (автор — режисер — актор) домінуючу роль грає режисер, пасивну — автор, активну — актор.

Таким робом, як бачимо, механізм театру досить складний; тут на поміч динамічному приходять і всі інші статичні мистецтва (маллярство, різьбярство, архітектоніка), а також і різні галузі науки. Щоб стояти на відповідній височині, режисер і актор повинні мати універсальну освіту.

Я уже сказав, що п'єса для спеціальної творчості актора є тільки схемою в умовнім значенні цього слова. Але схему

\* Другим «я» (лат.). — Ред.

можна засвоїти тільки розумом, а не явним созерцанням образів, яке й є єдиним найлегшим шляхом для перейняття в себе наслідків творчості. Треба, значить, знайти способи, щоб зафіксувати почуття глядача на конкретнім образі. Цій фіксації помагає сцена. Вона є та форма, що вбирає в себе зміст п'єси, вона конкретизує життя духу, зарисоване лиш в абстрактних штрихах. П'єса тим і характерна, що вона ще потребує інтерпретації, пояснень, толкування (що й робиться в ремарках почасти автора, а головне режисера і актора), чого цілком не треба, скажем, в епічному творі, де все ясно з послідовного опису місця дії, характерів героїв і їх настроїв. Те, що робить автор в повісті чи романі, на сцені роблять режисер і актор. Сплітаючи фантастичне, умовне з реальним, сцена утворює місце дії, без якого сама дія не індивідуальна і не може бути об'єктом образного мислення.

В дії відбивається повільний розвій авторового настрою, його світогляду. Щоб оформити свій настрій, він його втілює в ряд образів. Але всі ті образи утворені одним настроєм його «я», і як би не відрізнялись характерами, темпераментами виведені в п'єсі особи, на всіх них лежить одслід авторового лица. В цім пункті власне драма тісно сполучена з лірикою. Отже, з сказаного логічно витікає, що сцена повинна мати відповідні засоби для втілення в конкретних образах єдиного настрою або лейтмотиву автора. І коли сцена не досить колоритно освітлює в образах, в обрисовці їх загалу основну думку автора, то це значить, що або сам автор не досить окрилився фантазією і не зумів опанувати своїм сюжетом, або сцена не мала відповідних засобів і не змогла виконати свого завдання. Значення сцени в зображенні дії таке велике, що її засобами до певної міри можна вирівняти і дефекти автора. Сучасна сцена ускладнила свої завдання не тільки наслідком свого органічного розвитку, але і наслідком зміни характеру літературно-художньої творчості. Коли раніш риси духовного життя малювалися в драмі різкими, примітивними штрихами, то тепер потрібна ціла композиція фарб, гармонія найделікатніших тонів, щоб змалювати якесь чуття. Натурально, що ускладнення рисунку п'єси вимагає і ускладнення сценічних засобів.

Ідеї в драмі оформляються на сцені при допомозі так званої режисерської або драматичної перспективи. Мікроскопічний аналіз окремих кутиків душі, такий характерний для сучасних драматургів, викликає потребу якось локалізувати враження. Треба установити певну пропорцію між кількістю почувань, можливих для засвоєння, і кількістю тих почувань, що дає твір автора; треба відмежувати в певній координаті всю масу випадкових переживань дійової особи від її характерних переживань. Ця попередня робота і є та «режисерська чи

драматична перспектива», що дасть ясну і виразну уяву того, що має діятись на сцені. От в чім в головних рисах полягають функції того складного апарату, що зветься: театр.

Шопенгауер каже: «Твори поезії, різьбярства і інших мистецтв вміщують в собі скарбниці найглибшої мудрості, бо в них промовляє вся природа речей, а художник тільки знає і перекладає речення її на просту і зрозумілу мову. Але само собою розуміється, що кожний, хто читає чи розглядає який-небудь твір мистецтва, мусить сам власними засобами сприяти виявленню цієї мудрості. Значить, кожний зрозуміє її лиш по мірі своїх здібностей і розвитку подібно тому, як моряк може занурити свій лот лиш на таку глибину, на яку вистане його довжина». З усіх мистецтв театральне мистецтво — чи не найтрудніший спосіб творчості людського духу, але разом з тим цей спосіб є найдосконалішим для зрозуміння ідей творчості широкими масами люду.

Великий Гете прекрасно розумів всю колосальну вагу театру, коли писав Еккерману <sup>33</sup>: «Там поезія, там малярство, там спів, там музика, там мистецтво актора — чого тільки там нема! Коли всі ці мистецтва, всі ці спокуси юності і краси виявляють себе разом на протягу одного вечора і при тому виявляють себе з великої височини, то ось свято, з яким не зрівняється ніщо в світі». Ентузіаст Шіллер <sup>34</sup> ще з більшим запалом казав про театр: «Яке ж то торжество для людської природи, яка так часто падає і так часто знов підіймається, коли люди з усіх сфер, положень і станів, відкинувши всі пута штучності і моди, як брати зрідняться одною, спільною всім симпатією, зроблять одно коло, забудуть себе і весь світ і наблизяться до свого небесного джерела. Кожний зокрема натішиться ракуванням усіх, і всі, зміцнені поглядами інших очей, відчують, що груди їх повні тільки одного почуття, яке гучно говорить: я — людина!» І Микола Гоголь, цей визначний на свій час знавець сцени теж писав: «Театр ніяк не витребенька і зовсім не даремна річ, коли взяти на увагу те, що в ньому може зміститися зразу юрба з 5—6 тисяч чоловік і що вся ця юрба, ні в чім не подібна межі собою, розглядаючи її по одиницях, може відразу стрястись одним зворушенням, заридати одними сльозами і засміятись одним, спільним всім сміхом». «Ідіть же, ідіть до театру — і умріть там, якщо можете!» — гукав у своїх ентузіастичних статтях про театр російський критик В. Белінський <sup>35</sup>. Так розуміли вагу театру визначні люди минулої епохи.

Весь секрет впливу театру, вся колосальна вага його полягають в його соціальному характері. Його основна база: почуття, настрої. Його найближче завдання: об'єднання людей в одних, спільних всім почуттях. «Всяке мистецтво,— каже



Альфред Фульє <sup>36</sup>, — є засіб соціального поєднання, і, може, навіть більш глибокий, ніж інші; бо однаково думати це без сумніву є вже багато, але цього ще не досить для того, щоб примусити нас однаково б а ж а т и: велика таємниця — примусити всіх однаковим робом п о ч у в а т и, і це чудо робить мистецтво. Для того, щоб забезпечити соціальну єдність, треба утворити соціальну симпатію; це — роль великого мистецтва».

З цього боку театр попереджає інші мистецтва, бо він — гіпноз, свого роду колективна сугестія («внушення»). М. Гюйо <sup>37</sup> в своїй відомій праці «L'art au point de vue sociologique» каже: «Мистецтво не є тільки сукупність певних фактів, воно перш за все — сукупність с у г е с т и в н и х з а с о б і в; головне значення його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім, що воно надихає (внушає), примушує думати і почувати; високе мистецтво — це мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію, сугестія ж може призвести так само до л и х о г о, як і до д о б р о г о».

Виходить, таким робом, що сама природа театру не тенденційна, вона не передбачає певних етичних цілей, керуючись виключно власними законами чистого мистецтва, законами естетики. Але театр завдяки своєму соціальному характеру тим не менш завжди був в залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні і інші в їх послідовних змінах. Рівнобіжно з течією часу, міняючи форму, він міняв і свій зміст. Еволюція його багата змінами і метаморфозами.

Вийшовши з культу (святочні гри на честь Діоніса <sup>38</sup>) давньої Еллади, він виростає в поважну інституцію, що відбила в собі весь світогляд давнього грека: містико-релігійного, затопленого в таємну глибочинь неба, і веселого, повного життєвої радості і разом сарказму. Величні в своїх «трагедіях фатуму» Есхіл і Софокл, скептичний Евріпід <sup>39</sup> і веселий в своїх сатиричних комедіях Арістофан — представники змісту того театру; Арістотель <sup>40</sup> його ідеолог. Дві маски: сміху і страждання — символ мистецтва <sup>41</sup>, що виявляв єдину, неподільну, але двоїсту в своїх формах лют театрального дійства і втілених ним творчих переживань людської душі. Невважаючи на потяг до реалізму (в п'єсах Сенеки <sup>42</sup>), в Римі театр занепадає, в Візантії падає і нарешті зникає. В IV в. появляются зародки театру в формі мораліте <sup>43</sup> і містерій <sup>44</sup> релігійно-морального змісту та давньокласичного характеру і в тій фазі застигають на довгий час. В XV в. цей театр диференціюється на міський і сільський, причому міський має вже світський характер. В XVI в. Шекспір в Англії, Лопе де Вега <sup>45</sup> та Кальдерон <sup>46</sup> в Іспанії відкривають нову еру театру, розриваючи зв'язь нового театру з традиціями давнього класицизму і вводячи на сцену

побут. В XVII в. у Франції Корнель і Расін змінюють побутову форму театру, внівши в неї художні елементи античності (псевдокласицизм). Нарешті Мольєр визволяє французький театр від блазенського елемента, позиченого у іспанських драматургів, виводячи на сцену замість маріонеток живих людей, і підготовляє ґрунт, на якому німецькі поети епохи «Sturm und Drang»<sup>47</sup> звели ту величезну будівлю мистецтва, що розвивалось далі на протязі XIX в.

От головніші етапи в еволюції театру, що й привели його до сучасної драми.

За весь цей час в напрямку західноєвропейського театру (за винятком його тимчасового занепаду) червоною ниткою проходить культурно-моральна місія: *ridendo castigat mores*<sup>\*48</sup>. З цією місією він вступає в романтичний і нарешті в натуралістичний період, де ми з ним тепер і стрічаємось.

Л. Толстой взагалі про мистецтво каже: «Як слово, передаючи думки людей, служить засобом єднання людей, так само виявляє себе і мистецтво. Особливість же цього засобу єднання, що відрізняє його від єднання з поміччю слова, полягає в тім, що словом одна людина передає другій свої думки, мистецтвом же люди передають одно одному свої почуття. Мистецтво не є прояв емоцій зверхніми знаками; не є продукція присмних речей, головою не є втіха, а є конче потрібний для життя і для прямування до добра окремої людини і людськості засіб єднання людей, що сполучає їх в одних, спільних усім почуттях». В іншій місці, вже з поводу літератури, він завважає: «Щоб була правда в тім, що описуєш, треба писати не тільки те, що є, але й те, що повинно бути». Такий погляд на мистецтво якнайкраще відбив у собі тенденційний натуралістичний театр, що зробився кафедрою, школою життя; він став, як каже Дж. Рескін<sup>49</sup>, «любовно повчати».

Але знайшлись і численні противники такого розуміння завдань театру. Виходячи з самої природи театру, що, мовляв, керується самодовліючими, виключно естетичними законами, вони виступили проти накидання йому моральних, політичних і інших тенденцій. Своїм завданням вони поставили — чисте мистецтво; своїм ґаслом оголосили: «*Le théâtre pour le théâtre*»<sup>\*\*</sup>. Георг Фукс в своїй книзі «Революція театру» так висловлює завдання нового театру: «Справжня драма, а значить і драма, призначена для нашого нового театру, зовсім не цурається життя, але бере в нього з кожної сфери буття невиразно, неясно заложені в ньому мотиви форм і руху, щоб обернути їх

\* Сміхом бичуються звичаї (лат.).— Ред.

\*\* Театр для театру (франц.).— Ред.

у вихідні пункти для нових форм, де вони могли б виявитись з більшою повнотою, єдністю і гармонією. Таким робом, драма збагачує наше життя, здійснюючи головну мету сценічного мистецтва: настроїти душу на святочний лад, визволити її з лежачої випадкової, тимчасової тілесної обмеженості, відкрити перед нею «новий світ» з новими, більш інтенсивними формами діяльності». Відповідно цьому завданню прийшлося наново перебудувати театр не тільки з боку ідейного, але й технічного. «Rethéâtraliser le théâtre» \* — от лозунг, під яким виступили новатори. Появляються нові театри: Московський Художній театр, Художній театр в Мюнхені, Театр-студія в Москві, стилізовані постановки Гордона Грега<sup>50</sup> в Англії, стилізовано-класичний театр М. Рейнгарда в Берліні, спроби стилізації Мейєрхольда в Петербурзі і різні les théâtres intimes \*\* на Заході. Різко і ясно окреслити всі ці галузі театру досить трудно. Можна поділити їх хіба на дві визначні течії: неореклестичну, що вже більш-менш знайшла свою форму, і загально-символічну, що ще не вийшла з стадії шукання.

Реалізм «нової драми» (або як ще кажуть «драми живих символів») — це синтез розкиданих у світі дрібниць, з яких складаються окремі моменти життя; реалістичний психологізм цієї драми (драми Ібсена, Гауптмана, Пшибишевського) цурається всякої піднесеності, гарних ефектних фраз, так само як і взагалі ефектної дії; в собі він перетворює різноманітність деталей всякого явища, беручи з величезної маси сил, з яких він складається, лиш ті, що конче потрібні для його існування. Головні засоби цього театру: реальна до найменших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні.

Символічна течія виходить з тієї тези, що не театр повинен давати толкування п'єси, не він повинен зображати її в закінченім вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого толкування, а сам глядач. Театр дає тільки натяки, таємничі настрої; відгадати їх — це завдання глядача. Головним засобом своєї творчості символічний театр вважає стилізацію. Під стилізацією же визначний представник цієї течії Мейєрхольд розуміє: «Не точне відтворення стилю даної епохи або даного явища, як це робить на своїх знімках фотограф. З розумінням «стилізації», на мою думку, — каже, він, — невідривно зв'язана ідея умовності, узагальнення і символу. «Стилізувати» епоху або явище — значить всіма виразними засобами виявити внутрішній синтез даної епохи або явища, відтворити скриті і характерні її риси, які бувають у глибоко скритому стилі якогось художнього твору».

\* Розтеатралізувати театр (франц.). — Ред.

\*\* Інтимні театри (франц.). — Ред.

Обидві течії — неореалістичну і символічну — єднає одна спільна риса: відкидання натуралістичних методів «старого» театру.

Полишаючи на боці питання — який з трьох розглянутих типів театру (натуралістичний, неореалістичний і символічний) має за собою більше рації існування (про це з часом скаже саме життя), треба зазначити, що взагалі умовини сучасного життя зовсім не сприяють нормальньому розвитку театру. «Мистецтво, — каже Р. Вагнер<sup>51</sup>, — завжди було прекрасним дзеркалом громадського устрою». Наш сучасний капіталістичний устрій не тільки відбився в мистецтві, він зробив його своїм слугою, попихачем, а відомо, що між «рабом» і «паном» утворюються відносини далеко не на користь раба. Поминаючи той факт, що твори мистецтва підлягають тепер всім законам ринку — попиту і пропозиції, стають, як і все інше, «міноюю вартістю», найголовніше те, що на творах сучасних художників здебільшого відчувається значний вплив пануючого класу — буржуазії. Буржуа платить, і художник мусить потрапляти його смакові. От як малює сучасний стан мистецтва той же Р. Вагнер: «Ось Меркурій — бог торгівлі, ось вам його покірний слуга — сучасне мистецтво. Ось вам мистецтво, що тепер заповнює весь цивілізований світ. Його правдива суть — індустрія, його моральна мета — зиск, його естетичний стимул — забавка для тих, хто нудьгує. З серця нашого сучасного громадянства, з його кровеносного центру — спекуляції на велику ногу — бере наше мистецтво свої поживні соки; воно переймає бездушну грацію у виснажених останків лицарської середньовікової умовності і зласкавлюється знижати з виглядом християнської добродієвності, яка не погидує навіть легітимою бідолоахи, до самих глибин пролетаріату, деморалізуючи, збавляючи людської подобу все, де тільки розливається отрута його соків». Все це в рівній мірі можна сказати і про сучасне театральне мистецтво. Головний контингент театральної публіки — це велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі дозволити таку втіху; пролетарій на це не має ані часу, ані матеріальної можливості.

Буржуа по своїх розумових здібностях, умовинам життя, звичкам, смаку — природний філістер і тому вже ворог вільного розвою вищих сил і цінностей, ворог справжнього театру. Він не може вийти з меж буденного життя; йому невідомі глибші прояви людського духу і тому осередком громадянства він вважає себе і до себе подібних. Він боїться за свій спокій, за свою ситуацію задоволеність і тому уникає внутрішнього зворушення і всяких ексцесів. Ідеалістичні пориви йому чужі і незрозумілі, все на світі він цінує з погляду власної користі; він охоче скоряється пошлому авторитетові і похлоливо ховається за

спину абсолютної більшості,— тому, власне, філістер завжди проповідує «теорію золотієї середини», що дає йому можливість вигідненько і без турбот котитись по шляху життя; в цім весь його ідеал існування. Трошки сентиментальності замість глибокого чуття, скільки завгодно пафосу і фальшивої романтичності замість певних, незалежних етичних і естетичних принципів — оце його духова вдача, що з презирством ставиться до всього понадбуденного, правдивоблагородного, вільного і відважного. Одкритий і щирий характер внутрішніх відносин людини до себе і до інших, до релігії, моралі, установлених інституцій, складність переживань інтелігентської душі, всякі прокляті питання і Weltschmerz'u \*, вибух здавлених поривів, протест і виклик громадянству — все це філістер вважає за дефекти і вади драми і театру. На театр він дивиться як на комерційне підприємство, крамничку, де замість чаю, сахару, кави торгують різними гатунками театрального мистецтва. Публіка жадає — і там їй повинні дати те, за що вона може і хоче платити. Репертуар театру залежить від її «попиту». Не диво, що як на вивісках магазинів красуються написи: «Фурор», «Прогрес», «Оборот», «Джентльмен», так само на фронтах театрів читаємо: «Театр-вар'ете»<sup>52</sup>, «Театр мініатюр»<sup>53</sup>, «Театр Гінйоль»<sup>54</sup>, «Художня оперета», «Французький фарс» і т. ін. Та і взагалі навіть поважні театри мусять гнатись за «новинками» сезону і наперед купують за десятки тисяч монопольне право вистави якоїсь п'єси у визначного драматурга. (Досить згадати крамарську оргію коло Ростанового<sup>55</sup> «Шантеклера».) Зрештою з театром починає конкурувати кінематограф як дешевший рід втіхи для дрібної буржуазії. В таких умовах театр безперечно вступає в критичну стадію. Культурне значення сучасного театру понижується власне тому, що театр не захоплює широких мас, а служить переважно забезпеченим класам. І тільки коли театр вирветься з брудних обіймів буржуазії, він зможе піднятися на високий щабель культурної сили. Сцену тільки й можна розуміти як художній прояв всенародної національної культури. Культура є продукт нації, продукт всенародного, віками надбаного скарбу. Тому і сцена повинна бути тільки демократичною (в широкому значенні цього слова) і тільки національною.

Театр і культура повинні злитись до купи.

Тільки при такій умові сцена перестане бути партійною трибуною, кафедрою, перестане бути і місцем нездорових втіх, а зробиться свободним форумом для високого претворення людського Духу і таємничого одкровення Краси.

---

\* Світової скорботи (нім.).— Ред.

«І тільки при такій умові,— каже К. Гагеман,— глядач зможе заглянути в тайни буття, в глибину людських страждань і радощів, збагнути велике, добре, прекрасне, прийти до свідомості вищої індивідуальної свободи і таким робом удосконалити в межах можливого свою власну індивідуальність».

## II

Як я вже вказував, вся чарівна звабливість театру, весь секрет величезного впливу його на маси міститься головним робом в його соціальнім характері,— власне в тім, що люди, зібравшись великою масою в однім місці, єднаються в спільних для всіх почуттях, захоплюються єдиним поривом, екстазом, ніби беруть участь в якійсь священній оргії Духу. Що б там не казали педанти про морально-педагогічну місію театру, мусимо признати, що всі йдуть туди не з обрахованим заздалегідь бажанням чомусь навчитись, а насамперед з бажанням по всіх тривогах дня відпочити душею, освіжитись, пережити хвилини високого захвату. Школа, кафедра, трибуна мають своє спеціальне призначення як чинники громадського розвою і виконують свої завдання в іншій місці. В храмоподібній будівлі театру мистецтво тільки тоді досягає своєї мети, тільки тоді має своє виправдання як спеціально театральне мистецтво, коли воно опромінює нас своєю одухотвореною красою, зворушує до глибини душі, сп'яняє. Вибух екстазу, оргіазм — от його найголовніший стимул. І чим яскравіше воно як мистецтво, тим більше воно розпалює в нас оргіазм. Власне на цьому і тримається те, що я назвав «творимою дією» драми і без чого мистецтво стає ремеслом. Умілість, розум, техніка тут грають другу, швидше помічну роль, і тому часом звичайна проста пісенька, шаблонна п'єса навіть у виконанні молодого недосвідченого актора або аматора можуть зробити враження, коли в тім виконанні буде хоч крапля щирого екстазу; і навіть п'єса, цілком широкій публіці незрозуміла своїм глибоким змістом, своєю піднесеною красою, все ж таки вчинить свій вплив і буде масою відчута, коли тільки виконання її викличе в юрбі оргійне зворушення. Тільки ради цього оп'яніння екстазом, колись надмірного і бурхливого, як у давніх греків, тепер потворного і убогого в своїх міщанських формах, і поспішають величезні юрби до театру. Але оргіазм сучасного театру сам по собі неглибокий змістом дедалі стає плиткішим, дрібнішим; він, як дешеве, фальсифіковане вино, одурманює голову і лишає по собі тільки важкий чад похмілля. Це вже не той оргіазм від грецької трагедії, про котрий казав Арістотель, що він о ч и щ а є душу від страху і жалоців під впливом трагіч-

ної краси конфлікту. Я не маю місця розводитись ширше про це явище, укажу лиш побіжно на дві головні його причини. Перша — це низький рівень літературно-драматичної продукції останніх часів, яка під впливом буржуазного смаку постачає всякий мотлох на сцену; друга — взагалі занепад театрального мистецтва, що, відгукуючись на попит тієї ж буржуазії, вироджується в дешевий рід втіхи, забавки. В сучаснім храмі театрального мистецтва не відчувається присутність «бога», натхненного творчого духу на сцені, і коли навіть у якогось поодинокого виконача і пробивається часом щирий захват, безпосередній екстаз, то йому або бракує цілості і глибини, або він має випадковий характер і тому великого враження не справляє. Мистецтво, відповідаючи вимогам індустрії, в кращім разі постачає добросовісний «продукт» високої фабричної марки, але не художній твір. П'єси і ролі гарненько обробляються, виглядають чистенько, коли хочете, блискуче, але бездушно і... «пошло». Сучасний театр не має ясно вираженого стилю; розуміння «стиль» йому з успіхом замінює «мода». Не диво, що справжні знавці мистецтва тепер тікають, затуливши вуха, з першої ж дії вистави або вважають за краще і зовсім до театру не ходити. Що при таких умовах театрові загрожує небезпечний кризис, це розуміють вже і самі артисти. Геніальна артистка нашого часу Елеонора Дузе<sup>56</sup> в таких доволі таки ексцентричних виразах висловила якось з даного поводу: «Щоб врятувати театр, його треба зруйнувати. Актори і актриси повинні всі загинути від чуми; вони затрують повітря, вони роблять мистецтво неможливим». Що справа театру стоїть дуже кепсько, з цим трудно не згодитись, але, певно, не так вже й безнадійно, як це ввижається палкій уяві знаменитої італійської артистки. Доказом цієї думки можуть бути ті нові шукання в сфері театрального мистецтва, що, як я вже згадував раніше, вилились в дві більш виразні течії — неореалістичну і символічну.

На чолі цього нового руху стали культурні верхи громадянства, представники вищої інтелігенції, яку властиво треба вважати *п о з а к л а с о в о ю*. Справді, ця інтелігенція зверхнім укладом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але своїм світоглядом, психікою вона наближається до психіки робітничої, пролетарської. В цім мене підтримує і «еретичний» погляд проф. Д. Овсянко-Куликовського<sup>57</sup>, що каже: «Розклад буржуазної психології є не стільки виснага, скільки психологічне переобразование під впливом новітньої психології робітничого класу». В пристосуванні до зазначеної інтелігенції можна признати рацію і ще більший його «ересі», а власне, що «між буржуазною і робітничою психіками нема непримиримого антагонізму».

В кожному разі ці верхи інтелігенції, ці ідеалістично настроєні новатори сцени, маючи на меті насамперед завдання чистого мистецтва, звичайно, менше здатні були підпадати впливу буржуазних смаків, але зате дехто з них, блукаючи в сферах естетично-філософичної абстракції, почав впадати прямо-таки в парадоксальні крайності. Маю тут на увазі німця Г. Фукса, що, захопившись теорією «просторових відносин», взятих ним з сфери статичних мистецтв (архітектоники і малярства), звужив сцену до неймовірних розмірів рель'єфу, і англійця Г. Грега, цього нігіліста основ сучасного мистецтва, що марить про якісь фантазмагоричні візії з автоматичними маріонетками замість одухотворених артистів. Виходячи з прекрасної і глибокої теорії «ритму руху» як основи динамічного мистецтва, вони надали надмірно великого значення стилізованому пластичному мистецтву на сцені, і перший завдяки цьому обмежив духову творчість артиста, а другий зовсім її знегував і відкинув як ніби цілком непотрібну.

Більш життєвої сили, безпосередності і логічної послідовності виявила неореалістична течія, репрезентантом якої є Московський художній театр Станіславського<sup>58</sup> і Неміровича-Данченка<sup>59</sup>.

До речі, маю тут дати коротеньке пояснення щодо слова «неореалістичний». Властиво слова: «неореалістичний» і «реалістичний», наскільки я міг спостерегти, містять в собі розуміння однакові, тотожні; але перше слово стали вживати отсе недавно, щоб уникнути плутанини, що повсталала наслідком змішування розуміння слова «реалістичний» з розумінням слова «натуралістичний», тимчасом як між останніми двома розуміннями лежить велика різниця. Н а т у р а л і з м в мистецтві — це непотрібна імітація дійсності або просте її фотографування, тоді як реалізм зображає життя, шукаючи в нім правди х у д о ж н ь о ї, а не фотографічної; зображаючи життя, реалізм його художньо переображає і показує його таємну, скриту глибину. Реалізм таким робом виявляє нам крізь зверхню форму життя його ідею, його «ноумен», як кажуть філософи. Скоро лиш цей «ноумен» зникає, лишається сама тотожність життя і місце реалізму заступає грубий натуралізм, імітація зверхніх форм життя, що з дійсним мистецтвом нічого спільного не має.

Неореалістичний Московський Художній театр — чи не єдиний в світі, що найбільше наблизився до майбутнього дійсно культурного театру, наскільки це, звичайно, можливо за сучасних умовин політично-громадського життя в Росії. Він не вийшов з стадії розвою (і це дуже добре), він іде далі, охоче признаючи і спростовуючи зроблені помилки. Захопившись на початку надмірним реалізмом сценічної обстановки (що по-



чав був навіть переходити в «натуралізм», хоча правдою — художньо-свідомий і одухотворений), він потім зрікся цієї пересадки технічних ефектів; ідучи далі, він не зупинився і перед символічними, умовно-стилізаційними постановками, якщо п'єса такій стилізації піддавалась. Але, може, найбільша його заслуга в тім, що йому з успіхом удалось культивувати на сцені с т и л ь — стиль епохи, стиль нації (особливо в постановках: «Царь Федор Іоаннович» і «Горе от ума»), стиль письменника (А. Чехова). І поскільки цей стиль можна признати за національний, постільки за н а ц і о н а л ь н и й можна вважати і цей театр.

Властиво, глибоко суцільно-національного театру, на мою думку, тепер нема (хіба що у якихось вогулів, де «театр» має ще форму примітивних містерій). Натуральний, глибоко національний театр був колись у давніх греків; римляни вже його не мали. Взагалі в наші часи вибраної культурної нації, яку б можна було протиставити варварам і одсталім народам, нема. Тепер є кілька культурних народів, що раз у раз зносяться і конкурують межі собою, але тим часом і обмінюються обопільними культурними впливами. П р о з а м к н е н і с т ь нації в первісному тісному значенні цього слова тепер не може бути й мови, — значить, в такому розумінні не може бути мови і про самотність культури, самотність творчості, самотність театру. Але в ширшому, сучасному розумінні можна і повинно навіть признати самотність національної творчості. Покійний Потебня<sup>60</sup> вчив, що всяке позичання і наслідування в сфері мови, народної поезії, літератури є тільки особливий — початковий етап творчості і що всяка національна творчість, перш ніж досягне самотності, обов'язково переходить через фазу наслідування, переймання. Так звана самотність є в дійсності не що інше, як здатність асимілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про самотність її національної творчості. Д. Овсяннико-Куликовський з цього поводу каже: «Місцеві огнища національної творчості займаються полум'ям від загального її огнища. Так само, як місцеві огнища займаються полум'ям також одне від одного. Взагалі всі і загальні, і місцеві мови і літератури розвиваються в процесі позичання і наслідування одно одному». В рівній мірі цей закон стосується і до національних театрів, до їх національної самотності. В цім розумінні «національно-самотнє огнище» — Московський художній театр — має вже такі високоцінні придбання, від яких не гріх позичити і іншим, меншим театрам, що ще перебувають в початковій стадії національно-культурної творчості, в тім числі і театру українському.

Я вже казав, що маю розглядати наш театр з трьох боків, а власне: чи не бракує ще нам а к т о р і в , д р а м а т у р г і в

і публіки? При розгляді буду мати на увазі наш театр як прояв нашої національної культури в порівнянні до проявів загальнолюдської культури, наскільки вона відбилась в кращих європейських театрах і зокрема в Московському художнім театрі, котрий як більше знайомий нашій публіці може бути разом з тим і зразковим.

Які найголовніші умови треба ставити взагалі акторові для того, щоб він був на височині, відповідній своїм завданням? На це нам досить докладну відповідь дає Шопенгауер в «Parerga und Paralipomena». Він каже: «Завдання актора виявляти людську природу з різних її боків в сотнях самих різнорідних характерів, але на загальному тлі раз назавжди даної індивідуальності, що ніколи цілком не стирається. Для цього актор повинен бути сам гарним і повним зразком людської природи і ні в яким разі не повинен являтися представником таких калік, що, як каже Гамлет, сотворені не самою природою, а одним з її поденщиків. Тому-то актор буде тим краще вдавати даний характер, чим ближче він стоїть до його власної індивідуальності і краще всього той, до якого вона подібна. Добрий актор мусить: 1) бути людиною, що має хист виявляти своє внутрішнє «я»; 2) мати настільки фантазії, щоб вигадати обставини і події уявляти собі так живо, щоб вони зворушували його власне «я»; 3) мати доволі розуму, досвіду і освіти, щоб вірно розуміти людські характери і відносини».

Умови, намічені Шопенгауером, можна поділити на дві категорії: до одної належать від природи дані, вроджені властивості особи (хист, фантазія, розум); до другої — ті властивості, що з часом засвоюються людиною при допомозі досвіду і освіти. Коротко сказавши, актор повинен мати: талант і розвинений інтелект. Але є й противники цього погляду, що вимагають від актора тільки таланту. Знаменитий французький комік Коклен<sup>61</sup> (старший), напр., думає, що акторові не треба широкого розуму, йому, мовляв, вистане і розуму акторського, тобто здатного засвоювати тільки те, що потрібне для його спеціальної внутрішньої праці.

З цим поглядом можна було б згодитись, якби актор мав удавати тільки прості, ординарні характери і типи людей, якби зміст сучасної драми був такий же наївний і ясний, як колись в п'єсах старого репертуару. Але й тоді траплялись часом чималі труднощі, особливо коли акторові випадало, наприклад, грати в історичній п'єсі характер, не ясно зарисований. Сам Коклен розповідає про одну таку пригоду з ним самим. Йому довелось грати роль принца Мантуанського в п'єсі Альфреда Мюссе<sup>62</sup> «Fantasio», коли вона йшла в перший раз. Коклен, очевидно, неясно уявляв собі цей характер, бо мусив іти за порадою до брата, вже покійного автора, до директора театру

Тьєрі, до режисера Давена, і кожний з них уділяв йому своїх уваг, а Давен так навіть «начитував» йому цю роль, вдаючи, як би грав її покійний артист Потьє<sup>63</sup>. Коклен сам чимало попрацював над текстом, і тим не менш після першої ж вистави і преса, і публіка, і товариші-артисти накинулись на нього з докорами, що він ролі не зрозумів. Далі, каже Коклен, успіх все ж таки був і «публіка тішилась моїми утрировками» (sic). Цей факт Коклен навіть як доказ того, що, опріч нього і двох-трьох його знайомих, ніхто — ні публіка, ні преса — цього характеру не зрозуміли, хоч з читання вже раніш з п'єсою були знайомі. Не знаю, хто вірніше розумів цей характер — чи Коклен, чи всі інші, але запевнення Коклена мені нагадує відповідь того наївного москалика, котрий на увагу офіцера, що він іде «не в ногу», простодушно сказав: «Та то, ваше благородіє, вся рота йде не в ногу». В данім разі йшло навіть не про історичне освітлення характеру, бо в п'єсі висміювався романтизм, явище сучасне Кокленові. А хто ж не знає, як звичайно нівечать на сцені Шекспіра і з боку історичного, і з боку розуміння загальнолюдських рис його героїв! Наведу ще один красномовний факт. Один відомий артист петербурзького імператорського театру, граючи короля в п'єсі К. Делявіня<sup>64</sup> «Людовик XI», наліпив собі традиційні «бачки», і коли йому зауважили, що за тих часів «бачок» не носили, він пресерйозно відповів: «Ах, дайте спокій! Чи був ще на світі той Людовик XI, — а ви вже до бачок чіпляєтесь!» Сумніваюсь, що з таким інтелектом і з таким глибоким знанням історії цей актор міг добре розуміти характери і освітлювати їх в дусі епохи, хоч би мав навіть визначний талант. А що ж зробить без глибокого інтелекту, всебічної освіти і ерудиції актор з роллю, яка має під собою певне філософічне обґрунтування, напр., з роллю Івана з «Братьев Карамазовых» Достоевського<sup>65</sup>? Адже ж в діалозі Івана з чортом (властиво в монолозі з самим собою) виразно проходять ті течії філософічних думок, з яких повстала ціла система Ніцше. Тут і «неприемлемость мира», і «преодоление человеческого», і атеїзм, і «человекобог», звідки вийшли пізніше у Ніцше «антихрист», «сверхчеловек» і т. д. Хоча Ніцше і називав Достоевського «своім великим учителем», але ми знаєм, що його філософічний світогляд склався самостійно і незалежно від нього. А проте чи не з одних джерел пили вони обоє, щоб прийти до однорідних висновків? Тут, з одного боку, вплив еллінського світу (трагедії), філософії Канта і Шопенгауера, з другого — точних виводів позитивної науки, ідей Дарвіна<sup>66</sup>, Спенсера<sup>67</sup>, Геккеля<sup>68</sup>, всього того, що великий філософ потім продовжив і на ґрунті тієї ж теорії про світову еволюцію, космічний розвій збудував як завершення свою циклопічну будівлю, свою горду мрію про «надлюдину!» Адже ж щоб

досконало грати Івана, треба знати не тільки «Братьев Карамазовых», а всього Достоевського, а пізнати його всього можна тільки через Ніцше, та ще й будучи ознайомленим із тим попереднім обґрунтуванням, на якому збудувались і Ніцше, і Достоевський. Може, мені завважать, що я ставлю занадто великі вимоги до актора взагалі, а тим більше маючи на увазі виконання тільки однієї ролі. На це скажу, що коли грати цю роль «так собі», як раніше грали шаблонні актори, то це буде нудна фальшива декламація, від якої глядачі поснуть або потікають з театру, а коли дивитись на актора як на творця високих самостійних цінностей, то в цій ролі актор мусить в художній інтерпретації виявити власне індивідуальне розуміння найменших укріплених деталей і зворотів філософської думки, вложеної туди автором, а разом з тим і всю Голгофу його світових страждань, наново пережитих, самостійно відчутих, і зробити це так, щоб, перетворивши все разом огнем натхненої творчості, запалити солодкою мукою оргіазму душі глядачів. Це буде високе мистецтво, висока творчість. І власне так грає цю роль артист Московського художнього театру Качалов<sup>69</sup>. Це є зразок того, на який високий щабель може піднятися справді інтелектуальний і дійсно талановитий артист. Колись Поссарт по гостинних виступах у Росії зауважив з поводу російських артистів: «Viele Talanten, aber si haben Schule» (Багато талантів, але вони не мають ніякої школи). Кажучи це, Поссарт мав на увазі брак чисто технічної, фахової освіти. Але і це він би тепер завагався закинути російським акторам. За останні часи різні драматичні школи і курси дали нову генерацію артистів з доброю технічною підготовкою, а рівнобіжно з цим підвищився і загальноосвітній ценз актора в Росії. До порядної трупи тепер не візьмуть актора без фахової і загальної освіти, і в кожному разі такий актор там собі становища не здобуде. Особливо високу «культуру актора» виховує тепер Московський художній театр, що має і власну драматичну школу.

Але, на жаль, слухність Поссартових закидів приходить до призначення, приклавши їх до сучасного українського театру з тою лиш відміною, що цей театр до того ж і особливими талантами тепер не визначається. Українському акторові фахову освіту заміняють практика і досвід, що так легко виробляються в «рутину», а дійсний талант заступає так зване «нутро», інстинкт, що зводить його на вузькі манівці. Але наші актори люблять навіть пишатись цією «школою нутра» (sic). Колись Гете, захоплюючись майстерністю французьких поетів, називав своїх німецьких колег дурнями за їх неуктвo і пишання цим «нутром». Він казав Еккерману: «Наші німецькі дурні бояться, що позбудуться таланту, коли попрацюють, щоб

надбати знання; між тим всякий талант мусить житись знанням і тільки при його допомозі він опанує своїми силами». Наш актор, не маючи освіти, ширшого світогляду, позбавлений і власного критерію, що допоміг би йому орієнтуватись в складній сценічній ситуації, зрозуміти часом загадкову психологію героя. Тому й грає він так, «як заведено», як корифеї устанавили, по чужих зразках: та ж *mise en scène* \*, та ж манера гри, навіть той же грим, — іноді до дрібниць точнісінька, але поверхова копія якогось відомого артиста. Часом сидиш в театрі, дивишся виступ нового артиста і наперед знаєш, як він проведе те або інше місце, як заакцентує якийсь колоритний вираз, де почухається, де позіхне, де сяде. Це не творчість, це якась грамофонна пластинка з наспіваним номером. В драмі актор чи актриса стараються надолжити уславленим «нутром». Що ж це за «нутро»? Може, це й є той «огонь святого вдихновенья», той творчий екстаз, що збурює *mare tenebrarum*, таємні глибини підсвідомого в людині, звідки, як Венера з піни морської, встають чарівні фанти, але вже втілені в живі художні образи? Може, це той екстаз, про котрий я казав, що він стрясє душі глядачів і запалює їх огнем оргіазма? Ні, звичайні середні актори і актриси на це не здатні — це дар вибраних, виключно талановитих натур. «Нутро» — це здатність здебільшого поверхово і наосліп запалитись там, де це, на думку виконача, потрібно або де наперед загадає режисер — «нажми», мовляв. Це теж «номер», і його особливо люблять різні примадонни і героїні. Існують, коли не помиляюсь, всього три гатунки цього «номера»: 1) з ефектним вигуком в кінці; 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого ці номери йдуть «під завісу», себто в кінці дії. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що «нутро» буває щире, завзяте, і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке «нутро» часом робить враження не тільки на празникову юрбу. Звичайно ж «нутро» — це шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької.

І все ж таки крізь мавповані форми іноді пробивається природний талант; це буває помітно здебільшого в п'єсах старого репертуару, де все ясно і просто, де актор не морочить собі голови ні над ідеєю п'єси, ні над психологією героїв. Зовсім інша річ, коли йому приходится виступати в новій психологічній драмі. Вже сама будова п'єси, така незвичайна — без голосних ефектів, без монологів, натомість з силою психологічних нюансів, далі ірреальність деяких сценічних постатей,

---

\* Мізансцена (франц.). — Ред.

потреба заглиблення в ідею і утворення якихось настроїв — все це збиває актора з пантелику, робить цілком безпорадним. Тут власне і відчувається брак вищого інтелекту і відповідних технічних засобів, що дає фахова освіта. Актор борсається, мучиться і нарешті, махнувши рукою, грає, як звук, по старих трафаретах, мабуть, сам почувавши власну нікчемність. Це особливо виразно кидалося в очі, коли наші актори грали Винниченкову «Брехню», де замість перетонченої і складної натури Наталі Павлівни глядачі бачили Пракседу з «Помсти гуцула»<sup>70</sup>, а замість «живого символу», ірреальної постаті Івана Стратоновича, сновигав по сцені циган Апраш з «Циганки Ази». Не помогли ні «нутро», ні «досвід».

Правда, бувають, як я згадував, виключно талановиті натури, що мають так званий дар внутрішнього прозріння, інтуїтивного заглядання в душу людини, завдяки чому вони легко схоплюють найдрібніші риси характеру, підмічають інтимніші переживання особи і дивують нас шедеврами творчості. Така, напр., М. Заньковецька. Прямо незрозуміло, як з невдячного матеріалу побутово-романтичних п'єс, неоригінальних і досить таки одноманітних і примітивних, могла ця артистка видобувати такі розкішні перли, такі коштовні самоцвіти і головню бути такою різноманітною на фоні власної індивідуальності! Безперечно, що тільки багата індивідуальність артистки, її вроджений (нехай навіть вузько спеціальний) інтелект і головню — величезний талант могли творити ці чудеса. Але, як це не сумно, кажуть, що й Заньковецька посковзнула в своїй першій спробі виступити в європейським репертуарі; таким слизьким місцем для неї була роль Христини в «Забавках» А. Шніцлера. Що це доказує?.. Так чи інак, Заньковецька у нас одна, своїм визначним талантом вона стоїть осторонь від усіх і, роблячи загальні висновки, її не можна брати на увагу. Обертаючись до звичайних, середніх акторів, при рівних умовах їх здатності, очевидним стає, що той з них краще усвідомить собі тип чи характер, краще зрозуміє його, хто більш інтелігентний, більш освічений, більш спостережливий і досвідчений. Чужу душу ми розуміємо по образу і подобі нашої власної; значить, чим ширше наш інтелект, чим багатше психічний досвід, тим більше даних ми маємо розуміти і ширше коло людей, і їх різноманітну психіку. Але ці дані ми можемо ще розвинути в бажанім для нас напрямку, в тій чи іншій спеціальності. Це вже дає фахова освіта.

Наші актори звичайно з презирством говорять про драматичні школи і курси, називаючи це «шарлатанством» (хоч часом не від того, щоб і самим пошитись в «професори декламації»), бо, на їх думку, школа нічого корисного не дасть, — певну користь може принести, мовляв, тільки сценічний до-

свід і практика. Самі вони охоче і з апломбом просторікують про «дихання», «постановку голосу», «дикцію», речі, в котрих або нічого, або дуже мало тямлять; ущиплива акторська амбіція не дозволяє признатись, що ось, мовляв, він вже «актор» і ніби не має добрих технічних засобів. А тим часом дійсність якраз про це і свідчить. Раз з початку — чи в школі, чи приватно — актор цих технічних засобів гри не засвоїв, то сцена йому їх майже не дасть і не розвине те, чого нема, — на сцені про це здебільшого пізно вже й думати, бо й ніколи, і тяжко, і охоти до цього не буде (звичайно, бувають винятки, але рідко). Придивімось хоча б коротенько, що ж то за технічні засоби і в чому їх бракує нашим акторам. Мушу упередити, що маючи на увазі дати характеристику не одній якоїсь трупі, а всього українського театру взагалі, я буду ілюструвати свої тези прикладами й фактами, які можуть бути характеристичними для всього цього художньо-соціального явища. Взяті з живої театральної дійсності, ці приклади і факти тим часом не позбавлені і конкретного значення, в чім може переконатись не тільки спеціаліст, а кожний спостережливий і уважний глядач, побувавши навіть в кращій з наших труп. І так — приклади і факти. Звичайно, пам'ятаючи мудру приповідку — *nomina sunt odiosa* \*, імен називати не буду, та нема в цьому і потреби.

Щоб мати гарну дикцію (вимову), треба насамперед навчитись правильному диханню і здобути добру постановку голосу; опріч цього, дикція має ще свої правила і закони, які засвоюються пізніше, коли вже буде приладжений і настроєний потрібний для цього інструмент — голос. Я тут не маю писати теорію дикції. Обмежусь тільки сконстатуванням: чи вдовольняють наші актори вимогам теорії дикції в зазначених головних пунктах і чи високої якості та дикція, яку вони мають. І так перший пункт: правильне дихання. Воно полягає на закономірнім вдиханні (з певним еластичним натиском на діафрагму) і на економнім, відповіднім даній потребі видиханні; а з цього правило: при кожній нагоді робити в грудях запас свіжого повітря і з обрахуванням економити його витрачання. Уявіть собі вже немолоду, досвідчену і навіть відому актрису, яка цього правила або не знає, або не вміє додержувати. Кожного разу, особливо в гарячих місцях ролі, ви почуєте, як вона серед фрази, де не можна зробити найменшої паузи, хапливо і з свистячим шумом робить вдихання, бо далі не мала б чим говорити. Артистка має вдячний і добре поставлений від природи голос, але ці хлипання-вдихання роблять дуже немиле враження, заважаючи і самій дикції.

---

\* Імена небажані (лат.).— Ред.

Артистка не має органічних вад або недуг в носі (катару, поліпа) і тому могла б, як це і рекомендується, робити вдихання переважно носом, коли балакає, і обережно напіврозкритим ротом в логічних (граматичних) і художніх паузах і в крайнім разі перед голосними. Неправильне дихання помічається і у інших актрис і акторів, але не таке різке і тому не так кидається в вічі.

Правильною постановкою голосу називається та постановка, при якій голос має: милозвучність, повноту, силу, витриманість і гнучкість (або відповідну рухливість). Коли цих прикмет голосу артист від природи не має, він може систематичними вправами їх до певної міри здобути, так само як може почасти поширити і природний діапазон свого голосу. Насамперед значить, першою турботою артиста повинна бути як і с т ь його голосу. Бувають від природи голоси невдячні, з нечистим звуком — глухі, хрипкі, гугняві, верескливі, заїкуваті. Випростувати такі голоси досить трудно, але знов-таки до певної міри при добрім старанні їх можна витягнути, роздати, вирівняти, зм'якшити. Здебільшого ці вади голосу неорганічні, а набуті, здавна засвоєні і при правильній постановці голосу їх можна цілком усунути; можна навіть добитись ясного, чистого звуку з грудним тоном (так званим обертоном). Жаль живий бере за артиста, коли чуєш у нього піднебінний, носовий, горловий і зубний тони — ці очевидні наслідки фальшивої постановки голосу. На українській сцені, переважно у мужчин, голоси глухі, з піднебінним і горловим тонами; у жінок взагалі голоси кращі, але у них подибуємо частіше зубний і рідше носовий тон. От приклади. Артист, що вже має чималу сценічну практику і грає відповідальні ролі резонерів; голос у нього глухий, так званий в дикції гуторальний (від лат. guttur — горло), тон піднебінний і горловий разом, і тому він говорить приглушено, мов у бочку, або, як кажуть, бубонить. В кожній ролі, коли слухаєш цього артиста, не дивлячись на сцену, здається, що чуєш старого цигана,— акцент і інтонації нудно-монотонні і невиразні; а тим часом коли артист запалиться і в драматичнім місці гукне, ухо зразу ловить живіший і світліший звук. Ясно, що артист хвилинами трохи зсувається з піднебінно-горлового тону; значить, можливість кращої, більш нормальної постановки голосу у нього є. Ось два артисти, що мають літ по 12 сценічної практики; один грає переважно коханців і часом героїв, другий — властиво простий і характерний, хоч не вагається грати і коханців, і героїв, і резонерів, і що завгодно. У першого часом хитка, але загалом досить добра від природи постановка голосу, у другого — фальшива, з типовим горловим тоном. У обох їх спільна вада: бажаючи дати грудний тон, вони невміло балакають «на низах» і замість грудного добувають



сугубо горловий тон, наслідком чого звук застрягає в горлі і глушиться, давиться там. Кажуть, що обоє умисне вчилися співу, щоб добре «поставити голос». Колись давно таку ж саму помилку зробив був на початку кар'єри італійський трагік Сальвіні<sup>71</sup>. От що пише в своїй автобіографії цей знаменитий артист: «Скоро я зрозумів, що спів і декламація несумісні, бо методи постанови голосу цілком різні в обох випадках і повинні шкодити одно одному». Співоча постановка голосу обрхована на довгі тягучі звуки, тому вона позбавляє живого колориту короткі і рухливі звуки звичайної мови, якою балакає драматичний артист. Співочі вправи (скорочені сольфеджіо) можуть бути до певної міри корисні і драматичному артистові, але для інших цілей, і в кожному разі їх не радять надуживати. Ще один цікавий приклад. В одній великій трупі я знаю щось п'ятох артистів заїкуватих і косноязиких! Це дуже прикра вада, і коли вона залежить від причин органічних, то боротьба з нею дуже тяжка і часто даремна. В даному прикладі, опріч одного, здається, органічного заїки, всі інші артисти стараються цю ваду сховати, затушкувати, хоч не завжди це їм удається. Драматична школа або й самі вони, роблячи потрібні вправи систематично і уперто, могли б цілком позбутися цієї прямо-таки скандальної для артиста вади.

Переходжу до дикції. Певна річ, що раз нема головних баз — правильного дихання і нормальної постановки голосу, то і сама дикція не буде добре дописувати, але на це складаються ще й інші причини.

Я не маю можливості в межах цієї статті широко і докладно говорити про всі вимоги теорії дикції; укажу лиш на порушення головніших її вимог і дам відповідні приклади. Кожний окремий звук в голосі артиста повинен бриніти ясно, виразно, з належною силою і повнотою; групи звуків і слів повинні комбінуватись в добірній і чіткій артикуляції. Артист повинен дотримувати ритму мови і відповідного темпу, упокоряючи для цього свою особисту інервацію. Він повинен з певністю держатись основного тону п'єси. Далі йдуть вимоги ясно закресленого логічного тону (основного, фразового і відносного), певних логічних наголосів і пауз. У наших артистів дуже часто почуєте якийсь непевний, блукаючий звук. Слово «мене» в них виглядає або як «мине» або щось подібне до «мане»; замість «якби» вимовляють «якбе» і т. п. Це помічається навіть тоді, коли грають не побутову, а інтелігентну роль. До речі, треба зазначити, що глибокого знання української мови у них нема. Кожний вживає діалектичних відмін тієї місцевості, звідки він сам походить. В одній і тій же п'єсі почуєте мішанину акцентів: херсонського, полтавського, чернігівського, правобережного, галицького, а часом і якийсь сурогат мови,

вроді міщанського волапука. Тимчасом, як росіяни у своїх артистів можуть вчитися гарної, добірної вимови, наші артисти ще самі повинні добре попрацювати над вивченням рідної мови, щоб принаймні прикро не вражати вуха глядачів. З артикуляцією справа стоїть ще гірше. Наслідком надмірної інервації, невиробленої дикції і прискороного темпу в роті артиста образується часом якась каша, і публіка замість, напр., виразу «аж тини тріщать» чує «а штани тріщать». Пам'ятаю одну українську примадонну, котра в хапливості до того перекручувала слова, що в неї виходила якась нісенітниця; замість «через полковничий садок» — вона казала «через садовничий полкок» або замість «своїми вухами чула» — «своїми чухами вула» і т. п.

Ось два характерні приклади неправильної артикуляції. Артист, що кілька літ вже грає перших і других коханців, у спокійних місцях ролі раз у раз задержує без потреби темп, розтягаючи слова, наприклад: «я ж тобі каза-ав», «чом же ти не вихо-одила?» Зате в гарячих місцях він що називається «рве в клоччя» свої чуття, а з ними і слова, що вибухають з нього скалічені, подерті і тому публіці часто незрозумілі. Річ дуже проста: під сильним натиском повітря, яке артист зразу видихає, згуки вилітають з грудей, не вспівши як слід артикулюватись. Ось другий — досвідчений і цілком інтелігентний артист, що, маючи від природи слабкий голосовий орган, до того ж не вміє додержувати основного і особливо фразового тону і завжди його передчасно понижує настільки, що кінця фрази у нього вже не чутно. І дивна річ, цей артист має гарний музикальний слух, а от тону в драмі взагалі держати не вміє; почасти це дасться пояснити його неправильним диханням: йому, очевидно, раз у раз бракує повітря в грудях.

Щоб покінчити з дикцією, мені лишається ще сказати про дефекти наших артистів щодо їх художніх засобів. Емоціональна сторона дикції виявляється на сцені в художній інтонації. Те характерне, що відрізняє одно почування від другого, зветься мовним кадансом, комбінація цих звуків-кадансів — мовною мелодією. Ближчими засобами інтонації артистові служать: художні наголоси (звукоподібний, символічний, драматичний) і художні паузи, а також відповідний основний тембр з його відмінами (або, як ще кажуть, загальна і поєдинчі закраски тону), сила, довгість і висота тону і т. ін. Художній наголос відкриває емоціональний зміст слова, художня пауза підготовлює увагу до нього. Треба зауважити, що кожна людина, а значить і артист, має в інтонації свого голосу свою власну, індивідуальну мелодійку з кількох нот (звичайна мова, як каже N. Gutzman<sup>72</sup>, міститься у мужчин в межах від А — е і у жінок від а — е). Ця монотонна мелодійка бринить переважно тоді,

коли людина розмовляє спокійно. Якби вжити її на сцені так, як вона виглядає в житті, це було б щось нудне і сіре. Секрет «розмовного тону» на сцені полягає в тім, що артист, балакаючи трохи вище, ніж в житті, розцвічуючи дикцію мовними кадансами, вміє свою індивідуальну мелодію підробити чи пристосувати до характерної мовної мелодії тієї особи, яку він вдає, а публіці здається, що він розмовляє так же простісінько, як розмовляв би у себе вдома. Тут виправдується давнє театральне правило: будьте художні в простоті. Тайною розмовного тону на сцені колись віртуозно володів пок [ійний] М. Кропивницький і, здається, тайну цю заніс з собою в могилу. Деякі з його давніх учеників і товаришів, мабуть, у нього підхопили цю манеру, але все ж таки не вміють так досконало нею орудувати, а сучасні молодші артисти не дають нічого і приблизно подібного. Звичайно, вони з деякою експресією проказують або прочитують те, що вивчили; особливо неприємно вражає це в п'єсах історичних, писаних білим віршем. У тієї драматичної актриси, що хлипаюче дихання якої я згадував вище, в спокійних і ліричних місцях ролі раз у раз настирливо бринить індивідуальна мелодія її голосу і зникає тільки в сильно драматичних місцях, коли актриса налягає на «нутро». Це характерна риса майже всіх українських «героїнь». Другою характерною рисою більшости наших акторів і актрис є піднесений тон, фальшивий пафос, в який вони впадають в сильних місцях драми. Скоро лиш сядуть вони на свого Пегаса <sup>73</sup>, то вже його нічим не стримують. Одна молода актриса, що грає гран-кокет, а оце недавно почала виступати і в ролях драматичних героїнь, поводиться на сцені ну зовсім так, як у Гриб'єдова <sup>74</sup> ті московські панночки, що «ни слова в простоте не скажут, все с ужимкой». Навіть в елементарно простих місцях ролі, де треба дати тільки трошечки щирого ліризму, вона ріже вухо фальшивим, грубо робленим тоном, а в драматичних місцях, раптом впадаючи в пафос, віддається хвилі одноманітних кадансів і вже промовляє в якімсь співочім тоні. (До речі, всі такі місця ролі вона здебільшого виголошує, обернувшись лицем до публіки; але це вже загальна вада українських артистів.) Правдиве художнє чуття повинно б підказати їй, що це фальш, але артистка сама своєї вади не помічає, а ніхто інший її уваги на це не зверне. Як загальне явище, можна констатувати факт, що артисти наші ні віршів, ні ролей, написаних віршами, а тим більше римованими, абсолютно читати не вміють. Вони їх проказують, скандуючи, як школярі. Мимохіть насувається тут аналогія між українськими і російськими артистами і особливо артистами Московського художнього театру. Без прибільшення і по совісті мушу сказати, що сором стає за нашу відсталість, за нашу безпорадність

з боку сценічної техніки перед цими віртуозами її. Не беру таких талантів, як Качалов, не беру навіть їх середнього актора, ні — кожний найменший актор цього театру може бути зразком технічних засобів для наших кращих артистів. Хай він не має такого таланту, як який-небудь наш визначний артист, хай не зуміє опанувати цілою роллю, але технічними даними, дикцією він далеко перевищує його. У Буало <sup>75</sup> єсть афоризм: «*Se que l'on conçoit bien s'énonce clairement*» (Що добре зрозуміле, те ясно і вимовляється). Легув'є <sup>76</sup>, перефразовуючи цей афоризм, каже: «*Se qu'on énonce clairement se conçoit mieux*» (Що ясно вимовляється, краще розуміється). Це не вадить знати і нашим артистам.

Тепер скажу ще кілька слів про саме виконання ролей. Артист, приступаючи до вивчення ролі, мусить зробити наперед аналіз її. В головніших пунктах план цього аналізу може бути приблизно такий: 1) ґрунтовне ознайомлення актора з цілою п'єсою і уявлення ним основної ідеї автора, 2) становище даної дійової особи, яку має грати актор, в загальній будові п'єси (величина, значення і технічна вага ролі), 3) час чи епоха, коли відбувається дія п'єси, 4) характеристика загалу, що оточує дану дійову особу, 5) характеристика цієї дійової особи на підставі безпосереднього матеріалу, який дає п'єса (ремарки автора, візити інших дійових осіб про неї, її власні слова і вчинки), 6) перспектива її минулого (ніби біографія) на підставі матеріалу з п'єси і власної уяви актора, 7) начерк її загальної психології виключно на підставі її ж власної акції в п'єсі і відносин до інших дійових осіб і подій, 8) вплив ідеї п'єси на спосіб зображення автором даної особи (наслідком цього — вияснення загального тону, колориту і стилю виконання), 9) конкретний вигляд цієї особи (кілька шкідів гриму і убрання, манера, походка, відзнаки і звички), 10) розмежування характерних переживань її від переживань випадкових, 11) головні етапи психології її (драматичні «фокуси» виконання) і послідовні градації, 12) уявлення цієї ж особи, але в комбінаціях інших обставин і подій, ніж в п'єсі (як критерій правильного розуміння ролі і засіб її поглиблення). Тільки після цього артист може приступити до вивчення тексту, який повинен знати, як «*Pater noster*» \*, щоб цілком не потребувати услуг суфлера. Далі можуть уже йти загальні репетиції, на яких відбувається той чи інший вплив режисера щодо розуміння ролі; і нарешті інтуїтивне засвоєння художнього образу, який остаточно завершення здобуде тільки на прем'єрі. Так повинно робитися і так приблизно робиться на кращих європейських сценах. У нас — цілком інакше і да-

\* «Отче наш» (лат.).— Ред.

леко простіше. Артист, не маючи здебільшого ніякого розуміння про п'єсу, дістає роль і зразу вчить її. Не вивчивши добре, приходять на «считку», потім на чотири, п'ять репетицій і грає. Так буває в кращих трупах, коли йде середня п'єса; коли йде визначна яка п'єса, число репетицій буває і більше. В малих трупах п'єси йдуть з одної, двох репетицій. Що зможе при такій системі зробити актор? А робить він ось що. Звичайно, ні над ніяким попереднім аналізом він голови собі не морочить, а вивчивши нашвидку і часто досить таки поганенько роль, він уяснює собі образ *ad hoc*\* інтуїтивним шляхом, поскільки сам актор здатний до цього. В кожному разі у нього є випробуваний і легкий спосіб зарадити біді. Всіх людей на світі він поділяє на певні театральні ампула: героїв, коханців, резонерів, коміків, простаків і т. д. Як актор в трупі він займає теж більш-менш означене ампула. Скажем, комік,— в такому разі йому лишається тільки вияснити, до якого роду коміків належить дана роль: чи це комік-резонер, чи комік-простак, чи акцентний, чи характерний. Коли вияснив, все йде як по маслу. Він вже має вироблені прийоми для різних коміків; цих прийомів, цих трафаретів він свято і додержується. На першій репетиції він старається тільки орієнтуватись в загальній ситуації п'єси, на дальших репетиціях використовує вдячні місця, намічає ефекти, «фортелі» і сяк-так доучує роль під суфлера. Грим він здебільшого «создає» перед початком вистави, тоді ж добирає і убрання. Звичайно, в кращих трупах все це робиться солідніше, з деякими відмінами, але з а г а л ь н а система скрізь та сама. Певна річ, при таких обставинах ні про детальний рисунок ролі, ні про тонкість розуміння психології, ні про нюанси художнього виконання не може бути й мови. І коли ми все ж таки бачимо на нашій сцені високохудожню гру поодиноких артистів, то причину цього треба шукати не в техніці, не в інтелігентній праці, взагалі не в культурі актора, а переважно в таланті виконачів. Але талантів не багато, більшість — люди звичайні, часом навіть мало обдаровані і свій успіх, а разом і успіх цілої справи театру вони можуть будувати тільки на серйозній вдумливій праці, що має своїм ґрунтом позитивне знання. Колись за славних часів свого розцвіту наш театр ряснів і бував талантами і творчість його була п'яна творчість Діоніса, що своїми чарами сп'яняла й глядачів. Але не слід забувати, що на ті часи наш театр для широкої публіки був блискучою н о в и н о ю. Опріч талантів, він вабив оригінальними фарбами, яскравим свіжим колоритом; в нім сама за себе промовляла могутча національна стихія, і цього було вже досить, щоб захоплювати маси.

---

\* Для цього випадку (лат.).— Ред.

Пам'ятаю той ентузіазм, пам'ятаю, як яка-небудь фраза: «Чи тебе возом зачеплено?» — викликала вибух рясних оплесків. Та oprіч того всього, треба відзначити і те ідеалістичне посвячення дорогій рідній справі, ту гарячу любов, що зогривала до однодушної праці піонерів молодого театру. Цього ідейного пориву і свідомої праці у сучасних представників українського театру щось майже не помітно. На місце славних мотіганів, з котрих дехто помер, дехто передчасно усунувся набік, прийшов чмир, «чумазий»; він силоміць, нахабно продерся на сцену і всі куточки на Україні заповнив своїми «малоросійськими» та «руско-малорусскими» трупами. В храмі театрального мистецтва він одчинив крамничку, шинок, де торгує фальсифікованим, залежалим крамом, де замість «священного нектару» споює відвідувачів гидкою смердючою «сивухою»... І тепер на всю Україну ми маємо тільки одну-єдину трупу, що шанує давні традиції, тримається національного ідейного напрямку. Кожному відомо, що це трупа Миколи Садовського<sup>77</sup>. Тільки з цією трупою і можна серйозно рахуватись. Громадянство любить і шанує її, але, вважаючи її за крашу, воно вправі ставити до неї і більше вимоги; це ж цілком натурально. В данім разі і я, роблячи, так мовити б, підрахунок справ українського театру в з а г а л ь і, заглядаючи в його загальний насів, мав на увазі і цю трупу, яка, на мою думку, теж назбирала чимало «боргових обов'язків», що обтяжують її нормальний розвій.

Але я зовсім не так вже скептично дивлюсь на справи нашого театру. Констатуючи серед наших сучасних артистів брак чи властиво малочисельність природних талантів, я не узагальнюю це в факти виродження артистичної творчості. Талант — річ вередлива і зрештою, коли хочете, умовна, залежна від багатьох причин і обставин. Серед сприятливих умовин з'являється і більше талантів, про що свідчить і минуле нашого театру: була праця, був захват, огонь — були й таланти. Зрештою про талант дуже часто не можна сказати наперед, чи він є, чи його нема. Бувають таланти, які мляво, ніби неохоче з'являються на світ, з якими треба поводитись дуже обережно, викохувати їх. Прикладів цього можна б навести чимало. Красномовний приклад маємо в особі Ів. Тобілевича (Карпенка-Карого), якого актори довго вважали за «корисного», «сторублевого» актора і тільки, але який згодом розгорнувся в справжній першорядний талант і був усіма признаний. По смерті небіжчика до цього часу нема достойних виконачів таких його коронних ролей, як Мартин Боруля, Калитка («Сто тисяч»), Пузир («Хазяїн»), Пилип Дорохвеїч («Батькова казка»<sup>78</sup>) і багатьох інших. Oprіч того, навіть певний, признаний талант потребує культури, догляду,

праці. Скільки незвичайної, невсипущої праці доложили до своїх талантів такі колишні знаменитості, як Гальма<sup>79</sup>, Сальвіні, Поссарт, скільки працювали над тим, щоб витягнути свої таланти, напр., Южин<sup>80</sup> (Сумбатов), брати Адельгейми<sup>8</sup> і скільки працюють над собою й тепер, мабуть, найбільш інтелігентний, освічений і славний артист Муне-Сюлі<sup>82</sup> і ще більш признана величезна знаменитість Елеонора Дузе. Коли читаєш їх автобіографії, спомини і оповідання про них, то безкінця дивуєшся тій колосальній енергії, яку віддають вони праці поза сценою.

Коклен в своїх згадках про артиста Лесюера<sup>83</sup>, à propos \* нам майже невідомого, дивується різномірності типів, які тої незвичайно художньо і виразно вдавав, причому завважає «Це було щось неймовірне! Але зате який упертий труд! У нього був свого роду тайний кабінет, куди, зачинивши вікна, спустивши завіси, він запирався з своїми костюмами, париками і приладами. Там сам-один при світлі ламп, перед дзеркалом він творив собі голову. Він творив двадцять голів, цілу сотню перш ніж знаходив підходящу, ту, що шукав і про яку мі сказати: ось вона! Коли нарешті останнім штрихом пензля він довершував подібність (він проводив часом цілу годину над одною зморшкою), наслідок був дивовижний».

І от подивіться, як ставляться до гриму наші артисти. Я вже казав, що свій грим вони комбінують і закінчують перед початком вистави, за якихсь 15—30 минут, за цей же час приблизно вспівають і одягтись, і бути цілком готовими до виходу на сцену (винятків не беру на увагу). Але що ж це за грим! Насамперед поміж ними не трудно надібати ще й тепер таких, що ніяк не можуть позбутися старого, на порядних сценах давно відкинутого способу — гримуватись рисами, лініями, або коли й гримуються тонами, то часто не відсвітлюють їх «бліками» і все ж таки хоч скраю очодолів намажуть традиційні «зірки», рисочки (ніби дрібні зморшки), забуваючи, що з публіки вони будуть здаватись плямами і смугами або їх і цілком не помітять, якщо вони дуже дрібні. Особливо погано гримуються наші артистки. Коли артистка грає стару бабу, то неодмінно з свого лиця зробить мапу (карту) залізниць, коли ж грає молоденьку, то так надуживає рум'янами і білилами, що виглядає, як розмальований манекен з парикмахерської вітрини,— правдісінько, як писав колись поважний автор Переяславської літописі: «Начаша друга прѣдъ другою червити лице и белимъ трѣти...» І це мають бути прості сільські дівчата, засмалені і часом «чорніші чорної землі!» Де вони бачили таких ляльок-дівчат, я не знаю. Треба ще зауважити, що сухі

\* До речі (франц.).— Ред.

рум'яна при електричному світлі одмінюють свій колір, даючи якийсь блідофіалковий півтон, що не відсвіжає, а навіть трохи поглиблює ті місця, де їх положено, а білила навпаки роблять свої місця опуклими, роздутими. Головна вада більшини артистів — це взагалі надуживання фарбами. Покійний російський артист і режисер Московського Малого театру Ленський<sup>84</sup>, сам прекрасний пример, був разом з тим і великим ворогом фарб. Його правилом було: вживати якомога менше фарб; колорит, один-два півтони і кілька характерних штрихів — от і весь його грим, решту доповнять парик і фризура. Такої ж манери держаться, наскільки я помітив, і артисти Московського художнього театру. Я не маю місця розводитись тут про неймовірну композицію фарб і їх накладання, противне всім особливостям анатомії лица, але скажу, що дуже часто бачу на нашій сцені замість обличчя культурної людини європейського континенту представника диких мешканців американських сільвасів, — якогось татуїрованого індійця і в кращім разі воскового манекена з престонародного музею. А тим часом грим — це ж живий скульптуропортрет, який вимагає неабиякого хисту вправної художньої руки; це ж лице людини, дзеркало душі, куди з особливою увагою дивляться глядачі.

Багато треба було б сказати ще про рухи наших артистів і надто про їх жести. Рухи і жести відбивають в собі часто стиль епохи (поклони, повертання), вони виявляють вдачу, характер особи, і, опріч того, жести йдуть в певній гармонії з логічними наголосами мови. Античні оратори в своїм мистецтві надавали жесту велике значення. Коли Демосфена<sup>85</sup> спитали, що він вважає найпотрібнішим для оратора, той відповів: «Жести, жести, жести».

У наших артистів жести невиразні, мішані і часто перечають тому, що актор каже на сцені. Жести парубоцькі і характерні (якогось дяка, шинкаря або п'яного мужика тощо) їм ще вдаються, зате інтелігентні жести у них зв'язані, неестетичні, а стильових і цілком нема. Порівняйте жести гордовитого польського магната Потоцького, цього маленького короля, що має під собою сто тисяч хлопів («Сава Чалий»<sup>86</sup>), далі — сучасного поміщика Золотницького («Хазяїн») і якогось резонера, статечного мужика, і скажіть, чи є між ними стильова різниця в виконанні наших артистів? Я принаймні її не бачу. Або між жестами соцініанина, палкого і благородного шляхтича Шмигельського, блискучого оратора, що бував, можливо, при королівських дворах і поводитьсь як свого роду маркіз Поза́, далі брата Гандзі, бравого козака і легкодухого Грицька («Ой не ходи...»...), — теж різниці ніякої. Кажуть, жесту не можна навчитись, його треба мати або хоч відчувати і тоді він сам прийде. Це велика помилка. Згоджуюсь, що жест треба



відчувати, але ж його до певної міри можна і навчитись, так само як, скажем, навчаються танцювати. Напочатку засвоюються основні прийоми жесту, а далі спостережливий артист сам його відчує і розвине. Адже ж повинна бути різниця, наприклад, між жестами пластичного давнього елліна, експансивного флорентинця часів Лоренц Медічі<sup>87</sup>, етикетально-елегантського маркіза часів Людовика XIV<sup>88</sup> і чванливого столяника царя Олексія Михайловича<sup>89</sup>,— і тим не менш всі властивості цих стильових жестів російські артисти вміють чудово віддавати. Очевидно, не родилися ж вони з тими жестами, а мусили десь їх навчитись. Той же згадуваний французький артист Муне-Сюллі або й російський Южин щоденно цілі години проводили в своїх кабінетах перед великими люстрами, працюючи над виробленням потрібних їм рухів і жестів. Зате треба бачити Муне в «Едіпі», а Южина в «Дон Карлосі», щоб зрозуміти, що рух і жест часом можуть бути більш красномовними, ніж сама мова. Отже, бачимо, що навіть визначні артисти і справжні таланти не вдовольняються тим, що дала їм природа і невпинною працею стараються вишліфувати, удосконалити свої природні дані. Очевидно, такої ж думки був і геніальний Леонардо да Вінчі<sup>90</sup>, що заповідав своїм ученикам: «Художники, студійте науку».

Тільки українські актори неначе не признають слушності цій думці, бо за 30 літ існування театру їх техніка сценічної гри майже не посунулась наперед. Мабуть, добре таки далась ознаки так звана романтично-побутова «школа».

Що ж нарешті позитивного дає наш український актор? В кращім разі, коли він має визначний талант, сценічний досвід і добре знання народного побуту, він утворює колоритну постать справді живої людини з її своєрідною національною психікою; ідучи інтуїтивним шляхом, він часом надолужує дефекти автора і дає художню інтерпретацію особистих переживань дійової особи, в такі хвилини він зворушує і навіть захоплює глядачів майстерною грою. Але творчість навіть такого актора все ж таки вузька, обмежена простонародною сферою і поза цією сферою вже нездатна так буйно розгорнутись. Звичайний середній актор, не маючи таланту, орудує тільки натуралістичними засобами гри і в кращім разі дає бездушну, хоч і добросовісну копію дійсності; в гіршій разі, як здебільшого і буває, він обмежується готовими трафаретами свого амплуа. Для нового, європейського репертуару наш актор поки що цілком не підготовлений і тому на цій новій позиції перші кроки його дуже непевні.

Відкинувши всякі ілюзії, мусимо признати, що на сучасній українській сцені талантів щось дуже забагато, а вимоги взагалі до актора, в тім числі і до нашого, стали далеко ширші

і глибші, ніж перше. До українського актора в першу чергу ставляться тепер вимоги: більшої загальної освіти і удосконалення технічних засобів гри.

І коли український актор не хоче бути наймитом-погоничем (первісне значення латинськ. actor — погонич худоби), коли він хоче з повагою виконувати своє високе покликання — артиста, творця самостійних художніх цінностей, він повинен задовольнити ці вимоги.

А поки що, обертаючись до реальної дійсності, на жаль, приходиться констатувати, що таких акторів нашому театрові ще бракує.

Маючи перейти до української драматургії, я мушу в зв'язку з характеристикою актора ще зупинитись на режисері.

Характер завдання режисера я схематичними рисами вже зазначив в першій частині статті, тепер маю трохи докладніше спинитись на його головних функціях. Режисер є та особа, під доглядом, впливом і кермою якої відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне, а власне той процес, коли «писана п'єса» стає «творимою дією». В цім розумінні я і назвав режисера коефіцієнтом цього творчого процесу. Актор дістає «роль», себто схему, проект того типу чи характеру, що має стати художньою дійсністю, одухотвореною його уявою, втіленою в його постаті. Він дає простір своїй творчій фантазії і проєктований автором образ індивідуалізує. В своїх споминах про В. Комісаржевську<sup>91</sup> Є. Колтоновська<sup>92</sup> наводить слова А. Чехова, що сказав якось одній актрисі: «Не бійтесь автора ніколи. Актор — вільний художник. Ви повинні утворити образ, цілком незалежний від авторового. Коли ці два образи — автора і актора зливаються в один, — виникає справжній художній твір». Цими словами Чехов, на мою думку, незвичайно влучно охопив і окреслив завдання актора.

Завдання режисера цілком інше. Різниця між актором і режисером до певної міри нагадує таку ж різницю, яка є між одним з музикантів оркестру і дирижером. Але при цій аналогії треба взяти на увагу те, що партитура дає дирижерові далеко більше певного, ясно зазначеного, ніж дає п'єса режисеру, котрий мусить не тільки зрозуміти і відчути твір автора, але сам відшукати в нім і тональність, і темп, і стиль; це дає йому більший простір, але накладає на нього і більшу відповідальність. Режисер насамперед повинен мати художньо розвинену колективну уяву, з допомогою якої він міг би наперед бачити і чути в своїй душі все те, що колись опісля має відбуватись на сцені. Вихідним пунктом своєї праці він повинен мати с а м у п ' є с у як художній твір, значить, її ідею, її настрій і композиційну цілість. Для цього на його обов'язку лежить:

подбати, щоб образ актора і образ автора зливались в один суцільний образ, зловити, зуміти найти настрій для всієї п'єси і окремих її моментів, об'єднати всі творчі сили колективу в художній ансамбль, добившись від нього віртуозної техніки, і, нарешті, поставити всі акції в відповідні рамки умовно конкретної сценічної дійсності. Головні функції режисера мають приблизно виглядати так. Одержавши п'єсу, режисер знайомиться з її змістом і засвоює її провідну ідею, а разом з цим переймається і по змозі захоплюється художньою стороною твору в його цілому, первісному вигляді; і чим більше він захопиться або й закохається в нім, тим буйніше і краще зможе уявити собі його художню картину. Далі він починає конструювати, інсценувати твір вже як п'єсу, для чого, маючи на увазі закон сценічної простоти і ясності, робить експозицію, себто намічає все те, що треба висвітлити, відзначити і що притемнити або й викинути цілком (так звані купюри); в таких випадках він за згодою автора, а коли автора нема, то обережно і в певних межах самостійно, може навіть переставити і переробити (не дописуючи свого) окремі фрази, сцени і яви. Коли текст п'єси з огляду на сценічні вимоги вже готовий, тоді режисер укладає загальний і детальний план постановки. Він дає художнику-декоратору перспект декораційної обстанови, художник відповідно цьому виготовляє ескізи і макети декорацій і після обопільного порозуміння з режисером приступає з цього моменту вже до самостійної малярської праці. Ще перед початком репетицій режисер повинен установити т о н і с т и л ь п'єси, що дуже часто змішують. Як мова людини, так і кожна п'єса підлягає законам ритму; ритм — це ряд послідовних, але не однакових по силі і довготі тонів, що чергуються межи собою в строго означенім порядку, — ці поєдинчі тони і складають загальний т о н, що об'єднує гру артистів з характером замислу даної п'єси. Таким робом, ритм утворює різні окремі настрої, а тон п'єси містить в собі її загальний настрій. С т и л ь є погодженням манери гри з історичними умовами даної п'єси або з особливостями творчості автора. «Упрощення явищ природи, — каже Гагеман, — вилучення з них нерічевих, зайвих дрібниць і є стилізація. Величність і спокій в мистецтві — це те, що зветься стилем». Тільки після цієї попередньої роботи режисер зможе уложити так звану, режисерську перспективу, себто динамічну картину сценічної акції в її послідовнім розвої і відмінах. Тоді власне вже в повнім узброєнні він може скликати і потрібних акторів на зібрання (зчитку), де прочитується вголос п'єса, а потім режисер викладає свій погляд на ідею твору і художній світогляд автора, установлює тон і стиль п'єси, відкриває план постановки і загалом всю режисерську перспективу. Талановитий режисер повинен

зацікавити, заразити артистів своїм настроєм і запалити їх до праці. Тут же між артистами і режисером відбувається обмін думок, виясняються невиразні місця п'єси, окремих характерів і тут же вперше роздаються ролі. При поділі ролей режисер повинен мати на увазі не амплу (як це робилось і робиться й досі на провінціальних сценах), а тільки особистий хист і індивідуальні властивості артиста. Г. Фукс з приводу цього зауважує: «Поділ ролей на амплу («перший коханець», «резонер», «фат», «комічна стара») є пережиток старої театральної традиції, що автоматично розрешала багато з тих завдань, котрі тепер лежать на обов'язку режисера».

Репетиції можуть початись тільки через деякий час, коли ролі будуть вивчені абсолютно «напам'ять». Суфлер може бути потрібен тільки на репетиціях, щоб стежити за артистом і «подавати» лише тоді, коли артист на момент зупиниться, забувши слова; на спектаклі його цілком не повинно бути, як це тепер вже й заведено по деяких театрах; Париж, напр., цілком не знає суфлера. В Московському художнім театрі суфлер сидить на спектаклі тільки на випадок потреби «негайної допомоги», себто на випадок нещастя. Є кілька методів ведення репетицій, але вони різняться в деталях, в головному вони сходяться. Спершу репетирують п'єсу «начорно», коли розробляються *mise en scen'u*, групування, рух і позиції ансамблю, потім починаються репетиції «начисто», коли режисер пильнує, щоб артисти не спускали взятого тону, додержували стилу і грали в ансамблі, себто щоб гра кожного була в гармонійній згоді з загальним тоном всіх дійових осіб (а разом з тим це є та згідність, певність в ході п'єси, коли артисти вчасно відповідають на репліки партнера). Режисер мусить уміти кількома художніми типовими рисами з'ясувати той загальний, де відбувається дія, пояснити характер і особливості кожної ролі і взаємні відносини поміж дійовими людьми, взагалі виразно показати, чого він жадає від актора; на кожне запитання актора мусить дати докладну, вичерпуючу відповідь. Взагалі він повинен пам'ятати, що має діло з готовими артистами і поводитись з ними не як педагог, а як керманіч, — тому має право поясняти, жадати, але не вчити. Коли його актор не вдовольняє, він може його усунути, замінивши іншим. Далі на обов'язку режисера лежить правдиво і мальовничо будувати «народні сцени» — надавати юрбі душу, індивідуалізувати її, а також мати догляд за всіма технічними приладами, світовими й іншими ефектами, реквізитом, бутафорією і іншим. Взагалі при постановці він особливо повинен додержуватись двох основних законів сцени: закону акустики і закону оптики (сценічної перспективи). Покладаючись в основі на компетен-

цію художника-декоратора, він разом з тим мусить уникати декораційних шаблонів і в цілому дбати про те, щоб декораційна обстановка не була мертва, а жила, утворювала гармонійний настрій з сценічною акцією. В останній час на сцені поруч з малярством починає все більше завойовувати собі місце архітектоніка (будівництва). Остання генеральна репетиція повинна йти як справжня вистава — при повній декораційній обстановці, повнім гримі і убранні і повнім художнім виконанні. Гагеман каже, що режисер повинен мати «універсальну, особливо філософічну, естетичну і культурно-історичну освіту: повинен знати, чого досягли в різні періоди часу література, малярство і пластика, повинен відчувати дух різних епох... повинен сам бути трохи письменником, трохи художником, скульптором і музикантом... і принаймні з тонким смаком декоратором внутрішньої обстановки — словом, бути різнобічно освіченим художником». У великім поряднім театрі повинно бути кілька і в кожному разі не менше двох режисерів, щоб поки один з них ставить одну п'єсу, другий мав час підготувати другу. В театрі В. Комісаржевської було кілька режисерів, причому там ще була художня рада, котра завідувала репертуаром. Художня рада намічала кілька п'єс і доручала постановку їх кільком режисерам. Режисер, простудіювавши п'єсу, подавав до ради свій детальний план постановки і обрахунок матеріальних видатків і тільки після санкції ради приступав до праці. В тім же театрі в поміч режисеру був спеціально запрошений літературний критик (Волинський<sup>93</sup>), що знайомив артистів з літературно-художньою стороною п'єси, її ідеєю, стилем епохи і т. д. Там же (як і в Моск[овському] худож[ьому] театрі) декораційна частина постановки доручалась відомим, спеціально запрошеним художникам (Бенуа<sup>94</sup>, Добужинський<sup>95</sup>, Сапунов<sup>96</sup>, Судейкін<sup>97</sup> і інші), що, oprіч декорацій, виготовляли ще й ескізи убрання і гриму артистів. В Московськ[им] художнім театрі, oprіч двох головних режисерів, є ще кілька чергових; всі разом з трупкою ведуть «собеседования» з поводу загальної постановки п'єси і виконання ролей. Цікавий метод, з яким вони підходять до уяснення і засвоєння ролі: розглядають певну особу з п'єси не тільки в момент самої дії, а уявляють її собі в різні моменти життя; кожний придумує основні властивості цієї особи і навіть дрібні рисочки і таким робом спільною працею уяснюють виконавцеві зовнішню сторону ролі. Вся праця постановки п'єси поділяється там між двома режисерами — один з них режисер замислу, другий режисер виконання; спочатку один робить всю «чорнову» роботу, керує репетиціями по своєму плану, потім після кількох репетицій приходить другий, робить свої вказівки, поправки (може навіть накласти своє veto

на попередню роботу), починає «чистову» роботу і доводить всю постановку до кінця; на другу п'єсу вони ролями міняються. В першій стадії праці («чорнової») режисер дає простір індивідуальній творчості актора, вислухує його думку, змагається або приймає його доводи і нарешті порозумівається; в другій, «чистовій» стадії має голос тільки режисер. Можна годитись або ні з такою режисерською системою, з таким методом засвоєння ролі, але шедеври постановок цього театру вже самі за себе промовляють. Справді, лишається тільки дивуватись, як з лапідарної ремарки Шекспіра: «Рим. Улиця» — режисерський геній міг утворити живу грандіозну картину дійсного Риму часів Цезаря<sup>98</sup>! В убранні, жесті, у всьому — дотриманий стиль епохи і високоестетичний смак режисера. А стиль грибоєдовської Москви, стиль Чехова в його п'єсах, перспектива внутрішніх покоїв, сонячне освітлення і загалом життя околиць природи в деталях, що зливається з високохудожнім інтимним виконанням цих п'єс «настрою», все це разом давно вже придбало собі загальне признание. Правда, не слід при цьому забувати, що кожна така постановка п'єси вимагала для себе кілька десятків репетицій і кілька десятків тисяч карбованців.

Обернемось тепер до режисерських постановок в українському театрі.

Знов упереджаю, що говорячи про стан режисури, я буду мати на увазі не одну якусь трупу, а взагалі весь український театр. Приклади ж буду брати з більших труп, де ця справа яскравіше виявляється і де з нею так чи інак можна рахуватись.

Навіть якось ніяково, попросту соромно говорити про «постановки» в нашій театрі після того, що я побіжно і коротенько успів сказати про поважний стан режисерської справи взагалі і про ту силу енергії, розуму, таланту, нарешті матеріальних видатків, що прикладаються до цієї справи в кращих російських театрах. Насамперед у нас до цього часу самі навіть режисери не навчилися відрізнити «постановку» від «обстановки» і властиво коли на чому с'як-так, по-старомодному, і розуміються, то тільки на «обстанові». Звичайно, в якій-небудь більшій і кращій трупі і режисерську справу краще поставлено: ведеться чистіший репертуар, не допускається клоунада на сцені, навіть помічається певна ідейність в доборі п'єс і самім виконанні їх, не кажучи вже про більш матеріальні видатки на декораційну обстановку і гардероб, але все це тільки часткові відміни,— сама ж система режисури, принципи, на яких вона будується, скрізь однакові. Я ж власне і маю тут говорити про систему і власне з теоретичного, принципіального боку.

Про декораційну обстанову,— це ніби найміцніше місце українських режисерів,— я буду говорити нижче; тепер, бажаючи бути послідовним, мушу почати з безпосередньо режисерської праці, про яку свої загальнотеоретичні думки я вже висловив.

Український режисер так само робить експозицію п'єси, зазначаючи купюри, переставляючи сцени і т. п. Але як же він це робить! Користуючись правом режисера, цей, здебільшого малоосвічений чоловік, поводитьсь занадто безцеремонно, щоб не сказати більше, навіть з такими — на наші стосунки — класиками української драматургії, як Карпенко-Карий і Старицький. Наприклад, в п'єсі Карпенка-Карого «Гандзя» він викидає роль Жозефіни, а в історичній п'єсі Старицького «Богдан Хмельницький» вставляє цілу сцену поединку Барабаша<sup>99</sup> з Тимошем<sup>100</sup>, взяту з російської драми того ж імені якогось Соколова, і хор дівчат з гопаком на кінці! Це має бути експозиція п'єси, інсценізація тексту! Порядний режисер звичайно цього собі не дозволить, але і його експозиція теж не дуже-то визначається справжнім літературно-художнім смаком. Вся попередня робота режисера зводиться до поверхового ознайомлення з п'єсою — і край. Він намічає вдячні і ефектні місця п'єси і на репетиціях їх відзначає, а решта, мовляв Купер'ян, «якось-то буде». Про стиль, історичний чи який інший, не може бути й мови; досить того, що актори вдягнуться в козацькі та польські костюми, для всіх часів нашої історії і всіх військових рангів однакові, а здебільшого і прямо потворні. Зрештою коли вони вдягнуться і в правдиві історичні костюми, то, очевидно, стилю цим ще не допнуть. Загальний тон п'єси при добрім складі зіграної трупи виробляється якось сам собою,— досвідні актори його часом самі додержують. Що ж робить режисер? В кращім разі він ставить так звані «народні сцени», якщо вони є, установляє *mise en scene*'u, показує місця та, коли має ласку до якоїсь актриси, «начитує» їй роль. Випадкових уваг режисера під час репетицій, звичайно, до уваги брати не можна — на те вони і випадкові, щоб хіба дивувати своєю курйозністю. За чотири, п'ять репетицій, коли акторські позиції установлено, народні сцени наладжено, ролі підучено і в виконанні помічається «бойкий» тон, кажуть, що «п'єса готова». Останню репетицію чомусь називають «генеральною», хоч ведуть її, як і попередні, без обстанови, гриму, убрання і т. д. Звичайно, на першій же виставі виявляється ряд дефектів, а загальне виконання, ординарне і трафаретне, нікого не дивує і не запалює. Публіка йде дивитись переважно «нову п'єсу». І коли вистава все ж таки має успіх, то на це складаються три причини: часом талановита гра окремих артистів, достоїнства самої п'єси (які актори люблять присвоювати

собі) і невибагливість публіки, що або дивиться через рожеві патріотичні окуляри і все хвалить (хвалили ж деякі «патріоти» навіть трупу Колесниченка<sup>101</sup>!), або не вміє відрізнити заслуги автора від заслуги актора. Я вже не кажу про успіх у юрби, що дивиться на театр як на «зрище» і з однаковим ентузіазмом приймає і «Саву Чалого» і «Чарівницю», аби б лиш були ефекти — стрільби, пожежа тощо.

Придивімося ж критичним оком до цієї режисерської системи.

Роблячи характеристику актора, я вже вказував на невідповідність вивчення ролі без попереднього і детального ознайомлення з цілою п'єсою. Це потягає за собою ряд мимовільних помилок в розумінні ролі і дає тільки автоматичне засвоєння тексту, що притупляє і стримує вільний лет творчої фантазії. Ще більша невгода від поділу ролей на амплуа. Актор, звикши до одного якогось амплуа, вже й дивиться на кожну роль тільки з становища цього амплуа; він обтинає і підганяє роль на свій копил, до свого спеціального вузького розуміння, наслідком чого індивідуальна творчість в нім замирає і місце художника заступає ремісник.

Режисер, що не зумів чи не схотів заглибитись в п'єсу так, щоб перейнятись її настроєм до останку, щоб його душа злилась з душею автора, не може бути добрим посередником між автором і актором; крім того, не простудіювавши п'єси до найменших деталей; не виносивши художнього замислу в душі, він не зможе уявити собі динамічної картини дії, не зможе уложити і режисерської перспективи. З чим же він тоді прийде на репетицію? Що скаже акторам? З першого ж зібрання (зчитки) режисер повинен установити зв'язок між автором і актором *ч е р е з с е б е*, бо в цім напрямку має йти і вся дальша робота на репетиціях. Щоб ця зв'яз була щира, вільна і, так мовити б, любовна, режисер повинен досягти її силою переконання, віри і художнього запалу. Раз така зв'яз буде з самого початку установлена, робота режисера зразу улегшиться; актори, об'єднані ідеєю автора і творчою уявою режисера, зуміють легше проявити і свою колективну творчість в бажанім напрямку — легше засвоять загальний тон і стиль п'єси, легше приймуть режисерську перспективу і т. д. Режисер на українській сцені такої попередньої праці не робить і тому не має що сказати акторам. На репетиціях він відбуває адміністративні обов'язки інспектора, не більше, через те і постановки наші мають раз у раз якийсь «казьонний» характер: ті ж *mis en scen'u*, та ж одноманітна гра, як і вчора і позавчора...

Навіщо, напр., оця, що вже віджила свій непотрібний вік, зчитка? Для того, щоб перевірити ролі з виправленим текстом п'єси. Хіба не можна ролі зразу переписати правильно, по-



минувши зроблені в п'єсі купюри? Мені скажуть, зчитка потрібна, щоб ознайомитись з п'єсою. Та хіба можна перейняти художньою красою і ідеєю п'єси з харамаркання суфлера на цій зчитці, коли до того ж і режисер не висловить своєї провідної думки, не дасть пояснень? Вже краще тоді дома самому прочитати п'єсу. Ще, скажуть, потрібна зчитка, щоб установити місця, групування, позиції. Але ж всі ці позиції і рух ансамблю однаково будуть ще десятки раз переминятись режисером на репетиціях. Загальний тон п'єси, як я казав, у нас установлює не режисер, а, йдучи за художнім інстинктом, його ловлять самі актори. Правда, старі актори уміли якось самі і знайти тон, і добре його додержувати; це було їм так легше, що й п'єси давнього репертуару здебільшого були досить таки примітивно збудовані, через що й легше було в них орієнтуватись. Сучасні наші актори, nolens-volens \*, ідучи за своїми попередниками, далеко не можуть задовольнити з цього боку, — у них тон раз у раз кульгає або бринить так уже різко, шаблоново, що відносних тонів і нюансів в ньому не почувте. «Щодо стилю, то нема що й казати. Для того, щоб стиль відчувти, треба заризитись його мікробом, а щоб заризитись мікробом, треба мати для цього вже готову «среду», ґрунт, себто всебічну освіту, високу культуру, знання епохи, духу часу. У нас же думають, що досить зробити історичні меблі, убрання, зброю (що, до речі сказати, вживаються потім без розбору для всіх історичних п'єс), і вже того досить, вже ніби додержали стиль.

Цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського «начитування». Режисер начитує актору або актрисі роль прямо «з голосу», і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його. Тут, звичайно, нема місця для індивідуальної творчості, а замість неї щось вроді автоматичної «зубрьожки» російських школярів. Цей схоластичний метод, заведений у нас, кажуть, бл [аженної] пам'яті покійним М. Кропивницьким, час би вже давно закинути.

Нема що розводитись про потребу справжніх «генеральних» репетицій з обстановою, убранням, гримом і т. д. — це кожному і так очевидно. Окрім того, що не буде різних несподіваних і курйозних дефектів на прем'єрі, не буде і таких, напр., випадків, що актриса, побачивши допіру на сцені актора, загримованого якоюсь потворою, починала сміятись або жахатись, що в її роль цілком не входило.

Відомий російський драматург і поет Олекса Толстой<sup>102</sup> в однім листі з поводу постановки своєї п'єси «Федор Иоаннович» дає сценічному мистецтву дуже влучну характеристику: «Сценічне мистецтво, — каже він, — менш ніж яке інше допус-

кає випадковість. Кожний зайвий рух не тільки даремний, але і шкідливий, рампа, де обертається драматична вистава, така вузька, час, їй (виставі) призначений, такий обмежений,— що кожна хвилинка для артиста дуже цінна; він не має права не тільки на щось фальшиве, але й на щось байдуже». Якраз з усім тим, чого не допускає мистецтво, на що не має права артист, ми нерідко і стрічаємось на українських виставах. І нічого дивного. Раз п'єса не мала належної «зрепетовки», виконання її не може не бути випадковим, без перешкод і різних причин: там актриса спізнилась на вихід, і на сцені пауза, там актор перехопив чужі слова, а то й цілу яву, заплутав партнерів, всі збилися, і знов пауза, а там не взяв репліки, піймав гаву, і знов пауза... Так ніби захарчованою шкапою, запряженою в розбитого драбинчастого воза, що скрипить і деренчить, підстрибуючи на ямках та вибоях, і їде прекрасна богиня Мельпомена!

Але уявм собі, що по двох, трьох разях вистава йде рівно і жваво,— чи це ж значить, що вона йде з повним художнім ансамблем? Де ж запорука, що знайдений тон є дійсно правильний? Що трактування ролей відповідає художній концепції автора? Що нарешті актор, від котрого абсолютного знання ролі не вимагається, не переставить слів, не перекрутить фраз і тим самим не попсоє ритму мови, зміслу виразу, літературного стилю п'єси? Режисер і сам може помилятися, але ж, стежачи за всією п'єсою, відповідаючи за її загальну постановку, він повинен всю творчість колективу пропустити через власний критерій. Кому ж як не йому можуть бути видніші дефекти окремих виконачів і дефекти ансамблю? Його випадкові уваги можуть мати цінність, але також випадкову, непевну. Режисер без розробленого наперед плану, без перспективи вже не режисер, так само як виконання артистів без координаційного впливу режисера не буде художнім, ансамблевим виконанням. Старі актори давали враження тільки поверхового, зовнішнього ансамблю (уміли давати жвавий тон і вчасно покривати репліки), в дійсності ж успіх цілої п'єси полягав у них на грі окремих талановитих виконачів, т. зв. прем'єрів.

Колись українські режисери славились були умінням зразково ставити масові народні сцени. Сучаснім режисерам і цього признати не можна. Насамперед як виглядає цей «народ», ці статисти і хористи на сцені? Часом вагаєшся сказати, до якої навіть нації вони належать.

Какая смесь одежд и лиц,  
Племен, наречий, состояний!

Вже про грим нема що й казати — тільки слава, що «грим». В кращім разі нашмарує піку суриком або, вже як настане по-

мічник режисера, начепить якусь химерну бороду — ото й по всьому. Але як вони одягаються навіть по кращих трупах! Один вдягне херсонську свитку, що застібається збоку, другий полтавську, що застібається спереду, цей білу з червоною ля-мівкою, той чорну з «вусами», один сорочку з стоячим коміром, другий з виложистим, а третій «крамську» з чорною вишиванкою і т. д. Виходить, ніби люди з'їхались з різних сіл, повітів, навіть губерній на якийсь великий ярмарок. А тим часом це ж діється в однім якимсь селі, де люди строго додержують одно-стайності в убранні. В п'єсі «Зимовий вечір», напр., дія відбу-вається десь на правім березі, біля австрійського кордону, а на сцені парубки в ній чомусь пишаються полтавським одягом. Але це ще с'як-так в порівнянні з тим, як виглядають на сцені дівчата. Про грим я вже казав — це якісь розмальовані ляль-ки, але убрання... У нас в осередку України показують на сцені якихось опереткових пейзажок, кафешантанних співачок, тіль-ки не простих українських дівчат. Хто бачив на селі такі фартухи й попередниці, вишивані «стеклярусом», блискучими бляшками по оксамиту або якимись безсмачними лапастими квітами і т. п. Хто бачив дівчат, зашнурованих в панянські корсети і з накрученими буклями? Можна не знати ще істо-ричного стилю, можна не догупатись до спеціального стилю письменника, але не знати стилю свого, національного, народ-ного — це просто сором. Ще 15—20 літ тому режисер міг робити часткові помилки, але тепер, коли навіть в музеях, в ку-старних крамницях цих зразків народної умілості лежать цілі стоси, таку байдужість режисерові простити ніяк не можна. Так само ніяк не можна погодитись з виконанням народних пісень ніби тим же народом під оркестр і дирижерську батуту і не в оперетках, а в побутових п'єсах, як, напр., «Безталанна», «Дві сім'ї», «Дай серцю волю...», «Ой не ходи Грицю» і т. д. Не можна погодитись і з характером виконання,— не стильовим, не народним, а якимсь фальшиво «облагородженим», що уби-ває безпосередню, незайману, стихійну красу пісні. На жаль, і тут представникам «народного» театру багато дечому слід повчитись у інтелігентних керманічів Московського худож-нього театру. Нехай би подивились, як в цім театрі поставлена хоча б сцена в «Мокром» в «Братях Карамазовых»,— як там витримано стиль народного великоросійського убрання і специфічно народний характер великоросійської пісні.

Щоб добре ставити масові народні сцени, треба вміти і н д и в і д у а л і з у в а т и юрбу, розбивши її на групи і надавши кожній з них особливого характеру. Це дуже добре розумів покійний Карпенко-Карий, що для таких властиво безсловес-них груп і окремих верховодів їх писав умисне слова, цілі фрази (опріч тих, що заведені в п'єсу), і тоді вже диригував

тією юрбою, як оркестром. На цю працю з юрбою витрачалась величезна сила енергії і часу; п'єса «Бурлака», напр., пішла тільки з 24 репетицій, «Богдан» — з 18, і ще казали, що мало. І дійсно, мало, коли порівняти з працею Моск[овського] художнього театру, де ставлять п'єси, роблячи від 50 до 100 репетицій. Але наші теперішні режисери забули навіть за славні традиції часів Карпенка-Карого. Правда, і тоді була в основі та ж стара система режисури, але Карпенко-Карий, не будучи офіційно режисером, в дійсності був ним за лаштунками і власне як автор міг найкраще ставити особливо свої п'єси, бо був до того чудово підготований та, oprіч того, як людина ясного розуму і широкого досвіду, мав завжди що сказати, що порадити акторові.

Завдання українського режисера ускладнюється ще й різноманітністю театрального репертуару, що росте не вглиб, а вишир. Актор повинен добре грати, а режисер уміти ставити трагедії, драми, комедії, водевілі, фарси, оперетки і опери, оригінальні і перекладені з чужих мов. Від них вимагається універсального хисту, різнобічного таланту. В російському театрі, коли актор прослужить рік-два в фарсі чи в оперетці, його вже до порядної драматичної трупи не візьмуть, бо він здеманірується, губить школу. У нас актор — це якась Mädchen fur alles \*, на всі руки й на всі штуки, але зате ж який з нього морочливий і невдячний матеріал для праці режисера.

Обернемось тепер до техніки сценічної обстанови. Сучасна лаштункова система з її механічними приладами дедалі все більше викликає справедливе невдоволення з боку новаторів театрального мистецтва. В своїй, вже не раз цитованій мною книзі «Революція театру» Г. Фукс наводить такий погляд на цю справу Ансельма Фейсрбаха <sup>103</sup>:

«Я ненавиджу сучасний театр, бо маю бистрі очі, і я не можу не бачити цього пап'є-маше, цих рум'ян. З глибини душі гиду пошлістю цих декорацій. Вона розбещує публіку, убиває в ній останню решту здорового розуму, вона виховує в ній вандалізм смаку, з яким не погодиться ніяке мистецтво, який воно струшує з себе, як порох».

В Західній Європі є вже спроби перебудування театральної сцени на цілком інших підвалинах. Маю тут на увазі згадувані мною: «античну сцену» (на арені цирку) М. Рейнгардта і «рельєфну сцену» Г. Фукса, що мають під собою певну реальну вартість, але не позбавлені і капітальних дефектів, між якими найголовніший той, що з огляду на свої специфічні властивості і саму конструкцію ці сцени вимагають для себе нового, спеціального репертуару. Але і «стара» сцена з лаштунковою

\* Служниця для всіх (нім.)— Ред.

системою, поруч з розвоєм різних галузей сучасної техніки, підлягла значним реформам, що удосконалили весь її механічний і художній апарат. Вона набула більш пластичної, експресивної виразності форм, чому спричинилися нові прилади електричного освітлення і будівничі засоби в обстанові сцени. Нові конденсатори електричної енергії дають тепер величезні джерела світла, що регулюється досконалыми реостатами, а так звана п'ятифарбова система, уліпшена пристосуванням зеленого проміння, дає можливість мати не тільки різні відтінки колориту, але й різні нюанси світотіні. Сцена обставляється на зразок великих художніх панорам, де на першому плані справжні прибудовання (дерев'яні чи ніби кам'яні), живі та штучно імітовані рослини зливаються поволі з установленою в перспективі і відповідно освітленою картиною задньої завіси. Все разом дає повну ілюзію художньо правдоподібної дійсності. На підставі тих же законів оптики і перспективи встановлюються тепер і павільйони (внутрішні покої). Глядач бачить справді людське житло, помешкання з кількох кімнат, бо крізь відчинені двері йому видно другу, третю кімнату, а при арковій системі і цілу амфіладу покоїв; стіни роблять враження не холщових, а дійсно мурованих, вікна мають широкі підвіконники і т. д. Нарешті, от уже більше 10 літ в Західній Європі, а в останній час і в Росії для швидкої перестановки декорацій і збільшення чи зменшення розмірів сцени і переміни її форми практикуються дві нові системи: «рухлива сцена» Карла Лаутеншлегера<sup>104</sup> і «реформована сцена» Фріца Брандта<sup>105</sup>.

«Рухлива сцена» — це величезний круг, що обертається електричною силою: коли грають на передній часті круга, задню тим часом обставляють; під час антракту круг обертається задньою стороною наперед, на що треба всього 1—1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> хвилини, і можна вже грати далі. «Реформована сцена» — це дві запасні платформи з обох боків сцени, що обставляються в спеціально прибудованих там же помешканнях і по черзі викочуються на сцену, коли скінчиться попередня дія. Більш вигідною і практичною вважається «рухлива сцена», бо не потребує великих прибудовань з боків і при потребі павільйонів малих розмірів може дати кілька декораційних змін зразу.

Всі українські трупи мандрівні. Не маючи власних сталих театрів, де б могли грати підряд цілі сезони (за винятком трупи Садовського, що отаборилась на кілька літ у Києві, але тільки в зимові сезони), вони мусять переїздити з міста до міста. Певна річ, що вже сам кочовий характер їх існування позбавляє ці трупи можливості мати важкий і складний декораційний інвентар, що лягав би надмірним тягарем на їх бюджет і заважав легкості переїздів. І тим не менше

різнохарактерний репертуар, що складається з півсотні побутових, історичних, опереткових, інших п'єс, вимагає все ж таки досить складної декораційної обстановки. Погодити цілком протилежні вимоги: жорстокої дійсності і високої художності — річ дуже трудна і звичайно дає наслідки не на користь художності. Граючи випадково на тій чи іншій сцені, наші трупи змушені вдовольнятися тими світляними приладами і почасти тією декорацією (особливо павільйонами і лісом), які там їм трапляються. Але навіть на великих сценах всі світляні ефекти виконуються при допомозі освітлення рампою, софітами та одним-двома рефлекторами малої сили і нерідко навіть попсованими. Якої ілюзії можна досягти з такими приладами, коли їх освітлення до того ж майже не можна регулювати? Врешті, маємо «голубе місячне сяєво», що чомусь раптом падає конусом на сцену, або такий же несподіваний «буряково-червоний захід сонця». Ото і вся «поезія» світляних явищ природи! Правда, всі зазначені обставини не залежать від доброї чи злої волі наших режисерів. Але тим не менш колись український театр здобув собі славу своїми художніми постановками, а дехто любить ще й досі пишати назвою «українських мейнінгенців». На чім же тепер спирається це їх пишання? Ми вже бачили, що автономно-творчої праці режисера, яка у мейнінгенців виявлялась в зразково художнім ансамблі виконання, у нас принаймні тепер ані слідно. Не бачили її ні в стильово додержанім народнім убранні і співах, ні навіть в масових народних сценах, що за попередніх часів були ведені без порівняння краще. В чім же виявилась ця творча режисерська праця? Може, в художнім натуралізмі сценічної обстановки, якою справді так уславились колишні мейнінгенці? Я завважив, що при частих переїздах це річ дуже нелегка, але чого не зробить геній художника-режисера при добрім бажанні, щирій праці і гарячій любові до рідної справи! На жаль, ілюзорність таких надій і на цей раз стає занадто очевидною, зустрівшись з фактами прикрої дійсності. Хто бачив постановки чи вірніше «обстановки» таких п'єс, як «Вій» і «Чарівниця» навіть по великих трупах, мусив признати, що більшої профанації декораційно-художнього мистецтва трудно собі й уявити. Ця в «хмарах» панночка, ці павуки, чорти і труни на вірвоках, дракони, що викидають фейєрверковий огонь з пащек, і ці знамениті «пожежа і обвал хати» — все це разом і зокрема такий грубий і гидкий «балаган», що своїм неестетичним впливом на юрбу може дорівнювати хіба тільки впливам Пінкертонів і Шерлоків Холмсів.

Але й взагалі декораційна обстановка на українській сцені відгонить дешевим, неестетичним лубком. У наших спеціалістів-декораторів (за винятком праць В. Кричевського<sup>106</sup> та

І. Бурячка <sup>107</sup> в групі Садовського) бракує в їх роботах рисунка, чуття колориту і часом навіть знання елементарної техніки. І тому замість хмар ми бачимо щось таке, що нагадує «драглі», і замість гір — якісь «телячі мозки» абощо. Закони оптики і перспективи для декоратора, як і для режисера, мало відомі; тому він задню завісу, де намальовано сільську околицю з хатками, обставляє і освітлює так, що постає актора виглядає наче постає велетня, в п'ять-десять раз більша за ті хати, коло яких вона ніби стоїть. Декоратор, очевидно, не бере на увагу, опріч малярської, ще й сценічну перспективу, а режисер, не помічаючи його помилки, ще й поповнює її, випускаючи актора з заднього плану. Обставляючи сцену, декоратор ставить дерево, написане в темнім тоні, на першій плані, а написане в яснім — на задній і т. п. Таких і подібних грубих помилок можна б при бажанні налічити чимало. Але що найгірше, так це те, що більшість дефектів походить навіть не з незнання, а прямо-таки з непростимої байдужості та неуваги п. режисера. Чим іншим пояснити, наприклад, такі факти, що в п'єсі «Дві сім'ї» на Великдень коло хати красуються... повняки (соняшники)? Неначе не по сезону... Або те, що вгорі з-за лаштунків визирає чималий шмат погано підтягнутої запасної завіси? Що холщове декорації степу або хати так не міцно натягнені чи зле зроблені, що ходять ходором? Опріч таких дефектів, що без них не минає ні одна вистава, прикро вражає ще шаблановість декораційної обстанови. Десятки п'єс ідуть при одній декорації, а часто і при тій же самій внутрішній обстанові. Та невже ж режисер ніколи не додумається поставити хату з ванькиром або хату з кімнатою в перспективі? Зрештою ж і не скрізь хати однакові і щодо розмірів, і навіть щодо внутрішнього вигляду; мусить бути, наприклад, різниця між хатою в п'єсі «Украдене щастя», себто галицькою хатою, і хатою з російської України. Але чомусь наші режисери над цим голови собі не морочать. Вони вважають за краще йти добре утоптаню стежкою, без зайвих, мовляв, турбот, без шукань і нових художніх замислів, але з єдиною надією, що «якось-то буде» і колись здобута слава «мейнінгенців» все ж таки лишиться за ними довіку. Це тим більш сумно, що деякі кращі трупи, граючи по великих містах в добре опоряджених театрах, мають і більш відповідні художнім вимогам технічні засоби і при бажанні працюючого режисера спромагаються часом дати досить таки гарну сценічну обстанову. Наприклад, в групі Садовського в Києві вже помічається напрямок до дійсно перспективного трактування сільської околиці («Наталка Полтавка»), там же позначились і деякі цікаві декораційні мотиви, хоч, правда, ще не цілком використані, розроблені і дотримані у виконанні («Надія», «Брат на брата», «За синім морем», «Гетьман Доро-

шенко»). Власне в цьому напрямку слід би йти цій трупі й далі, обривізувавши, переглянувши і переробивши наново добру частину давніх постановок. Це було б добрим прикладом і для інших більших труп, що прислухаються до починань Садовського.

### III

Два чинники раз у раз робили величезний вплив на зміст і напрямок театру; цими чинниками були: драматична література і публіка. Театр мусив виставляти те, що постачала драматична література, але разом з тим мусив ще й потурати вимогам і смакам публіки. Ідейно він залежав від світогляду драматургів, економічно від ласки глядачів. Ця залежність утворила йому службове становище, що нерідко принижало його самостійне культурне значення і стримувало вільний розвиток. Звичайно, в різні часи разом з розвитком культури і еволюцією ідей в громадянстві мусив відмінитись і вплив зазначених чинників на театр.

З усіх родів літературно-художньої творчості драма завжди була найтруднішим. Коли в сучаснім епосі (роман, повість) визначну роль грають психологічні завдання, то ще більше ускладнюючись у драмі, вони разом з тим поставлені в вузькі межі їх літературного вияву залежно від вимог сценічної архітектоніки, діалогічної форми твору і його порівнюючи невеликого обсягу, що має вмістити в собі якихось дві-три години вистави.

Власне, мабуть, завдяки труднощі і складності цих завдань, ми помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвитку всіх родів літератури, в періоди найвищого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутності держав, коли обставини дають і найбільше імпульсів для такого роду літературної творчості. Три блискучі епохи найбільшого розвитку людськості позначились, як каже В. Острогорський<sup>108</sup>, і в найбільшій розвії драми. В першу епоху, зараз по перських війнах, під час найбільшого філософічного розвитку і зросту політичної сили греків з'являться майже рівночасно зразу чотири великих драматурги, що поклали основу справжньому театрові: Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан. В другу епоху: Англія часів реформації, коли вона своїм політично-релігійним становищем, переможними війнами на морі, колонізацією і вченістю здобула найбільшого значення в Європі, тоді ж появляє і славетного драматурга В. Шекспіра; Іспанія, яка досягла могутності перемогами над маврами і своїми морськими силами, яка визначилась буянням лицарського духу і змаганням католицтва врятувати свою владу жахами інквізи-



ції, дає саме тоді, майже рівночасно з Шекспіром, двох іспанських драматургів — Лопе де Вега і Кальдерона; у Франції трохи пізніше, але в XVII віці по боротьбі з гугенотами, ще під свіжим впливом лицарства і під час зміцнення королівської влади, яка оточала себе всім, що служило науці і мистецтву, з'являються Корнель, Расін і Мольєр. Нарешті третя епоха — великого збудження духу в Німеччині — дає славу плеяду драматургів: Лессінга<sup>109</sup>, Шіллера і Гете<sup>110</sup>. Довгий і тяжкий шлях мусила пройти драма, поки дійшла до свого сучасного становища. Різні події часу і різні теоретичні течії впливали на її хід — хід непевний, з поворотами назад і зворотами вбік — то спиняючи, то знов посуваючи наперед її розвій. Всі ці відміни мусили покласти на неї свій одслід, і ми не зможемо дати їй правдиву оцінку, коли не візьмемо на увагу її історично-художню кон'юнктуру.

Придивімося ж тепер хоча б у загальних рисах до еволюції драми.

Перші джерела грецької драми ховаються ще в початку VI в. перед Різдом Христа; походять вони з тих святочних ігрищ і забав, присвячених культові Діоніса, або Вакха, що справляли греки весною і зимою кожного року. Святкування ці, як відомо, складались з промов, співів (дифіраμβів) і вистав кількох трагедій (трилогії), що завершувались сатиричною драмою. Цей релігійний характер зберегли вистави і тоді, коли в V в. на їх ґрунті збудувалась міцна і поважна інституція — театр, де на чільному місці, в оркестрі (нинішній партер), стояв жертвенник і на нім курився фіміам. Театр був храмом, де відбувались вистави на відомі міфічні сюжети, що мали своєю метою зміцнити в народі віру в могутність і силу богів і підняти в масах громадянський, патріотичний дух мужності і національної поваги. Національна вдача грека, вродженого філософа і закоханого прихильника пластичних мистецтв, відбилась як в основній ідеї (в напрямку пізнання світових таємниць) і величчям змісті драматичного твору, так і в самій його формі, сповненій суцільної архітектонічної краси. Ідея грецької драми, а властиво трагедії полягала в конфлікті людини з вищими світовими силами. Герой трагедії, хоч би він був навіть богом, мусив неодмінно підкорятися велінням Фатуму, Долі, що таємничо і повновладно панувала над усім світом богів і людей. Бажання і пориви героя спонукали його до змагання з цією Долею, наслідком чого виникала трагічна боротьба, що завжди закінчувалась перемогою Долі, під ударами якої і падав герой. В душі глядача така трагедія викликала два почування: співчуття і страх. Співчуття було до героя, що під впливом неблаганної Долі допускався таких вчинків, які замотували його в цілий ряд провин, а провини доводили до катастрофи. Глядач

бачив, що всі зусилля героя, всі намагання його уникнути призначеного даремні і що сам він тільки іграшка в руках Долі. Свідомість цього викликала в душі його страх, бо щось таке могло статися і з ним самим. Але цей страх полегшувався і розтоплювався в душі під впливом іншого почування — почування втіхи і радості за людську природу, на боці якої все ж таки лишалась моральна перемога, бо стихійна сила могла знищити особистий добробут, могла навіть повернути царя в нікчемного старця (наприклад, Едіпа <sup>111</sup>), але не могла убити в ньому людину з її вічними поривами до добра і правди. Ці почування повинні були підносити глядача понад обставини буденного життя, будити в нім величний настрій, прочищати і відновляти його душу.

Але еволюція думки незабаром відкрила для грецької трагедії нові перспективи, вивівши її на той раціоналістичний шлях, яким далеко пізніше пішла європейська драма. Першим на цей шлях вступив сучасник Софокла Евріпід. Вже тоді грецька думка почала розривати зв'язок з патріархальними традиціями рідної давнини, вже тоді почався той розумовий заколот, що вчинила філософічна школа софістів <sup>112</sup>. Анаксагор <sup>113</sup> сміливо висловив думку, що зверхня сила всього сущого на світі є розум. Софіст Протагор <sup>114</sup> заявив, що він не знає, чи існують боги, чи ні і які вони. Він учив, що усе суще має буття не само в собі, а тільки для того, для кого суще є сущим. Людина, мовляв, є міра речей, значить і мова може бути тільки про буття суб'єктивне, а значить, і істина, і мораль є розуміння чисто суб'єктивні. Виходило, що людина є сила самодіяльна, яка сама собі довіляє — і тоді, значить, світом керує не Доля, не Призначення, а людські пристрасті, пориви і не якісь велично героїчні, а звичайні, буденні навички і вади. Тоді ж саме поруч з скептиками-софістами розпочав викладати свою науку і батько справжньої грецької філософії Сократ <sup>115</sup>, що, як і Анаксагор, був другом Евріпіда. Евріпід дивиться на богів як філософ і навіть про Зевса думає, що він є тільки символізацією ефіру. Він бере за сюжету міфологічні перекази, але вже не вірить їм, він хоче розв'язувати моральні завдання життя при допомозі аналізу людської природи незалежно від міфології і тільки в критичні хвилини, коли сам не може дати собі ради в психологічній плутанині, виводить на сцену богів, що несподівано уривають дію (*deus ex machina*). Малюючи складну психологію своїх героїв, він разом з тим замість велично спокійних дійових людей в п'єсах своїх попередників (Есхіла і Софокла) утворює людей рухливих, активних, сповнених живої думки, в яких нема нічого такого, чого не могла б відчувати звичайна людина в момент зворушення, запалу. Про нього сам Софокл сказав: «Я малював людей такими, якими вони повинні

бути, Евріпід малює їх такими, якими вони є в дійсності». Таким робом, коли в свідомості грека на зміну боротьбі Доли з людськими вчинками прийшла боротьба самих вчинків, опертих на складних психологічних мотивах, фаталізм грецької трагедії відступив місце скептицизму.

Грецька комедія виросла на ґрунті трагедії Евріпіда. Глибокий аналіз духовного процесу людини, аналіз думок і почувань привів до насмішки над проявами особистої і громадської психіки. Скептицизм Евріпіда, логічно розвиваючись, дійшов до сатири Арістофана, що брав всяке явище громадського життя за сюжет для своїх веселих комедій; він висміював легкоми́сність і тупість деяких громадських діячів, емансипованих жінок і т. д.

Щоб уяснити собі механізм грецької драми, треба зупинитись на деяких тезах «Поетики» Арістотеля, що лягли в основу драматургії потонних часів і навіть тепер, переживши більш як дві тисячі літ, ще не стратили свого наукового значення.

На думку Арістотеля, головне в трагедії, як і в комедії, є міф, вимисел, який допомагає трагедії виявляти поетичний образ «дії поважної і закінченої, що має величину». Під величиною трагічної дії він розуміє її поміркованість: вона повинна бути не дуже довга, не дуже коротка, але така, щоб її можна було без труда охопити пам'яттю. Кажучи про величину дії, ми не можемо уявити її собі без початку і кінця, — інакше це не буде дія суцільна і закінчена, значить, не буде і помірна. Але цілості і закінченості в дії не буде і тоді, коли окремі моменти її будуть мати характер випадковий. Щоб дія трагедії зробила суцільне і глибоке враження на глядача, треба її будувати так, щоб глядач міг якнайлегше її охопити і засвоїти своїм розумом, тому дія трагедії повинна підлягати умовам триєдності: 1) єдності часу, себто щоб уся дія зав'язалась, розвинулась і відбулась не більше як на протязі одного дня, від сходу до заходу сонця 2) єдності місця, себто щоб дія не переносилась з одного місця на інше і відбувалась на тім же самім місці і 3) єдності дії, себто внутрішньої, причинової залежності одного моменту від другого, коли вже не можна більше нічого ані додати, ані викинути з дії.

Далі Арістотель каже, що дія буває проста і сплетена. Простою дією він називає таку, в якій нема перелому і нема пізнання, а сплетеною таку, де є перелом або пізнання або ж те і друге разом. Переломом зветься «зміна вчинку в протилежний бік і при тому — ймовірна або неминуча: наприклад, в трагедії «Едіп-цар» і вісник, що прийшов заспокоїти Едіпа і визволити від страху відносно матері, сказавши

йому, хто він, зробив протилежне тому, що хотів». Пізнанням зветься «перехід від незнання до знання, що веде або до приязні, або до ворожнечі тих, кому судилося щастя або нещастя. Найкращим буває пізнання, коли з ним сполучено перелом, як сталось з Едіпом; при такому сполученні пізнання з переломом неминуче трапиться щастя або нещастя». Але як у простій, так і в сплетеній дії кінце потрібен фінальний момент її — це так звана катастрофа, себто «дія хвороблива і руйнуюча, наприклад, смерть на сцені, муки, рани» і т. п. «Міф, — каже Арістотель, — є душа трагедії, друге за ним місце займають характери», бо «в трагедії виступають не для того, щоб удавати характери, але з допомогою дії трагедія захоплює і характери». Та не кожен характер годиться для трагедії. Трагічною особою мусить бути середня людина між праведником і злочинцем, людина, що, «не визначаючись ні достатами, ні правдивістю, впадає в нещастя не з розбещеності або підлості, а через який-небудь гріх і до того ж належить до людей, що користувались великою шанобою або щастям, як, наприклад, Едіп».

На комедію Арістотель дивився як на відворотний бік трагедії. В комедії виводяться люди, що своїми вчинками викликають сміх, а все смішне, на його думку, «є якась помилка, потворність нехвороблива, як, наприклад, смішна маска є щось потворне і скалічене без болю». Закони для будови комедії він установляв такі ж самі, як і для трагедії.

Вся атмосфера грецького життя, особливо в V ст., в епоху його розвитку, була пересичена творчістю, бурхливим мистецтвом, сповненим пишнobarвної і різнорідної краси. Не такий був Рим. Всі його соки йдуть на зміцнення своєї світової могутності і усталення форм державності, тому-то войовничі поклики там приглушують голос театрального мистецтва, а практичний державний розум нерідко стримує вільний лет творчої думки. Позичена у греків римська трагедія слабо розвивалась на новому ґрунті і була ніби тінню грецької. Замість глибини духовного життя бачимо тут піднесене красномовство, замість широких завдань — практичні завдання, що стояли на порядку дня. Накопичення жахів так само характерні для римської трагедії, як характерні для комедії Риму сюжети з життя пустих і фальшивих жінок. Те, що ми звемо «фліртом», є тлом, на якому Плавт<sup>116</sup> і Теренцій<sup>117</sup> вишивають пістряві узорі римської комедійності. Потяг до реалізму найкраще позначився в п'єсах Сенеки, де на зміну символічних привидів, містичних і труднозрозумілих образів приходять реальні, конкретні люди. В еволюції драми римська драматургія якої-будь значної ролі не відіграла, тому нема й рації на ній довше зчпиняться.

Жорстокі муки, яких завдавали християнам у римських цирках, визвали до театру на початку середніх віків негативне відношення. До того ж римська драма, не маючи на меті високих завдань, навпаки, ще й догоджувала грубим інстинктам юрби. В одній, наприклад, трагедії I в. по Р [іздуву] X [ристовому] «Геркулес на Етні» головну роль грав присуджений до смертної кари злочинець, якого й спалювали на огнищі перед глядачами. Тому-то й отці церкви відвертали віруючих від «поганських» театрів, називаючи їх «жилицями сатани і гімназіями розпусти». В II в. отець церкви і письменник Тертуліан <sup>118</sup> писав про театр так: «Чи може ж Бог правди, який ненавидить всяку брехню, допустити в своє царство тих, що спотворюють в собі і риси лица, і волосся, і літа, і пол, і зітхання, і сміх, і злобу, і любов?» При таких обставинах театр поволі занепадає і на довгі часи навіть зникає.

Починає він помалу відроджуватись під виглядом «духовної драми», або так званих містерій і мораліте і в такому вигляді завмирає на довгий ряд віків. Інтерлюдії вносять пізніше в цю драму світський елемент, і нарешті драма диференціюється на духовну, що має метою релігійно-моральні тенденції і взагалі ідеї католицької церкви, і світську, що плекає в собі зароди протесту проти укладу середньовікового життя. Сюжети для містерій бралися з священної історії і з життя святих. Ближче до життя стояли ті містерії, що називались мораліте. В них малювались в драматичних образах розуміння різних чеснот і вад: на сцену виводились символічні постаті честі, покаяння, покори або тщеславності, злоби, гордості. Інтерлюдіями називались властиво веселі епізоди з народного життя, що відігравались в антрактах між містеріями, щоб розважити глядачів; в них відбивались живі типи простонародного життя з його своєрідним гумором, який підчас переходив в злий сарказм, як, наприклад, в інтерлюдіях Гейвуда <sup>119</sup>, придворного блазня Генріха VIII в Англії. З тих інтерлюдій, багатих реальними образами і характерними ознаками побуту, утворилась з часом простонародна комедія. Це був легкий веселий жанр неглибокого змісту. Спеціальні мандрівні трупи комедіантів та блазнів роз'їздили від міста до міста і грали ці немудрі комедії на площах та ярмарках. В Італії цей жанр набув оригінального вигляду імпровізованих комедій (*comedia dell'arte* \*), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали вже від себе, що підказувала їм власна фантазія. Веселі комедії (різні *sotties*, себто дурнички), а властиво фарси дуже поширилися потім у Франції в XVI—XVII ст.

---

\* Комедія масок (*італ.*).— *Ред.*

Поруч з упадком феодалізму і зміцненням королівської влади на Заході неминуче мусив прийти і розрив з середньовіковим світоглядом, що утворив духовну драму. Представники зверхньої власті починають підтримувати світський театр, який незабаром стає придворним, королівським. Тільки ще в Іспанії, яка в епоху реформації зробилась базою католицького світу і де королівська влада ще спиралась на релігійних настроях народних мас, цього розриву з середньовіковим світоглядом ще майже непомітно. Тяжкі наслідки політичного і релігійного гніту там позначалися не зразу, ще в другій половині XVI і в першій половині XVII в. їх маси не відчували. Цей період часу є золотим віком іспанської літератури, що збагатилась драматичними творами Лопе де Веги і Кальдерона.

Духовні драми іспанських драматургів були ніби богословськими трактатами, висловленими в драматичній формі. Навіть краща з Кальдеронових драм такого роду «Пир Валтасара» визначається крайнім консерватизмом думок. Але в еволюції драматичної творчості визначну роль відіграла не духовна, а світська іспанська драма, що в головних властивостях своїх відбила риси, характерні для так званої романтичної драми. Ідейний зміст цієї драми був нескладний і витікав з поглядів людини на свої обов'язки релігійні, політичні і громадські: віра для Бога, вірність для короля і честь для себе. Лопе де Вега ввів у драму новий елемент: любовну інтригу. Драматична колізія полягала в ній на змаганні між особистими почуваннями і обов'язком; найчастіше головними мотивами драми були: кохання і честь. Звичайно почуття честі або обов'язку перед королем перемагали і складна ситуація закінчувалась або мала закінчуватись катастрофою, але в саму критичну хвилину про це довідувався король (теж *deus ex machina*) і дарував героєві достойну нагороду. Справедливість таким робом в кінці торжествувала. В іспанській драмі нема закономірного руху, що виникає з основ людської психіки і навіть самим випадковостям дає натуральний вигляд звичайних явищ життя. Це драма інтриги, де конфлікти розв'язуються на підставі не психологічних мотивів, а наслідком втручання сторонньої сили; в ній єдність думки не відповідає єдності дії. Особлива властивість іспанської драми — це введення в драматичну ситуацію якої-небудь веселої, часом шельмуватої людини (*gratiozo*), цікаве розроблення інтриги і побутовий елемент. Цього не було в античній драмі, але це перейшло потім в нову драму і збереглося в ній до наших часів.

Вже попередники Шекспіра — Марло<sup>120</sup> і Грін<sup>121</sup>, спираючись на античні зразки, пробували знайти для англійської драми таку художню форму, в якій би збереглися і її національні

властивості. В цім напрямку пішов і Шекспір, але у будову драми він вніс свою оригінальну концепцію.

В античній драмі, як пригадаємо, головне місце займала дія (властиво міф, що був поетичним образом і рухачем дії поважної, закінченої і помірної), характери ж відсувались на другий план як засоби помічні. Вже Евріпід пробував стягнути драму з міфологічних високостей між живі звичайні люди, та ще не вмів добрати художніх засобів для з'ясування складних переживань людини і тому під впливом фаталістичних забобонів, яких ще не здолав цілком позбутись, мусив удаватися до ненатурального способу, що зветься *deus ex machina*.

Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу **п р и с т р а с т ь**, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини. Значить, в ґрунті речі Шекспірової драми все ж таки лежить не сама одірвана пристрасть, а її правдиве джерело — **х а р а к т е р**. Арістотелева єдиність дії полягала на внутрішній, причиновій залежності всіх її моментів межи собою. Щось подібне, але одмінене і поширене, бачимо і у Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню причинову залежність мотивів дії і всю дію підкорює єдиності **х а р а к т е р у**.

Нерідко Шекспір для збільшення експресії головної дії виводить поруч з нею ще другу, побічну дію, що потім зливається з нею в одну органічну цілість. Його драми багаті бурхливими подіями, ефектними метаморфозами, під впливом яких складається і виразніше визначається характер людини, хоч це і позбавляє їх закономірності античної драми; в них нерідко в поважну дію влітається комічний елемент, побутовий епізод, але від цього дія не тільки не послаблюється, а навпаки, цим ще більше підкреслюються її окремі психологічні моменти. В своїх драмах Шекспір відбив і світогляд свого народу — в мові, приповідках, забобонах і т. п., але народність була тільки його рідною стихією, в яку вбирав він глибокі світові ідеї.

Здавалось, разом з Шекспіром нова європейська драма вступила на певний шлях, але, на жаль, в її еволюції ми бачимо ще й поворот назад і звороти, і збочення, що затримали її розвій в напрямку, вказанім великим англійським драматургом. Починаючи з XVI і особливо XVII ст., етикетальна королівська Франція закохується в творах класичної давнини і пробує відродити античну трагедію на новім ґрунті. Цей напрямок, відомий під назвою «псевдокласичного», досягає свого буйного розцвіту за панування Людовика XIV, коли французька література висуває трьох своїх визначніших представників: Корнеля, Расіна і Мольєра. Пильно додержуючи закону триєдності (часу, місця і дії), але викинувши давній хор, псевдокласична драма мусила замість його допустити вісників, повірників

і повірниць, що в довгих епічних оповіданнях робили «доклади» про героїв і ті події, які відбувались поза сценою; звичайно, ці «доклади», що повинні були виголошуватись у фальшиво піднесеним тоні, розхолоджували і затягали дію. Сюжетами своїми ця драма брала міфологічні перекази та історичні події Греції, Риму або Сходу, героями — богів і царів або принців, людей же малювала однобічно, з пересадою, підкреслюючи в них якусь одну домінуючу пристрасть, направлену в добрий чи злий бік і допускаючи, як це було в античній драмі, втручання в людські справи Долі. Визначним ідеологом цього напрямку був Буало, що уложив свого роду кодекс французького псевдокласицизму в формі дидактичної поеми під заголовком «L'art poétique», яка мала величезний вплив на поезію і драматургію XVII і XVIII ст. Провідною силою поезії Буало вважав ясний здоровий розум. На його думку, сила поетичного твору міститься в формі, в певно окресленій будові і ясним плані його, в простім і чепурнім викладі думок, де не повинно бути місця нічому грубому, простонародному. В трагедії він, ідучи за Арістотелем, вимагав трагічної провини героя, що мусив нарешті впасти жертвою якоїсь своєї вади чи згубної помилки. В комедії він признавав тільки легкі, граціозно-забавні сюжети, відгукаючись, очевидно, на салонові смаки французького панства. Але вже головні представники псевдокласичної драми, додержуючи в основі приписів Буало, тим не менш дозволяють собі почасти ухилитись від законів Арістотелевої «Поетики», одмінюючи і поширюючи їх відповідно своєму розумінню і вимогам часу. Так, Корнель поширив розуміння триєдиності в драмі, а Расін зрікся в ній героїчного елемента як головного стимулу вчинків героя. Ще далі пішов Мольєр, вимагаючи, щоб в комедії «люди були змальовані такими, якими вони є в дійсності», і щоб в них «можна було пізнати сучасне громадянство» (комедія Мольєра «Критика на школу жінок»). Від «комедії звичаїв», де під єдиністю дії розумілась єдиність інтриги, Мольєр перейшов до «комедії характерів», де інтрига мала вже другорядне значення і була лиш засобом для виявлення характеру; розв'язка тут виникала з внутрішніх причин, що лежали в самім характері, і тому в комедіях цього роду єдність дії була вже властиво єдиністю характеру.

Просвітній і філософічний рух у Франції, на чолі якого стали такі велетні думки, як Ж. Руссо<sup>122</sup>, Вольтер<sup>123</sup> і Дідро<sup>124</sup>, мусив відбитись і на еволюції драми. Дідро перший висуває потребу, oprіч трагедії і комедії, ще й особливого, посереднього жанру, який він зве «серйозним жанром» (le genre sérieux) і який властиво і став пізніше популярним під назвою драма. Аристократія, що втратила привілеї на окреме існування в житті, мусила зрівнятися з нижчими класами і в правах



на змалювання в драмі. Дідро знищує «становий» характер трагедії і комедії,— на його думку, представники всіх станів і класів мають однакове право на увагу драматурга. Так само противником псевдокласицизму і оборонцем нової реалістичної течії виступає і Бомарше<sup>125</sup>, що в своїх їдких сатиричних комедіях відбив протилежність двох світоглядів: представників демократичної буржуазії (так зв[аного] третього стану) і аристократії. Коли Дідро і Бомарше ставлять завданням драми: повчаючи, поліпшувати звичаї, то Мерсьє<sup>126</sup> вже висуває на перший план її соціальне завдання. Таким робом, французька драма, відкидаючи все мальовниче і героїчне, переходить до буденних інтересів життя і стає дійсно «міщанською» драмою, а поет-драматург відтоді робиться «оборонцем нещасних, трибуном пригнічених, обов'язок якого — донести їх стогнання до слуху гордих и жорстокосердих». Драма йде на послугу демократичним поривам часу, ідеї волі, рівності і братерства...

Ще тяжчий удар французькій псевдокласичній трагедії зробив німецький драматург Лессінг. Він, як і його попередники, не дивиться на драматичне мистецтво з історичного погляду і тому не знає, що форми художніх творів можуть одмінятись в залежності від їх змісту, який вкладає час. Але його теорія, висловлена в «Гамбурзькій драматургії», багато де в чому нагадує погляди Шекспіра і стоїть ближче до життєвої правди, чим і відрізняється від теорії французьких псевдокласиків, хоч, з другого боку, вся вона в основі збудована на законах, установлених Арістотелем, якими Шекспір, як відомо, не керувався. Ідучи за Арістотелем, Лессінг метою трагедії вважає страх і співчуття, що своїм трагічним впливом мають прочищати душу глядача. Але щоб викликати співчуття і страх і досягти щиротрагічного впливу, треба, щоб страждання героя було не заслуженим, а натуральним. «Людина,— каже Лессінг,— може бути доброю, а все-таки мати не одну ваду, зробити не один вчинок, яким вона, не будучи в ґрунті речі неморальною, стягає на себе страшне нещастя, бо воно є логічним наслідком його вчинку». Лессінг дивиться на героя не як на символ чи сухе втілення тільки добрих чи тільки злих інстинктів, як це було в французькій псевдокласичній трагедії, де і все страждання будувалось на якійсь одній пристрасті героя; герой Лессінга — звичайна жива людина з позитивними нахилами, яка страждає, а може, й гине наслідком трагічної провини або помилки. Як і в античній трагедії, так і в драмі Лессінга враження страху і співчуття збільшується тоді, коли страждання герою завдає любима, дорога або й рідна людина, але робить це не з незнання (як, наприклад, в «Едіпі»), а свідомо і цілком щиро, з певними мотивами. Вся дія, на думку Лессінга, повинна розвиватись натурально, як щось неминуче, щоб глядач

відчував, що інакше не могло бути». Доля повинна бути неминучим наслідком вчинків, вчинки — пристрастей, а пристрасті — характерів». Таким робом, і в теорії Лессінга, як і Шекспіра, характер є вихідне джерело пристрасті героя і самої дії драми. Характер він ставить понад все і тому, на його думку, найменшу помилку в характеристиці дійової особи не можна надолужити навіть ідеально викінченою будовою її еси.

Але вплив еллінізму в Германії був ще настільки великий, що навіть Шіллер писав свої драми, керуючись принципами грецької трагедії. Так само фатум таємничою вагою лягає на вчинки його героїв, так само пристрасть грає в них провідну роль незалежно від характерів, які змальовано здебільшого блідо і поверховими рисами. Особливо це можна сказати про його драми веймарського періоду, що вражають своєю теоретичністю художніх засобів: не жива дійсність, не побутові і громадські явища приваблюють увагу поета і керують його чуттям у виборі тем, а головне те, наскільки даний сюжет придатний для вияснення в ньому тих чи інших естетичних принципів.

Псевдокласична драма віджила свій вік і вже конала, але конала в довгій агонії. Коло театру йшла запальна боротьба, а між тим, як каже Рене Думік<sup>127</sup>, «немає ні одного літературного жанру, де було б трудніше перемогти традицію: в театрі автори, актори і публіка однаково виявляють себе консерваторами і зближаються в підтриманні усвячених часом звичаїв і прийнятих у спадок від минулого звичок». Щоб призвичаїти публіку і артистів до нових умовностей драматичної реформи, треба їх наново виховати. Цю реформаційну роль відіграла на якийсь час романтична драма, відома більш під популярною назвою «мелодрами».

Появилась мелодрама якось контрабандою, ніби незаконна дитина французької літератури. Рівночасно з повільним упадком псевдокласичної драми позначилися і перші признаки цієї нової драматичної форми. Збудована на інтризі, дивовижних метаморфозах і штучних та грубих ефектах, з ламентажними про нещасну долю покривджених і декламаційними виступами проти уряду і ситої задоволеної аристократії, мелодрама прийшла якраз під смак міського простолюду і власне серед його здобула собі голосне признание; в істоті ж своїй вона не мала нічого спільного ні з раціоналістичним духом часу, ні з новими ідейними шуканнями в сфері драматичного мистецтва. Рене Думік каже: «Цей жанр не мав ніяких літературних цінностей, власне ні одної з тих, яких вимагали протягом двадцяти літ. Але в нього була цінність, що перевершувала всі інші: він вже існував!» І справді, принципи нової драматичної школи були зовсім не нові та й не високої вартості,— і якби ця школа не мала пізніше на чолі таких яскравих представників, як Віктор

Гюго, Олександр Дюма, Альфред де Вінї<sup>128</sup>, які власне і виробили її літературний патент, то, певно б, вона не придбала собі і того галастливого успіху, що незаслужено дістався на її долю. Всі ці попередники В. Гюго, автори мелодрам — Піксерекур<sup>129</sup>, Кеньє<sup>130</sup>, Кювельє<sup>131</sup>, Камель де Сент-Обен<sup>132</sup>, Гюбер<sup>133</sup>, Ла-Мартелер, Шарвен, Буарі були тільки каліфами на годину і безповоротно загинули в Легі забуття. В передмові до свого «Кромвеля», виданого р. 1827, Віктор Гюго виголосив «маніфест» нової школи, в яким писав: «Нема більше приписів і зразків! Або, вірніше, нема інших законів, окрім загальних законів природи, що панують над усім мистецтвом, і спеціальних законів для кожного твору, що витікають з спеціальних особливостей сюжету... Поет повинен мати порадином тільки природу, правду і своє натхнення!» В протилежність псевдокласикам, Гюго дозволяє в поважну дію вплітати смішне і потворне; він вимагає натуральної простоти вислову, допускаючи часом тривіальні вирази навіть в устах людей високого становища; в експозиції драми, на його думку, повинно бути ясно зазначено місце і час дії. Але чи не головніша заслуга Гюго в тім, що він рішуче відкидає закон Аристотелевої триєдності, лишаючи тільки єдиність дії і те, що замість академічно нудного александрійського вірша починає вживати вірш різного числа складів і різних розмірів. Всі ці позитивні вимоги прищепились в драматичній літературі і збереглись в ній до нашого часу. Але художню простоту Гюго розумів по-своєму, не так, як її розуміють тепер. Він дивився на мистецтво не як на дзеркало, а як на свого роду астрономічний рефлектор, що в своїм фокусі збирає і згущає кольорове проміння. На його думку, тільки особливо яскраве і надто характерне має право на змалювання. Даючи широкий простір фантазії в драмі, він не шкодує експресійних засобів — різних фарб, чудодійних ефектів і метаморфоз, противних логіці і психології. Характеристичним для романтичної драми є і надмірний нахил Гюго до гротескового елемента, себто до чогось чудернацького, потворного, надто смішного або жахливого. Заслуга романтичної школи в тім, що вона, порвавши останні зв'язки з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної, або, як її ще називають, реальної драми.

Мов карнавалова забава, пройшла мелодрама через цілу Європу, не помітивши, що побіля неї росте її небезпечний ворог — натуралістична драма. Перше насіння натуралізму ще посіяли були, як я згадував, Дідро і Мерсьє («серйозний жанр»), і воно помалу сходило. Дюма-син, Е. Ож'є<sup>134</sup>, Бріє<sup>135</sup> та інші, хоч не зробили епохи, але в своїх п'єсах вони виразно зафіксували риси нової, натуралістичної школи. На чолі цієї школи в різних краях ми бачимо пізніше поважні імена —

Гауптмана (маю на увазі «Перед сходом сонця» і «Ткачі», бо далі він міняє напрям), Зудермана, Б'єрсона<sup>136</sup>, Островського, в останній час Хейєрманса<sup>137</sup> і багато інших.

Сучасна натуралістична драма, звичайно, відкидає установлені Арістотелем закони: з відомої триєдиності вона прийняла тільки єдиність дії в залежності від єдиності характеру, як це розумів Шекспір. Замість грізного фатуму грецької трагедії сучасна драма признає закон внутрішньої неминучості, що гніздиться в самім характері людини; людина, що вийшла поза межі, призначені їй природою, обставинами і незалежними від її волі подіями, мусить упасти жертвою цих непереможних сил. Тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа).

Дія п'єси повинна планомірно розвиватись і посуватися наперед, кожний акт бути цікаво заокруглений, а вся п'єса повинна складати з себе одну органічну цілість. Інтимні переживання герой може висловляти в монолозі, якого, треба зауважити, в останній час стараються уникати, тоді як ще недавно він був окрасою п'єси і пробним каменем для драматурга. Всі вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її х а р а к т е р у, який потребує особливо старанної обробки з боку автора. Але характер, oprіч його вроджених властивостей, є продукт зовнішніх обставин, його оточення, і тому автор повинен яскраво змалювати побутову закраску цього оточення в мові, поглядах, смаках, звичках, забобонах і т. д. Oprіч всього згаданого, душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію.

Як бачимо, досвід минулого не минув марно і еволюція драми завершилася досить-таки досконалою формою. Але ідея реалізму на сцені, сама по собі вірна і глибока, вимагала такої ж вірної і глибокої інтерпретації її в художніх образах, що, як я вже згадував, в драматичній формі завдає авторам чимало труднощів і вдається тільки визначним талантам. Нічого дивного, що далеко не всякий драматург зумів цю ідею гаразд зрозуміти і тим більше перевести в художню дійсність. Багато авторів зрозуміли своє завдання досить поверхово. Захопившись зовнішньою стороною твору, вони всю свою увагу звернули на барвисте змалювання характерів і побутового колориту оточення, чим послабили внутрішню сторону: дрібні риси характеру, побутовий епізод в них затерли психіку героїв і загальний настрій п'єси. Замість ідейного реалізму в їх творах став виступати тенденційно грубий натуралізм, замість художнього образу фотографічний негатив. Натурально, що

в сфері драматичної творчості мусила наступати реакція; знов почувлись голоси невдоволення і почались нові шукання. Незабаром ці шукання вилились в дві течії: неореалістичну і символічну.

Неореалісти кажуть, що драма має своїм об'єктом не людей, а людину взагалі або її психічну природу *par excellence* \*. Це їх вихідний пункт. Людина — це складний лабіринт з тисячами різних хідників, закапелків, куточків. Можна художньо продумати і змалювати особу в якийсь окремий момент, можна підбити окремі риси даної особи, не виявивши всієї істоти її. В змалюванні основного тла людської психіки і полягає творчість неореалістів. Але як же виконати це тяжке завдання, поставивши його в драматичні рамки?

Відомий дослідник драми Аверкієв<sup>138</sup> пише: «Під «дією» не слід, як це робить дехто, розуміти виключно змалювання даної події; про саму подію можна й оповісти; вона стає драматичною дією тільки тоді, коли вона змальована у вчинках тієї чи іншої людини, людини, що живе не спокійно, а змушена у вчинках підлягати впливу обставин або тому, що ми звемо долею. Тому до сфери драма належить у рівній мірі як змалювання вчинків, що виявляються зовнішнім робом, так і вчинків внутрішніх, дій духовних».

Цих умов ніби додержує і натуралістична школа, але, на думку неореалістів, вона сполучає окремі моменти і часті дії механічно, розмінюючись разом з тим на побутові і інші дрібниці, що затирають основний рисунок, лейтмотив п'єси; драматизм дії в ній полягає на зовнішніх ефектах, залежних переважно від фабули, а не від психології. Неореалісти сконцентровують свою увагу на загальнім рисунку п'єси. Цей психологічний рисунок п'єси в загальних штрихах, уміло скомбінованих, повинен утворювати додержаний і суцільний *настрій*, або ритм п'єси. Монолог вони цілком викидають, а замість нього надають більшої інтимності діалогу. Часом поруч з героєм вони виводять ще другу, ірреальну постать — його «живий символ», що виявляє, так мовити б, другу половину душі героя. Взнявши на увагу, що неореалістична школа в своїй творчості натуралістичних засобів не цурається, а тільки послаблює їх значення, відсуваючи на другий план, то виходить, що її теорія особливого перевороту не робить. Вона вертає натуралістичну драму до її першого джерела — реалізму і поглиблює самий метод, переносючи центр ваги в драмі на інше місце, власне — на психологічну концепцію п'єси.

Коли признати вірною думку Шопенгауера, що «мета драми взагалі — показати на окремім прикладі, що таке буття

\* Переважно (франц.).— Ред.

і сутність людини», то, безперечно, неореалістична школа має для цього найбільше відповідних художніх засобів. Ця школа до того ж має і таких визначно талановитих представників, як Ібсен, Гауптман (в другій половині своєї творчої діяльності), Виспянський, Пшибишевський, Чехов і інші.

Символічна драма розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми. Вона хоче виявити те трагічне, що існує в щоденній житті, що можна відчутти, але нелегко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософічного і релігійного пізнання, намагається відгадати містичні таємниці потойбічного існування, недосяжного позитивному знанню. Вона мусить, таким робом, віддалятися від реальної дійсності і заглиблюється у сфери туманного і незрозумілого. З глибин підсвідомого, з джерел надчуттєвого черпає вона своє натхнення, утворюючи галюцинації і фантоми, часом звабливі і гарні по своєму, але не здатні внести в душу живу радість і чистий спокій високого раювання, навпаки, здатна лише сполохати, обвіяти її жахом, пречуттям таємничого, небезпечного. Треба зауважити, що талановитіший представник цієї школи М. Метерлінк начебто сам злякався тієї сумеркової імли, куди він повів був драму, і вже повернув у бік баревистої неоромантики, що почала розцвітати на німецьким ґрунті. Він зрікається своїх ілюзорних надій — пізнати містичні таємниці буття — і вже каже: «Ми не знаємо цілей природи, не знаємо, чи цікавиться вона долею нашого роду, значить, даремність нашого буття є істина, строго кажучи, недоказана. Але ми маємо другу істину, що надає нам певності в вартості нашого життя. Ми будемо неправі, коли схилимось перед чужою нам істиною...» І далі закінчує: «Найістиніша істина та, котра направляє до добра і подає найширші надії». В останніх своїх книгах, особливо ж в «*Le temple enseveli*»<sup>139</sup>, цей поет-філософ навіть кличе до активності і боротьби. «Дужа людина чудово розуміє, що треба пізнати сили, противні її планам, і, пізнавши, боротись з ними, що часто приводить до перемоги. Будемо твердо вірити, що виросте наша віра в себе, в наш світ і в наше щастя, коли апатія і неуцтво перестануть називати фатальним те, що наша енергія і наш розум найдуть, може бути, натуральним і людським».

Символічна драма зреклась найважнішої основи драматичної дії — змалювання характерів, що, стикаючись межі собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона утворила силуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу і місця дії. Для сценічної інтерпретації в художніх формах і образах вона давала так мало матеріальних засобів, що для досягнення творчої ілюзії мусила за допомогою вдаватись до музики.

Власне цією художністю сценічної форми і дається пояснити те непевне і хитке становище, яке здобула собі символічна драма в театрі.

На цім зазначенім мною шуканні в сфері драматичної творчості не спинились; появились неоромантики, неокласики, неопатетики, але у всіх цих неошуканнях чогось більш-менш триває, виразного дуже мало. Це дає право думати, що сучасна драма, як і взагалі театр, стоїть на роздоріжжі, переживаючи переломову добу. Про це свідчать і неперестанні скарги антрепренерів на брак нового репертуару. Як я вже згадував, антрепренери мусять тепер ганятись за «новинками сезону» і платити за них величезні гроші. В останній час навіть виробився звичай замовляти наперед п'єси відомим драматургам або й просто брати в оренду якогось драматурга, забезпечуючи собі монопольне право постановки всіх його нових п'єс тільки в своїм театрі. Так роблять тепер не тільки антрепренери «старих» і «буржуазних» театрів, але навіть такий ідейний антрепренер, як Макс Рейнгард в Берліні, що замовляє п'єси відомому поету Гуго фон Гофмансталу. Але і цей спосіб очевидно мало зараджує біді. Режисер Мюнхенського художнього театру Георг Фукс мусив сам заходжуватись коло писання п'єс, а Московський художній театр за браком цікавого репертуару починає виставляти перероблені для сцени романи Достоевського («Братя Карамазови» і оце має в проєкті «Бесы»).

Тепер обернемося до української драми.

Я вже вказував, що драма є найбільш досконалий, але і найбільш трудний рід літературної творчості. Для розвою справжньої, високої драми потрібні дуже вигідні, сприятливі умовини. Насамперед треба, щоб народ мав міцне політичне становище, високу своєрідну культуру, вільну національну освіту, яка б могла розвивати найрізномірніші ознаки народного життя і нарешті повну можливість черпати поетичний матеріал з усіх своїх національних і історичних скарбів. Коли цих умов не буде, то драматична творчість не вийде за межі п'єс етнографічного характеру, п'єс, що охоплюють тільки приватне і родинне життя, взагалі п'єс інтриги, де замість глибоковнутрішнього, філософічного змісту виступає заплутана фабула, штучні ефекти, співи і танці, показна обстановка, словом, усе те, що більше вабить око, тишить слух, а не розбуджує розум і глибші почуття, які драма повинна високо підносити, проясняти і зогрівати до творчої самодіяльності.

Відома річ, що таких сприятливих умов українська драма до цього часу не мала та й тепер поки що не має.

Коли не брати на увагу тих кілька п'єс, що появлялись спорадично, вдовольняючи вимоги приватних вистав (п'єси

Котляревського, Квітки і інші), то початком справжньої української драми, що стала служити потребам театру як постійної, поважної інституції, треба вважати кінець 80-тих, а властиво 90-ті роки минулого століття. Власне в тій добі починають писати і виставляти на сцені свої п'єси корифеї української драматургії М. Кропивницький, М. Старицький і І. Тобілевич (Карпенко-Карий). Це був час реакції політично-громадського життя в Росії і занепад ще молодого і незміцнілого національного руху на Україні. Досить пригадати, що власне тоді український рух мусив відчутти на собі весь тягар знаменитого указу 76 року<sup>140</sup>, тягар, що придавив навіть можливість заснування постійного українського театру. Таким робом, ще в пелюшках українська драма дістала присуд на повільну смерть, бо писати не для театру, а тільки для самовтіхи, звичайно, було мало рації. Та й далі, коли все ж таки заснувалась перша українська самостійна трупа, коли вона зросла і почала з надміру сил своїх ділитися «на ся», то й тоді цій нещасній драмі раз у раз загрожували тяжкі операції на прокрустовому ложі<sup>141</sup>, яким була для неї невблаганна російська цензура. І коли вона, скалічена, спотворена, все ж таки не вмерла, а жила і розвивалась, то треба тільки дивуватись героїчній витривалості її батьків — драматургів, що йшли «вперед без страху і зневіри» і досягли своєю працею все ж таки цінних і поважних здобутків.

Безперечно, на творчість українських драматургів мусила робити вплив тодішня російська драма і російський театр, бо всюди ж перші і непевні кроки творчості починаються з наслідування, переймання вже готових, кращих зразків. Але вплив цей був і невеликий, і не дуже корисний, бо в Росії щиронардної драми і такого ж театру тоді не було, як нема ще й тепер, а українська драма самою природою речі і наслідком цензурних заборон мусила бути тільки н а р о д н о ю. Отже, вплив цей міг бути переважно технічного характеру — власне щодо драматичної форми твору і загального, літературного напрямку його. Невважаючи на те, що російський театр мав уже тоді Островського, він ще не міг позбутись романтичного впливу, і на російських сценах, особливо провінціальних, всевладно панувала мелодрама. Варто пригадати, з яким успіхом виставлялись тоді перекладні французькі мелодрами: «Сестра Тереза», «Две сиротки», «Материнское благословение», «Судебная ошибка», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Семья преступника» (навіть в перекладі Островського) і багато інших. Ефектовний, показний бік мелодрами, її експресійна форма, збудована на голосній фабулі і присмачена побутовим елементом, без складної психології героїв, але з провідною моральною ідеєю, — всі ці прикмети якраз підходили до тих просто-



народних сюжетів, обмежених обсягом кохання і родинного життя, які *volens-nolens* мусили тоді опрацьовувати наші драматурги. Але й тут вони не пішли насліпо за французько-російськими зразками. Фабулу вони значно упростили, зменшили ефекти (принаймні в кількості), а замість складних перипетій надолужили ефектовність дії співами і танцями: звичайно, фабулу вони перенесли в сферу народно-побутову і лишили в основі п'єси моральну ідею. Перші п'єси Кропивницького мають на собі виразний дослід впливу мелодрами. Постаті простакуватого добросердного «коханця» П'єра і злого та жорстокого «злочинця» Жака («Две сиротки»), ці нерозлучні антиподи французької мелодрами, можна легко простежити як прототипи в аналогічних постатях п'єс Кропивницького: «Дай серцю волю», «Глитай». Це ж саме бачимо не в оригінальних, а в перероблених або написаних на позичені сюжети п'єсах Старицького: «Ой не ходи, Грицю», «Циганка Аза» і в п'єсах інших авторів, наприклад, в перекладеній з польської мови «Помсті гуцула», в «Нещаснім коханні» Манька<sup>142</sup> і т. п. пізніших виробів хатньої продукції. Цей романтично-побутовий репертуар мав дуже згубний вплив на сценічну школу наших акторів. Виводячи на сцену замість живих людей якісь трафаретні «персонажі» і «сюжетні» ролі (за винятком кількох характерних постатей і цікавих епізодів в п'єсах Кропивницького), до того ж різко розмежовані на амплуа, такий репертуар мало давав серцеві і ще менше розумові і творчій уяві артиста; він ошаблонював його працю, притуплював інтуїцію, підтинав крила його художній фантазії. За десяток-півтора літ ця романтично-побутова школа успіла з другої генерації артистів, з молодших талановитих сил, що подавали надії, зробити ремісників, з якими тепер майже неможливо братись до поважного європейського репертуару. В другій половині своєї творчості Кропивницький круто повертає в другий бік — на нім виразно вже знати вплив натуралістичної, або реальної драми; він малює серію колоритних типів і характерів, хоч все-таки ніяк не може позбутись в своїх п'єсах пресловутих співів і етнографічних епізодів. Позитивними рисами в цім же напрямку визначаються і п'єси Старицького. Але батьком реальної драми і комедії характерів безперечно треба признати Карпенка-Карого, на творчості якого ясно позначився методологічний вплив російського драматурга Островського. Унікаючи співів, танців і горілки, цих невідмінних атрибутів попередніх драматургів, він прозорним оком ідейного обсерватора підхопив найглибші побутові і соціальні явища села, до нього ще ніким не підмічені, і рукою талановитого майстра змалював цілу галерею нових і цікавих образів: глитаїв новішого типу, представників сільської буржуазії, чиншовиків,

«аблакатів», дрібних і більших урядовців, інтелігентів,— словом, цілу ієрархічну драбину від мужика до генерала можна побачити в його художніх творах. Можна не годитись з деякими його ідеалами (наприклад, «хозяйственный» мужичок з «Суєти»), можна закидати його світогляду навіть узкість чи односторонність в оцінці соціально-економічних явищ, але не можна не признати його художньої діалектики, його мистецтва захоплювати і переконувати характеристичними образами. Великим розмахом колоритного пензля, широтою погляду і виразно зазначеним соціально-психологічним характером визначаються деякі історичні п'єси Карпенка-Карого і Старицького (особливо «Сава Чалий» і «Богдан Хмельницький»), на яких знати вплив Шекспіра. Це дуже характерне явище. Тимчасом як на Заході «соціальна драма» щойно ставить свої перші кроки (маю тут на увазі деякі драми Гауптмана і Хейерманса), в нашій приборканій драматичній літературі цілком самостійно виявились її певні ознаки, з тою лиш різницею, що через цензурні умови їх довелося перенести з сучасності в далину минулого. До такого ж роду п'єс належить і недавно написана трагедія Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко», що для режисера дає багато вдячного матеріалу і вимагає художньо-стильової постановки, але й в середній постановці її динаміка, збудована на «герої» і «юрбі», робить на публіку велике враження. Слід зазначити ще драми і комедії Б. Грінченка<sup>143</sup>, п'єси середньої художньої вартості, але завжди перейняті гарною ідеєю. На жаль, цих п'єс, як і деяких давніх п'єс Старицького («Остання ніч», «Оборона Буші», «Кривда і правда» і «Юрко Довбиш»), чомусь по великих трупах не грають, а зате грають всякий мотлох, як «Чарівниці» і «Панни Штукарки». З перекладних п'єс поки що досить добре повелося на нашій сцені п'єсам єврейського автора Я. Гордіна<sup>144</sup> та ще хіба «Ревізору» Гоголя. В п'єсах Гордіна нашим акторам легко грати, бо всі вони мелодраматичні, «Ревізора» ж вони грають з колоритною українською закраскою, досить добре, але не скрізь додержують стилю автора. Дуже гарну п'єсу (але в дуже важкім, нехудожнім перекладі С. Паньківського<sup>145</sup>) «Надію» Хейерманса, яка йде на нашій сцені досить пристойно, чомусь виставляють дуже рідко і якраз в такі дні, коли робітники і взагалі «народ» в театрі не буває, тимчасом як п'єса ця власне на таку аудиторію і обрахована. Перекладних п'єс європейського репертуару теж у нас не грають, хоч перекладів, дозволених цензурою, є чимало. Причина ясна: попробували заграти «Забавки» Шніцлера, успіху не мали і вже не беруться більше. Це дуже шкода. Деякі п'єси з цього репертуару могли б іти у нас і з тими силами, які маємо. Наприклад, могли б іти і навіть з успіхом: «Гартюф» Мольєра або «Мірандоліна» Гольдони<sup>146</sup>,

бо психологія дійових людей в цих п'єсах дуже нескладна і має багато спільного з психологією деяких характерів Карпенка-Карого, наприклад, Оргон з «Тартюфа» — це свого роду Мартин Боруля, а Мірандоліна — правдісінька Настя Горова, шинкарка молода. Ідуть же на нашій сцені «Зачароване коло» Риделя<sup>147</sup> і навіть «Уріель Акоста» Гуцкова<sup>148</sup>, — так само могли б іти у нас і «Розбійники» Шіллера.

Першою ластівкою неореалістичного репертуару з'явилась на нашій сцені Винниченкова «Брехня», і хоч постановка її та гра артистів були далеко не під стать нашим силам, тим не менш автор мав успіх і п'єса стала репертуарною. Поза всім тим лишається ще кілька порядних п'єс поодиноких авторів («Украдене щастя» Франка і ще деякі), але решта — літературний доробок, яким похвалитись не можна. Звичайно, я не згадую тут про різний театральний мотлех, що нічого спільного з літературою не має: «Така її доля», «Закльована голубка, або За карі очі та чорні брови», «Пригода з Мартином Колядою», «Три кохання у мішках» і інші, ім'я же їм легіон. Ці п'єси, як болотом, обліпили наш театр, заповнивши репертуар різних «малоросійських» труп, але охайна і порядна трупа їх цурається. Дійсність невесела. Кращі драматурги — Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий повмирали, а молодша генерація письменників театром щось мало цікавиться.

Є надії на Винниченка, Лесю Українку, Старицьку-Черняхівську, Черкасенка<sup>149</sup>, авторів, від котрих українська драматургія вправі сподіватись чогось певного і кращого, ніж те, що тепер часто змушені грати наші артисти.

Але поки що приходиться признати, що старий репертуар збито і переграно до краю, а нового обмаль...

Українському театрові бракує і драм, і драматургів.

#### IV

Давній грецький театр не знав публіки; він був явищем глибоко національним і щиро демократичним — він знав тільки народ. І певна річ, що цей народ ставився до свого театру і його служителів — акторів з великою повагою. Наскільки значною потребою для греків був театр, свідчить те, що за часів Перікла<sup>150</sup> кожний громадянин одержував з урядової каси два оболі (щось ніби 25—30 коп. за наші гроші) для плати за вступ до театру, який здавався в оренду; фонди на це склалися з решток грошей державного скарбу. В IV ст. перед Р[іздром] Х[ристовим], управителеві афінських фінансів Евбулові вдалось навіть добитись народної постанови, якою кожний, хто насмілиться підбивати інших, щоб рештки цих

грошей повернути замість їх звичайного призначення на збільшення військової каси, підлягає смертній карі. Шануючи свій театр, греки вміли шанувати і акторів. Софокла афінець вибрали за управителя каси аттицького союзу (гелленотаміяс — ніби теперішній міністр фінансів), а пізніше за його «Антигону» вибрали навіть за військового гетьмана (440—439 р.). Актор Арістодем<sup>151</sup> був двічі державним послом (до Філіппа<sup>152</sup>); великою пошаною користувався і знаменитий грецький актор Калліпід<sup>153</sup>. Певно ж, неабиякими громадянами були тоді і актори, коли їм доручалось виконування державних обов'язків. Звичайно, про якийсь шкідливий вплив народних мас на театр там, де він був храмом, говорити не приходиться. Але такий вплив ми вже бачимо в римському театрі, де замість народу вперше з'являється п у б л і к а, що шукає в театрі марної втіхи, забави. Це жадання забави, «зрища», потрібного, як хліб, найкраще вилилось в знаменитому гаслі юрби: Panem et circenses! Головний контингент римських акторів — раби, погорджені і упосліджені недобитки долі. Вони не поважають свого мистецтва; як раби вони звикли насамперед годити панам, задовольняти їх найменші примхи. І от коли поруч з акторами на римській сцені починають виступати ще й актриси, такі ж, як і вони, рабині, театральне мистецтво занепадає і нарешті доходить до тієї межі, за якою вже починається гола розпушта («міми»<sup>154</sup>). Очевидно, при таких умовах ні про яке поважання до театру і акторів з боку публіки не могло бути й мови. Переставши бути глибоко національним і широко демократичним в самій основі, театр розриває свою органічну зв'язь з народом і починає відтоді служити публіці. На короткий час певні зародки національного театру позначились були пізніше в Іспанії в епоху щасливого сполучення політичних, релігійних і художніх умов (Кальдерон, Лопе де Вега) і в Англії за царювання Єлизавети, коли англійський театр перейнявся був традиціями Відродження. Далі театр вже не є чинником національного життя в широкому значенні. В залежності від зміни політично-громадських і економічних умов, етичних і естетичних поглядів в громадянстві він міняє свій зміст і вигляд і здається на ласку публіки, яка є тільки частиною нації, бо складається з тих станів чи класів, що в даний момент висунулись на поверх суспільного життя і грають в нім провідну роль. Псевдокласичний театр старається догодити смакам аристократії, романтичний (мелодрама) відгукується на лозунги демократичної буржуазії (т. зв. третього стану), нарешті сучасний театр є в перевазі слугою капіталістичної буржуазії. Світогляд і естетичний смак буржуазії виразно відбиваються в сучасному театрі як на ідейнім змісті репертуару, так і на художності сценічних креацій. Філістер-буржуа шукає в театрі

не глибоких емоцій, повних ідейної краси, ні молитовного екстазу, а поверхових вражень від фривольних сюжетів, жартівливої гри фантазії, словом, того, що не турбує серйозної думки, а дає лиш приємне лоскотання нервів. Тому він не любить класиків, не любить ні Шекспіра, ні Шіллера; п'єси Ібсена і Гауптмана йому нудні. Взагалі п'єси поважного репертуару він ходить дивитись «для годиться» і то тільки тоді, коли виступає якась нова «знаменитість», що імпонує йому не артистичною грою, а своїм авторитетним ім'ям. Зате п'єси легкого жанру, що побуджують зоологічні інстинкти — весела комедія з «адюльтером», фарс з «салом»<sup>155</sup> або оперетка в «тріко» — якраз відповідають його затаєним смакам, його лицемірній моралі. Найвищий ступінь, куди сягають його естетичні пориви — це опера і балет, які тим не менш без субсидії не можуть існувати. Від акторів і актрис він вимагає пікантної вроди, гарного убрання, елегантії, зручності, живого темпераменту і комізму ad hoc — цих прикмет цілком вистачає для його розуміння «талановитості». Драм буржуазна публіка взагалі не любить, але часом не від того, щоб між двома фарсовими п'єсками подивитись якусь, повну трагічного жаху, одноактівку з репертуару grand Guignol\*. В останній час навіть виробився спеціальний жанр легких одноактних п'єс всуміш з номерами дивертисменту, що успішно культивується в Театрі мініатюр.

Але й поважну драму не поминув вплив буржуазії. Французька драма ніяк не може позбутись традиційного адюльтеру, і її легко побиває весела комедія і фарс. В Англії, як свідчить авторитетний знавець сцени Маріо Борса, нема самостійної серйозної драми. На німецькій сцені мають успіх буржуазні драми Зудермана; Ібсена німецька публіка не любить, а соціальні і неореалістичні п'єси Гауптмана там стоять самотньо. До речі, цей автор, як і Гуго фон Гофмансталь і вся молода школа, тепер захоплюється неоромантизмом, який хоч і вносить в драматургію свіжу течію, але, беручи сюжети з середньовічних та давньокласичних часів, віддаляється від сучасності.

В Росії, oprіч двох-трьох авторів (Андрєєва, Горького, Чирікова<sup>156</sup>), що кожний по-своєму борються з буржуазним укладом життя, більшина оригінальних п'єс належить перу безталанних авторів, представників натуралістичної школи. На зразок п'єс Сумбатова (Южина) викроюють свої драматичні вироби Потапенко<sup>157</sup>, Немирович-Данченко et tutti quanti\*\*. Світогляд їх наскрізь буржуазний. Ідучи за Скрібом<sup>158</sup>, як і пок [ійний] В. Крилов<sup>159</sup>, komponують свої комедії і жарти

\* Знаменитого Гіньоля (франц.). — Ред.

\*\* І тому подібні (італ.). — Ред.

Трахтенберг, Аверченко <sup>160</sup> та інші, будуючи їх успіх на вигадливій ситуації та веселих пасажах.

Під натиском буржуазного світогляду, під впливом смаків «публіки» загальний рівень драматичної творчості і театраль-ного мистецтва взагалі впав незвичайно низько. «Мистецтво завжди лишається мистецтвом,— каже Вагнер,— ми повинні тільки зауважити, що його нема в сучаснім громадянстві». Але ж платонічне бажання мистецтва вічно живе і навіть серед прикріших обставин завжди має своїх оборонців. Ще за часів романтизму Віктор Гюго в ентузіазмі гукав: «Колись девізою поета була публіка, тепер — народ». І хоч в дійсності було далеко не так, але в тім вигуку поета вилилось платонічне бажання повернути мистецтво справді народові, а не тільки тому tiers-état \*, з якого пізніше виробилась сучасна буржуазія.

Ще виразніше це бажання висловлює Вільям Морріс <sup>161</sup>: «Я не хочу мистецтва для меншості, так само як не хочу свободи для меншості. Замість того, щоб бачити, як мистецтво нидіє серед меншості вибраних людей, що зневажають тих, хто стоїть нижче від їх, за неуцтво, за яке вина лягає на них самих,— за грубість, проти якої вони самі не чинять ніяких заходів,— замість всього цього я згоден, щоб мистецтво на який час зовсім зникло з лиця землі».

Отже, перед сучасним театром стоїть проблема: визволитись з-під впливу буржуазії і зробитись доступним коли не всьому народові, то принаймні широким народним масам.

В останній час вже позначились і реальні спроби підійти до розв'язання цієї проблеми як в першій, так і в другій її частині. Художні театри в Москві і в Мюнхені своїм дібраним репертуаром, своїми високоартистичними постановками доказали, що свідома творча праця може вже й тепер винести театральне мистецтво високо понад хвилі буржуазного впливу. Але здемократизувати свій театр жменька інтелігенції була не в силі,— з причин чисто економічних вона не мала спроможності відчинити двері театру для вільного доступу широким масам, бо інакше мусила б збанкрутувати. Чого власними силами не змогла зробити інтелігенція, те зуміли зробити самі робітники. Як я вже згадував, в Берліні є два робітничих театри, організованих ще літ 20 тому на товариських підвалинах: «Вільна народна сцена» і «Нова вільна народна сцена». Д-р Бруно Вілле <sup>162</sup>, один з організаторів цих робітничих театрів, так формулював їх завдання: «Мистецтво повинно належати всьому народові, а не бути привілеєм тільки заможних класів». Він доказував, що при великому напливі публіки, коли кожне місце без різниці буде коштувати всього яких 50

\* Третій стан (англ.).— Ред.

пфенігів (коло 25 коп.), зараховуючи сюди плату за гардероб і програмку, вистава все ж таки цілком оплатиться. Він не помилився в своїх надіях. Чотири роки тому «Вільна народна сцена», що об'єднала в своїй організації виключно свідомих робітників, членів партії, мала 15 000 членів. Але в зрості її значно перевищила «Нова вільна нар[одна] сцена», що об'єднує всю ту різношерстну масу, яка стоїть ще між свідомим пролетаріатом і буржуазією. В 1908 році з 27 000 її членів 15 тисяч було самих робітників і робітниць (з них 1<sup>1/2</sup> тис. швачок), далі 5 тис. дрібних крамарів і прикажчиків, 500 техніків та інженерів, 400 урядників, 300 учителів та учительок, 100 студентів і 50 телефоністок; за один рік, себто в 1909 році, ця організація вже мала 45 000 членів! Але сюди приваблює вже навіть не матеріальна «доступність» (в Берліні є й інші театри, де найдорожче місце коштує 2 марки, а найдешевше, нумероване — 50 пф.), а демократично-автономний характер цієї організації. Тут насамперед нема поділу публіки на «дешеву» і «дорогу». Кожний, хто заплатить 90 пфенігів (40—45 коп.), тягне жеребок і дістає місце, де йому трапиться — може попасти в 1-й ряд партеру або й в останній ряд балкона (поганих місць цілком нема, їх виключено з плану театру); більше він нічого не платить, але як член товариства, що заплатив членську вкладку, дістає ще безплатно тижневий журнал, розумно і популярно уложений, посвячений театру і художній літературі. Товариство це улаштовує ще на протягу року концерти, реферати, бали, літературні вечори, гулянки за місто і т.п. Так звану раду, що безпосередньо завідує постановкою вистав, концертів і т.п., вибирають загальні збори; але репертуар минулого сезону і приблизний prospect наступного завжди в подробицях обмірковується на загальних і екстрених зборах і в журналі товариства. Окрім того, навіть в сезоні кожний член мав право звернутись до ради з своїми бажаннями, порадами і вказівками, і рада їх охоче приймає на увагу і виконує, якщо вони не перечать попереднім принципіальним постановкам загальних зборів. Як бачимо, там між глядачами і театром є постійне і досить інтенсивне єднання.

Треба ще зауважити, що на цих виставах, концертах і т.п. мають право бути виключно члени товариства (сторонні не допускаються); але це має свою вигоду, бо по германських законах такі зібрання вважаються закритими і тому п'єси, що там виконують, цензурі не підлягають; таким робом, відкривається широкий простір для вибору бажаного репертуару.

Коли це товариство задумало збудувати свій власний будинок для театру, то за кілька місяців підписка дала добровільних жертв 100 тис. марок, окрім того, що товариство мало

спроможність відкладати для цієї ж мети щороку коло 150 тис. марок.

Звичайно, існування таких товариських театральних організацій можливе тільки в строго конституційних державах з широко розвиненим політично-громадським життям.

На російські куцо конституційні обставини подібні перспективи можуть здатись тільки прекрасним сном в дусі фантазій Беллами<sup>163</sup>.

Думаю про те, що навіть і для нас не все тут є сном, дещо можна б здійснити і наяві, але при певнім бажанні, при існуванні сміливої громадської ініціативи. І, може, з більшим успіхом це «дещо» вдалося б зробити власне українському театрові як народному, своєю національною формою і змістом більш доступному і зрозумілому широким масам на Україні.

Вже й тепер контингент публіки, що відвідує український театр, складається наполовину, а в святкові дні і в переважній більшості з міського простолюду, з тієї «юрби», в якій ще голосно промовляє українська національна стихія, бо вплив російської культури її торкнувся лиш поверхово; російським театром вона не цікавиться, бо він їй чужий і мало зрозумілий, до українського ж — йде залюбки. В данім разі український театр, якщо він хоче бути справді ідейною, поважною інституцією, мусить, опріч виконання безпосередніх завдань високого і чистого мистецтва, нести ще й національно-культурну місію — впливати на виховання цих народних мас в національно-демократичнім напрямі. Репертуар його вистав для народу повинен бути пильно дібраний і з художнього, і з ідейного боку; в нім треба давати перевагу п'єсам, в яких малюються соціальна нерівність, економічні кривди, де розвиваються політично-громадські конфлікти, де виразно виступає національно-демократична ідея і т. п. Найбільше цим вимогам можуть поки що відповідати, напр [иклад], такі п'єси: Карпенка-Карого — «Хазяїн», «Понад Дніпром», «Розумний і дурень», «Сава Чалий»; Грінченка — «На громадській роботі», «Степовий гість», «Серед бурі»; М. Старицького — «Богдан Хмельницький», «Остання ніч», «Оборона Буші»; Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко»; з перекладних: Хейерманса — «Надія» (і інші його п'єси, які слід перекласти); Гауптмана — «Перед сходом сонця», «Візник Геншель»; Шіллера — «Розбійники»; Октава Мірбо<sup>164</sup> — «У золотих кайданах» і т. п. інші, що вже драматичною цензурою дозволені. Нема чого боятись, що ідейних перекладних п'єс проста публіка не зрозуміє або не вподобає. Монологи Карла Моора проти соціальної несправедливості вона прийме з не меншим співчуттям, ніж тепер приймає гарячі протести Гейерта проти експлуатації капіталістів («Надія»); нарешті дефекти розуміння надолужать



експресія виконання, бурхлива акція п'єси і ефектна обстановка.

Звичайно, ще краще було б, якби хоч під час народних вистав програмки роздавались безплатно, а на відворотній стороні їх було б коротко і зрозумілою мовою пояснено головний зміст і провідну ідею твору. Час би вже нашим антрепренерам взяти приклад з своїх закордонних колег і перестати дивитись на програмки як на «доходну статтю». Глядач, що платить якихось 15—20 коп. за квиток на галерею, не може платити ще 10 коп. за програмку, без якої все ж таки йому часом дуже трудно орієнтуватись у п'єсі. Ніщо, думаю також, не може стати на перешкоді, щоб і у нас за прикладом німецьких робітничих театрів ціни на всі місця в театрі під час народних вистав були однакові, а квитки продавались б в касі по жеребку. Моральне значення такої реформи було б незвичайно велике. Робітник, прикажчик, слуга, що в житті раз у раз мусять відчувати на собі гніт соціальної нерівності, упослідження, прийшовши до театру, почули б хоч на часинку, що всі тут однаково рівні. Як вирросло б їх людське достоїнство! Кожний з них так само заплатив 20 коп., як і всі інші, кожний має можливість витягнути щасливий жеребок і сидіти у вигіднім кріслі, навіть у першому ряді партеру. Вже одна свідомість того, що там нема кастової різниці, що він там рівня всім іншим, вабила б його туди, до «свого» театру. Театр сам по собі має велику магнетичну силу, а при умові загальної доступності і широкої демократичності ця сила мусила б робити ще більший вплив на прихильно настроєні маси. Маючи «свою», постійну публіку, входячи з нею в інтенсивне єднання, театр з більшим успіхом міг би виконувати своє дійсно культурне завдання. Не заглядаючи в будучину, можна, проте, думати, що власне серед такої публіки міг би з часом виробитися ґрунт, на якому при більш вдячних умовах збудувався б і у нас вже цілком демократичний, пролетарський театр, на зразок «Нової вільної народної сцени» в Берліні.

На жаль, більшіна українських антрепренерів дивляться на цю простонародну публіку переважно з меркантильного погляду, занедбуючи ідейний бік справи. Вони прекрасно зрозуміли, що така публіка може давати добрий доход в касу театру і тому охоче ранками в свята і по понеділках увечері почали давати «народні» вистави по «загальнодоступним» або «значно зменшеним» цінам. В своїх надіях вони не помилились: звичайно на таких виставах театр буває переповнений. Але що ж за свій загорьований гріш дістає на таких виставах глядач? В кращім разі він побачить там якусь вельми заграну і збиту п'єсу старого репертуару, але дуже нерідко його почастують і витворами такого туподумства, від якого

здоровому чуттю тільки відверотно стане. До таких вистав антрепренери ставляться цілком байдуже або й так, ніби вони ще й ласку публіці роблять, пускаючи її по дешевим цінам; тому й виставляють що трапиться або що легше поставить: «Пана Штукаревича», «Панну Штукарку», «Хворобу», «Як вони женихались» і т. под., обставляють сцену абияк і випускають слабші сили труп. Деяку тенденцію до ідейного репертуару можна помітити часом хіба тільки в трупі Садовського...

Другу значну частину публіки українського театру складають єврейська і російська (здебільшого зросійщена українська) напівінтелігенція та інтелігентна молодь, переважно учні вищих шкіл. Напівінтелігентна єврейська публіка легко вдовольняється п'єсами Я. Гордіна і співочим репертуаром, чого не можна сказати про інтелігентну молодь, яка має більш розвинений літературний смак і, маючи спроможність бачити в російському театрі поважніший репертуар і кращі художні постановки, натурально ставить такі ж серйозні вимоги і до українського театру.

Але трудність завдання нашого театру ускладнюється ще одною обставиною, якої російський театр не має. Поминаючи вже те, що наші артисти в минулому не мають за собою ані твердої художньої традиції (себто досконало виробленої сценічної рутини), ані власних, ними самими набутих засобів артистичної техніки, так потрібних для виконання п'єс європейського репертуару, вони мусять ще й проломлювати лід упередження з боку російської інтелігенції, яка до т а к и х п'єс на українській сцені не звикла і дивиться на кожную спробу в цім напрямі скептично або й глузливо.

Власне тепер, в цю хвилину, наш театр переживає переломну добу, коли кожна перемога коштує йому героїчних зусиль, а кожна завойована позиція відкриває ширші перспективи на його будучину. Щоб наш театр жив і успішно розвивався, щоб він і надалі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не спiniaючись, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Це аксіома. Тому то п'єси європейського репертуару повинні дедалі все більше входити і в наш репертуар, а це може бути тільки тоді, коли виконання цих п'єс в нашій театрі досягне високохудожніх щаблів артизму.

По великих містах України, де приходиться грати нашим трупам, попит на такий репертуар вже є, він мусить бути, треба тільки його відповідно вдовольнити, і тоді зросте контингент інтелігентної постійної публіки, що вже не покине нашого театру. Ті керманичі труп, що не обмежуються досвідом вчорашнього дня, а віддукуються на сучасні потреби і ста-

раються заглянути в завтрашній день, повинні дбати про те, щоб протягом кожного сезону кілька перекладних європейських п'єс і такої ж або подібної вартості оригінальних українських зробились репертуарними п'єсами в їх театрах; хоч один день на тиждень вони повинні призначити власне для таких п'єс. Нехай не спиняються ні перед матеріальними затратами, ні (і це особливо) перед завзятою і уперто свідомою працею — і те і друге їм не за довгий час мусить виплатитись з надвишкою.

Є або властиво повинна б бути в українському театрі ще одна частина публіки, яка зветься українською інтелігенцією. Бачити її в театрі приходиться дуже зрідка і то лиш на прем'єрах, урочистих виставах та часом ще на бенефісах визначних артистів. Здавалося б, що для правдивого завдання театру — чистого і високого мистецтва — така публіка є найбільш відповідною і вдячною. Вона не потребує окремої праці коло себе ні з ідейно-демократичного (звичайно, в середньому виводі), ні з національно-свідомого боку; вона в процесі творчого єднання між актором і нею мусила б бути тією суцільною, так мовити б, адекватною величиною, про яку тільки й може мріяти справжній артист.

Але сумна дійсність і з цього боку дає дуже мало втішного. Власне в питаннях чистого мистецтва висока культурність української інтелігентної публіки підлягає великим сумнівам. Наскільки наша загальна культура ще не дорівнює такій же російській, настільки і художній світогляд нашої інтелігенції, її розуміння природи і завдань мистецтва ідуть у хвості за художніми смаками і вимогами наших сусідів. Це прикро, але в цім треба признатись. Справжній знавець своєї художньої справи і справді талановитий артист мусить серед української інтелігентної публіки почувати себе сиротою; через те він має право не зважати особливо ні на її хвальну оцінку, ні на її гостру критику. Навіть український середній артист інстинктивно чуває свою вищість в цих справах і, як це можна часто помітити, прислухається до критичних відзивів нашої публіки остільки, оскільки залежить на тім його зовнішній успіх, його матеріальне становище в трупі; рідко коли бере він ті відзиви до уваги, здебільшого він їх змаловажує. Так звана акторська пиха чи зарозумілість будь-що-будь має нерідко під собою певну підставу.

Але найгірше те, що українська інтелігентна публіка, сама по собі така нечисленна, ще до того й інертна та байдужа до свого театру. Наприклад, тут, в осередку України, в самім Києві, її трудно заманити до театру навіть знижками на квитки для передплатників «Ради»<sup>165</sup>, які охоче робить для неї театральна дирекція.

Виходить, таким робом, що на «свою» публіку український театр ні з художнього, ні з матеріального боку спертись не може. Звичайно, *témpora mutántur* \*, рух український росте, росте і національно-свідома інтелігенція, але контингент театральної української публіки збільшується пропорціонально в цьому рухові дуже мало.

Взагалі ж треба признати, що постійної інтелігентної публіки українському театрові ще бракує.

Останні виводи, до яких я мусив послідовно прийти, як бачимо, досить сумні. Сучасний європейський театр переживає кризис і кризис цей доволі таки важкий і затяжний. Творчість актора понизилась і здрібніла, драматургія підупала, а сам театр перестав бути храмом чистого мистецтва, яке відбивало в собі національний світогляд, було виявом священного культу цілого народу,— він звироднів до дрібної інституції, що служить цілям марної втіхи та забави публіки, яка складається з привілейованих, заможних класів.

Взагалі театральне мистецтво, переживаючи процес занепаду і виснаги, рівночасно відбуває в собі скритий і болючий процес переродження, і ще незіомо, в які конкретні форми цей останній процес вилється. Очевидним тільки є, що нові форми мистецтва будуть, як і раніше, виобразовуватись під впливом історично-художньої кон'юнктури, яка складатиметься в залежності від зміни соціально-економічних і політичних умов дальших часів, а разом з цим і в залежності від еволюції етичних та естетичних ідей в громадянстві. Можна на підставі цього думати, що закони економічного матеріалізму, які в останній час все більше висувають до активної участі в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть устами цих мас своє важливе слово і в сфері театального мистецтва. Можливо також, що на певний час на сцені запанує соціальна драма, яка своїм змістом і обсягом для творчості драматурга дасть цікаві імпульси і відкриє широкі перспективи.

Може, мені зауважать, що відколи мистецтво почне служити потребам широких мас, його художній рівень понизиться і навіть на який час затримається його свободний розвій, бо художники і поети будуть змушені спуститись з високостей і замкнути свою творчість в межах розуміння юрби.

Але ж з давніх-давен і до цього часу сфери прикладання творчої енергії і таланту не мали виразно зазначених меж і були дуже різнорідні. Яскравий приклад цього маємо в осо-

---

\* Часи змінюються (лат.).— Ред.

бах Леонардо да Вінчі і Гете; перший, викінчивши такі малярські шедеври, як «Гайна вечера», «Св[ята] сім'я», обертав свій геній до архітектоники, наукових трактатів з обсягу математики, анатомії і навіть до механіки, в якій теж зумів зробити цікаві винайдення (проект літального апарата, інструмент для підслухування); другий від «Фауста» переходив до натуралістичних дослідів і розправ. Зрештою твори геніїв і великих талантів нерідко можуть бути близькі і доступні розумінню широких мас, хоч їх автори і не дбали про це спеціально. Юрба, скажем, не зрозуміє «проклятих питань» Гамлета або страждань Генріха з «Затопленого дзвона» Гауптмана, але ж вона досить добре зрозуміє муки ревнощів Отелло або гарячі протести в оборону людського достоїнства і жіночої самостійності Нори Ібсена.

До того ж в наш вік щось подібне до «поділу праці» помічається вже серед художників, як і серед учених. Є практично продуктивні мистецтва, конче потрібні для хлібороба, робітника і поруч з ними високе самоцільне мистецтво і глибокі соціально-наукові дисципліни; є інженери, що риють шахти, прокладають залізничні шляхи, і інженери-архітекти, що будують величні храми; є геніальні творці, що пишуть для людськості, і талановиті драматурги, белетристи, що пишуть для середнього загалу і для юрби. Економічний закон попиту і пропозиції регулює художню продуктивність так само, як і всяку іншу, тільки характер попиту міняється відповідно тому загалу, звідки він походить.

М. Гюйо каже: «Між одною групою літературної публіки і іншою часом буває стільки ж різниці, як між одним віком і другим; кожна з них має своє мистецтво, своїх артистів, свої думки; ці групи так само не можуть обійтись одна без одної, як якийсь історичний вік не може обійтись без періодів глухого заклоту, що були перед ним і утворили його».

В останні часи найбільше впливовою групою з-поміж інших груп суспільства являється велика і дрібна буржуазія, що, підкоривши своїм смакам мистецтво, понизила його художній рівень і загнала в темний куток застою. Є ще й друга, менш численна група демократично настроєної інтелігенції, що серед задушливої атмосфери намагається вивести з цього кутка мистецтво, пильно оберігаючи його високі прерогативи. Але ось на арену громадського життя вже виступає нова, бадьора і життєздатна група робітничої демократії. Її вимоги і смаки поки що не підіймуть вгору мистецтва, але вони можуть з часом оздоровити його. Чи має мистецтво відмовити цій групі своїх послуг? Той же Гюйо каже: «Існування популярних мистецтв для народу не тільки не заслугує догани, але є фактом втішним, бо це власне відкриває можливість вищому

мистецтву стояти вище понад ними; народів завжди приходилось пройти цими сходами, щоб підняти вище — це сходи, що ведуть у храм».

Коли мистецтво має вже відіграти службу роль, то краще хай служить воно демократії, що має на меті загальнолюдські ідеали, ніж бути на послугах у буржуазії, вдовольняючи її вузькокастові забаганки.

В кожному разі в першій стадії оновлення театального мистецтва відбуватиметься постільки успішно,скільки вплив буржуазних смаків на нього буде витіснитись свіжими течіями дійсно поступового і здорового демократизму.

Зовсім інакше стоїть справа з українським театром.

Він також переживає певний кризис, але цей кризис походить не з виснаги, не з виродження нашого театального мистецтва, яке, наваки, ховає в собі ще багато тривких зародів, потрібних для його розвою. Це кризис молодого організму, який вже переріс свій дитячий вік і тепер саме стоїть на порозі змужнілості. Він — немов той підліток, що ще не звик до свого нового вбрання, такого ж, як у всіх дорослих, ще поки соромиться і не знає, на яку ступить; але на шляху його лежать колоди, а за кожним його непевним рухом стежать допитливі, часом глузливі погляди. Поки він був дитиною, до нього ставились з ласкавістю, підбадьорювали і захвалляли через край; тепер від нього починають нетерпляче вимагати, критикують кожний крок і ганяють за найменшу провину або помилку, якої часом в дійсності, може, й нема. Безперечна річ, що нашим акторам здебільшого бракує загальної і фахової освіти, що наш драматичний репертуар здрібнів і зубожів, що нарешті українське громадянство слабко підтримує свій театр і буває в ньому рідким гостем. Але ж причини цих сумних явищ лежать не в самім театрі, а за межами його, — власне в тих ненормальних умовах, серед яких розвивається все наше загальнокультурне і громадське життя.

Ми як нація не живем вільним і повним життям. Могучі сили національного організму ще дримають в потенції, а та культурна робота, яку провадить наша молода і малочисельна інтелігенція, стрічає різні перешкоди і тому здобутки її поки невеликі. Свідоме українське громадянство не в стані удержати без дефіциту навіть кілька часописів і журналів, не може з повагою поставитись та енергійно підтримати єдине в межах російської України своє Наукове товариство і врятувати від хронічної худосочності тих кілька просвітніх та культурних товариств, що ще якимось животіють. Не маючи освітніх інституцій з викладовою українською мовою навіть для елементарної, початкової освіти, ми не можемо і мріяти про спеціальні інституції, де б можна було добувати фахову

освіту. Отже, при таких умовах театр мало чим може покористуватись з тих невеликих здобутків культури, які ми маємо.

До цього часу він сам був діяльним рухачем нашої культури, але щоб вийти на широкий європейський шлях і лишитись на цій поважній позиції, він тепер більш ніж коли потребує допомоги зокола, потребує свіжих течій з джерел нашої нової культури. Це був випадковий збіг щасливих обставин, що наші актори та керманічі театру були разом з тим і визначними драматургами, що поважне слово художньої критики їм вдавалось чути від представників чужої, часом ворожої преси, що театральний партер по самі береги заповняла чужа інтелігенція і т. д. Часи і обставини перемінились, і тепер ці функції і обов'язки мусять лягти на наших письменників і на наше громадянство. І поскільки на них з боку художнього і з боку матеріального зможе опертись наш театр, постільки від цього залежить і його розвій.

Кожна нація має такий театр, якого вона варта, якого вона заслугує. Отже, вимагати від театру чогось такого, що є йому понад силу, чого він тепер, в дану хвилину, не може дати, було б і несправедливо, і цілком даремно. І коли я писав, наприклад, про брак загальної і фахової освіти у наших артистів, то, само собою розуміється, не мав на думці це їм ставити в докір чи понижати їх достоїнство, а тільки констатував сам факт і висував потребу його усунення з часом, в будуччині. Це були вимоги, висловлені як *desiderata* \* або швидше бажання платонічного характеру.

Інша річ, ті дефекти театру, що походять з перестарілої традиції або від недбальства і які при бажанні можна усунути тепер же.

Звичайно, боротись з загальною системою режисури і з методом акторської праці дуже трудно, бо тут звички і особисті уподобання часто беруть гору над доводами розуму навіть у людей талановитих і освічених. Але в цій боротьбі добрим діалектиком буває саме життя: в останній час ми бачимо, як при складних постановках нових п'єс пп. режисери і артисти мусять поволі зрікатись старих традицій і йти назустріч новим вимогам мистецтва. Ще легше дасться усунути дефекти, що походять з недбальства та неуваги, як, напр., недодержаність в характері убрання, мови або прогріхи в декоративній обстанові тощо, бо вони кожному кидаються в вічі. Зрештою без прогріхів і помилок не може обійтись ні одне живе діло,— треба тільки мати мужність в них признатись і вчасно їх усунути.

---

\* Побажання (*лат.*).— Ред.

В справі національного відродження наш театр ще недавно вів перед, він був майже єдиною можливою за російських обставин формою для популяризації української ідеї. В руках свідомих керманців він може й далі виконувати своє почесне завдання, але для більшого успіху справи свідомий своїх національних обов'язків керманець, що дивиться на театр не тільки як на приватне підприємство, але і як на справу громадського значення, повинен уважно прислухатись до голосу доброзичливої критики і в кожному разі не реагувати на зроблені вказівки надмірною ущипливістю та образливістю. Чехи, може, через те і досягли поважних культурних здобутків, що справу свого національного відродження почали з самої гострої самокритики. Чому ж би й нам не піти за їх гарним прикладом?

Але, на жаль, справді ідейних та національно свідомих керманців наш театр майже не має. Ще не так давно ми мали кілька поважних труп, що під кермою ідейних провідарів уміли боронити і високо тримати прапор українського театрального мистецтва. В даний момент лишилась тільки одна трупа, з якою можна рахуватися як з ідейною — це трупа, на чолі якої стоїть вельми заслужений керманець її М. К. Садовський.

Сором був би тому, хто не признав би його великих заслуг в минулому, хто з належною пошаною не поставився б і до його теперішньої праці. Один з славних піонерів нашого театру, він більш як 30 літ з непохитною завзятістю, не покладаючи рук, працює на ниві рідного мистецтва.

Сторонній людині трудно собі й уявити, яку колосальну масу психічної енергії і сили волі приходиться витрачувати ідейному антрепренерові, працюючи серед неможливо тяжких обставин нашої дійсності! Скільки нарікань і часто незаслужених докорів мусить він прийняти на свою голову від артистів, преси і публіки, що не хотять або не вміють увійти в його скрутне становище! На які матеріальні збитки і втрати, що сягають часом до самопожертви, він бував змушений іти, продаючи художній та ідейний репертуар!

І все ж таки на протязі 30 літ такої неймовірної тяжкої праці не спроневірится, не схватится на спочинок в затишний куточок, а навпаки, коли руйнувалась одна трупа, зараз же будувати другу і вести справу далі, була здатна тільки виключно енергійна натура. І ось тепер трупа Садовського, беручи на увагу її ідейно-художню дисципліну, може бути зразковою для всіх інших труп. Таких художніх постановок (навіть опер), які вона в межах своєї можливості вже буває спроможна давати тепер, не може дати ніяка інша з сучасних українських труп.



Коли я, розглядаючи взагалі український театр, висловлював свої принципіальні і теоретичні думки, то, між іншим, наскільки це мені здавалось потрібним і характерним (в чім я — homo sum \* — міг і помилятись), зазначав дефекти і цієї трупи. Але роблячи це, я ні на хвилину не мав у думці тими дефектами затьмарити позитивні і загальнопризнані заслуги як самої трупи, так і поважного керманача її. Мені тільки здавалось, як, певно, і всім тим, хто так само, як і я, любить наш театр, що зазначені дефекти, які до того ж з боку виглядають помітніш, не повинні б мати місце в такій солідній трупі...

Оглядаючись навкруги, на те море українських труп (кажуть, є їх щось понад 120, хоч число це, очевидно, приблизшене), що заповнюють всю площу України і хвилями переливаються геть-геть поза межі її, сумно стає на душі за рідне мистецтво, за національну ідею, що в тих кочових ордах спостворюються, нівечаться або й виставляються на глум та публіку темній зденаціоналізованій юрбі. За винятком чотирьох-п'яти труп, що грають по великих містах і мусять, догоджуючи смакам великоміської публіки, ськ-так дбати принаймні про показний бік справи, себто звертати більшу увагу на декораційну обстановку, мальовничість убрання та чисельний склад персоналу, решта труп — дрібнота, що здебільшого, мов ті бульбашки на воді, не вспіють з'явитись, як вже зчезають, потім знов з'являються в іншій місці, під іншою антрепризою і знов щезають і т. д., але ніколи не переводяться. Складаються ті трупи з різної голоти, бідолашних сіромах, недобитків долі, що не мали де в житті голову притулити, от і пішли на сцену, мовляв, для легкого хліба, веселого життя та дешевих лаврів. Чимало між ними волоцюг та п'яниць, чимало нещасних бідарів, обтяжених сім'єю, що провадять старцівське життя не доідаючи, не досипляючи, напівобдерті і напівбосі. Який їх моральний багаж і освітній ценз, як вони поводяться на сцені і в житті — нема що казати; кожний, хто хоч раз з ними стрічався або познайомився з Винниченкового оповідання «Антрепренер Гаркун-Задунайський», має про них досить докладне розуміння. Всі ці трупи, в тім числі і більші з них, не турбуються ніякими ідеями, ніякими завданнями мистецтва; в них одна турбота — порожній шлунок, який треба перш за все наповнити, і тому бажання заробити якомога більше ціною яких завгодно компромісів є єдиною метою їх існування. Кожному, мабуть, також відомо, який гидкий «гопачний» репертуар вони провадять і чого тільки не виробляють на сцені, щоб здобути ласку глядачів.

---

\* Людина (лат.).— Ред.

Було б великою помилкою думати, що ці «руско-малорусскія» трупи вже відживають свій вік. Про їх живучість свідчить той факт, що більші з цих труп, граючи по великих українських містах (в Києві, Харкові, Катеринославі), мають «свою» публіку і користуються серед неї навіть чималим успіхом, а з боку матеріального часом конкурують навіть з такою визначною трупою, як трупа Садовського, що можна було спостерігати, наприклад, літом в Катеринославі, де з'їхалось разом дві трупи — Суходольського і Садовського. Як бачимо, навіть найдужчий з законів — закон конкуренції — хитається поки між завданнями високого мистецтва і «гопаком» і часом навіть виявляє тенденцію схилитись на бік останнього. Треба довгий ряд літ в однім місці виховувати публіку в бажанім напрямі, як це робить тепер трупа Садовського в Києві, щоб цей закон зрештою прихилити на свій бік. Але ж на провінції, де грає величезна більшість «руско-малорусских» труп і де публіка не має з чого вибирати, закон конкуренції не може поки грати ніякої ролі. Ясно, що там потрібної для цих труп публіки стане ще на дуже довгий час. Є ще, правда, одна обставина, яка дедалі набирає все більшого значення, але й вона певних позитивних надій дає небагато. Я маю тут на увазі брак драматичного репертуару. Безперечно, по великих містах, де все ж таки смак у публіки в середньому більш розвинений, ніж у публіки провінціальної, там, очевидно, і «попит» на ідейно-художні п'єси більший і він буде дедалі зростати, і поскільки цей «попит» буде вдовольнятися «пропозицією», постільки від цього залежатиме і дальша художня еволюція цих труп. Для великих міст цей закон, як і закон конкуренції, зберігає свою силу. Але ж не забуваймо, що у нас поки що поруч з невеликим зростом числа художніх п'єс зростає в значно більшій пропорції число п'єс макулатурних, антихудожніх, і коли навіть по великих містах ці п'єси загиджують репертуар більших труп і так чи інак в нім держаться і, значить, свої функції виконують, то на провінції в маленьких трупах, де для виконання художніх п'єс нема ні артистичних сил, ні відповідних сценічних засобів, а смаки публіки не дуже вибагливі, такі безграмотні вироби різних нездар ще довго знаходитимуть для себе вдячний ґрунт. І тим часом, як по великих містах більші трупи, еволюціонуючи, почнуть з часом виконувати національно-культурну роботу, згубний вплив маленьких труп ще довго держатиме провінцію в темряві.

Правда, не слід випускати з уваги і тієї обставини, що взагалі наш національний рух росте і потужніє, що вплив його шириться на провінцію і навіть на маленькі трупи, в склад яких входить чимало таких елементів, що своїх зв'язків з націо-

нальною стихією ще не порвали і тому поміж ними подекуди вже пробивається національна свідомість, хоч, очевидно, неглибока і, мабуть, для ідейної праці мало корисна. Тим не менш, наприклад, характерна річ, що тоді як більші трупи (опріч хіба трупи Садовського) українських газет, журналів і книжок не виписують, щось з півтора десятка передплатників «Ради» належать власне до артистів і керманічів маленьких труп; вони ж нерідко присилають замовлення і на книжки до «Української книгарні».

Було б несправедливо, констатуючи низький рівень постановки театральної справи в «малорусских» трупах взагалі, не зазначити, що там нерідко трапляються і замітні таланти, що мусять марнуватись, коли при інших умовах могли б розгорнутись в визначні артистичні сили.

Отже, коли взяти на увагу, з одного боку, вплив зі сцени самої національної стихії, яка, нехай і принижена та спотворена клоунадою виконачів, все ж таки подає свій дужий голос, а з другого — вплив безпосередньої творчості правдивого таланту, який в хвилини екстазу скидає з себе пута розумової обмеженості виконача і туподумства автора, то мусимо признати, що навіть на «низах» нашого театру, в так званій шантрапі, загоряється хоч часом святий огонь і опромінює тоді душі глядачів своїм благодійним сяйвом. Але, на жаль, здебільшого це тільки болотяні огники, що спалахують на купинах і час їх горіння — недовготривалий.

На кінці мушу знов сказати, що художня техніка, освіта, розвинений інтелект — речі дуже важні і в останній час особливо потрібні для актора, але все ж таки їх значення в театральному мистецтві помічне, а не першорядне. Найголовніший стимул творчості таланту — вибух екстазу, оргіазм, святе натхнення; цим тільки й можна запалити душі глядачів, злити їх одними спільними всім думками і почуваннями і піднести до найвищої гармонії краси.

Відомий психіатр проф. В. Бехтерев<sup>166</sup> каже, що якби ми не дивились на питання про так звану «колективну душу» і «психічні хвилі», що рівночасно охоплюють багато людей, не може підлягати сумніву, «що в основі всього лежить могутчий вплив в юрбі взаємної сугестії, яка викликає в окремих членів юрби однакові почування, підтримує однаковий настрій, зміцнює об'єднуючу їх думку і підносить активність окремих членів до незвичайної степені». Він же посилається на слова визначного європейського психіатра Садіса, що каже: «Сугестія, дана героєм, ватагом, паном моменту, приймається юрбою і відбивається від людини до людини, поки кожна голова не закрутиться, кожний розум не потьмариться. В збентеженій до нестями юрбі кожний впливає і підпадає впливу, кожний

надихає і дістає надихання, хвиля надихань все росте, поки не досягне страшної височини».

Таким «паном моменту» буває великий актор, якому театральне мистецтво дає якнайбільше потрібних засобів, щоб виявити свою величезну силу над юрбою. Як же високо повинен стояти цей актор, щоб мати змогу достойно виконати свою благородну місію!

Український театр, oprіч безпосереднього завдання мистецтва — підносити вгору і облагороджувати душу, може і повинен в справі національного відродження відіграти ще велику і почесну роль.

## МИХАЙЛО ЩЕПКІН <sup>1</sup>

(1788—1863)

*Етюд*

### I

Цього року 11 серпня минуло 50 літ з дня смерті, а 6 листопада мине 125 літ з дня народження славетного російського артиста — Михайла Щепкіна.

Вся правдиво інтелігентна Росія з незвичайним одушевленням вже одгукнулась на минуле ювілейне свято.

Театральні, літературні, просвітні та інші культурні інституції вшанували пам'ять знаменитого артиста, виславши на панахиди по ньому своїх делегатів, привітні телеграми, адреси і вінки.

На цих панахидах (на могилі артиста і на «громадянській» панахиді в «Свободному театрі» в Москві <sup>2</sup>) в ряді промов визначних артистів і письменників знов ожила, ніби воскресла і засяла внутрішнім невмирущим сявом, благородна постать «батька реалізму» на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна. Споминам про його, його характеристики і значенню преса вже присвятила величезну масу статей, фельєтонів і заміток. Але це тільки початок; справжнє урочисте святкування відбудеться, певно, під час другого ювілею артиста — 6 листопада, в зимовім сезоні, коли в Московському Малому театрі, що в пам'ять свого колишнього ветерана пишається назвою «Дома Щепкіна», має бути впорядкована ювілейна театральна вистава.

Здається, ще з часів давнього грецького театру ні один актор не був у такій пошані за життя і навіть по смерті, в часах

потомних, як цього засяг російський актор Михайло Щепкін. Йому поставлено в Суджі пам'ятника, про нього пишуть поважні студії, його ім'я згадують так само, як згадують імена Пушкіна, Гоголя, Шевченка...

Але ж ми знаєм, що славу письменника підтримують і зберігають його книги, рукописи, бо, мовляв, *scripta manent* \*. Що ж лишається по смерті актора? Його сила і значення по смерті, це — «зітхання верблюда в пустині», як колись фігурально висловився з цього поводу Гете або як написав на могильнім хресті актора Соленика<sup>3</sup> якийсь його прихильник:

... Коли ти жив,  
То щиро публіці служив,—  
І публіка тобі живому  
Квітки кидала, як солону,  
А вмер, артисте-небораче,  
То й байдуже, ніхто не баче,  
Що прах лежить твій без хреста.

Це безперечно вірно. Слава актора скороминуща, як і його творчість, що міститься в руху, згуку, моменті. Рідко коли слава актора на довгий час переживає його самого. І проте ми знаємо випадки, коли імена таких, скажем, акторів, як Гаррік<sup>4</sup>, Кін<sup>5</sup>, Тальма, Т. Сальвіні, і по смерті їх сяють людськості золотими зорями.

Власне — сяють, але не гріють...

Та бувають зорі, що довший час ще зберігають своє тепло і гріють нас своїм пестливим промінням.

От такою зорею і був Михайло Щепкін.

Талант, дар творчої ілюзії — велике щастя. Талант актора — це надзвичайне щастя! На жаль, багато акторів самі не розуміють, що то за дорогоцінний скарб посідають вони і тому не вміють його чесно і розумно зужиткувати.

Письменника читають, але його не бачать; з ним тільки, як з незнайомим другом, ніби вступають в листовні зносини.

Інша річ — актор. Вся його творчість проходить перед очима глядачів. Актор обертається до публіки безпосередньо з живим словом, надиханим живою думкою, живим почуттям. Він зливається з юркою в однім благороднім пориві, сміється разом з нею спільним веселим сміхом, олкриває перед нею своє «святая святых» і оповідає часом про такі глибокі інтимні переживання, про які можна признатися тільки на сповіді або сам на сам з найщирішим другом. Засоби його творчості якнайширші; тут йому йдуть на поміч і письменник, і художник, і музика... Арена діяльності — тисячна маса,

\* Написане лишається (лаг.).— Ред.

яка щодня міняється. Сила впливу — безпосередня і експансійна, що може порвати юрбу до бою. Плоди своєї праці, нагороду за неї він має не тільки в критичних статтях та під час ювілеїв, як, наприклад, письменник, але безпосередньо, зараз тут же в театральній залі...

Здається, цього вже досить, щоб не претендувати ще й на славу по смерті.

Але й такої слави може досягти дійсно талановитий артист, коли він сам, як каже Шопенгауер, «буде гарним і повним зразком людської природи», себто коли він, oprіч дару творчої фантазії і уміння втіляти її в образи, буде мати ще і глибоко чутливу, щиро відгучливу душу і всебічно розвинений інтелект. (Oпріч цього, звичайно, він не повинен мати ніяких фізичних дефектів і вад.) Словом, артист повинен бути гармонійною, суцільною натурою, досконалим зразком людини або, як каже Франко, «цілим чоловіком».

Лиш хто любить, терпїть,  
В кїм кров живо кипить,  
В кїм надїя ще лїк,  
Кого бїй ще манить,  
Людське горе смутить,  
А добро веселить,—  
Той цїлий чоловік.

(«Не забудь». Ів. Франко)

Таким артистом і таким «цілим чоловіком» і був Щепкін.

Режисер Малого театру відомий артист О. Южин в своїй промові на ювілейній панахиді висловився про нього, між іншим, так: «Актор в розумінні Щепкіна — це фокус, в якому зливається все, що переживає його столїття і його сучасники, починаючи з вічних запитів людськості і кінчаючи окремими побутовими рисами».

Завдання величезне, і воно накладає на актора колосальні обов'язки.

Відомий ідеолог театру і фаховий критик П. Ярцев<sup>6</sup> каже: «Щепкін побачив, що акторові, який хоче заглибитись в життя почувань усіх людей у всій його різноманїтності, треба знати все: крім того, що треба знати людей, треба знати всі мистецтва, науки, політичне життя, все, що його виробляє людська творчість і людська думка».

І це дійсно так. Тільки в повнім узброєнні знання культурно вихований, глибокочутливий і відгучливий артист може бути справжнім творцем, — не переказувачем, покїрним художнім інструкціям автора, не посередником тільки між драматургом і публікою, а власне в своїй динамічно-артистичній сфері самостійним творцем художньо-культурних цінностей.

Творчість такого артиста може піднятися понад звичайний, загальний рівень, вона здатна виробляти нові напрямки, школи, навіть диктувати нові закони в мистецтві. Ім'я такого артиста зливається з іменами корифеїв цивілізації, провідниками загальнолюдського поступу.

Такі імена не забуваються.

Така слава не гасне. Вона золотою зорею осяває шлях, вона теплим сявом зогріває серця грядущим поколінням.

Це — невмируща енергія творчого духу; це немов щось незримо розлите в повітрі, якась еманация, вічно жива, вічно рухлива і актуальна.

Бо все, що оригінальне, справжнє, живе — не умирає. Життя і все живе — вічне.

От чому «не вмерла, не полягла» і слава Щепкіна, от чому і його ювілей став ювілеєм культурного світа.

Будучи актором, Щепкін не відокремився, не замкнувся в кастових інтересах, навпаки, він єднався з широким колом кращих людей тодішньої Росії, жив нервом свого часу, був наскрізь перейнятий духом поступових ідей.

Щепкін — гуманіст, Щепкін — громадянин і Щепкін — артист склали ту адекватну величину «людянини», яка й залишилась в пам'яті історії на далекі потомні часи.

Трудно навіть пригадати собі всіх тих визначних письменників, учених і громадських діячів, з котрими Щепкін був у добрих, а з декотрими навіть у приятельських відносинах, — Пушкін, Гоголь, Лермонтов, Грибоєдов, Тургенев, Грановський<sup>7</sup>, Герцен<sup>8</sup>, Огарьов<sup>9</sup>, Белінський, Станкевич<sup>10</sup>, Шевченко, Костомаров<sup>11</sup>, Боткін<sup>12</sup>, Аксакови<sup>13</sup>, гр. Растопчина<sup>14</sup>, Кетчер<sup>15</sup>, Погодін<sup>16</sup>, Галахов<sup>17</sup>, Анненков<sup>18</sup>, Кукольник<sup>19</sup>, гр. Сологуб<sup>20</sup> і багато інших. І всі ці професори, поети і аристократи любили і поважали його; всюди він був бажаним гостем, часом вірним другом і порадником, часом слухняним учнем, а часом і сам — авторитетним учителем. З добродушно лукавою усмішкою, з ласкавим поглядом розумних очей, цей товстенький «квадратовий» чоловік, вічно був у руху, вічно був чимсь заклопотаний: з великопанського рауту поспішав на реферат або читання нового твору у якогось письменника, з репетиції хапався не спізнитись до якогось вельможі, щоб випрохати стипендію для бідної сироти або протекцію талановитому хлопцеві, що хоче вступити в театральну школу.

В політичних переконаннях він тримався радикалізму, хоч і не в дуже гострій формі. Це дало привід московському генерал-губернаторові Закревському дати про нього, тоді вже 70-літнього діда, такий курйозний відзив:

«Актор Щепкін бажає переворотів і готовий на все!»

В дійсності, будучи прихильником західноєвропейської культури, він по своїй м'якій гуманній вдачі бажав не революційних переворотів, а реформ, що могли б оновити Росію, давши їй можливість розвиватись мирним еволюційним шляхом. На цім ґрунті у нього з Герценом, котрого він гаряче любив, стався був прикрий конфлікт, що завдав йому чимало моральних страждань.

Не будучи ретроградом, він умів шанувати людину навіть тоді, коли не поділяв її політичних переконань. Так, наприклад, він глибоко поважав і цінив як людину слов'янофіла С. Аксакова<sup>21</sup>, якого, до речі сказати, дуже шанував і Т. Шевченко.

Гоголя він любив якоюсь містичною любов'ю — молився на нього. Навіть перед смертю йому ввижалося, що ніби прийшов Гоголь і кликав його до себе. Як знавець театру, Гоголь в очах його був непохитним авторитетом, який дійсно мав величезний вплив на характер і напрямок його сценічної творчості.

Шевченка він любив як друг і батько — глибоко, чуло, боліючи душею за нещасну долю поета.

І Шевченко так само платив йому зворушливою широю любов'ю. Він присвятив своєму другові, «возлюбленикові муз і грацій», поему «Неофіти»<sup>22</sup>. Коли, вертаючись з заслання, Шевченко був змушений засидітись в Нижньому Новгороді, старий Щепкін не втерпів і сам приїхав туди, щоб швидше побачити і обняти свого любого друга. При тій нагоді він дав у Нижн[ьому] Новгороді кілька гастрольних вистав, між іншим, «Москаля-чарівника», в якому чудово грав Чупруна. Потім Шевченко гостював у Щепкіна в Москві, де намалював з його портрета.

Любов Щепкіна до Гоголя і Шевченка, oprіч геніальності, що зв'язувала їх в тісну спілку, можна пояснити і вродженим національним інстинктом, українською стихією, яка непереможно тягла їх до себе.

Щепкін був зроду українцем. Як і Шевченко, він був сином кріпака; так само поневірявся в панській неволі, так само був викуплений на волю на жертви приватних осіб з ініціативи кн. Рєпніна<sup>23</sup> і кн. Волконського<sup>24</sup> (пізніше декабриста), які зібрали і заплатили поміщикам Волькенштейну, його панові 10 000 карбованців.

Свою артистичну кар'єру він робив на провінції, граючи переважно на Україні — почавши в Курську (р. 1808), довгий час служив в антрепризі Штейна<sup>25</sup> в Харкові, потім в Полтаві. В р. 1843 він був на гастрольях в Києві, де, між іншим, зіграв в «Наталці Полтавці» роль Виборного — Макогоненка.

З р. 1823, вступивши на сцену Імператорського Малого



театру, він все своє останнє життя прожив у Москві, працюючи для чужої нації.

Вмер він р. 1863 в Ялті, куди його вже зовсім старого (75 літ) і немощного послали лікарі.

Але цікава річ, проживши в Москві 40 літ і поверхово акліматизувавшись, він все ж таки цілком асимілюватись не міг.

П. Боборикін<sup>26</sup>, його сучасник, що був тоді ще молодим чоловіком, згадує, що Щепкіна в Москві так і називали: х о х о л.

Деякі свідки гри Щепкіна на сцені, між іншими артист П. Васильєв<sup>27</sup>, казали тому ж Боборикіну, що граючи в «Горе от ума» Фамусова, Щепкін ім'я «Софья» вимовляв з характерним українським згуком «хв», а з слова «Саратов» у нього виходило «Саратоу». Не любив Щепкін і Островського, як кажуть, за те, що в його п'єсах багато специфічно-московського побутового елементу, який психіці артиста був чужий і неприємний.

Поминаючи на боці те, що Щепкін все своє життя віддав російській культурі, а свою артистичну працю російському театрові, не можна не признати, що його заслуга і для budouчого українського театру була все-таки поважна.

Як і харківський артист Соленик, він зумів ф а х о в о с е р й о з н о поставитись до перших спроб виставляти на сцені українські п'єси і з великим успіхом грати в них українські ролі.

Він був піонером, що зважився пробивати перші стежки, закладати перші камінці для будови українського театру.

Якби не брак драматичного українського репертуару і не такі невдячні умови, серед яких довелось тим піонерам обертатись, то, хто знає, чи не стояв би тепер наш театр на такій же височині, на якій стоїть театр російський.

Але Щепкін має ще й іншу, загальну заслугу, не безпосередню для нашого театру, а проте і для нього дуже важну.

Він був першим теоретиком і творцем реалізму на сцені. Він порвав зв'язки в псевдокласичною та мелодраматичною школою і вказав шлях до школи реалістичної. Цим шляхом пішли його нащадки, в тім числі і корифеї української сцени.

Зробити це здатна була тільки людина винятково талановита і культурна, що мала широкий художній світогляд.

На пам'ятнику Щепкіну в Суджі, де він учився (родився він у селі Красному Обоянського пов [іту] на Курщині), вибито з одного боку «Артистові — людині», а з другого перефразований вираз Аксакова про нього: «Жити для мене — значить грати на сцені, а грати — значить жити».

Ці влучні вирази досить яскраво характеризують нам цю благородну постать.

Перший період театральної діяльності Щепкіна, щось близько 20 літ, минув на провінції, переважно на Україні. Граючи по таких великих містах, як Полтава, Харків, він завжди користувався великим успіхом і любов'ю публіки. Власне сценічний талант допоміг йому й вийти з кріпацтва на волю. Як відомо, гроші на викуп його з ініціативи полтавського губернатора кн. Рєпніна, зачарованого грою артиста, було зібрано між публікою по підписці.

Але не тоді розгорнувся і зміцнів могутий таланти Щепкіна, не тоді вияснились і скристалізувались його теоретичні погляди, що по традиції передавались нащадкам і лягли в основу реалістичної школи на сцені.

Це сталось пізніше, коли, вступивши на сцену Імператорського Малого театру в Москві, він став обертатись в колі вибраного культурного громадянства.

Служити в цім театрі Щепкін почав з р. 1823, а в р. 1825 при вступі на престол Миколая I вибухло декабрське повстання, так жорстоко знищене рукою нового царя. По ліберальнім царюванню Олександра I наступила довга глуха реакція. Суворий абсолютистичний режим безоглядно гнітив всякий прояв живої незалежної думки, а найменша спроба не то політичної організації, а навіть громадського єднання (наприклад, «петрашевці»<sup>28</sup>) стягала на себе нечувані кари. Крайці люди йшли на заслання і каторгу в Сибір (Достоевський та інші), а непокійні гарячі натури (Бакунін<sup>29</sup>, Герцен) мусили шукати захисту по чужих краях.

Так було в літературі і громадянстві; ще гірше було в театрі.

Це був час найбільшого пониження російського актора. Актори мов нижча каста, мов партії жили своїм окремим убогим життям. Замкнені в своїм «гетто», вони не мали права на вступ у ширше коло громадянства. Професія акторська вважалась за ганебну, не варту порядної, дійсно благородної людини.

На ті темні забобонні часи це було і зрозуміло, бо тоді ще панувало кріпацтво і мільйони простого люду гнулились в ярмі неволі, а більшіна артистів імператорського театру власне і складалась з кріпаків, викуплених у поміщиків.

З височайшого наказу р. 1827 чиновників, що йшли в актори, було навіть позбавлено рангів і зв'язаних з ними відслуг і привілеїв.

Актор мав для публіки інтерес тільки на сцені, поскільки він міг її добре забавити. В нагороду за це публіка кидала йому на сцену гаманці з грошима, і нерідко відзначений ласкою

актор припиняв свій монолог, щоб, піднявши гроші, висловити їй свою подяку.

Як поведився з акторами театральний уряд, можуть ілюструвати такі, наприклад, факти. Талановиту співачку Бутенброк за якусь провину висікли різкими навіть перед самим її вінчанням. Знаменитого на той час артиста В. Каратигіна<sup>30</sup> було посаджено в Петропавлівську фортецю за те, що той, забалакавшись з братом на репетиції, не запримітив, як на сцену ввійшов директор театрів Майков і замість того, щоб скочити й витягтись «в струнку», спокійненько собі сидів.

На жаль, такі або подібні факти в літописах імператорських театрів були не виняткові — право садовити артиста під арешт практикувалось урядом дуже широко і було типовим явищем того часу.

Як же в такій атмосфері, серед таких невдячних політичних, громадських і зокрема театральних умовин могла рости і викохуватись ніжна квітка сценічного мистецтва? Звичайно, відповідь на це може бути тільки негативна. На сцені панував застій, мертва рутинна і шаблонна виховані на ґрунті псевдокласичної трагедії і французької мелодрами.

От що читаєм про це в «Записках» самого Щепкіна: «Найвищу ступінь гри, — каже він, — бачили в тому, що ніхто не говорив своїм голосом, коли гра містилась в надміру скаліченій декламації, слова вимовляли якомога голосніш і мало не кожне слово супроводили жестами.

Особливо в ролях коханців декламували так палко, що згадати — сміх.

Слова: любов, жага, зрада вигукувались так голосно, як тільки сили людської ставало, але гра фізіономії не помагала акторові: вона лишалась в такому ж вимушеному ненатуральному вигляді, з яким з'являлась на сцену. Або ще: коли, наприклад, актор закінчував якийсь сильний монолог, по якому мав зовсім уходити, то в той час уважалось за правило підняти руку вгору і таким робом покидати сцену.

Не могу переказати всіх дурниць, які тоді вживались на сцені; це нудно і даремно. Між іншим, в усіх дурницях завжди пробивалось бажання підвищити мистецтво: так, наприклад, актор на сцені, розмовляючи з другою особою і почувуючи, що він має потім сказати блискучу фразу, кидав того, з ким вів розмову, виступав вперед на авансцену і звертався вже не до дійової особи, а обдаровував публіку цією фразою; а публіка, з свого боку, за такий сюрприз плескала несамовито».

Так було на провінції, та мало чим краще велося і по столичних театрах.

Окрім псевдокласичної трагедії і мелодрами, на сцені панували безглузді перекладні або перероблені комедії і водевілі —

переважно виробу французької кухні. От заголовки деяких п'єс, в яких виступав Щепкін в першій рік своєї служби на імператорській сцені: «Секретар і повар» Скріба, «Невеста трох женихов» Лятона <sup>31</sup>, «Волшебный нос, или талисман и финики», переробка з французького якогось А. Писарева <sup>32</sup> і т. п. Пізніше Щепкін так скаржився на репертуар в листі до сина: «Репертуар огидливий — нема на чім душею спочити, а через це пам'ять тупішає, уява холоне, згуків не стає, язик не повертається. Без цього я черствію до мерзоти, і мені соромно самого себе, соромно виходити перед публіку».

І дійсно, серед таких обставин черствіло душею, ошаблонувалось і гинуло чимало талановитих сил. В мертвій псевдокласичній рутині застиг, наприклад, сучасник Щепкіна, безперечно талановитий артист В. Каратигін.

Та не такий був Щепкін. Його вроджений геній поборов рутину і зумів навіть мертві витвори бездарних авторів надихнути новим життям, повним реальної правди і високохудожньої краси.

В цьому допомогли йому безмежна любов до мистецтва і свідома незупинна праця над собою.

Служити Мельпомені стало для нього релігійним культом, в який він вкладав всю душу, всю снагу свого таланту разом з колосальною працею.

В листі до Гоголя він сам називав свою любов до сцени божевільям: «Всі мої радощі зосереджені в одній сцені. Знаю, що це майже божевільство, але що ж робити? Я, певна річ, не винен в цьому. Порядні люди сміються з мене і уважають це за дурість, але я за удосконалення цієї дурності віддав би решту мого життя».

Він вічно болів душею за долю дорогого йому мистецтва і глибоко обурювався на байдужість та недбальство своїх товаришів по сцені.

В р. 1857 він писав до князя Барятинського <sup>33</sup>: «Все йде вперед, а драматичне мистецтво назад! Звичайно, ми зробились більш сміливими, самовпевненими; але наше самолюбне «я» скоро зрівняє нас з балаганними фокусниками і ми вже близько до цього...»

«При нашій сильній природі,— каже він в тім же листі,— ми не доросли ще до добросовісної праці і тому за нами потрібен догляд, а то ми якраз сядемо на російське «авось», а воно в мистецтві, крім шкоди, нічого не дасть».

В душі його завжди жило «святе невдоволення» художника з своєї праці, яка раз у раз здавалась йому невдалою, слабкою — і він тоді картав і себе, і публіку, що не по заслузі вітає його.

В цитованім вже листі до сина, де він каже, що йому соромно виходити перед публіку, далі він пише: «А вона, голубонька (публіка), все така ж ласкава до мене, не бачить, що до неї на сцену виходить вже не артист, обдарований натхненням, який всього себе присвятив мистецтву, але наймит, що за виконання неухильного обов'язку випрацьовує свою заробітну платню, ні, їй все однаково! виходить тулуб, що носить назву Щепкіна, і вона в захваті. Сумно, страшенно сумно!.. Мені легше було б, якби мене хоч часом освистали, навіть це мене б потішило за будучий російський театр; я бачив би, що публіка розумнішає, що їй самого прізвища не вистачає, а треба діла».

Звичайно, в цих словах Щепкін до себе несправедливий. Кажуть, кілька місяців перед смертю, цей 75-літній дід, виступаючи на сцені, міг ще чарувати своєю грою.

Але яка благодарна риса — це невдоволення з своїх артистичних здібностей! Чи зустрінеш її у теперішніх зарозумілих «знаменитостей»?..

А як він працював над собою!

Вдень і вночі, дома і на прогулці, за столом і в поїзді, словом, всюди голова його була заклопотана тою чи іншою роллю, чи то складною мізансценою, чи неясною позицією або незрозумілим місцем в п'єсі. Граючи ту ж саму роль вже десятки, сотні раз, він тим не менш щоразу прочитував її на ніч, кладучись до ліжка, а коли не було репетиції, приходив увечері до театру першим і сам ще на темній сцені проходив роль з усіма мізансценами. Кажуть, що за 58 літ своєї театральної служби він не тільки не пропустив ні одної репетиції, але навіть ні разу не спізнився.

Є така думка, що художник, котрий занадто багато працює, здебільшого буває сірим художником — праця, мовляв, забиває натхнення.

Але треба відрізнити працю ремісника від праці подвижника. Щепкін не знав ремісничої праці, він знав власне працю подвижника, ентузіаста, жерця. Він горів у праці і творив під час неї — творив і в житті, і на сцені. Він не міг заспокоїтись, застигнути в одній вже раз виробленій формі, він щоразу вносив в неї нові деталі, інші відтінки і відсвіти. Белінський писав про нього: «Щепкін — художник; для нього вивчити роль не значить один раз приготувитись до неї, а потім повторити себе в ній: для нього кожна нова вистава є нове вивчення».

Магічна, таємнича, як наказ вищої сили, ірраціональна і екстативна влада сцени у нього спиралась на колосальну працю над собою, на вічну логіку шукання.

Але те, що завжди ставилось йому в заслугу, а власне: ясність дикції, її соковитість, її закінченість і зваблівість,

як і виразна мальовничість його сценічних образів,— все це походило не тільки від природного дару, але ще й від школи, від упертої праці над своєю технікою.

Те, чого він не мав у себе від природи зразу, в готовому вигляді, він потім власною волею, технічними вправами виробив і вишколив до непізнання.

Голос його, спершу слабкий і одноманітний, з діапазоном «на три ноти», став потім гучним і дзвінким настільки, що його було чути всюди, навіть у величезному Петровському театрі<sup>34</sup>; він здобув йому і ту гнучкість згуку, яка давала можливість виявляти найтонші вібрації і відтінки почувань. Він мав ще одну ваду темпераменту: надмірну гарячковість, готову щоразу перейти в крикливість, в безтямну метушливість і тремтіння рук. Проти цієї вади він завжди був напоготові, щоб її вчасно стримати і не дати вибухнути їй свавільним запалом. Художня планомірність і велична спокійність стали потім характерною окрасою його благородної творчості.

З цього боку цінним посвідченням можуть бути уривки з листа до нього такого авторитетного судді, як М. Гоголь: «Ви даремно кажете в листі, що старієтесь... Ваш талант не такого роду, щоб старітись. Навпаки: стиглі літа ваші тільки забрали частину того палу, якого у вас занадто багато і який засліплював ваші очі і заважав поглянути вам ясно на вашу роль.

Тепер — ви стали в кілька разів вище того Щепкіна, якого я бачив раніш.

У вас тепер є та висока спокійність, якої перше не було. Ви тепер можете царювати в вашій ролі, тоді як перше ви все ще якось метушились.

Коли ви цього не чуєте і не помічаєте самі, то повірте ж в дечому мені, згодившись, що я на цьому потрохи розуміюсь...»

Прозорливим оком Гоголь бачив в будуччині ще більші перемоги цього геніального артиста, коли публіка признає в нім самоцінну творчу силу а к т о р а - а в т о р а.

«Смішно думати,— пише він в тім же листі,— щоб не можна було нарешті примусити публіку ввійти глибше в мистецтво комічного актора — мистецтво таке дуже і яке так яскраво промовляє всім в очі.

І на вас лежить обов'язок примусити, щоб не для автора п'єси і не для п'єси, але для а к т о р а - а в т о р а їздили до театру...

Побачите, що для вас настане ще такий час, коли їздитимуть до театру тільки для того, щоб не згубити ні одного слова, вимовленого вами, і коли будуть зважувати це слово».

Гоголь не помилився. Щепкін виправдав і здійснив його пророчі надії. В цьому допоміг йому сам автор «Ревізора»,

бо власне в «Ревізорі» Щепкін знайшов себе і відтоді вже твердою ногою ступив на шлях художнього реалізму на сцені.

Прочитавши цю комедію, він зразу ж поклав їй справедливу оцінку і відчув у душі її колосальне значення для сцени. «Дякую вам од душі за «Ревізора», — писав він тоді в листі до Гоголя, — не як за книгу, а як за комедію, котра, так мовити б, здійснила всі мої надії і я цілком ожив. Давно вже я не почував такої радості, бо, на нещастя, всі мої радощі скуплюються в одній сцені».

Нова п'єса, збудована на реалістичних підвалинах, зміцнила його ще не зовсім певні і ясні погляди про потребу нового реалістичного методу гри. До цього часу він ще йшов помацки, носив в собі якусь тривогу сподівання; тепер в душі його заграла радість, що вказувала на можливість повноти і глибини творчості, тепер він міг вільно розгорнути свій талант.

І це сталося.

Здивована публіка в німім захваті стежила, як на схемі талановитого помислу автора кидала свої блиски щаслива мрія, геніальна думка актора, як надзвичайна інтуїція його вишивала чарівні квіти, утворювала блискучі фантоми, втілені в сценічних креаціях.

«Це такий артист, для якого глядачі не існують», — так тоді казали про Щепкіна.

Про талант його найкращий критик того часу В. Белінський писав, що його мистецтво «вище всякої хвали, самої запальної, самої ентузіастичної».

Широко освічений, вихований в європейській культурі Герцен висловив навіть таку думку: «Щепкін і Мочалов<sup>35</sup> — два найкращі артисти з усіх, що я бачив впродовж 35 літ і на протязі цілої Європи. Обидва належать до тих натяків на затієні сили і можливості російської природи, що роблять непохитною нашу віру в будучину Росії».

Але дивлячись на театральне мистецтво як на релігію, побожно схиляючись перед ним, Щепкін не був замкненим в собі жертвом-аскетом, якому про інших байдуже. Ні, він був і проповідником, і вчителем.

«В мистецтві, як в релігії, — казав він, — той буде анахтема проклят, хто, бачачи гріх і помилку іншого, не захоче його спинити або отямити».

Використовуючи всі вдячні місця і позиції своєї ролі, він старався, дбав і про свого партнера, що грав з ним разом.

В листі до Анненкова він оповідає про такий випадок, що якось стався з ним в останній сцені п'єси «Горе от ума». Коли актор Самарін<sup>36</sup>, що грав Чацького, говорив свій останній монолог, Щепкін — Фамусов, ніби цілком переконавшись в його

божевіллі, так правдиво удавав своє здивування, що публіка не видержала і почала реготатись.

«Я тут побачив,— зауважує Щепкін,— що це з мого боку помилка і що я повинен з обережністю віддаватись почуттю, а особливо в сцені, де Фамусов не на першому плані. Ми з дочкою виявляли з себе обстановку, а вся річ була в Чацькому».

Шануючи творчу працю автора, він був завзятим ворогом скорочення п'єси або зменшення ролі, на що такі ласі теперішні режисери і актори.

Maitre — учитель, він в своїх «Записках», приватнім листуванні і розмовах або порадах артистам залишив цілий кодекс правил і вказівок, на диво влучних і прозірливих на той час, що й лягли в основу будучого реалістичного театру.

Першим і головним його правилом було: **Б е р и з р а з к и з ж и т т я.**

«Пам'ятай, любий друже,— навчав він, як довідуємось з оповідання режисера С. Соловйова,— що сцена не любить мертвоти — їй подавай живу людину і живу не самим тільки тілом, а щоб вона жила головою і серцем...»

Виступаючи на сцену, покинь за порогом усі твої особисті турботи і клопоти, забудь, чим ти був, і пам'ятай тільки, чим ти є тепер...

Читаючи роль, всіма силами старайся примусити себе думати і почувати так, як ти повинен удавати з себе на сцені. Старайся, мовити б так, розжувати і проковтнути всю роль, щоб увійшла вона в тебе в плоть і в кров. Як досягнеш цього, то в тебе самі родяться і правдиві згуки, і вірні жести, а без цього, до яких фокусів не вдавайся, яких пружин не підкладай, а все-таки буде погано».

Звичайно, роблячи останню пересторогу, він тим самим не змаловажує значення техніки і не заперечує потребі вироблення технічних засобів гри, як і потребу ширшої освіти та культурного виховання для актора.

Це ми яскраво бачили на його власнім прикладі.

Далі він вказує і як саме треба приступати до вивчення ролі.

«В дійснім житті, коли хочать добре пізнати кого-небудь, то розпитують про місце, де він живе, про його способи життя, звички, про його приятелів і знайомих. Так само треба чинити і в нашій справі. Ти одержав роль і, щоб дізнатись, що то за птиця, повинен спитати в п'єси, і вона неодмінно дасть тобі певну відповідь».

В листі до відомого артиста Шумського він пише приблизно те ж саме: «Завжди май на увазі натуру, влазь, так мовити б, в шкуру дійової особи, допевняйся гарненько про громадське становище, його освіту, його власні ідеї, якщо вони є, і навіть



не випускай з ока суспільних умовин його минулого життя. Коли все це буде вивчене, то яке б становище не було взято з життя — ти напевно виявиш його вірно: ти можеш заграти часом слабо, часом сляк-так добре (це часто залежить від душевного настрою), але заграєш вірно».

Як бачимо, він в загальних рисах подає навдивовижу такий самий метод вивчення ролі, до якого прийшов останніми часами К. Станіславський в Московському художньому театрі.

З більшою повнотою Щепкін висловлює свої теоретичні думки в листуванні з актрисою Шуберт<sup>37</sup> і Анненковим.

Ми мусимо на них трохи довше зупинитись.

В листі до Шуберт 24 марця р. 1848 він пише:

«Один не плаче на сцені, але, підробляючись, так мовити б, під сльози, примушує плакати публіку; другий заливається гіркими сльозами, а публіка не спочуває йому: значить — з цього виходить, що справжнього чуття не треба для драматичної творчості, а тільки холодне мистецтво, себто тільки акторство? Може, я помиляюсь, але, на мою думку, це не так!

Як би вам висловити ясніше мою думку? Наприклад, одному природа дала душу, відгучливу на все прекрасне, все добре; для нього дорогі інтереси людські, він не чужий людині — на яким би щаблі громадського життя вона не була, він відчуває її горе і радість, він до всього ставиться гаряче, немовби це торкалось його самого, і тому він буде плакати і сміятись разом з нею.

Другий, живучи в громаді і стрічаючи на кожному кроці і гірке і смішне, бере участь і в тому і в другому настільки, наскільки він зв'язаний з людьми в громадському житті або наскільки йому треба виявити свою участь.

Ці люди, міркуючи про все холодно, мають можливість, живучи в громаді, брати у всьому участь розумом і, щоб не здатись егоїстом, — виявляють участь, ніби б то спочувачи (підкреслення Щепкіна), а тому що вони завжди в спокійному стані, то краще панують над собою; значить, і висловлюватись будуть з певністю.

Так і на сцені: далеко легше передавати все механічне для цього потрібен тільки розум, — і він поволі наблизитиметься і до горя, і до радості настільки, наскільки копіювання може наблизитись до істини.

Відгучливий («сочувствующій») артист — не те; він має взятись до невимовної праці: він повинен почати з того, щоб знищити себе, свою індивідуальність, свою особливість, і зробитись тією особою, яку йому дає автор, — що виконати, не знищивши себе, неможливо.

Там треба тільки підробитись, тут треба зробитись; з цього і виходить, що перший швидше обморочить публіку...»

Але, каже він далі, «якби вам доля судила побачити двох артистів, добросовістно працюючих: одного — холодного, розумного, що довів удавання до найвищої межі, другого — з душею запальною, з іскрою Божою, і якби вони в рівній мірі присвятили себе мистецтву, тоді б ви побачили всю неосяжну відлеглість між справжнім чуттям і удаванням».

Далі він дає такий приклад.

«Я бачив Плессі<sup>38</sup> і Вольніс і скажу, що бачив і те і друге. Перша — мало не в цвіті літ, з свіжими згуками, володіє мистецтвом досконало, гарна, дуже гарна. Друга — вже під сорок літ, з попсутими згуками, але вона відчуває, страшенно відчуває, і якою бідною стає Плессі з усім своїм мистецтвом! Я од Вольніс тільки почув стражденні згуки, але такі згуки, що залишилися в мені на все життя».

Тут, як бачимо, Щепкін виразно висловлює свій негативний погляд на натуралізм, який полягає в штучності, в копіюванні дійсності до найменших, але поверхових дрібниць. Таке мистецтво він називає «механічним», здатним тільки наближатись до внутрішнього змісту життя «настільки, наскільки копіювання може наблизитись до істини». Але виставляючи потребу реалістичної творчості, він робить сам помилку, коли каже, що відгучливий актор повинен для цього «знищити себе, свою індивідуальність». (Подібну помилку не так давно зробили були на початку своєї діяльності духовні учні Щепкіна, керманічі Московського художнього театру, вимагаючи від актора повного упокорення волі режисера на кошт знищення власної індивідуальності; але вони зуміли вчасно схамелитись.)

Таке знищення власної індивідуальності насамперед неможливе та навіть і не потрібне. Шопенгауер каже: «Завдання актора — виявляти людську природу з різних її боків, в сотнях самих різнорідних характерів, але на загальному тлі раз назавжди даної індивідуальності, яка ніколи цілком не стирається».

Це прекрасно розумів і Щепкін, бо, як свідчать його сучасники, власне він то і творив на тлі своєї індивідуальності. Кажуть, що йому навіть ставили в докір його нібито одноманітність гри. В дійсності ж справжні знавці театру бачили заслугу Щепкіна в тім, що він, не ганяючись на вищих, поверховими засобами, умів передавати всю різноманітність людських почувань в тонких відтінках, які треба було навчитись ловити ухом і стежити оком.

Глибоке розуміння реалізму виявляє Щепкін в листі до Анненкова, ділячись з ним враженням, яке справила на нього в Парижі знаменита французька артистка Рашель<sup>39</sup>. Йому дуже не сподобалась її декламаційна манера гри, що набли-

жається до співу «с завыванием», і він зауважує, що в Москві ці співу вже закинули, бо, мовляв, «у нас їх співає серце». Далі він пише: «Досвід, думання і — не соромлячись скажу — якийсь інстинкт вивели мене на простий шлях. Так! Дійсне життя і бентежні пориви при всій своїй вірності повинні в мистецтві просвітлитись і справжнє почуття настільки повинно допускатись, наскільки вимагає ідея автора. Яке б не було вірне почуття, але коли воно перейшло межі загальної ідеї, то вже нема гармонії, яка є загальним законом для всіх мистецтв... Натуральність і щире почуття потрібні в мистецтві, але настільки, наскільки допускає загальна ідея. В цьому самому і полягає все мистецтво, щоб уловити цю межу і встояти на ній».

Таким робом, Щепкін свідомо виступає проти старої вульгарної, так званої школи нутра, і виносить їй гострий і рішучий осуд.

Признаючи потребу на сцені щирих переживань, він вимагає для них певної координації, або, як він каже, «межі», через яку переступати не слід.

Оповідують, що якось на репетиції Щепкін обернувся до товариша, з яким він сцену:

— Ти, будь ласка, дай мені ноту.

— Яку ноту? Навіщо? — Спитав той, нічого не розуміючи.

— Як навіщо? Та для акорду.

Які характерні і дорогоцінні тепер для нас ці вирази: «Гармонія — загальний закон для всіх мистецтв» або ця «межа» і «акорд».

Геніальний артист і maître вже тоді відчув і прозрів потребу того, що тільки ось недавно лягло у нас в основу мистецтва: закон ритму.

От в загальних рисах і всі головніші теоретичні погляди Щепкіна на мистецтво, наскільки їх можна простежити по його «Записках», листуванню та відзивах його сучасників. На жаль, систематизованого твору, в якому він мав намір висловити «свій погляд на мистецтво драматичне», він чомусь не написав.

Визначною заслугою Щепкіна як актора було те, що він перший вніс у свою гру на сцені художню простоту, так звану щепкінську простоту. З нього почався той «розмовний», не-театральний тон гри, який утворює ілюзію справжнього життя і примушує глядачів забувати, що дія відбувається на сцені. На українській сцені секрет «розмовного» тону і правдиву «щепкінську» простоту гри мав тільки небіжчик Марко Кропивницький.

На жаль, учні Щепкіна, переважно артисти Московського Малого театру, де особливо шануються його традиції, і тут не

дорівняли своєму вчителеві: нерідко цей розмовний тон у них збивається на неглибоку, дешеvu простоту, якою вони так люблять пишались в побутовій комедії Островського.

Простота Щепкіна була зовсім іншого роду. Влучну характеристику значення Щепкіна і його простоти гри дав Герцен: «Він був великий артист. Артист по призначенню і по праці. Він утворив правду на російській сцені, він перший став не театральним в театрі. Гра його вся від початку до кінця була перейнята теплою наївністю, вивчення ролі не завало ні одному згуківі, ні одному рухові, а давало їм тверду підпору і твердий ґрунт».

«Прекрасне повинно бути величним».

Цей заповіт Пушкіна був основним принципом в творчості Щепкіна. От чому його творчість не мала вузько національного, специфічно великоруського напрямку, а йшла напрямком загальнолюдським. От чому він не любив Островського, а обертав свої симпатії до репертуару західноєвропейського, світового.

Це робить його близьким всім націям, а те, що він був піонером будучого українського театру, дає й нам право пишались його славою.

Характери Мольєра, герої Шекспіра, діти України однаково відбивались в дзеркалі його художньої творчості з певністю усіх національних, расових і побутових рис.

Він був комік *par excellence*, але грав прекрасно і драматичні ролі.

Скупий (Мольєра), Шейлок (Шекспіра), Фамусов (Грибєдова), Городничий (Гоголя), Виборний (Котляревського) і багато інших ролей були його шедеврами.

Як творець реалізму на сцені, він у театрі був тим, чим був Гоголь в літературі.

## ДВА ЮВІЛЕЇ

Корифеї нашого театру вже відсвяткували ювілеї своєї славної 25-літньої праці; дехто з них по тяжких трудах вже й опочив вічним сном...

Фактично от уже 7 літ, як театр наш вступив в новий період свого існування, і цей період позначається тепер рядом ювілеїв артистів другої генерації, артистів, що здобули своє сценічне хрещення і виховання під батьківським доглядом і дбсвідною рукою корифеїв.

Ці ювілеї в історії розвитку нашого театру важать дуже багато, бо як іспити навіч нам показують, яких здобутків досягли учні, перейнявши науку від своїх славних учителів.

Власне такі іспити оце недавно складали заслужені і талановиті артисти — Любов Ліницька і Федір Левицький, ювілеї яких наш театр разом з громадянством святкував цього року в Києві.

Перші свої сценічні кроки і Ліницька<sup>1</sup>, і Левицький<sup>2</sup> ставили в трупі М. Кропивницького, цього основоположника українського театру і першого ж на українській сцені учителя-режисера, що вказав методи гри і дав напрямок творчості цілому поколінню артистів.

Далі їх шляхи на який час розминаються.

Ліницька, здобувши сценічне хрещення у Кропивницького, завершує своє артистичне виховання пізніше вже в трупі Саксаганського; Левицький іде тим же самим шляхом, розвиваючись самотужки.

Відома річ, що кожна сценічна школа є завжди в певній і безпосередній залежності від драматичного репертуару, котрий вкладає в неї зміст і викликає ту чи іншу її еволюцію. Гальмом еволюції буває консервативна рутинна, старий утертий шаблон, що передається традиції і намагається жити й тоді, коли вже ніякої рації існування не має. Звичайно, зріст органічного життя розриває зрештою пута старої рутини, для того щоб на її місці заснувати нову, а стара підпадає нівелиції або перебуває вже в малшкідливому рудиментарному стані.

Для кожного актора на початку рутинна є тим позитивним ґрунтом, на якому він ставить свої перші, ще непевні кроки, поки розвинеться в нім власна критична свідомість і він зуміє засвоїти собі принципи даної школи; багато несвідомих, хоч і талановитих акторів, так і закипають в тій рутині.

Як ж школа утворила ту сценічну рутину, на ґрунт якої в самім початку вступили Ліницька і Левицький?

Це було в 1888 році, коли наш молодий театр досяг ледве 7-мілітнього віку.

Репертуар трупи Кропивницького складався тоді з кількох п'єс самого патрона трупи, Старицького, Олександрова<sup>3</sup>, Стороженка<sup>4</sup>, Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемівського<sup>5</sup>, Шевченка, Кухаренка<sup>6</sup> і ще деяких\*. Репертуар цей, невеликим числом п'єс і небагатий змістом, складався (правда, з значними відмінами, яких вимагала етнологія та етнографія українського життя) під великим впливом репертуару російського театру, де тоді ще панувала перекладна французька мелодрама\*\*. Особливо це треба сказати про такі п'єси, як «Гаркуша» Стороженка, «Щира любов» Квітки,

\* П'єси Карпенка-Карого були тоді в монополії автора.

\*\* Про мелодраму та український театр того часу див. книгу «Театр і драма» М. Вороного, стаття «Театральне мистецтво і український театр», розділ III.

«Ой не ходи, Грицю» Олександрова і тієї ж назви Старицького, «Дай серцю волю», «Невольник» Кропивницького і т. п.

«Сценічність» вимагала від п'єси строгого розмежування ролей на амплуа ефектної драматичної ситуації, побутового епізоду, співів, танців і супроводу оркестру (фуги) до розчулено драматичних монологів в кінці дії «під завісу». На сцені були гоголівські персонажі (з «Вечорів на хуторі»), пейзажи «хохли», картинно підмальовані, колоритні, рухливі, але все ж таки штучні, тенденційно підроблені під нібито справжнє життя. Рідко-рідко, і то переважно в п'єсах Кропивницького, траплявся оригінальний тип або характер. Український театр ще не вів виробити власної сценічної рутини і тому, взявши від російського театру основи мелодраматичної школи, мусив взяти звідти і рутину сценічної гри. Щоб не спинятись на спеціальній характеристиці і деталях цієї рутини, скажу лиш, що прототипом гри героїні була та всім нам добре відома «Маруся» з «Ой не ходи, Грицю», сценічний образ якої в нетлінній пробі своїй зберігся і до цього часу. «Маруся» була домінуючою постаттю всіх українських п'єс з деякими лише модифікаціями, яких вимагали типічніші позиції даної п'єси. Роль ця, така не складна, така елементарна змістом психічних переживань, не вимагала від артистки ні свідомої вдумливості, ні особливого заглиблення, її можна було оживити тільки «нутром», чого власне і вимагала мелодраматична рутини.

Ефектні зовнішні дані Ліницької, тоді ще молодої артистки, як не можна краще сприяли їй до досягнення амплуа таких героїнь.

Статурність постаті, експресія руху, дзвінкий, гнучий, з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливою красою якої були очі — карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму ніби покривались ніжнорозовою хмаркою, а в хвилі драматичного зворушення спалахували огнем і кидали стріли блискавок — все це разом з бурхливою хвилею молодого, сильного «нутрянного» чуття утворювало ілюзію справжнього глибокого екстазу, який захоплював і зворушував публіку.

За своєї служби в групі Кропивницького (всього, здається, 1 рік і 4 місяці), а також по інших маленьких трупах Ліницька досконало усвоїла цю школу «нутра» і її сценічну рутину. Треба тут зауважити, що Кропивницький, цей першорядний режисер і учитель для молодих сил, хоч і сам виховався на школі «нутра», але в нім як в високоталановитій натурі голосно озивались традиції щепкінської простоти і глибокого реалізму, чого він вимагав і від своїх учнів,— і не його вина, що, з одного боку, весь тодішній репертуар, особливо в жіночих ролях, майже не давав їм вдячного матеріалу, а з другого, що

твердо установа мелодраматична рутинна заважала незміцнілим силам вступити на досить-таки трудний реалістичний шлях.

Власне ото ця ж то «школа нутра», що принесла Ліницькій напочатку велику користь, давши їй можливість опанувати собою і виявити свої ефектні засоби, далі в значній мірі гальмувала розвій її таланту і позначила на йому свій карб, який ще й тепер дається помічати в деяких ролях цієї артистки, особливо з старого репертуару.

З р. 1891 Ліницька вступає до трупи О. Саксаганського. Реалістична школа, утворена драматургом Карпенком-Карим \* і режисером Саксаганським на сцені, ставить перед артисткою нові завдання і вимоги, перед якими вона напочатку мусила в нерішучості спинитись. Автор, поставивши її в зовсім-таки звичайну буденну обстанову, не дає їй ніяких ефектних позицій («Безталанна»), а коли й дає, то подиктовані логікою життя («Наймичка»), над котрими треба задуматись; навіть мова ролі якась занадто проста, без витієватих метафор і інших окрас елоквенції. Режисер, з свого боку, протестує проти надмірної екзальтації, ефектного жесту, істеричного вигуку, а вимагає тільки глибини переживання і простоти гри.

Щоб дати вірну сценічну інтерпретацію таких, скажемо, образів, як Харитина («Наймичка»), Мар'яна («Розумний і дурень»), Софія («Безталанна») і Марина («Батькова казка»), потрібні були інші методи гри, ніж ті, якими орудувала мелодраматична рутинна. Висловлюючись фігурально, треба було убити, знищити в собі лубочно яскраву «Марусю» і пошукати інших фарб і інших способів для змалювання нових постатей. Це зробити було нелегко вже через те, що трупа Саксаганського, маючи обмаль нових п'єс, мусила виставляти і «Ой не ходи, Грицю», і «Циганку Азу», і «Гудули», і інші мелодраматичні вироби старої театральщини, де «Маруся» повновладно панувала. В цьому ваганні між двома школами, в цій внутрішній боротьбі з собою, певно, немало витрачалось психічної енергії непродуктивно, і все ж таки, нарешті, бачимо, що Ліницькій удається утворити ряд прекрасних образів, повних життєвої правди і художньої краси.

Вже в трупі Кропивницького в такій ескізній ролі, як Галя («Назар Стодоля»), артистка виявила здатність малювати м'якими акварельними тонами; в трупі Саксаганського вона поглиблює цю здатність, з тонким смаком і чуттям міри розгортаючи гаму фарб в ліричній образі Софії («Безталанна»),

---

\* Мушу тут застерегтись, що, на мою думку, реалізм Карпенка-Карого властиво не органічний, а ідейний, часом навіть тендіційний (наприклад, в «Чумаках»), що межує з натуралізмом.

і нарешті далі, не виходячи з площі ліризму, в ролі Харитини («Наймичка») досягає верхів ліричної драми, дивуючи своєю композиційною віртуозністю.

В останній дії п'єси монолог Харитини («Жить хочеться»), який по справедливості можна прирівняти до монологу Катерини в «Грозі» Островського, у виконанні Ліницької набуває незвичайної глибини, чутлості і з технічного боку є правдивим шедевром. В цих двох ролях Ліницька являється солідною конкуренткою навіть Заньковецької. Високих щаблів артизму досягає вона і в сценах кокетства Мар'яни з Михайлом («Розумний і дурень») і особливо — Марини з Францом («Батькова казка»), так само як і глибокодраматичній сцені тієї ж Марини з Никодимом в IV дії.

В героїчних ролях Ліницької варті уваги ті моменти, коли їй удається зійти з мелодраматичного тону і, ставши злегка на котурни, підвестись до величної краси — пафосу класичного. В такі моменти її експресійні засоби вказують на можливість утворення нею і трагічних постатей Шекспірового репертуару. До таких моментів ми залічуємо в ролі Ялини («Лиха іскра») монолог з III дії, де вона розмовляє з дубами, і в V дії оповідання Ялини про сон, а в ролі Тетяни («Бондарівна») її сцену з старостою в останній дії. Сильними колоритними мазками малює артистка і героїчні постаті Єлени («Богдан Хмельницький»), і Марусі Богуславки, але трагізм їх більш зовнішній. Колосальний в своїй глибині і різноманітності талант Заньковецької такої, між іншим, властивості не має.

Останній час висунув перед Ліницькою нове і досить складне завдання — це ролі інтелігентних жінок, які в попереднім репертуарі були явищем спорадичним, випадковим. В п'єсах Гордіна (з єврейського життя) з такими ролями артистка справляється цілком добре. В п'єсах Винниченка, де психіка жіноча складніша («Брехня»), її спроби поки що непевні, в чім, очевидно, не мале значення мають незвикла будова п'єси і непритосованість антуражу, але в тих п'єсах, де Винниченко держиться старої будови і методу натуралістичного («Натусь»), артистка почуває себе вільніше.

Минуле артистки і всі дані її подають надію, що і в новішій репертуарі вона завоює належне собі місце.

В особливу заслугу Ліницькій треба поставити те, що в своїй творчості вона йшла самостійним шляхом, не наслідуючи своїх попередніх товаришок.

Тим-то сценічні здобутки її і загальнопризнаний успіх набувають ще більшої вартості і ваги і дають їй право на поважне і почесне місце серед діячів рідного театру.

Федір Левицький родився р. 1860 в м. Новоукраїнці Єлисаветського повіту на Херсонщині. По скінченні семі-



нарії він десять літ був старшим учителем в Новоукраїнській двокласовій школі, але з огляду на сімейні обставини мусив змінити посаду учителя на посаду судового пристава Єлисаветського з'їзду мирових суддів, але тут більше одного року не всидів. Ні педагогічна, ні судова діяльність не могли вдовольнити цю від природи артистичну натуру, що поривалась на сцену. Ще будвши учителем, Левицький почав брати участь в аматорських виставах. Якось випадково будвши в Новоукраїнці, попав на одну з таких вистав М. Кропивницький, і йому так сподобався молодий актор в ролі Стецька («Сватання на Гончарівці»), що він зараз же запропонував Левицькому ангажемент до своєї трупи. З цього моменту доля Левицького odkриває перед ним інший, давно бажаний шлях. Він скидає з себе мундир судового пристава і 11 листопада 1888 року вступає до трупи Кропивницького. В цій трупі він служив чотири роки, потім переходить до трупи М. Садовського, де служба його тягнеться 4  $\frac{1}{2}$  роки; далі по одному сезону служить у Саксаганського і у Найди і на протязі 8 літ у Суслова<sup>7</sup>. Був один момент, коли Левицький захитався і мало був не схибив з української стежки. 1903 року він вже підписав контракт в російську оперетку Бауера, але за нього заплатив «неустойку» Бауерові український антрепренер Ф. Волик<sup>8</sup> і взяв його до своєї трупи на збільшену платню. Незабаром трупа цього аматора-антрепренера розпалася; тоді Левицький разом з артисткою Л. Квіткою заснував власну трупу, але й ця трупа довго не проіснувала і Левицький мусив на який час знов завітати до Суслова... Нарешті добрий притулок він знаходить в солідній трупі М. Садовського, де без перерви і з незмінним успіхом грає от уже шостий рік.

Ф. Левицький — один з талановитіших учнів М. Кропивницького.

Ідучи за прикладом свого учителя, він так само мусив уже напочатку відчуті фальш художніх приписів старої школи і неглибоку естетичність та поверхову штучність її сценічної рутини. Справжній талант артиста бридився всякого шаржу, грубих «фортелів» і взагалі дешевих карикатурних засобів гри, на чому в той час властиво і будувалось мистецтво комічного актора. Але ж з матеріалу, який давав тодішній репертуар, що складався з різних «Стецьків», чудакуватих старостів та п'яненьких дядьків, утворювати суцільно викінчені сценічні образи дійсного життя, просвітленого художньою інтуїцією, міг тільки визначний талант, чуткий і тонкий психолог, здатний творити самостійно, заповнюючи ріденький твір глибшим змістом та поправляючи дефекти і помилки автора. От цю ж то невдячну і важку працю мусив взяти на себе і наш шановний ювіляр. Чимало з його товаришів, обравши постать коміч-

ного артиста, не зуміли з честю устояти на цій позиції і охоче зміняли її на становище балаганних жонглерів, ставши окрасою «русско-малорусских» ватаг.

Але Левицький навіть в найскрутніші моменти, коли йому приходилось «для хліба» служити і по «малоросійських» трупах, виступаючи в невідповіднім для нього антуражі, і тоді не похилив свого художнього прапора, а бадьоро ніс його на протязі 25 літ і так само несе його й тепер. Левицький — артист-маляр, що чудово володіє сценічним пензлем; його постаті писарів, дяків, старшин, дядьків і євреїв — глибокореальні, живі, надихані почуттям художньої правди.

Характерною прикметою творчості цього артиста є — виразність рисунка ролі її соковита колоритність, сполучені з простотою і щирістю виконання. Його гумор натуральний, правдивий, його сміх чистий і здоровий. Це щедро обдарована натура разом з тим визначається ще одною цінною рисою — скромністю, яка є й благородною окрасою всякого справжнього таланту і яка притягає до нього загальні симпатії. Він не тільки симпатичний в житті, він симпатичний на сцені, і за це його ще більше люблять.

Побажаємо ж шановному ювілярові користуватись ще довго-довго такою ж славою, успіхом і симпатією, яких він досяг за свої 25 літ праці — в цьому ми бачимо безпеку дальшого поступу комічного мистецтва на нашій сцені.

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ

*(Враження та уваги)*

Wir haben die Schauspieler,  
aber keine Schauspielkunst!

*Lessing \**

Найболючіше місце нашого національно-культурного життя — це наш український театр. Ця інституція, немов рахитична дитина з виразними ознаками гіпертрофії і різних аномалій, розвивається мляво і тупо, а що найгірше — ця дитина має надміру подразнену амбіцію і на кожний дотик реагує страшенним вереском. Коло неї ходять навспинячки, панькаються неймовірно і зацитькують кожного, хто наслідиться рота розкрити, щоб зробити яку увагу чи подати ліки на її хворобу. Шановні патріоти, як затуркані батьки, зараз махають з переляку руками і пошепки остерігають такого радника: «Та тихо-бо! не зачіпайте... Яке є, таке і є — нехай

\* Маємо авторів, але не маємо авторського мистецтва *Лессінг* (нім.).— Ред.

собі... Воно ж у нас одно-єдине...» А «воно», ця недоторкана дитина, має вже нівроку понад 30 літ, пора б уже йому і в люди вийти. І дивна, просто незрозуміла річ! Про художника, музику, письменника у нас говорять і пишуть більш-менш вільно, часом навіть гостро і прикро, а от про артиста або режисера, то вже зась! Згадайте, яку веремію підняли у нас оце з приводу листа Винниченка до російських письменників<sup>1</sup>. І хто о писав? І як писали? Правдісіньку «свистопляску» учинили. «І старее, і малее за боки взялося!»

А що ж на це Винниченко? Читає і — мовчить.

А екскурсів у сферу критичних домислів, таких категоричних, зневажливих і... химеричних, знов-таки про творчість того ж Винниченка — хто не робив? Не тільки *critikus* з-під пензля Бекліна<sup>2</sup>, стертий і збитий шкарбан, а вчорашній жовторотий гімназист, що прів над Горацієм<sup>3</sup> або Тітом Лівієм<sup>4</sup>, сьогодні раптом відчув у собі дар письменника і в «критичній» статті, пописуючись ерудицією, намагається «знищити» Винниченка та при цій okazji *urbi et orbi* \* заявити о своїй «любви к отечеству и народной гордости».

А що на це Винниченко? Читає — і мовчить.

Я питаю: чи можливі такі гострі, з таким категорично негативним присудом статті про якогось нашого театрального корифея, як ті, що, наприклад, торік містились у «Сяйві» про Винниченка<sup>5</sup> — найбільшого і найталановитішого письменника на Україні? Безперечно — ні.

Спитаю далі: чи можливі в нашій щоденній пресі взагалі поважно критичні і головне — цілком безсторонні статті про когось з наших корифеїв театру чи про вистави його трупи?

Наперед і з непохитною певністю відповідаю: неможливі.

Чому ж це? Чому в наш цікавий і дивний вік — вік раціоналізму і футуризму, коли віра в непогрішність папи осміяна, коли найбільші авторитети в мистецтві захитані або зневажені, чому авторитет наших театральних корифеїв мусить бути непогрішним, недоторканим, а їх сценічна діяльність має стояти поза межами критичного осуду і підозрів, як моральність жінки Цезаря? За віщо, чому і звідки такі незрозумілі привілеї? Чи не нагадує ж це пережитків тупого фетишизму, властивого диким некультурним народам? Погляньте, як свobodно і сміливо російська преса критикує вистави імператорських театрів, які напади робить, напр., журнал «Театр и искусство» на один з кращих російських театрів — Художній театр К. Станіславського в Москві. І ніхто там критиків не зацитькує, ніхто рота їм не затуляє. Чому ж у них це можна, а у нас ні? А, мабуть,

\* Всім і кожному (лат.).— Ред.

тому, що Московський Художній театр почуває свою справжню силу і не боїться нападів на себе, та ще, мабуть, тому, що він глибококультурний, інтелігентний в істоті, перейнятий духом шукання і розвою і сам з найбільшою увагою ставиться до кожної критичної статті, написаної про нього. І власне ж, мабуть, тому, що наш театр якраз цих цінних прикмет не має, то й боїться, коли критика виявляє його вбогу наготу. Сердечні патріоти звичайно думають, що «дитина» сама якось «вичухається», а «дитина»... Е, та Бог з нею! Он вже й скривилася... Що того репету буде!.. Та дарма, не потурати ж примхам. «Що буде то буде, а ти, Марку, грай».

Як я вже зазначив, наш театр існує щось 30 літ з гаком. За цей шмат часу він мусив перебути ту чи іншу еволюцію, мусив розвиватись і міцнішати. Поминаючи цензурні умовини, які однаковим ретязем стискали так само розвій українського письменства і науки, він мав перед останніми вже ту перевагу, що економічно ні на чийй ласці не залежав, субсидій не потребував і існував самотужки. Ця обставина, здавалось, давала йому можливість, звичайно, в рамках стислого репертуару, удосконалювати художній бік справи, а членам його — артистам, що їли з тої справи хліб, усвідомлюватись національно, робитись українськими громадянами, тим більше що саме вже відокремлене становище забезпечувало їх від різних перешкод, на які наражаються люди інших професій, а мандрівний спосіб життя раз у раз зводив їх з ідейними українцями, що повинні були їх цікавити і повинні були робити на них певний вплив; цей вплив особливо мусив зрости за останні часи, коли почала помітно зростати національна культура і громадське життя вийшло на вільний світ. Щодо поліпшення художнього боку сценічної справи, треба признати за нашим театром значний успіх, хоч перецінювати його здобутки в цім напрямку, як це робить наша щоденна преса, також нема рації, що ж до ідейності його членів, то тут ще менше маємо чим похвалитись. Ідейних, національно свідомих українців поміж акторами можна на пальцях полічити, а решта — наймити, байдужі, випадкові на українській сцені люди циганської віри. Між антрепренерами і керманичами українських труп з цього боку справа стоїть ще гірше, ніж стояла якихось 10—15 літ назад; тоді було кілька ідейних проводирів театру, тепер на всю Україну лишився один — М. Садовський. На нім сконцентрувалась увага всього українського громадянства, і в нім одним поки що міститься світляний фокус, який змогло видати з себе наше театральне мистецтво. Будем надіятись, що рівнобіжно чи пропорціонально інтенсивному зросту національної культури

збільшиться і число ідейних керманівчів одної з поважних галузів її — національного театру. А тепер обернемось до М. Садовського.

Безперечно, дух часу мусив полишити свій одслід на духовій еволюції і цього здавна поважаного артиста-громадянина, мусив поглибити і поширити його національно-громадський та художньо-артистичний світогляд, підвищити естетичний смак, вплинути на розвій технічних — режисерських і артистичних — засобів і т. п. Певно, чимало старших людей пам'ятають, як Садовський-артист ще йшов на компроміси і декламував часом такі речі, як перероблені Кропивницьким з польської мови куплети: «Тере-фере-ку-ку», або читав гумористичну російську нісенітницю, вроді «Друзья, когда вы будете студентами, не увлекайтесь вы Кантами, Контами, Кентами», і навіть пробував свої сили в російських п'єсах (роль Несчастливцева в «Лісі» Островського). Але той час вже давно безповоротно минув. Тепер Садовський як український артист — одна з першорядних величин, що вже не здатна йти на компроміси, а як антрепренер і режисер стоїть а чолі одної з найбільших і безперечно найкращих українських труп, яка репрезентує і національну ідею.

В даній статті мені доручено дати загальний огляд діяльності трупи М. Садовського за минулий сезон в Києві.

Почну з артистичного персонажа трупи. Персонаж цієї трупи от уже кілька літ лишається без одмін той самий. На запитання — чому це так? — мені доводилось чути у відповідь, що в тім полягає певне достоїнство трупи, а також і її зіграність.

На перше скажу французьким парадоксом: нема такого достоїнства, яке б не мало своєї вади. А в цім достоїнстві є та вада, що ті самі артисти за довгий час просто-таки набридають публіці; треба бути вже дуже визначним і талановитим артистом, щоб зберегти за собою симпатії публіки, граючи кілька літ в однім місті.

На друге зауважу: як би не була добре зіграна трупа, але коли їй бракує талантів, то ця зіграність обертається в мертву рутину, яка тільки спиняє розвій мистецтва. Власне в трупі д. Садовського, за винятком трьох-чотирьох дійсно талановитих артистів і його самого, більшина з них посередність, з-поміж якої визначаються так само три-чотири спосібних, з нахилом до талановитості, а решта, і то значна, — непотрібний баласт, тільки шкідливий для справи.

Якось випало так, що найбільш значні і талановиті сили цієї трупи якраз в цім році справляли 25-літні ювілеї своєї артистичної діяльності. З нагоди ювілеїв я мушу на цих артистах трохи спинитись.

Було тих ювілеїв три — Л. Ліницької, Ф. Левицького і Г. Борисоглібської<sup>6</sup>.

Як і більшість наших визначних артистів, ці, тепер вже заслужені діячі сцени, починали свою артистичну кар'єру в трупі славного «батька українського театру» Марка Кропивницького: там під талановитим кермом незабутнього вчителя ставили вони свої перші непевні кроки, там набирались досвіду й сили, щоб потім вільними молодими птахами розлетітись з того кубла по широких просторах України. Часами їх шляхи перехрещувались, часами геть розминались, а тепер знов зійшлись до купи, і ця шановна «трійця» знов простує одним шляхом, віддаючи свої невичерпані сили і свій потужний талант рідному театрові під проводом одного з найстарших учнів і піонерів-співробітників того ж таки пріснопам'ятного Кропивницького. В моє завдання не входить в обсягу цієї невеликої статті давати біографічні відомості і ширші характеристики цих артистів; спробую тільки кількома характеристичними рисами дати їх артистичні силуети.

Любов Ліницька — героїня раг excellence; на це складаються і її зовнішні сценічні дані: показна, пластична постаць, виразні риси лица — рухливого і експресійного в міміці (особливо очі: імлісті і ефектовні, з огнем, коли треба) і гнучий, з мелодійною вібрацією, голос. В драмі і трагедії любить сміливі великі лінії, часом класичного закрою; в ліричній драмі і комедії ніби малює пастеллю м'яко і делікатно, де треба — квітчасто, але рисунок гри взагалі нескладний. Інтуїція не дуже глибока (за винятком кількох ролей, опрацьованих давніше і властивих чи ближчих її індивідуальності), натомість багато «нутра», що зводить її нерідко на битий шлях мелодрами. Але є дані думати на підставі деяких її ролей (Тетяни в «Бондарівні», Ялини в «Лихій іскрі»), що вона могла б творити і трагічні постаті Шекспірового репертуару. В п'єсах Винниченка ще не цілком орієнтувалась, в мелодраматичних перекладних п'єсах Гордіна почуває себе дуже добре. Загалом Ліницька — артистка з виразно виявленим талантом, ще повним сили.

Федір Левицький — комік і характерний артист, відзначений животворною ласкою веселого бога Діоніса. Що в нім дивує — це повна свобода власної творчості. Немов молодий юнак, легко і вільно йде він лугом театрального мистецтва і щедрою рукою розкидає квітки своєї буйної фантазії. Творить інтуїтивно, без найменшого напруження і без задуми. Ще б він мав задумуватись! І навіть йому це, коли готові образи самі просяться з душі? Власне, коли задумується, — гірше виходить. Це буває тоді, коли чужий образ, утворений іншим артистом, настійно стоїть перед очима і заважає йому в тій же ролі твори-

ти самостійно. Цілком зрозуміло: психічна енергія розбивається, фантазія опускає крила, розпочинає свою марудну роботу холодний розум... А що може дати художникові самий тільки розум? Взагалі ж у Левицького завжди в замислі — виразний рисунок, а у виконанні три достоїнства — простота, чистота і красота. Більше не треба. Малює він барвисто, колоритно; на його палітрі фарб багато, а мазки його пензля віртуозні. Здається, ридившись на світ, він перш за все весело засміявся і відтоді сміх вже не покидав його; він став його зброєю і художнім інструментом. Сміятись може кожний, та не так. Левицький має дар сміху — от чому від тонкого гумору і до їдкого сарказму його сміх завжди чистий, здоровий і справді веселий; такий сміх легше відчутти, ніж почути.

Рідко, хіба лиш в оперетках або ж п'єсах безвартних і бездарних, він допускає невинний шарж, легкий фортель, дотепну «отсебятину», і тоді в публіці кажуть: «Левицький жартує...» Звичайно ж він строгий пурист і ворог антихудожніх засобів. Галерея утворених ним типів і характерів величезна: дяки, євреї, дядьки, старшини, різні покручі, страннички божі, свати, міщани і т. д. А скільки ще невиявлених образів ховає він в своїй душі і в якій прекрасній сценічній креації втілив би їх, якби театр наш збагатився п'єсами світового репертуару!

Ганна Борисоглібська — комічна і драматична стара; виконачка різнохарактерних баб, молодичь, старих дівок, поважних пань з давноминулого, сучасних *grandes dames*, дурноголових покоївок, покручей, міщанок, перекупок. Талант глибокий, безпосередній, від природи даний; артистка вдумлива, з доброю школою і широким художнім світоглядом.

«*Voir son art en grand* \* — девіза актора», — сказав колись Лехен (Henri Louis Lekain — французький актор другої половини XVIII ст.).

З цією девізою 25 літ тому прийшла на нашу сцену законна дочка Мельпомени — Борисоглібська, бо покохала мистецтво над усе в світі, і цій девізі лишилась вірною на протязі всієї своєї славної плідотворної діяльності. Не звабило її, як інших, амплу героїнь і драматичних коханок, в яким легше тоді було здобути успіх зовнішньо ефектними засобами, а обрала собі іншу спеціальну постать, де потрібні були: глибока спостережливість, досконале знання побуту і психіки народної — до найменших одмін її в типах і характерах. Опріч таланту, тут треба було тонкого аналітичного розуму, пильного ока дя оцінки і упокорення життєвої правди правді художній і специфічних засобів виразничого мистецтва.

---

\* Бачити своє мистецтво в великому (*франц.*) — *Ред.*

Частину цих прикмет артистка мала від природи, частину набула і удосконалила розумною витривалою працею.

Подивіться ж тепер, що то за пишна філігранова гра, скільки в ній викінченої краси! Кожна рисочка, кожний мазок і півтон мають свою рацію, своє художнє виправдання, і ніколи при тому нічого зайвого, розрахованого на ефект, все виходить так просто, натурально і одухотворено. Вона і Левицький зуміли до певної міри перейняти від Кропивницького той «розмовний тон», що робить ілюзію справжньої звичайної мови, а не театральної, не штучної і фальшивої. Викликаючи у слухачів живу цікавість, веселість і сміх в комічних ролях, як же вона вміє глибоко вражати, до дна зворушувати душі їх і в ролях драматичних! І не тільки сильна вона в побутових українських п'єсах (Ганна з «Безталанної», Шкандибиха з «Лимерівни», мати з «Брат на брата»), вона з не меншою силою дивує нас і в п'єсах, перекладених з чужих мов (Кнортьє з «Надії» Хейерманса, Пошльопкіна з «Ревізора» і в п'єсах Гордіна). Силою і глибиною різнобічного таланту я порівняв би її хіба з знаменитою артисткою російських імператорських театрів — Васильєвою<sup>7</sup>. З уславленою Затиркевичкою її не можна рівняти, бо та, блискуча виконачка ролей комічно-побутових, — в драмі безпорадна.

Отже, розглянуті в площі реалістичного мистецтва ці три артистичні сили можна вважати за певні позитивні здобутки нашої театральної минулості.

Репертуар є головним чинником в еволюції театрального мистецтва.

Репертуар дає зміст і певну фізіономію театру.

Розглядаючи діяльність якоїсь трупи, мусимо насамперед ознайомитись з її репертуаром.

Погляньмо з цього боку на діяльність в минулім сезоні найкращої з наших труп — трупи М. Садовського в Києві. Сезон цей, почавшись з 1 мая 1913 р., закінчився 16 лютого р. 1914 і, таким робом, охопив мало не 10 місяців. Для трупи, що мала в своїм складі 24 артисти, коло 30 душ хору, власний оркестр і солідний інвентар, за такий час була повна можливість широко розгорнути свій репертуар і блиснути зразковим виконанням.

Переглянувши день по дню весь репертуар, ми налічуємо щось з 80 п'єс — трагедій, драм, комедій, опер, опереток і водевілів. Коли одкинути опери, оперетки і водевілі, які серйозної художньої ваги в нашому театрі не мають, лишилась кількість неімпонуюча. Придивившись ще ближче, бачимо, що п'єс поважної художньої вартості порівнюючи небагато — на загальне число всього їх 35—40 %, далі 20—25 % опер, опереток, п'єс перекладних (з єврейської мови), перероблених, випадко-



вих (нерепертуарних) і сякої-такої вартості, потім 15 % новинок і нарешті 25 % — дрантя. Коли з цих 25 % дрантя вилушити 5—10 % п'єс «обстановочних», показних, що дають добрий заробіток, то все ж таки лишається ще 15—20 % таких, що ніякої рації існування в поважній трупі не мають.

В числі п'єс поважної вартості видніше місце в репертуарі Садовського займали 16 п'єс Карпенка-Карого, кілька п'єс Кропивницького та інших сучасних авторів. З п'єс Карпенка-Карого в минулім сезоні трупа зовсім на виставляла «Сто тисяч» і взагалі чомусь не виставляє «Батькову казку». Деякі гарні п'єси, як Карпенка-Карого «Житейське море», «Понад Дніпром» або Франка «Украдене щастя», Винниченкову «Брехню», Грицинського<sup>3</sup> «Брат на брата», трупа виставляла тільки по одному разу, а прекрасну п'єсу Хейерманса «Надія», мабуть, вже й цілком усунула з репертуару. Сумна, незаслужена доля спіткала і Черкасенкову «Землю», яка при бажанні могла б стати «репертуарною», якби невдале виконання не згубило її на самім початку. Така байдужість з боку режисера і директора трупи стає ще більш дивною, коли візьмемо на увагу, що брак доброго репертуару в цій трупі приходиться «з мусу» надолужувати «дрантям». Адже ж такі чужі і зайві в трупі Садовського п'єси, як «Жидівка-вихрестка», «Пан Штукаревич», «Панна Штукарка», чомусь в її репертуарі держаться, хоч вони певно нічим не відрізняються від «Хмари», «Недолюдків» і «Оказії з Мартином Колядою» тощо, яких ця трупа старанно уникає. Так само нема що доброго сказати про художню вартість «Чарівниці», «Помсти гуцула», «Циганки Ази» і т. п., на яких і досі ця поважна трупа будує свій матеріальний успіх. З цього боку, не закриваючи очей на дійсність, мусимо поки що констатувати факт, що репертуар трупи Садовського не геть-то й далеко відбіг від репертуару інших провінціальних українських труп. Коли в останній раз трупа Садовського завітала на короткий час до Одеси, то один ретельний кореспондент «Ради» писав, що от, мовляв, у вас в Києві Колесниченко виставляє «Жидівку-вихрестку», а у нас, подивіться — Садовський грає «Гетьмана Дорошенка» і «Ревізора».

Звичайно, тільки патріотичний біс міг нашептати шановному кореспондентові таку чудацьку думку: пишатись тим, що трупа Садовського, приїхавши на якийсь десяток вистав до Одеси, зневажила «Жидівку-вихрестку» на користь «Гетьманові Дорошенкові». Але ж в сезоні у себе в Києві вона цей мотлох виставляє!

Не виправдуючи постановки власне таких п'єс, я не хочу кидати Садовському догани взагалі за його репертуар. Убогість репертуару чей же не від нього залежить, — це явище загальне, і з ним бореться кожний по-своєму. Антрепренери провінціаль-

них труп поповнюють свій убогий український репертуар російськими оперетками та різними «гопакомедіями». Садовський це робить інакше. Граючи мало не цілий рік в одному місті, трупі Садовського більш ніж якій іншій дається відчувати брак доброго репертуару. Йї мимоволі приходиться топтатись на однім місці, виставляючи навіть старі мелодрами, які як не як поки що дають добрий дохід театральній касі, але старого репертуару йї все ж таки не вистачає і вона мусить шукати нових п'єс. Щоб зарадити біді, Садовський заходився виставляти поруч з драмою і оперу. Таке завдання для драматичної трупи невдячне і тяжке. З одного боку, великі видатки на утримання кількох спеціально оперових співаків (для драми непридатних), на збільшення оркестру, хору і на самі постановки лягають надмірним тягарем на бюджет всієї трупи, відтягаючи значні кошти від драми; а з другого боку — опера, штучно утворена при драмі, не може стояти на відповідній художній височині, бо потребує для цього самостійного і самодіяльного існування. Ясно, що під одним театральним дахом ці два роди мистецтва несумісні і опера буде шкодити драмі, а драма — опері.

Заслуга Садовського в тім, що він утворює шлях для будучої самостійної української опери, але, роблячи це за кошт драми, він ухиляється від свого головного, безпосереднього завдання. Витрачати великі кошти, масу енергії і часу для кількох опер, як вже показали минулі спроби, не оплатиться в Києві ні з художнього, ні навіть з матеріального боку. Далеко краще і продуктивніше звернути всю свою енергію на збільшення нового драматичного репертуару.

В цім напрямку Садовський теж робить кроки, але дуже вже обережні і мляві. Особливо неохоче береться він до п'єс з перекладного європейського репертуару, хоч у нас таких п'єс, вже й дозволених цензурою, є таки чимало. Чим це пояснити: чи непевністю власних сил, чи непевністю успіху серед незвичкої до них в нашій театрі публіки — я не знаю. Мабуть, почасті те і друге, але головна причина, на мою думку, це просто брак ініціативи, що походить з вродженої українцям Курпер'янової філософії: «якось-то буде».

Рецензент «Ради», роблячи підрахунок діяльності трупи Садовського за минулий сезон, з захватом зазначає: «Одинадцять зовсім нових п'єс вивчила і виставила трупа за півроку, а це робота певно великого напруження там, де одбуваються вистави щодня, іноді по двічі на день та ще при певному й обмеженому складі кращих сил трупи». Мушу зробити фактичну поправку: не «за півроку» виставила трупа зазначені одинадцять п'єс, а на протязі мало не десяти місяців. Зауважу також, що грати щодня майже без репетицій старі, добре знані і вже

заграні п'єси, це в акторській практиці зовсім не така трудна річ, як здається зокола шановному рецензентові. Російським акторам з їх величезним репертуаром, який мало не щодня відсвіжається і відновляється, буває далеко тяжче, а проте не заважає давати зразкове виконання нових п'єс.

Але придивімось, що то за одинадцять п'єс, над якими мусила тяжко працювати трупа Садовського.

Ось перелік цих п'єс: С. Васильченка<sup>9</sup> — «Недоросток», О. Олесь<sup>10</sup> — «Осінь» (одноактівка) і «Танець життя» (одноактівка), В. Винниченка — «Натусь» і «Молода кров», Лесі Українки — «Камінний господар», Л. Старицької-Черняхівської — «Крила», Л. Яновської<sup>11</sup> — «Серденьку золотому» (водевіль), С. Черкасенка — «Газетна помилка» і нарешті дві перекладені п'єси: «Мазепа» та «Стара шахта». Окрім зазначених одинадцяти цілком нових п'єс, виставлено ще дві п'єси хоч не нові, але не грані в ційtrupі — М. Старицького «Кривда і Правда» та Сулими<sup>12</sup> «Дячиха». Всього, таким робом, не одинадцять, як каже згаданий рецензент, а цілих — тринадцять. Якби всі ці п'єси мали справді поважну вартість, а на вивчення і постановку їх було справді затрачено багато сил і часу, то дійсно напруження творчої енергії трупи в минулім сезоні безперечно було б велике. Щодо вартості, то про водевілі Черкасенка і Яновської краще не говорити, а про решту новинок, окрім «Мазепа» Ю. Словацького<sup>13</sup> і «Камінного господаря» Лесі Українки, теж, на жаль, мало що втішного можна сказати. Очевидно, і режисера, і артистів не зацікавили, не запалили ці п'єси, що й позначилось на сценічному виконанні. Трафаретність постановок, недотриманість ансамблю, нетверде знання ролей навіть головних персонажів — все разом свідчило не про «велике напруження», а якраз навпаки — про байдужість енергії виконавців. Артисти наче передчували, що деякі п'єси будуть тільки «ефемеридами сезону», що промайнуть і зникнуть без сліду, тому, мабуть, так недбалю і поставились до них.

Про виконання п'єс: «Крила», «Кривда і Правда» і «Дячиха» я не буду говорити, бо на виставі їх не був. П'єса Васильченка «Недоросток» вже на перших виставах виявила значні сценічні дефекти і, здається, за згодою автора була знята з репертуару ще в літньому сезоні; про неї поговоримо іншим разом окремо, коли вона проявиться в новій редакції. Тепер пару слів про п'єси Олесь. Одноактівка «Осінь», виставлена також в літньому сезоні, справила враження п'єси кінематографічної, в чім більшу вину треба віднести на карб артистів. Основна ідея її туманна, напівмістична: якась таємнича сила (олицетворена в особі старої «няньки») мститься, і не то за вчинену комусь кривду, а навіть за самий злий намір людини (в данім разі «пана», що ніби хоче згвалтувати «панночку»). Задумана не так в симво-

лістичних, як в імпресіоністичних тонах, п'еса вимагала від автора більш досконалого психологічного апарату, а від артистів — більшої штудерності технічних засобів у виконанні; взагалі ж бо в імпресіонізмі досконалість техніки грає першорядну роль. Примітивне (д. Хуторна <sup>14</sup>) і фальшиво-патетичне (д. Мар'яненко <sup>15</sup>) виконання п'еси робило враження, що ніби вся дія відбувається в кінематографі, на екрані, а слова артистів були марні і зайві і що якби тих слів зовсім не було, то п'еса не втратила б ні на змислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька) на тлі безнадійних змагань її партнерів визначалась рисами талановитості, але сама вона не могла врятувати п'есу.

Одноактівка «Танець життя», коли це не випадкова примха фантазії поета, мала б свідчити про якусь катастрофу і рішучий поворот в його світогляді — остільки виявлений в ній жахливий песимізм не в'яжеться з бадьорим оптимізмом, навіть гедонізмом всієї його попередньої творчості. Ідея п'ески не нова, не оригінальна і повстала, очевидно, під досить запізним впливом Метерлінка. Але ж Метерлінк, перебувши гостру фазу «трагедії життя», урочисто зрікся свого давнього песимізму, своїх безнадійних поглядів на світ і людей, він знайшов для своїх творчих сил вихід в барвистому романтизмі, що каже йому вірити в життя і переможний людський геній. Олеся переживає цілком протилежний і для нас в розумінні його поетичної індивідуальності дивний процес. Коли Метерлінк свого часу уявляв собі всю людськість в постатях «сліпих», що під проводом старенького безтямного священика заблудились десь у лісі, — це було страшно, але там була якась надія, хоч і марна, як останнє блимання каганця: сліпі пізнають світ дотиком, слухом, вони прислухаються до крику дитини... У Олесю вся людськість — обридливі горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком!.. П'еса, наскрізь символістична, вимагає тонко-художньої інтерпретації в символічних образах, вимагає настроєної гри, повільно розміреного до *crescendo* наростання музики жаху. В трупі Садовського вона йшла в грубо реалістичних тонах і зробила вкінці враження безглузлого гармидеру.

Винниченкова п'еса «Натусь» збудована на штучній, в дусі французьких комедій, фабулі з адюльтером в осередку її, який і є головною пружиною її сценічного руху і причиною успіху серед «публіки»; в читанні вона робить слабше враження. За винятком двох-трьох місць, психологічний бік п'еси не оброблено, не вивершено. Краще виглядає її зовнішня сторона, оскільки вона виявляється в уміло зарисованих окремих постатях і характерах.

Майже те саме можна сказати і про другу п'єсу цього «автора» — «Молода кров». Робить вона враження написаної на швидку, в різких тонах, з дотепними і ефектовними положеннями дійових осіб. В ній нема адюльтеру, але, як і в «Натусі», є «змова», що держить в напруженні увагу глядача, бо інтригує його і утворює ілюзію руху. Чимало в ній надуманості і штучності як в положенні окремих осіб, так і в обрисованні їх характерів (особливо вражають Морочинська і Макар Макарович), що відгонить банально комедійною, часом навіть водевільною манерою; в цім найбільше і полягає її «сценічність»... Взагалі ці дві останні п'єси талановитого автора далеко відступають перед його «Брехнею» і «Чорною пантерою», які хоч і грішили тенденційністю, зате в великій мірі перевищували їх психологічним обґрунтуванням і майстерністю драматичної техніки.

В «Натусі» авторові особливо вдалась постать артистки Дзижки, що є ніби яскравим фокусом усієї п'єси; колоритно змальовано характер Христі; не позбавлена характерних рис і постать артиста Чуя-Чугуєнка. Мішель — улюблений трафарет старих комедій, вражає і тут грубими нехудожніми мазками; інші постаті бліді, написані більше з голови, ніж з творчої фантазії. В «Молодій крові» дуже гарна жива фігурка з Явдошки, вихоплені безпосередньо з життя Ївга, дядько Микита, Семен, Панас.

В постановці обох п'єс не знати інтенсивної, глибоко обдуманної праці, збуто їх по старих утертих зразках. З декорацій звертало увагу тільки дворище Кліма в 2-й дії; решта — давно бачене і надокучене своїм шаблоном.

Художня вартість п'єс позначилась відповідно і на виконанні артистів. Вдячніші ролі і кращі позиції сценічної дії артисти досить добре використали, але власної енергії доложили мало. Вдалі моменти дала д. Малиш-Федорець, граючи Дзижку в 2-й і 3-й діях, загальне ж виконання було нерівне, з пнями і колодами. Досить уміло орієнтувалась Ліницька в новім для неї амплу (Христя), але місцями збивалась на тон «героїні».

Мар'яненко дав занадто анемічного Романа; у виконанні йому бракувало безпосередньої щирості і простоти. Петлішенко<sup>16</sup>, граючи Мішеля, впадав в грубий шарж, чим ще більше підкреслював дефекти цієї трафаретної ролі. Корольчук<sup>17</sup> замазав характерні риси і не дав соковитої колоритності постаці Чуя-Чугуєнка. В «Молодій крові» загальну увагу приваблювала Доля в невеличкій ролі Явдошки. Це був справді шедевр, вифілігранований, відточений до найменших дрібниць. Ївга зовсім не відповідає ні індивідуальній вдачі артистки Горленко, ні її технічним засобам і тому, незважаючи на очевидну підготовчу працю і ретельність виконання, образ лукавої сільської

красуні їй не цілком вдався. Мар'яненко в ролі Антося до останньої дії був штучний і місцями навіть прикро вражав своїм удавано наївним тоном; останню дію він провів з сильним драматичним напруженням і закінчив ефектовним ширим плачем в фіналі. Левицький артистично використав вдячну роль Микити. Пристойно, хоч і різкувато, грав Клима Мироненко. Впадаючи трохи в дешевий комедійний тон, але виразно і колоритно грали Полянська Морочинську і Паньківський Макара Макаровича. (Тільки навіщо було Паньківському в ролі «професора» вдягати рябу камізельку, в якій він грає старих жидів в п'єсах Гордіна?) Антураж гарно доповнювали Захарчук в ролі Панаса і особливо в ролі Семена — Милович. Місцями у виконанні п'єси почувався дотриманий ансамбль і чуття скритого ритму в темпах і тонах. Мушу тут зазначити одне антихудожнє явище, що, на жаль, практикується в цій трупі деякими артистами. Граючи в цій п'єсі роль Степана Макаровича, артист Корольчук загримувався під одну певну і відому ширшому загалові особу; те ж саме, кажуть, зробили Петлішенко і Захарчук в п'єсі «Крила». Невже артисти не розуміють, що це річ і некоректна, і недостойна справжнього художника, котрий повинен творити самостійно, беручи з життя тільки типові і характерні риси, а не мавпуючи і не перекривляючи певних осіб? Мавпування свідчить тільки про брак фантазії і таланту у артиста, якому з його дешевою спритністю гасра місце не в народнім театрі, а в ярмарковім балагані. І коли самим артистам бракує художнього чуття і інтелігентності, щоб доглупатись до такої елементарної істини, то повинен їм її роз'яснити режисер, якщо в трупі є не номінальний, а справжній режисер — цей художній коефіцієнт творчого колективу.

Транспонована, очевидно, з російського перекладу п'єса німецького автора «Стара шахта» не заслуговує докладнішого розгляду. Ця мелодраматичного закрою і невисокої художньої вартості п'єса має рацію існування на кону нашого театру виключно за свої пролетарські тенденції. Її можна виставляти для широких мас по понеділках і ранками в свята, коли бувають дешеві ціни на місця.

В трупі Садовського ця п'єса йде більш-менш так, як вона того заслуговує. З мелодраматичними ефектами, виразно і барвисто грає в ній Мар'яненко старого шахтаря. В такій же манері з успіхом виступає в ролі жінки капіталіста Ліницька. Характерну постать робить з невеличкої ролі шахтаря Дучки взагалі талановитий артист Маринич<sup>18</sup>. Незвичайно чуло, сердечно і з художньою майстерністю проводить роль маленької слабої дівчинки симпатична і талановита артистка Доля. Взагалі антураж п'єси досить дотриманий. Останню дію чи картину, що відбувається в шахті під землею, не варто виставляти,

бо її зайвий драматизм тільки б'є по нервах, а до цілості п'єси рішучо нічого нового не додає.

Поважнішими здобутками минулого сезону в трупі М. Садовського безперечно були: трагедія Ю. Словацького «Мазепа» і драма Лесі Українки «Камінний господар». Обидві п'єси — романтичного напрямку, збудовані на історичному тлі, хоч і одмінні своєрідним стилем і манерою авторів, дають багатий матеріал для праці режисера і артиста. В нашій театрі вистави цих п'єс можна вважати симптоматичними в його розвої, в його нормальнім переході від драми української — романтично-побутової і історичної — до драми європейської, але збудованої також на історичному тлі і в романтичному напрямкові. Тут нема перескоків, навпаки, помічається послідовний процес, що має спадковий зв'язок з попередніми етапами нашої драми. Свого часу в статті «Театральне мистецтво і український театр» я писав: «Для нового європейського репертуару наш актор поки що цілком не підготований і тому на цій новій позиції перші кроки його дуже непевні». Цю думку з тим же переконанням я охоче повторю й тепер. Так, в п'єсах Ібсена, Гауптмана, Шніцлера і т. под. наш актор буде безпорадний. Для виконання європейських п'єс із сучасного інтелігентського життя він не має ні школи, ні культури, ні набутої досвідом і вправами відповідної рутини. Ми бачили, як він ковзається навіть в подібних п'єсах українських авторів — Олеса і Винниченка. Інша річ — п'єси романтично-історичні. Тут він вже має деякий досвід, привикши сяк-так на сцені до історичного українського жупана, польського кунтуша і панциря. З певною обережністю він тепер може братись до таких же п'єс, перекладених з чужих мов. Це зрозуміли навіть дуже обережні в новаторстві керманичі провінціальних українських труп і вже випередили Садовського, почавши значно раніше виставляти у себе «Чарівне коло» Ридля і «Мазепу» Словацького. Як вони там їх виславають, я не знаю, але для мене має значення вже сам факт, що зазначені п'єси з їх репертуару не сходять, а це свідчить про їх сценічність на нашій сцені і безперечний успіх у публіки навіть при невисокім художнім виконанні.

В трупі Садовського «Мазепу» виставлено вперше в бенефіс артистки Малиш-Федорець в другій половині листопада минулого року і, незважаючи на конкуренцію інших новинок, бенефісів і на спеціальний святковий репертуар, п'єсу цю встигли до кінця сезону поставити десять разів і щоразу, кажуть, при повному театрі. Успіх визначний, якого навіть не передрікала наша взагалі щедра на обіцянки і похвали патріотична преса, що поставилась до п'єси досить здержливо, нібито з захованим невдоволенням.

Було б помилкою думати, що успіх цієї п'єси на нашій сцені випадковий і недовготривалий, бо на польській сцені вона ще з більшим успіхом виставляється щось понад 60 літ, а поважна польська критика (Тарновський<sup>19</sup>, Малецький<sup>20</sup>) вже давно призначила їй місце в ряді кращих драматичних творів такого роду.

Написана під певним впливом Кальдерона, Шіллера, В. Гюґо, вона визначається як сценічними вадами, так і достоїнствами романтичної школи, але, окрім того, на ній знати і вплив Шекспіра, що, власне, виносить її понад рівень звичайної романтичної драми, наближаючи до величної трагедії англійського генія.

Звичайно, коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов'язання межі собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами, надуживання різних «жахів» і т. п. Але ж власне на цих прикметах і полягала так звана романтична школа, що поза всіма іншими вимогами на перший план ставила зовнішню техніку драми, намагаючись таким чином надати їй якнайбільше руху, динамічності. Обернувшись в тріскучі трафаретки під пером бездарних авторів, романтична драма, виявлена в таких шедеврах, як, скажем, «Ернані» В. Гюґо або «Лорензаччо» А. Мюссе, і тепер ще здатна сп'яняти нас своєю поетичною фантастикою і нехай штучною, але майстерною красою. Це саме можна сказати і про «Мазепу» Словацького.

Головна вада п'єси міститься в самій основі її композиції: акція п'єси концентрується не на одній героїчній постаті, а на двох — спершу на Мазепі, потім на Воєводі. Це сталося тому, що Словацький два рази заходжувався коло писання своєї трагедії: в перший раз всю його увагу привабила була постать легкомишеного і разом благородного пажу, в образі якого ніби почасті відбилась і вдача самого автора, в другий раз прикувала його увагу монументальна постать мстивого Воєводи, в якому можна без сумніву добачити вплив Шекспірового Стелло. В кожному разі ця двоїстість в композиції шкодить архітектоніці твору і значно послаблює суцільність враження глядача.

Ідучи за приписами романтичної школи, що казала йому в основу твору класти голу пристрасть в її ефектовних виявах, Словацький інстинктивно відчував, що утворені ним постаті більше скидаються на тіні, ніж на живих людей (Амелія, Збіґнев), і тому в рисунку деяких з них він додав кілька характеристичних штрихів (Мазепа, Каштелянова, Хшонстка), інші ж постаті змалював барвистими фарбами як суцільні викінчені



характери (Король, Воєвода). Тут він відходить вже від романтичної школи, пориває з методом Кальдерона і В. Гюго і йде за Шекспіром. Ця властивість творчості Словацького може бути дуже корисною для наших артистів, що виховались на мелодрамі і ще не призвичаїлись до поважної трагедії,— «Мазепа» може бути їм зразком для екзерцицій, практичним прикладом для переходу від одної школи до другої.

Утворюючи романтичні образи зворушливого кохання «*bez gwiazd i nieba*» \* (Амелія, Збігнев) або щиро лицарської приятні двох таких відмінних, але таких високоблагородних натур (Збігнев, Мазепа), Словацький уміє в глибоко відчутих ремінісценціях з Гамлета і Отелло підноситися до дійсно класичної величності, даючи і в однім, і в другім випадку величезний вдячний матеріал для праці артиста, який несамохіть мусить запалитись блискучою фантазією і безпосередньо щирим чуттям автора. Цій праці артиста сприяє ще вірш Словацького, цей легко римований вірш — такий музичний, образний і квітчастий, що ніби підхоплює на крила і несе вільним летом, улегшуючи всі труднощі логічних акцентів і художніх інтонацій.

На жаль, мушу зазначити, що власне цей бік справи в виставах «Мазепа» трупою Садовського виглядав якнайгірше. Те, що мало допомогти артистам, якраз стало їм на перешкоді, залігши на їх шляху важким камінням і колодами. Текст п'єси був неможливо понівечений якимсь дилетантом-перекладчиком (а може, й кількома?) до непізнання.

Замість римованого вірша п'єсу перекладено ніби ритмічною (!) прозою, а в дійсності якоюсь «базграниною», якоюсь нестравною січкою, що аж тріщала на зубах артистів, прикро вражаючи вухо грубими вульгаризмами, провінціалізмами і іншими сурогатами дешевого жаргону.

От кілька перлинок. Хшонстка в розмові з п. Каштеляною вживає виразу «пузо до пуза»; пані Каштелянова каже до Збігнева про Амелію — «і кучерів не начіпляла» (чи «не начіпила»), а король Казимир до Воєводи — «а ти розприндився і т. п.

Я розумію, що дати переклад п'єси римованим віршем коли не рівноцінним, то хоч як-так близьким до музичного вірша Словацького, річ дуже трудна, яка вимагає високої культури і чималої праці солідного майстра слова. Але коли вже йти на художній компроміс, то хіба не можна було добути перекладу, зладженого білим віршем або в крайнім разі звичайною літературною прозою? Нехай би не було в тім перекладі поетичності, то принаймні він не разив би грубою антипоетичністю, базарною вульгарністю!

\* Без зірок і неба (польськ.).— Ред.

В кожному разі, не маючи доброго перекладу, не можна було і заходжуватись коло вистави, інакше п'єси, бо це ж глум над автором і над всіма тими, хто того автора знає, любить і шанує.

Те, що в минулому сезоні грали в трупі Садовського під назвою «Мазепа», не було і приблизним перекладом славного твору Юлія Словацького.

Перед артистами стояло надзвичайно тяжке завдання: силою власного таланту надати «духу живаго» мертвим скаліченим словам і виразничими засобами воскресити на сцені образи похованого під руйновищем художнього твору. Це намагались зробити поодинокі артисти хто з більшим, хто з меншим успіхом, але з певною досконалістю досяг цього тільки Садовський. Всю роль Воеводи він проводив у здержливих глибоких тонах, ніби під сурдинку, ніби ховаючи від людського ока трагедію ображеної честі, що, як пригаслий вулкан, клекотіла в його гордій душі.

«A wszystko wzięł w sobie, i krwi tylko краса wyszła mu na policzki starością zwiędniałe» \*. Так каже про нього король, і таким був він у виконанні Садовського — «czerstwy i ognisty» \*\*, у котрого «ta krew, to nie szafran z wodą» \*\*\*. На всім виконанні артиста, як влучно висловився один рецензент, був знак «хмарної краси», було щось таємниче і незламне, замкнене в монументальній постаті, твердим руху і внутрішній глибині інтонацій. Наростання драматизму відбувались повільно, без різких перескоків, майже непомітно, але в строгій консеквенції психологічних мотивів. Розвинувши інтенсивність драматизму в III дії, кульмінаційного пункту досягає Садовський в дії IV, коли Воевода довідується про смерть сина. Сцена, де він кидає закривавлену хустку в лице Амелії, це був шедевр трагічної гри, момент демонічного розмаху, на який здатний тільки першорядний класичний артист. Вірилось, що Садовський справді-таки може творити могуті Шекспірові постаті Шейлока, короля Ліра, Отелло.

Н. В. Мушу тут застерегтись, що, висловлюючи цю думку, я зовсім не претендую на її категоричність, бо вона склалась під хвилию враження, а спиратись на саме враження було б ризиковно. В кожному разі Шекспірові герої не всі рівноцінні, не всі однакової ваги і закрою, і запевняти, що Садовський міг би грати, напр., Гамлета, як під хвилию враження в запалі

---

\* A все тримав в собі, і тільки краса крові вийшла йому на щокви, зів'ялі від старості (польськ.).— Ред.

\*\* Черствий і запальний (польськ.).— Ред.

\*\*\* Та кров, то не шафран з водою (польськ.).— Ред.

запевняв один рецензент, я би не зважився. Ролі Гамлета, на мою думку, абсолютно не відповідають сценічні дані артиста, як і весь психічний комплекс філософа-принца не лежить в індивідуальності Садовського. З таким же правом можна було б запевняти, що цей артист може грати і Офелію. Взагалі з роздаванням патентів на класичні ролі треба бути дуже обережним, а то, чого доброго, можна, як проф. М. Сумцов <sup>21</sup>, договоритись до запевнювання, що ніби небіжчик Кропивницький робив класичну постать в ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці» і, граючи в оперетці цього дурника, примушував публіку р и д а т и. Звичайно, в дійсності нічого подібного не було, і Кропивницький, уникаючи шаржу, своєю талановитою грою все ж таки смішив публіку, чого вимагала власне не природа нещасного дурника, а комічні перипетії ролі в цій поверховій і пустельській п'єсі. Вже чуття художника не дозволило Кропивницькому прикладати в оперетці методи гри класичної трагедії.

Обертаючись до виконання Садовським ролі Воєводи, можна не згодитись з його трактуванням цієї ролі в V дії. Замурувавши Мазепу в алькові і замкнувши жінку у вежі, Воєвода з того моменту перебуває в якійсь гарячці, близькій до ненормального стану — не може ні їсти, ні пити, стріляє влюбним лебедів Амелії. В IV дії смерть сина вже ніби порушує і затемнює його розум; Мазепа тоді про нього каже: «Wtęca mara blada, nie zatrzymujcie, idzie obłąkany...» \*

І Воєвода справді якийсь чудний; запрошуючи короля і Мазепу на похорон, він гукає: «Będzie stupa!..» \*\*. В кінці V дії вже зовсім стає ясно, що Воєвода збожеволів. Чим же, як не божевільям, можна пояснити його блюзнірський вчинок: сидання на труну коханого сина? Нарешті про його ненормальність свідчать навіть галюцинації слуху і зору («Jakie to rozczwarycałujące się w ciemnym korytarzu?») \*\*\*. Я вже зазначав, що Садовський всю роль Воєводи проводить в глибоких, злегка приглушених тонах, ніби під сурдинку. Цих тонів не одмінє він і в V дії, не розквітчує трагічних моментів, переходами від нижчої до вищої гами нових, більш гострих переживань; він навіть обминає складність трагічних позицій тим, що упрощує, затушовує їх ефекти. Глядачеві здається, що Воєвода не божевільний, а просто розгарячкований, нервово подразнений чоловік. Сцена з труною не справляє трагічного враження, а момент, коли Воєвода сідає та ще й вигідно умощується на труні сина, навіть викликає в публіці сміх, — остільки, значить, ця

\* Повертається біла мара, не затримуйте, йде божевільний (польськ.).— Ред.

\*\* Буде тризна (польськ.).— Ред.

\*\*\* Які то потвори цілуються в темному коридорі (польськ.).— Ред.

сцена не підготована, не умотивована попередньою грою і остільки виконання її грубувате і простувате. А тим часом, якби цю сцену проводив Воєвода моментами в божевільнім екстазі, то вона викликала б не сміх, а враження трагічного жаху і тільки при таких виконанні була б психологічно виправдана.

Можливо, артист, шануючи голос або й не покладаючись на свої голосові засоби, хотів дати тут стан тихого божевілья, але ж в стані тихого божевілья Воєвода поведився б спокійніше, не відкидав би з труни труп жінки, не задавав би екзальтованих питань Мазепі і не зіскакував би потім, як ужалений гадюкою, з труни. Тут швидше всього можна допустити напади гострого божевілья, що межували з хвилинами ясної свідомості. Зрештою, це питання психіатрії і з поводу нього можна ще змагатись; важна одна річ — сидання на труну не повинно справляти в кінці трагедії комічного враження. Можна оспорювати і грим артиста, занадто елегантський (підстрижена борода і уфризowana зачіска) для воєводи «*na ustroniu*» \*, хоч коли взяти на увагу, напр., бажання старого чоловіка приподобатись молодій жінці, то такий грим можна і виправдати.

Поминаючи деякі хибні мізансцени і невдячні позиції, мушу признати, що якби не досконало вивершена з технічного боку, до того ж сповнена глибокої внутрішньої експресії гра Садовського, то п'єсу на першій же виставі було б торжественно поховано. Найбільшим дефектом вистави було те, що в трупі не знайшлося відповідного виконача титулової ролі, і «Мазепу» грали без Мазепи. Тимчасово виконував обов'язки Мазепи на сцені арт. Захарчук, але ця роль цілком не відповідала його сценічній індивідуальності — різкуватій і грубуватій, більш відповідній для виконання простацьких ролей. На плюс артистові треба поставити прекрасне знання ролі і певність в орієнтації, в поводженні на сцені, що тільки потроху і рятувало ситуацію. Все, що міг дати, він дав, і не його вина, що не міг вилізти з власної шкури і перетворитись на Мазепу.

Манери, рухи, дикція, навіть грим артиста — ніщо не виправдувало тих хвальних епітетів («*laleczka złota*», «*figurka ładna*», «*złoty sowizdrzał*») \*\*, якими атестують його Воєвода і пані Каштелянова. Цілком не вдовольняв артист в перших діях, де замість елегантії, спритності і дотепності блискучого пажа було тільки гримасування, підморгування і цмокання язиком блазня. Краще враження зробив він в 6-й сцені IV дії (особливо в монолозі по виході з алькова — «*Mości królu*,

\* На околиці (польськ.).— Ред.

\*\* Золота лялечка, гарна фігурка, золотий пестунчик (польськ.).— Ред.

wychodzę z pod tego ołtarza, jak Lazarus...» \* і в V дії, де будь-що-будь дав багато чуття і сценічної експресії. Взагалі ж в грі Захарчука, як і його товаришів, не помітно вищої акторської культури і досконалої техніки, яку їм поки заступають «нутро» і «рутина». Деякий нахил в бажанім напрямі можна було моментами дотягнути у виконанні Мар'яненком ролі Збігнева. Подекуди не без успіху він намагався давати пластичний рисунок рухів і благородство інтонацій, хоч звичка впадати в пересадно-піднесений тон таки перемагала. Виявив він і чуткість в розумінні ролі, може, несвідомо підкресливши «гамлетизм» Збігневої натури особливо в 6-й сцені II дії («Cóż jest w tej cichej śmierci okropnego?..») \*\*

Цілком несподівано для мене гарне виконання ролі Амелії дала Малиш-Федорець, артистка взагалі ще не вирівняна і не вишколена. Ніколи ще я не бачив в її виконанні такої технічної витонченості і м'якої музичності інтонацій, як в деяких місцях цієї ролі.

Дуже помиляються ті, що вважають цю роль невдячною за те, що Амелія являється в трагедії тільки пасивною жертвою. Хіба не чарують нас глибоко зворушливі постаті Шекспірової Дездемони або Офелії? Але ж вони так само наскрізь пасивні. Мелодраматична в загальній будові і окремих позиціях, роль Амелії визначається разом з тим благородством класичної форми, поглибленою і виточеною великим майстром польського слова. І обсягом, і формою вона значно перевищує роль Дездемони, в ній немов сполучені трагізм Дездемони і ліризм Офелії в своєрідній концепції польського автора. Власне тільки в цій ролі Словацький вилив основну вдачу свого таланту — тонкий і ніжний ліризм — і вилив його в незвичайно артистичній формі. Вся роль Амелії — це немов цикл ліричних поезій, таких ажурних, музичних і повних глибокого чуття.

Правда, в прозовім перекладі вся краса поетичної форми пропала, лишився тільки зміст і бліді зариси скалічених образів в окремих виразах і метафорах. Але в чім не дописав перекладчик, то значно надолужила інтуїція артистки. Внутрішнім жіночим інстинктом артистка глибоко відчула красу страждань невиявленого кохання і захований трагізм ображеної жіночої гордості. Характеристичною рисою виконання цієї ролі артисткою була власне к р а с а страждань Амелії. Тому найбільше вдалились їй сцени з Збігневом, особливо в поетичнім шедеврї прощання мачухи з своїм коханим пасербом (3-я сцена III дії).

---

\* Милостивий королю, виходжу з-під цього олтара, як Лазар (польськ.).— Ред.

\*\* Що ж є в тій тихій смерті страшне (польськ.).— Ред.

Цю сцену артистка немов на арфі заграла — так бриніли в її голосі ніжні ласкаві інтонації.

В 3-й сцені IV дії з тим же Збігневом її розпачливий мінорний тон вже лунав як віртуозне ридання скрипки. Ще й досі чую в усі це благаюче: «Збігнев!» Тільки навіщо це слово повторювати по кілька разів? У автора воно як поклик вживається лише два рази — раз: «Zbigniew!» і раз «Zbigniewiel!»

В сцені з королем (II дія) хотілося б ще більше наївності, щиро дитячої безпосередності, тоді й краще позначився б перехід до ображеної жіночої гордості в фіналі.

Всі сильно драматичні місця з Воеводою і в ансамблі артистка проводила з великою експресією в голосі, міміці й рухах, але без пересади. Деяку пересаду помітно було тільки в останній дії. Бажано, щоб артистка більш працювала над обробленням свого таланту.

Всі дані, здавалось, мав Паньківський для ролі короля Яна-Казимира, і ще ні одної ролі він так погано не грав, як власне цю роль.

Цей артист ніколи на сцені не дивує, не захоплює, але здебільшого вдовольняє; він не поженеться за фальшивим успіхом, але свій скромний і заслужений здобути вміє. На цей раз сталося щось незрозуміле. Автор в цій характерній ролі дав стільки вдячного, багатого матеріалу, що живий жаль бере, як артист не зумів чи просто не скотів його використати! Де підступний тон лицеміра і облудний пафос старого зальотника? Де фальшиві зігханьня ортодокса, святця? Де поважний жест і імперативний голос короля? Мов квота муха восени, пересувався по сцені не артист, а якийсь безпомічний, безрадний аматор, що раз у раз опускав тон, збивався в інтонаціях і мазав все в одну сіру монотонну фарбу. Дивна річ, цей артист ніколи не дає буйного барвистого колориту, але цінна заслуга його в тім, що рисунок ролі у нього завжди ясно зазначений. На цей раз він навіть загримуватись не зумів. На сцені замість 55-літнього короля Яна-Казимира, певної історичної особи, був якийсь ще не старий (літ на 40), але чомусь апатичний іспанець. Чи трудно ж було знайти портрет Яна-Казимира, щоб дати відповідну характеристику бодай в гримі?

Очевидно, роль була не до вподоби, не до душі артистові, бо нічим іншим такої в'ялості фантазії, такої імпотенції творчості не можна пояснити. От нехай лиш д. Паньківський відступить цю роль іншому виконавцеві, хоча б, напр., Рибчинському, і той покаже, що то за характерну й колоритну постать далось б з неї утворити.

Невеличку, але цікаво зарисовану роль Хшонстки Ковалевський<sup>22</sup> цілком не зрозумів і загрвав шаблоново, по старим зразкам, повторивши в ній Яворського з п'єси Карп[енка]-

Карого «Сава Чалий». Невідомо, де він знайшов вказівки для такої інтерпретації? Хшонстка — не послугач панський дрібно-го розбору, як затурканий «pieczeniarz» Яворський, що старається приподобатись своєму панові блазенськими штуками; це гоноровитий шляхтич, що виконує обов'язки головного розпорядчика при дворі великого магната, воеводи, як колись в середньовічній Франції ще з часів Меровінгів<sup>23</sup> виконували подібні ж обов'язки «сенешалі»<sup>24</sup>. Це продукт певної культури — він спритний, бистроумний і дотепний в розмові, елегантський і тактовний в поведженні, вмiє блиснути в товаристві знанням латини (хоч, надуживаючи, може часом і помилитись). З цього боку він більше нагадує відомого Гавенду з «Паливоди» Карп [енка]-Карого. Літ Хшонстки автор не вказує, але, очевидно, це мала бути людина з досвідом і не стара, літ, мабуть, на 40, яка могла добре виконувати свої складні й клопітні обов'язки.

У Словацького ця роль є пережиток, унаслідований з псевдокласичної трагедії, де виводилося «повірників» і «повірниць», які робили «доклади» про характер героїв і їх вчинки або про події, що відбувались поза сценою. Таких «докладчиків» виводить нерідко і Шекспір. Як один з дрібних персонажів «Приборканой гострухи» Шекспіра цікаво і умiло оповiдає про вчинки Петручiо, так і Хшонстка в образній, гумористичній і переплетеній макаронiзмами промові оповiдає про комiчний епiзод з шляхтою в брамі палацу. В умiлiм виконаннi монолог Хшонстки мiг би бути шедевром дотепного й веселого оповiдання. У Ковалевського він вийшов мляво, довго й нудно, в чiм, може, ще бiльшу вину треба покласти на перекладчика, що вульгарним, незграбним і важким текстом просто тиранив слухачiв. Ковалевський крехтiв, сопiв і солоденьким голоском розмазував те, що повинен був розповiсти хутко, весело і цікаво.

І навiщо ця груба, вибачайте, пузата і мiшкувата фiгура, навiщо ця велика лисина? На сцену повинен вийти жвавий, елегантський Хшонстка. «Де воевода?» кидає він хапливе питання в повітря. І почувши запитання пані Каштелянової, тiльки тодi помічає її, на один момент замiшується, а потiм, хутко і зручно вклонившись, починає жваво оповiдати. Йому нiколи, але він добре вихований кавалер і мусить вволити бажання пані.

Навiщо, зачувши голос Воеводи, Хшонстка Ковалевського зразу знищується і, зляканий, вибiгає, коли він повинен знов-таки елегантно вклонитись пані і, розвiвши руками, хутко з заклопотаним лицем вийти?

Навiщо в кiнці 1-ї картини I дiї Хшонстка з комiчним виглядом слiдком за Воеводою перебiгає сцену? Такої ремарки у автора нема і не могло бути, бо далі наступає серйозний драматичний монолог Збiгнева, яким він закінчує дiю. Невже

не подумав Ковалевський, що він не тільки як артист, але як товариш не має права перешкоджати Мар'яненкові, ганяючись за дешевим успіхом у «гальорки»?

Це дуже сумно, коли взяти на увагу, що Ковалевський безперечно артист спосібний, хотілося б думати, талановитий (пам'ятаю прекрасне виконання ним ролі бухгалтера в «Надії» Хейерманса) і, на жаль, кидається на буфонаду та обмежується старими шаблоначиками. Щоб добре грати, треба грати частіше, треба муштрувати свою фантазію і виробляти тривкий досвід. Ковалевський грає рідко, одвікає від сцени і тому в нім нерідко озивається давній легкомисний аматор.

Терентьєва в ролі Каштелянної нічого не зробила; вона тільки безбарвно проговорила свої слова.

Невеличку, але симпатичну роль Хмари Трохименко провів в м'яких і теплих тонах і був на своєму місці.

Щодо постановки режисерові можна б зробити багато серйозних докорів, але обсяг статті примушує мене обмежитись тільки коротенькими увагами.

Найголовніша вада постановки — це цілком невідповідна обсада деяких ролей. Не кажучи вже про роль Мазепи (мовляв: «на безлюдді і з Хоми пан»), але ролі короля, Каштелянної, Хшонстка, як показалося, зовсім не відповідають артистичним індивідуальностям і технічним засобам їх теперішніх виконавців. Режисер повинен був це побачити ще на репетиціях і свої помилки направити. Багато недоречностей і невігод є в мізансценах і свавільних відступлення від цілком певних ремарок автора.

Чому в I дії на сцену не виходять два грубі маршалки Ольгопольський і Щара і такий же Пасек, про котрих оповідає Хшонстка? Це не дрібниця, бо звертає увагу глядачів, котрі ждуть їх появи.

В 2-й картині I дії Мазепа сидить на авансцені за столом з лівого боку і мусить мружити очима, бо світло від свічників сліпить йому очі. Король теж стоїть на авансцені з правого боку перед аналоєм і каже: «Подай мій молитовник». Мазепа, не встаючи, тиче йому пальцем на аналоє, де лежить молитовник, так ніби хоче сказати: «Хіба тобі повилазило?» Обидві позиції — і Мазепи, і короля — зарівно невдячні. Краще Мазепі сидіти в глибині на канапі і стежити з іронією за королем; тоді й королеві не прийдеється ховати свою міміку від Мазепи, повертаючись вбік, та й Мазепі буде зручно з якогось пакунка дістати молитовника і подати королеві. Слова Мазепи, що він «віршує», не слід розуміти в правдивім значенні, як це робить Захарчук, що, узброївшись олівцем, щось черкає на папері. По-перше, це — іронія Мазепи, по-друге — можна віршувати і не на папері, а в думках.



В V дії Воєвода згідно з ремаркою повинен сам на плечах винести труну сина. Вигляд Воєводи, що на своїх плечах несе труну сина, мусив би збільшити трагізм даного моменту. В крайнім разі труну міг би піддержувати ззаду Хмара. Садовський чомусь відступає від ремарки і наказує принести труну слугам. До речі, замість багатої, чорним оксамитом оббитої труни, на сцені у Садовського виносять якесь просте чорне пудло на зразок тих, в яких під час пошесті ховали зачумлених.

Дія відбувається на Україні в другій половині XVII століття (1663—4 рр.) в старім палаці польського магната й воєводи.

Характеристичним для того часу архітектурним стилем треба признати стиль готицький, широко розповсюджений в Західній Європі і охоче позичуваний поляками з Німеччини, та ще італійський Ренесанс. Взнявши на увагу старовинність замку воєводи і його положення «*na ustroniu*» \* (десь недалеко Глухова), стиль барокко в його будові трудно допустити, хіба що в орнаментиці, і то якби були на це спеціальні вказівки автора, але ні на барокко, ні на Ренесанс в п'єсі ніяких вказівок нема. На готицький стиль ми, навпаки, маємо деякі вказівки навіть в ремарках автора: «галерея з аркадами» (II д.), «вікно з ґратами» (IV д.); в зазначених діях цього стилю додержано і на сцені Садовського. На цій підставі, не помиляючись, можна думати, що пишна зала в I і та ж сама в V дії мала бути збудована і розмальована так само в готицькому стилі (але пізнішої доби), який здобув собі назву «квітчастого» (*fleurі*) за багатство і витворність окраси, «пломенючого» (*flamboyant*) за своєрідний декораційний мотив, що нагадував полум'я свічки або риб'ячий пузир (*Fischblasenstil*). Каштелянова про цю залу каже: «*Co lamp! co rozłotowiń!*» («Що ламп! що золотих оздоб!»). Ще виразніше про будову склепіння каже король: «*Te ogniste stropy prawdziwie empirejskim здаją się obłokiem*» («Це огняне склепіння здається справді емпірейським небом»). Ясно, що мова йде про «риб'ячі пузири» освітлення і «каркаси» (*stropy*) готицької будови. На сцені Садовського замість готицької зали бачимо стареньку декорацію зали в стилі барокко, що так набридла нам і в «Гандзі», і в «Паливоді», і в «Саві Чалому». Освітлено сцену скритими софітами і рампою, а в дійсності ілюзію блискучого освітлення мають робити... кілька канделябрів! Певна річ, таке освітлення не могло б очарувати ні пані Каштелянову, ні короля.

Над розв'язанням трудних дилем режисерської перспективи, очевидно, п. режисер голови собі не сушить. Він їх просто розтинає, як Александр Македонський гордіїв вузол<sup>25</sup>. Не смію перечити, що це спосіб рішучий і незвичайно простий, але... те,

\* Осторонь (польськ.).— Ред.

що мав право зробити грецький завойовник-герой, чи має право робити сучасний художник-режисер?

В 1-й картині I дії Воевода приказує розвалити стіну, і тоді кризь зроблений вилом одкривається розкішний вигляд на ілюмінований сад; цим виломом через тераси саду король потім провадить похід полонезу. Це має зробити на глядачів надзвичайне враження сценічного ефекту, що разом з тим характеризує широкий розмах вдачі Воеводи і підкреслює феєричність мелодрами, якою в будові своїй є трагедія Словацького. В цім сценічнім ефекті до певної міри позначається одразу і стиль п'єси — літературний і історичний. Нема й мови, завдання для режисера з боку технічного дуже трудне, але розв'язання його наближає режисера до зловлення стилю, який ще тяжче додержати в темпі і тоні виконання цілої п'єси, в жестах, міміці і грі артистів, в характерності убрання, декорації і реквізиту.

В театрі Садовського цю сцену було просто викинуто.

Ще один приклад дбайливості режисера.

В 2-й картині I дії на сцені повинна бути одпочивальня, де мають спати король і Мазепа. Режисер, очевидно, думав, що ці почесні особи можуть любісінько спати собі на голій підлозі, бо на сцені ніяких ліжок не було. Не уявляючи собі, як мало б виглядати королівське ліжко, режисер міг би зробити на сцені бодай закриту фіранкою чи параваном алькову, але і про це він не турбувався.

Так виглядали в театрі Садовського постановка і декоративна обстановка трагедії Словацького...

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІД ЧАС РЕВОЛЮЦІЇ

Свою революцію Молодий театр<sup>1</sup> почав з нового репертуару, який складався з різнорідніших п'єс авторів давніх і сучасних, перекладених з чужих мов і оригінально-українських. В списку репертуару читаємо: «Едіп-цар» Софокла, «Йоля» Ю. Жулавського<sup>2</sup>, «Доктор Керженцев» Л. Андрєєва, «Горе брехунові» Грільпарцера, «Молодість» Гальбе, «Затоплений дзвін» Гауптмана, «Тартюф» Мольєра, «Кандіда» Б. Шоу<sup>3</sup>, «В пуці» Лесі Українки, «Чорна Пантера...» і «Гріх» Винниченка, драматичні етюди Олеся, «Вертеп» (реставрація давнього театру) і сценізовані уривки з Шевченка.

Репертуар для артистів справді карколомний, з несподіваними скоками від класичної трагедії Софокла до наївно-міщанської комедії Гальбе, від гротескового жарту старенького Гріль-

парцера до невропатологічної драми сучасного Винниченка, від сентиментального пафосу Гауптмана до напівсатиричної містерії Шоу і т. д.

Вже з самого репертуару знати, що театр не мав ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя. Очевидно, він про це й не дбав; єдиним його стремлінням було — шукати нових форм, чим і дається пояснити пістрявість його репертуару. Цікаво, в якому ж з різних родів драматичної творчості і в яких оригінальних, знайдених власне ним самим нових формах він себе найбільше виявив?

На це питання трудно відповісти. Властиво, нічого суцільно завершеного, досконало викінченого і особливо оригінального він не дав.

Ті форми, до яких він вдавався, давно вже були популярними на Заході і в оригінальних концепціях таких режисерів і ідеологів сцени, як Ангуан<sup>4</sup>, Крег, Рейнгардт, Фукс і інші; цих форм широко вживали і театри сусідніх нам націй: польський — Сольського<sup>5</sup> і російський — Станіславського, Гайдебурова<sup>6</sup>, Мейерхольда. Заслуга Молодого театру полягала в тім, що він перший рішуче почав засвоювати ті форми на українській сцені і що ті форми намагався виявити часами в цікавій, а часом хоч і в невдалій, але будь-що-будь в своїй власній інтерпретації.

До цікавих постановок безперечно належить віднести постановку «Едіпа-царя», яка була першим дебютом цього театру і яку треба вважати за визначний факт в еволюції українського театру. Над цією п'єсою трупа багато і уперто працювала, і ця праця не минула марно.

Сам режисерський помисл постановки, очевидно, виник у Курбаса<sup>7</sup> під впливом класичних постановок Рейнгардта, але Курбасова концепція давньої трагедії в її відтворенні на сцені Молодого театру набула особливих рис виконання. Вся дія відбувалась не на арені і сцені, а виключно на сцені, де й стояв жертвник; хор реагував на трагічні події пластичними рухами (оживлені фрески) і мелодійною декламацією в акордових тонах, що загалом творило високу гармонію трагізму. Як режисер п. Курбас ще яскравіше виявив свій композиційний талант в постановках з застосуванням мелоластики. Сценізовані ним на такий спосіб поеми і ліричні поезії Шевченка (особливо драматизована поема «Гайдамаки») треба признати новим і незвичайним явищем на українській сцені, де естетичний метод постановок був до того часу майже не знаний.

Оригінальним режисерським помислом і естетичним смаком визначились в цім театрі постановки драматичних уривків Олеся. Поза тим всі інші постановки вдавалися слабше або й цілком не вдавалися. Гротескну, повну розумного гумору

комедійку Грільпарцера «Горе брехунові» грали хоч і весело, але занадто вульгарно, без відповідної легкої елегантності, що робило враження несмаку. В «Чорній Пантері» Винниченка зуміли з художнім ефектом зіграти лише сцену в кафе. В «Кандиді» Б. Шоу дуже мало містерії, а більше шаблону, вся ж художня концепція англійського драматурга затерлась марними зусиллями невідповідних виконачів і т. ін. Як *pota bene*, цікаво зазначити, що ці революціонери театру охоче і пристойно грали таку старомодну річ, як «Молодість» Гальбе, хоч в репертуарі ця п'єса виглядала «білим круком».

Спроби деяких артистів дати свої режисерські постановки (Семдора «Затоплений дзвін» і Васильєва<sup>8</sup> «Тартюф») були очевидним непорозумінням, і говорити про них не варто. На особливу увагу в цім театрі заслужували декораційні роботи талановитого ексцентричного артиста-малюра Анатолія Петрицького<sup>9</sup>. Буйні фарби цього модерніста-фантаста утворювали підчас таку чарівну і пишну декораційну обстановку, що в ній остаточно губилися всі марні зусилля молодих дилетантів-акторів. Це особливо було помітно власне в двох вищезгаданих постановках: в декораціях «Затопленого дзвона» блищала фантастичними кольорами мрійна казка, а в павільйоні для «Тартюфа» синтетичними плямами пишався стиль Короля-Сонця (Людовика XIV); що ж тичеться виконання п'єси артистами, то жорстока проза невдалого виконання лише псувала ілюзію обстановки.

Найбільшою гальмою в розвої цього театру був власне брак знання режисерської техніки і брак техніки сценічної гри в акторів. І коли цей дефект у Курбаса значно загладжувався блисками фантазії, оригінальним концептом його природного таланту режисера, то не можна сказати цього про його артистів, котрі особливих талантів не посідали, і тому дефекти їх дикції і рухів не раз ставали перешкодою в їх творчій роботі і немало вражали глядачів. Правда, на цей бік справи товариство театру звернуло в свій час увагу, заснувавши короткі спеціальні курси для себе і окрему студію для своїх молодих практикантів, але поважних наслідків ці їх заходи не дали.

Як бачимо, виразних позитивних здобутків Молодий театр не дав — він не утворив ніякої нової школи, не тримався певного координованого плану чи напрямку, він увесь час робив лише спроби, увесь час метався і шукав, — і в цім його визначне значення як певного ферменту в театральнім русі, як певного революційного чинника, що зривав пута старих традицій і шукав нових шляхів.

Властиво, справжнім театром за два роки свого існування Молодий театр не був, він був лише «студією» і відколи перестав нею бути, втратив рацію свого існування і звироднів.

Відома річ, що ні одне високохудожнє підприємство, потребує великих витрат для свого існування і успішного розвитку, власними засобами устоятись не може.

Молодий театр був приватним підприємством, що існувало власними засобами, лише спорадично черпаючи невеликі допомоги від деяких громадських інституцій.

Такі театри, як Державний і Молодий, відвідувала переважно українська інтелігенція, взагалі числом невелика... все менше уділяла їм коштів на існування. «Драматичний» театр як удержавлений попередньою українською владою був пізніше націоналізований і більшовиками і побирав кошти з державного скарбу. Молодий театр два роки токанив жебрацьке життя, вбачаючи перед собою привид голодної смерті, і нарешті не видержав, «пішов до Каноси»<sup>10</sup>, цебто обернувся до більшовицької влади з проханням, щоб і його також «націоналізували». Більшовики взагалі дуже симпатизували Молодому театру за його революційний характер, але націоналізувати ще один інтелігентський український театр не схотіли, щоб не зробити кривди євреям і росіянам, які теж мали лише по одному націоналізованому театрові, а натомість запропонували Державному і Молодому театрам злитись разом в один театр під фірмою Державного. Стояла дилема: або згодитись на примусову злуку, чого ні той, ні другий театр не хотіли, або вмерти. *Tercium non datur* \* — довелось вибрати перше, і таким чином примусовий шлюб двох різних організацій проти їх волі відбувся і, як потім показалося, на певну шкоду і занепад як одній, так і другій.

Річ в тім, що з самого початку між цими театрами існував явний антагонізм: «державники» глузливо дивилися на «молодиків», добачаючи в них брак сценічної техніки і висміюючи їх свавільні експерименти, «молодики» ж з свого боку з презирством поглядали на «академічну» працю «державників», вважаючи їх прихильниками старих традицій. По об'єднанні ці дві противні течії зустрілися, і між ними почалась внутрішня скрита ворожнеча, чому сприяла і гіпертрофічна величина трупи, в якій багатьом членам нічого було робити.

З приходом денікінців всі театри були «роздержавлені» і з Києва почалась утеча артистів на провінцію і до «своєї влади» в Кам'янець<sup>11</sup>. Але ось знову вернулися більшовики і знов розрізнені елементи цих двох театрів мусили об'єднатись під старою фірмою Державного театру. Окрім двох режисерів — Загарова<sup>12</sup> і Курбаса, третім режисером на окремі постановки і завідуючим літературно-художньою частиною вступив до

\* Третього не дано (лат.).— Ред.

театру автор цих рядків, який перед тим мусив бути режисером театру Троїцького народного дому<sup>13</sup>. Хоч між двома скрайніми течіями цей третій режисер займав середню позицію, але як завідуючий літературно-художньою частиною мусив втручатися в постановки своїх колег, являючись разом з тим і їх конкурентом, як режисер. Це створювало важку атмосферу для спільної праці, яка і без того не могла нормально відбуватись з причин політичних і економічних. Річ в тім, що режисери Загаров і Курбас брали активну участь в більшовицькій адміністративній інституції, якою був театральний відділ при Комісаріаті народної освіти, що не могло не відбиватись негативно на планомірності їх праці в театрі і вносило перешкоди для праці третього режисера. З другого боку, нормальна праця не могла відбуватись і з причин економічної кризи...

Незважаючи на те, що театр був напівнаціоналізований і мусив утримуватись з державного скарбу, режисери і актори належної платні не одержували, а діставали спорадично субсидію для театру на постановки і мізерні аванси від 1 до 2 тисяч рублів та ще випадково нужденний червоноармійський пайок, тим часом як технічна служба (суфлери, кравці, робітники, сторожі) задовольнялись гарантованою платнею з театральної каси. Трупа систематично голодувала. От факти. Артистка Гаккебуш<sup>14</sup> перед виходом на сцену зомліла. Покликаний лікар сказав: «Йй треба не лікарства з аптеки, а біфштекс з ресторації». Актори не приходять на пробу. На запитання про причину їх відсутності товариші відповідають: «Пішли на село хліба просити».

В таких умовах театр мусив ганятись за різноманітним легким репертуаром, щоб сьак-так притягнути публіку і бодай шматком хліба забезпечити собі мізерне існування. І от Курбас, що носився з думкою поставити «Ромео і Юлію» та «Макбета» Шекспіра, виставляє безглуздий тривіальний «Ганець бюрократів» якогось невідомого німецького автора, а Захаров нашвидку базграє «Ревізора» і «Одруження» Гоголя (в дуже кепських перекладах) та «Герць метеликів» Зудермана і відновлює «Огни Іванової ночі» того ж автора і Винниченкову «Панну Мару» (дві останні навіть в старих мізансценах реж[исера] Гаєвського<sup>15</sup> з Національного театру<sup>16</sup>). В трупі панують інтриги, розклад, анархія. Актори заявляють свої претензії на право режисури і самотужки виставляють Винниченків «Базар», виявляючи повну безграмотність в режисерських мистецтві. Взагалі це була найсумніша сторінка в новій історії українського театру.

Здійснювати якісь великі художні постановки нічого було й думати через брак коштів і ненормальні відносини в трупі. Так, напр., режисер Вороний розробив детальний план гротескової

постановки комедії Кшивошевського «Чорт і шинкарка» («Diabel i karczmarka») з музично-пластичним апаратом (по вказівках режисера музичну частину опрацювали польський композитор Дзевульський і відомий український композитор професор консерваторії Я. Степовий<sup>17</sup>, а декораційну і костюмову так само польська художниця М. Кітчнер і український художник К. Єлева<sup>18</sup>), цей же режисер переробив для сцени повість Ващенко<sup>19</sup> «Сліпий» і уложив план її постановки в стилі імпресіоністичнім (в декораціях мотиви іконопису по шкідках художника Меллера<sup>20</sup>, в музичній частині — народні канти), а також готував до постановки (декорація в тонах акварелі) нову українську неоромантичну п'єсу п-ні Цитович «Лукаш і Марійка».

На підготовчу роботу було затрачено масу енергії, спеціальних студій et cetera. Але вся праця пішла намарно...

Вимагалось, напр., від театру революційного репертуару. Але де ж його було взяти? І режисери з тяжким трудом здобулись всього на три вистави. Загаров виставив «Ткачів» Гауптмана (в перекладі Вороного), Курбас — свою сценізацію Шевченкових «Гайдамаків», а Вороний — «Хуртовину» Черкасенка (в Троїцькім народнім домі). Як цікавий факт треба відзначити, що червоноармійська публіка революційних п'єс не любила, а охотніше ходила на такі п'єси, де можна було забавитись або пореготатись з буржуїв.

От в загальних рисах коротких перебіг еволюції українського драматичного театру до останніх часів.

Рівночасно з рухом в драматичнім театрі розпочався оживлений рух і серед артистів опери. Але мусимо простежити цей рух ще в первісних його джерелах.

Вже здавна в українських трупах виставлялись популярні оперетки «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського, «Чорноморці» М. Лисенка та «Пошились у дурні» і «Пісні в лиця» М. Кропивницького, а також іноді ще напівопера «Утоплена» М. Лисенка (по лібретто М. Старицького).

Часом збірними силами в Київському оперовім театрі виставлялась опера М. Лисенка «Різдвяна ніч».

Перші поважніші спроби ввести оперу в репертуар зробив в своєму театрі М. Садовський. Приблизно починаючи з р. 1910, він виставив у театрі Троїцького народного дому, де грала його трупа, ряд таких опер: «Галька» Монюшка<sup>21</sup>, «Продана наречена» Сметани<sup>22</sup>, «Енеїда» М. Лисенка (властиво, оперета), «Роксолана» Д. Січинського<sup>23</sup> і «Пан сотник» Козаченка<sup>24</sup>. Але поставити оперу на відповідну височину і утримати її разом з драмою в однім театрі річ була очевидно дуже тяжка, і д. Садовський мусив дальші свої спроби з виставами опери припинити.

Під час революції Центральна рада <sup>25</sup> мала Київську оперу українізувати і перевести на державний кошт, але бурхливі політичні події не дали можливості цей план здійснити. Пізніше, при більшовиках, були спроби виставляти в Київському оперовім театрі оперу на українській мові, але виникли тертя і перешкоди технічного характеру, і там була виставлена тільки опера Чайковського «Царицині черевички». На тім спроби і скінчилися. Було ясно, що до справи оперової треба взятись поважніше і зорганізувати для неї спеціальну трупу.

При більшовиках енергійними заходами двох українських артистів-комісарів С. Бутовського і С. Бондарчука на державний кошт була заложена Музична драма, де мала плекатись українська музично-вокальна творчість, переважно ж опера. Трупу набрали колосальну, запросивши різних оперових співаків і зорганізувавши великий хор, балет і оркестр під батугою д. Багриновського <sup>26</sup>. Балетом керував знаменитий Мордкін <sup>27</sup>. На режисерів запрошено: російського кінематографічного і гротескового режисера д. Бонч-Томашевського, Л. Курбаса і М. Вороного; на художників-декораторів — Петрицького і Гречаного. Для відкриття театру мала йти опера Лисенка «Утоплена» в режисурі д. Бонч-Томашевського; далі Вороний мав поставити «Аскольдову могилу» Верстовського <sup>28</sup> (в перекладенім і переробленім режисером тексті і з вставними номерами співу), Курбасові було доручено «Тараса Бульбу» Лисенка і «Гальку» Монюшка.

Вдалось виставити тільки «Утоплена». На жаль, режисер, не знайомий ближче з українською культурою, поповнив ряд грубих помилок, захоплюючись гротесковою постановкою. Не дописував в дечому і вокальний ансамбль, який щоразу мінявся. З декорацій Петрицького велике враження робив тільки 3-й акт фантастично-таємничим малюнком української ночі в саду над ставом. Незважаючи на дефекти поспішної постановки, «Утоплена» сильно імпонувала українській публіці своєю грандіозністю і оригінальністю.

Дальші постановки не відбулись — їх перервала вакханалія Добровольчої армії Денікіна <sup>29</sup>, що вступила до Києва і там на короткий час захланно запанувала.

На зазначених вище явищах в сфері драматичного і оперового мистецтва нові течії української театральної творчості цілковито не обмежились; були тенденції вступити в інтимне єднання з публікою ще іншими шляхами. Заходами артистів Молодого театру і українських поетів-модерністів при одній великій ресторації було відкрито свого роду артистичне кабаре під назвою «Льох мистецтва», де на маленькій сцені Курбас виставляв свої мелопластичні екзерциси, а поети-декаденти читали свої нові вірші. Деякі з тих імпровізованих виступів



мали на собі печать хисту, дещо ж було тільки крикливою нісенітницею.

На жаль, похвалитися успіхами в справі театральної педагогії під цей революційний час нема особливо чим.

Заснована в передреволюційний час давня Музично-драматична школа М. Лисенка виховавчо-педагогічних потреб українського театру не задовольняла. Переіменувавшись під час революції в Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (приватна консерваторія), вона на драматичнім відділі мало що посунулася наперед.

Заснована при Центр[альній] раді Драматична школа з дворічним курсом також не виявила життєздатності... Замість неї автором цих рядків був уложений і представлений в Комісаріат народної освіти проект статуту і програма Державної драматичної школи з 3-річним курсом навчання і додатковим режисерським відділом на 4-м році.

З приватних театрально-педагогічних закладів при більшовиках розпочали своє існування школа-студія Курбаса, піддержувана субсидіями більшовицького уряду, і Українські вищі драматичні курси М. Вороного, що утримувались виключно з приватних засобів...

Поважним здобутком революції для добробуту українських артистів було заснування в 1918 р. Всеукраїнської спілки діячів театрального мистецтва.

На жаль, невдячні умовини для розвитку економічно-культурного життя в час революції не дали можливості цій Спілці належно зміцнитись і розвинути свою діяльність і корисний вплив на провінцію, та й в самім Києві їй доводилось повсякчас стрічати перешкоди й утиски в своїй праці...

Кінчаючи огляд еволюції українського театру, хочеться зробити остаточні висновки. Український театр на протязі свого порівнюючи недовгого існування, незважаючи на всі неможливо тяжкі умовини зовнішнього життя, виявив свою повну життєздатність, свобідний рух в дальшій еволюції і, очевидно, в потенції своїй ховає ще цінні скарби і нерозгадані можливості.

Його значення як театру народно-побутового було на свій час колосальним в справі розбудження національної свідомості і поширення її в широкі маси, нарешті в справі виявлення перед світом національно-культурного існування українського народу.

Це значення і тепер не зменшується, а екстенсивно розростається, особливо в даний момент, коли разом з багатствами на село переносяться і культурно-просвітні заклади під виглядом «Просвіт»<sup>30</sup>, національних хорів, аматорсько-драматичних гуртків, які ховають в собі здорові елементи для розвою

дійсного театру. Все, що бере тепер село, воно, перегнавши через свій психічний тигель, зверне містові як випрацювані в глибині народної душі дорогі цінності.

Село, засвоївши собі театр, дасть для нього і талановитих діячів як на полі літературної драми, так і на театральній сцені. Народний театр в місті, маючи перед собою зразки вищої театральної техніки і удосконаленого мистецтва в українських інтелігентських театрах, мусить зсунутись з мертвої точки і піти шляхом дальшого розвою.

Нарешті, кидаючи ретроспективний погляд на минулу еволюцію українського театру за останні революційні часи, ми бачимо, як він інтенсивно росте. Національний, Драматичний, Молодий театри, а також зародок опери — Музична драма — це ті сходи, на які рішуче ступає український театр все вище.

Часи революційного лихоліття минуть і те, що має право і здатність жити, оживе і буде жити і розвиватись далі.

І одну з визначних ролей в тім новім житті безперечно відіграє український театр.

## РЕЖИСЕР

### І. ХАРАКТЕР ДІЯЛЬНОСТІ РЕЖИСЕРА

Режисер — слово французьке; означає воно властиво те, що по-нашому слід би назвати словом «управитель», але в цім значенні воно не цілком відповідає завданню, правам, обов'язкам і характерові праці тої особи, яку ми в театрі цим іменем називаємо. Режисер не є тільки управитель; круг його діяльності остільки широкий і складний, що нерідко в великих театрах свої адміністраційно-господарчі обов'язки він у значній мірі перекладає на окрему особу — директора чи адміністратора театру, крім того, що має ще й інших помічників. В коротких словах охопити діяльність режисера неможливо, можна лише окреслити головні її риси. В трьох постатях проявляє свою діяльність режисер, а власне — як організатор, майстер і творець вистави.

Передовсім режисер — це організатор творчого колективу (товариства), що складається з артистичних і технічних сил театральної трупі. Яко організатор, він повинен уміло добрати й об'єднати коло себе тісніше коло відповідних виконавців-акторів, сценічних помічників (інспіцієнт, суфлер, маляр, капельмейстер) і технічну службу (перукар, костюмер, тапіцер, машиніст, електротехнік та інші фахові робітники) — словом, організувати цілий театральний апарат, з яким буде працювати.

Відповідно цьому апаратові (цебто артистичним силам і технічним засобам) він уже наперед, бодай в головних точках, намічає собі завдання, що має розв'язати й поконати, а цим завданням є добір відповідних п'єс, що будуть становити репертуар театру.

Уложення репертуару наперед потрібне для планомірного розвитку і досконалішого успіху його праці: в послідовним переведенні наміченого репертуару він ступнево ознайомлюється з артистичними силами і легше об'єднує їх коло себе в творчій роботі, а рівночасно має можливість поволі перевести і підготовчу технічну працю для дальших п'єс з капельмейстром, декоратором, костюмером і ін.

В кожній справі мусить бути згори намічений план і, як це не трудно, але навіть і в аматорських виставах такого плану треба по змозі строго додержувати. Як організатор, режисер повинен виявити далекосяжну орієнтованість, меткий сприт, тонкий та еластичний такт у поведенні, як рівно ж і опертий на поважання й довір'я непохитний авторитет, що, разом узявши, допоможе йому вийти з трудного становища в таких делікатних і драгливих справах, як обсада ролей, роблення вказівок і уваг, а головно в дотриманні твердої дисципліни під час проб і вистав.

Уміло дібраний з талановитих, свідомих і поважних сил склад трупи чи аматорського гуртка вже може бути запорукою успішної праці режисера, коли сам режисер зуміє стати на відповідній височині свого призначення.

Але стати на такій височині зможе тільки той режисер, котрий зможе в працю своїх співробітників увілляти глибокий зміст і дати тій праці певний ідейний напрям.

Зміст і напрям театру, як відомо, становить його репертуар — цебто відповідний добір п'єс. В репертуарі ж відбивається і назверхній вигляд театру, його, так би мовити, естетичне обличчя. Як бачимо, добрий репертуар має дві вдячні сторони — в н у т р і ш н ю, що глибшим змістом та художньо-ідеальним напрямом зацікавлює увагу артистів і напружує їх творчі здібності, і з о в н і ш н ю, що в певнім, послідовно переведенім доборі п'єс становить мовби виписане на фронті сredo («вірую») театру. Дбаючи про «добрий» репертуар, театр не є зобов'язаний виставляти лише п'єси класичні, поважні й важкі й уникати п'єс із сучасного життя, легшого змісту, часом веселого, забавного характеру, як рівно ж віддавати виключно перевагу п'єсам строго морального чи патріотичного напрямку, бо тоді б він перебрав на себе спеціальні завдання школи й політичної трибуни і втеряв би свій властивий художньо-динамічний (мистецько-рухливий) характер. Завдання педагогічно-виховавчі все бажані і навіть конче

потрібні, особливо в таких театрах, де глядачі малоосвічені й недорозвинені, але лише при умові, щоби ці завдання не лягли невдячним тягарем для подужання їх сценічними засобами, а, навпаки, дали б художній матеріал для артистичного відтворення.

Крім завдання виховавчо-педагогічного, саме естетичне є завдання театру (виховання в поняттях краси), яке й є першою й правдивою властивістю його, не дозволяє в репертуарі нічого такого, що би відгонило брудним смаком чи зраджувало поштанню низьким і грубим інстинктам юрби, аби лише могли досягнути дешевого успіху чи задовольнити успіхи в зиску. Театр, який піде в цім напрямі, перестане бути театром, в кожному разі він стратить на своїй гідності й повазі в очах тієї ж самої юрби, яка його спотворила. Правдивий театр мусить сам підносити юрбу до своєї височини. Не обмежуючися старим і відомим, театр повинен шукати нових течій, відгукатися на всі цікаві й свіжі прояви нової драматургії.

Вибір п'єс і вироблення цілого репертуару в найбільшій мірі залежать від ініціативи і рішучого голосу режисера, значить — від його доброї волі і твердої вдачі. Оскільки ж то поважна й високовідповідальна місія лягає на його рамена!

Коли як організатор трупи він мусить мати знання людської душі і практичний хист відгадування артистичних здібностей, то як організатор діяльності трупи на полі репертуару — повинен виявити широку читаність, тонкий художній смак і точність вибору, без хитань і збочувань від обраного напрямку.

Коли до повищих організаторських здібностей долучимо ще такі ж здібності ще й на полі господарчому (яких йому ніяк не уникнути, хоча б лише в обсягу потреб самої сцени), то перед нами постать режисера виростає як постать дійсного господаря і начального провідника театру.

Але цього ще замало. Припустім, що трупу зібрано вміло і репертуар уложено добре, чекає лише практична праця підготовлення вистави. З цього моменту постать режисера відміняється: замість організатора виступає м а й с т е р.

Яко майстер режисер мусить знати і уміти все, бути компетентним і авторитетним у всіх різноманітних галузях технічної праці на сцені: в театральній машинерії, декораційнім малярстві, стильовім будівництві, костюмерії, мистецтві тонічно-пластичнім (в інструментальній і вокальній музиці, танцях і ритмічній пластиці), характеристичній, жестикуляційній, дикційній, декламаційній, розумітися досконало на законах зору і слуху, бути узброєним в знання історії культури, історії театру і спеціальних галузей науки — фізіології, естетики, логіки, психології і т. п.

Слова «не знаю», «сумніваюсь» для режисера в межах його діяльності не сміють існувати; в противнім разі він не режисер, а лише неук або недоука і дилетант, не гідний свого призначення. Не все він повинен сам власноручно зробити, але повинен яко майстер все знати і в кожному разі все теоретично уміти, щоб відповідно і точно роз'яснити виконання того, як і чого він хоче. В цім характері його діяльності немає місця для нічого фантастичного, випадкового, непевного, все повинно бути строго обчислене, з метром, циркулем і олівцем обміряне й зарисоване, все обіперте на дріб'язково точний аналіз, по кілька разів перевірений і остаточно зафіксований на ґрунті твердого позитивного знання.

Працюючи з живим людським матеріалом, режисер-майстер широко використовує своє право жадати, виправляти і вказувати, чого йому треба, але нерідко він ще зобов'язаний напучувати, наводити на стежку й витягати назверх ті властивості, які таяться в несвідомому матеріалі десь глибоко, а під час і вчити та вишколювати початкову натуру особливо в жесті й дикції, цебто перебирати вже на себе тяжкі обов'язки театрального педагога-виховника. Ці обов'язки тим трудніші, що, працюючи з поодинокими членами, режисер мусить все мати на бачності загальну лінію творчого колективу, що остаточно повинна заломитися в крузі єдиної гармонійної цілості.

Коли дві розглянуті вище постаті — організатора і майстра — об'єднуються разом, доповнюючи себе взаємно, перед нами буде добрий і второпний режисер-технік, який, користаючи з відповідного літературного і сценічного матеріалу, зможе сумлінно і порядно зробити виставу, — так, тільки зробити, а не утворити її, як щось самоцінне і в своїм роді нове. Такий режисер іде точно і покійно за вказівками автора, дбаючи старанно лише про зовнішню сценічну фактуру вистави, і в тім полягає його заслуга. Такого типу режисерів є в театрах найбільше. Але ще є й інший, рідше подибуваний тип, сильно відмінний від режисера-техніка, — це режисер-творець.

В чім різниця між цими двома типами? Перший — ніби дослівний перекладач з чужого, другий — інтерпретатор, оскільки свобідний і конгеніальний авторові, що, виходячи з чужого, вміє творити своє. Для обох їх п'єса — це як партитура для диригентів (один, як невільник, виконує точно її формальну фактуру, другий — відтворить її глибший зміст) або як для малярів натура, яку один тільки відрисовує, дасть її холодну копію, а другий — мовби вихопить з неї саму душу і відтворить у нових і живих формах. Різницю в творчості одного й другого трудно пояснити словами, але дуже легко відчутти,

як відчуваємо різницю між фотографічною знімкою й артистичним образом, зробленими з одної моделі.

Завдання режисера-творця дуже складне і трудне. Коли кожний правдивий актор, читаючи п'єсу і студіюючи в ній свою роль, найперше мусить мати дар візії головно в обсягу тієї ролі, то режисер повинен мати сей дар в обсягу всіх роль, в обсягу цілої п'єси, тримаючися твердо провідної ідеї автора для переведення її з літературної на сценічну діалектику художніх образів. Коротко сказавши, режисер мусить мати дар колективної уяви, заступаючи в собі автора і всіх виконавців п'єси, яку має вивести на сцену через свій власний коректив, або радше через імпульсивну волю своєї творчої уяви, яка не тільки коригує, але й сугестіонує колективну творчість виконавців.

Творча праця режисера розкладається на два періоди: період замислу і період виконання. Перший відбувається в душі режисера, в його кабінеті на самоті, другий — разом з акторами й технічними помічниками на лекціях, пробах і виставі. В такому порядку працю режисера ми й будемо далі розглядати і нехай дещо скорочено, але все ж таки так, як відбувається вона в справжніх театрах. Гадаємо, що «з мудрого буде досить», і поважний аматор театру зуміє витягнути з нашого викладу те, що буде йому потрібніше і придатніше.

## II. ПІДГОТОВЧА ПРАЦЯ РЕЖИСЕРА

Підготовча праця режисера зачинається з вибору п'єси до вистави. Першою умовою успішності такого вибору, як уже було згадано, є відповідність п'єси (в змісті та формі) тим ідеологічним і художнім завданням, які режисер собі намічує в програмі своєї діяльності. Тільки така п'єса може глибше захопити, запалити любов'ю його творчу енергію. Залюбившись в п'єсі, режисер легше зможе залюбити в ній і всіх інших виконавців, а тим самим і утворити мовби однодушний творчий ансамбль (цебто здруженість). Але роблячи свій вибір, режисер одночасно повинен перевірити себе й переконатись, чи вибір його відповідає реальним можливостям дійового сценічного матеріалу (здібностям, властивостям, досвідченості і підготованості певного складу акторів) і матеріального, технічного та фінансового апарату театру, як рівно ж, чи відповідає цей вибір культурному рівню тої публіки, для якої п'єсу має виставляти.

Остання обставина має особливе значення, бо де нема безпосереднього й свобідного співділання творців (акторів) і приймачів творчості (глядачів), там нема і мистецтва, там воно

просто безцільне і безплідне. В добре уряджених театрах по великих містах такі реальні можливості бувають нерідко дуже широкі і дають повний простір естетичній ініціативі режисера, але на невеликих сценках і особливо в аматорських гуртках на селі ці можливості звужуються до найменшої міри, примушуючи обмежувати артистичний розгін вистав після певного скромного масштабу. Це повинні твердо згадати собі особливо молоді недосвідчені режисери, щоби не заганятися задалеко в своїх фантастичних планах. Власне для них подамо в цій справі кілька принагідних методологічних уваг.

В аматорських гуртках, що грають перед малорозвиненою, ще не звиклою до театру публікою, треба робити вибір п'єси головню з огляду на легкість чи трудність зрозуміння і відчуження її публікою. Звичайно треба починати з легких і переходити до трудніших завдань. Тому радимо:

1) Напочатку будувати репертуар переважно на змісті п'єс, а вже пізніше на їх формі, бо форма вимагає більшого розвитку смаку і критичної застанови, тому тяжче надається до зрозуміння, ніж цікаво виявлений зміст; варто дальше звертати увагу і на літературний напрям, зазначений в змісті.

2) Виходити від конкретного (наочно ясного) і поволі переходити до абстрактного (уявного й умислого); тому напочатку бажані п'єси акції, інтриги (так звані романтичні й романтично-побутові п'єси, як, напр., «Хата за селом», «Ой не ходи, Грицю...», «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала» і т. п.), далі п'єси звичаїв (чисто побутові, як «Безталанна», «Украдене щастя», «Дай серцю волю...», а також «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Учитель»), ще далі п'єси характерів (психологічні, спершу «Хазяїн» Карп [енка]-Карого, «Олеся» Кропивницького, а пізніше п'єси Винниченка — «Натусь», «Брехня», «Гріх» і т. п.), в кінці — п'єси-ідеї (філософічні, як перекладені п'єси Метерлінка, Ібсена, Пшибишевського); не слід забувати при цьому, що чим більше п'єса насичена емоцією, страстю, тим легше глядачі її відчують.

3) Йти від близького до далекого, цебто починати не з чужого, а з власного рідного побуту і вже поволеньки вводити глядачів у інші краї, часи і звичаї, стараючися знаходити там щось спільного з нашим життям. Напр., легше виставити з успіхом «Тартюф» Мольєра і «Мірандоліну» Гольдоні, як, скажімо, «Романтичні» Ростана чи «Кандіду» Б. Шоу, бо дві останні — затонкі в своїм сенсі і мають більше локального характеру.

4) Йти від простого до зложеного, бо зложеність залежить від ідей, емоцій, характерів, скomплексованості інтриги, від мови автора і літературної та сценічної форми, що,

разом узявши, трудніше надається до орієнтації і зрозуміння глядача.

5) Виставляти на початку п'єси коротші і щодо розміру, і щодо числа актів (найліпше трьохактівки), а пізніше переходити до довших.

З огляду на суцільність враження, ліпше обмежитися кожного разу виставленням одної п'єси і не додавати в кінці якогось пустого водевілю, щоб не розбити чи не попсувати викликаного перед тим настрою.

Коли вистава зложена з кількох п'єс чи уривків, то треба, щоб ці часті взаємно себе доповнювали, утворюючи суцільний настрій, за виїмком хіба вистав, присвячених для вшанування певного автсра, коли поодинокі уривки з його творів об'єднують попередній реферат чи вступне слово.

Різноманітна мозаїкова програма вистави має виправдання лише в театрах легкого типу для перенудженої публіки (як, напр., недавно в театрі «Комета»), де пластично-танечний і музично-вокальний елементи переплітаються з настроєвими драматичними й комічними фрагментами й гумористичною декламацією, утворюючи загальний тон пікантної естетичної забави.

В театрах, що переслідують разом з естетичними культурно-просвітні цілі, як, приміром, в театральних гуртках при філіях і читальнях «Просвіти», вистави з такою програмою не мають виправдання і до них у виїмкових випадках треба ставитися дуже обережно.

Взагалі ж репертуар кожного театральньо-операційного періоду (пори року, сезону) при «Просвітах» і подібних театрах раціональніше було би будувати на підставі якогось загального принципу, напр., циклічного чи концентричного, в залежності від того, який з них наразі для певної аудиторії буде відповіднішим. Такий репертуар на кожний період може складатися з певного циклу п'єс з життя селян, міських робітників, інтелігенції в послідовній еволюції цих станів, класів і верств; наприклад, еволюцію селянського стану можна представити в такому циклі, зачавши від кріпацтва і довівши до новіших часів:

1. «За сиротою Бог з калитою» (або «Що було, те мохом поросло») Карпенка-Карого, 2. «Батькова казка» («Гріх і покаяння») його ж, 3. «Не судилось» Старицького, 4. «Глитай» Кропивницького, 5. «Олеся» його ж, 6. «В темряві» Старицького, 7. «Борці за мрії» Тогобочного<sup>1</sup>, 8. «Наймичка», 9. «Сто тисяч», 10. «Хазяїн» Карпенка-Карого, 11. «Згуба» Мирного і 12. «Батраки» Костенка<sup>2</sup>.

Можна представити в історичних циклах певні періоди з нашого минулого і т. п. Ідучи за концентричним принципом,



що встановлює зв'язок репертуарів наступних періодів, треба дбати про те, щоб кожний наступний період поглиблював та розширював те художнє та ідейне надбання, що принесла з собою праця попередніх періодів, напр., від питань, порушених в українським побутовим репертуарі, можна перейти до тих же питань, але своєрідно освітлених в європейським репертуарі; скажім, робітничє питання, злегка зачеплене в «Хазяїні» й «Батраках», освітлюється інакше і ширше в «Лихих пастирях» Октава Мірбо і «Ткачах» Гауптмана, або психологічні завдання, трактовані на певну тему у наших авторів, розвиваються глибше в трактуванні авторів чужих: «Олеся», «Натусь», «Брехня» і «Нора», «Примари» Ібсена, «Честь» Зудермана і т. п.

По цих коротких методологічних увагах, які належать більше до сфери педагогічно-виховавчої, обернімося до властивої праці режисера.

Як уже згадано, перший період цієї праці протікає в кабінеті режисера, на самоті, коли вперше в його уяві виникає творчий замисел майбутньої вистави.

Автор п'єси дає в руки режисера лише літературний с т а т и ч н и й (замкнений в собі, неживий) матеріал, що складається з друкованого тексту з короткими вказівками щодо вигляду дійових осіб (і то не завжди), і скупими побіжними увагами про рух акції, які нерідко мають лише відносну цінність. Оцей-то статичний мертвий матеріал режисер має перетворити в матеріал д и н а м і ч н и й, повний звукового життя і виразничого руху.

Режисер вчитується в п'єсу, заглиблюється в ідею автора і викликає перед своїм духовним зором цілу акцію п'єси в усіх обставинах, образах і змінах від початку до кінця.

Але робить це він спершу синтетично, лише в головних зарисах даної теми, незалежно і своєрідно, не в'яжучись ані стислими вимогами автора, ані матеріальними умовами театральної сцени, про яку він тоді забуває.

Він фантазує. В ті хвилини він — самостійний творець-ілюзіоніст.

Перед його очима та уроєна акція, немовби в імлістім тумані, зарисовується в пластичних сплєтах і заламах, хвилює й мерехтить різноманітними відтінками фарб і тонів, міниться світляними плямами, дзвенить співочими акордами, промовляє й шепоче свавільними інтонаціями, то знов оповивається гарячими звоями мороку, що налягають важкими таємничими брилами, аж поки з того фантастичного хаосу не зачне вилонюватися в чіткій контурі основна форма і не забринить виразно в головнім тоні лейтмотив «творимої дії».

В той момент режисер-творець відступає місце режисерові-майстрові, який береться до конкретизації сценічного твору.

Перше, що його тоді займає, це вибір точного методу для виставлення п'єси на сцені.

Для режисера-творця великого труду з тим не буде, бо завдяки попередній роботі фантазії в його голові вже уложилися так звана режисерська перспектива, цебто первісні зариси основного плану, який пізніше буде ще частково змінитись і доповнитись, з тим п'єса дістане своє остаточне сценічне відтворення. З цієї режисерської перспективи сам собою виникне метод виставлення п'єси. Під цим методом треба розуміти той фасон, вигляд чи спосіб, в якому найцікавіше буде показати п'єсу.

Мистецька творчість хитається в межах від натуралізму до ідеалізму, і в цім виявляється буяння неспокійного людського духу, що рветься від землі до неба, від конкретного і ясного до абстрактного й туманного. Так і в драматичнім мистецтві: відповідно характерові драматичного твору, що схиляється до певної міри в бік натуралізму чи ідеалізму, залежить і виконання його на сцені в різних методах. Методів виставлення п'єс є дуже багато, але головніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей метод тепер майже закинений), 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об'явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях «художньої правди» та віддаючи перевагу психології, і 3) умовний, або упрощений (так звана «симпліфікація»), що не відтворює дійсності, а трактує її в своєрідний спосіб в якомсь одним естетичнім напрямі або відтворює її лише в елементарних описах сценічної обставини.

Ці методи переводяться на сцені різnorodним технічним її урядженням і уформованням. Назвемо пару таких технічних методів. Метод подвійної сцени полягає в тім, що дія відбувається раз у просценіумі, раз на властивій сцені, в глибині на підвищенні, заслонуемому спеціальною куртиною, що в потребі розсувається. Метод кількопередільної сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслонює тільки той переділ, де відбувається дія: цей же метод здійснюється ще ліпше на так званій осевій, чи коловоротній сцені, яка обертається доколя тою частиною сектора, де встановлено відповідні декорації. Метод комбінованої сцени цікавий тим, що декорація в просценіумі і в глибині сцени встановлюється в той спосіб, що часть її (в просценіумі) стоїть непорушно, інші ж часті (в глибині) замінюються в разі потреби відповідними приставками або закриваються спущеною завісою, на якій намальовано щось іншого, причому з допомогою світла увидатнюються одні часті і затемнюються другі. Метод сцени з котарами («сукнами») вживається для

«упрощення» виставлень на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну становлять однокольорові котари, 2) задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завеса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси; можуть при тому прийти ще якісь колони, тераси зі сходами в глибині тощо.

Те ж саме можна сказати і про метод з параванами, але він ще вигідніший, бо дозволяє легше змінювати форму площі і дає ще й різноманітність тонових і зорових плям в універсальному характері.

На Радянській Україні тепер широко практикується ще метод конструкційної сцени: там мальовані декорації зовсім викинено, їх заступають конструкції з риштувань, помостів, сходів, моделей машин; як помічного способу вживається кіно.

На завданні режисера лежить: до загального методу виконання п'єси добрати відповідний метод технічного урядження сцени, що він і робить на спеціально уложених монтажових рисунках, де точно для кожної дії зазначає план декоративної обстанови, порядок розміщення меблів і в окремих вимітках про зміну світляних ефектів та в списках потрібних перук, костюмів, реkvізиторських і бутафорських речей і т. п.

Але в зв'язку з вибором загального й технічного методу у правдивого режисера мусить ще виникнути важливе питання — в якому стилі він той метод виставлення має перевести і чи не треба йому тут застановитися ще над особною, своєрідною стилізацією п'єси.

Питання про стиль і стилізацію дуже складне і потребувало би ширшого обговорення, але тому, що на малих сценах справа переведення стилю взагалі вельми трудна, мусимо обмежитися лише короткими увагами.

І так режисер, вибравши метод виставлення п'єси, приступає до практичного його переведення, так би мовити, до матеріалізації свого ідеалу, який має стягнути з неба на землю і замкнути в тісні рамки сценічної камери.

Робота зваблива, цікава, але щоби бути вдячною, потребує глибшої аналітичної застанови. Режисер мусить пильніше простудіювати п'єсу, щоб перевірити себе, чи добре він зрозумів ідею автора, внутрішню колізію, розвій драматичної акції і т. п., укладаючи свою режисерську перспективу і вибравши певний метод виставлення.

З лінійкою, циркулем і олівцем в руках він забирається до укладання монтажу і здебільшого зразу ж напочатку переконується з болем у душі, що йому доведеться або цілком відмовитися від своїх ілюзорних планів, або взятися до якогось

особливого художнього засобу, щоби бодай почасти досягти ілюзії. І таким засобом звичайно буває уміння примінити до вибраного методу відповідний стиль. Вже сам метод указує на певну категорію стилів, але який власне з них вибрати і як його примінити, повинен вказати талант і естетичний смак режисера. Дати якісь точні вказівки в цім напрямі — річ неможлива. Обмежимося лише дефініцією самого поняття «стилю» та хіба короткими вказівками на характер стилів.

Стиль — це немовби сама істота речі або явища, що, закреслюючись у характеристичних рисах, дає їх стисло скомплікований синтетично-художній вираз. В стилі якоїсь речі нема місця для нічого випадкового, нейтрального, зайвого, лише — основне, певне, виразисте. Стилізувати річ можна в ознаках часу (головно епох), особливостях культури певної доби (побуту станового чи класового), властивостях літературної школи чи напряму, нарешті в індивідуальних рисах автора чи навіть і самого режисера. Стиль в театрі, як відомо, найбільше позначається в декоративній обстанові (а також костюмах, посуді, зброї, етикетальних рухах тощо), тому й залежить найперше від стилів архітектурних, як, скажімо, стилі: орієнтальний, античний або давньокласичний (грецький та римський) і візантійський, романський (темні часи), готицький (середньовічний), Відродження — чистий Ренесанс, барокко, каторзний (Людовика XIV), рококо (Людовика XV), ампір, модерн і інші; до цього характеру треба віднести і різні стилі національно-побутові (напр., полтавський, гуцульський, фламандський, японський), як пов'язані етнографічними умовами з історичною минулістю. Приміняти такі стилі на сцені не складає великої трудності — тут потрібне для режисера лише добре і пильне ознайомлення з джерелами.

Трудніше вже буде засвоєння на сцені стилів у манері напівреставраційній, бо тут приходять ще й впливи літературні, й конструктивні умови давніх часів (напр., античний стиль — на сцені з естрадою або й на арені цирку, «комедії масок» — в просценіумі і т. под.), а також індивідуальний стиль авторів (Мольєра, Шекспіра, Шіллера або Гоголя, Чехова) і малярів (скажім, «пасторальний» чи «гобеленовий» стиль, як, напр., малював Ватто <sup>3</sup>).

Як-не-як засвоєння вищезазначених стилів у зв'язку з реалістичним методом дається все-таки легше. У нас цей метод найбільш поширений як відповідніший і зрозуміліший для широких мас. Він підпадає впливам стилів літературних — романтичного, реалістичного і символічного (особливо в п'єсах Винниченка і в перекладених з європейських авторів) — і говорити про нього, як і про щойно згадані стилі, нема ближчої

потреби \*. До цього методу відносимо і примітивні вистави під голим небом.

Трудніше стоїть справа зі стилізацією в зв'язку з методом «умовним», або «упрощеним», який прикладається до п'єс фантастичних, символічних, взагалі опертих не на реальній дійсності, а на якійсь абстрактній ідеї, як, скажім, «Горе брехунів» Грільпарцера, «Затоплений дзвін» Гауптмана і всі містичні п'єси Метерлінка.

Тут уже стиль залежить ні від епохи, ні від стану культури, а виключно від ідеї автора і того естетичного помислу, яким зуміє zareагувати на неї режисер. Звичайно до стилізації таких п'єс режисер підходить шляхом симпліфікації (упрощення), замінюючи декорації однокольоровими котарами чи параванами або малюючи їх в манері субпримітивізму, футуризму або й замінюючи трьохвимірними конструкціями — циліндрами, кубами й призмами в різних комбінаціях, не поминаючи при цьому якнайширшого використання фарбових та світляних ефектів. Нерідко в цілях стилізації він удається як до засобу і до частинної компліфікації (ускладнення), увидатнюючи якусь деталь серед одного нового тла (штучно різьблена колона, готицький вітраж, або візерунково виткана порт'єра чи гофрований рукав сукні).

Такого роду стилів може бути незчисленна кількість, і годі їх перелічити. Назвемо кілька стилів: монументальний (важка масивна архітектура чи колосальні брили скель) і його галузь — статуарно-барельєфний (аркади зі статуями і такі ж напівстатичні, пластичні постаті героїв); обидва стилі надаються і до вистав містерій з походами на вільнім повітрі; далі — стиль гротесковий (дивачна комбінація прекрасного з потворним, простецького з поважним, забавного з жадливим в ефектовних змінах обстанови, постатей і світляних плям); в нашій репертуарі такого стилю можна ужити в певній мірі до п'єси В. Самійленка <sup>4</sup> «У Гайхан-бея» і в інсценізаціях народних казок; стиль фресковий уживається найліпше на вузьких рельєфних сценах з сильветковими посталями; стиль лубковий базується на примітивах народної творчості (взорами служать керамічні вироби ляльок, мисок, малювання зі скринь, ложок, як і взагалі старовинні малюнки Мамає <sup>5</sup> й інших постатей народно-лицарського епосу); цей стиль надається до реставраційних вистав вертепу, інтермедій,

---

\* Цікавих відсилаємо до праці М. Вороного «Театр і драма», Київ, р. 1913, і до статей того ж автора на театральні теми, що друкувалися в Літ[ературно]-наук[овому] віснику в р. 1912 і в «Дзвоні», як рівно ж до його режисерських уваг при драмі «Ніч під Івана Купала», вид[ання] кооперативу «Український театр» цього року.

можна з чуттям художньої міри примінити його і до вистави «Наталки Полтавки», чого, на жаль, у нас ще ніхто не випробував.

Розуміється, дбаючи про зовнішній стиль виставлення п'єси, режисер мусить звернути пильну увагу і на відповідний стиль виконання в дицції й жестах виконавців, утворюючи належний тон і темп цілої акції.

Коли метод і стиль виставлення п'єси цілком вияснені і твердо усталені, тільки тоді режисер може з успіхом виконати завдання монтажу, під яким ми розуміємо не саму декоративну обстановку, а урядження вистави в повній її цілості.

На монтажових рисунках, зроблених після масштабу, що точно відповідав би дійсному розмірові сцени, він повинен зазначити форму площі в пропорції поділу її на три чи на п'ять планів углуб, як рівно ж розмір авансцени і просценіуму ззаду, а тоді намітити пунктуально всі складові часті сценічної площі, чи то буде павільйон зали, чи кімнати, чи сад (або ліс), чи вулиця, чи вільна околиця; складові частини в павільйоні становлять двері, вікна, сіни, коминок і меблі, та образи в належнім розміщенні, а на площі під голим небом — задня завіса (воздух чи краєвид), бічні куліси і різні декоративні приставки, дерева, кущі, ворота, підвищення і спорядження та прилади з дерева й картону (лавка, криниця, статуя, колона, тераса); на маргінесі режисер мусить зазначити, що для якої дії мусить прийти вгорі — чи радіус (опуклий горизонт), чи крита стеля, чи софіти (в якій порядку і в якій мірі повинні бути спущені), як рівно ж на окремій вимітці для електротехніка — всі зміни світла в рампі (канали), софітах і бічних кулісах, місце, де має стояти, і час, коли і в яких кольорах повинен функціонувати рефлектор або на скільки значків треба наставити реостат.

Проектуючи форму павільйону, режисер повинен виявити різноманітність і певний густ у помислі, то ставлячи його по діагоналі кутком, то трапезою, то в округлім заломі, то з альковою чи з виступом стіни суміжної кімнати, відкриваючи *interieur* (нутро) передпокою або веранди, причому щоб не помилитися у виходах, ліпше буде, коли він нарисує для себе план цілого мешкання.

На монтажових рисунках повинні бути зазначені колір чи малюнок всіх задників, що мають стояти поза відкритими вікнами і вхідними дверми. Встановлюючи околицю чи вулицю, режисер повинен добре пильнувати додержання законів оптики і перспективи, уважаючи на освітлення, щоби не було падаючих фальшивих тіней і щоби дерево, намальоване в темнім тоні, не стояло спереду, а в яснім — ззаду, щоби намальовані ніші і вікна з фрамугами були б слабше освітлені, коли вони стоять на першому плані, і щоби не притулялися до них близько пред-

мети трьохвимірові (особливо шафи), зраджуючи їх двовимірність (так само разять квіти і овочі, вткнуті в куці, і дерева, і постать актора в глибині на тлі околиці, де він видається за великана).

На великих сценах малювання нових декорацій режисер поручає спеціально запрошеному артистові-маляреві, фахівцеві в декоративному мистецтві, познайомивши його наперед з режисерською перспективою і ближчим планом виставлення п'єси та вимогами її монтажу. По взаємнім порозумінні артист-маляр виготовляє шкци декорацій та їх макети (мініатюрні моделі), а технічне виконання під доглядом його, по апробаті режисера, переводить той артист-декоратор, що постійно служить при театрі (в менших театрах він виконує і попередню роботу). Той же артист-маляр нерідко подає в шкцих і проекти укостюмування персонажів п'єси, а виконуються костюми в театральній майстерні під доглядом фахівця, як рівно ж і предмети реквізиту і бутафорії, які треба зробити спеціально. Костюми фантастичні, гротескові і характеристичні ліпше робити з простого полотна і потім окрашувати їх аніліновими або діаміновими фарбами: тоді вони виглядають ефектніше. В той самий спосіб відбувається і процес полагодження справ музичних, вокальних і танечно-пластичних. Без порозуміння з режисером, без його коректи і апробати ніщо не робиться в театрі: всяка ж ініціатива, вимога і жадання становлять його виключну прерогативу (привілей, право).

Але на вищезазначенім підготовча праця режисера не кінчиться.

Він ще мусить попрацювати над текстом п'єси і розробити план драматичної акції в русі (проект так зван[их] *mise en scène*) і в загальному тоні на темпі п'єси, що називається ще «драматичною перспективою».

Автори п'єс нерідко грішать проти вимог сцени, бо практично з ними менше ознайомлені, ніж безпосередні сценічні діячі. От власне вигладити дрібні прогріхи автора і є покликаній в межах своєї компетенції режисер. Це він робить, приступаючи до «режисерської експозиції» тексту п'єси. Цю експозицію не слід змішувати з «драматичною експозицією», яку робить автор звичайно в першій дії п'єси і яка полягає в тім, що устами деяких дійових осіб він підготовлює появу головної особи п'єси, даючи їй певну атестацію наперед, а разом з тим і робить ввід до тої інтриги, що має розвиватися далі; це немовби підготовче пояснення.

Режисерська експозиція — щось іншого.

Вчитуючися в п'єсу і студіюючи її текст, режисер, з одного боку, заглиблюється в її драматично-психологічний зміст, а з другого, рівночасно знайомиться з технічною стороною будови,

з її, так би мовити, архітектурою та літературно-диксичним стилем мови і перепускає все це через свій режисерський критерій. Маючи транспонувати її зі сфери статички в цілком іншу сферу динаміки, він стає якби alter ego автора, або його повіреним в новім інтересі (вже не літературнім, а театральнім), і от, не ущерблюючи авторових прав, він мусить виконати свої спеціальні обов'язки. Він обережно викидає повторення, нудні безкольорові місця і непотрібні деталі, що тільки затягають акцію і можуть розхолодити настрій глядача, часом він може викинути навіть цілу яву або переставити, перенести її в інше місце, щоб не обнижувати лінії драматичного напруження, а, навпаки, випростовувати її або й підвищити таким перенесенням, крім того, він може часом (дуже рідко) і делікатно підчистити мову, напр., коли трапляється такий збіг шелестівок, що стає невдачним з диксичного боку, як рівно ж і викинути якесь слово, що в читанні переходить непомітно, а в виголошенні зі сцени звучало би вульгарно або пересадно-бомбастично. Більше це право може поширювати собі режисер в п'єсах початкуючих авторів і ще більше в п'єсах перекладних, зроблених нашвидку і недбало, але в кожному разі він мусить це робити з великою обережністю і з почуттям такту і пошануванням прав автора, пам'ятаючи, що йому дозволяється лише робити так звані купюри (скорочення) і ні в якому разі не додавати нічого від себе. Ясно, що таке право може дозволити собі лише режисер широкоосвічений і з добрим літературним смаком, в інших випадках текст повинен зоставатися таким, як він є.

З огляду на те, що режисеру на маргінесі тексту і в самім тексті доведеться робити різні замітки й уваги, краще мати йому окремий режисерський примірник, до якого можна підклеїти ширші криси.

Всі зроблені в тексті купюри і поправки треба перевести до суфлерського примірника і дати виписати з нього ролі з зазначенням реплік (останніх слів) тих партнерів, з якими ведеться дана роль, і ремарок автора.

Дальші замітки режисера будуть торкатися вже виключно сценічної акції. Перечитуючи п'єсу, він мусить ява по яві, дія по дії приблизно зазначити напрям лінії драматично-психологічної акції, причому вже більше точно вказати кульмінаційний пункт її напруження і головніші звороти і відхилення, бо по тій лінії він буде стежити в час проб за змінами основного і відносних тонів і таких же темпів в грі артистів та пильнувати їх додержання; напрям цієї лінії і ремарки автора дадуть підстави хистові режисера розгорнути ритмічний рух сценічної акції і щасливо знайти логіку *mise en scène* (розміщення персонажа на сцені).



Ці мізансцени звичайно бувають «каменем преткновенія» для молодих недосвідчених режисерів. Дати якісь точні правила в цім напрямі неможливо; успіх залежить головню від второпного й бистрого ума та імпровізаційного хисту режисера, які підкажуть йому, як найлегше вийти з трудної ситуації. Як ми вже сказали, і основний тон, і темп, і план мізансцен режисер у себе в кабінеті може встановити лише більш-менш точно, а часом і тільки приблизно; певніший матеріал для цього він здобуде лише на перших пробах, бо сцена все-таки не шахівниця і актори не шахові фігурки, а люди з певними індивідуальними успособленнями і різними ступенями таланту, від чого й залежить їх трактування ролі, якого режисер може й не передбачати і на котре мусить уважати та, беручи його в рахубу, старатись упокоряти своєму планові, а часом і відступати в окремих частях від того плану на їх користь.

Провідний принцип мізансцени вказує режисерові певна форма сценічної площі, яка ділиться на 3 і на 5 планів (здебільшого на 3), і логіка акцій та психологія відчужань, що розвиваються на тій площі. Принцип цей каже, що рух на сцені, як і в житті, походить від почуття самоохорони і визначається переходом від нападу до оборони і навпаки — від оборони до нападу, причому відомо, що коли людина хоче зробити напад, то поміщає своє тіло в найвигіднішим освітленні і стремиться вперед, коли ж борониться, то відступає назад і укривається в невдячній освітленні і в безпечнішій позиції. В спокійнім стані людина не є в стані до рішучих і активних рухів. Крім того, закон оптики й естетики каже, що все значніше і краще в силу самої інерції увидатнюється і потребує виступати наперед, а все слабше і гірше — навпаки.

З повищих заложень і повинен виходити режисер, оперуючи людським матеріалом на трьохплановій простороні; практичне ж переведення еволюції та інволюції руху на сцені залежить виключно від логічного розвитку драматичної акції в п'есі. Вироблені напочатку мізансцени режисер записує в своїм примірнику так званими альтеричними умовними значками, які для кожного режисера можуть бути іншими. Здебільшого це початкові літери імен і прізвищ дійових осіб, наприклад, замість писати «Наталка пішла праворуч вперед. Іван стоїть ліворуч на 2-му плані, Андрій входить з дверей 3-го плану», можна розмістити початкові літери в три ряди в таким порядку:

А . . . . .	3-й пл.
І . . . . .	2-й пл.
Н . . . . .	1-й пл.

Напряма зазначається стрілкою. Інші акції — коротшими словами: «сів», «установ» і т. п. Часом складніші мізансцени

можна зазначити олівцем тут же на крисах в маленькім планику докладніше. Тут же в тексті і проти нього зазначаються і всі головніші підвищення чи пониження драматичного тону і прискорення та затягнення темпу. Паузи зазначають в самім тексті клинцями: малі — V, а великі подвійними V або й ставлять число, що показує число секунд тривання паузи. Тут же в п'єсі режисер занотовує і всі зміни світляних ефектів, явища природи, як грім, блискавка, дощ, гук юрби, гвалт псів, початок і кінець співу, музики й інше.

Обсада ролей закінчує підготовчу працю режисера. Обсаджуючи ролі, краще уважати на саму індивідуальність актора, ніж на його амплуа, як водилося давніше, бо в строгім додержанні амплуа виробляється лише шаблон і трафарет, під яким часом укривається ще не виявлений дар. При обсаді рекомендується все мати на увазі дублера, який би міг заступити артиста в разі хвороби чи якого випадку. Система явного дублерства не все практична, бо часто викликає заздрість, інтриги і взагалі неспокій, бо артист не чуває під собою певного становища.

### ІІІ. ПРАЦЯ РЕЖИСЕРА З АКТОРАМИ

Як ми бачили, попередня підготовча працю режисера у себе в кабінеті мала характер переважно теоретичний. Правда, ми помітили, що в першому моменті, коли режисер щойно ознайомився з п'єсою як з твором літературним, цебто з її змістом, фабулою й основною фактурою, він зараз же кинувся на бистрі хвилі фантазії й почав уроювати собі, як мала би ця літературна п'єса виглядати вже як твір сценічний. З перспективи письменника він почав її переносити в перспективу режисера і відтоді тільки в тій його власній «режисерській перспективі» й намагався бачити її перед своїм духовним зором. Тоді він фантазував, як поет. Скоро лише основна форма майбутнього сценічного твору в його фантазії зафіксувалась, він приступив до опрацювання його в дорозі рефлексу — цебто почав розглядати, оцінювати, перевіряти (як то кажуть, робити аналіз) і врешті укладати реальний план виставлення п'єси. По цім моменті теоретична підготовча працю режисера скінчилась; тепер він виходить із свого кабінету і йде до будинку театру для практичної праці з акторами і технічним персонажем. Останніми етапами творчого процесу в праці режисера будуть генеральна проба або вистави, коли він відчує, як забринять струни його душі, його творчого замислу у вивершеном виконанні п'єси на сцені.

Такий же самий трьохактовий творчий процес (замислу — рефлексу — виконання) переходить і кожний правдивий

митець-актор в обсягу своєї ролі. Правдивий режисер ніколи не сміє на це забувати і, як євангельський «кормчий», все мусить бути напоготові, щоб у кожному акті цього процесу, в кожному моменті творчої кризи прийти акторові на поміч відповідними вказівками, порадами, зглядно — наказами.

Друга, не менш важлива сторона практичної праці режисера з акторами — це сам характер мистецької праці взагалі, не тільки на сцені.

Мусимо на нім коротко спинитись. Не змаловажуючи значення логіки й холодного розуму, мусимо все ж таки зазначити, що в мистецтві ці засоби грають хоч і дуже поважну, але властиво вже другу, помічну роль, головне ж значення в мистецтві мають засоби експресії, що виникають з відрухової вразливості і відповідної здатності до реагування уяви митця. Але ці засоби в інтересах доцільності і гармонії творчості мусять підлягати певним естетичним нормам, яких невільно митцеві переступати. В першу чергу додержання цих норм на сцені належить до відповідальної бачності режисера. Відомий ідеолог театру німецький режисер К. Гагеман з огляду на ці естетичні норми подає чотири перестороги в справі практичного користання засобами експресії.

По-перше, уживання засобів експресії (скажимо, в інтонаціях голосу чи в формах жесту) все мусить підлягати вимогам ощадності через контроль самого артиста. Натура буйна й марнотратна, вона годна творити все в надмірних проявах щодо інтенсивності, якості й кількості; навпаки — мистецтво є ощадне, господарне і тому творить тільки для строго окресленої цілі, уникаючи всього зайвого або для його цілі неконче потрібного. Тому певний духовний замір як в цілості, так і в окремих фрагментах повинен виявлятися назверх помірковано й разом вільно, без вимушення й без найменшого зусилля.

По-друге, артистична експресія мусить підлягати наказам в и р а з н о с т і її естетичних помічних засобів. Хоч мистецтво й ощадне, але в тій ощадності воно разом з тим і сповнене значення, поваги, переконання й перемоги. Уникаючи буденності й тривіальності, воно, свідоме внутрішньої цілості і зовнішньої виразності, діє на глядачів передовсім надзвичайністю й витворністю своїх засобів — воно святочне і нерідко величає. Тому артист, добуваючи з своєї душі ефективні засоби, мусить їх не тільки очищувати, але й перетворювати та ушляхотняти.

По-третє, артистична експресія мусить підлягати вимогам п р о с т о т и. Артист повинен творити просто й безпосередньо. Натуральна, найпростіша сила виразу переконує найліпше. Зрештою, по-четверте, всі засоби експресії мусять упокорюватися законові г р а д а ц і ї, себто виступати в такому порядку

комбінування, коли окремі часті, наверхстуючись і взаємно поповнюючись в планомірнім послідуванні, досягають кульмінаційної точки і завершують повну цілість твору.

В кінці потребуємо підкреслити, що плинний і змінливий характер мистецької творчості, в своїм зовнішнім вияві то строго холодний, то гарячково-пристрасний, може бути скоординований і управлений лише певною дисципліною волі самого митця. Ця дисципліна волі базується не на військовім приказі, не на сліпім і рабським упокоренні, а лише на погоді духу, на яснім і добрім гуморі артиста, що приступає до праці зі свідомістю свого естетичного призначення, вільно, з охотою, замилюванням і товариським довір'ям до своїх співробітників. Це мусить бути передумовою кожної артистичної праці і чи не в найбільшій мірі — передумовою високовідповідальної праці режисера.

Практична праця режисера з акторами зачинається з ознайомлення артистичного колективу (трупі чи гуртка) з тією п'єсою, яку він має відтворити на сцені. Виключаючи ті рідкі випадки, коли артисти з п'єсою вже ознайомлені з приватного читання, вони повинні з нею познайомитись на спеціально влаштованім режисером читанні п'єси в артистичнім гурті. Особливий інтерес може мати це читання, коли на нім є присутній сам автор, котрий, можливо, й сам прочитає вголос свою п'єсу і дасть відповідні вказівки щодо ідеї, змісту і тих чи інших літературних завдань, прикмет і властивостей п'єси, або коли за відсутністю автора зробить це за нього умисне запрошений режисером відомий історик літератури або якийсь літературний критик, спеціально ознайомлений з даною галуззю літератури. З літературною стороною твору, певна річ, краще всього, користуючись з випадків, знайомитися від самих же представників літератури. Але в театральній практиці здебільшого це завдання спадає, як відомо, на плечі режисера.

Звичайно, на першій збірці п'єсу відчитує вголос, без особливих інтонацій та інтерпретацій, сам режисер, або хтось з акторів, або й суфлер театру, по тім на другій збірці або й тоді ж, але по довшій перерві, в час якої актори встигнуть за-своїти собі ідею, зміст п'єси та її основну фактуру, приходиться до голосу режисер. Він виголошує свій «режисерський вступ», в якому напочатку яко заступник автора викладає головну ідею твору та спосіб її переведення в драматичній колізії, в зв'язку з психологією змальованих в п'єсі типів і характерів, а далі розкриває в режисерській перспективі план виставлення п'єси на сцені; в цій другій частині своєї промови він широко говорить про стиль і технічний метод виведення п'єси — декораційне урядження цілої обстановки, костюмування і характеризацію, ілюструючи свій проект вистави власними монтажовими

рисунками, а також по змозі шкіцами костюмів і ухарактеризовань, зробленими на спеціальне замовлення малярем, або взірцями, витягненими з різних мистецьких матеріалів. Цей «вступ» режисер повинен зробити з можливою докладністю і повнотою, присвячуючи в нім найбільше уваги синтезові драматичного твору і висвітлюючи, поскільки внутрішній його зміст має виявитися в зовнішньо гарній мистецькій формі; він повинен зробити це з такою майстерністю й одушевленням, щоб своїм викладом зразу ж захопити й запалити душі артистів огнем творчого екстазу, зуміти через свою особу залюбити їх в п'єсі, щоби дальша майбутня їх праця над ролями і цілою п'єсою розвивалася під одним спільним естетичним кутом з режисером.

По скінченні вступу між режисером і артистами може зайти ширший обмін думок чи й вив'язатися дискусія, в часі якої режисер подає докладніші умотивування, докази й пояснення своїх поглядів. Тоді ж технічний персонаж дістає від режисера певні диспозиції, інструкції та вказівки, з якими має негайно приступити до праці в декораційній, тапіцерській, кравецькій, фризерській та інших майстернях.

Перше зерно замислу режисера уже кинув. Доки не охолонув запал і ще шукає творча думка, приступається до так званих чорнових або «читаних» проб. На цих пробах актори, з рольками в руках, вивіряють та вирівнюють диксичну фактуру п'єси, цебто виправляють і згладжують невиразний чи невідгідний для вимови текст в тих місцях, які уникли уваги режисера чи сталися з вини переписувача ролей, і тоді ж пробують зорієнтуватися в драматичній ситуації щодо головного тону п'єси і мізансцен. На дальших чорнових пробах робота розвивається ступенево в цім же напрямі. Актори так само, заглядаючи в свої зошити, читають уголос ролі, вони при невідступній увазі режисера і за його помічними вказівками стараються знайти основний і відносні тони в п'єсі, засвоїти зміни темпів, затамити точно головні позиції та еволюції мізансцен. Треба зауважити, що вказані напочатку мізансцени режисер може пізніше відмінити або й цілком переробляти, встановлюючи зв'язок між тоном і рухом, що впливають безпосередньо з індивідуального відчуття актора, і що тільки в цей спосіб вироблені, а не накинені згори мізансцени мають високу вартість. Під час таких проб між режисером і акторами відбувається жвавий обмін думок в цілях вияснення непорозумінь, неясних місць ролі і т. п. Вага таких проб незвичайно велика, бо на них оформляється первісний творчий замисел і виробляється здібність до свідомої аналітичної праці над роллю, завдяки чому скоротиться пізніше число числових проб. Але задержуватися довше на чорнових, читаних пробах також не слід, бо

заглядання в зошити зв'язує рух актора і тамує звук голосу та й не для всіх акторів в однаковій мірі такі проби потрібні. Тому, щоб скоротити їх кількість, режисер для деяких акторів, менш зорієнтованих чи непевних, призначає ще окремі спеціальні лекції, або «читанки» — поєдинчо або й групами. На таких «читанках» старі режисери колись просто самі начитували акторові роль з голосу, чим, очевидно, тільки забивали розвій його індивідуальної творчості. Модерний режисер цього уникає, він лише наводить актора на відповідний тон, розштовхуючи його уяву влучними натяками чи вказівками на подібні до даного моменту взірці з життя чи літератури.

Треба вміти розбудити в акторі здібність до самостійної творчості, треба добиватися, щоб напочатку він менше міркував чи роздумував холодним розумом, а більше «вживався» в роль, відчуваючи безпосередньо кожний її момент. Коли, напр., актор не вміє відповідно вдати, живо відтворити якийсь момент з ролі, буде слушно зробити йому два запитання: 1) що ви відчуваєте? 2) що вам ось тепер хочеться зробити? Бо зв'язуючи відчущання з рухом, найлегше знайти вірну інтонацію. Багато тут залежить від самої натури, від ступеня талановитості актора, від вродженого йому «дару візії», але нерідко цей дар досвідченому режисерові вдається й розбудити чи урухомити.

Дуже важним є, напр., визначити в даній натурі, до чого в своїм виображенні вона більше має схильності — до пластички чи до тоніки? до образності чи до музичності? Часом актор просто сам собі не може уявити, як він має грати дану роль. Тоді можна випробувати здібність його уяви, давши поштурх до її обудження з о р о в и м чи с л у х о в и м шляхом. Нехай на якийсь час актор цілком забуде за свою роль, а пізніше, зажмуривши очі чи вночі в ліжку, постарається зразу викликати в своїй уяві або зовнішній образ (лице, убрання, рухи), або мелодію голосу тієї особи, яку має вдавати. Коли те чи друге вдається йому зробити, решта прийде сама собою. Про ці способи згадуємо лише в цілях методології праці режисера, про методи ж і способи студіювання ролі самим актором тут не місце говорити.

Крім чорнових проб з ансамблем і читанок з окремими акторами, в цім періоді праці режисерові часом доводиться ще робити групові вправи і проби з фігурантами та статистами, які мають удавати на сцені так звані народні маси, що становлять «юрбу», чи «народ».

Завданням режисера є, щоб «юрба» не тільки не заважала акції на сцені, а, навпаки, зливалася з цією акцією в єдину гармонійну цілість.

Для цього він повинен навчити, звідки і як та юрба має виходити, в яким мальовничім порядку (використовуючи площу й підвищення) розміщуватися на сцені, як на ній рухатись, подавати свій гомін і коли й як опускати сцену.

Для цього, розбивши «юрбу» на окремі групи, він повинен вказати для кожної групи окремі позиції, рух і тональну висоту гомону чи вигуків (що неодмінно мусять складатися з окремих речень і слів і які треба умисно уложити, якщо в п'єсі їх нема). Тільки тривалими і послідовними вправами в розміщенні й русі юрби і диригуванням її вигуків (з означенням, коли яка група вступає й коли говорить разом) режисер може добитися так званої індивідуалізації юрби, що справить ілюзію правдивого життя на сцені.

Кількість чорнових чи читаних проб наперед визначити не можна — все залежить від складності п'єси, від числа дійових осіб, від щасливого добору виконавців і т. п. Проводиться їх доти, доки не відчується зорієнтування в загальній ситуації, не схопиться головний тон п'єси і не засвояться основні мізансцени,— доки, як кажуть актори, не стане п'єса «на слуху».

Для актора в цім періоді важним є схоплення оригінального творчого замислу, в яким він уже бачить в основній формі урочний ним сценічний образ. Для режисера в цім періоді найважливіше дістати переконання, що актор «впав на тропу», з якої вже не схибне, працюючи далі над роллю самостійно, в напрямі її аналітичного оброблення. Коли таке переконання є, можна приступати до так званих чистових проб.

Щодо техніки праці над п'єсою в часі проб, то досвід виробив такий, більш раціональний порядок: на чорнових пробах спершу одним тягом переходиться цілу п'єсу, а потім студіюється її ступенево по актах (діях), а на пробах чистових навпаки — від акту до акту переходиться поволі, зупиняючись довше на трудніших місцях акту, а часами повторюючи окремі акти або об'єднуючи їх кілька в однім крузі праці, аж у кінці доходить до переведення цілої п'єси тягом на одній пробі.

Виникає питання: коли актор повинен знати роль цілком, напам'ять? Є два способи засвоєння ролі. Деякі актори, особливо старі (напр., Мітервурцер, Кайнц), передовсім забиралися до механічного вивчення напам'ять тексту ролі, а потім вже до її мистецького оброблення; більшина ж акторів засвоює текст ролі автоматично і зате поверхово, в процесі провадження проб разом з її артистичним обробленням. В новітніх часах і той, і другий спосіб відкинуто, а вибрано посередній: зразу роль напам'ять не вчиться, лише засвоюється те, що найбільше зафіксується в виображенні само собою («меморичні

оази»), далі, в міру вияснення загальної орієнтації і засвоєння драматичного тону тих чи інших поодиноких місць ролі, вивчаються напам'ять тільки ті місця, дедалі число таких місць збільшується, а в кінці решту доучується вже легко. В кожному разі перед початком «чистових» проб актор повинен знати роль напам'ять так добре, щоб, провадячи свою роль на пробі, ішов не він за суфлером, а суфлер за ним лише для потрібних поправок, коли актор випадково помилиться.

Як згадувалось, в часі чорнових проб кожний актор мав право голосу, міг запитуватися режисера, жадаючи пояснень або навіть оспорюючи перед ним свою позицію. З моменту початку проб чистових режисер підносить батуту і вже актор цілковито упокорюється його волі: режисер наказує, поправляє, жадає повторень — актор лише виконує. Властиво, це вже ніби й не проби, а свого роду пробні представлення, що складаються з самої гри і які має в кінці завершити лише остання, «генеральна проба», яка нічим від представлення не відрізняється. Вже на чорнових пробах актори старалися читати свої ролі, замарковуючи їх в повнім тоні; на чистових пробах режисер жадає від них певного тону і правдивих інтонацій до найменших нюансів. Тут режисерові ходить не так про поодинокі ролі, як про цілість загального драматичного тону, про викінченість архітектурної будови п'єси. Завданням його є: намітити і строго через цілу п'єсу перевести лінію драматичного тону в усіх їх каденціях, які позначаються в так званих «психологічних фокусах» (або «вузлах») окремих головних ролей і які власне й утворюють відповідний «настрій». Близчий практичний взірць такої роботи зацікавлені особи можуть знайти в моїх режисерських вказівках і увагах до п'єси «Ніч під Івана Купала», видання кооперативу «Український театр» (Львів, 1925 р.). Успішність чистових проб залежить цілковито від того, оскільки актори зуміють безпосередньо щиро віддаватися певним настроям і, прислухаючись до внутрішнього естетичного контролю, глибоко інтенсивно свої ролі переживати. Це буває тоді, коли щирість натури і техніка мистецтва сплітаються в спільній гармонії.

Тепер нам зостається ще сказати про технічну сторону провадження проб.

Звичайно, в час проб в тім помешканні, де вони відбуваються, повинна бути повна тиша доокола і певний порядок, що гарантував би всяку можливість прикрих несподіванок, зайвої метушні й різних перешкод.

Своєчасно повідомлені артисти повинні бути в повнім комплекті ще перед початком проби, а в часі проби не мають права десь відходити без спеціального дозволу режисера. Ніхто з сторонньої публіки на проби не допускається.



Бажана річ, щоби проби відбувалися на тій же самій сцені, де має бути вистава; в кожному разі для чистових проб це бажання є обов'язковим. Читання п'єси, чорнові проби й окремі лекції з акторами можна провадити і в іншому помешканні; причому на чорнових пробах таке помешкання повинно своїми розмірами відповідати фактичним розмірам сцени, а в випадку, як воно ці розміри перевищує, його можна скоротити, зазначивши границі поставленими з боків меблями або ще краще — спеціально для цього зробленими загородками чи невеликими бар'єрчиками, які легко переставляються.

Під час проб на сцені або в такому помешканні, що її заступає, мусять стояти всі потрібні для ходу дії меблі, приставки, сходи й підвищення хоч і не ті самі, що будуть на виставі, то бодай приблизно такі або подібні.

Всі головні зміни тону і темпу, паузи і всю еволюцію мізансцен, а також інші спеціальні уваги режисера актор повинен зазначувати на крисах своєї ролі і в записнику.

Відмовлятися від повторення на жадання режисера невдалих місць ролі через «брак гумору» актор не має найменшого права, хіба би дійсно був нездоров; так само рішучо не має права відмовлятися від ролі тому, що вона видається йому несимпатичною чи невідповідною, бо право децизії в таких випадках належить виключно режисерові.

Не без рації, певно, склалася давня режисерська приповідка: нема поганих ролей, бувають лише погані актори.

«Правою рукою» режисера є його ближчий помічник на пробах і виставі — так званий інспіцієнт, або сценаріус. Обов'язки його незвичайно складні, відповідальні й можуть бути дуже широкі, коли він, напр., заступає режисера на вправах з фігурантами або переводить часткову пробу, а іноді й коректу вже грані п'єси. Тоді він виступає як дійсний «помічник режисера», бо виконує властиво обов'язки технічного режисера. Звичайно на нім лежать обов'язки секретарські, що пов'язані з ходом проб і вистави, він пише і розсилає повідомлення про час проб і зміну в обсаді ролей і різні оголошення (про штрафи й догани акторам від імені режисера і т. п.), а також укладає афіші й програмки; далі — він виконує обов'язки режисерської техніки, як: обставлює сцену в час проб і стежить за її повним декораційно-меблевим урядженням в час вистави, пильнує світляних та інших технічних ефектів (грім, дощ, гуркіт юрби і т. п.), перевіряє реквізит і бутафорію, викликає акторів з гардеробу й випускає на сцену, подає сигнали до піднесення і спускання куртини. Підготовча праця інспіцієнта зачинається ще з початку проб, коли він з монтажових рисунків режисера робить собі копії декораційної обстанови й розміщення меблів на сцені, а з режисерського примірника

п'єси виписує сценарій — цебто покажчик руху дії і виходів дійових осіб.

На першій пробі він сидить на авансцені побіля столика режисера і, старанно стежачи за вказівками режисера, відנותує собі всі паузи перед виходом акторів на сцену та всі уваги, що дотичні техніки звукових і світляних ефектів за сценою, як рівно ж всі додатки чи зміни в спискові реквізиту й бутафорії.

Інспіцієнт яко помічник режисера повинен мати колосальну пам'ять і сприт вигадливості та винахідливості, так потрібний в час вистави, коли за сценою чи й на сцені стався якийсь «пех», щось зіпсувалось чи чогось нещасним випадком забракло. Він повинен бути чоловіком зимної крові, зрівноваженим, точним, певним і акуратним у виконанні своїх обов'язків та ще й чоловіком виносливим і довготерпеливим, бо ні на кого ж, як на його нещасну голову, кидають розлучені актори свої колони за всякий свій промах (спізнення на сцену, вихід без реквізиту і т. ін.). Зате ж і добрий інспіцієнт для режисера є справжнє золото — спускаючись на його второпність і хист, він може працювати спокійно і впевнено.

Другою важливою особою на пробах і виставі є суфлер. Гарний суфлер — це той, котрий, як добрий дух, вміє своєчасно прийти акторові на поміч, а разом — той, що його присутності публіка й не підозріває. Для цього такий суфлер повинен передовсім досконало орієнтуватися в способі гри різних акторів, придивляючись до них ще в часі проб, а також настільки орієнтуватися в драматичній ситуації, щоби в разі заплутання актора в якомусь місці (коли, напр., актор візьме чужу репліку або перескочить на іншу сцену), вміти зручно визволити його з біди. Сприт суфлера виявляється особливо у влучнім подаванні акторові половини довгого речення і у сквапнім підказуванні найважливіших слів у гарячих сценах. На пробах немале значення суфлера полягає в процесі зятялювання актором своєї ролі, коли суфлер, знаючи непевні місця і різні lapsus'и актора, власне в цих місцях натискає свій голос і наvertsає актора. Властиво, обов'язки суфлера повинні би кінчатися перед генеральною пробою; на цій же пробі й на виставі він майже непотрібен, хіба на випадок «поготівля», на жаль, це бажання ще й досі лишається тільки ідеалом, якого вміють досягати лише на зразкових сценах (Жудожній театр Станіславського в Москві).

Треба уважати, що бувають суфлери: «шептуни» і «говоруни»; говоруни — ліпші, бо їх публіка не чує, зате добре чують актори, шептунів же, хоч і чують актори, але їх шепіт докучає публіці.

Коли чистові проби наближаються до кінця, режисер переводить ще «технічну пробу», або «пробу монтування», яка від-

бувається вже без акторів, лише в співробітництві з технічними працівниками сцени — декоратором, машиністом, електротехніком і т. п.

На такій пробі встановлюють все декораційне урядження, зачавши від павільйону, лісу чи околиці з різними приставками (хат, колон, терас) і скінчивши повним умеблюванням та оздобленням сцени. На ній же вивіряються всі світляні, звукові та інші технічні ефекти на сцені і поза сценою (грім, блискавка, дощ, виття вітру, собачий гвалт, гук дзвонів, свистки, рахкання жаб або з'явища привидів на сцені, гра струй водоспаду і т. п.). Спеціальну увагу звертає тут режисер на зміну освітлення на сцені, що має велике значення для утворення певних настроїв. Всі зауваження і вказівки режисера кожний фахівець зазначає точно в своїм записнику: машиніст — коли й як спустити куртину, який ставити павільйон і якими задниками закривати вікна і двері, електротехнік — на скільки значків ставити реостат і з якого плану за кулісами подавати світло рефлектора та в яких кольорах його міняти або де дати сонячне проміння, де сяйво місяця і т. ін., подібні ж замітки роблять тапіцер, ревізитор, бутафор — кожний в своїй галузі. Інспіцієнт переглядає їх записки, звіряє з своїми та перевіряє точність занотованих ним реплік, по яких проходять різні «ефекти» за кулісами, бо на його відвічальності лежить контроль своєчасного їх виконання.

Така проба має величезне значення, бо на ній усувається можливість технічних дефектів і випадкових помилок на виставі, видосконалюється досягнення художніх ілюзій та точність і акуратність праці технічного персоналу.

Очевидно, всі свої спостереження в час технічної проби режисер робить із зали глядачів.

По технічній пробі, коли режисер бачить, що чистових проб з акторами більше вже робити нема потреби, бо гра артистів разом з виступами народних мас і супроводом співу, музики й танців творить один викінчений ансамбль, тоді він признає ще останню, «генеральну пробу».

Не потреба, здається, казати, що ця проба мусить відбуватися як справжня вистава: при всій декорації і повнім укостюмуванні та ухарактеризуванні, без найменших компромісів і випущень. Коли ще щось не готове, генеральної проби признавати не вільно. Генеральна проба повинна відбуватися без жодних перерв у грі з точним додержанням певного часу для антрактів. Режисер лише дивиться з публіки і робить свої нотатки. По скінченні генеральної проби він робить свої уваги артистам і технічному персоналу і, щоби запобігти повторення занотованих ним промахів і дефектів, признає ще в день вистави «ревізію», на котрій їх остаточно усуває.

Перед виставою режисер заходить на сцену тільки для того, щоби ще раз оглянути все обладнання сцени, убрання і характеристику артистів, потім переходить до публіки і десь, непомічений, з ложі дивиться на виставу.

Всю виставу може провадити сам помічник режисера, коли таким достойним помічником може бути інспіцієнт. На другий день по виставі режисер оповідає артистам свої враження і переводить «коректу прем'єри» на спец[іальній] пробі.

Як ми бачили, ціла процедура творчості режисера потребує величезного знання, високого напруження духу і героїчної витривалості.

В цій процедурі далеко не все може бути точно виконане на менших сценах, тим більше на сценах аматорських, але нехай і для таких сцен вона послужить наукою, на котрій вони повинні взоруватись.

## ДРАМАТИЧНА ПРИМАДОННА

### *Естетично-критичний етюд*

*До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької*

Світлій пам'яті дорогої землячки,  
української драматичної примадонни  
Любові Ліницької

присвячує

автор

### I

В історії українського театру Любов Ліницька належить до другої генерації артистичних сил, що прийшла на сцену, коли перша генерація піонерів під могутнім проводом свого «батька» Марка Кропивницького власним досвідом і талантом вже утворила перші початки, що лягли в основу самобутньої школи сценічної гри і тим забезпечили існування і розвій оригінального українського театру.

Як похід пишного карнавалу, такі були його перші виступи на Україні й блискучий тріумф у Петербурзі.

Творчість його буяла квітами першорядних талантів і розвивалась, мов у казці чи в сні, з незвичайною скорістю й нечуванним успіхом.

В 1882 році з кількох артистів, що виділилися з російської трупи Ашкаренка, і декотрих нових Кропивницький засновує свою першу і дійсно українську трупу.

В 1883 р. під його ж режисерією сформовується вже велика трупа з рамени і коштів М. Старицького.

В 1885 р. трупа ця остільки зростає, що розпадається на дві окремі трупи — Кропивницького і Старицького.

В 1886, 87 і 88 рр. ці трупи одна по одній відвідують Петербург.

В 1889 р. О. Саксаганський разом з братом І. Карпенком-Карим відлучається від Кропивницького і засновує власну трупу; те саме тоді ж робить і М. Садовський...

Твориться вже три трупи і т. д. і т. д.

За сім літ з піонерів уже утворились цілі кадри першорядних артистів і свіжа бадьора школа оригінальної сценічної гри.

Пригадаймо лише визначніші жіночі імена.

Коло корифеєк — М. Заньковецької, Г. Карпинської-Затиркевич — бачимо першорядних артисток, їх співробітниць: Вірину<sup>1</sup>, Маркову<sup>2</sup>, Боярську<sup>3</sup>, Барілотті-Садовську<sup>4</sup>, Базарову<sup>5</sup>, Марковичеву, Переверзеву й інших.

Широка популярність у зв'язку з колосальним матеріальним успіхом та гомінкою славою артистів українського театру дедалі все більше росте, а з ними зростає й повинь нових артистичних сил.

Приходить друга генерація, хоч перша ще стоїть на чатах і веде перед; вони зливаються, доповнюють себе взаємно, й їх часом уже трудно розрізнити, хіба хронологічно.

За наступні роки висувається нова фаланга таких першорядних сил: З. Зарницька<sup>6</sup> (Азгуріді), Л. Квітка, Німченкова, У. Суслва, Г. Борисоглібська, Б. Козловська, Є. Базилевська, А. Войцехівська, Ю. Шостаківська<sup>7</sup>, О. Шевченкова, Є. Величко, Зініна<sup>8</sup>, Лучинська, Лучицька<sup>9</sup> й інші.

Поминаючи умисно імена мужчин, в цім побіжнім переліку вже маємо 14 патентованих артисток, переважно на амплу драматичних героїнь.

От власне до цієї генерації й належить Л. Ліницька, може, визначніша з усіх зазначених вище, але споріднена з ними пізнішою школою Кропивницького й Саксаганського.

Спершу кілька коротких біографічних уваг про артистку.

Місце і рік народження Л. Ліницької точно невідомі; правдоподібно вперше побачила вона світ при кінці 70-х років (десь 1868—69) в надморському місті Таганрозі, де батьки її мали оселю.

Походила з української шляхетської родини (батько був військовим, здається, полковник), яка хоч і не мала глибшої національної свідомості, але шанувала традиції свого народу і любила рідну стихію.

Середню освіту побирала вона в Харкові, звідки по скінченню гімназії вернула до Таганрога.

Ще в II-ій гімназійній малі Любка постановила собі присвятити своє життя українській сцені.

Вернувшись до Таганрога, почала була робити перші спроби своїх сил в аматорських виставах, але успіх у тісненому колі її не задовольняв, душа поривалася до ширшого простору.

Довідавшись, що трупа Садовського грає в Єлисаветі, вона їде туди, але невдачно — її не приймають.

Вертає до Таганрога, аж тут із газет довідується, що Кропивницький зі своєю трупю в Москві. Вона вирушає до Москви, але з таким же сумним фіналом вертає додому.

Бідна дівчина не знає, що з собою робити, і, врешті, щоб сьак-так вдовольнити бунтівничі пориви душі, їде до маленької русько-малоруської трупи Михайлова-Муравйова в Маріуполь, де 2-го червня р. 1888 і відбувся її перший виступ на справжній сцені в ролі Уляни зі «Сватання на Гончарівці» Г. Основ'яненка.

Успішний виступ забезпечує їй ангажемент до подібної ж трупи Шаповалова на зимовий сезон і виключно на українські ролі.

Але цього їй замало...

Її знов тягне до «Назарету українського театру» — до того ж таки Єлисавету, який вже раз її відкинув...

Вона їде туди знов, і от нарешті 16 квітня р. 1889 по успішнім дебюті в ролі «Наталки Полтавки» її прийнято на перші ролі до трупи «батька» Кропивницького.

Радості і щастю нема кінця: вона примадонна першорядної української трупи! Фантастичні мрії стали дійсністю. Але це прийшло лиш завдяки щасливим обставинам: «королева» української сцени М. Заньковецька якраз перед тим відійшла до новозорганізованої трупи Садовського і Кропивницький потребував замісниці.

Пильне око режисера зразу добачило в молодій дебютантці визначний талант, і відтоді сценічна кар'єра Ліницької була вже забезпечена, вона мала вдячне становище і доброго вчителя-режисера.

## II

Занявши в трупі Кропивницького першу позицію, Ліницька опинилася перед незвичайно трудною дилемою: без ширшого досвіду, без виробленої сценічної техніки, лише з тими даними, що наділила її природа, грати головніші ролі, виступаючи нерідко в тих же містах і перед тою ж публікою, перед якою виступала вже на протязі 7-ми літ широкодосвідчена і високо-талановита М. Заньковецька.

Треба було коли не побороти суперницю, то бодай втриматися на занятій позиції твердо і з достоїнством.

Практика показала, що Ліницька не провалилася і гідно вистояла в своїй позиції протягом 35 літ.

Бажаючи придивитися ближче до її творчості в цілях характеристики і належної оцінки, мусимо наперед познайомитися з її способом творчості.

Розгляньмо для цього, бодай коротенько, самий творчий процес артиста, занім його конкретний твір ще появився на сцені.

На підставі сучасної науки про психологію мистецької творчості взагалі та зазань і тверджень самих діячів і теоретиків сцени (не стану обтяжати уваги читача переліком авторитетних імен) цей процес складається з трьох актів: 1) первісного замислу, що виникає з психічного зворушення під впливом певного враження від якогось твору чи явища, 2) аналітичного студіювання та технічного опрацювання теми й матеріалу і 3) художнього синтезу у викінченій образній креації артиста.

В першій акті актор, читаючи цілу п'єсу, не тільки свою роль, підлягає зразу сугестії автора, зворушується, захоплюється завданням і, прикладаючи його до своїх фізичних даних і психічних властивостей, уявляє, як би то він втілює його у певних конкретних формах.

Цікавлячись роллю, він шукає у ній тих первісних елементів, які були б властиві його душі або споріднені з нею. Оті первістки він і хоче оживити в собі й через себе в сценічній постаті, коли постать, утворену автором, зуміє привласнити собі.

Ця трансформація відбувається таким способом, що деякі власні, питомі риси індивідуальності актора, що не відповідають постаті, створеній автором, ніби зникають, загладжуються, а інші, що зразу з чужої постаті промовляють, просяться до нього, присвоюються чи уподібнюються ним, як свої власні.

Вся робота відбувається на тлі індивідуальності актора, що сама до певної міри ніби відміняється чи удано переінакшується на певний момент.

От ніби хтось приміряє до себе чужий костюм, вважаючи, в яких частинах він йому добре пасує, а в яких треба йому дефекти свого тіла якось виповнити, чи зашнурувати, чи сьак-так заховати, щоби в кожному разі фасон костюма не зіпсувати, якби прийшлося зробити в нім якісь незначні відмінни.

Перше, що його особливо цікавить, це те, чи цей костюм для нього, для його індивідуальності пасує, чи він зможе його на себе вбрати і вигідно носити.

Це робиться звичайно в один миг ока, під хвилику зворушення, і тому нерідко дилетанти і пересічні актори на тім заводя-

тється, і тоді костюм розпорюється, підштуковується і так сильно відміняється, що тратить свій властивий фасон або виглядає, як «на корові сідло».

Часом трапляється, що костюм відразу добре припадає до постаті артиста. Але це випадок.

Часом буває, що костюм не є високого гатунку або скрое-ний дуже елементарно, просто, як, скажім, примітивний плащ чи широка пелерина, що надається до ношення кожному, тоді справа розв'язується ще легше.

Знаєм же добре, як легко грати в дешевеньких комедіях, фарсах чи бундючних мелодрамах, де за актора грає сама фабула, веселий чи ефективний уклад, де не зобов'язує ані епоха, ані стиль, ані психологія; ані глибший зміст.

Правда, це вже не буде мистецтво, а коли й мистецтво, то найнижчого розбору.

Отже, бачимо, що перший акт у творчій процесі актора засновується лише на зворушенні викликанім першим враженням, цебто на інстинкті й майже безпосереднім почуванні.

Очевидно, з правдиво артистичним завданням спільного він має дуже мало.

Зворушення чи захоплення, яке б не було воно велике, вистане тільки на початок, в яким виникають первістки замислу, може, й хибного чи недосконалого.

Правдиво артистичний викінчений твір в такому стані уродитися не може.

Такий твір, щоб появитися, потребує рефлексії, глибшого поважного намислу, складної праці інтелекту.

Тому від першого чуттєвого переживання актор мусить перейти до переживання рефлексійного.

Власне другий акт творчості полягає в тім, що актор, виходячи з імпульсивних вражень, не спирається виключно на них, а, навпаки, критично й обережно до них ставлячись, перевіряє сенс того, що відчув; шляхом строгої аналітичної думки, а рівночасно починає випробовувати принагідно свої технічні засоби.

Починається творчість мислителя і майстра — в глибинах свідомості і при верстаті.

Актор вчитується в твір автора, щоб збагнути його провідну ідею й ті консеквенції, що витікають з неї щодо цілого твору та його часті, зарисованої в постаті, яку він має вдавати.

Це робиться в уявній сценічній перспективі з розважанням усіх можливих технічних і матеріальних умов для майбутнього уособлення ще непевного образу.

Найголовніше тут береться під увагу стиль у зв'язку з епохою, середовищем і психологією цілої речі й її окремих мо-



ментів, як також ритм виконання в жесті й слові разом; далі актора займає фактура писаної ролі (трудності й погрішності в тексті) і ролі звучної (проба тембрів, характеристичних зафарбувань), потім фактура пластична — в міміці лица й жестах тіла, і нарешті зверхнього вигляду — в відповідній характеристизації й убранні.

Це тяжка скропулятна робота тверезої проникливої мислі, що певну суму різнорідних, різноманітних і неоднаково сильних інспірацій, випадкових спостережень, відчувань і рефлексійних заміток з'єднує й зливає в один стислий артистичний організм, регулює й гармонізує його естетичний рух.

Тут, крім спеціальної освіти і ширшої мистецької ерудиції, крім здорового перейнятливого темпераменту й дисципліни волі, потрібний ще природний глибокий інтелект.

Нарешті, коли робота попередніх актів відбулася, наступає третій акт — відтворення драматичної постаті в художньо викінченій цілості на сцені.

Від першого замислу через рефлексію й аналіз до художнього синтезу, цебто до властивої артистичної творчості.

Те, що в першій акті щойно намітилося, в другім — усвідомилося, вивірилося, розробилося, в третім — прибирає пластичної форми, втілюється в живій оригінальній постаті, що в своїм динамічному виявленні відрізняється від статичної постаті, утвореної автором, має своє вже самостійне значення і свою окрему артистичну цінність.

Творчість ця полягає не в самій трансфігурації, в позірнім переінакшуванні себе на іншу особу, цього було б ще замало; вона полягає у виявленні необмеженої потенціальної сили психофізичного організму, тіла артиста, що не становить средства до цілі, лише просто ціль артистичної креації саму в собі.

Тут не тільки інтерпретація, тут в моменті творчого екстазу допустима імпровізація окремих моментів, що освітлять найглибші тайники людської істоти, втиснутої в рамки певної ролі.

Як бачимо, в третім акті артист навертається знов до зворушення, з поміччю якого пробуджується в нім дар візії, творчої уяви, яка реасумує в собі результати попередньої праці й творить нове.

Зазначений трьохактовий творчий процес, певна річ, неоднаково розвивається в кожному артисті, — все залежить від індивідуальності, при звичаєння і т. ін.

Пересічні актори звичайно спиняються на першій акті, рідко коли вдаючись до праці другого акту; акторки ж, як помічено, далі першого акту не йдуть — їм вистачає «інтуїції».

Знайомлячися з характером таланту Л. Ліницької й головними фазами її сценічної творчості, що зазначились на протягу 35 літ служіння рідному театрові, можемо на цім прикладі виробити собі до певної міри точне представлення про естетичний тип жіночої творчості в амплу «примадонни» драматичної артистки на Придніпрянській Україні за весь час існування театру перед революцією.

Це буде тією «нормою», яка свідчитиме про естетичні здобутки нашого минулого в сфері театрального мистецтва.

Головних фаз творчості Ліницької, як і взагалі цілої нашої сценічної творчості, яку розглядаємо в зв'язку з еволюцією ідей і мистецьких форм в драматичній літературі й на сцені, налічуємо чотири, а власне: 1) романтично-побутова, 2) нату-ралістично-побутова, 3) реалістична і 4) революційно-пролетарська, або ще, як її називають, динамічно-конструктивна.

В таким порядку далі ми і будемо їх розглядати.

Але спершу — пара уваг про характер таланту Ліницької.

Переповідаючи зміст трьохактового творчого процесу артиста, ми побіжно зазначили, що акторки в своїй праці, звичайно, далі першого акту цього процесу не йдуть. Вони затримуються на нім протягом усього свого життя, і цього вистачає їм цілковито.

Цікаві з цього боку уваги знаного ідеолога і заслуженого діяча німецького театру К. Гагемана.

Причини зазначеного явища він добачає в тім, що насамперед жінка зі своїм багатим чуттєвим життям вразливіша на лірику і тому більше, ніж розважний мужчина, успособлена до відчущання сильних і ширших в обсягу вражень. Крім того, жінчина зі своїм делікатнішим інстинктом, з ліпшим смаком і шляхетнішим почуттям такту зуміє вже в стані первісного зворушення знайти значно легше властиву дорогу, ніж мужчина, котрий у всіх тих справах здебільша тяжчий. При цьому той же німецький театролог цілком слушно зауважує, що й самі ролі жіночі, в яких відбувається все найбільше властиве щиро жіночій натурі, збудовані на підставі лірико-патетичній, а такі ролі найлегше даються пізнати і схопити їх з поміччю відчуття.

Тому-то вразлива акторка може досить легко зглибити по-стать, яку вдає, вже в першій розмаху праці, чого мужчина так зробити не може. До таких ролів Гагеман відносить і ролі класичного репертуару, в яких є менше індивідуального характеру, а більше уособленої абстракційної ідеї (як, напр., у героїв Шіллера), де виступає переважно діалектика пристрастей, а також усі елементарні твердо зазначені типи.

Однак коли треба відтворити ролю більш складну, де різно-рідні суперечні риси постаті повинні вкінці виглядати в одно-литій артистичній цілості, там акторки переважно хибують і мужчини там їх все перевищують.

В простім же наслідуванні жінка бере перевагу над мужчиною, йдучи наосліп за інстинктом, який веде її далеко ліпше, ніж мужчину.

Не можна не згодитися зі справедливістю уваг досвідченого німецького діяча сцени.

Особливо цікавим у тій дефініції є: інстинкт, інтуїція як вихідна точка і лірико-патетизм як характеристична властивість жіночої творчості.

Цю дефініцію, в дечім поширивши, можна прикласти і до творчості Ліницької.

Справді, з чим прийшла р. 1889 до Кропивницького на сцену Любов Ліницька?

З коротких біографічних відомостей ми вже знаємо, що це була з інтелігентної родини молода вродлива дівчина, що по скінченні гімназійної науки поривається здійснити свою дитячу мрію — вступити на сцену і що більше стрічає перешкод, тим більше бувають її мрійні пориви, аж доки вкінці не увінчуються успіхом.

Застановлятися глибше над життям вона ще не навчилась. (Знаємо, напр., принагідно, що спроби деяких знайомих затагти її до таємних соціалістичних гуртків їм не повелися; Любка, крім сцени, ні про що інше не хотіла чути.)

Поважно, критично думати, систематично працювати над ролями також, очевидно, не вміла.

Знання техніки сценічної гри набути їй не було звідки.

Отже, пішла виключно за інстинктом, з тим імлістим естетичним світоглядом, що вироювався в її мрійній голівці, як чарівна фата моргана під музичний акомпанемент лірико-патетичних настроїв.

Для тодішньої української сцени цього було досить.

Відома річ, що кожна сценічна школа є завжди в певній залежності від драматичного репертуару, котрий накидає їй свій зміст, свою провідну ідею, а відтак посередньо впливає і на вироблення театральних естетичних поглядів і способів сценічної гри; зі зміною репертуару шляхом еволюції відбуваються зміни і в цілому сценічному апараті.

Та не всі мистецькі форми, утворені певною літературно-сценічною школою, легко піддаються змінам і удосконаленню. Виховані на ріднім ґрунті, усвячені традицією, вони нерідко переростають свій вік і намагаються жити й тоді, коли вже ніякої рації існування не мають. Гальмом еволюції буває так

звана рутинна, стара привычка, що перетворюється в стертий штамп і мертвий шаблон.

Звичайно, зріст органічного життя розриває зрештою пута перестарілої рутини, для того щоб на її місці заснувати нову, а стара підпадає нівеляції або доживає віку вже в малошкідливому рудиментарному стані.

Для кожного актора на початку рутинна є тим позитивним ґрунтом, на якому він ставить свої перші, ще непевні кроки, поки розвинеться в нім власна естетично-критична свідомість і він, засвоївши собі принципи даної школи, стає її актуальним діячем, а пізніше — може, й реформатором. На жаль, багато несвідомих, хоч і талановитих акторів, так і закисають у тій рутині.

Силою політичних обставин затиснений в тісні рами «побутового» репертуару, наш театр на Придніпрянській Україні майже 25 зряду літ (до першої революції в Росії) не міг видобутися поза ті рами і мусив увесь час «рутинуватися» все в тих же самих, утворених ним ще на початку, сценічних формах, які перевелися на штучний трафарет, утертий штамп і так фатально помстилися на праці дальшого покоління артистів, коли на заміну старому прийшов новий європейський репертуар, а по нім ще пізніше, коли загриміли фанфари революції, що провіщали остаточний здрив і переоцінку всіх попередніх естетичних цінностей.

#### І v

Що ж то за мистецькі форми, що утворив був на початку наш український театр і що потім, перевівшись на штучний трафарет, стали гальмом його розвою?

Не будемо запускатися в праджерела нашого театру. Його органічно-традиційна зв'язь із донедавною інтермедією і народницькою літературою нової доби для кожного очевидні. Звідти його демократизм в ідеї й етнографічно-побутовий характер у формі.

Але ж театр, щоб статися таким, а не іншим, наперед мусить мати якийсь диксичний текст (а бодай би сценарій, як в *commedia dell'arte*), з якого й виникне певна естетична кон'юнктура для лицедійства і зарисовується сценічна перспектива, а в ній, об'єднані ритмічним рухом жесту і живого слова, почнуть творити дію пластичні постаті.

Отже, потрібен текст у такій діалогічній формі, з якої б можна було збудувати сценічну драму і то не одну, а цілий ряд, та ще й у такому доборі, щоби разом вони творили певну естетичну цілість, що зветься банально: репертуар.

Інакше — не буде театру.

І перед Кропивницьким уряджувано на Україні публічні вистави, були спроби робити це й систематично, та не повелися і справжнього театру не було, бо не було такого чоловіка, який би в режисерській перспективі зумів побачити той майбутній театр і в першу чергу добрати для цього відповідний репертуар і артистів.

Цього діла вперше доконав на Україні Марко Кропивницький.

Викохавши ідею українського театру в серці, він в естетичній уяві своїй почав шукати коефіцієнта тих мистецьких форм, що, з одного боку, намічалися в драматичній літературі, а з другого — в попередній сценічній практиці Щепкіна, Соленика, своїй власній і багатьох інших.

Очевидна річ, добір відповідного репертуару відіграв тут величезну роль, хоч, як побачимо далі, і не цілком вдячну.

Та на початок було досить і того.

Немов по магічному слову творця, повстав український театр!

Здоровий, буйний, колоритний і разом такий цікавий, оригінальний, якого перед тим не було.

Здавалося, сам національний геній, знайшовши відповідну форму, подав свій могутній голос, що проголошував: *Sic volo et ergo sum!*\*

Та не слід забувати, що театр є разом і складний механізм, в якому рух найменшого колісця залежить від волі й бажання його головного механіка — режисера.

І треба подивляти той колосальний композиційний хист і ту невтомну організаційну енергію, що допомогли Кропивницькому за перших же пару літ утворити нову сценічну школу, збудовану на національних підвалинах і разом з тим не позбавлену на свій час певних естетичних цінностей.

Не вина в тім Кропивницького, що наслідком політичних умовин театр на довший час завмер був у першій фазі свого розвою, але в кожному разі підвалини, зложені Кропивницьким, були тривкі і життєздатні, хоч і зроблені з грубшого матеріалу.

Сценічна школа, як ми вже згадали, в певній мірі залежить від репертуару...

Погляньмо ж на той репертуар, який застала Ліницька, прийшовши на сцену.

Репертуар трупи Кропивницького складався тоді з кількох п'єс самого патрона трупи, Старицького, Александрова, Стороженка, Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемівського, Котляревського, Шевченка, Кухаренка і ще деяких.

---

\* Так я хочу і, значить, я існую! (лат.).— Ред.

П'єс Карпенка-Карого ми поки в рахубу не берем, бо вони були тоді в монополії їх автора, що нікому іншому виставляти їх не дозволяв.

Репертуар цей, невеликий числом п'єс і небагатий змістом, складався (правда, зі значними відмінами, яких вимагала елементарна психологія та етнографія українського селянського життя) під великим впливом репертуару російського театру, де тоді ще панувала перекладна французька мелодрама\*.

Особливо це треба сказати про такі п'єси, як «Гаркуша» О. Стороженка, «Щира любов» Г. Квітки, «Ой не ходи, Грицю» В. Александрова і тієї ж назви в переробці М. Старицького, «Глитай», «Невольник», «Дай серцю волю» М. Кропивницького і т. ін.

«Сценічність» вимагала від п'єси ефектної драматичної ситуації, живої рухливої акції, приоздобленої побутовими епізодами та етнографічними сценками (зі співами й танцями) і супроводу оркестру (так званої «фуги») до розчулено-драматичних (власне «лірико-патетичних») монологів у кінці дії, «під завісу».

І дарма що на сцені були не буденні, сірі люди, а нібито гоголівські персонажі (з «Вечорів на хуторі»), «пейзани», «хохли», мальовничо вбрані, штучно підфарбовані, зате всі вони разом творили пишню-буйний колорит знаменито дібраного ансамблю, що вабив око наївною простонародною естетикою і пестив ухо мелодією рідної пісні.

З причин цензурних торкатися глибших соціальних явищ автори не сміли (лише подекуди, і то досить поверхово, торкалися тем економічного визиску на селі, як, напр., Кропивницький в «Глитаї») — от чому рідко коли, переважно в п'єсах Кропивницького, траплявся цікавий оригінальний тип або складніший характер.

Обмежені темами кохання з життя простолюду, автори скоро вичерпали свої художні засоби в кількох основних постанях, а далі тільки модифікували їх, розвиваючи елементарну пристрась в той чи інший бік або здебільшого просто повторювалися в дещо зміненій драматичній ситуації.

От в таких-то тісних межах репертуарного матеріалу і почала була утворюватися сценічна рутинна на українській сцені. Натурально, що, позичаючи з російської мелодрами основи драматичної техніки, наш театр не міг не позичати звідти ж і головних засобів для творення власної рутини сценічної гри.

---

\* Про мелодраму і вплив її на репертуар нашого театру див. статтю М. Вороного «Театральне мистецтво і український театр», розд. III в книзі того ж автора «Театр і драма».

В першу чергу він позичив звідти французький поділ на амплуа. Те, що в поділі французького персонажу звалося: *primadonna (heroïque)*, *ingénu dramatique*, *ingénu lirique*, *ingénu, comique (soubrette)*, *ingénu coquette*, *vieille dramatique*, *vieille comique*, і навіть *grande dame* і *grande coquette*,— все це по волі, лише з певними відміними, любенько уложилося і в поділі українських амплуа.

Як основний тон гри драматичної акторки у всіх п'єсах був лірико-патетичний, так і основні постаті, від яких радіусами розвинулися інші їх відміни, були: лірична Наталка Полтавка і драматична Маруся Чураївна.

## V

Не запускаючись глибше в генезу жіночих драматичних типів, ми все-таки без труда можемо в тодішнім репертуарі простежити виразне розгалуження двох вищезазначених основних постатей в досить численній парентелі.

Копії чи наслідування прототипів — Наталки Полтавки і Марусі Чураївни (з «Ой не ходи, Грицю») — домінували у всіх українських п'єсах з деякими лише модифікаціями, яких вимагали специфічні умовини даної драматичної ситуації.

На взірць «Наталки Полтавки» можна було грати: Уляну («Сватання на Гончарівці» Квітки), Марусю («Чорноморці» Кухаренка — Старицького), Галю («Назар Стодоля» Шевченка), Одарку («Дай серцю волю» Кропивницького), Галю («Циганка Аза» Старицького, за Крашевським), Оксану («Запорожець за Дунаєм» Гул[ака]-Артемівського), Хведоску («Дві сім'ї» Кропивницького), Галю («Судженого конем не об'їдеш» Карпенка-Карого, за Еркманом — Шатріаном<sup>10</sup>) і багато-багато інших, а поміж ними — меншого калібру: Дарину («Ой не ходи, Грицю»), Дуню («Крути, та не перекручай» Мирного — Старицького), Галю («За двома зайцями» Ів. Нечуя-Левицького й Старицького) та подібні до них з «Мартина Борулі», «Бурлаки», «Понад Дніпром» і «Чумаків» Карпенка-Карого — ролі хоч і дещо позбавлені сентиментальної експресії та значно упрощені, але в істоті збудовані на тім же пасивно ліричним тлі. (Між іншим, треба зазначити, що на цих ролях меншого калібру звичайно пробували свої сили на початку сценічної кар'єри молодші, ще не виразні артистичні сили.)

Всі ці постаті ліричного амплуа збудовані незвичайно примітивно на елементарно лише зазначеному психологічному підкладі, в якому виразнішою рисою виступає п а с и в н і с т ь і покора, ці ролі вимагали у виконанні воркотливо-плаксивого тону, щирого віддання сентиментальної мелодії в супроводі оркестру та розчуленого виголошення ляментацийних моноло-

гів з розпачливими окликами та апострофічними вигуками, вроді монолога Наталки в I дії VII-ої яви, що починається словами: «Не минула мене лиха година!» і кінчається співом: «Чого вода каламутна...»

Очевидно, такий kwasно-солодкий ліризм не робив труднощів навіть для посередньої акторки і при добрій рутині удосконалювався дуже скоро і часом таки в делікатних та милих креаціях.

На драматичному амплуа за взірцем Марусі Чураївни («Ой не ходи, Грицю») йшли в різних відмінах такі ефектовні постаті, як «Олена («Глитай»), Маруся («Дай серцю волю»), Оксана («Доки сонце зійде») пера Кропивницького і Ликера («Не так склалося» Старицького, ремінісценція попередньої п'єси Кропивницького), а за ними багато подібних в інших побутових п'єсах; далі — напівісторичні: Наталка («Лимерівна» Мирного), Тетяна («Бондарівна» Карп[енка]-Карого), Титарівна («Глум і помста» Кропивницького), Маруся Богуславка (в п'єсі того ж імені Старицького), Ялина («Лиха іскра», або «Сербин» Карп[енка]-Карого) та інші.

Навіть у таких змодифікованих, ніби оригінальних, поста-тях, як Сашуня («Світова річ» Пчілки — Старицького) і Єлена («Богдан Хмельницький» Старицького) та в зарисованих з натуралістичною закраскою Кропивницьким постатях Олесі (в п'єсі того ж імені), Зіньки («Дві сім'ї) все-таки подекуди слідний вплив патетичної Марусі Чураївни. Вплив цей триває дуже довго, бачимо його і в перших спробах натуралістичної школи Карпенка-Карого: на ліричному амплуа — в Софії («Безталанна», особливо I дія) і на драматичним — у Харитині («Наймичка»), а також у п'єсах, наслідуваних від Карп[енка]-Карого — у Манька, Тогобочного, Суходольського і пізніш у Грінченка («Ясні зорі»).

Постаті драматичного амплуа в романтично-побутовій фазі нашого театру збудовані також досить примітивно, хоч і дещо складніше, ніж постаті ліричні; це, очевидно, узалежнювалося їх а к т и в н и м динамічним характером, що базувався на вибухах афектів, правда, часто психологічно неумотивованих або умотивованих лише поверхово, з єдиною метою зробити ефектовне сценічне враження. Ставлячи своїх героїнь у тяжкі колізії й перипетії, драматург мусив якось давати собі з тим раду і звичайно знаходив вихід у гарячих тирадах і патетичних монологах під акомпанемент фуґи в оркестрі або в істеричних монологах, що закінчувалися актом самогубства чи душогубства.

Отже, головною властивістю драматичних ролів з боку літературного і з боку сценічного був патетизм, — і патетизм не глибокий, в кожному разі далекий від грецького трагіч-



ного пафосу (Па'тос — страждання і страсть разом), що служив для очищення і зміцнення духу людини, та й не все оправданий в розумінні сучасному.

Сучасний патетизм, як його розумів Шіллер (в «Über das Pathetische»), складається з трьох чинників: 1) страждання, 2) моральна висота особи, що страждає, і 3) спротивлення, боротьба зі стражданням.

Страждання для самого страждання не є ціль мистецтва; ціль його — відтворення внутрішнього (понадсміслового) життя людини.

Але про це власне наші попередні драматурги найменше й дбали, їм найбільше ходило про зверхню ефективно-сценічну форму.

Правда, в п'єсах, обмежених сферою кохання серед простолюду, нелегко було доходити до психологічних тонкостей і бути різноманітним і цікавим у помислі.

Тут на поміч приходила інтрига, в якій немаловажне значення мала кокетерія.

Кохання — це боротьба в грі двох заінтересованих сторін.

В цій грі найзручнішою зброєю в руках жінчини є кокетерія як підступний засіб повернути до себе милого, забавитися, причарувати або й потішитися в цілях помсти.

І от ми бачимо, коли до основного ліричного типу (Наталка) домішується елемент кокетерії, маємо змодифіковану постать пустотливої чи жартовливої дівчини (щось в основі, не в формі, подібне до французьких *soubrettes*), які стрічаємо майже в кожній українській п'єсі, особливо в комедіях і водевілях; а коли цей елемент іде в злуці з постаттю драматичною (Маруся), маємо більш скомпліковану постать героїні вроді Варки з «Безталанної» чи Марини з «Батькової казки» Карп [енка]-Карого.

Особливо колоритно на цім тлі виступають такі оригінальні, хоч і нерівноцінні з художнього погляду, постаті, як українська «Кармен» — «Циганка Аза» і свого роду українська «Мадам Сан Жен» — «Гандзя» (в п'єсі того ж імені Карп [енка]-Карого).

Коли елемент кокетерії переважає, маємо рідкі на нашій сцені постаті сухих кокетниць (наші *ingénue* і *grande coquette*) в постатях Мар'яни («Розумний і дурень» Карп [енка]-Карого), акторки Кв'ятковської в «Талані» Старицького і акторки Ваніної («Житейське море» Карп [енка]-Карого), хоч ці останні треба віднести вже до другої фази нашого театру, коли на сцену все більше починають продиратися постаті інтелігентних жінок.

Коли в наївно-простеньких ролях ліричного амплуа патетичний тон був лише частковим засобом гри переважно в моно-

логах, то в палких динамічних ролях амплуа суто драматичного, що будувалися на штучних ефектах умисно придуманої колізії і знаходили свою диксичну форму в різних символічних окликах та риторично-піднесених вигуках, найголовнішим засобом гри був власне отой розгойданий бурхливий патетизм, що досягав найбільшого розгону в монологах, під оркестрову фугу і єдино забезпечував успіх артистові.

Отже, бачимо, що ролі ці, такі нескладні, такі елементарні змістом психічних переживань, не вимагали від артистки ні аналітичної вдумливості, ні особливого занурення в ідею твору, — їх можна було оживити тільки так званим «нутром», цебто здібністю експансивно захоплюватися лірико-патетичними настроями, чого власне й вимагала мелодраматична рутина.

Як ми бачили, цю здібність Ліницька посідала з самої природи, яка, крім того, наділила її й ефектовним зовнішнім виглядом.

Статурність постаті, експресія руху, дзвінкий та гнучий, з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливою окрасою якої були очі — карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму застелялися вогкою імлистою хмаркою, а в хвилі патетичного зворушення спалахували огнем і кидали стріли блискавок, — все це разом з бурхливим потоком молодого «нутрянного» чуття утворювало ілюзію справжнього глибокого екстазу, який захоплював і зворушував публіку.

За своєї служби в трупі Кропивницького (всього, здається, 1 рік і 4 місяці), а також по інших менших трупах Ліницька досконало засвоїла собі цю школу «нутра» та її сценічну рутину.

Треба, між іншим, зауважити, що Кропивницький як великий актор значно перевищав у собі режисера і яко режисер був вищий, ніж драматург. В марній боротьбі з традиціями російської мелодрами він нерідко йшов на компроміси, що так виразно бачимо на конструкції драм першого періоду його творчості.

Знаємо, що цей першорядний режисер і учитель цілого покоління артистів сам, будучи російським актором, виховався на школі «нутра», але в нім як у високоталановитій натурі голосно озивалися традиції реалістичної школи геніального Щепкіна, що мали в основі своїй безпосередню щирість і художню простоту виконання, чого й Кропивницький раз у раз вимагав од своїх учнів, — і не його в тім вина, що, з одного боку, весь тодішній репертуар, особливо в жіночих ролях, не давав їм вдячного матеріалу, а з другого, що твердо установлена мелодраматична рутина, якій він як режисер і сам був не годен опер-

тися, заважала молодим незміцнілим силам вступити на ще не ясний і твердий реалістичний шлях.

Це до певної міри в межах етнографічно-побутового свого амплуа зробила Затиркевич-Карпинська; це з незвичайною легкістю вдалося зробити геніальній Заньковецькій, але цього наслідком властивої їй художньо-природної організації не годна була зробити Ліницька.

Читати між рядками, вийти поза тісні рамці схематично написаної ролі, доповнити її в пориві екстазу власною імпровізацією, зробивши простішою, зрозумілішою, людянішою, як це робила Заньковецька, вона не могла.

Вона використовувала лише те, що давав автор, і робила це дуже мальовничо, з ефектом, але далі не йшла.

Вона вміла, як кажуть французи, *donner la première façon à son ouvrage* \*, власне дати те, чого досягається в першому акті творчості, — першого фасону.

Але в фасоні шукають ще манери майстра.

І це вміла дати Ліницька: її манера давати фасон нерідко була блискуча.

В творчості Ліницької найліпше відбилася перша, романтично-побутова фаза нашого театру.

## VI

Школа «натура», що як ми вже зазначили, принесла Ліницькій напочатку велику користь, давши їй можливість легко опанувати тодішній репертуар і міцно втримати за собою становище драматичної примадонни; далі ця школа в значній мірі гальмувала розвій її таланту, коли театр наш перейшов у другу фазу свого існування — в фазу натуралістично-побутову.

Року 1891 Ліницька вступила до трупи О. Саксаганського. Натуралістична школа, утворена драматургом Карпенком-Карим і режисером Саксаганським на сцені, поставила перед артисткою нові вимоги і завдання, перед якими вона мусила в нерішучості спинитись.

Автор, вводячи її в зовсім таки звичайну, буденну обстанову, не давав їй ніяких ефектовних позицій, а коли й давав, то подиктовані строгою логікою життя, над котрими треба було задуматись, як художньо вивести їх на сцену, бо й мова нових ролей видавалася їй якоюсь занадто простою, без пересадних епітетів і метафор звиклого патетизму. Режисер з свого боку протестував проти надмірної екзальтації, підкресленого жесту, патетичного вигуку, а вимагав тільки глибини переживання та простоти гри.

\* Надати найкращого виразу своєму творінню (*франц.*).— Ред.

Правда, ролі були також побутові і це трохи улегшувало завдання.

Але щоб дати вірну сценічну інтерпретацію таких, скажім, образів, як Харитина («Наймичка»), Мар'яна («Розумний і дурень»), Софія («Безталанна»), Марина («Батькова казка»), потрібні були інші методи гри, ніж ті, якими орудувала романтично-побутова школа і мелодраматична рутинна.

Насамперед треба було вбити, знищити в собі лубочно яскраву «Марусю» і пошукати інших фарб, інших способів для змалювання таких постатей. Зробити це було нелегко вже через те, що трупа Саксаганського, маючи обмаль нових п'єс і оглядаючись на касу, мусила виставляти й «Ой не ходи, Грицю», і «Циганку Азу», й інші мелодраматичні вироби старої театральщини, де «Маруся» повновладно панувала.

*Consuetudo est altera natura* \*. В цій ваганні між двома школами, в цій внутрішній боротьбі двох артистичних комплексів, певно, немало витрачалось психічної енергії непродуктивно, і все ж таки врешті бачимо, що за недовгий час Ліницькій вдається утворити ряд прекрасних сценічних образів, повних життєвої і художньої краси.

Перестроюючи свій артистичний комплекс із романтичного на натуралістичний, Ліницька не годна була позбутись деяких давніх смаків і звичок цілковито, вона їх лише відмінила, приспособила до нових умов творчості; в цім і позначилась її власна «манера».

Так, напр., граючи ролі ліричного амплуа, вона їх не опрощувала до кінця, не підкреслювала натуралістичних ліній, не принижувала до цілком буденного вигляду; ні, даючи тепле тло, вона зарисовувала його м'якими контурами і накладала делікатні тони фарб. Вона не творила дійсності, лише вдавала її так, як бачила в своїй ще романтичній уяві. Це була лише ілюзія дійсності.

Вже в трупі Кропивницького в такій ескізній ролі, як Галя («Назар Стодоля»), артистка виявила здібність малювати м'якими акварельовими тонами; цього навчив її сам «батько», коли на початках любовно і старанно стежив її ще перші кроки. В трупі Саксаганського вона поглиблює цю здібність, з тонким смаком і чуттям міри розгортаючи делікатну гаму фарб в ліричній образі Софії («Безталанна») і ще тонших кольорів досягає, ніби малюючи пастелями, в елегантській постаті Галі («Судженого конем не об'їдеш»).

З ролями драматичного амплуа справа була трудніша.

Річ у тім, що в трупі Саксаганського більшина сильно драматичних ролей належала все-таки до старого репертуару.

\* Звичка — друга натура (лат.).— Ред.

Сильно драматичних жіночих ролей з сучасного побутового життя в натуралістичних п'єсах Кар[пенка]-Карого майже не було — взагалі в його п'єсах жінчина здебільшого має пасивне дрібничкове значення. Але в двох-трьох п'єсах цікавий матеріал для праці драматичної артистки все ж таки знайшовся.

Такою п'єсою, правда, не цілком вільною від мелодраматичних впливів (кровосумішковий елемент в основнім мотиві), була строго натуралістична в формі «Наймичка».

В цій ролі свого часу Заньковецька пожинала заслужені лаври в Петербурзі.

В п'єсах старого репертуару, граючи драматичні ролі, Ліницька не могла позбутися старих, твердо засвоєних мелодраматичних способів гри, і режисер Саксаганський дивився на це крізь пальці.

Але в п'єсі натуралістичній і в трупі, що твердо дотримувалася законів нової школи, треба було дати і нові способи виконання.

В перший раз артистці довелося поважніше застановитися на другім акті творчого процесу і заглибитися в психоаналізі драматичної постаті.

Зрозуміти переживання поневіряної «наймички» не було так трудно, коли на поміч приходив ще й автор і режисер, але зрозуміти боротьбу душі цієї маленької істоти перед смертю з усіма її нюансами, а головню віддати цю боротьбу в художній креації, «по-новому», відкинувши геть мелодраматичний шаблон, було незвичайно трудно.

Головну трудність становив монолог Харитини з останньої дії («Жить хочеться»).

Мистецтво виголошення монологу високо цінилося і в старій мелодрамі. Але там це мистецтво не було складне: артистка просто декламувала монолог — як би одірваний від п'єси патетичний вірш — і цього було досить.

В натуралістичній п'єсі треба було не виголосити, а проговорити його ніби на сповіді з собою і зробити це в зв'язку з розвитком цілої драматичної акції, так просто і щиро, щоби не вразити глядача ненатуральною монологічною формою.

І от цей власне монолог Харитини, що по справедливості можна прирівняти до досконало художнього монологу Катерини з «Грози» Островського, у виконанні Ліницької набував незвичайної глибини, чутості і з технічного боку був правдивим шедевром.

Це був іспит Ліницької в натуралістичній школі, і вона його витримала блискуче.

Ще на один щабель артистка пішла вгору. З великою майстерністю виконувала вона і ролі кокетниць. Так, напр.,

високого артистизму досягала вона в сценах кокетування Мар'яни з Михайлом («Розумний і дурень») і Марини з Францом («Батькова казка») і з особливою віртуозністю проводила сцени вередування в «Гандзі», виявляючи філіграновість гри на чисто європейський спосіб.

В душі артистки прокидалися нові сили до творчості, вони шукали виходу для себе, втілення в сценічних образах, але натуралістично-побутовий репертуар Карп[енка]-Карого цікавішого матеріалу не давав, за винятком двох-трьох п'єс, збудованих на історичному тлі з героїчними постатями жінок на чолі, та ще кількох таких же п'єс інших авторів.

І в цих п'єсах зуміла Ліницька проявити свою властиву манеру.

Треба зауважити, що історичні п'єси Старицького, Мирного і пізніше Грінченка, як також і «Бондарівна» Карп[енка]-Карого, і в будові, і в формі своїй — наскрізь мелодраматичні і мають у собі ще чималу домішку псевдокласичного, неприродного пафосу; вони грубо тенденційні, штучні й пересадні до несмаку; в них діалектика пристрастей домінує над усім іншим.

Але на творчості Карп[енка]-Карого і переважно на його напівісторичних п'єсах (крім «Бондарівни») позначився подекуди своєрідний вплив Шекспіра, певна річ, не в стилі мови (хоч є нахил і в цей бік), а в способі трактування сюжету, де на перший план виступає діалектика художніх образів і характерів («Сава Чалий», «Паливода XVIII ст.» «Гандзя» і «Сербин»).

В героїчних ролях Ліницької варті були уваги ті моменти, коли їй вдавалося зійти з верескливого мелодраматичного тону і, ставши злегка на котурни, піднятися до величної краси правдивого трагічного пафосу. В цім оригінально позначилась її власна «манера».

Зауважте, що колосальний в своїй глибині й різноманітності талант Заньковецької такої, між іншим, властивості не має.

В такі моменти експресійні засоби Ліницької вказували на можливість утворення нею і трагічних постатей Шекспірового репертуару (напр., Леді Макбет).

До таких моментів залічуємо в ролі Ялини («Лиха іскра», інакше «Сербин») монолог з III дії, розмова з дубами, і особливо в V дії оповідання Ялини про страшний сон і кінець цієї дії.

Замашними колоритними мазками малювала вона і героїчні постаті Бондарівної (шедевром була сцена з старостою в останній дії) і Єлени («Богдан Хмельницький» Старицького), а також Марусі Богуславки і Олени («Ясні зорі»), хоч в остан-

ніх двох трагізм був більше зовнішній і більше збивався на романтичний патетизм.

З р. 1900 Ліницька покинула трупу Саксаганського і кілька зряду літ служила по інших, менших трупах (у Ратмирової<sup>11</sup> й Васильєва<sup>12</sup>, у Суслова тощо).

Це були роки її поневіряння, а також застою і марнування її таланту, коли дбалосся не про ідеальні, чисті форми мистецтва, а про кавалок хліба.

## VII

В р. 1909 Ліницька вступила знову до першорядної й найкращої тоді трупи М. Садовського в Києві, де й грала до 1919 року, коли Садовський від'їхав на еміграцію, а вона лишилася в Києві на нове поневіряння при змінених політичних і театральних обставинах.

В трупі Садовського Ліницьку чекали нові ролі з інтелігентного життя і почасти з європейського реалістичного репертуару. Правда, маючи дублерку, вона мусила користати тільки з певної частки нового репертуару.

Новий репертуар складався з п'єс, перекладених з чужих мов (Риделя, Шніцлера, Хейерманса, Гордіна), і з п'єс оригінальних С. Черкасенка, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Л. Яновської й інших.

Більшіна п'єс із інтелігентного життя належала до натуралістичної або неоромантичної (Черкасенко) школи і труднощів для таланту Ліницької вже не становила.

З такими ролями артистка справлялася цілком добре, хоч нічим оригінальним в них не відзначалася.

Заслуга її була лише в тім, що в числі інших граючи інтелігентні ролі, вона прищеплювала й утривалювала нашому театрові нову сценічну культуру.

Але в тім же репертуарі трапився Ліницькій один такий твердий горішок, якого вона вже не годна була розкусити.

Це була на нашій сцені вістунка неореалістичної школи, доти у нас не знаної ні в літературі, ні в театрі, — «Брехня» Винниченка.

Наші погляди на неореалістичну драму і, зокрема, на «Брехню» нам доводилося вже досить широко висловлювати в свій час у кількох своїх працях (див. «В путях брехні», «Драма живих символів» і відповідні уступи в ст [атті] «Театральне мистецтво і укр [аїнський] театр» — всі в книзі «Театр і драма», Київ, 1913).

Щоб не повторюватися, скажемо лише коротко: той артистичний комплекс, що утворила була собі Ліницька в двох

попередніх фазах, для відтворення ролей новочасної драми не надавався. І романтичний, і натуралістичний способи реагування на твір тут були загубі й поверхові.

В ролях новочасної драми не було майже нічого типового, в них тип ніби розпливався в індивідуумі або навіть розкладався на дві особи («живий символ»). Зовнішня інтрига і побут були для автора лише побічним способом, зовсім другорядного значення; його цікавили тайні рухи душі, боротьба підсвідомих і понадсмыслових сил, що потаємно відбувається в людській істоті. Експресивні символічні засоби, якими він в тій цілі орудував, були такі незвичкі, незрозумілі для наших артистів.

Очевидно, схопити таку роль в стані першого зворушення спонтанічно неможливо; тут потрібна делікатна секція душі, яку могла доклати лише глибока аналітична думка, виплекана на ґрунті ширшого естетичного досвіду і в сфері ширшого європейського світогляду.

Роль Наталі Павл [івни] в «Брехні» Ліницька грала щиро, соковито, з ефектом, але грала «не мудрствуюя лукаво», як звичайну натуралістичну роль.

Цілий сценуклад, драматична перспектива і гра ансамблю виявили виразно, що ані режисер, ані артисти нової п'єси не зрозуміли, цебто зрозуміли її хибно, по-старому.

І не дивно, коли подібного ж роду п'єсу, власне «Чорну пантеру» Винниченка, навіть по старанних студіях не зрозуміли і «спалили» у Курбаса на сцені Молодого театру.

Знаємо, що й вистави психологічних п'єс Ібсена під режисерією Загарова в Державнім театрі так само не повелися.

Майбутній актор для нового репертуару з глибшим психологічним змістом щойно формувався, і потрібен був довший час для його виховання.

А час не ждав...

Надійшла революція, і молоді розбуялі сили ринулися потоком на сцену.

Олесь Курбас, цей «звонко кричачий цуплєнок», як прозвали його російські театральні зоїли, засновує Молодий театр і з легкістю морської піни перелітає з хребта на хребет революційної хвилі. По черзі захоплюється він різними методами і формами сценукладу — античною («Цар Едіп» Софокла), гротесковою («Горе брехунові» Грільпарцера), символічною (драматичні етюди Олесь), реставраційною («Вертеп» за варіантом Галагана<sup>13</sup>), ритміко-пластичною («Іван Гус», «Гайдамаки» Шевченка), легковажно підпадаючи впливам Рейнгардта, Євреїнова<sup>14</sup>, Далькроза<sup>15</sup>... Лише в ритміко-пластичнім методі йому вдається впасти на щасливий режи-



серський концепт і утворити щось, хоч і невивершене, але в кожному разі своє, оригінальне і справді цікаве.

В той час у трупі Троїцького народного дому, де служила Ліницька, міняються режисери і виставляється мішаний, випадковий репертуар з єдиною метою — заробити на кавалок хліба.

В боротьбі за існування і в тяжких сценічних умовах марнуються й нидіють фізичні й творчі сили вже притомленої артистки, аж поки матеріальні обставини не примушують її перейти під батугу Курбаса, який вже тримає твердий комуністичний курс і в своїх «майстернях» розпочинає нову, «динамічно-конструктивну» фазу нашого театру, підпадаючи впливу чудернацької «мейсрхольдовщини».

Не місце і не час писати ширше про цю фазу; як і попередня праця Курбаса, вона ще перебуває в стадії експериментів.

Досить поки сказати, що в цій фазі мистецтво упокоюється єдино цілям пролетарської агітації, цілям виховання мас в комуністичному дусі, де нема місця для творчості індивідуальної, яку натомість заступає ніби творчість колективу.

В боротьбі з буржуазною спадщиною зі сцени виганяється «естетизм» і «психологізм» (як погіршливо новітні епігони вживають здобутки європейської психологічної драми), а разом з «настроями» і «переживаннями» викидається або спрощується й попередній технічний апарат — на сцені нема мальовничих декорацій, замість них голі риштування, помости, моделі машин і крикливі плакати; як помічний засіб приходить машинізація і кінотезація мистецтва (артиста-маляра викинули, а взялися до кіно). Відкидаючи психологічний рух, на яким розвивалася динаміка драми, заміняють її зовнішньою динамікою мас, причому від актора вимагається акробатичних здібностей (лазять, напр., по линві через ложі в сцені погоні, яка відбувається вже в театральній залі). Нових оригінальних п'єс нема, все переробки з чужих авторів.

Натурально, в таких умовах Ліницька була майже непридатна і весь час до кінця, як то кажуть, «пасла задні», дбаючи лише про те, щоб якось не позбутися хлібної посади. З цього становища визволила її несподівана смерть.

Пару слів до характеристики особи Ліницької.

Незвичайно лагідної вдачі, людяна і тактовна в поведженні, вона ніколи не піддавалася впливам театральних інтриг і сама якось уміла їх оминати; за своє добре, щиро відгучливе серце вона все користувалась любов'ю і пошаною своїх товаришів; жила і вмерла правдивою «християнкою».

В родиннім житті була нещаслива, як і більшина фантастичних дочок Мельпомени.

Відавшись по вступі на сцену за актора Загорського (Івана Оникієвича), вона мусила невдовзі з ним розстатися; пізніші хвиливі прив'язаності морального вдоволення їй не давали.

Правдивою моральною втіхою її життя був єдиний син її Славко, славний, пристойний хлопець, молодий, надійний актор, якого р. 1919 несподівано скосила смерть. Це тяжко відбилося на душевних і фізичних силах Ліницької, вона поволі згасала... В лютому цього року, не відомо з яких причин, смерть припинила це многостражденне життя. Вмерла, маючи 54—55 літ,— могла би ще жити...

*Sic transit gloria artificis!* \*

В історії українського театру постать Ліницької зафіксується як вивершений на свій час естетичний тип жіночої творчості на амплу драматичної примадонни.

### РЕЖИСЕРСЬКІ УВАГИ ДО ДРАМИ «НІЧ ПІД ІВАНА КУПАЛА»

Автор. Михайло Старицький (1840—1904) — поет, драматург і режисер, походив із української шляхти на Полтавщині (село Мазепинці). Скінчивши гімназію в Полтаві, слухав викладів на фізико-математичному відділі університету в Харкові, а пізніше — на правничому в Києві. З р. 1871 стало жив у Києві, де й скінчив своє життя. Втративши в молодім віці батька й матір, Старицький жив і виховувався в родині свояків Лисенків (сестра Миколи Лисенка пізніше стала його дружиною) і завдяки цим обставинам тісно зв'язав своє життя з життям славного композитора. В 60-х роках, що були епохою свободолобних реформ царя Олександра II, він перейнявся демократизмом і щирим бажанням служити рідному народові, що в часі реакції (р. 1876 виданий царський указ, що нищив українську літературу й театр), коли власне розпочалася й розвивалась його творча діяльність (70, 80, 90-ті роки), він стає співцем-протестантом проти національного гніту і руйнування народолюбних планів і мрій. Його муза бадьора, енергійна, часом з рефlekсами інтелігентського роздвоєння, хвиливею зневіри, але все і всюди вірна своїм національно-демократичним ідеалам. В ній ми чуємо правдивий відгук ідей та настроїв ліпшої часті української інтелігенції<sup>1</sup> та її високих представників — М. Драгоманова<sup>2</sup>, В. Антоновича<sup>3</sup>, П. Житецького<sup>4</sup>, О. Русова<sup>5</sup>, В. Науменка<sup>6</sup> та інших. Старицький не переспіває, як його попередники, насліпо Т. Шевченка; він позичає

\* Так минає артистична слава (лат.).— Ред.

з чужих літератур нові форми вірша (російський вплив) і вкладає в них новий зміст. Крім дрібних лірик, в поезіях його переважає напрям демократичний, громадянський, чути в них палкі заклики до праці, до боротьби, але не такі безпосередні, що зойком виривалися з вимученої селянської душі Шевченка, а більше декламаційні, ефективні,— от ніби кинені до людей «з вікна панського будинку». Ще й досі популярні такі його поезії, як «До молоді», «Вперед без страху і зневіри», «Поетові» та інші. Чимало він дав перекладів з московської мови. Пишучи переважно для інтелігенції, він відповідно новій сфері розумінь і почувань творить літературну мову, кує нові слова, хоч за це «ковальство», так само як і Куліш, дістає кпини, насмішки, докори, особливо з табору так званих малоросів і захланних росіян. Оселившись в Києві, Старицький стає на чолі аматорських театральних гуртків і, щоб збільшити тоді ще убогий драматичний репертуар, починає писати нові п'єси, а М. Лисенко komponує до них музику. Так powstaли: р. 1874— опера «Різдвяна ніч», а р. 1876 — опера «Чорноморці» й ін. Захопившись успіхом першої української трупи М. Кропивницького, що р. 1882 відвідала Київ, Старицький в р. 1883 переймає провід цієї трупи на себе і при режисерії Кропивницького провадить ціле підприємство на свою відповідальність. В р. 1885 він закладає нову трупу, де стає сам режисером, але, незважаючи на успіх, трупа його за два роки розпалася. Пізніші його спроби на полі театального підприємства були ще менш тривалі. Фантаст-поет не вмів бути добрим адміністратором і там, де інші заробляли величезні гроші, зумів лише знищити цілий свій маєток.

Як визначний діяч української сцени М. Старицький р. 1897 виступив на всеросійському театральному з'їзді в Москві з широко аргументованим рефератом в обороні рідного театру, чим приєднав до нього ще більше співчуття серед громадянства і зискав деякі полегкості з боку уряду. Найбільше заслуги здобув Старицький на полі драматургії. Розвиваючи свою діяльність, український театр потребував нового репертуару, а його якраз було брак. Доводилось творити цей репертуар нашвидку, і в цій справі легшим способом було: або інсценізувати оповідання, або перероблювати на новий лад п'єси, що сценічним вимогам не відповідали. Цим пояснюється, що більшу половину всіх п'єс Старицького (понад 20) становлять інсценізовані та перероблені з інших авторів. Крім того, Старицький переклав на українську мову «Гамлета» В. Шекспіра.

Більшіна п'єс Старицького належать до так званого романтично-побутового репертуару (вплив французько-російської мелодрами). В них дія розвивається не так внаслідок внутрішнього конфлікту в душі людини, яка в боротьбі за

існування проявляє властивості певного типу чи характеру, як головню на тлі штучної інтриги, в якій виступають і борються так само штучно утворені та ефективно підмальовані постаті; головною пружиною, що спричинює рух у драмах Старицького, є вибух афекту, розгаряченої пристрасті, що нерідко проявляється цілком довільно, відповідаючи лише цілям автора в наміченій ним інтризі; важливими акцесоріями драм з простонародного життя є співи, танці (з горліркою і без неї) та поверховий етнографічний елемент. В драмах, де виступає інтелігенція («Не судилось», «Галан»), знати непевні спроби спертися на психологічному ґрунті. В історичних п'єсах, крім того, бачимо ідеалізацію головних постатей, патріотичний пафос і ще більшу штучність сценічних ефектів. Треба зауважити, що хоч романтичний напрямок в драматургії в наші часи вже виглядає перестарілим, все-таки п'єси Старицького завдяки своїй сценічності мають великий успіх серед широкої публіки, особливо серед здекласованих верств і серед селян; їх моральний та патріотичний підклад, на якому будується драматична концепція, як рівно ж нетрудність заволодіння й виконання їх на сцені,— це ті додатні риси п'єс Старицького, які вказують на придатність їх для вистав аматорськими силами як у місті, так і на селі.

Епоха і місце дії. Дія відбувається в передреволюційних часах (приблизно в 80—90-х роках мин. стол.) на Великій Україні, в осередній частині її, десь на Київщині чи Полтавщині.

Ідея п'єси. Безтямна, засліплена любов, ставши через баламутство споневіреною, потягає за собою непередбачені наслідки: а) скривджене зрадою серце роз'ятрюється заздрістю і спалахує ненавистю та жадобою помсти (Палажка), б) перший прояв любовного інстинкту, що виникає разом з ідеалізацією коханого образу, робить людину зняряддям чужої волі, яка нерідко доводить її до загибелі (Галя), і в) зневажена любов мстить за себе на самім кривдникові, роблячи його жертвою свого відрухового афекту (Василь).

Будова п'єси. Характер п'єси — романтичний, колорит — етнографічно-побутовий. Глибших психологічних підстав автор не дає, а будує успіх п'єси головню на цікавій любовній інтризі, приоздобленій веселими етнографічно-побутовими сценками, співами й танцями. Це робить її сценічною, цебто позірно-ефективною з зовнішнього боку. Виведення ансамблю і урядження декораційної обстановки великих труднощостей не справляють, бо ансамбль потрібен поверховий, що будується на жвавім темпі і бадьорім тоні народних сцен, в чім значно допомагають сольні й гуртові співи, груповий рух юрби і танці, а декораційне урядження все дасться в дечім від-

мінити і приспособити до простіших вимог місцевих театральних сцен. Все разом дає поле і для попису молодого режисера. Більше трудностей завдасть обсада трьох головних ролей, що становлять ядро драматичної акції, й особливо центральної ролі Палажки, яка потребує тресованої виконачки. Ціла драматична акція полягає власне на трьох особах (Палажка — Василь — Галя), решта лише підіграє їм або становить тло.

Режисер повинен простудіювати рух драматичної акції цих 3-х осіб на протязі цілої п'єси і уложити собі так звану драматичну перспективу, в якій цей рух буде ступнево розвиватися — це найголовніше, все інше допасується технічним способом. Досить скомплікована любовна інтрига розложена автором строго планомірно, на 5 дій, причому найкоротша, IV дія, трохи ослаблює драматичну архітектуру п'єси. Розвивається будова п'єси так. В I дії — зав'язка нової любовної інтриги (Василя з Галею) при попередній інтризі, вже розвиненій (з Палажкою), і разом в цій же дії переведена так звана експозиція, цебто вияснення, з ким маємо до діла в згаданих 3-х головних особах і в який вони відносинах між собою (про це говорять інші персонажі п'єси). В II дії — розвій нової любовної інтриги (любов Галі) і початок заздрості суперниці (Палажки). В III — заздрість у повному розвитку і гаряча ревалізація двох суперниць (Палажки й Галі). Любовна інтрига замотується в клубок. В IV — реакція — спроба Палажки привернути Василя і його пасивність, в кінці — хвиля торжества Палажки. В V дії, на самім кінці, — катастрофа, що підготовлюється подекуди проблесками тривожного очікування (спершу Палажки, що нема Василя, пізніше Василя й інших, що нема Галі) на тлі святочних ігрищ. П'єса починається в середньому оживленому темпі і в хвилево тривожному тоні (розмова Василя з Палажкою); в II д [ii] темп розгойдується жвавіше, подекуди зрівноважуючись ліричними уступами (сцени з Галею); драматизм злегка зазначається лише окликом пробудженої заздрості Палажки в самім фіналі; в III д [iii] темп затягується, драматичний тон гущішає (в сценах Палажки з Василем і з Катрею) і в кінці набуває потужної грізної сили, що підносить драматичну лінію до кульмінаційної точки в кінці дії (боротьба суперниць — Палажки і Галі); в IV дії темп позначається скочними каденціями і ослабленням напруженого драматичного тону як хвилева реакція перед остаточним вибухом в останній дії; в V дії темп жвавий і тон палкий збільшуються *crescendo* і розгойдуються особливо в моменті відбування купальської справи — хорових співів і скакання через огонь (символ стихійної страсті), але на тлі урочистості перебігає якась тривога (в постатях Палажки

й Василя), що в X, XI і XII вих [одах] закінчується трагічною катастрофою.

Психологічними вузлами в п'єсі є монологи, в яких штучно концентрується драматизм.

Купюри (скорочення). Говорення актора з самим собою, коли він на сцені один, — річ неприродна і чудна; тому так званих монологів тепер стараються уникати, особливо там, де монолог є лише старомодною прикрасою, що дарма затягує дію, нічого річевого в її розвиток не вносячи. Так само треба уникати пересадності, штучності і особливо довгості деяких сцен, що справляють враження непотрібного гармидеру або й знуджують глядача. В таких цілях, з певною обережністю, режисер повинен передовсім виглядати п'єсу, зробивши в ній потрібні купюри (скорочення). В цій п'єсі можна порадити наразі такі купюри.

Дія II. Вих. I (ст. 16—17) — монолог Галі по співі викинути. Вих. IV (ст. 18) — слова Галі «Нещасна Катря!» лишити, а 3 рядки даліше викинути: там же (ст. 20, 21) від слів Мотрі «Звісно, треба так дівувати», її спів «Ой я в батька» і до слів Катрі «Аж мене розвеселила» — викинути. Вих. X, XI (ст. 28, 29, 30) — сценку на гойдалці треба з причин технічних перенести за куліси направо, куди відходять дівчата по словах Наталки «Давайте гойдатися» і вертають знов на сцену при словах Мотрі: «Каторжні, прокляті»; рівночасно мусять відограватися дві побутові сценки: гра хлопців у карти на сцені — ліворуч і гойдання дівчат за кулісами — праворуч, і то так, щоб вигуки з обох груп перепліталися взаємно, не заглушуючи одні других (під час проби режисер мусить диригувати обома групами, щоб не було хаотичного галасу). Вих. XIV (ст. 34) — слова Галі «Коли так...» до «у вікно видерусь» викинути.

Дія III. Вих. III (ст. 37) — цілий монолог Палажки (від слів «Змовились...» до «не вирвати») викинути, а замість нього зробити довшу паузу з мімічною грою Палажки. Вих. VII (ст. 42) — монолог Василя скоротити, лишивши два-три уривкові вирази і пісню «Хата моя рубленая»; поміж тими виразами в паузах — мімічна гра.

Дія V. Вих. II (ст. 57) — три рядки слів Палажки (від «На глум усім...» до «не переможу») викинути з тексту п'єси.

У в а г а. Всі інші монологи можна залишити як характеристичні для романтичної драми і як оправдані психологічними моментами, в яких їх говорять: Галя — в стані любовної тривоги (в II дії VII вих., ст. 24—25), Палажка — в стані розгаряченої заздрості і навіть безтямності (в III д. XI вих., ст. 48; в IV д. II вих., ст. 68). З огляду на драматичну архітектуру п'єси цілу IV дію можна б без ущербку для суцільності враження і зовсім не грати, бо вона лише затягує темп

драматичної акції, а в деяких моментах з психологічного боку і слабо умотивована. (Василь не пішов би уночі в невідомій справі до діда на пасіку, а Галя з Катрею заходять туди випадково, тому й триумф Палажки в кінці дії також виглядає пересядно). Значення цієї дії як реакції перед вибухом катастрофи зменшується тим, що більша половина V д. виконує майже таке саме завдання: в кожнім разі увага глядачів, зацікавлена побутовими сценками і купальським ритуалом, відпочиває якийсь час перед трагічним фіналом і тільки злегка подразнюється перипетіями між Палажкою й Василем та репліками з юрби, що й утворює настрій тривожного очікування.

Психологічні підстави. Як уже згадано, строго психологічного переведення драматичної акції, умотивованої послідовними вчинками дійових осіб у зв'язку з типовими чи характеристичними властивостями, що гнізяться в їх душевних глибинах, автор не дає, а коли й дає, то робить це в грубших рисах, підкреслюючи ними лише елементарні прояви афектів і пристрастей. І так, в основі п'єси лежить проблема любові в трьох її яскравих проявах: а) ідеалістичного залюблення на тлі вперше пробудженого, ще несвідомого інстинкту невинної дівчини, б) буйно розвиненої пристрасті досвідченої жінчини, яку пожирає заздрість, і в) еротичної пристрасті розпеченого баламута.

Пару уваг щодо психології цих форм пристрасті.

Правдива любов у своїм основнім виразі позначається рисою благородства. Вже одно те, що правдиво закохана істота має нахил до мрійності і тихого солодкого смутку, що стає вона добрішою й готовою до самопожертви, вказує більше на духовну сторону цього почуття на початку любовного процесу; це є той ідеалізм закоханих, що підвищує їх морально. В такому стані людина разом з фізичним побудженням стає експансивною, чутко-вразливою і ніби крилатою — вона безмірно щаслива і тішиться своїм щастям на самоті з собою; в дальших стадіях любов допроваджує її до розсіяності, забутливості; вона перестає помічати, що довкола неї діється, і лише заглиблюється в свій внутрішній світ, де домінує її боготворчий образ. Такий стан поволі викликає в її тілі м'язове ослаблення, часом доводить до остовпіння. Сценічне відтворення цього почуття вимагає багато різноманітно скомплектованих проявів його, від різких і гарячих барв вибуху до м'яких і делікатніших відтінків затаєння почуття в собі. З одного боку, стан закоханої особи виявляє всі ознаки приємних почувань, а з другого — пригніченість. В поєднанні це надає обличчю нерідко простакуватого (правду кажучи — глупуватого) вигляду. В непевнім або й нещаснім коханні переважає міміка терпіння, затаєної муки, а разом і озлоблення чи й ненависті

до ворога: погляд блукає, лице схудле й зім'яте, під очима синці, уста бліді, сардонічний усміх. Часом до цього примішуються: нудьга, туга й розпука. Людина, з природи пасивна, тихої, голубиної вдачі, що має нахил до меланхолійного ліризму, в момент афекту проявляє ніби хвиливу активність, але тільки на один момент, далі — вона тільки знаряддя чужої волі і жертва випадкових обставин, бо самостійно боротися за своє право не годна. Такою є в цій п'єсі Галя Стрільцівна. Вона — дочка-одиначка в заможній родині, мамина пестунка, а тому й трохи уперта; в полі не робить і вдома до чорної роботи не береться, хіба часом самохіть по воду піде. Дівчата кажуть, що вона «молода й необачна», «ще дурненька дитина», і дійсно, з натури вона добренька, пестлива і відгучлива до чужого горя, любить мріяти, але до активних чинів не здатна, бо полохлива й нерішуча, хоч думає про себе інакше. В поведженні з людьми (особливо з Василем) вона дуже встидлива, похнюплюється, дивиться «вовчиком» або спідлоба, замішується і часто спалахує рум'янцями, тоді закриває лице руками чи рукавом сорочки; на зріст невеличка, струнка; голосок мелодійний, тоненький, часом уривається.

Студіюючи роль, слід звернути особливу увагу на так звані «психологічні фокуси», в яких виразніше зафіксовуються окремі моменти в послідовнім розвитку чуття. До таких моментів треба віднести всі більші сцени з Василем (в I д., II д.— IX вих., в III д.— VIII вих.), сцену з Катрею (в II д.— X вих.) і сцену з Палажкою (в III д.— X вих.). Уявляючи собі постать Галі, виконачка повинна старатися поволі перевтілюватися в неї, послідовно переходячи спершу сцени невмілої кокетерії з Василем, далі сцену наївно-щирого звірення свого чуття перед Катрею і в кінці сцену іспитового спіткання з Палажкою, в якій відрухово, на момент виявляється її активність; знайшовши відповідні інтонації в зазначених сценах, орієнтуватися в інших буде вже легше.

Загальні риси любовної пристрасті вже були зазначені вище. По першій фазі залюбленості приходить друга, що виявляється в палкім бажанні фізичної близькості разом з деспотичним поривом до посідання коханої особи як своєї неподільної ні з ким власності. Коли в першій фазі цей мотив ще полохливо ховається під ідеалістично-мрійним покривалом, то в другій він вже скидає з себе це покривало і сексуальний характер його стає очевидним, сягаючи від початкових форм встидливого еротизму до свобідних форм голого цинізму. Це пора досяглої любові буйно розвиненого організму обох полів. Особливо характеристичного виразу ця розгарячкова пристрасть набуває, коли наслідком перешкод, а ще більше зради, у закоханої особи виникає почуття заздрості (ревно-



щів). В цій п'єсі заздрість є головнішою пружиною цілої драматичної акції, тому й потребує ближчої застанови.

Заздрість — почуття дуже складне, в нім переходять одно по другім різні відчуття любові, підозрілості, страху, гніву, лютості й ненависті. В основі його лежить побоювання перед утратою дорогої особи (перший симптом — підозрілість) і недобррозичливість до особи запідозреної (другий симптом — злорадство). Ясно, що джерелом його є крайній і безоглядний егоїзм. Це неспокійне, вічно бунтівниче й хоробливе почуття можна прирівняти хіба до гострої форми пропасниці, яка, зростаючи, доводить людину до повного винищення, маячні й шалу. Стан охопленої заздрістю людини виявляється в періодичній пригніченості духу і всього організму. Печінка випрацьовує найбільшу кількість жовчі, від чого лице жовкне і худне, на устах зміїться іронічна усмішка, чоло вкривається подовгастими й поперечними зморшками, а брови нахмурюються. Перший прояв, що попереджує заздрість, — підозрілість, позначається загальнотривожним станом духу, причому уста манірно викривлюються (фальшива усмішка), а звужені очі пускають скісні погляди збоку і спідлоба, нищечком. Ці риси зраджують хитрість і лукавство, що все йдуть у парі з заздрістю і в своїм підкладі мають укриту під уданою поверхнею волю, тому й мімічний вираз такого стану може бути подвійний, що складається з двох суперечних елементів — поверхової усмішки і риси презирства в піднесених крилах носа. Дальший перебіг заздрості, через недобррозичливість і ворожість, виявляється в кінці в жорстокім злорадстві, яке шукає виходу в різних збитках, пакостях і активній помсті. Раз у раз побуджуваний в такому стані розсудок стомлює мозок, що працює лише в однім напрямі. Людина стає нецікавою до всього іншого, крім своєї пристрасті, та на певний час до всього іншого і мало здібною, не дбає про свій добробут і навіть про зовнішній вигляд дбає нерегулярно. Зле круження крові, схудлість, сухість і жовтина шкіри підтверджують наочно народну примовку, що заздрість, «як шашіль, точить серце». Душевні муки остаточно позначаються на зверхньому вигляді здриганням криво затиснених блідих уст, тонких і з западиною в одному з кутиків їх, хоробливими посмішками, а також зціпленими зубами, від чого нижня челюсть висувається трохи вперед або вбік. Загальний вираз лица сумний, заклопотаний, очі запалі, брови спущені, чоло бліде, пооране зморшками в усіх напрямках, м'язи напружені так сильно, що позначаються цілком виразно, всі риси лица строго загострені. (Такий вираз і в Катрі.)

Жертвою цієї пристрасті є головна дійова особа п'єси — Палажка. Це, як указує автор, молода солдатка, 24 літ, але

її можна грати і старшою, літ на 30. Про неї кажуть, що вона «ні вдова, ні дівчина, а красива та палка, як вогонь, аж горить». Отже, натура сангвінічна, палкого, ще незужитого темпераменту, сильної волі і меткого розуму, що не відступиться ні перед чим, простуючи до своєї мети. Вона заможна, і це їй дає назалежне становище на селі. Ставна, огрядна, вона блищить матеріальною красою свого поважного розбуялого тіла, яке прагне любовних пестоців і втіх,— і вона собі цього не відмовляє. В положенні «ні вдови — ні дівчини» це їй не трудно. Правдивої любові, в якій виявляється найвище напруження комплексу всіх духовних і фізичних сил, вона не зазнала, знала лише еротику любовного чуття, і цього їй вистачало. Так, «непробудженою», вона і скінчила б своє життя. До моменту зради Василя це була собі сільська красуня-молодиця, легкої авантюрної вдачі, і тільки. «Їх у нас на селі пара — Палажка й Василь: та хлопців і чоловіків зводить, а другий — дівчат»,— каже Наталка, а Марина додає: «Колись і вони діждуться віддяки: чужі сльози не пропадають марно». Так і сталося: Палажка здибала Василя, зайшла з ним у ближчі еротичні відносини і, можливо, по якимсь часі, напившись любовної розкоші, покинула б його для другого, якби Василь не попередив її «зрадою». От коли показалося, що Палажка не плітка, пересічна авантюристка, а шляхотна натура, що не могла знести образи своєї людської гордості і жіночого достоїнства, та рівночасно з тим ще й натура, буйно багата на невичерпні духовні сили, які вибухли з неї стихійно, несподівано для неї ж самої вулканічною лавиною правдивого всежерущого кохання. Новим світом загорілась її могутча душа, та, на жаль, запізно: зрада милого викликала конфлікт між особистим достоїнством і коханням, а посередницею в цім конфлікті виступила чорна потвора — заздрість, що й убила ще буйне невідцвіле життя. Кохання ще могло б жити й незадоволене, та цього не дозволило достоїнство, а роль ката над суперницею доконала заздрість.

Утворивши такий цікавий і складний конфлікт, автор перевів його досить примітивним, поверхово-ефективним способом, зате намітив рішучий і виразний контур головних перипетій цього конфлікту, чим дав у руки виконачки багатий матеріал для її власного психологічного опрацювання. Подані вище вказівки щодо психології любові й заздрості дадуть їй помічний матеріал і дещо полегшать орієнтацію в цім складнім процесі, але потрібна ще велика практична робота над текстом драми для відповідного примінення аналітичних здобутків і остаточного втілення виведеного в ній сценічного образу. Треба розмежувати роль на головні психологічні етапи, в яких змінюється сама істота Палажки: в першій

і другій дії у неї ще переважають звичайні еротичні мотиви, хоч у душу вже закралась підозрілість і таємна тривога якогось передчуття, що дедалі збільшується, але вона ще цвіте, як повна рожа, і певна своєї сили до кінця II дії, коли побачила, як Василь цілується з Галею в хороводі; в III дії — вибух правдивої розгойданої любові і разом шалу заздрості; в IV — реакція: на захитаному ґрунті вона хвилиночку буде ілюзію повернення щастя; в V — вона вже мов нежива, її з'їдає заздрість, ненависть і жадова помсти. Всюди тон гарячий, темп рвачкий, в V дії — повна каденція тону і темпу, до вих [оду] X, коли вона стає несамовитою і здобувається вже на останній вибух виснажених сил — тут вона виглядає як грізна мара.

Елементарною формою любові є еротична пристрасть, про яку вже побіжно згадувалося. Ця пристрасть дуже обмежена, бо шукає лише фізичного зближення з коханим об'єктом для свого сексуального задоволення. Вона палка в своїм розгоні, та зате й короткотривала, бо власне через свою обмеженість і палкий розгін скоро досягає задоволення й хвильового переситу, а тоді жадає нової зміни. Отже, характеристичними рисами її є смисловість і змінливість, які в поєднанні з зухвалістю надають їй виразу цинізму. Средствами, до яких вона звичайно вдається, крім згаданої зухвалості, служать ще її улесливість і інтриганство (хитрість і лукавство). Особи, віддані цій пристрасті, нерідко визначаються ще рисами марнотратства і ласунства: легко розкидають гроші на різного роду марні втіхи й забави, люблять ефект, блиск і веселість, віддаються обжирству і пияцтву. Фізичні побудження їх сходять на найнижчу ступінь звірячих почувань, до бидлячого егоїзму. Почування моральних зобов'язань совісті, благородства в них поволі затираються і цілком зникають. Вони вибридні, хиткі, непостійні і нерідко стають жертвою відрухового афекту, здебільшого ж уміють з трудного становища ловко умкнутися. Фізіономічний вираз їх такий: лице з ласкавими повабними очима, оздобленими густими чорними бровами, що в зовнішніх кінцях заломлюються вгору, великий рот з червоними повними губами, округле круте підборіддя з сильно розвиненими жвачами і ядерними челюстями. Ці риси можуть бути відповідно зм'якшені.

Комплекс вищезазначених прикмет становить популярний тип «баламута», яким є в п'єсі Василь. От як відзиваються про нього дівчата: «Дівчата за тим Василем, як мухи за медом» (Наталка), «Парубок — орел, тільки що зрадливий» (Марина), «Страшений зводник; кілька на нього нещасних дівчат плачеться» (Мотря), «Підластиться лисицею, а далі кинеється вовком», «блазень, що промантачив усе добро», «ледар», «дурисвіт», «лиходій», «звірюка», «відлюдок» і т. д.

З дівчатами він поводить ся зневажливо, кидає їм образи і кпини, чим, власне, й імпонує; з Палажкою — спершу пасивний, понурий, уникає на неї дивитися, далі м'яко виминається, щоб розв'язатися поволі, й нарешті ставиться до неї різко, грубо, з ненавистю; в розмовах з Галею змінюється цілковито, немов увесь розцвітає: стає ласкавий, улесливо щирий, випускає всі свої ресурси: підступ, брехню і правдивий запал грача, що передчуває свою виграну, в кінці він дійсно доходить до любовного азарту і гине його жертвою. Для виконача найтруднішими місцями в сій ролі є власне сцени з Галею, де треба вміти поєднати удану щирість із моментами правдивого захоплення. В його поводженні мусить бути деяка виставність зарозумілого красеня, а в поставі — горда статурність, тільки без вимушеності і без різкого підкреслення. І з дівчатами, і з Палажкою — здебільше тон байдужий і темп ліниво-повільний (крім останньої дії); з Галею, навпаки, — тон теплий, пізніше гарячий, а темп оживлений, місцями рвучкий і скочний.

Крім розглянутих пристрастей, стрічаємося в цій п'єсі ще з двома характеристичними проявами духовного стану людини, якими є ідіотизм і лицемірство. Ідіотизм є вроджена психічна хвороба, основою якої є притуплення чутливості або брак відчужань і уявлень, наслідком чого стан духу і настрої у ідіотів звичайно буває індіферентний, байдужий. У зв'язку з дефектами духовного стану помічаємо в них і дефекти фізичні, головно в ненормальній будові чашки голови: лоб плоский, стятий назад і нерівно обмежений з боків, з слабо розвиненими чоловими опуклостями і сильно випнутими вперед надбровними дугами; лице подовгасте, звужене вділ, з випнутою вперед верхньою челюстю, очі без вій, прорізані трохи в скіснім напрямі, одна брова вище другої, часом вони маленькі, ледве помітні, ніс задертий на кінці і втиснутий в корені, рот широкий з товстими губами, з-під котрих верхній ряд зубів виступає трохи наперед, часом верхня губа з розколиною, нижня губа звисає. На устах вимушена усмішка, яка вже стала звиклою. І гримасування, і регіт — властивий вираз душевних рухів ідіота. Левко в цій п'єсі не є цілком скінчений ідіот, він більше придуркуватий. Певні риси духовної обмеженості і слабоумства слідно і на блаженській постаті Наума, чоловіка Насті, що на все погоджується, всьому потакає, що скажуть інші, особливо жінка. Лицемірство, у зв'язку з уданою побожністю, властиво, є також відхиленням від нормального стану, в кожному разі воно є покажчиком певної обмеженості й вузькості ума людини. Фізіономічний вираз лицемірства — це удана усмішка на викривлених тонких устах і ласкавенько-в'їдливі погляди спідлоба, а мімічний вираз побожності: квасна гримаска з підкочуванням очей під верхні

повіки і зсунені й піднесені внутрішніми кінцями брови, причому кути рота відтягаються вділ, а нижня челюсть опускається; ціле лице витягується, стає довшим. Ці два вирази — лицемірства і побожності — раз у раз грають на лиці Насті, матері Галі. Психологічні ознаки всіх інших дійових осіб нічим особливо характеристичним не визначаються; з-поміж дівчат вирізняється хіба трохи темпераментом Наталка; вона жвава, гостра на слово, огниста, говорить у скорім темпі, в чім їй допасовують і інші дівчата (звук одкритий, голосівки — співучі).

Обстановка декораційна на невеликих сценах мусить бути по змозі упрощена, щоби зміна декорацій відбувалася легко і скоро; в таких цілях ліпше удаватися до комбінованого укладу сцени, як це показано в монтажових рисунках у кінці. Задня завіса мусить бути одна на всі дії, а до неї допасовуються приставки з дерев, корчів, тинів, вуликів, криниці й фасаду хати, причому бічні лісові куліси майже не змінюються. На задню завісу ліпше було б узяти чистий воздух, в крайнім разі — ліс; можна вжити і вільної околиці, тільки тоді в II, III і IV дії прийшлося би її почасти закривати якимись приставками (дерев, тинів), щоб не було видно намальованих хат (особливо в III і IV д.).

Світляні ефекти на аматорських сценах — річ дуже трудна, і їх треба уживати дуже обережно, щоби не псувати настрою від гри на сцені.

В I дії — доба надвечір (зменшити світло в каналі-рампі, в бічній кулісі коло задньої завіси поставити рефлектор з червоним світлом).

В II дії — ранок (повне світло в каналі, суфітах і бічних кулісах — можна дати й білий рефлектор).

В III дії — вечоріє, сходить місяць (показувати місяць не треба, світло зменшити більше, як в I дії; в кінці дати рефлектором місячне сяйво).

В IV дії — ніч, місячно (рефлектор за кулісами весь час).

В V дії — вечоріє (світло, як у I і III — зменшити, місячного світла не треба, зате червоне огнище на сцені мусить бути, його можна збільшити червоним рефлектором збоку).

У в а г а. Коли електрики й рефлекторів нема, заряджується лампами, закритими червоним папером.

Настророві ефекти в романтичній драмі мають велике значення, бо служать основним тлом, на якому відбувається драматична акція. В цій п'єсі настророві ефекти утворюють головню народні сценки, які треба вести оживлено й цікаво (розбиваючи юрбу на групи і навіть даючи тим групам окремі слова й оклики, особливо за кулісами, напр., на гойдалці і в V дії, коли юрба шукає Галю). До настрорових ефектів належать і удавані за сценою звуконаслідувані ефекти,

як клепання кіс (I д.), дзвін у церкві, собачий гвалт (II д.), спів соловейка (III д.), що потребує окремих проб на віддалі поза сценою, так само як і притишені співи (соло, дуети і гуртові), що долітають відгуками здаля. Особливу увагу треба звернути на «купальську справу» (гуртові експресивні співи і пластично-ритмічні рухи в хороводі), яка повинна справити враження оргійного поганського свята, сповненого стихійної пристрасті: темп рухів і співів — маршовий, дедалі стає розгойданий.

**Х а р а к т е р и з а ц і я.** Деякі мотиви і вказівки до характеристики вже подано в увагах про психологічні підстави.

Палажка мусить своїм виглядом дійсно справити враження «красуні-відьми», пластично-статурною поставою й еротичним виразом лиця, на якому характеристичні великі очі (вирлоокій погляд) і чорні густі брови, що зрослися внутрішніми кінцями (пушком), опущеними нижче, на перенісся, а зовнішніми різко заломилися вгору в напрямі висків; допасовують їм смислові вуста — червоні, повні, трохи випнуті, з чорним пушком на верхній губі. В V д. вигляд у неї змарнілий, схудлий і грізний. Уникати пересадності.

Василь — «орел-козак», ставний, з гордо випростуваною головою; гладке рівне чоло з кучерявим чубом, брови чорні, густі, але не зрослі, в зовнішніх кінцях трохи вигнуті догори, ніс простий з маленьким шляхетним горбком; під чорним вуском повні смислові губи.

Галя — «голубка», білява коса, брови ясно-русяві, дугасті, очі голубі (підводити сіро-синім тоном, м'яко розтушовуючи).

Катря — змарніла чорнява дівчина, брови нахмурені.

Левко — 15, 16 літ, дурник: розтріпана білява перука, брів нема, згортку, що обіймає верхню повіку, нарисувати вище натуральної лінії поглиблення, вигнувши її гострим кутом, саму верхню повіку покрити світлим тоном (смінка № 2), очі не підводити темною фарбою, лише під оком поставити чорну точку; кінчик носа відсвітлити, а посередині трохи при-темнити, щоб виглядав ніби задертий, отвори носа збільшити по краях темновишневою фарбою, рот поширити, піднявши кути уст угору.

Настя — літ під 40, лице ще не старе, але жовтаве, брови чорні, тонкі, вигнуті «п'явками», очі гострі, колючі, під очима невеликі синці, уста тонкі, стулені, кутиками вділ.

Наум — літ понад 50, вигляд марний, шпакувата борода й вуса, лисенький.

У всіх дійових осіб тон лица смаглявий, засмалений сонцем.

**У в а г а.** Чорні брови й очі рисувати й підводити темно-вишневим тоном, лише злегка поглиблюючи всередині

чорним, а по краях вповодж розтушовувати. Будуть виглядати як чорні.

**К о с т ю м и.** Тільки в I д. дівчата в самих сорочках і запасках, в усіх інших — в корсетках і плахах, а в II і V ще й у віночках на голові. Палажка все вичепурена: корсетка, плахта чи й запаска в яскравих кольорах — червоних, зелених тощо, і на голові очіпок малиновий, ще й на плечах квітчаста хустка (II д.). Галя в м'яких голубих тонах, виглядає як лялечка. Катря — темно вбрана. Левко в полотняній сорочці й таких же коротких штанцях на шлейці, ноги набосо. Настя в закритій наглухо темній корсетці й в темній спідниці, облямованій кольоровим паском, в темнім очіпку, з великою темно-квітчастою хусткою на плечах. Наум в темній чумарці на 2 вуси ззаду, білий ковнір виложений, сірі штани в чоботи. Парубки в сорочках, камізельках і чумарках. Василь у вишиваній гарній сорочці, в темно-синій чумарці, підперезаний зеленим поясом (II, IV і V д.); в I д. чумарка зверху накинена, гарна шапка набакир, — взагалі вигляд елегантний.

**Реквізит і бутафорія.** Палажці — оріхи й ріжки; Галі — відра і віночок; Левкові — дудка і мішок з полудником, а в мішку: хліб, тараня, огірки, там же обрус і ніж; Степанові — 3—4 пляшки й одна чарка; Василеві — пакунок (в нім ніби сорочки); Наталці — жива курка; всім дівчатам — граблі, всім хлопцям — коси й з пару люльок; на сцену — копиці сіна і хмиз на огнище; за сценою — зрублений патик з пере-кладиною на «ідола».

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

### «УКРАЇНСЬКИЙ АЛЬМАНАХ»

Маючи на цілі уложити та видати тут, на Чорноморщині, в Катеринодарі, русько-український альманах, який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямків в сучасних літературах європейських, і бажаючи стягнути якнайширший круг співробітників (в тім числі і передовсім молоді сили по сей і там-той бік «політичної прірви»), обертаюсь, отже, до тих Вп. товаришів, котрі вже працювали або мають охоту працювати на полі красного письменства, з уклінним проханням — чи не були б ласкаві прилучитись до спільної праці і пером своїм спричинитись до досягнення згаданої цілі. Час вже і галицьким русинам брати більшу участь в українських виданнях, за російським кордоном!

Увага. Усуваючи набік різні засновані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також, уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажало б ся творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажало б ся творів, де б було хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага.

Останній термін надсилання творів: до Різдва (половина грудня ст. ст.). Авторам будуть прислані примірники gratis \*. Листи й рукописи так рекомендовані, як і прості, надсилати тільки на адресу: Russland — Россия, г. Катеринодар Кубанской области. Городской банк. Николаю Вороному.

---

\* Безплатно (лат.).— Ред.



## ЛІРИКА КРАСИ І СМЕРТІ («Сон-трава» Грицька Чупринки)

На нашій літературній Парнасі, де в останній час, немов на торговиці, силкуються зчиняти гвалт, робити ілюзію сенсації різні quasi-модерністи і літературні паяци, що мають бубон замість ліри в руках,— знов появилася похмура постать справжнього страдника-поета, така далека і чужа цьому натовпові, цій галасливій юрбі... Грицько Чупринка знов подарував нам одну з перлин своєї прекрасної творчості — маленьку книжечку, повну такої невимовно звабливої краси, що коли й пересташ читати, здається, бринять з неї гармонійні акорди, ллються хвилями відгуки її чарівної музики. Ця збірка складена всього з 19 поезій, зветься «Сон-трава».

І знов до цієї книжечки, як рудиментарний орган, якийсь *appendex*, долучено «пролог» Олекси Коваленка<sup>1</sup>. Ні одна з книжок Чупринки не обходиться без цих химерних «прологів», в одній він з жвавістю ярмаркового імпресарію заманує публіку чарами «білої й чорної магії» новітньої поезії, в другій читає акафіста страсотерпцю-поету, в третій ширяє думкою в чадних хмарах самобутньої «філософії», а скрізь з непохитною певністю і апломбом говорить збиті трюїзми, банальності або й просто править теревені. Ці прологи давно вже стали «притчею во язицех» — нервові люди іритуються й лаються, обурені упертою настирністю їх складача; спокійні натури глузують або з посмішкою перегортають їх, не читаючи. Зрештою, всі сходяться на тому, що передмови ці, може, й нешкідливі, але в кожному разі цілком безпотрібні. Отже, я держусь протилежної думки: вони потрібні, як тінь при світлі, як буває потрібне смішне при поважному, низьке при високому і т. д. І сам Коваленко при Чупринці так же потрібен, як... Санчо Панса при Дон Кіхоті. Нехай дарують мені це порівняння, але в нім є багато реальної правди, і воно само просить на перо. Творець безсмертного роману, з великою любов'ю малюючи ці два типи, сконцентрував у них дві протилежні вдачі загальнолюдської натури і разом з тим вложив у них стільки симпатичного і гуманного, що добродушний юмор цих постатей не може бути ні для кого особисто образливим при відповіднім порівнянні. Я дозволю собі провести дальшу аналогію між цими двома парами виключно в цілях художньої характеристики.

Простакуватий і наївний взагалі як селянин, в справах життєвих вузькопрактичний і егоїстичний, хоч і щиро прихильний свому панові, Санчо Панса є прямим антиподом Дон Кіхотові, хворобливому ідеалісту, закоханому в свої мрії, в свою *idée fixe*, високоблагородному, великодушному і здатному на всякі

жертви во ім'я лицарської обіниці. От як сам Дон Кіхот характеризує різницю між ними. Він каже до Санчо Панси: «Я змушує себе бути бадьорим — ти спиш, я плачу — ти співаєш, я змагаю від посту — ти з трудом дишеш, наївшись по за-в'язку» (4. II, гл. 68).

Так само і Коваленко своєю здоровою шаблоновою природою далекий і чужий Чупринці, хоч і вдає перед другими, а може, й перед самим собою, що подібний до свого пана, бо що у Чупринки до болю щире, те в Коваленка змавповане і пусте. Санчо Панса любить без упину пустословити і всюди не до речі, без всякого смислу тулити прислів'я, які він «силоміць витягає за волосся», як каже про нього Дон Кіхот. Коваленко в своїх прологах пише захватаними фразами з декадентського лексикону, не відчуваючи і не розуміючи їх, цитує Бальмонта<sup>2</sup> і... себе самого! В Санчо Пансі є дурні шанололюбні мрії про губернаторство і навіть царювання, і висловлює він їх в самобутній «філософічній» формі, напр., так: «Зробившись царем, я почну робити все що схочу, а роблячи все що схочу, буду робить все, що мені до вподоби, а роблячи все, що мені до вподоби, ніякого біса я більше не захочу, а коли нічого більше не захочу, значить, нічого буде й бажати, а коли нічого буде бажати, значить — і все гаразд» (4. I, гл. 50).

Прошу ж тепер порівняти наведене хоча б з уступом з Коваленкового «Прологу» про даремність людських змагань («Даремно б'ються люди...»).

На жаль, місце не дозволяє мені зробити цієї виписки, але кожен може переконатись, що «філософія» там і тут зроблена з одного дуба. А це намагання д. Коваленка спинатись на «декадентські» шаблі, бути вищим понад себе, цей апломб законодавця і тон оракула, — чи не рідні вони можновладним замірам Санчо? Але на Санчо Пансу находили хвилини, коли мужицький здоровий розум заставляв його промовляти так: «Я неук, болван і в житті своїм нічого путнього не зроблю, а все ж таки думаю, що краще мені вернутись додому, годувати жінку і виховувати дітей, ніж волочитись за вашою милістю по шляхах без доріг і стежках без слідів, де не дадуть тобі ні попити, ні попоїсти як слід: сьогодні ціпками одлуплять, завтра те ж саме...» (4. II, гл. 28).

Чи ж скаже коли так д. Коваленко? Певно скаже, і час вже сказати.

Звичайно, певної аналогії між Дон Кіхотом і Чупринкою я не стану проводити, але основні риси вдач цих двох ідеалістів прямо вражають своєю подібністю. Який характер божевільства Дон Кіхота? Коли хтось спитав Санчо Пансу: «Невже пан твій божевільний?» — «Ні, він не те щоб божевільний, але тільки одважний, як справжній божевільний», — відповів Сан-

чо. Розум Дон Кіхота «созерцательный», а не аналітичний; він як справжній ідеаліст живе сугестіями (внушеннями), оберненими на себе ж самого, живе власними ілюзіями, образами своєї хворобливої фантазії; йому нема діла до дійсного життя, він з ним не рахується і не хоче пристосовуватись до нього; не вмюючи серйозно вдумуватись, поглиблюватись в закони людського життя, він лиш інстинктом відчуває його негармонійність, гидоту, нечисть і пояснює собі це містичними впливами, «чарівництвом», — звідти його візіонізм і божевільство. Стикаючись з поєдинчими прикрими фактами життя, він не завжди буває божевільним, а часто просто неблагорозумним, за що й терпить тяжкі удари, на які реагує божевільними криками болю. Він щасливий в свідомості виконаного обов'язку, бо, як тепер кажуть, завжди «чесний з самим собою» і те дає йому втіху щастя. Нарешті, він зневажає розкоші буденного життя, що принижують духа, накладають золоті кайдани, — він незалежний і завжди самотній.

Таким чином, одірваність від життя, неблагорозумність і внаслідок неї тяжкі муки серця, властивість бути щасливим і незалежність разом з самотністю — от головні елементи вдачі «лицаря сумного образу» Дон Кіхота.

Ці ж елементи властиві і вдачі сучасного поета декадентського типу. Всі їх прошу мати на увазі при моїм розгляді поетичної творчості Грицька Чупринки.

Чи має Чупринка певний позитивний, критично продуманий світогляд? Безперечно річ, ні.

Він, як Прометей, схопив і приніс з собою на землю божий огонь, але не годен осяяти ним людськість; він безтямно жбурляє каскади блискучих іскор і сам спалюється в тім огні. Ось як він сам признається в своїй безрадісності:

Останній звук моєї ліри  
Не буде криком безпорадним,  
Не буде стогоном зневіри,  
А гімном радісно принадним...

Той звук лишить благословіння  
Співцям весни, співцям прийдешнім,  
Пророкам вільного творіння,  
Серцям палким, умам безмежним,  
Що власним полум'ям горіння  
Освітять путь мерцям тутешнім.

(Ст. 30)

Себе він, очевидно, вважає тільки «предтечею» «пророків вільного творіння».

Правда, деякі натяки на світогляд він дає в поезії «Чисті душі»:

Найдрібніший атом  
Вкрай прибитого народу  
Зможе бути вільним братом  
Бурі, моря й небозводу.  
Як з високої жаги  
Розгадає всю природу  
І пізнає дивну вроду  
Навкруги.

Це його, правда, плиткенька філософія пантеїзму, розуміння суцільної «світової душі». Так, ніби уривок чи натяк з Шеллінга<sup>3</sup>. Далі він ясніше натякає на етику особи, кажучи, що

До святої брами  
Прийдуть чисті вільні люди

і етику громадянську —

Що були проводирями  
Для сліпих братів повсюди,  
Що в морях відкрили брод,  
Що без жаху, без зануди  
Підставляли сміло груди  
За народ.

От і весь його світогляд зовнішній, так мовити б, макрокосмічний; далеко цікавіший внутрішній, мікрокосмічний, хоч це вже власне не світогляд, а тільки вияв внутрішнього життя, інтимних переживань.

Насамперед виразно виступає його одірваність од життя і небажання накладати на себе пута й кайдани кохання, сім'ї. В поезії «Гордість співця» він каже:

Не оддам я за кохання  
Море муки і страждання,  
Де тепло найкращі сни.

і в поезії «Самотність» —

Всіх моїх мук не загоїть сім'я  
В тихім буденнім єднанні.

Ще краще, сильніше і глибше висловлює він свою одірваність і гордість в прегарній поезії:

Постій! Ні слова про кохання!  
Душа поранена на хоче  
Будить палкого поривання  
В обіймах темряви і ночі.  
Коли не гріє сонце ясне,  
Коли не світять ясні зорі,—

Нащо чуття короткочасне  
Отруйно лити в душі хворі...

Тепер тривожно серце чуле  
Питанням іншим схвилювалось;  
Таким страшним, таким таємним,  
Таким настирливим питанням!  
Іди ж, не руш мене нікчемним,  
Давно провіреною коханням!

Поет, що живе, «мов дух, в самоті, в чарівній висоті, в глибокому ефірі», каже:

Красоті помолюсь  
І заллюсь  
Розіллюсь  
В передзвонах на царственій лірі.

І він уміє ловити цю красу, викликати її зі споду душі. У віршовій формі він справжній джентльмен поезії.

В яких чудових нюансах, в яких ніжних фарбах накидує він зимовий пейзаж («З вікна») і якими сильними гучними акордами малює бурю («Буря», 29).

Поезія «Еол» (20) чарує ніжними лагідними передзвонами арфи, але, на жаль, автор досягає цього неграматичними, вульгарними кінцівками: дзвоне (зам. *дзвонить*), голосе — носе (зам. *голосить*, *носить*).

Трапляються і невдало скуті слова, напр., «новосильний», хоча є і дуже вдалі та гарні. Та це дарма. Цих вад майже непомітно — їх покриває розкішна музика ритму і різnorodних метрів. Тут поет іде за лозунгом Верлена «De la musique avant toute chose!» («Музики насамперед»).

Та й помимо всього він близький і рідний П. Верлену своєю гріховністю і глибокими тонами розпуки, тим, що не хоче миритись з жахливою дійсністю, коли попадає в її гріховні обійми.

Гарними музикальними ілюстраціями таких настроїв мені здаються «Фантастка» і особливо «Гріх», ця якась трагічна музика ображеної до кривавого болю душі.

До речі, ординарна річ, що стоїть нижче Чупринки, — «Чорноморська балада», бо це зрештою і не балада, та й написана вона так, як може написати кожний.

Дійшовши до страждання, Чупринка полюбив його, зробив його своїм культом. Це не гримаси самогубця Карманського<sup>4</sup>, це смертельний жах і біль виснаженого, вимученого до краю чоловіка, що знаходить порятунок і вихід тільки «в смерть». Тому він і каже:

Смерті в очі я загляну,  
Жах могильний я стерплю,

Все одно я маю рану,  
Нестерпучу, нездоланну,  
Рану смертного жалю.

І «Сон-трава» — це смерть, опоеетизований культ смерті.

Цією поезією одкривається збірка, а за нею іде цикл «Подзвіння». Краще цього циклу, мені здається, я нічого не читав в такім роді ні в нашій, ні в світовій літературі. Виписувати, розглядати його частками був би злочин, — його треба читати ввесь, треба відчувти. Поминаючи незрівнянну віртуозність вірша, — його гнучкість, мелодійність, глибину нюансів і несподіваність музикальних фігур, — він вражає до дна душі своїм натхненним трагізмом, як «Marche funèbre» \* Шопена<sup>5</sup>.

Такі речі ніколи не згладжуються з пам'яті, не забуваються...

Якби Чупринка нічого не писав, окрім цього «Подзвіння», то й тоді його треба вважати першорядним талантом. Ні з одним з наших поетів я не можу рівняти Чупринку — настільки він специфічний, оригінальний, новий, навіть чужий серед нас.

## БОГДАН ЛЕПКИЙ<sup>1</sup>. КИДАЮ СЛОВА.

### *Нариси й оповідання*

Визначний поет-лірик Богдан Лепкий має у нас вже певне ім'я і як белетрист. Звичайно, його лірична поезія без порівняння вища від його творів белетристичних, в чім мене ще раз переконує і остання збілочка його дрібних оповідань, про яку маю оце писати. Збілочка ця має на увазі спеціально читачів з народу, для того пристосована вона і викладом, і змістом уміщених в ній оповідань. Тим дивніше виглядає пролог до неї під заголовком «Кидаю слова», що був раніше видрукований в «Українській хаті»<sup>2</sup>; написано його в імпресіоністичнім тоні, ніби трохи під В. Стефаніка<sup>3</sup>, що цілком не відповідає реалістичному характеру самої збірки і ледве чи дасться до легкого зрозуміння простого читача. Вся збірка складається з 6 народних оповідань: «Дочекався», «Донька і мати», «Прикрий сон», «Вона не з тих», «Добив торгу» і «За що?». Найкраще і найсильніше враження робить перше оповідання «Дочекався». Селянин Микола Миколишин, невпокійна голова, ціле життя своє воював з старими порядками на селі та в повіті — з війтом та його приближниками, з темними селянськими силами, що стояли на заваді поступу і освіти, і багато він за це намучився, але не схитнувся в боротьбі. Остання його праця — це віче

\* «Похоронний марш» (франц.).— Ред.

за нове виборче право, і, вже старий і недужий, об'їхав він усі села навколо, зібрав на схід десять тисяч свідомих голів, що домагалися широкого горожанського права, і хоч до села прислали військо, що протягом двох тижнів вчиняло там «порядок», проте воля народу перемогла — селяни добились нового виборчого права з загальним, безпосереднім, тайним, хоч і нерівним ще голосуванням. І от вже призначено нові вибори, а старий Микола лежить у ліжку, знеможений тяжкою недугою, чекаючи спокою, смерті. Але це тільки слабе тіло бажає спокою, бунтівнича думка не хоче його, вона зводить немічного діда з ліжка і веде його до виконання громадського обов'язку на виборах. Старий, ледве пересуваючись, їде з синами до ближнього села на вибори. Їдучи полями, засіяними яриною, він згадує своє минуле, повне горя і мук. «Під тим хрестом двірські гайдуки вбили мого батька, а вашого діда,— каже він, знімаючи шапку.— Вас, діти, хіба власні хиби та власні гріхи битимуть. А там трохи дальше під межею привела мене мати на світ і в подолку додому принесла... Тверді були часи, бодай ніколи не вертали...» Нарешті приїхали; сини хочуть вести попід руки батька, але він того не хоче, соромлячись перед чужими людьми, і, спираючись на плечі синів, їде в хату, щоб подати свій голос. На увагу когось, що він міг би і дома лишитись, бо голосів і без нього досить, Микола відповідає: «Досить чи не досить, того ніхто не може знати, а мені в гробі спокою не було б, якби не зробив того, що до мене належить». Подавши свій голос та сідаючи на воза, він каже: «А тепер спішіть ся, щоб живого додому привезли». Оповідання написано скількома штрихами, але так яскраво художньо, що зворушує читача. З інших оповідань я вважаю найкращими: «Донька і мати», де змальовано представників двох різних світів: освіченої доньки і темної забобонної матері, що дає себе обдурити циганці, і «Вона не з тих» — художній малюнок завзятої молодиці, що, завдяки своїй гарячій вдачі, має за це багато клопоту і біди. Обидва оповідання написано дуже гарно в стилі «Баби Палажки» І. Нечуя-Левицького. Гарненьке оповідання і «Добив торгу», де єврей хитрим підступом обдурює сільську бабу, купуючи в неї за безцінь нивку, на якій він знайшов джерело нафти. В усіх цих оповіданнях помітно в автора добрий хист вдумливого художника, знавця народної психіки і побуту. Гіршими значно мені здаються оповідання: «Прикрий сон» і «За що?», написані елементарно і грубо, хоч і в них трапляються гарні місця. Взагалі ця книжечка хоч і не визначається особливими достоїнствами, що ставили б її понад рівень нашої народної літератури, все ж являється бажаним придбанням, і я щиро зичу редакції «Народної бібліотеки» такого ж добору оповідань і надалі.

## СОФОКЛ. АНТИГОНА.

*Перевіршував Петро Ніщинський<sup>1</sup>*

Відомий перекладач і добрий знавець класичної грецької літератури Петро Ніщинський, перекладаючи Софокла, як і раніш Гомера<sup>2</sup>, ставив собі завданням насамперед українізацію тих авторів, через те всі ті грецкі епейсодіони, парадоси, стасімони, орхестікони і інші у нього набирають цілком інших, українських форм, а герої трагедії почувають, думають і балакають як суто українці. Це, звичайно, пошкодило їх оригінальності, але на тому і виграв їх поетичний вигляд. Справжній поет, П. Ніщинський занадто вже захопився своїм завданням, його український світогляд запанував над світоглядом дітей південної Еллади, і тому він дав властиво не переклади, а українські переспіви грецьких епопей, де чуються кобзарі і наша народна мелодія. Візьмім, напр., парадос другої яви з «Антигони». Перша строфа (апострофа), що в оригіналі виглядає так: «Гей, променю сонця, ти найкраще світло, що коли-небудь вставало над семиворітними Тебами»<sup>3</sup>, Ніщинський перекладає:

Ой з-за потоків та з-за діркейських  
Ясне сонечко встало  
Та понад Тебами семиворітними  
Чистим промінням заграло.  
Ой воно зійшло ясне, веселе,  
Як ще не сходило нігди,  
Мов тее око дня золотого  
Глянуть на наші кривди...

Переспів дуже поетичний і досить вільний, але в нім чується наше: «Гей, не дивуйте, добрії люде».

От ще приклад занадто вільного, хоч і гарного перевіршовування. Ява дев'ятнадцята, перша та друга строфи:

### I

От справжні та смертельні  
Помилки мислі злої:  
Убивці і убиті —  
Рідня з сім'ї одної.  
Чому ж то так?  
Виною я  
Та необачність все моя.

### II

Мій син, як ясний сокл,  
Навік відсіль полинув;  
Як ранній квіт рожевий,  
Зав'янув і загинув.



Чому ж то так?  
Виною я  
Та необачність все моя.

Ритму Софокла Ніщинський не додержує майже ніде. Замість шестистопового ямба, яким писано діалоги грецьких драм, він уживає чотиристоповий амфібрахій, що нагадує нашу коломийку<sup>4</sup>, або анапест та дактиль, що теж часом нагадують ритм народних українських пісень. До шестистопового ямба він пробує обертатися два рази, але не видержує і раз у раз звертає на дактилічні, анапестичні та амфібрахічні ритми, бо справді-таки так званий александрійський вірш<sup>5</sup> є чужий і важкий у нашій поезії.

По всіх хорах розкидані коломийкові та шумкові<sup>6</sup> ритми, скрізь римовані. Це утворює справжній народний колорит, такий буйно гарний, але такий далекий грецькій поезії. В своїй українізації Ніщинський заходить вже занадто далеко. В нього музи «вигравають під гаєм в е с н я н о к», вартовий «вертівся, як муха в окропі», бо йому «серце віщувало, як тая з оз ул я» — сиди та не рипайсь, то знов, «як сова туркотіло», біле лице Ісмени зчервоніло, «як макова квітка»; далі стрічаємо — хрещатий барвінок, горлицю, зжатиї сніп і пісню «Ой не шуми, луже», що ніяк не в'яжеться з уявою про давню Елладу, її природу, побут і світогляд. Правобережна, щиронародна мова Ніщинського сяє й виграє всіма кольорами буйної української поезії, хоч подекуди автор надуживає провінціалізмів, а часом збивається й на російські граматичні звороти й на одинокі москалізми, скрізь, правда, в цім виданні редактором його обережно виправлені або усунені з докладним зазначенням про це в окремих примітках до тексту в кінці книги. На початку книжки подано з повним знанням написані статейки: I. Про початок грецької трагедії та про її розвиток; II. Про життя та твори Софокла; III. Про суть трагедії та її будову; IV. Про грецький театр; V. «Антигона» (фабула і будова трагедії та характеристика її героїв); VI. Дещо про перекладчика та про переклад «Антигони». Там же знаходимо малюнки грецьких театрів, актора на котурнах, трагічної маски, марок на вступ до театру, а також гарні портрети Софокла і П. Ніщинського. Взагалі ж треба признати, що редактор, який заховався за скромними літерами В. С., з великою любов'ю і старанням та з добрим педагогічним хистом виконав своє завдання, за що йому належить ця велика подяка. Книжку цю можна рекомендувати як зразковий підручник для середніх шкіл і всім тим, хто кохається в ріднім письменстві.

Шкода тільки, що папір для книжки взято дешевенький і, мабуть, не міцний.

## Д. М. ГРИЦИНСЬКИЙ. БРАТ НА БРАТА

І поет, і драматург однаково сумно дивляться на сучасне селянське життя, однаково безпорадні картини його малюють у своїх творах.

Убогі ниви, убогі села,  
Убогий обшарпаний люд...  
Смутні картини, сумні, невеселі,  
А інших не знайдеш ти тут.

Щоденна невсипуща праця коло маленького шматочка землі, праця до кривавого поту, до знесилення, без відпочинку, без хвилини спокою, без просвітку і надії на краще легше життя. Але ж земля, цей маленький, виснажений клаптик її, не може прогодувати своїх убогих дітей. І одриваються діти від матері-землі, і йдуть у місто до чужої мами шукати ласки і притулку. А місто, мов той лютий ненажерливий дракон, ковтає їх, висмокчує весь сік і випльовує непотрібних, нездатних вже до праці калік знов туди ж, у село, до тієї ж матері-землі. З дівчат робить проституток, з парубків — волоцюг, п'яниць, зламаних, скалічених фізично і морально. Вічні злидні, гризня, ворожнеча доводять до одчаю, божевілля і душегубства, тут руйнується сім'я, повстає брат на брата. Це не життя, а якийсь чад, кошмар, це не люди, а якісь потвори і звірі. Так малює селянське життя і автор драми «Брат на брата». Загальне тло драми нагадує «Власть тьми» Л. Толстого; але автор, не маючи визначного художнього таланту, не вмів вдати таких колоритних постатей, як це робив покійний російський письменник, нема в нього і такої добірної характерної мови.

Увагу свою автор звертає найбільше на драматизацію сюжету, вживаючи штучних і надмірних ефектів; у нього більше акції, ніж психології, більше дії, ніж глибоких внутрішніх переживань. Автор вагається між новою і старою школою драматичної творчості, хоч більше тягне його все ж таки до старої.

Помимо того треба признати, що він знав селянський побут, засвоїв сценічний бік справи і робить враження людини з хистом драматичного письменника. Коли це його перша спроба, то йому не слід на ній спинятись, а навпаки, треба працювати далі, взявши за зразок творчу манеру таких письменників, як Ібсен, Гауптман і у нас — Винниченко.

Насамперед йому не вадило б звернути свою увагу на характерність мови дійових осіб і уникати сухості й книжності вислову, зовсім не властивих селянам, як це тепер у нього помічається. Наприклад, Максим у нього каже: «В книзі живота все записано». В кожному разі авторові можна побажати успіху на обібранім шляху.

## В. ВИННИЧЕНКО. ТВОРИ.

### *Книжка четверта.*

Серед гурту наших українських письменників визначна постать Винниченка стоїть цілком окремо, осторонь од усіх. Колись Ів. Франко, вітаючи перші кроки цього письменника, здивовано питався словами одного з персонажів Карпенка-Карого: «І де ти такий узявся?»<sup>1</sup> Питання це мало певну рацію. Справді, придивляючись до характеру творчості Винниченка, до його художньої концепції, трудно в них добачити якусь причинову чи спадкоємну зв'язь цього автора з письменниками попередніх часів; швидше вже на ньому слідно вплив російських, навіть, може, французьких письменників, тільки не наших. І не сказати, щоб він утворив яку нову школу або напрямок в нашій письменстві, щоб зумів зачарувати блискучою формою,— навпаки, і в тому, і в другому він мало оригінальний, а його розхристаний стиль і грубувата нечиста мова справляють часом навіть неестетичне враження.

Увесь час і в белетристичних, і в драматичних творах він виступає як реаліст. Його творчий апарат, його, так мовити б, художній *Kombinationssinn*\* цілком реалістичний; він не вживає символу як самостійного образу, а тільки як помічного засобу. Словом, і щодо напрямку, і щодо форми своєї творчості Винниченко йде уторованим шляхом.

Цілком окремим, відрубним од усіх робить його незвичайна сміливість як художника-мислителя, його безкомпромісова послідовність або, вживаючи його ж власної термінології, його невідкупна «чесність з самим собою». Він ніби прийняв і засвоїв собі головну тезу Ібсенового Бранда<sup>2</sup>.

Тобі проститься те, чого не зможеш,  
Але ніколи те, чого не захотів.

і його ж девізу: «Все або нічого».

Винниченко вмів хотіти і своє хотіння вичерпувати все до краю.

Найлютіший ворог міщанства, оспалості, рутини, непогамований, вічно шукаючий, він не спиняється серед шляху, раз узяту думку доводить до остаточного кінця, не маскує її словами, а виголошує сміливо, відкрито, не лякаючись наслідків.

Власне це і піднесло його понад звичайний рівень нашої літературної буденщини, це утворило йому невеликий гурток ентузіастів-прихильників і безліч ворогів, але в кожному разі це ж викликало до нього і загальну цікавість.

\* Спосіб комбінування (нім.).— Ред.

Соціально-громадські конфлікти, руйнування підвалин старого життя, перецінювання старих цінностей, безошадний аналіз розбитої рефлексами інтелігентської душі, боротьба за індивідуальність і формування авангарду нових сил — ось зміст його попередніх творів. З цим змістом ми стрічаємось і в IV томі, випущенім недавно видавництвом «Дзвін»<sup>3</sup>. Сюди увійшли друковані вже по різних часописах та журналах оповідання: «Дрібниця (Моє останнє слово)», в трохи зміненій редакції, «Студент», «Кузь та Грицунь», «Таємна пригода», «Чудовий епізод», «Тайна (Уривки з поденника)».

В стислих рамках бібліографічної замітки ми позбавлені можливості дати ширший огляд зазначених творів, ми тільки нагадаємо читачам головний зміст, провідні ідеї цих творів.

Взагалі, треба сказати Винниченко не побутовий письменник, він художник-психолог *par excellence*. Сучасне здрібніле життя дедалі все менше і менше виявляє себе в опуклих чи скристалізованих формах; тип зникає, розпадається на складові часті, місце типу забирає характер, індивідуальність. Тому і увагу сучасного письменника приваблює переважно індивідуальність з усім своїм складним комплексом переживань, симпатій, уподобань, поглядів, з внутрішніми конфліктами, з тяжкою боротьбою, що відбувається глибоко на дні душі.

Зразковим оповіданням такого роду можна вважати «Моє останнє слово», назване в збірці «Дрібницею». Ця іронічна назва, «Дрібниця», така характерна і така влучна для даного твору.

Ми метушимося, бігаємо, робимо про чуже око якісь «великі», «важні» діла, а тим часом в душі нашій панує розлад, що дедалі зростає і загрожує кризисом, розпадом; духовний механізм попсувався, дрібні коліщата все гірше і гірше виконують свої функції, і неминуча катастрофа повільним, але *crescendo* збільшеним темпом наближається. Це ми звемо «дрібницями», але ці дрібниці і складають трагедію нашого життя. Самогубства, що стали тепер пошестю, є виник цієї трагедії дрібниць. Сучасний інтелігент, з розбитими нервами, з послабленою волею, не вірить ні в бога, ні в соціалізм; його розмотлошена думка, як ранений птах, кидається сюди й туди і, не знаходячи позитивного опертя, не стримана міцною волею, допроваджує до єдиного виходу — самогубства. Це, звичайно, не загальне явище, але мусимо ж признати, що серед сучасної молоді воно вже зробилось грізною пошестю.

Власне цій темі і присвячене згадане оповідання. «Жорсткий» талант Винниченка з неблаганною послідовністю робить аналіз зневіреної, розбитої рефлексами інтелігентської душі,

в якій борються «внутрішні протилежності» — імперативні потяги духу і забаганки хорого тіла. Це дійсно якість криваве побоїще; тут справді, «за человека страшно» стає<sup>4</sup>.

Студент, від імені якого ведеться оповідання, це людина з хворобливо-нервовою організацією, незвичайно чутка і вразлива, але без сталого суцільного світогляду, без певних етичних принципів особистих і громадських. Соціальна несправедливість, гидкий уклад сучасної сім'ї, стара фальшива мораль викликають в душі його зневіру, а в тілі — подразнення. Поволі він втрачає вітху і смак життя і ще більше набуває нервового розстрою, але ж він хоче зберегти рівновагу, погамувати страшний внутрішній процес, що здається йому «дрібницею», і знаходить для цього «спосіб»... в полових ексцесах на самоті. Звичайно, «спосіб» цей доводить його до невимовних страждань і розпуки. Випадок наштовхує його на інший спосіб: працю в партійній організації. Можливо, якби він мав попередню ідейну підготовку і спосіб цей трапився йому раніш, то життя його, хоч на деякий час, набуло б собі певної краси і змісту. Але тепер цей спосіб захопив його тільки на початку, він трохи освіжив душу, але не оздоровив тіла.

Революційна атмосфера раз у раз тримала в напруженні нерви, дразнила хворе тіло, і він знов став наворачтатись до першого способу. В боротьбі між першим і другим способом він борсався доти, доки не трапив до тюрми і там в хвилину нервового екстазу знов не піддався непереможній силі першого способу. Далі: підупад сил, ослаблення волі, зрада товаришів і нарешті свідомість власної нікчемності, що й довела його до думки про самогубство. Революційна праця не була його життям, а мала бути тільки способом, щоб позбутись внутрішнього розладу; але ж вона сама вимагала сил і енергії, яких він не мав, і тому не допомогла, а тільки прискорила катастрофу.

Вся увага автора концентрується переважно на одному цьому персонажі його оповідання. Як переживають «внутрішні суперечності» інші персонажі, власне партійні робітники, і чи переживають вони їх в тій чи іншій мірі, в тім чи іншим напрямку, у автора не показано. Це він зробив в дальших своїх творах, за які з такою заїлістю і лютістю накинулася на нього майже вся поступова преса. Дане оповідання можна вважати початком в ряді тих його праць. Йому закидали злісні інсинуації, наклеп на інтелігенцію, називали нездарою, що пишається своїм цинізмом, і т.п. Один з наших поважних і щирих критиків<sup>5</sup> ще недавно, роблячи загальну оцінку Винниченкові, писав так: «Письменник тратить ґрунт під ногами, певність щодо шляху, й замість колишнього справді бадьорого голосу чуємо ту удану бадьорість, що свідчить власне про зневіря, розклад, занепад. Контрасти з життя перейшли на психіку

письменника й посіли її — і він теж заплутався в них». Чи ж справді так воно є?

Існують різні методи творчості.

Наприклад, знаменитий іспанський художник Гойя<sup>6</sup> в своїх картинах малює стільки потворно гидкого, образливого, страшного, що це до жаху стрясає душі глядачів і, як свідчить такий *arbiter elegantiae*\*, як К. Бальмонт, разом з тим немов могоучим імпетом б'є і викликає нестримане палке бажання чистої високої краси і гармонаї. *Similia similibus curantur*\*\*...

Власне з таким методом творчості ми стрічаємось і у Винниченка. Яскравий зразок його — розглянуте вище оповідання «Дрібниця». Поволі, крок за кроком розкриваючи перед читачем таємні сторінки інтимних переживань свого героя, автор малює таку картину внутрішніх тортур, яка перевищує і вигадки іспанської інквізиції. Невимовний жах охоплює душу, потрясає нею і разом з тим викликає рефлексивне нестримане бажання виходу з цієї задушливої атмосфери, бажання свіжого чистого повітря, бажання боротьби з небезпечною «пошестю», що нищить на цвіту молоді інтелігентні сили. Таке враження робить і, здається, повинно робити на кожного згадане оповідання.

Але є ще у Винниченка і інший метод — це метод контрастів. Він бере якесь соціальне або психологічне явище і розглядає його в певній аналогії, показуючи, як реагують на те явище люди з різних сфер: жебрак і революціонер («Купля»), селянська юрба і студент («Студент»), панна і проститутка («Чудний епізод») і т. д. Як в калейдоскопі, стрибають і переміщуються перед читачем в незупинній грі, різнокольорових змінах розуміння моралі, честі, народного добра, краси.

Нічого сталого, нічого певного. Все залежить від індивідуальності, обставин, моменту. Особливими контрастами вражають зміни в поглядах на мораль. Поминувши соціальні інстинкти, що перебувають в потенціальному стані, кожна звичайна людина в своїм приватнім житті здебільшого егоїстична; її мораль диктується егоїзмом власника в боротьбі за існування. Це річ, звичайно, не нова, вона має за собою ідеологію Дарвіна — Маркса — Ніцше<sup>7</sup>. З цієї ідеології виходить і Винниченко. Його не вдовольняє *status quo* сучасного життя, він вірить в еволюцію, в поступ, і тому, малюючи контрасти життя, він тим самим і захитує старі підвалини його. Він не повчає, він тільки констатує дійсність, ілюструє її в художніх образах, але контрасти дійсності самі вже промовляють за себе, самі вимагають нового перецінювання «старих варто-

\* Суддя прекрасного (лат.).— Ред.

\*\* Подібне лікується подібним (лат.).— Ред.

стей». Не розв'язуючи проблеми моралі, він пробує зазначити її правдиву субстанцію («чесність з самим собою»), яка може набути найбільшої свідомості і найкращого виразу тільки в людині вищого культу. Це не є «дешевий метод перелицьовування шаблонів та прописної моралі», як мовляв критик,— це є метод письменника-мислителя, що, заглибившись в ідею, творить художніми образами. В цім своїм методі Винниченко ні від кого не залежний, нічим не зв'язаний; він сміливо рве мости, прокладає шляхи, не задумуючись над тим, що про нього скажуть, як оцінять його працю.

І коли справді життя наше, особливо в ці часи чорнотенної вакханалії, незчисленних смертних кар, гніту і репресій, коли справді це життя обертається в якийсь відьомський шабаш, в якесь жахливе снище, під час якого й серед вищих сфер інтелігенції панує розтіч, занепад, зневір'я, то чи не має художник права малювати його таким, яким воно є, хоча б і без повчаючої моралі?

А може, власне, сконцентрувавши події, освітливши явища, художник ударить по млявих, приспаних душах, по самозадоволених в старих нормах серцях і вирве з них могучий крик протесту, такий, як вирвався колись самостійно у Л. Толстого: «Не могу молчать»<sup>8?</sup>

І чому ж, як колись у Датській королівстві, сучасний Гамлет не може знайти, що й у нашої кращої інтелігенції «не все в порядку»? На нашу думку, це не повинно ні вражати, ні ображати нікого. Старе руйнується, нове будується — в тім закон еволюції, розвою.

Не був песимістом Мик[ола] Гавр[илович] Чернишевський<sup>9</sup>, коли не жалував за тим, що віджило свій вік, свої старі форми, коли писав: «Вічна зміна форм, вічне відкидання форми, утвореної певним змістом або пориванням, що є наслідком зміцнення того ж поривання, вищою розвою того ж змісту,— хто зрозумів цей великий, вічний, повсюдний закон, хто звик прикладати його до всякого явища,— о, як спокійно прикликає він шанси, що полохають інших!.. Він не жалує нічого, що віджило свій час, і каже собі: хай буде що буде, а буде нарешті таки на нашій улиці свято». Не є песимістом Винниченко. В тім переконують кожного хоча б і ті його останні твори, що зібрані в IV книжці.

Ось перед нами його оповідання «Тайна», в яким старий француз Лярош, зневірений в житті мізантроп, пізнає знов радість життя, коли побачив, що й нікчемний сліпий старець держиться на світі не самим тупим інстинктом, а любов'ю до своєї собаки Жужу.

Ось колоритне, яскраве і мінливо-блискуче, як при заході сонця повновода ріка, оповідання «Кузь та Грицунь», в яким

горопашний бурлака, наймит жертвує своїм коханням з почуття солідарності, з глибокої приязні до такого ж, як і сам, бурлаки.

Ось захоплююче соціальним мотивом оповідання «Студент», де малюється непорозуміння між озвірілою і легковірною селянською юрбою і агітатором-студентом під час стихійного нещастя, пожежі в селі, в якій підозрівають «студентів»; конфлікт в нім закінчується трагічним фіналом — самогубством студента, що своєю смертю хоче доказати свою правоту і виявити селянам їх справжніх ворогів, що його переслідували. І тут немає зневір'я. Тут самогубство — останній агітаційний спосіб во ім'я торжества ідеї.

Цілком окремо стоять, написані в стилі і манері Гі де Мопассана, оригінальні оповідання «Таємна пригода» і «Чудний епізод». В першій трохи дивно, хоча й винятково можливо, розв'язується коли хочете полова проблема. Якось пані, не відкриваючи свого інкогніто, знаходиться з інтелігентною людиною як з самцем і, коли почуває себе вагітною, також таємничо зникає. Цікаву рису тут зазначає автор: жінка, що не хоче себе в'язати путами сучасного шлюбу, задовольняє свій інстинкт материнства таким оригінальним для людей, хоч звичайним для звірів, способом. Згоджуємось, що такий спосіб є не більше не менше, як ексцес сучасного економічно-правного ладу, але таких ексцесів рекомендувати не беремось.

Далеко цікавіше і цілком реально можливе (особливо ж у Парижі) друге оповідання — «Чудний епізод». Кохана художника, незвичайна красуна Наталя, має гидку безсердечну вдачу кокетки, олов'яний мозок і в порожній душі ні краплини почуття справжньої краси, а у неможливо гидкої на вроду проститутки, до якої випадком зайшов художник, в артистично прибранім покоїку він побачив її власної чудової роботи скульптуру. Наталя мріє за гроші художника купити автомобіль, а проститутка заробляє вночі, щоб удень служити чистому мистецтву, ліпити фігуру.

«У кожної людини є краса й огида. В різних формах... Але є... Мусить бути», — так казала проститутка.

Життя в бурхливій потоці перемішує, сплітає в химерних комбінаціях форми високої краси і гидкої потвори. «Все тече<sup>10</sup>, все рухається...»

Тонкий спостережливий художник уміє доглянути ці комбінації, відбити їх у своїй чутливій різнобічній душі і дарує їх нам в своїх прекрасних утворах.

Такий Винниченко.

Будьмо ж вдячні художникові за те, що улегшує нам можливість прилучатись до цього творчого обміну, усвідомлювати собі великий світовий процес, що зветься ж и т т я м.



## ХРИСТІ АЛЧЕВСЬКОЇ<sup>1</sup>. ВИШНЕВИЙ ЦВІТ. Х., 1912

«Загальновідомий факт», що українська нація — це нація поетів. Кожний свідомий, малосвідомий і просто стихійний українець, коли тільки він уміє писати, мусить, неодмінно мусить шкрябати вірші. Кажуть, в новім періоді нашого письменства самих друкованих поетів налічується щось з півтори сотні. Це може імпонувати. Чи радіти ж цьому — не знаю... Але думаю, що якби «вивести середню» творчої продукції цієї маси поетів, то показчик художньої якості поезії мало чим потішив би нашу національну гордість. Власне тому я не дуже журюся й тим фактом, що відносний % українок-поетес у нас дуже незначний — якихось два з чимось десятки. Хоч, з другого боку, цей факт може й дивувати. Справді, чому в нас так мало поетес? Адже ж в нашій народній пісенній творчості, такій буйно прекрасній і багатій, жіночий елемент має велику, може, чи не першорядну вагу. Хто складав оті весільні, петрівчані, обжинкові пісні, оті веснянки, гагілки, оті пісні сирітські, вдовині? Хто як не наші прості селянські дівчата й жінки? Чому ж у сучаснім художнім письменстві бачимо так мало порівнюючи українських поетес? Де ж вона та уславлена ніжність, чутливість, поетичність жіноча? Але обертаюся до теми.

В появі українських поетес на літературному небосхилі я помічаю деяку періодичність. Так, наприклад, в періоді трьох років, з 1884 до 1887, появилася, так мовити б, старша генерація поетес: Олена Пчілка<sup>2</sup>, У. Кравченко (Юлія Шнайдер)<sup>3</sup>, Леся Українка, Попович-Боярська<sup>4</sup>, Дніпрова Чайка<sup>5</sup>, Л. Старицька-Черняхівська і Одарка Романова<sup>6</sup>. Ця генерація в скарбницю української поезії внесла певний вклад, з котрим треба дуже і дуже рахуватись. Далі наступила довга перерва, в цілих 12 літ, коли, здається, ні одної української поетеси не появилось. Другий період почався доперва з р. 1898 і, либонь, й досі не скінчився, бо кожний рік дає нам принаймні по одній поетесі, коли взяти приблизно їх загальне число на увагу. В цю молодшу генерацію увійшли: Надія Кибальчич<sup>7</sup>, Галина Комарова<sup>8</sup>, Христя Алчевська, Козачка<sup>9</sup>, Марійка Підгірянка<sup>10</sup>, Гриневичева<sup>11</sup>, Ганна Супруненко<sup>12</sup>, Л. Волошка<sup>13</sup>, Л. Сохачевська<sup>14</sup>, Вероніка Морозівна<sup>15</sup>, О. Журлива<sup>16</sup>, Ірма Остапівна<sup>17</sup>, Г. Чидаренко, Кочубеївна<sup>18</sup> та інші. І так за 14 літ я нарахував 14 імен. Така закономірність в появі молодших поетес в кожному разі ніякою небезпечною перепродукцією українському Парнасу не загрожує і швидше свідчить про жіночу скромність перед чисто гайдамацькою зухвалістю їх мужських колег. Але, на жаль, я мушу тут підкреслити одне досить сумне явище. З семи поетес старшої

генерації в останній час шість цілком не подають свого співочого голосу; одні пишуть оповідання, другі — драми, критичні статті, тільки не пишуть поезій. І лише одна Леся Українка сяє своєю натхненною поезією; немов дійшла до зеніту творчості, зависла в недосяжній височині, стоїть, і розгорається, і ллє своє благодійне проміння на зрошену талими снігами напровесні землю. (Її остання «Лісова пісня» — це твір, якому, на мою думку, нема рівного в подібнім роді навіть у світовій літературі). З молодшою генерацією поетес справа стоїть далеко гірше. Їх поява в зазначенім періоді нагадує осінній зіркопад: вони, як ті метеорити, не вспіють блиснуть, як вже згасають. Їх творчість — безслідна творчість ефемерид; двітри бліді пісеньки без колориту, без самостійної думки, без індивідуальної закраски — от і весь їх літературний доробок. З 14 згаданих поетес співають час від часу тільки чотири-п'ять, решта, ці дев'ять Муз, німують або й цілком загинули в Леті забуття. Деяких з них дуже шкода, бо талант їх вже досить помітно позначився в тім невеличкім, що вони успіли дати; до талановитих сил я залічую Галину Комарівну, Надію Кибальчич, Марійку Підгірянку і, коли не помиляюсь, Гриневичеву.

Але з молодшої генерації, мабуть, чи не найбільше визначилась і в кожному разі найбільше уваги привабила до себе талановита поетеса Христя Алчевська, з збіркою і почасти з характером творчості якої я оце і маю познайомити читачів. Я стежу за поетичними кроками Христі Алчевської вже давненько, стежу з напруженою увагою, навіть з затаєною тривоگوю... Кажу «з затаєною тривоگوю» через те, що Христя Алчевська мені завжди здавалася людиною незвичайно тонкої нервової організації, з тим огнем «святого безпокоєства», який є характерною ознакою дійсно талановитих натур. Це давалося пізнати вже в перших її поезіях по тому тріпотінню нерва, по тому миготливому полиску святого огню, що червоними гадючками вже пробігав в її поетичних рядках; це давалося відчутти з нижних нюансів краси улюблених образів поетеси — мімози, конвалії, лілеї... Такі поезії, як «Візьми мене за море хмар», «В природі все гармонія», «Як тяжко! Співає знудьгований вітер», «Чистий сніг на тих велетнях-горах», «Душа — це конвалія ніжна», «Мімоза», «Лілея» — дразнили цікавість, натякали, обіцяли можливості... А думка тим часом в тривозі питала: чи ж осмілиться? чи знайде себе? чи виявить свою індивідуальність?

І от з виходу першого збірника «Туга за сонцем» минуло п'ять літ<sup>19</sup>.

Тепер переді мною лежить новий збірник «Вишневий цвіт». Поспішно гортаю сторінки, жадібно читаю...

Так, безперечно, поступ значний, місцями знати вже вправну руку артистки — глибший настрій, краща форма, нема граматичних lapsus'ib, як раніше, є й натяки індивідуального (цікаві і звабливі), але виразного, характерно індивідуального, так мовити б, «алчевського» нема... Христя Алчевська себе не знайшла. Христя Алчевська ще шукає. От два остаточні виводи, які лишає ця збірка поезій. Знов бачу зариси, обцянки, можливість, тільки на цей раз ці обцянки мені здаються тривкішими, певнішими.

В цім мене переконують кілька ліричних п'єсок, в яких поетеса вже досягла вершка поезії, в яких показала, що вона «може». От коротенька, дуже граціозна і музикальна п'єска «Молоді пісні». Ритм її оригінальний і досить химерно збудований, завдяки чому в ній чується мелодія з тонкими нюансами і ніби умисне хиткими кадансами.

В першій рядку її двічі чергується анапест з ямбом, в трьох останніх бринить один анапест з спондеєм на кінці. В цій коротенькій поезії в 8 рядках є щось з десять метафор і образів — це вже розкіш. Ось вона.

Молоді пісні, це — весняний цвіт,  
Подих вітру, зітхання безжурнії  
І розмова небес, тихий шепіт віт,  
Перший усміх і згуки бандурнії.

Молоді пісні, це — погідний день,  
Радість тиха квіток розцвітаючих!  
Світ і зблід би і згас без отих пісень,  
Як без сонця, без зірок палаючих!

Друга поезія, «Хмари — думи», сповнена високопоетичним настроєм і глибокотрагічним змістом. Збудована вона просто: перший і четвертий рядки п'ятистопний, а другий і третій шестистопний хорей, причому четвертий рядок є й рефреном на мотив першого, але не скрізь дослівно. Поезія така гарна, що варто її навести тут як високохудожній зразок.

Хмари-думи ходять над горами,  
І співають в лісі плачучи ялини,  
Бо їх холод кута гірськими снігами.  
Хмари-думи ходять над горами.

Думи тихі, сповнені співів  
Неземних, високих, змінюють тумани,  
І плывуть далеко, повнії замірів,  
Думи гірські, сповнені співів.

Хмари сизі, владарі гармоній,  
Від людей далекі, золотом откані!..  
Чом не чуть вам горя в співові симфоній,  
Хмарам сизим, сповненим гармоній?..

Там он... сосни тихо плачуть, гинуть,  
І завмерлу землю сніг довічний криє,

А байдужі хмари десь удалеч линуть.  
Хмари, гляньте! — там ялини гинуть!..

Надруковано цю поезію було в «Вологодськiм збiрнику» (що був конфiскований за оповiдання М. Коцюбинського «Кат») <sup>20</sup> на користь полiтичних засланив. Отже, символ поезії набуває ще бiльше зворушуючої глибини. Прекрасна, в народнiм стилi зложена i поезія «Калина й Тополя», яснi символи двох душ — гордої Тополі i нiжночутливої Калини, закоханих в Сонце. Настрiй їх змальовано артистично. В бравурнiм тонi, рухливiм темпi, повна яскравого колориту поезія «Iграшки мрiй», яку теж варто навести як маленькiй поетичнiй шедевр:

Бiлоснiжнi i прекраснi,  
Мов розкiшний юний май,  
У краї веселi, яснi  
Бiгли Мрiї крiзь розмай,  
Крiзь зеленi лiсу шати,  
Крiзь розкiшнi квітки,  
Через поле здоганяти  
Жартiвливі хмарки.  
I смiялись, як наяди,  
Аж лунав срiблястий смiх,  
Аж у серці без віради  
Прокидався рiй утiх...  
А хмарки в блакитi неба  
Зустрiчали сонце вже:  
Iм було кохання треба,  
А до подруг — байдужі!

Пише п[ан]на Алчевська чимало i на громадські мотиви, але не зворушують мене нi її «Кобзарі», нi взагалі войовничi поклики i патрiотичнi сентенції — надуманiстю i тенденцією вiс від них. Але й з-помiж них мушу вiдзначити одну рiч, що, безперечно, вирвалася з серця i тому захоплює своїм щирим настроєм, це — «Крик чайки»:

Я не боюся нi грому, нi хмари,  
Змалку я звикла до гнiвних пiсень,—

так починає вона, далі дає образ:

Я провозвісниця гнiву безоднi,  
Бiлая чайка над морем сумним.

Ще далі — картину:

Море розбурхане плеще i вис.  
Кидає піною, рве береги;  
Буря i блискавка спалить i змис  
Все, що пiднятись не мало снаги.

І справді, чимсь могучим, повним віри й відваги, лунають фінальні акорди її заклику:

Гей же до мене, чайки, прилучайтесь!

Міцно борітесь за долю свою.

Дуже цікава річ і «Спомини з Wienerwald'у»; чимсь ніби класичним, благородно піднесеним віє від неї. Є в ній гарно зроблений малюнок природи, вся вона оповита м'якою жіночою чулістю, навіть деяка риторичність в середині її набуває ніби біблійної художності і не псує загальної гармонії. Але останній рядок: «Сердечності нема!» — цілком зайвий; він псує перспективу дальшого настрою, що має виникнути в душі читача, і тому цього «плого» акорду не слід було додавати. Інші поезії вже слабші — цей тихий ліризм, кволі зітхання, анемічні потяги до чогось, шаблонів докори, нарікання віддають ремінісценціями старих заспіваних мотивів; нема в них лица, виразу та не багато й чуття. Кращі з них все ж такі: «О розправ білосніжній крила», «Проліски», «Моя мрія — біла лебідь», «Осіння пісня», «Вечором тихим», «Я лілія біла», «Відповідь», «Гасне проміння», «Вишні», «До К.», 3 мажорних, але теж неоригінальних речей роблять враження: «В сляві ранку», «До П.», «Чом же ви не схаменулись?», «Оранка». Таких речей, як «М. К. 3-ій», «Поетові» і «Бачиш далеч», не слід було друкувати, бо це цілком не поезія. Решта поезій — худосочні, слабкі; часом багато в них слів і ніякого образу («Поцілунки краси»), часом нудна публіцистика («Данина народів», «До В. Б.») або шаблонна тенденція, що аж колеться своїми голками («Всю міць життя», «До стомлених» і інші).

Звичайно, так ведеться, що до меду, якщо він є, критик мусить додати і певну дозу дьогтю... От і я змушений, скривившись, виконати цей немилий обов'язок. Мушу поставити Х. Алчевській в докір те, що приходить ся говорити на адресу майже всіх поетів молодшої генерації, а власне: їх неглибоке знання мови насамперед. Прикладів можна б навести добрий тиск, та за браком місця обмежусь кількома, більш характерними. Наприклад, це уперте вживання слова «ласка» в чисто московському розумінні. У нас це слово означає рос [ійське] «милость», «благодарность», а рос [ійське] слово «ласка» понашому те саме, що «пестощі», «голублення», «втіхи». Слова ж «ласкати» у нас цілком нема, а є «пестити», «голубити»; від «ласки» виводимо «лащитись» (про собаку), «зласкавитись» (снизойти), «ласощі» (сладости). Далі вирази «угнітати», «теплін», «темінь» — це ж не що інше, як перекручені москалізми. Не слід вживати застарілої слов'янщини —

«сокрию», «благий». Короткі усічені кінцівки глаголів, як «пита», «вмира», «заміня», «сія», «трива», «хова», бринять, особливо в римах, дуже вже різко, і не слід спокушатись на ці дешеві співзвуччя; опріч того, як характерно-діалектичні, вони в поезії виглядають вульгарно і випадково, так само, як форма третього лица «ходе», «говоре», «носе» і першого — «просю», «носю». Ані в Галичині, ані на Правобережній Україні їх не почувте (це властивість переважно Слобідської і Степової України) так само, як майже цілком не знайдете їх у таких пуристів поетичної форми, як Волод [имир] Самійленко і Леся Українка, що вживають їх дуже рідко і то більше, як *licentia poetica* \*. Ну, що буде, коли ми в серйозній високій поезії будем вживати таких діалектичних відмін, як «кае» (зам. каже), «мауть» (мабуть), «хо» (хочу), «мо» (може) або чернігівських дифтонгів «куїнь», «дідув» і т. ін.? Наскільки мені відомо, «сурма» — це був військовий інструмент, на котрім «сурмили», скликаючи до порядку або подаючи сигнали, і тому не можна сказати: «на журливій сурмі». Слово «спокій» має наголос на першій складі, слово «почуття» — на останнім. Слова «промайнулась» нема, є «промайнула», як нема і слів «зблідіють», а «збліднуть», «завій», а «завія» ж [іночого] р[оду]. Таке збіговисько суголосних, як у виразі «мов в раю», — не вчитаеш. Застарілий і давно відкинутий спосіб — давши символ, пояснити його в кінці вірша, як це робиться на зразок моралі в байках, ослаблює враження самого символу. Ми вже бачили, що поетеса вміє часом добрати цікавий і оригінальний розмір вірша, музично комбінуючи ритми (напр., анапест з ямбом, як в «Молодих піснях») навіть в самому рядку вірша, вміє з смаком додержати і віршового стилю («Думи — хмари»), але це в неї рідко трапляється і тому в цім напрямку їй слід удосконалитись.

Колись Христя Алчевська писала:

Нічого сталого немає  
В моїй душі ще молодій,  
Лиш промінь мрій її проймає...

А далі обіцяла:

Але пожди, і стрепенеться  
Колись у ній щось золоте,  
Весна прекрасная минеться  
І в думці літо зацвіте.

В останній збірці є вже певні ознаки цього літа, і тому є підстава сподіватись на добрі жнива.

\* Поетична вільність (лат.).— Ред.

До речі: навіщо було містити в кінці книги ще й «Поезії в прозі і оповідання»? Останнє оповідання «Одірвана гілка» має певну літературну вартість, але навіть йому там не місце. «Тон робить музику», але невідповідний тон і псує її.

## Г. ВАСЬКІВСЬКИЙ<sup>1</sup>. ДО ГРУНТУ

З виходом цієї книжки на виднокрузі українського письменства появляється нова цікава постать. Правда, в загальному зарисі цієї постаті ніби миготить щось знайоме... І хоч нема в ній непевних рухів новичка, що робить свою першу літературну спробу, але подекуди нерівності стилю і незначні прогріхи проти мови дозволяють думати, що постать ця тільки що сформувався і ще не встигла позбутись деяких дрібних технічних дефектів.

Збірник складається з двох невеличких оповідань: «Самотній» і «Феєрія» і чималої повісті «До ґрунту».

Всі три речі написано на різні сюжети, але всіх їх в'яже заголовок, поставлений на огортці книжки, що міг би бути заголовком і для кожної з них окремо.

«До ґрунту», до рідної землі! — це ніби гасло, провідна ідея всіх творів, уміщених в цій збірнику.

Кожний з головних персонажів автора, вирваний з рідного ґрунту і кинутий силою обставин в холодні кам'яні обійми великого міста, тужить за рідним краєм, тягнеться всією своєю істотою знов туди, до рідної землиці, один — щоб, припавши до її грудей, набратись свіжих сил і любо-тихо дожити самотнього віку, другі — щоб свідомо стати до боротьби, до ідейної праці для добробуту рідного люду.

Тема, як бачимо, в українській літературі не нова, але далеко ще не вичерпана і для нашого часу дуже цікава.

Придивімося ж, як трактує цю тему автор. Почнемо з першого оповідання «Самотній».

Старий професор російської історії Василь Горбенко, вислуживши пенсію, приїздить на свій хутір доживати віку. Там же його тільки стара незаміжня сестра, опростіла і чужа його інтересам людина. Але старий професор, що вижив цілий свій вік серед обставин чужої культури і великого міста, незабаром починає почувати, що не тільки сестра, але і все це хutorське життя зробилося йому чужим і нецікавим. Він не розуміє народолобних поривів молодого сільського вчителя, що прийшов до нього за порадою і щиро признається, що не вірить в «українофільство». Сторожко і навіть ворожо ставляться до нього як до «пана» селяни, а він не вмiє та навіть і не хоче до них ближче підійти, пильніше придивитись до їх життя

і допомогти на спромозі. Навпаки, дізнавшись про «спаші» на своїм полі, він запалюється почуттям обурення проти «невдячних, нечесних» селян; в нім з усією силою озивається голос власника, коли він бачить, що старенький нещасний дідок пасе на його лузі корову; він проганяє дідка, хоч той і виправдує свій вчинок тим, що у них земельки тільки два пруги, що син помер і зосталась невістка, а в неї двоє діток маленьких і що «як корови не пасти, то їм і їсти нічого буде»... Вертаючися додому, «йому було чогось соромно і за себе, і за діда, і за своє мізерне життя». Він почував свою одірваність, самотність. Увечері, сидячи в садку, він прислухався, як повіває легенький вітерець, ледве колишучи верхів'я дерев, як тихенько і ласкаво шелестить лист. «Діється велика тайна життя. І страшно стає старому професорові перед тією тайною. Він здається собі таким маленьким, непомітним серед того безмірно великого, що оточає його. Маленьким і самотнім. Стає чогось так жаль себе, якесь безмежне, безнадійне розчарування точить серце. Він глибше заглядає у свою істоту, в той маленький куточок, окремий від всього світу і такий близький для його. І там іде подвійне життя. Мов чуже для його живе тіло. Почувається, як в йому одбувається старечий хворий процес життя... Життя чи смерті, розпаду? Скоріше розпаду». І все глибше заглядає професор в свою душу і бачить з жахом, що там холодна пустка, бачить, що не був він «визначною індивідуальністю, а тільки трухлявою дудкою, через яку проходило життя і точило її». Студіюючи чужу історію держави, він не захоплювався нею і щоденною механічною роботою тільки присипляв свій лінивий мозок. «На поверсі йшла робота. Нічого свого, з глибини душі, не родив він».

І далі думає професор вже над тим,— чому селяни не люблять його, через що роблять йому шкоду? І тут же сам признається собі, що був їм цілком чужий, не старався поліпшити їх злиденне життя і тому не мав права вимагати від них пошани. «Щось відірвало його від рідного ґрунту, підрізало його коріння, і він вже здавна не живе, а розпадається, як сухий лист на поодинокі частини. Того зрадила йому наука, того не люблять його селяни, того не може він почувати всієї краси рідної природи. Він самотній, бо для всіх чужий, давно викинутий на берег хвилию життя». Несподівано думки його перервали вигуки та регіт парубків і дівчат з недалекого яру. Йому забажалося дати змогу зайвий раз повеселитись молоді і самому хоч подивитись на її радість. На другий день увечері він закликав до свого двору парубків і дівчат і найняв їм музик. Розгулявшись, парубки попросили ще й горілки, їм відмовили. А вранці професор побачив, що роздрато-



вані парубки на злість «панові» геть обнесли й поламали йому сад. «Щось таке, як остання надія, обірвалось всередині Василя Гнатовича. Він сів на ослоні. На душі було порожньо і байдуже, так байдуже».

Так кінчиться це прекрасне оповідання, що робить глибоке і суцільне враження.

Оповідання «Феєрія» переносить нас у велике місто і малює почування напівголодної молодії людини, інтелігента, у котрого дома на Україні лишилася жінка з дитиною, а він марно оббиває пороги канцелярії, шукаючи посади або якогонебудь заробітку. Дні минають, посади нема, і він проживає вже останні крихти свого ощадку. Нарешті якось одного дощового вечора, доведений до повної безнадії, він, блукаючи по місту, натрапив на літній сад, де в театрі мали виставляти феєрію «ХХ вік». За останні 30 коп. він купив квитка і увійшов в сад. Чекаючи вистави феєрії, він тим часом почав дивитися концертну програму на відкритій естраді. Гра неаполітанського квартету зворушила його і перенесла думки на далекий сонячний південь. Але ще більше враження справив на нього з великим чуттям виконаний італійський дует, що закінчувався словами: «Там наше щастя. Там наше щастя. Туди, хоч на хвилину туди, в наш чудовий край». А коли молодий неаполітанець, граючи на скрипці, ніби почав розповідати про муки і страждання своєї душі, що прагне краси і вільного життя серед пишної природи, то щирим відгуком заколотилось серце в грудях молодого українця, що слухав його, стоячи в юрбі глядачів.

Феєрія «ХХ вік» була пародією на соціалістичний лад, на будуче щасливе життя людей, але її потворність та недотепність автора викликали тепер в молодім чоловіці якраз протилежні почуття; каскадом барвистих мрій заграла його душа, жагучо вірою в щасливу будучність людства загорілась вона, і, окрилений, бадьорий, він вертався до своєї нужденної халупи. Таким же бадьорим він прокинувся на другий день вранці. Не вагаючись, він пішов на берег моря, де грузили великі барки, і став на роботу. За який час, заробивши на хліб і дорогу, він вернувся додому в рідне село, де й знайшов собі іншу роботу.

Оповідання це написано в ескізних тонах, з меншим психологічним заглибленням, ніж попереднє, але ентузіастичний захват його пориває, підносить вгору, і місцями цією манерою воно дорівнює оповіданням такого ж роду у Винниченка або М. Горького<sup>2</sup>.

Повість «До ґрунту» закросна на великий розмір. В збірнику уміщено тільки її першу частину, що має окремий підзаголовок: «Сміх природи», але складає з себе певну цілість.

Вузькі рамки бібліографічної рецензії не дають можливості на ній довше зупинитись і тому докладніший розгляд її мусимо відсунути до іншого разу, коли, може, появиться вже й друга частина. Тепер обмежимося коротеньким перебігом її змісту.

У великому північному місті живуть і кохаються собі студент-маляр Юрко Горовий і курсистка Катерина. Але вони не зважуються віддатись усім привабам запального кохання і мусять стримувати жагу молодого тіла, поки не здобули матеріально забезпеченого становища. Величезна спадщина, яку несподівано одержує Юрко, зразу змінює всю ситуацію, і ось — Юрко з Катериною опиняються на власнім господарстві у великому маєтку. Зразу ж на перших ступенях виявляється їх повна недосвідченість. Ні з їх просвітніх заходів, ні з їх господарки нічого доброго не виходило. Щоб розважитись, вони їдуть на Кавказ і з подвійним запалом віддаються втіхам кохання. Але бентежна Юркова душа цим не задовольняється, вона жадає ідейної діяльності і нудьгує, не знаходячи її. Якось, трапивши на зібрання сектантів, Юрко побачив, що ідея любові, саможертви для інших може бути величезним чинником в житті людини, може навіть цілком її переродити. Юрко з Катериною вертаються у свій маєток, і Юрко з незвичайною запопадливістю береться знов до культурного господарства. На цей раз його праця дає поважні наслідки, але він з розчаруванням переконується, що селяни неохоче ідуть за його прикладом, а сам він силою капіталістичного устрою, на яким будується велика приватна власність, все ж таки являється експлуататором темних мас. Його чесна пряма істота не може з цим помиритись. Він передає весь свій маєток для раціонального користування земству, а сам купує собі кілька десятин і селянську оселю в іншому повіті і заходжується обробляти землю працею власних рук. Великою моральною піддержкою в цій тяжкій праці стає йому вірна дружина, яка на той час появилася на світ сина. З незломною енергією їм удається побороти труднощі і невгоди нового життя, в якому зрештою знаходять вони повне задоволення і тихий сімейний рай.

На цьому і кінчиться перша частина цієї цікавої повісті.

В осередку повісті стоять дві головні постаті — Юрка і Катерини, і на них звернена вся художня уява автора. Малює він їх з великою любов'ю, яскраво, колоритно. Інші постаті мають характер епізодичний і змальовані ескізно. Зовсім слабо висвітлені відносини Юрка до своїх батьків, особливо після того моменту, коли він, одержавши спадщину, побився поміщиком і починає господарювати на власну руку. Про найважливіші хвилини психічного перелому в душах Юрка і Катерини автор коротко і спокійно оповідає, замість того щоб

дати картину їх настрою в тонких музичних нюансах. Взагалі в ньому художник-натураліст перемагає художника-психолога. Він рідко віддається хвилям інтуїтивної творчості, не заглиблюється, не фантазує, а малює тільки те, що бачить власними очима. В нім сильно розвинено чуття колориту, але буйного, барвистого, і тому він найкраще малює те, що має виразні форми, соковитість, органічну силу. Його малюнки природи України і Кавказу ваблять око власне цим колоритом, але вони виглядають ніби ілюстрації, вставлені в книжку для окраси, бо природа в них живе хоч і гарним, але своїм окремим байдужим життям, не зв'язаним з психічними переживаннями людей. Зате еротичні моменти в нього повні художньої експресії і чисто еллінської краси; його еротизм органічно здоровий і чистий.

Дрібні дефекти мови («вата», «поневільний» і т. п.) і нерівності стилю, треба думати, зникнуть з часом в дальших працях автора.

Взагалі в д. Васківським ми раді привітати нову многонадійну силу і охоче рекомендуємо його гарну книжку всім тим, хто любить рідну художню літературу.

## Т. КОЛЕСНИЧЕНКО. ПІЙМАВ ОБЛИЗНЯ! (ПЕРЕКАПУСТИЛИ).

*Жарт на одну дію.*

Той факт, що книжка ця в короткім часі виходить вже другим виданням, мимоволі зацікавив мою увагу і примусив ближче познайомитись з цим «жартом». Поминаючи такі літературно-художні шедеври, як жарти А. Чехова, ми взагалі звикли дивитись на «жарти» якимось легковажно, не надаючи їм серйозного значення і вимагаючи від них хіба веселої дотепності, оригінальної фабули і взагалі сміху — нехай безпретензійного, але натурального, здорового. За зразок такого невинного, але майстерно зробленого жарту можна вважати, наприклад, одноактівку Васильченка «На перші гулі».

Тільки з такою міркою я приступив до читання і зазначеного вгорі жарту д. Колесниченка. На жаль, мої надії розлетілись як дим, ледве я прочитав дві-три сторінки. Проте рецензентська мужність змусила мене «перетравити» цю невдячну «жвачку» до кінця,— і от в коротких словах мої враження. Річ абсолютно бездарна, нікчемна і з естетично-художнього погляду прямо-таки шкідлива, як інсекта. Як водевільний шаблон, вона стоїть без порівняння нижче навіть таких відомих шаблонів, як «Сатана в бочці», «Бувальщина», «Гласний», хоч

автор, очевидно, їх брав собі за зразок. Підіймається завіса. Дівчина Катря «сидить біля столу, підперши голову руками» і співає; далі говорить монолог, висловлюючи в нім тугу за милим, що десь пропав безвісти на війні з японцями («гапошками»). Приходить подруга Христя, балакає, співає соло, потім дуєтом з Катрею, а з усього того мені стає ясно, що Катря вже засватана за якогось Семена, небожа сільського «облаката» Харлампія. Потім вдираються в хату (хто їх кликав?) парубки і дівчата і говорять неможливі дурниці та сваряться між собою. Являється з нареченим і Харлампій — якийсь балаганний монстр, що меле такі дурниці і такою «лично-гарабарською мовою, від якої аж нудно стає. Далі приходить Логвин, Катрин батько, і каже, що чомусь (а чому — не каже) він передумав і «весілля ніякого не буде». Зчиняється сварка. Логвин бере батога, б'є та ганяє по хаті Харлампія з його небожем, аж поки ті не втікають з хати. Іде кудись і Логвин. Знов, вже крадькома, приходить Харлампій, а за ним і небіж. Сцена з випиванням чужої горілки. (І тут шаблон!) Голос Логвина за хатою. Харлампій з небожем тікають вікном. Входить Дмитро, коханець Катрин, що щасливо повернувся з війни. Він промовляє монолог на зразок Семенового з «Дай серцю волю». Далі знов говориться і діється багато дурниць, і нарешті, звичайно, Катрю батько віддає за Дмитра, а конкурента на її руку разом з його опікуном виганяє.

«А бодай тебе! Бачили ви таких дурнів?» — питається автор словами Логвина. «Ні, не бачили і раді б ніколи не бачити», — скажемо щиро у відповідь і ми авторові.

Коли це й «жарт», то поганий, бридкий жарт над мистецтвом, над літературою, над здоровим глуздом, — жарт, що авторові не робить честі, а публіці і читачам робить велику шкоду, псуючи природний естетичний смак у малосвідомих людей і принижуючи в них достоїнство людини.

Та навряд чи зрозуміє це та голова, що вимудрувала цей жарт. Бог з нею!. Своєю рецензією я хотів би перестерегти хоч тих, кого могло б звабити «друге видання» цієї дурниці.

## С Е М Е Н К О <sup>1</sup>. PRÉLUDE. ЛІРИКА. КИЇВ, Р. 1913

Ще одна маленька книжка творів маленького поета... Та чи ж поета, не віршомаза? Як це не дивно, але часом навіть досвідчений критик, поставивши собі таке питання, вагається дати на нього рішучу відповідь. Це буває тоді, коли початкуючий автор не має певної виразної фізіономії, коли між двома протилежними пунктами — поета і віршомаза — він посідає якусь середню позицію, — от ніби свого роду «некто в сером».

Критик виразно бачить тільки саме «сіре»: скрізь або ремінісценція, або позичка, або наслідування, нічого свого, оригінального, але разом з тим нема й нахабного, нікчемного, явно бездарного, натомість цей сірий вигляд набирає місцями досить пристойної форми, з-поза якої часом бринить і щира нотка... Про таких дебютантів звичайно говориться: цей, мовляв, зірок з неба не хапає, але й лойових свічок не їсть. Власне до цієї категорії слід залічити і добродія Семенка, хоч, правду кажучи, він, не визначаючись здібностями астрологічними, проте деякий апетит до лойових свічок таки виявляє. Так само непомітно, трохи гірше, трохи краще, починало багато молодих авторів, і величезна більшість їх так же непомітно сходила зі сцени, випустивши одну-дві сіренькі книжечки. Але ж бували, хоч і рідко, випадки, коли під сірим покривалом ховався справжній талант. Власне, природа таланту не завжди строго окреслена. Бувають таланти, що ламають на шляху своїм всі загати, всі перешкоди і могутю хвилею вириваються вгору, на поверх життя; тоді вони межують з генієм, як, наприклад, Т. Шевченко. Але бувають і такі таланти, що ще потребують для себе відповідної культури, плекання, щасливого збігу обставин, ніж успіють убраться в силу і спотужніти; тому-то передчасні виступи їх справляють нерідко сіре невдячне враження, що потягає за собою помилковий осуд критики, і тоді критик несподівано для себе самого опиняється в становищі невдалого пророка. В світових літературах таких випадків чимало. Яскравий приклад дає російська література в особі тепер загальнопризнаного першорядного поета К. Бальмонта, що, видавши замолоду свій «ярославський збірник», мусив пізніше його скуповувати і палити. Очевидна річ, поет, дійшовши зрештою свідомості зросту справжнього таланту, гордого і благородного, мусив соромитись свого першого нерозважного кроку і тому старався затерти і знищити його сліди. Звичайно ж, поважний талант робить дуже обережно свої перші кроки. Він не женеться за славою і ще менше за популярністю чи дешевим успіхом у юрби. Він знає, що слава в свій час сама прийде до нього, і коли вона зрештою приходить, він приймає її з достоїнством як належне йому по праву. Понад все він ставить свою високу місію, своє поетичне призначення, і в глибині власної свідомості він є сам собі найвищий і найстрогіший суддя. Тому він дуже обачний в своїх публічних виступах; скромність, що є шляхетною окрасою справжнього таланту, не дозволить йому зробити нерозважний крок. Я би не хотів цілком зраджати д. Семенка і розвіювати його ілюзії щодо поетичної кар'єри. Як-не-як він в свою маленьку книжечку вложив, певно, багато рожевих надій, і яюсь шкода було б обривати цей молодий рожевий цвіт. Але коли в душі його

ховаються можливості справжнього таланту, то він не повинен лякатися гострого осуду його першої спроби, бо це ж, мовляв, був тільки нерозважний крок, далі талант візьме-таки своє. Я би хотів так думати, хоч ближча знайомість з книжкою д. Семенка підстав для цього зовсім не дає. Приємне враження справляє хіба тільки французька музична назва книжки, але зміст її і художні засоби автора цієї назви не оправдують.

Але заглянемо до змісту книжки.

З чого складається той художній світогляд, звідки черпає автор ідеї та теми для своїх поетичних творів? Як розуміє і особливо — як бачить та як відчуває він околицинний і свій внутрішній світ? На всі ці питання можна з категоричністю відповісти одним коротесеньким словом: ніяк. Бо нічого свого власного, індивідуального, продуманого і відчутого він у свої віршотвори не вкладає, опріч хіба наївності, яку, на жаль, поверхово затушковує наслідуванням та мавпуванням інших поетів — Олесья, Чупринки, Вороного. І, хай мені пробачить шановний автор, робить він це з тою легкомисною байдужістю, яка так характеристична для звичайного собі профана, що абсолютно не розуміється на тому, за що береться. Увагу автора приваблюють дві сфери: зовнішня — природа (властиво поверхові явища її) і внутрішня — кохання (теж у поверхових виявах: поцілунках, обіймах). Спосіб думання автора в основі своїй наскрізь натуралістичний, і тому художні концепції в зазначених сферах — важкі, вайлуваті там, де вони по змозі самостійні, і навпаки — штучні, вимучені і мертві там, де позичені чи змавповані. Хвилинами, де пробивається щира неприкрита наївність, віє свіжістю, простотою, яка хоч не заімponує, то бодай викличе усмішку на устах; в усіх же інших місцях, де важкуватий глузд натягається на символ, на моду, читачеві збирається на позіхая і сон. Перше враження справляє наївна «Завірюха», де автор каже:

Од натхнення, від одради  
Я прожогом вибіг з хати,  
З вітром, снігом став співати  
В шалі запальнім.  
Вийди й ти із хати, мила!  
Завірюха світ покрила,  
Вігер дасть нам дужі крила —  
В хвилях полетим! — і т. д.

Правда, наївно, по-хлоп'ячому, з дубовою простотою і не поетично, але... хоч смішно.

Але хто ж повірить авторові, коли він тут же поруч запевняє, що в мові природи він ніби чує «тайни складної будови» і закінчує бажанням:

Хтів я б мету світа й суть розгадати.—

Причому на варварський спосіб нівечить метр вірша.

Що можуть промовити уяві читача такі калікуваті образи і символічні потвори, як «Мов струни розбиті, прокльони гуділи в устах», «Світ у повітрі змарнів», «Очі кзів (квітів?) журних запали», «Оспалий час я мушу задавить», «Зіроньки мають (?) вгорі» і т. п. Як можна звести таку жорстоку недоладну прозу:

Потомилися за день і люди,  
І усі ворухливі створіння,—  
Все забилося по хатах, по стріхах,  
Все завмерло в обіймах зомління...

Або таку мішанину: «У серці — сум, натхнення, камінь, глум»?

Або такі кострубаті вирази: «Весь цей день за покієм (спокоем?) я гнався», «вода бурлить (?)», «вири утворює», «відгуки серця вибиває, як по весні садок», «з каменем (каменем?) в грудях нерозважним», «Щоб тіло покинув я духу зів'ялого» і т. п.? Вітри у нього «буркотливі», а душа «в блискавих (?) згуках виграває»...

От зразки естетичного та музичного смаку поета:

Ой прийди та розвій мою тугу,  
Не оглух я, щоб в палі скаженім,  
Не заснув я, щоб в морі шаленім  
І не кинув у світ щоб наругу (ст. 10).

Якби мені змоги — до тебе б прибув,  
Розвагу приніс я б, лиш... мертвий би був.

Або таке обернення до «ніжного образу»:

О приходь, поки ще не розбився,  
Не згорів, не ізсох я від сліз.

В однім місці автор запевняє: «Життя науку я пройшов», а в другому признається: «Нащо живу — ще не знаю я...»

Не глибока, мабуть, була та наука. В кожному разі далеко краще було б, якби автор, заходжуючись коло віршування, пройшов бодай елементарну науку версифікації, бо плутати амфібрахій з дактилем, не додержувати ритму, не знати навіть граматики мови — це вже для поета скандал. За браком місця я позбавлений можливості дати відповідні приклади ламання правил версифікації (ст. 12, 21, 22, 24). Ось як він, наприклад, римує: каскад — троянд, гру їх — у грудях, облитую — молитвою, розквітла — різноманітно, весняная — не знаю я; а часом, не добравши рими, так і кидає.

Навіть до музи він обертається в безграмотній формі. «Ти із-за плеч водиш рукою моєю», та ще й ритму не додержує. Так само в іншій місці пише: «над річкою». В формах обертання уживає: «мара», «царівна» замість «маро», «царівно»; або пише: «у вікна» (край вікна), «шепочиш», «захочиш» (шепочеш, захочеш), «плакати про волю».

Є у д. Семенка одна поезійка, де три перші куплети роблять гарне, справді поетичне враження. Це «Prélude», в якому чується ремінісценція з Олеся, але й він закінчується скандальним акордом:

Нудьга скиглить в душі моїй,  
Де натовпи примар.  
Втоплю я зір свій далі мрій,  
Полину вище хмар...  
Чи не впаду я з неба в рів,  
Як в казці той Ікар?

Справді трагічне запитання!

От чому, коли він в іншому місці гукає:

Вхоплю я в руки архву золоту  
.....  
Ридає хай в потугах самотних,—

то щиро хочеться порадити авторові почекати трохи з «хапанням архви» і не робити «самотних потуг», а тим часом подбати більше про власну освіту і розвій свого інтелекту. І хоч він кілька разів запевняє в своїй книжці, що має «нудну душу» і згадує за «старі літа», та щось не віриться в його старість. А коли він справді ще молода людина, то поезія від нього не втече. Не слід тільки хапатись зі «спробами пера» та «нерозважними кроками». Щоб поезія була гарна, її треба глибоко вистраждати та виносити в серці, як це робив Надсон<sup>2</sup>, що писав:

Только то, что с грозой пронеслось над челом,  
Выливал я в покорные звуки.  
Как недугом, я каждою песнью болел,  
Каждой творческой думой терзался.

Отже, більше сумлінності, більше поважання до прекрасної богині поезії!

## ПАХАРЕВСЬКИЙ<sup>1</sup>. Оповідання

Маємо вже третю книжку оповідань Л. Пахаревського. Перші дві, прихильно стрінуті критикою,— «Буденні оповідання» та «Пожовкле листя» — вражали своїм глибоко сумним настроєм, що нерідко навіть переходив в резигнацію. «Спі-



вещ одцвілих надій і тужливих переживань», як влучно назвав його один з критиків, мало чим відминився до цього часу. Той же безнадійно сумний світогляд, хіба лише трохи пом'якшений в загальному тоні, відбивається і в цій третій книжці його «Оповідань». Навіть заголовки деяких оповідань — «Осінь журба», «Горе», «В мовчазних покоях» — вже самі говорять про їх зміст.

Ніби інтродукцією до всього томика є ліричний фрагмент, або поезія в прозі «Осінь журба».

«Я стою серед степу, далеко од людських осель. Стою і слухаю, як згук за згуком умирає в степу, ниточка по ниточці розривається між сонцем та землею і земля холоне. Я слухаю пильніше, я вже зовсім затаїв дух — і чую, як тихесенько котиться понад серпом журба...»

Такими м'яко-ліричними акордами малює автор умирання природи. Але далі вже чути нову у нього нотку якогось елегантного спокою, тихого примирення.

«Умерти-заснути, умерти без одчаю, в надії, що оживуть виорані з осені лани, нашою сльозою политі, оживуть, хоч нас і не буде тоді.

Та дарма! Ті, що свіжими ланами втішатимуться, згадають і нас, нашу журбу, наші сльози.

То будуть наші нащадки; частка невмирущого нашого «я» оживе в нових хліборобах нових нив.

То чого ж так побиватись?

Краще тихо опочити, як вся природа опочиває восени, в надії на нову весну.

Тоді буде краса вмирання».

Правда, щось дуже знайоме, але вже призабуте мов крізь туман бринить в цих тужливих акордах?

Так в передреволюційну добу промовляли кволі духом персонажі Чехова. В цій примиренності, в цій сентиментальній надії, що колись, мовляв, за сто-двісті літ прийде краще життя, придуть нові дужчі люди, що згадають про сльози і страждання своїх попередників, бринять ремінісценції з «Трех сестер», з «Дяди Вани».

Але яке це все вже далеке і не характеристичне для нашого часу активної праці і боротьби.

Звичайно, кволіх людей і тепер є ще чимало, тільки ж думають і відчують вони життя зовсім інакше, в кожному разі не в дусі сентиментальної філософії чеховських персонажів.

Уміщено в книжці оповідання далеко не однакової вартості: поруч з речами слабшими, написаними нашвидку, в фейлетонової манері, здибаємо речі майстра, які можуть і зацікавити і глибоко зворушити читача.

До слабших речей відносимо: «Дід знав все» і «За високими тополями», речі конспектові, що потребують ширшого оброблення. Їх трагізм не є вичерпаний художніми засобами автора, та й взагалі вони вимагають ширших рамок.

Не можуть задовольнити сучасного читача і наївний сентименталізм та перестаріла форма оповідання «Жасминовий кущик», так само як і фейлетоновий характер ліричного фрагмента «Чисті серцем». Старі змістом і малоцікаві оповідання «Горе» і «Дяконова дисципліна».

Зате оповідання «В царстві комишів» надихане справжнім поетичним чуттям, лишає по собі глибоке враження, яке колись робили кращі речі російського белетриста Г. Мачтета<sup>2</sup>. Треба високо поставити написане дійсно в чеховському тоні і оповідання «Дівчина».

Гарне і глибоке враження викликає і оповідання «Над Дунаєм».

Як бачимо з оповідання «Читачі», автор має і дар легкого симпатичного гумору. Треба лише зазначити, що в цім оповіданні добре змальовано постать тільки одного «читача» — Стася Нитки, інші постаті читачів притягнуто сюди епізодично.

Взагалі Пахаревський не малює безпосередньо і не вводить читача одразу в дію, в саме життя своїх героїв, а власне «оповідає» про їх життя. Це сумний оповідач з чулим серцем, якого охоче, залюбки можна слухати, як от слухаєш симпатичну, добре знайому людину.

Треба поставити йому в заслугу і гарний стиль, що має його власні, індивідуальні риси.

Мова його викладу взагалі чиста, добірна, хоч, на жаль, і в ній надibuємо такі безперечні москалізми, як: рози, навзрид, каланча, керосін, тушить.

Поза всім тим нову книжку Пахаревського можна, не вагаючись, рекомендувати увазі наших читачів.

## Г Р И Ц Ь К О Ч У П Р И Н К А . Л И Ц А Р - С А М

На початку другого десятиліття ХХ ст. в українській поезії більш-менш виразно і координовано почала пробиватись нова, індивідуалістична течія. Властиво, прояви її у поодиноких поетів можна було спостерігати і раніш, але з принципіальним (до певної міри) обґрунтуванням, з тривкими художніми спробами вона характерно позначилась доперва в р. 1903 в одеському альманахові «З-над хмар і з долин», що стягнув на себе громи і блискавки «гражданської» критики на Україні російській<sup>1</sup>, а відтак і здобув прихильників, що

дали полемічну одсіч тій критиці на сторінках Літературно-наукового вісника, здається, вже в р. 1904. Відтоді, неважаючи на загрозу смерті, що їй пророкував російсько-український критик, ця індивідуалістична течія в українській поезії жила, розвивалась і диференціювалась. Тепер та ж сама критика мусить з нею рахуватись як з певним еволюційним явищем нашого письменства, мусить трактувати її поважно, хіба що послабляючи її органічне значення. З свого боку, критика старої школи, властиво, мала і свою рацію. Справді, в ідеології старого українства — ідеології дрібнобуржуазній, але перейнятій демократичними тенденціями — місця для індивідуалізму неначебто і не було, але щось інше тим часом промовляла діалектика життя, до якої критика не зуміла уважніше поставитись.

Поважний критик-публіцист мусив би зауважити, що поруч з перестарілою інтелігентською ідеологією націоналізму на Україні, як і всюди, відбувається той історично-економічний процес, що разом з інтенсивним розвитком продукції неминуче і невідступно утворює нові форми культурного життя, впливає на еволюцію етичних і естетичних поглядів і смаків в сфері різних мистецтв, а так само і літератури.

Величезна капіталістична машина, викидаючи на ринок мільйони однакових виробів, в той же самий спосіб, на однаковий зразок опрацьовує, ошаблонює і мільйони людей. Вона поділяє на класи, професії, спеціальності і округляє, обточує, як мідні кульки, їх зовнішній вигляд, їх суспільні погляди, естетичні смаки, їх душі навіть. Приписи буржуазної моралі і «порядні звичаї», так званий *bon ton* \* і мода затирають, убивають індивідуальність людини, а жорстокі умови матеріального існування знесилюють її тіло, вимотуючи в неї нерви і розбиваючи енергію і силу волі. Наслідком цього — розбещені смаки, розпуста і пошесті самогубств, з одного боку, а з другого — опір, протест, боротьба за існування і боротьба за індивідуальність. Боротьба за індивідуальність іде в двох напрямках. Робітничий клас, який має в собі найбільш розвинений соціальний інстинкт, бачить визвіл індивідуальності в майбутньому соціалістичному ладі, де потреби індивідуальності мають бути в повній злагоді з потребами суспільства. В напрямок цього світогляду є спроби впровадити мистецтво і поезію.

Другий напрямок боротьби за індивідуальність виник серед самої ж буржуазії, можна сказати, в самому мозкові і серці її. Це так звана нова поезія, цебто: декадентство, модернізм, символізм, імпресіонізм, футуризм і т. п. Всі ці дрібні течії не що інше, як крик наболілої спотвореної індивідуальності,

---

\* Добрий тон (франц.).— Ред.

що прагне визволу з пут буржуазного, міщанського світогляду, жадає свобідного вияву своєї духової істоти. Відкинувши позитивний світогляд, нова поезія не мала далі на чім базувати і мусила вдатись до ірраціоналізму, мусила від ідеалів політичних і громадських перейти до містичного анархізму, від життя конкретного і свідомого в сферу життя наркотичного, конвульсійного, несвідомого, повного страшливих візій і нездорової фантастики. Дитя буржуазного укладу життя, вона є і найбільшим ворогом його, бо руйнує його в самих підвалинах, натомість нічого певного і тривкого йому власне не даючи. З цього боку вона являється ніби співницею чи мимовільною помічницею молодій демократії, розчищаючи шлях для її творчої діяльності.

Як би ми не ставились до індивідуалізму в літературі взагалі, але мусимо признати, що він є тим неспокійним ферментом, який утворює ілюзію руху, поступовості, який викликає і бунт, і цілковитий розклад в душі буржуазної інтелігенції. В цім процесі особливо цікава власне та частина інтелігенції, що в боротьбі за свою індивідуальність підносить бунт, кидається з розпукою до шукання нових стежок, і нехай вона помиляється, але в своїм творчім горінні мусить дати і певні здобутки, яких не могла дати позитивна наука. Я маю тут на увазі психічний досвід мучеників сучасного культурного життя, мучеників художнього слова. Тільки те, що перейшло через горнило справжнього страждання, що родилось в огні творчої муки, тільки те і може бути літературним шедевром. На цім полі репрезентанти нової поезії мають певні і безперечні заслуги.

На Україну методи нової поезії перейшли з сусідніх літератур — російської і польської. Найбільш типовим виразником індивідуалістичного модерну у нас являється Грицько Чупринка, що працює увесь час під знаком російської модерністичної фронди.

На початку своєї поетичної діяльності цей поет мав свою власну фізіономію, — це був м'який лірик, виплеканий українською стихією і лише злегка діткнутий російською культурою. Дедалі талант його виснажувався, розмінювався на дрібну монету; в гонитві за дешевим успіхом поет незчувся, як згубив себе і обернувся в ярмаркового фіглярю, що вигукує заучені і вже всім набридлі порожні фрази, в яких нема ні змісту, ні чуття, ні навіть поверхової краси. Все якесь нудне і, здається, нікому, навіть йому самому, непотрібне... І лише зрідка, коли з попелу згаслого огнища часом блисне ще іскра справжнього натхнення, можна бачити, як серед марних вивертів і тріскучих фраз де-не-де загоряються брильнянтами невилпакані сльози поета.

Ніяка з інших галузей поезії не вимагає від таланту ще й органічно вираженої, сильної індивідуальності, як власне поезія індивідуалізму.

Цього, на жаль, не можна сказати про Г. Чупринку. Його індивідуальність невиразна, навіть шаблонна, така, як у всіх тих, що самі зуть себе «модерністами».

Він не мислить образами, не бачить в душі своїй те, про що пише, нема в ньому і сомнамбулізму творчості, що сколихує підсвідомі сфери і голосом таємничого птаха впроваджує поета в ліс фантастичних привидів і мрій. Поезія для нього — це свого роду звичка, якої тяжко позбутися, якою він колись запалився і яка його тепер нарешті знуджує. Тільки цим і можна пояснити його одноманітно-нудний ритм, його утерті рими. В кожному разі органічної, взятої від серця поезії у нього тепер вже не слідно.

Поема «Лицар-Сам» — це так само надсильні намагання утворити щось значного, не маючи до того значних засобів.

Образ «Лицаря» — штучно задуманий образ сучасного індивідуаліста, силоміць впровадженого в обстановку давньокозацького (!) життя. Але ж стилю «козаччини» в поемі не додержано, а зміст її виповнено риторикою.

Чого хоче той зрадник, Лицар-Сам?

Хочу я життя такого,  
Щоб творцем його був я!  
Величезного, палкого  
І блискучого життя!

А яке ж власне те життя?

Те життя — кохать надмірно —  
Величезний власний дух  
І чутливим серцем вірно  
Направляти власний рух...

Ну, подумайте ж собі: образ Лицаря реальний, обстановка аж надто реальна (дівчата ведуть танок і говорять звичайні дурниці — «так собі, ні се, ні те; гомоном, аби не скучно» і т. д.), а протест Лицаря виявляється в кількох тріскучо-риторичних фразах, що вражають своєю банальщиною.

І це все розведено в поемі на 2 частини і на 32 стор. друку. В кінці у читача — почуття ніяковості і... нудьга.

Ще треба зазначити одну цікаву рису: коли символісти удосконалили тропи, ввели масу нових образних виразів, коли футуристи (бодай і невдало) почали збагачувати свою мову новими кованими словами, Г. Чупринка як версифікатор виявляє незвичайну неохайність і грубість у виборі слів і виразів. Не маючи глибокого знання рідної мови, він засмічує

її москалізмами (і в окремих словах, і в синтаксисі) і немов ще пишається своїм неуцтвом.

І в цій поемі він пише: юдоль, скучно, одні (самі), війни (війни), між стін (між стінами), Едем (замість — Едеме!) і т. д.

В поемі трапляються тільки поодинокі уривки, котрі нагадують колишнього гарного лірика. Один з кращих уривків — це пісня панночок і другий — початкові строфи прологу.

## НА ДІЯ КИБАЛЬЧИЧ. ПОЕЗІЇ.

*Київ. 1913. Стор. 52*

В прекрасній Італії є милий патріархальний звичай. Дівчата й жінки в різні хвилини життя — чи то в горі та смутку, чи то в радіснім зворушенні — йдуть до Мадонни помолитись і приносять свої патронеси в дарунок квіти, кольористі стрічки або яку іншу покрасу. Тим вони виявляють до неї свою побожну любов. Наївні діти блакитного півдня свято вірять, що своїм скромним дарунком, купленим за кілька тяжко запрацьованих сольдів, вони зроблять Мадонні приємність, привернуть її ласку до себе, — бо це ж ніби їх остання євангельська лепта, — і можливо навіть, що в релігійно розгарячованій уяві бачать, як Мадонна посилає їм за це свій ласкавий погляд. Звичай цей ведеться, мабуть, ще з давніх класичних часів.

І от мені уявляється, що не до Мадонни, а в розкішний храм велично прекрасної богині поезії входить скромна постать нашої поетеси і, побожно схиляючись, приносить їй в дар маленький жмуток білих листочків, заповнених рядками пісень — не штудерних і блискучих щодо форми, не глибоких змістом, але надиханих щірістю... тільки щірістю.

Чи пошле ж їй у відповідь свій ласкавий погляд велична богиня?

Від прочитання цієї маленької книжечки, де зібрано, здається, весь поетичний доробок Надії Кибальчич (39 власних і 6 перекладних поезій), постать її малюється дуже невиразно. Звичайно, при скромних вимогах можна задовольнитись і тим, що дає нам шановна поетеса, цебто самою щірістю, не вимагаючи від неї різнобічності в трактуванні тем, глибини світогляду, вищої культури вірша і т. д. Тоді можна хіба змагатись за самий талант, заступаючи його місце тільки елементарною здатністю до пісневої творчості. Все зрештою залежить від того, як дивитись на мистецтво поезії.

Визначний представник російської поезії, тонкий знавець і ідеолог її В. Брюсов<sup>1</sup>, ідучи слідами Шопенгауера, каже: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными

путями. Искусство то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенная дверь в вечность» («Весы»<sup>2</sup>, 1904, 1 кн.).

В другому місці з цієї ж нагоди він зауважує: «Искусство воплощает настроения, в настроениях воплощает свою жизнь душа. Но что же и есть для сознания в этом мире, как не проявления души?» (Брошюра В. Брюсова «О искусстве»).

Коли признаємо цей погляд на мистецтво правильним, то і наші вимоги до справжнього поета-творця повинні відповідно цьому збільшитись.

Поет достежує світ не розумом, не свідомістю, а лише «откровением», він дивиться у вічність. Це з одного боку. А з другого: життя душі виявляється в настроях і читач насичує свою душу настроями поета, але вже з допомогою свідомості, цебто мусить спершу уяснити собі розумом те, що читає, щоб потім відчутти. Щоб утворене в підсвідомих сферах душі провести через свідомість читача в його душу (завдання у всій цілості, скажу до речі, недосяжне), треба, маючи талант, ще й бути великим майстром художнього слова, володіти блискучою технікою вірша, яка щодня удосконалюється.

При таких вимогах постать Надії Кибальчич як поетеси мусить одразу збліднути.

Її поезії — це скромні, безпретензійні пісеньки-квіти, які можна покласти хіба до ніг... Мадонни.

Як вона дивиться на світ і людей?

Яка її, так мовити б, поетична космогонія? На це можна відповісти тільки словом: невиразна. Навіть громадянські мотиви, що взагалі вдаються поетам легше, у неї бринять слабо, невпевнено, і мені приємно навести тут бодай один віршик, що пролунав у неї з належною силою.

Із нашої муки, із нашого горя,  
З нещастя, з неволі  
Згартується сила, що лихо поборе  
Для кращої долі.  
Мені оця думка немов одчиняє  
Замкнуті двері,  
Мені оця думка журбу розганяє,  
Що владна тепера,  
Мені оця думка все втішне говоре...  
Й мені так здається,  
Що з нашої муки і з іншого горя  
Та воля скується

(стор. 34).

Значно вже слабше виглядають ідейні поезії «Вілла над морем», «На півдні» і «Голоси» (35 ст.), хоч настроїв в них додержано і вони кращі, ніж інші такого ж напрямку. Коротенький

віршик, що починається: «Те слово велике...» можна вважати хіба за шараду.

Взагалі в настроях поетеси панує сум, нав'язаний самотністю і безпорадністю життя. З значною експресією їй удається передати такий настрій в поезіях «Самотність» (16 ст.) і «Слухатъ здалеку» (30 ст.). Ще краще передає вона тихий сум, з'єднаний з вечірніми настроями природи (гарненькі, напр., вірші «Шелестіння очерету» і «Спогадъ») або з споминами колишньої весни («Сон» і «Які бо пахущі»), і зовсім їй не вдається *nature morte* («Ранком»). Але найкраще бринить її вірш тоді, коли від тихого ліричного суму вона переходить до гучних енергійних акордів. Як ніжно, як м'яко снуються дівочі мрії і яким багатим акордом завершуються вони в поезії «Весняна ніч».

Серцю без суму так хочеться жить,  
Хочеться ніщї тепер покоритъся...  
Нічка весняна, всевладна цариця!  
Нічка, як мить, пробіжить...

Колись, пам'ятаю, Бальмонт, вихваляючи пристрасне бажання, жагучий порив людської природи, закінчив гучним виразом:

Пусть боги смотрят безучастно  
На скорбь земли: их вечен век.  
Но только страстное прекрасно  
В тебе, мгновенный человек!

Такі пристрасно сповнені акорди знаходимо у Н. Кибальчич в поезії «Жаль».

Пить — умерти, не пить — теж умерти!  
Буду пить, отруто моя!  
Хоч зазнаю оману хвилину,  
Бо вже щастя не матиму я.  
Покохати? Чого і питати!  
Так же сталось, вже бачу сама!  
Пить — умерти, не пить — теж умерти...  
Буде мука. Та все бо... Дарма!

Ще більш суцільно, витримано і владно лунають у неї гедоністичні акорди в «Співах на Івана Купала».

Сестриці-дівчата! Літа молодії  
Минуться, ой, швидко минуться!  
Минуться з весною веселі події,  
І вже їм повік не вернуться!  
Минеться гуляння, забудуться ночі  
І співи із рання до рання.



Бо згодом за горем крізь сльози жіночі  
Забудем ми давнє кохання.  
Поки у віночку, то тільки і долі!  
В спокої лягла, як і встала...

Співати ми будем, веселі, сміятись,—  
Що гарне на світі, те й брати.

Чи то ж і не щастя? Собі хто не схоче?  
Мов краще старого зігнуться?!  
Гуляйте, дівчата! Минуться сі ночі,  
Минуться, ой, швидко минуться.

Це немов останній бурхливий вибух у Кибальчич; до такої височини вже більше ніде її чуття не сягає.

От і все, на чім можна спинити увагу в її поезіях. Поза тим — все інше сіреньке, невиразне, хоч, може, і щире. Як бачимо, її поетичний світогляд вузьенький, тісний і вичерпується двома-трьома мотивами. Для сучасної культурної людини, вихованої на шедеврах європейської поезії, зніженої тонкими нюансами символіки, розпещеної музичністю вірша, в поезіях Н. Кибальчич нема чого напитись, та, очевидно, не для неї вони й писались. Такі, напр., вірші, як ті, що уміщено на сторінках 26 і 36, занадто вже примітивно збудовано.

Але навіть відкидаючи вимоги висококультурної людини, треба зауважити, що деякі дефекти її версифікації можуть дряпнути вухо і звичайної, невибагливої людини.

Насамперед у Кибальчич досить таки слабко розвинене чуття ритму. І тому ритміка її дуже часто кульгає.

Трудно їй, напр., дається анапест.

У вірші «З давнини» другий рядок ніяк не вчитати, хіба б що в слові «чути» зробити наголос замість на першому на другому складі. Навіть п'ятистопного хорєя їй буває тяжко подужати. Тому в вірші, збудованому в хорєїчному складі, рядки:

Хто про неї тепера згада  
або:  
Цим хороша осіння пора

збиваються вже на анапест. Непевний у неї і амфібрахій (35 ст.).

З римами теж у неї прикепська робота. Вона римус, напр.: країна — руїни, літо — віти, кімнати — вбрато, двері — тепера, горя — поборе і т.п.

Мабуть, тому білий вірш у неї лється вільніше (ст. 38).

В книжці є ще кілька перекладів переважно з російських поетів, але чомусь авторів первотворів не зазначено. Вартість тих перекладів також не висока.

## С. ЧЕРКАСЕНКО. КАЗКА СТАРОГО МЛИНА

Європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символістичну, зафіксувалась була на фазі — неореалістичній<sup>1</sup>. (Унікаю терміну — реалістичний, який часто вживається як синонім терміну — натуралістичний.) Але по смерті двох своїх визначних представників, Ібсена і Чехова, неореалістична драма ніби завмерла і далі майже не розвивається. Сучасна європейська драма переживає затяжний кризис, і найцікавіша фаза, в якій тепер позначаються її змагання до розвою, це, безперечно, фаза — неоромантична<sup>2</sup>. Метерлінк, Гауптман, Гофмансталь відвертаються однаково як від поверхового натуралізму, так і від туманного символізму — їх знову зваблює до себе колишній блискучий романтизм, але в сучасній концепції і по новому відчутий. В основу свого художнього світогляду неоромантизм кладе узброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм. Як і його давній прототип, він або усувається від безпосередньої дійсності, блукаючи в часах давно минулих і в сферах фантастики, або переплітає невеселу дійсність з чарівною фантастикою. В своїй художній манері він уникає деталізації, реальних подробиць в малюнку, натомість промовляє виразно закресленим символом, ефектно освітленим образом; в свій будівничий апарат він закладає динаміку, інтенсивно розвинений рух дії, а з психології моменту бере тільки найбільш характеристичне; тут він ніби наслідує манеру малярів-імпресіоністів. В сфері театральної техніки він охоче вертається до феєричної мелодрами<sup>3</sup>, драматизованої утопії<sup>4</sup> або драми-казки.

Дати повну характеристику цієї драматичної школи поки що трудно, бо процес її розвою ще не закінчився і у представників різних національних літератур виливається в своєрідні форми. Особливо вдячні умовини для свого розвою неоромантизм знайшов в літературі польській, яка властиво з ґрунту романтичного і не зсувалась. С. Виспяський, Ю. Жулавський, Л. Стафф, Ридель і інші дали вже яскраві зразки неоромантичної драми. Є певні підстави думати, що відповідний ґрунт знайде для себе неоромантична драма і в українській літературі. Принаймні кращі наші письменники зробили в цім напрямку вже дуже вдалі проби. Неоромантичний напрямок своєрідно позначився на попередній драматичній творчості Олеся<sup>5</sup>; тепер, кажуть, цей поет викінчив велику неоромантичну драму «Каїн», що невдовзі має появитися в друку. Виразні неоромантичні риси має драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла», але в цілковитім закінченні з-під пера покійної

поетеси вийшла прекрасна неоромантична драма-казка «Лісова пісня».

На шлях неоромантичної драми виступає тепер з своєю «Казкою старого млина» і С. Черкасенко.

Коли говорити про літературні впливи (а в останній час ізольованих від сторонніх впливів літературних робінзонів уявити дуже трудно), то на драмі Черкасенка можна б швидше досягти вплив Гауптмана і Риделя, ніж Лесі Українки, як неслухно закинув це авторові один з критиків. Справді, на позір видається, що ніби Мар'яна Мельниківна нагадує Раутенделійн, Вагнер — Генріха и водяник — Нікельмана з «Затопленого дзвона», що дїда взято з «Зачарованого кола», а постать Мацюся з сопілкою замінено на постать німого чабана Юрка, що теж виступає з сопілкою, вживаючи її замість мови. Придивившись уважніше, бачимо, що це подібність поверхова, злегка навіяна, але не ґрунтовна, не оперта на змісті твору і ідеї замислу автора. Майстер Генріх, опинившись в горах, зрозумів, що вся попередня його діяльність була марною, що відлитий ним дзвін був придатним тільки «для долин», а не для гір, і він запалюється гордою мрією зробити щось надзвичайне, надлюдське — він марить про дзвін якоїсь ще нечуваної велетенської сили. З цього моменту він відвертається від юрби і замикається в своїй самотності. Черкасенків Вагнер, навпаки, веде за собою юрбу, йде в долини і несе туди культуру; він також індивідуаліст, але не утопічний, бо має під собою позитивний ґрунт, тверді переконання і певну віру в свої сили. І його трагедія, конфлікт з самим собою цілком інший. Генріха надихає стихія до нових вчинків і перероджує наново; Вагнер лише на час піддається її могутній силі, далі вступає з нею в боротьбу і ніби виходить переможцем.

З боку драматичної архітекτονіки перші дві дії п'єси роблять враження суцільності, вивершеності, ніби їх зроблено майстерною рукою різьбаря. Наростання драматизму третьої дії — штучне, невдало тенденційне (візит Сусанни і її роль в той момент — психологічний нонсенс) і переобтяжене зайвими і грубими подробицями аксесуару (Трехим і етуалі). Четверту дію написано відповідно приписам старої мелодрами — в ній накопичено силу штучних ефектів і жахів, які справляють враження зовнішнього, тріскучого драматизму, а до психології героїв і до розвою ідеї п'єси нічого не додають; а тільки ще основну ідею затемняють. Загальна і головна вада п'єси в тім, що герой її, індивідуаліст Вагнер, в кінці тратить під собою ґрунт, лишається морально знищений і розбитий на силах, що, на мою думку, перечить основній ідеї автора. В останній дії Вагнер виходить тільки в самім кінці і, побачивши, що Мар'яну врятовано, подає безвольну репліку: «Вона ще

оживе...» Тенденцію автора проголошує противна його змаганням Сусанна:

— Для Вагнерів навів умерла Казка.

Виходить, що остаточні симпатії читача, та, мабуть, і глядача, будуть на боці утопічних бунтарів — Подорожнього і Сусанни, а не на боці цікавої індивідуальності Вагнера.

Чи автор цього хотів?

П'єсу написано білим п'ятистопним ямбом і подекуди переплетено віршем римованим.

Як на першу спробу, білий вірш у автора звучить досить добре, є в нього і цікаві конструкції римованого вірша (особливо в 1-ій дії), а проте в деяких місцях відчувається важкість, упокорення граматики і синтакси вимогам скандування та тісним рамкам віршової форми. Наведу для прикладу кілька зразків таких дефектів. У автора віршем:

Що заясніли гірські шпилі  
В п'тьму повитій пустелі.

А прозою це виглядало б так: що заясніли гірські шпилі в пустелі, повитій в п'тьму (або «п'тьмою»). На мою думку, так було би цілком граматично і краще. Не можна також в слові «діється» робити наголос на «є», коли він цілком консеквентно падає на «і».

Не слід вживати вульгарних виразів, хоч би і висловлених устами п'яного інженера, бо грубість можна заакцентувати іншим способом, або таких банально-поетичних виразів, як «розтала ніч у світлі тихім ранку», або «як згорне день свої шумливі крила» і т. п.

Якось прикро після гарної ліричної мелодекламації Сусанни («Тіні минулого...») читати зараз же куплети ніби в оперетковому дуєті Подорожнього і Сусанни. Куплети ці тільки послаблюють враження від ліричних мрій Сусанни і псують розвій дальшого драматичного настрою своїм несмаком. Взагалі ж автор уміло дотримує художньо-літературної норми і з успіхом орудує технічними засобами.

Поза вказаними хибами слід ще зазначити більш інтелектуальний, ніж органічно-поетичний характер цього драматичного твору, але в заслугу авторові треба поставити порушення ним оригінальної проблеми і безперечно цікаве її трактування.

Передрікати успіх драми на сцені не берусь, але думаю, що вона має всі дані для постановки в нашій театрі і для самого серйозного відношення до себе з боку режисера і артистів.

## ЛИС МИКИТА.

*З німецького переробив Іван Франко*

Не вагаючись, можна сказати, що «Лис Микита» Івана Франка давно вже є найпопулярнішою і найбільш улюбленою книжкою для дітей в Галичині. На протязі двох десятиліть твір цей витримав уже п'ять спорих видань в накладі по кілька тисяч примірників кожного разу, а на нашім ринку це річ просто нечувана.

Не одразу він появився в світ у такім вигляді, в яким маємо його тепер. В перший раз він був видрукований в дитячому часописі «Дзвінок»<sup>1</sup> етимологічним правописом і в такому ж вигляді вийшов і в першому виданні. Друге видання, що вийшло р. 1896, вже фонетичним правописом, відрізнялось від першого і обсягом, і мовою викладу; в нім автор до первісної переробки додав і вставив щось з тридцять більших або менших оповідань і уступів, а мову значно виправив і одмінив, намагаючись зробити її більш легкою, доступною і зрозумілою для українських читачів по той і по цей бік політичного кордону. До свого твору він додав трохи ширшу передмову під заголовком «Хто такий «Лис Микита» і відки родом? В цій цікаво і компактно зложеної передмові Франко, борючись від поверхових закидів, що нібито позичив свою байку про Лиса Микиту з відомої травестії Гете «Reineke Fuchs»<sup>2</sup>, подає генезу звірячого епосу у давніх народів і наводить досить докладний спис переробок байки про лиса (між іншим, не зазначає ще переробки Генріка фон Алькмара, з якої в перекладі на долішньосаксонський діалект повстав «Рейнке до Фос», потім перекладаний на горішньонімецьку, латинську, датську, шведську та інші мови). Далі він каже, що для своєї переробки він черпав матеріал переважно з нідерландської поеми Віллемса<sup>3</sup>, що була джерелом і старонімецького перекладу її і пізнішої травестії Гете. Справді нам відомо, що Гете, користаючи з давнього прозаїчного перекладу поеми Готшеда<sup>4</sup>, мало що дав нового; він до сатиричних домислів Готшеда додав у своїх гекзаметрах хіба кілька власних дотепів на політичні теми. На мою думку, вплив Гетевого «Reineke Fuchs» все ж таки мусив позначитись на Франковім «Лисі Микиті». Опрацьовуючи Готшедову прозаїчну поему і перевертаючи її у віршову форму, Гете дав їй високу літературну обробку, відсвіжив і розквітив поетичними зворотами, метафорами і т. ін. Це не могло поминути марно, не відбившись на поетичній концепції Франка. Коли ми читаємо в «Reineke Fuchs»:

Pfingsten, das leibliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten  
Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn in Büschen und Hecken

Ubten ein fröhliches Leid die neuermunterten Vögel;  
Jede Wiese sproste von Blumen in duftenden Gründen,  
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde...

ми бачимо, що це не те, що в «Лисі Микиті»:

Надійшла весна прекрасна,  
Многоцвітна, тепла, ясна,  
Мов дівчина у вінку;  
Ожили луги, діброви,  
Повно гамору, розмови  
І пісень в чагарнику.

Тут і інший, повний руху, віршовий розмір, і своєрідний колорит з щиро національних українських фарб, але разом з тим ухо ловить в цім віддаленій відгомін, ремінісценцію Гетевої поетичної концепції, що знов-таки не обнижує самостійної цінності Франкової переробки. Коли ми заглянемо до змісту обох переробок, то знов побачимо і в основній будові, і в методі національного засвоєння байки про химерного лиса дещо спільного (можливо, злегка нав'язаного Гете) з технічного боку і цілком різного з боку національного характеру, хоч розмежувати впливи первісного джерела Віллема і пізнішого Гетевого на твір нашого письменника дало би ся лише при пильній науково перевіреній аналогії, я ж кажу тільки про безпосереднє художнє враження. Поза тим мушу з притиском зазначити, що, читаючи «Лиса Микиту», дістаєш враження цілком оригінального і самостійного твору: стільки в нім національної стихії, виявленої в змісті нових, суто українських оповідань, в своєріднім народнім гуморі, в барвистій мові викладу, нарешті в цілім світогляді нашого автора, так не подібнім ні до нідерландського, ні німецького.

Як і «Reineke Fuchs», «Лис Микита» складається з дванадцяти пісень, але в них є чимало епізодів і сенок, яких в чужоземних переробках не здибаємо. Як літературний твір, річ цю зроблено надзвичайно мистецькою, художньою рукою.

От, наприклад, як виглядає складня, де оповідається про домівку Лиса Микити:

Гей, хто в лісі не буває,  
Той не бачив, той не знає,  
Як Микита Лис жие.  
Лисовичі — славний замок,  
Не один там хід і ганок,  
Ям, скриток чимало є.

Яке воно національно характерне, це вжите на початку: «Гей».

От як під час відпочинку виявляється національна вдача Лиса Микити:

Лис Микита в своїм замку  
По обіді меду склянку  
Преспокійно спорожнив,  
Сів у кріслі, люльку курить.  
І нічого ся не журить,  
Зла мов зроду не чинив.

Наведу ще маленьку сценку з судового трибуналу, бо в ній чимало їдкового гумору.

Та цар Лев не вів і вухом!  
І взяли Микиту духом  
І зв'язали й повели  
Стражники у трибунали;  
В трибуналах засідали  
Старі Цапи і Осли.  
Став Микита та й балака,  
Та найстарший пан Осляка  
Вже п'ять років як оглух.  
Присудили: «На галузці  
Лису висіть на мотузці,  
Поки з нього вийде дух».

Деякі епізоди, як, напр., з мавпою Фрузею та інші, сповнені таким в'їдливим гумором і дотепами, що без реготу їх читати не можна.

Хоч в основу своєї мови автор поклав галицький діалект, але він остільки його зм'ягчив та згладив, що деякі окремі одміни у виразах і наголосах загального тону викладу — ясного, зрозумілого і милозвучного — не псують.

Тому що в твір цей внесено чимало характеристичних рис з нашого політичного і соціально-побутового життя, він набуває інтерес і для людей поважних і цілком дорослих.

Для дітей в нім невичерпане джерело веселості, сприту і цікавості.

Вірш жвавий, музичний і дається до легкого вивчення.

Ще одна визначна вартість цього п'ятого і разом з тим першого на російській Україні видання: його прикрашено гарними малюнками відомого ілюстратора дитячих книжок — Карика. Поки діждемось кольорових малюнків до цієї цікавої і корисної книжки, мусимо привітати дотепні і оригінальні малюнки пером Карика.

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЕРГІЙ ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ<sup>1</sup>

(Аргист-маляр)

Безперечна річ, що психологічна творчість кожного народу в певній мірі залежить від причин о к о л и ш н і х; вони впливають на національно-культурний вигляд народу, і вони можуть бути мотором або гальмою його духового життя. Тяжке лихоліття, що віддавна запанувало на Україні, лягло фатальним тягарем на духову творчість нашого народу і на довгий час затримало його самостійний розвій. Сумні наші околишні обставини, й невеселі думки навівають вони!

Мені свіжо пригадується уривок з мелодійної поезії Поля Берлена:

Je suis un berceau,  
Qu'on mains balance.  
Au fond d'un caveau..  
Silance, silance! \*

Цей віршик талановитого французького декадента може бути характерною пісенькою для багатьох безпорадних українців.

Не маючи нахилу вдаватись у безнадійну тугу, вірячи в кращу будучину, все ж таки мимоволі здригнешся, коли як слід нагадаєш собі всю сумну дійсність нашого національного життя в Росії. Такою страшною здається вона тоді, ця дійсність, де, мов у казці, в темну глибоку печеру заперто народну психіку, і б'ється вона там, б'ється мов птиця об гостре каміння, наосліп шукаючи виходу; і в тій печері багато хідників, усе темних, закрутистих, а поміж ними — найближчий хідник, куди найлегше потрапити, де в широкий отвір б'є буйне проміння, куди долітають веселі пісні і гомін чужої мови... І тисячі, десятки тисяч лунуть тим хідником на простір, у широкий світ, і поринають у безодні нового життя, звідки вже їм нема повороту!..

---

\* Я — в прірві страшній  
Колиска; колише  
Мене хтось на дні:  
Тихіше, тихіше!  
(Переклад Г. Кочура)



Ось вона, та казка-правда, що полохає розум і знетямлює чуття в багатьох легкодушів. Не звеселить вона й інших, потужних духом. «O la triste histoire \*!» — гукнуть і вони вслід за тим ж Верленом.

Справді, чи ж мало появилася Україна талановитих людей?

А як їх наймення і де їх могили,  
Щоб скласти хоч пізні вінці<sup>2</sup>

На жаль, Україна їх не знає, бо не для неї вони служили, не їй віддали свої сили...

Як не прикро, але таке ж сумне явище постерігаємо й на полі малярської штуки.

З першого погляду здалося б, що й сама природа «прекрасного, розкішного, багатого» краю й цілком незалежне від уряду становище повинні давати добрий ґрунт для розвою національних почувань у наших малярів. Але ж дійсність, навпаки, показує щось інше. Навіть пишна природа України не приваблює їх уваги, не навертає до рідних сюжетів. На картинах з українськими краєвидами дуже часто подибуємо підписи росіян, ляхів, німців навіть, і дуже рідко — українців; натомість імена — Ткаченко, Кившенко, що свідчать про українське походження цих добродіїв, стрічаємо підписаними на малюнках кораблів-броненосців, царських яхт, військових муштрів і т. ін. Звичайно, про патріотизм їх говорити якось не приходиться... На ліпший кінець, коли такий трапиться, то не сягає вище патріотизму в дусі Гоголя, а здебільшого — марно було б за ним шукати. Зрештою, що їм Гекуба<sup>3?</sup>.. Осміявши всі народні святощі, вони являються «чужинцями в ріднім краю» і служать лише тому, хто грубше заплатить. Нерідко з уст їх заодно з ворогом зривається навіть глум з рідного народу, з його літератури й руху. Правдивих патріотів, що кохають штуку малярську поспіль і неподільно з Україною, кому «рідний край дорожче, ніж хліба окрай», таких патріотів з-поміж українських малярів — не гук, з-між усіх їх можна б назвати хіба два-три імені.

От до цих то імен я маю приємність зачислити й поважне ім'я, виписане в заголовку цієї статті.

Сергій Васильківський походить із Слобідської української шляхти. Уродився він р. 1854 в м. Ізюмі, в Харківщині. Р [оку] 1861 батько його з родиною перенісся до Харкова, де малий Сергій став побирати початкову освіту, а відтак вступив і до тамошньої 11-ої гімназії. Скінчивши гімназію, він якийсь час мусив служити в уряді, але змалку вроджена любов до малю-

\* Сумна історія (франц.).— Ред.

вання вкінці перемогла всі перешкоди і по 3-х роках урядової служби він опинився в числі учнів Петербурзької академії. Нелегкі для нього почалися часи, — приходилось тяжко працювати, боротись з злиднями, але бажання дійти повзятої мети, підперте гарячою любов'ю до штуки й природним визначним талантом, і тут дало йому блискучу перемогу. Р [оку] 1885 він з відзначенням скінчив академію, причому на конкурсі краєвидів за картину «Береги Дінця» (околиці містечка Змієва) йому присуджено велику золоту медаль і призначено на державний кошт вирядити для студії за кордон. Треба завважити, що перед тим в протязі 5 літ академія ні одному з учнів своїх не давала такої нагороди, — Васильківський був перший по тім часі, що «розбив лід» завзятості академічних авгурів! Р [оку] 1886 він виїхав за кордон, де протягом 3-х літ працював над студіями малярськими, побувавши за той час в Іспанії, Італії, Франції, Англії й Алжирі. Вернувшись на Україну, він осівся на сталє життя в любому своєму Харкові, де живе й до цього часу, малюючи свої майстерні твори і беручи участь майже у всіх визначних виставах. Властиво участь у виставах малярських він почав брати вже з р. 1882, ще бувши в академії, що, таким робом, складає порядний шмат часу — 20 літ.

Вчителем Васильківського були: краєвидів (пейзажів) — відомі Орловський <sup>4</sup> і М. Клодт <sup>5</sup>, а баталії — Б. Велівальде <sup>6</sup>. Пише він властиво все, але найбільше любить жанровий краєвид. Оскільки продуктивна діяльність цього артиста-маляра, легко судити вже з того, що минулим літом кількість проданих його картин досягала поважного числа — 236; деякі з них набула собі у власність знаменита Третьяковська галерея в Москві <sup>7</sup>, члени імператорської фамілії й імператорська Академія наук. Як згадав я вгорі, найбільш улюбленим сюжетом Васильківського є краєвид і особливо краєвид жанровий і історичний; ось декілька з них: «Дніпрове гирло», «Ранок у Дніпрових плавнях», «Ріка Північний Донець», «Напровесні», «Квітчина гребля» (біля Основи, під Харковом, у колишнім маєтку письменника Гр. Квітки-Основ'яненка), «Дніпрові плавні» й інше; далі йдуть жанрові — «Сорочинський ярмарок», «Підторжа», «Люба мова», «Воли» (степ, чоловік у возі, запряженім парою добрих круторогих воликів), «Українська ідилія» (коло хати розпряжений віз, воли, чоловік, а біля нього жінка з немовлям і малі діти — люба простота композиції й реалізм — досконалий); далі місця славні з історії й сучасні — «Будинок Богдана Хмельницького в Суботові», «Чортотлицька Січ», «Могила кн. Святослава» (величезний камінь, де ніби поховано кн. Святослава), «Святі Гори» (під Слов'янськом), «Слобода Черкаська-Лозова»; нарешті баталійні й історично-жанрові — «Бійка козаків з татарами», «В Запорізькім степу», «Запорожець на

чатах», «Козача левада», «Чати задунайських козаків» і т. інше. Звичайно, я назвав тут лише кілька тих картин, що найглибше врізались у моїй пам'яті. Великої більшості їх тяжко достежити навіть у репродукціях, численно розкиданих по різних журналах та каталогах. Досить відомий маляр цей і як ілюстратор. З-між інших згадаю тут його ілюстрації українських історичних типів, зроблені в фарбах до розкішного видання Маркса<sup>8</sup> — «Из украинской старины».

Яскрава колоритність, живість барв і тонів, зрештою ясність і простота самої композиції — ось головні ціхи малярської творчості Васильківського; завдяки цьому його зачисляють до школи бельгійців.

Його картини ніби сміються і радують око своїм чепурним виглядом; з них так і б'є сила, сміливість, суцільне життя...

Це здоровий реалізм.

Знати, що автор кохає природу, кохає людей. Він немовби не може уявити собі краєвиду без людей — і природа, і люди зливаються в його уяві в певній гармонії.

Він кохає красу повного нормального життя і відвертається від хворобливих його прояв. Тому-то на його малюнках майже ніколи не стрінеш пригнічених/образів як осередкових фігур; в них нема місця для зображення млявих почувань або безвольних рефлексій, навпаки, все в них — широко й глибоко. Тиха ідилія, щире кохання, а найбільше відвага й завзяття — головні мотиви його творчої концепції.

Моя сільветка була б неповна, якби я забув сказати про чудові карикатури і особисту вдачу самого артиста, що сполучено в тіснім зв'язку між собою.

І так кілька слів про *pro domo sua* \*.

Кому траплялось відвідати Васильківського в Харкові, той, певно, добре пам'ятає його маленьку хатку на Москалівці, де живе він зі своєю старою недужою матір'ю. При вході на білій мазаній стіні величезними слов'янськими літерами виведено: «Входящий, витирай ноги!» На сінешніх дверях зразу ж лякає гостя малюнок бедуна на коні з відтятою головою ворога. Робітня — досить простора і світла кімната; стіни її всі геть-геть обвішано різними етюдами й малюнками; по кутках, на столиках і кріселках понаставляювано різних аксесуарних причандалів: вазонів, глечиків тощо; під одною стіною покритий турецьким килимом тапчан, на котрому дуже погано сидіти, бо бачиш тільки потилицю хазяїна, що сидить у кріслі; крісло ж це архаїчного вигляду і стоїть проти другої стіни при столі, закиданому всякою всячиною; далі від стола два мольберти і якісь пуделка. От і все умеблювання робітні. Сам хазяїн —

\* На захист свого дому (про себе) (лат.).— Ред.

невисокий на зріст, присадкуватий чоловік, з копицею волосся на круглій голові, в вишиваній сорочці і якійсь подертій чумарці або маринарці. На кругластім обличчі з малими вусиками, крутим підборіддям і коротким носом звертають увагу невеликі, але допитливі цікаві очі; на устах раз у раз грає лукава усмішка. З першого ж разу не трудно пізнати, що маєш діло з артистичною чутливою натурою; про це свідчать і мова, і рухи, і міміка лиця. В балачці його, здебільшого алегоричній, перемішаній дотепами й несподіваними образами, б'є свіжий гумор і непідроблена веселість. Але найцікавіше враження справляє той зіпсуто український маломістечковий жаргон, що так любить уживати в своїй мові Васильківський. І треба признати, володіє він ним досконало. Здається, що не будь він малярем, він був би напевно актором. Цікаві й його анекдоти про приятелів і знайомих, як от про проф. Яворницького<sup>9</sup>, малярів-імпресіоністів і інших, — тут карикатурна копія віддає всі головніші риси оригіналу.

Не кожному, але тому лиш, хто підійде під його ласку, він показує і свої карикатурні малюнки на деяких харківських діячів, в тім числі й своїх знайомих. Властиво, карикатура, це відбиток специфічної вдачі цього артиста; його карикатури в фарбах вражають і оригінальною концепцією, і майстерним викінченням. На жаль, усі вони ще довго мусять лежати у схованці.

(В кінці минулого літа цей симпатичний артист-маляр тяжко занедужав. Раптові напади задухи, що спричиняє грізна хвороба — жаба, знищили вкрай здоров'я цього міцного чоловіка \*.)

В останній раз я відвідав його перед своїм від'їздом із Харкова. Він сидів, жовтий, змучений, за мольбертом над незакінченою копією своєї ж картини: «Кобзар на селі». На моє запитання про здоров'я він тільки рукою махнув і, хитнувши головою, додав: «Веселості нема!» Справді, для його натури брак гумору — дуже недобра ознака.

Невеселе було наше прощання...

На відході я звернув увагу на картину, що стояла в кутку на другім мольберті. Помітивши це, він буркнув з вимушеним гумором, показуючи в той бік.

— От не купили на виставці... Якби синьки та куксину додати, то, може б, і той... А так бач — «не втне Авраам Ісаака»<sup>10</sup>.

А я стояв перед картиною мов прикутий, не можучи відвести очей. Весь характер її був якийсь особливий, невластивий

---

\* За останні часи, кажуть, здоров'я д. Васильківського значно поліпшилось.

для творчості Васильківського. Але ж скільки тонкого смаку, скільки м'якої ліричної душі вложено було в неї!

Широкий неосяжний степ... Смеркає. Ніби холодним передвечірнім вітерцем повіяло... Тихо навкруги. На першому плані стоїть чабан, схилившись у тяжкій задумі. Вівці позбивались у купки й немовби лагодяться на спочинок. Тиша і сум, довгий, без краю, могутий, необорний сум...

І враз мене прошибла думка: чи ж може бути ще ліпша символізація сучасного стану України? І чабан-проводир в безпорадній задумі, і вівці — народ, що лагодяться спати, і німий, повитий смерковим сумом степ, — усе нагадувало гірку дійсність і мов тужлива пісня хапало за серце.

З тяжким жалем покинув я робітню симпатичного артиста...

Je suis un berceau,  
Qu'on mains balance...  
Au fond d'un caveau  
Silance, silancel

— настирно, як і тепер, бриніла мені в усі сумовита поезійка.

## ВСЕУКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ВИСТАВКА

### *Малярство*

В останні два роки наше мистецьке життя позначалось незвичайним оживленням на всіх ділянках молодого радянської культури. Не говорячи вже про театр, що з перших моментів революції виявив свою здатність до засвоєння й творення нових форм, і не торкаючись перших гучних успіхів, що починає здобувати собі наше кіно, ми з особливим задоволенням спостерігаємо безсумнівний і справді бадьорий рух також і серед творців образотворчого та інших споріднених із ним мистецтв. В цім переконуює нас ряд малярських вистав, що відбулися в столиці й на провінції в рр. 1926—27; про це нам красномовно говорить і оця, влаштована заходами й коштом НКО всеукраїнська переїзна виставка, що гостює тепер у нас. Вже сам обсяг виставки, що охопив таку величезну кількість експонатів, свідчить про велику творчу напруженість митців, хоч би й не брати на увагу якості їх досягнень, а масовий характер відвідувань виставки може бути доказом того, що влаштування її викликається дійсною потребою широких мас.

Вся виставка, розміщена в просторих і світлих апартаментах на двох з половиною поверхах нового будинку ВУАН<sup>1</sup>, складається з відділів: малярство, графіка, скульптура, архітектура, фото-кіно, кераміка і текстиль.

Поки що подамо свої побіжні враження з відділу малярського, бо він найбільший.

Територіально цей відділ розміщено відповідно трьом головним мистецьким угрупованням — АРМУ<sup>2</sup>, АХЧУ<sup>3</sup> і ОСМУ<sup>4</sup>. Розглядати художню продукцію цього відділу за типовими прикметами згаданих угруповань було б дуже трудно та й чи цілком доцільно, а в кожному разі передчасно, бо ще можливі інші перегрупування й одмінні констеляції. Відрізняють їх тепер не так принципи технічно-мистецькі, як більше відтінки їх політично-мистецької ідеології, яка кінець кінцем приводить усіх їх до єдиної спільної мети: будування нової революційно-національної культури. Про це аж надто говорить нам їх тематика, насичена гарячим революційним пафосом і їх щирий відгук на прояви сучасної дійсності, хоч у кожному угрупованні можна здібати виразників різних художніх напрямків — натуралістів, реалістів, імпресіоністів, символістів, експресіоністів, монументалістів, примітивістів, формалістів, тоновиків, плакатистів тощо з їх найрізнішими виразами й ухилами. Репрезентантів так зв[аного] чистого мистецтва чи якогось там абстрактного естетизму нема, всі творчі зусилля, якого б технічно-мистецького напрямку вони не набирали, спрямовуються позитивним шляхом у бік бадьорого матеріалістичного світогляду. Є впливи сучасні — західноєвропейські (німецький експресіонізм) і великоруські (Петрова-Водкіна<sup>5</sup>, трьохколюризм) і знати ще впливи попередніх часів — імпресіонізм, футуризм, але всі ці впливи і здобутки чужих культур перемелюються на жорнах міцного бунтівничого духу і як не сьогодні, то завтра висиплюються в засіки добірним зерном. Відчувається вперте змагання впустити життя в мистецтво і вирости мистецтвом у життя — от що є найціннішою ознакою наших мистецьких спрямувань. Не всім це вдається однаково, трудніше митцям, що ще цупко тримаються старих традицій, але таких обмаль, та й у них уже помітно тенденцію підтягнутись і йти в темпі часу.

У митців-еволюціоністів академічний напрям не похитнувся; у добрих висококультурних майстрів (В. Кричевський, Крюгер-Прахова<sup>6</sup>) він виявляється в таких тонких креаціях, що можуть бути класичними зразками й досі, а в інших (Козик<sup>7</sup>, Носко<sup>8</sup>, Шульга<sup>9</sup>) цей напрям таки хвибує на показну етнографічну побутовщину, умисну виписаність («Два світи», «Сама собі господиня»), хоч і в них є речі високого завершення («Квіти» Козика, портрети Носка і «Водяний млин» Шульги). Гарні роботи Волокидіна<sup>10</sup> (витриманий тон густого колориту в «Жіночій портреті») і Крайніна<sup>11</sup> (два солідні портрети), хоч обое вони й застигли в путах академічного напрямку. Більшою свіжістю визначаються жіночі портрети

Буковецького<sup>12</sup> й Попова та портрет голого хлопчика Бершадського<sup>13</sup>.

Глибоко відчутим реалізмом і цікавою сучасною тематикою визначаються: Крюков<sup>14</sup> («Робітники»), Симонов<sup>15</sup> («Останній пастух»), Горобець<sup>16</sup> («Безпритульні», світляний ефект і типаж). Гарний жанр дає в крем'язній постаті «Сторож Ревкому» Кокель<sup>17</sup>.

Приваблюють увагу і великі жанрові полотна Коровчинського<sup>18</sup> й Черкаського<sup>19</sup> (особливо «Відпочинок») і Садиленка<sup>20</sup> («Буденний ранок»), в них реалізм віддано з ефективною експресією пластичної форми і дотриманим настроєм. Прекрасний рисівник Шаронов<sup>21</sup> (чотири голови) і тонкий стилізатор-романтик Прохоров<sup>22</sup>, але останній з ухилами в перетончений естетизм («Червоноармієць на коні в стилі Георгія-побідоносця і солодкоромантичний «Степан Разін»).

Як умілий стилізатор квітів виступає й М. Жук<sup>23</sup>, але кращим його твором на цій виставці треба визнати «Жіночий портрет», тонко стильово пов'язаний з рамкою. Прикметами високої культури визначаються і пейзажі І. Северина<sup>24</sup>. Моментам революції присвячено на виставці чимало місця, але в реалістичній трактуванні найвигідніше визначається, на нашу думку, картина «На барикадах» Балясного<sup>25</sup>, де композиція постатей в імлістих тонах виявляє чуткий смак художника. Цього не можна сказати про картину Мінюри «Золотий теляць», де в темно-синявих тонах чітко позначено динамічний рух юрби, але у великій постаті «теляця» монолітної сили не відчувається; крім того, такий збитий сюжет вимагав би й більш оригінального трактування. Багато місця, очевидно, уділено процесові праці та епізодам робітничого життя — робітник перед горном, на ливарному заводі, в жіввідділі, в сільбуді, в час відпочинку (Полончук, Прохоров і інші). Дещо з того й цікаво задумано, але виконано слабше, з дефектами в композиції, з недотриманим загальним колоритом з дешевими світляними ефектами. Праці на «Дніпрельстані» присвячено цілий павільйон — Таран<sup>26</sup>, Штільман<sup>27</sup>, Пустовій<sup>28</sup> дали масу рисунків олівцем, акварелі, пастелі й олійні етюди. Найкращі з них дав Таран (Дніпрові пороги, п е й з а ж із коровами). Експресіоністичні спроби Штільмана (пейзажі на Дніпрельстані), дратують у нім недосконалий рисунок і грубий смак. Сильними теплими тонами (напівсезаннівськими) і стислою композиційною будовою імпонує Фраерман<sup>29</sup> («На околиці» — міцне погруддя робітника на тлі мурів заводу).

З-поміж різних напрямів сміливішого виразу пробують набирати своєрідні експресіоністи, трьохкольоровіці. Вони шукають тональних розв'язань чи у підпорядкуванню тонів локальних головним тоном, чи у контрастах гарячої колористики

(сумішка впливів — німецького з великоруським), причому культивують простонародний (більше великоруський) лубковий стиль, що в умовах українського життя досить дико виглядає. Крику роблять багато, але крику безпорадного, розгубленого, в якому дисонанс, не зрівноважуючись моментами гармонії, так і зависає в повітрі. Перед ведуть Пальмов<sup>30</sup> і Голуб'ятников<sup>31</sup> (послідовники школи Петрова-Водкіна). З ними тримають Тряскін<sup>32</sup>, Чуп'ятов-Шавикін<sup>33</sup> і ще дехто з місцевих українських художників.

На цій виставці композиційною будовою й тональною силою робить враження хіба Чуп'ятов («Робітник із бочкою») і барвистий Богомазов<sup>34</sup> («Пильщики»), хоч перший з ОСМУ, а другий з АРМУ.

В експресіоністичному напрямі, але з іншим ухилом виставили ще картини Таран (ОСМУ), Штейнберг (АРМУ), ще варті серйознішої уваги («Задиміла домна» — Тарана, «Наступ червоних на Київ» — Штейнберга).

Окрему групу на виставці становлять великі полотна «бойчуків»<sup>35</sup> (Седляр<sup>36</sup>, Мізин, Рокицький<sup>37</sup>, Падалка<sup>38</sup>, Шехтман<sup>39</sup>, Томах, Бородіна, Павленко<sup>40</sup>, Павлюк<sup>41</sup>), що культивують іконо-лубковий монументальний стиль переважно для розпису плафонів (джерела: фреска, церковний стінопис візантійський, джоттовський<sup>42</sup>).

Як бачимо, в основі цієї школи лежать поважні традиції — україно-візантійська й італійського кватроченто<sup>43</sup>. І справді, від тих великих плафонів дістаємо враження монументальності, але монументальності застиглої, мовби мертвої; не промовляють до сучасного глядача умовні пласкі форми фрески чи ікони, занадто вже різні й далекі від себе ці дві історичні (й класові) культури — сучасна революційно-українська і давня візантійська.

Дерев'яні постаті, криво зложені руки, зазначені розтушованим рисунком, і цей плаский тон обмеженого колориту без яскравих тонових змін не вбирають очі, не поривають серця. Не знати, може, дальші спроби в цім напрямі дадуть кращі наслідки, поки ж що вдячніше враження справляють лише Шехтманові «Погромлені», де в загальній композиції ще відчувається пластична гармонія, що ж до всіх інших з виразно підкресленим лубковим стилем («Шефи», «За сина», «В сільбуді», «Розстріл»), то вони викликають лише якість почуття скаліченості й мертвої штучності. Єдине свіже враження дає картина Томаха «Молочниці» і то власне тому, що вона, заховуючи злегка фресковий характер (при досить багатім колориті), віддаляється од лубка настільки, наскільки віддаляється й від «бойчукізму». Чи не тому її й уміщено в іншій павільйоні?



Власне ці два моменти — Шехтмана і Томаха — чи не можуть бути дороговказами для «бойчукістів»?

З приємністю мусимо відзначити, що правдиве враження монументальності справляє на виставці величезний плафон Єлеви «Січневе повстання». Але це вже стиль підкресленого експресіонізму, що походить із німецького джерела.

Скидаючи ще раз оком по всій виставці, хочемо запитати: чи є в наших митців та нова малярська культура, що відповідала б сучасним технічним і соціальним умовам?

І здається, можемо відповісти: коли поки ще й нема її, то вже вона досягає, ось-ось готова виробитись.

## ВСЕУКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ВИСТАВКА

### *Графіка, скульптура*

Другий поважний відділ на виставці становить графіка.

Мистецтво графіки у нас поки недоцінюється, а тим часом це мистецтво в умовах нашого життя має, може, найбільше і права, і шансів для якнайбільшого поширення.

За це промовляють: утилітарна вартість рисунка, портативний розмір його і придатність до багаточисленної репродукції.

Як ілюстраційна окраса книжки (віньєта, заставка, кінцівка, ініціал, мініатюра), вона зацікавить, заінтригує, розбудить думку і підвищить художній смак у найлегший, в найпрístupніший спосіб.

Невеличка картка, портативна гравюра завдяки своєму розмірові й недорогій ціні може, як повітря крізь шпари й щілинки, протиснутися всюду — і в убогу хату незаможника, і в скромну кімнату робітника.

На Україні в XVII ст. таке завдання вже виконували наші художні штрихи й дереворити, що в масовій продукції розходились дуже широко, задовольняючи потреби різного стану — чи трохи заможного козака, чи багатого шляхтича.

В сучасних умовах художня гравюра повинна зусюди в першу чергу витиснути з ужитку вуличну продукцію фотографії й олеграфії як залежалий крам передреволюційного ринку.

Графіка — слуга мислі.

Графічний знак розуміння — спершу літера, ініціал, далі ілюстраційний візерунок.

Ретельна працівниця стислої думки, орудуючи лише лінією й плямою, графіка мусила визначатися чіткою звинністю й контрастовою виразністю.

Вона дала лінійний ритм у твердих матеріалах — дерев'яних, металевих.

Відбиток твердого матеріалу на матеріалі м'якому в барвах дав спеціальний друк і нову техніку графічно-ритовничу.

Рукодільний спосіб при службовім пристосуванні понижував гідність цього мистецтва в порівнянні з мистецтвами самостійними. Графіка стала підданкою ремесла і служницею малярства (в репродукціях чужої творчості).

Вона вже мала свої канони, але вона не завагалась утворити і свої закони, щоб стати незалежною, і в проєкті рисунка зуміла виявити свою самостійну цінність.

Не віддаючи естетичних вальорів малярства, графіка створила свої власні естетичні засоби.

*De touche necessité jaire une beauté.* (З потреби твориться краса.)

Такими засобами були: площа, форма, лінія й пропорція. Секрет творчості полягав у використанні послідовності трьох вимірів, які становили: чорне — біле — лінія; ефект — у грайливому контрасті світла і темної брили.

Техніка поглибилася й удосконалилася подвійно — через стилізоване спрощення, чи то через химерне ускладнення загальної форми, що снувалася в ритмічнім бігу лінії: от вона гнучка і плинна, а разом тверда і різка, от вона звужується й витончується, а от знову починає грубувати.

Лінія набула життя, дихання й заспівала.

Замкнена в графічнім рисункові думка оживилась чуттям.

В багатому на різnorodні експонати графічному відділі на цій виставці ми цей процес еволюції можемо спостерігати, переводячи очі із зразків палеографічних на ксилографічні в стилі примітивів, далі на офорти, меццо-тінто<sup>1</sup>... і зупиняючись на зразках орнаментальної графіки в проєктах віньет, екслібрисів і т. п.

Понад 50 митців виставили там зразки своєї творчості, але судити про талант артиста можна остільки, оскільки розмаїта і широка його творча амплітуда й оскільки виявилася в ній його мистецька індивідуальність.

З цього погляду найбільше виявив себе визначний західноукраїнський артист В. Касіян<sup>2</sup>, виставивши понад 39 експонатів, проєктованих у різнім матеріалі: дереворит, ритовина, офорт, суха голка, меццо-тінто, літографія, рисунки.

Це безперечний і сильний талант, перейнятий почуттям внутрішньої форми твору й огрітий темпераментом під час його виконання, що знати з сміливого трактування кожного моменту його цікавої тематики.

На нім слідний вплив західної культури, відчувається ніби відгук краківської школи, що закрасилась полиском його власної індивідуальності. Найбільше він любить працювати в дереві (дав щось із 15 дереворитів), але не слабше почуває себе і в ме-

талі (офорт, суха голка). Переважає в нім напрям стилізованого натуралізму.

Ефектовний, трохи виставний, коли трактує революційну тему («Арсенальці», «Наступ»), і зосереджений та психологічно витриманий в темах із соціального побуту («Сплячі», «В нічному захисті», «Жебраки»), він імпонує точним композиційним помислом і такою ж точною технікою виконання. Портретові продукції його (Франка, Стефаника, Тичини<sup>3</sup>) далеко слабші — індивідуальний синтез моделі губиться в них під грубою покришкою форми.

Впадають в око і численні гравюри на дереві, гравюри торцеві й на камені, зроблені вправною майстерною рукою Усачова<sup>4</sup>. Дереворити його все ж таки сильніші — особливо «Вулиця в Києві»; портрети слабші, відгоняють шаблоном.

Юнг дає цікаві роботи в літографії («Безпритульний») й асфальті («Маніфестація», «Коло вікна»), кілька рисунків.

Поруч із ними полишає приємне враження і Пleshинський<sup>5</sup> своїми непересічними офортами; шкода лише, що їх мало.

У Падалки («бойчукіст») слід одмітити гарно скомпоновану літографію «Несуть товариша» (стиль гобеленовий) і ще з більшою прецизією виконану в лінолеумі гравюру «Вантажники».

Почувається, що це скритий в потенції талант, що дужче змагається, але ще чекає свого виявлення.

Шаповал, як і інші, трактує сучасні сюжети («Безпритульні», «Бандити»), необачно переступаючи канона графіки коштом перспективи, але надолужуючи свій огріх ефектом освітлення. Приємним гостем завітав з Ленінграда на виставку і порадував високою культурою Конашевич («Павловський парк» і рисунки пером).

Звертають на себе увагу і графічні роботи трьох жінок — Нелепинської-Бойчук<sup>6</sup>, Сахновської<sup>7</sup> й Котляревської<sup>8</sup>; перші дві працюють на дереві, третя і на лінолеумі. Нелепинська-Бойчук стилізує лубок, робить у манері стародруку, синтезуючи в примітиві сучасні враження.

Штрих у неї твердий, мужеський, форма виразна, чітка. Сильне враження справляють її «Перед наступом білих» і «Голодні діти» (композиція й вираз постатей творять суцільний настрій); досконало зроблений «Пастушок». Сахновська працює в такому ж напрямі; кращі її дереворити: «Слухають радіо», «Читають газету» й особливо «Парня». У Котляревської краще виходять лінолеуми; найбільшу графічну виразність дає вона в «Повстанцях».

Оглядаючи цей відділ, око ваше зачинає тужити за так зв [аною] «чистою графікою» і нарешті спиняється й відпочиває на обгортках та екслібрисах В. Кричевського і на ілюстраційних

окресах О. Рубана. Ілюмінованої графіки мало, але те, що є, зроблено з смаком і не без таланту (Пурій, Жалко-Титаренко<sup>9</sup>). Зате рисунків таки чимало. Кращі з них це, мабуть, давні ілюстрації Іжакова<sup>10</sup> до «Сорочинського ярмарку» і мініатюри до «Катерини», слабші Чуп'ятова; з гумором цікаві й м'які рисунки пером (ілюстрації до казки) дає ще М. Жук.

Європейською культурою і чисто французькою легкістю визначаються солідні рисунки тушем Глуценка<sup>11</sup> («Вулиця» й інші).

Притягають увагу публіки ще талановиті карикатуристи Агніт<sup>12</sup> і Бамський.

Скульптура, що становить окремий відділ, все-таки на експонати не багата.

Найбільше приваблює пластично і міцно збудована постать «Делегатки» талановитої різьбярки Ж. Діндо<sup>13</sup>. Школа натуралістична, без особливих претензій, але з ознаками здорового монументалізму. В натуралістичнім напрямі виступає і талановитий Теннер<sup>14</sup> (погруддя наркома М. Скрипника<sup>15</sup> незвичайно характерно відає оригінал). Зроблені в дереві торси Климова<sup>16</sup> виявляють тонко відчуту пластичну форму. Погруддя Шевченка (камінь) і Леонтовича<sup>17</sup> (гіпс) в трактуванні С. Жука роблять погідне враження, хоча поза межі пересічності вони не виходять; сильніше враження справляє гіпсова голова (в манері Родена) «Чаклун». Оригінальне застосування конструктивізму (лише в формі волосся) до натуралістичної школи зумів дати Яковлев<sup>18</sup> (жіноча голова). В горельєфах Кратка<sup>19</sup> знаходим подекуди талановите вирішення групової композиції.

Архітектурний відділ потребував би ширшого спеціального обговорення, я ж тут подаю лише побіжні враження. Цікаві в цім відділі мотиви хатньої оздоби В. Кричевського, проекти в народно-українському стилі Мощенка<sup>20</sup> і в конструктивному — Рикова<sup>21</sup> (проекти кінофабрики).

Взагалі треба зазначити, що творчість у галузі будівництва в останній час якось слабо розвивається. Колишні шукання і спроби вироблення національного стилю (С. Васильківський, В. Кричевський, С. Тимошенко<sup>22</sup>) спинилися на половині дороги, а нових шукань революційно-народного стилю щось мало помітно. А власне в цій галузі в добі соціалістичного будівництва якраз і потрібне найбільше напруження творчих сил.

Невеликий поступ, як здається мені, знаходимо і в відділі кераміки, де виставлені з Межигір'я, та Миргорода, та Одеси експонати затримують на хвилинку увагу головню своїми технічними досягненнями, часом милують око дотепним наслідуванням (О. Павленко) давніх здобутків чужих культур, але власної фізіономії не виявляють. Український народний керамічний стиль ще не знайшов свого талановитого інтерпрета-

тора, а революція позначилася хіба лише в гучних написах та портретах її діячів.

Очевидно, з меншим правом можемо ставити якісь вимоги до нашого молодого текстильного виробництва. Щиро вітаємо лише перші його кроки в цім напрямі під проводом обережних і вдумливих керівників (С. Колос<sup>23</sup> і інші).

На особливий пильну й поважну увагу заслуговують експонати студентів і учнів Худінституту, технікумів і профіндустріальної школи. Цікаве тут учбова система і певна методологічна їх установка, бо власне тут, в цій педагогічній кузні, виробляються й загартовуються молоді художні сили, що будуватимуть нове соціалістичне мистецтво.

## ОЛЕКСАНДЕР АРХИПЕНКО<sup>1</sup>

Олександр Архипенко — ім'я світової слави, що вимовляється з високою пошаною в мистецьких колах західноєвропейського і заокеанського континентів. У Франції, що привітала була Архипенка як друга батьківщина, в Німеччині, де пережив він переломову добу свого розвитку, в Англії, Іспанії й ось тепер у Америці, де знайшов він свій осідок у останній час, всюди дуже добре знають цього славетного артиста-різьбаря з його безпосередньої творчості.

У нас про нього знають лише з газетних чуток, поверхово, та й то не широкі кола, а хіба окремі арбітри мистецтва.

А проте своїм напрямком, своїми творчими поривами цей революційний мистець найближчий до нас, власне до тих завдань, що гарячково розвиваються в художніх змаганнях нашого Союзу.

Українець із роду і сталий мешканець м. Києва (народ [ився] р. 1887), Архипенко початкову освіту побирав у Київській художній школі, звідки р. 1905 його виключили за протест проти академічного напрямку навчання; потім він продовжував освіту в такій же школі в Москві, але остаточного завершення і вищого розвитку таланту він досяг тільки за кордоном, куди виїхав ще року 1908<sup>2</sup>.

Пізніше війна і революція відтерли від нас нашого земляка, замели за ним і слід.

Це й є причиною нашого неознайомлення з цією визначною постаттю.

Вже перед війною виразно відчувалося, що старий світ одмирає, що підвалини старого світовідчуження в мистецтві остаточно захитано, бо це мистецтво, замкнене у вузько індивідуальних переживаннях<sup>3</sup>, ось-ось готове задихнутись, а в самім, збудованім на феодальних основах, капіталістичнім світі насту-

пає дрібна «демократична» епоха з фальшиво соціалістичними ілюзіями «свободи кімнатної атмосфери» і «цивілізації з літньої водички», епоха без символу, без стилю — міщанська епоха! В мистецькій сфері назрівала гнійна болячка, яку треба було розтяти. Цю операцію під виглядом поверхово галасливої революції зробив був італійський футуризм, що, виникнувши в країні застиглих античних форм, луснув і сам, задихнувшись пізніше в смороді фашизму<sup>4</sup>. Не дурно ж бо в своїм маніфесті Марінетті<sup>5</sup> прокламував мілітаризм і патріотизм. Преторіани Марінетті, навіть кращі представники цієї течії, як Умбро Боччіоні Карло Д. Карра<sup>6</sup>, Луїджі Русолло<sup>7</sup> і навіть Гіно Северіні<sup>8</sup>, зробили що могли і застигли на мертвій тощі.

Власне футуристам ходило головне про те, щоб якнайсильніше відбити зорове враження руху в розгнuzданий гри фарбових плям, чого дійшли вже були імпресіоністи, не надуживаючи здорової художньої логіки, і що апостолів «нової естетики» довело з кінцем до оргій варварства і художнього нецтва.

Як реакція футуризму, виступив кубізм в особі його основоположника іспанця Пабло Пікассо<sup>9</sup>, учня Сезанна<sup>10</sup>.

Проти розбещеності футуристичних експериментів він виставив принцип ніби «суворой математичной дисципліни» чи якоїсь нової систематики. Зауважу, між іншим, що доглянути будь-яку дисципліну в дивовижнім накопиченні різних геометричних форм гідні були хіба особливо втаємничені адепти його школи...

Власне кажучи, це не була й реакція футуризмові, що навертала б до вихідного пункту; скоріше це був розпачливо скерований в інший бік р е ф л е к т о р н и й в і д р у х перенудженої художньої думки, що, не задовольняючись живописанням за допомогою зорового враження, борсалася в філософічних шуканнях нових завдань і нових способів художньої творчості. Напр., у Пікассо характерне його завдання: виявити ірраціональне відношення простору до предмета, ставлення трьохвимірного об'єкта до простору, що його оточує.

І ось він намагається сприймання дійсності перепустити через відчуття її таємних п р а ф о р м; він розгнuzдує визволену від усякої предметовості фарбу і лінію до своєвільної гри. Зорове враження руху він по-своєму абстрагує, тому й так зв[ані] предмети першого плану, з яких могла б виникнути композиційна концепція, у нього не мають жодного значення. «Категорія простору» — ось гасло Пікассо, яке він намагається сконкретизувати тим способом, що нібито дає «прочуття трьохвимірності» в абстрактних композиціях кругів, сегментів, трикутників, кубів і циліндрів...

Побудована на метафізичній спекуляції, теорія Пікассо, своєрідно переломившись у головах його послідовників, виломилась остаточно в так зв [аному] к у б і з м і, що рішуче повернув був увесь малярський світогляд сучасної Європи.

Впливи вищезазначених мистецьких течій мусив, очевидно, зазнати на собі й Архипенко, з'явившись у Європі без будь-яких твердих традицій, без зашкарублених нашаровувань на своїй художній істоті чужинних шкіл. Приймавши ті впливи, він їх перетравив, перевластив у собі й відчув силу працювати вже з себе самого.

Характерно, що, як свого часу в Києві, він так же негативно поставився до шкільної «учби» і в Парижі, де по вступі до Школи красних мистецтв зміг видержати тільки два тижні, після чого демонстративно школу покинув і почав працювати над собою самостійно.

Незабаром він починає виставлятися у Парижі, переважно в художнім салоні «Незалежних», і серед митців організує ліву школу.

По війні з своїми власними виставками він відвідує Швецію, Італію, Німеччину, Чехословаччину й Америку.

В Німеччині він задержується на довший час, здобуває широке признание і навіть веде провід у тамтешніх мистецьких колах.

Цікаво, що він виступає чи не першим експресіоністичним скульптором, якому завдячує ціла генерація його німецьких товаришів. У стислих актах пробує він зафіксувати заокруглення і нерозривність з землею тваринно-тілесного існування.

Згодом це кидає й зачинає шукати в приступних за допомогою дотику явищах природи законів їх будови і ритму їх функцій, що промовили б самі з себе, безпосередньо уникаючи зразків з дійсності. Він стежить спрощені форми первісноідолянської й архаїчної скульптури, шукає в них праформи.

Анархістичні гасла футуристів не ваблять його, але в футуризмі зацікавлює опоетизування механізму машини, що входить у сучасне життя движучою силою, сповненою новітньої доцільної краси.

Його захоплює естетика сили і швидкості.

Далі з глибшим зацікавленням він спиняється на «духовій геометрії» Пікассо. Він шукає законів, за якими можна дійти спрощених виразів творчості, зливши її з темпом сучасного життя і з новим його індустріалізованим змістом. Його творчість не має в собі ні ознак окреслено реальних — вся вона в синтезі прямувань сучасного світу. Починає від спрощення класичних форм («Tarso»), переходить до схематичних спрощень людського тіла взагалі.

Його захоплює самий біг лінії, констеляція ліній без огляду на вимоги анатомії («Вперед»). В скульпто-портретах його дивує своєрідна краса архаїчної праформи («Ангеліка»). Визначним із-поміж них є в стилі ассірійського примітиву портрет т. Каменєвої. Шукання деформації ведуть до щораз більше абстрагованих спроб — до «повітряної паузи», до «порожньої форми».

Характерним і оригінальним способом Архипенка є його «пластика отворів» (виглиблених ям замість грудей), що контрастує з підкресленими опуклостями, і кількаразове повторення одної форми, де контур вібує в кількох прорізах або й цілком зникає і лише відчувається в суміжній брилі. Дуже цікаві його конструктивні композиції, як, напр., «С о л д а т в ч а с м а р ш у» (світовий крок), «Г о н д о л ь є р», «М е д р а н о» (мотив цирку і мотив жінки-машини), «Ж і н к а» (з відполірованого лискучого металу, що моделює в собі освітлення) і особливо цікавий «П ь е р о К а р у с е л ь» (людина-машина, що вросла в карусель і обертається, вібруючи вгору і в діл). Ноги пофарбовані, кучері бляшані, мов органні сопілки, шия, як трубка, груди — електричні дзвінки, тут же втиснуті колеса, лати, шруби. За матеріал правлять — жовта і срібна бляха, сіра й зелена мідь, кілька гатунків кольорового дерева і навіть дзеркало, що разом справляють ефект різнорідних вражень.

Інтригують і його екстравагантні способи утворення скульпто-малюнків і скульпто-машин (конструкції з різнорідного матеріалу).

В кубо-футуризмі Архипенко розчарувався, визнав його банкрутство, але з непохитною вірою каже: «Шукаймо далі».



## ПУБЛІЦИСТИКА

### ДАНИЛО ТАНЯЧКЕВИЧ <sup>1</sup>

Данило Тянякевич (молодший), теперішній парох Закомар'я, походить з старої попівської родини, котрої значнішим гніздом було село Дідилів в теперішньому Кам'янецькому повіті, де дід його був священиком. Тут родився Данило 6 листопада 1842 р. Школи людові кінчив в часті в малім місточку Виткові, а в часті у Львові, де ходив до гімназії і довершив студії богословські. Висвятившись в р. 1867, дістав посаду приватного сотрудника в Станіславчику, а в р. 1868 став адміністратором капелянії Закомар'я, де остає парохом аж донині. Родина Тянякевичів веде свій початок з України і завсігди визначувалася гарячим патріотизмом. Тож і Данило вже в гімназії старався обняти всю духовну спадщину народну в піснях, переказах, в приповідках народних, а також нову літературу, що на тім ґрунті появилася. А мав він до того і доброго провідника в особі проф. Михайла Осадці <sup>2</sup>, що душу молодця ситив своєю добірною і доволі об'ємистою бібліотечкою. Швидко зібрався гурток молодіжі коло Данила, озарений духом народодлюбних думок, що сягали далеко-далеко. Таким застав його рік 1860-й. Глядання широких основ для національного життя вказало молодому народовцеві збирати і розповсюднювати дотеперішні плоди літературні. І він глядав за ними скрізь, переписував кожду стрічку письменську на рідній мові, де тільки міг її написати. Однак цей спосіб розповсюдження народної літератури показався небавом невістарчаючим і невідповідним. Тому-то за його почином спровадила торгівля Михайла Димета <sup>3</sup> всі твори, писані українсько-руською мовою, з Києва і з Петербурга. Збагачений таким скарбом словесним, він був вже в спроможності обділювати ним щораз більшаючу дружину молодих патріотів-народовців. Небавом найшовся малий гурток літератів руських, котрих виразом душі стала часопись «Вечерниці» <sup>4</sup>. Це були: Володимир Шашкевич <sup>5</sup>, Климкович <sup>6</sup>, Заревич <sup>7</sup>, Л. Лукашевич <sup>8</sup> і Горбаль <sup>9</sup>. До тої дружини пристав незадовго буковинський кобзар Федькович <sup>10</sup>, з котрим Данило увійшов в близькі дружні зносини, загриваючи його до служби народної своєю флюярою, скріпляючи і спомагаючи його

в невеселім побуті на чужині. Дуже широку діяльність розвинув Данило в семінарії. Тут зібрав він коло себе молодий гурт товаришів, одушевлених народною ідеєю, в котрім були такі визначні і спосібні робітники і народовці, як пок [ійний] Цілевич<sup>11</sup> і Гудик<sup>12</sup>, Нат [оль] Вахнянин<sup>13</sup>, Слюсарчук<sup>14</sup>, Билинкевич, Паславський і т. ін., звідси збирав він, еднав і доглядав молоді громади нашої молодіжі гімназійної. Сотками висилав він листи з-поза мурів семінарії то до тих громад молодих, то до поодиноких людей. Користуючи з вакації, сам він відвідував провінціальні громади молодіжі гімназійної і закріплював їх до любові народної, до науки і праці. З тих громад вийшли опісля такі патріоти-народовці, як Євг[ен] Желехівський<sup>15</sup>, В. Навроцький<sup>16</sup>, Ол. Барвінський<sup>17</sup>, Ол. Огоновський<sup>18</sup> і інші. В семінарії заохочував він всякого до роботи, бо і сам він працював, читав і писав. Вже тоді під різними іменами появлялися його письма в «Вечерницях», «Меті»<sup>19</sup> і «Ниві»<sup>20</sup>. Ставши священиком, обернув він свій час на услуги діяльної любові народу свого. Цій любові народній віддавав він самого себе в жертву, свою особисту долю, вигоди і славу. Як він розумів цю любов, доказом служить заложене ним товариство «Закомарська правда» і заложені ним інші подібні товариства. А любов вимагає великого самовідречення. Тут треба працювати на дуже убогім народнім ґрунті, значить, серед найбіднішого народу, на ґрунті, на яким пожитки добуваються дуже поволі і з трудом. До такої роботи треба багато і сильних рук. Тим-то і старався він усно і письмами одушевити наше духовенство і закріпити до подібної праці для рідного народу. В національнім взгляді стояв він завжди за нерозривну зв'язь і за самостійність цілої України. Під тим стягом стоїть він і нині та працює й досі в незламній вірі колишньої світлої побіди. Признаючи його заслуги як на полі релігійнім, так і на народнім, іменував його Ексц[еленція] митрополит д-р. Сильвестр Сембратович<sup>21</sup> Д. Тянякевича радником консисторським з правом носити відзнаки крилошанські. Окрім дрібних і ширших публікацій, друкованих в «Вечерницях», «Меті», «Ниві», «Правді»<sup>22</sup> і інш., Данило Тянякевич написав чимало більших праць, котрі надруковано окремими книжками. Ось заголовки важніших з-поміж них: 1) Соціалісти межі семінаристами?! Студія, призбирана О. Обачним, Львів, 1877, 2) Наші просвітні починки. Критичний озирає подав Д... Т..., Львів, 1877, 3) Найлегші задачі з народної економії. Передав О. Обачний, Коломия, 1878, 4) Пожарні слуги. Передав О. Обачний, Коломия, 1878, 5) Публічна продаж!, Коломия, 1878, 6) Симптоми епідемічні, Львів, 1878, 7) Скажім собі раз цілу правду в очі. Вип. I, Львів, 1878, 8) Лахи! Читана мова, що тримав на вечорницях, виправлених від філії тов. «Просвіта» в Золочеві, Львів, 1879,

9) Як заводити «Правди» на лад «Закомарської правди»? Львів, 1883, 10) Скажім собі раз цілу правду в очі. Вип. II, Львів, 1884.

### З СПОМИНОК ПРО М. КОСТОМАРОВА

В російській часописі «Русское обозрение»<sup>1</sup>, звісній з свого московсько-централістичного і клерикально-консервативного напрямку, в котрій ще так недавно була надрукована остання ганебна стаття П. Куліша «Пани і козаки до Богдана Хмельницького»\*, — в сьомій книжці за липень цього року поміщені споминки якогось старенького сімдесятилітнього дідка, бувшого колись професором університету, — д. Палімпсестова про нашого славного історика і патріота Миколу Костомарова, з котрим авторові споминок довелось спізнатись особисто, жити з ним три роки за часів заслання його в Саратові і підтримувати зносини через ціле життя. В статті д. Палімпсестова багато старечої хвастовливої балаканини, релігійно-моральних і повчаючих сентенцій до сучасної молоді, а також омільних поглядів і суперечностей собі самому.

Починає він з того, що не може пійняти віри тому, щоб М. Костомаров був українофілом, і з обуренням відкидає цю думку — українофільство в його розумінні це щось таке гидке, не варте чесної людини. «Добре, — каже він, — згадаємо, що наш історик буцімто любив більше українців, ніж москалів. Але ж хіба це не одна російська велика сім'я?..» А далі додає: «Я сам чистокровний москаль, але, маючи можливість досить близько спізнатись з українцями, не можу затаїти, що чи не прихильше моє серце до українців, ніж до москалів: там більше тепла, м'якості і чистоти сердечної; менше кривди, підступства, злоумисності...» І зараз же цей прихильник українського народу, згадавши знов, що М. Костомарова вважали за «українофіла» і «сепаратиста», і каже: «Бідний мій друже! Навряд чи знав він, що існують такі «х а х л и» (на цей раз справді безглузді), від котрих я чув, що відусюди, наприклад, з Харківщини і до останніх меж півдня, навіть з усім Понтом Євксинським, є Україна, котра мусить сполучитись з Московщиною на федеративних умовах. Надто ж важко в цій безпідставній нісенітниці те,

---

\* В цій статті автор силкується довести, що вся історична боротьба козаків з ляхами велась не за зневажені людські права, не за релігійні утиски навіть, а являлась просто наслідком розбещеності і свавольства здеморалізованого козацтва. Пани ляхи, мовляв, — це освічені культуристи; козаки — це якісь номади, пірати, розбишаки! Пісні і думи складались буцімто п'яним козацтвом собі на славу, через що вони й не мають історично-наукової вартості і при писанні історії їх треба відкинути.

що подібні мисленики на нашого історика дивилися як на свого ватажка». Вибухнувши таким бурхливим потоком слів і відсапнувшись трохи, автор вже з спокійною велелюбністю повідає, що сам Микола Костомаров називав своє колишнє «дитячою вигадкою, за котру досить було покарати різкою...» Бідний, бідний дідок! Живучи увесь свій вік, мов те зінське щеня, у норі і, як сам він щиросердно признається, не читаючи ніяких часописів, він і в думках собі не покладав, що той самий Микола Костомаров, котрого він знав в кінці 40-х чи початку 50-х років в Саратові, в 61-х і 62-х рр. в Петербурзі безперестанно працював і помагав в українськiм виданні «Основа»<sup>2</sup> і пізніше в «Вестнике Европы»<sup>3</sup> і інших газетах, в котрих писав о конечній потребі освіти українського народу в його рідній мові і на підставах історично-наукових доводив національну відрубність українців<sup>4</sup> від москалів, ляхів і інших слов'янських народів \*. В однім добачає д. Палімпсестів помилку з Костомаровим, це в тім, що останній бажав освіти українському людові в його рідній мові. З цим дідок-автор не може ніяк згодитись, і мимо того, що через цілу статтю носиться з тим, що він справжній християнин і шкодує над підупадком релігійності межі сучасною молоддю, проте ж цей «християнин» відмовляє народам, підданам Росії, говорити рідними мовами і в цілях «обрушення» радить в школах і церквах учити народ тільки в мові російській. Хай дарує йому Бог цей мимовільний гріх, бо, очевиднож, він на старості літах знов дійшов до дитячого віку і не розуміє того, що заборона або навіть утиски мови — це ж страшна кривда, насильство; а кривда і насильство огидливі світлій науці віри Христової.

Пробуваючи в Саратові, як дізнаємось з статті д. Палімпсестова, Микола Костомаров зблизився з одною російською письменничкою М. С. Жуковою, котра була знайома з усіма вищими верствами міської аристократії, в тім числі і з родиною губернатора, завдяки чому і наш історик не терпів утисків від поліції і жандармів. Коло цієї Жукової збиралася невеличка купка молоді з вищою освітою, де М. Костомаров читав їм свого «Богдана Хмельницького» просто з пам'яті, бо рукопис і інші папери його були сконфісковані при арешті. Син Жукової один час був редактором «Губернских ведомостей», в неофіціальнім відділі котрих брав участь і Микола Костомаров. Коли опісля цю часопись став редагувати брат д. Палімпсестова, то М. Костомаров містив в ній зібрані ним поволзькі пісні, за що ледве був не вскочив в лабети. Діло в тім, що одна послужлива «добра душа» «представила на усмотрение» ці пісні цареві,

---

\* Дивись: «Основа» 61 р. «Правда москвичам о «Руси», «Правда полякам о Руси» і ін.

котрий, прочитавши дві-три, сказав: «Що за погань!» і тільки покарав цензора часописі, скинувши його з посади, Костомарова ж і редактора помилував «по доброті свого дійсно добрейшого серця», як висловився в листі до брата в Одесу без міри зраділий редактор. Як звісно, Микола Костомаров був вдачі вельми вразливої, знервованої, чому значно посприяв і 47-ий рік <sup>5</sup>, іноді ж, коли нерви його були дуже роздраженні, на нього находили хвилі якоїсь помисловості, неймовірності: раз, наприклад, йому здавалося і він всіх знайомих запевняв, що пальці йому одубіли, чого справді зовсім не було,— буди-чи ж до того людиною і релігійною, він під такі хвилі силкував-ся яку-небудь дрібну звичайну появу з'ясувати собі з боку вищого призначення або Божого відкриття і т. д. Знов, кажу, це траплялося з ним під час нервової роздраженності; взагалі ж він був людиною хоча й релігійною, але, бачившою багато хиб і забобонів в науці віри грецько-православної церкви, що й дало певну рацію ректорові саратовської духовної семінарії о. Никонорові (Нечипорові) написати про нього в однім своїм утворі: «Віри був зруйнованої, але глибоко сердечної; ходив до церкви трохи не щодня, далеко не в усе віруючи» \*. В своїй же статті д. Палімпсестів малює Костомарова якимсь містиком і фанатиком, котрий бігав за царину, лазив на гори і там на самоті довго молився, котрий не менше цікавився богословськими питаннями, як самою історією. Трудно з цим згодитись, бо й сам автор далі каже, що на Костомарова іноді находили хвилі розпуки і зневір'я, коли він в запалі кричав, що «нема без-крайної любові, нема промислу»; це прямо свідчить про те, що він саме був «віри зруйнованої». От що знав він добре Св[яте] письмо — безперечна річ, він навіть умів говорити мовою церковною і старослов'янською, але ж це виясняється тим, що він був, раз, істориком, а, вдруге, слов'янським федералі-стом; опріч його, і Куліш, і Гулак <sup>6</sup>, і Савич <sup>7</sup>, всі як члени Кирило-Мефодіївського братства дуже добре знали Св[яте] письмо. Автор, тримаючись свого погляду, далі каже: «Але, може, кому на думку прийде, що нашого історика побожним зробила тюрма, а опісля старечі літа. Можемо усунути цю думку»,— і наводить слідуєчий доказ. Але я мушу трошки забігти наперед. Саме перед шлюбом 47 року Миколу Костомарова арештували в Києві і відвезли до Петропавлівської в'язниці, де він після засуду висидів призначений термін і був засланий до Саратова. «Цар,— як каже д. Палімпсестів,— мавший щонайніжніше серце, дозволяв на цей шлюб, але не дозволяв Миколі Костомарову поїхати для цього діла до Києва»; кривні судженої теж не пускали її до Саратова, керуючись забобон-

\* Дивись в тій же статті д. Палімпсестова.

ним звичаєм, що не суджена має їхати до жениха, але, навпаки, жених до судженої; таким робом, шлюб цей розладився і суджена Миколи Костомарова вийшла заміж за другого. Тільки після майже 20-літньої розлуки, коли вона стала вже удовою, не перестававший кохати її, Микола Костомаров знов поновив сватання; довго воне не приставала на це, відмовляючись тим, що має старшу дочку на виданні, але коли ця дочка сама зробилась свахою Миколи Костомарова і почала умовляти матір, то остання мусила згодитись. Як шлюбний дарунок Микола Костомаров подарував своїй судженій книжку «Наслідування Христу» Фоми Кемпійського<sup>8</sup> на французькій мові, написавши від себе довгу передмову, в котрій виявляв свій погляд на шлюб і обов'язки чоловіка та жінки. Отже, на цей факт і спирається д. Палімпсестів, що, мовляв, жоден жених не зробить такого дарунка своїй судженій перед шлюбом, тим бо цей факт свідчить найкращим робом про те, що «наш історик навіть в розцвіті молодих літ, в чаду чаруючого кохання був натхненний вищими думками, вищими цілями, котрими міг натхнутись тільки глибокий християнин». От тобі й маєш! «В розцвіті молодих літ!» Та Бога ж бійтеся, дідуся, — цебто після 20-літньої розлуки, коли Миколі Івановичу було принаймні літ п'ятдесят! Гай, гай! От до чого доводять старече патякання! Й незчулися, як наговорили сім мішків гречаної вовни! А справді, цікаво б дізнатися, що подарував своїй судженій Микола Іванович, коли ще вперше був женихом у Києві? Певно, що не твори Фоми Кемпійського!

Далі от що розповідає він про нервову вдачу Миколи Івановича. Одного разу, коли приїздив він до Феодосії купатися у морі, запросив його вкупі з д. Палімпсестовим (цей останній постійно живе в Феодосії) до себе на обід звісний художник-мариніст І. К. Айвазовський<sup>9</sup>. За обідом зняли бесіду за тодішню боротьбу сербів з турками; Костомаров, звичайно, встоював за сербів і казав, що моральний обов'язок Росії оборонити своїх нещасних братів від турецьких нападів. Ласкавий та гостинний господар між іншим замітив, що нема що Росії ганятися за чужими справами, але «спершу треба свою хату покрити». Це так вразило Миколу Івановича, що він зненацька підвівся з місця і сказав: «Я не можу з вами їсти такого хліба-солі», після чого вийшов з-за столу. Ледве-ледве вдалося заспокоїти збентеженого історика, котрий вибіг вже до передпокою, щоб йти додому, і повернути його назад до обіду. Звичайно, що після того вже не говорили ні про сербів, ні взагалі про слов'янські справи, а Микола Костомаров, мов нічого не було, знов був в добрім гуморі. Ця вразлива та гаряча натура його часто завдавала йому і жалю, і муки, надто у відносинах з матір'ю. Мати його була жінкою малоосвіченою, що міцно кохала свого сина

і завжди піклувалася, аби гарненько нагодувати свого пестунчика. Інколи ці піклування були вже надмірні і замість уподоби приносили Миколі Івановичу багато неприємностей. Сидить, наприклад, він за роботою; все в голові обдумано, полагоджено; він сам увесь перейнявся ідеєю... От він взявся вже за перо... коли раптом відчиняються двері, вбігає мати і кричить: «Колю, Колінько! Яке лишенько скоїлося! Кішка чисто всю сметану перекинула!» Мов опечений схоплюється з місця історик: «А бодай чорти взяли й кішку, й сметану! Ви, мамо, зовсім не даєте мені робити! Я втечу і більше не вернусь сюди!» — кричить він і справді втікає з хати. Опісля вже, коли вмерла його мати, Микола Іванович часто шкодував, що він так нездержано поведився з нею, іноді ображав гострими словами. Згадки про це докором вставали перед його очі і мучили його добру перейнятливую душу.

Любив свою історію Микола Костомаров страшенно. Одного разу, за рік, либонь, перед смертю, зайшов до нього д. Палімпсестів. Микола Іванович був вже дуже слабкий, похилий; знати було, що одною ногою стоїть він в домовині, — кашель душив його, очі не добачали. Д. Палімпсестів звернувся до нього з порадою:

«— Друже, час вже скінчити.

— Що скінчити?

— Час вже кинуть робить для історії; ви багато для неї зробили.

— Ви кажете багато, а я кажу мало і хочу ще робити і робити!

— А очі? Адже ж ви зовсім сліпнете!

— Хай і осліпну.

— Але цього мало, ви вб'єте себе.

— Хай і вб'ю!

— Але ж самовбивці не придуть до царства Божого!

— Ну й к чорту піду, в пекло!

— Ні, це каже не Микола Іванович, котрого я знаю.

— Може, й чорт поселився в мені, йому й служитиму!»

Д. Палімпсестів підійшов до нього, поцілував в голову, просив заспокоїтися. Микола Іванович зітхнув і промовив: «А що ж я без діла робитиму? Вийміть рибу з води, і вона вмере; умру і я від празності. «О, Господе! очі мої изнемогоша од нищеты и я взываю к Тебе: не дай мені осліпнути!..»

Велика шкода, що такі споминки пишуться іноді людьми, котрі, не будучи самі широко розвинені, не можуть ні зрозуміти як слід, ні вяснити деяких фактів в їх правдивім світлі і значенні. Автор цих споминок каже, що він був «наперсником» чи повірником серця Миколи Костомарова; я не можу пійняти цьому віри, бо не думаю, щоб людина, — зовсім іншої верстви,

зовсім інших поглядів і, як бачу з самої статті, прямо-таки реакційного напрямку,— могла заслужити на прихильність і відвертість нашого славного патріота і історика, ні, навіть менше, щоб могла вона сподобатися йому. В цій думці мене підтримують і ті чотири листи Костомарова до д. Палімпсестова, котрі останній подає в кінці своєї статті. З змісту їх не видно, щоб межі автором листів та д. Палімпсестовим були дружні відносини; два з них написані на Різдво, два на Великдень і oprіч вітання з святом та звичайних запитань про здоров'я родини — в них нічого нема. Не бачачи ж в них загальної цікавості, я не вважаю потрібним їх тут і наводити.

### З ПІВНОЧІ.

*Твори Павла Граба* <sup>1</sup>

З друкарні Наукового товариства імені Шевченка <sup>2</sup> заходом і коштом невтомого працівника д. Костя Паньківського <sup>3</sup>, як 16-а книжечка «Дрібної бібліотеки» <sup>4</sup>, вийшов недавно під вищезазначеною назвою збірничок поезії одного нашого землячка, котрого доля-мачуха загнала далеко-далеко від рідного краю, межі суворі тайги та нетрі, на далеку Північ. Нам і раніш доводилось читати (і в часописах, і в окремих виданні «Пролісок») пісні-ридання цього страдника-поета, і вони завжди глибоко вражали нас своєю непідробленою щирістю, художньою формою і чесним, суто громадянським напрямком; тим-то і тепер ми з великою цікавістю взялись до читання нового збірничка його віршів. Коли ще раніш, читаючи вірші цього автора, ми спостерігали в них значну перевагу так званого мінорного тону, перевагу журних безвідрадних співів, то цей новий збірничок (принаймні перша половина його) зробив на нас ще сумніше, ще більш придавлююче враження...

Правда, натще серце не заспіваєш коломийки, але факт лишається фактом,— ми ж лише його констатуємо. Більша частина цих віршів, як і сам автор признає в передмові,— намучений розпучливий зойк в'язня, присудженого на сконання в тяжкій неволі; де-не-де ще прорветься сміливий поклик до праці, до борні, але зараз же той поклик і затихає під приступом пекучого болю, під тяжою самотності. Свою гірку долю поет прирівнює до долі неньки України:

Життя нелюдське, життя жорстоке  
Панує вколо, панує всюди...  
Кругом болото, грузьке, широке,  
Труйне повітря вдихають груди.



Великий світ наш... нема ж до кого  
Ні пригорнутись, ні забалакать...  
Самотне серце з болю тяжкого  
Не перестане довіку плакати.  
Та вже недовго; вже дочуваю —  
Надходить сумно кінець довчасний...  
Прощай, мій любий, коханий краю,  
Як я — забутий, як я — нещасний!

Ніякого виходу не бачить поет з того тісного зачарованого кола, в котре замкнено його життя, і він в розпущі питає:

Куди подінусь я з нудьгою,  
Кудь подамся від журби.  
Робак, роздавлений чоюю,  
Нікчемна іграшка судби?!  
}

А не бачачи виходу, поет зрештою доходить до переконання, що треба скоритись, треба потурати.

Тяжко, гірко визирати  
З самотної хати;  
Кругом німе або враже...  
Хто ж привітне слово скаже!  
Треба потурати!

Не виходять думи-втрапи  
З самотної хати;  
Вік гостке лихо чорне...  
Хто ж до серця, хто пригорне?  
Треба потурати!

Нема куди утікати  
З самотної хати —  
Скрізь пустиня, скрізь безлюдно...  
Як не сумно, як не трудно!  
Треба потурати!

Була якась щира душа, котра могла б і пригріти, і розважити поета, та й та не судилася.

Весь огорнутий журбою,  
Безнадійно плакав я  
Та нудився за тобою,  
Царівниченько моя!  
Стихло, змовкло все те згодом...  
Не приходь же знов на ум.  
Не воруш своїм приходом  
Звиклих жалів, змерлих дум.  
Бо як знати? Іскра тліє;  
Доторкнешся — спалахне:  
Вдруге серце наболіє,  
Встане марення сумне.

Ми навмисно навели тут витяги стихотворів, котрі нам перші на очі трапились, і, здається, грубо не помилилось, коли скажемо, що такий або подібний цьому загальний відпечаток щодо ліричного настрою автора носять на собі і всі

його стихотвори, звичайно, не беручи на увагу перекладів, де поет мусить переспівувати чужі і думи, і почуття.

Нема що казати про вартість цих стихотворів,— кожний читач з наведених зразків сам переконається в їх красі і гармонійності; ми самі замилюємось в них, і нам дуже б не хотілося кидати авторові докір за деякі їх дрібненькі хиби, проте ж задля безстороннього і правдивого осуду ми мусимо це зробити. Ми робимо закид авторові за невиробленість його стихотворів; на всіх них лежить відпечаток якоїсь хапливості, незакінченості, наслідком чого являються небажані взагалі в нашій мові москалізми, а часом перекручені або навіть і зовсім ковані слова там, де при більшій увазі можна б, здавалось, без них обійтись. Ми не будемо наводити тут таких слів; попередній критик «Проліска»<sup>5</sup> (збірничок цього ж автора) зазначив їх в своїй статті за той рік; скажемо тільки, що вони подибуються і тепер, в новім збірничку, надто ж в речах, перекладаних з інших авторів. Переклади зроблено: з Байрона<sup>6</sup> «Шильонський в'язень», «Замок Альва»), Пушкіна, Добролюбова<sup>7</sup>, Полонського<sup>8</sup>, Плещеева<sup>9</sup>, Майкова<sup>10</sup>, Курочкіна<sup>11</sup>, Якубовича<sup>12</sup> (також засланець до Сибіру), Козлова<sup>13</sup>, Веневітінова<sup>14</sup>, Михайлова (Шеллера)<sup>15</sup>, Мея<sup>16</sup>, Апухтіна, Боровиковського, Лихачова, Бикова, Мартова, Щербини<sup>17</sup>, Водовозова, Пальміна<sup>18</sup> і інших. Дуже ми вдячні авторові, що він познайомив галицьку публіку з видатнішими російськими поетами. Книжечка досить товстенька, коштує 20 крейцарів і, як всі видання д. К. Паньківського, виглядає чепурно і красно; тож, уважаючи на таку малу ціну і внутрішню коштовність її, ми радимо взагалі всім, надто ж нашим братам, закордонним українцям, набувати її як в найбільшій числі.

## ВІСТІ З РОСІЇ

В І книжці нашого вісника за цей рік у відділі повищого заголовка Spectator підніс факт<sup>1</sup> пробудження самосвідомості російської громади; він побачив його, між іншим, в таких проявах, як адреси земств новому цареві і нелегальні російські видання в самій Росії і за кордоном. В цім разі він, як кажуть, «почув письмо носом» і на підставі двох-трьох фактів зумів відгадати пануючий настрій громади, не переходячи для цього «по той бік прірви»... І дійсно: самосвідомість російського загалу росте тепер майже з елементарною силою. Але інакше й бути не могло. Чотирнадцятилітній деспотичний режим панування Олександра III з незліченними надужиттями та безправ'ями, гідними хіба часів аракеєвщини<sup>2</sup>, з абсолютним пригнобленням усього скільки-будь живого, самостійного,

вільного, зробив своє діло так, як того, може, й не сподівався сам той, хто його запровадив! Страшенні наслідки голоду, холерні (як в Саратові, в Астрахані і інш.) і чумні (як в станиці Крив'янській в Донщині і інш.) бунти показали всю байдужість і повну нездалість зледашлого уряду прийти на поміч тоді, коли це було найбільше потрібне, щоб завчасу запобігти грізному лихові, а заходи коло приборкання прав земства, заведення інституції земських начальників, утиски цензурні, національні і релігійні (проти штундистів, сектярів і уніатів), віддання народної освіти переважно в руки духовенства (улюблені Победоносцевим<sup>3</sup> церковноприходські школи), величезні тягарі податкові разом з жорстокою системою збирання їх \*, а зрештою адміністраційний потайний суд над політичними переступниками, що незгірш Конвенту<sup>4</sup> часів французької революції практикував «білий терор», засуджуючи тисячі невинних людей на заслання, тюрми і каторгу,— все це виразно означувало той шлях реакції, яким ішов і думав йти далі царський уряд. «Цар-миротворець», «мужицький цар», як похопились назвати його урядові і пів-урядові часописи, тримаючи рівновагу політичну в Європі, тим часом обернувся до внутрішнього життя держави і в товаристві Победоносцевих і комп[анії] розпочав війну у себе дома. Правда, деякі з цих нужденних креатур не зуміли довго туманити навіть царя і в своїм ненадлім запалі до грошей і грабунку зайшли так далеко, що на решті й безглузда російська Немезида<sup>5</sup> мусила наложити на них свою карну руку: міністра скарбу Вишнеградського<sup>6</sup> і міністра залізниць Кривошеїна сам цар скинув з посади за крадіжки. Тим не менше згубна діяльність цієї знаменитої плеяди мужів державних не пройшла марно; зруйнована упень фінансово Росія мусила йти по жеври до інших держав, принижатись, просити позичок, а нижчим верствам суспільності, так званому податному сословию, годі було й марити про якусь полегшу. Тяжко й уявити собі картину більшої деморалізації і безголов'я, як за тих часів! Ні одна держава під час свого найбільшого упадку не спускалась, може, до такої безодні, як Росія під царем Олександром III.. Все замовкло тоді, принишло, схилилось під державною пресією, жодна жива думка не зворушувала приголомшену громаду, доказом чого служить сама література, що за той час не дала й одного оригінального,

\* Пільги даровано тільки «дворянам» при викупі маєтків, заставлених у Дворянським земельнім банку. Правда, по лихоліттю під час голоду замість того, щоб зменшити податки, уряд став закладати так звані Крестьянські земельні банки, звідки селянин міг дістати позички за значно більший процент, ніж «дворянин» зі свого банку, а до того ж все це було так мудро уряджено, що позички здебільшого побирали думи і глитаї, а бідак, як звичайно, не мав нічого. Факт цей досить знаний у Росії і не потребує покликувань на джерела.

визначного таланту, а спромоглась хіба на те, щоб народити нужденну каліку — декадентизм... Даремно намагалась купка недобитків-народовольців приєднати до себе свіжих робітників, викликати в громаді співчуття до своєї діяльності — їх гасла вже втратили свою популярність, їх поклики губились безслідно, не знаходячи відгону... Але тим часом, як зауважує більшість громади, мирилась з долею вола, що, тягаючи день у день ярмо, привикає до нього як до чогось конче потрібного, інтелігентна меншість, що звичайно являється опозиційною силою, не могла годитись з таким станом речей і звернула всю свою увагу на винайдення засобів боротьби з ним. Сферою пропаганди вона обібрала тепер верстви фабрично-робітницькі, перенісши, таким робом, свою діяльність в і к л ю ч н о на більші міста. Але цей рух не був цілком соціал-демократичним, як його розуміють на Заході; він був просто антиправительственным; пропагандисти не мали стало уложеної програми, не представляли з себе щільно і широко організованої партії; вони поодинокі або невеличкими купками старались переводити загальнореволюційні ідеї між більш неспокійним робітницьким елементом, причому становище робітника в капіталістичній продукції їх займало лише постільки, поскільки воно являлось відповідним ґрунтом для боротьби з деспотичним урядом. Робітник не був для них фетишем, яким він став пізніше для деяких ентузіастів теорії економічного матеріалізму, коли рух робітницький у великих містах справді став прибирати вигляд більш соціал-демократичний... Ясно було одне, що при державнім абсолютизмі неможлива жодна раціональна робота в дусі перебудови суспільного укладу, — про це свідчили і проби революційної роботи в попередніх роках, і зрештою сама дійсність. Тому-то коли свіжозорганізована партія Народоправців<sup>7</sup> видала свій маніфест і програму, висловлену в брошурці «Насущный вопрос», де, відкинувши партійні ворогування і всяку іншу роботу набік, закликала всіх до спільної акції проти державної самоволі і ставила головною метою здобути ширшу політичну волю в Росії (цікаво, що, трактуючи про національне питання, автори брошури, може, в перший раз по Герцені в числі пригнічених народів згадали в и р а з н о і українців!), то навіть ліберальні і буржуазні елементи віднесли до неї з повним співчуттям! Ми знаємо, як сумно скінчились перші заходи народоправців: друкарня їх була сконфіскована, а головних учасників арештували жандарми. Діяльність народоправців, правда, була на якийсь час спаралізована, але тут несподівано виринула нова надія: умер цар Олександр III і всі чомусь піднесли очі на його наслідника, нового царя Миколу II, сподіваючись від нього коли не самої конституції, то

бодай ліберальних реформ. Тільки довгим отупінням і повною приголомшеністю, що справило попереднє царювання, і можна собі вияснити ці безпідставні надії на конституцію згори; але проте ж незаперечливим фактом є, що в головах переважної більшості ці наївні надії мали перейти в конкретну дійсність. Ліберальні часописи заговорили про потребу розширення прав земства, скасування цензури, а одна навіть умістила статтю, де зовсім недвозначно говорила, що Росія знаходиться тепер «на рубеже двух епох» і т. д. Взагалі всі кричали і дебатували на цю тему так багато, що навіть завзятіші скептики прикусили язичка і всередині почали сумніватися, чи не занадто далеко зайшли вони в своїм скептицизмі. Зрештою всі причаїли духа, і Валаамова ослиця<sup>8</sup> — російське земство — заговорила перед самим царем, жадаючи конституції. «Безглузді мрії» і «я піду по стопам мого незабутнього батька», — була відповідь на домагання представників народу! Така ж нещаслива доля спіткала і петицію літератів російських про знесення цензури. Треба було покійного Щедрина, щоб змалювати цей пам'ятний історичний момент! Бідні «головотяпи» аж тоді зрозуміли, що нема чого їм сподіватись від царя, коли він з ласки своєї огрів їх обухом по голові. Таким робом, мрії і надії розлетілись, лишилась одна свідомість конечної потреби якоїсь позитивної роботи, і всі незадоволені елементи кинулись її шукати. Ліберали заходились коло народної освіти і на легальнім ґрунті почали закладати недільні школи, народні читальні, бібліотеки, уряджувати відчити для народу, а революціонери ще з більшим запалом віддалились пропаганді і організації між робітниками і академічною молодіжжю. Про наслідки агітаційної діяльності між робітниками в 2 кн. «Життя і слова»<sup>9</sup> були подані красномовні факти в коротеньких статистичних даних про страйки в Росії<sup>10</sup>, але ми мусимо сказати тут кілька слів про загальний настрій, викликаний в російській інтелігенції теорією економічного матеріалізму, що тепер стала там на порядку деннім<sup>11</sup>. Книжки Струве<sup>12</sup>, Бельтова, Волгіна<sup>13</sup>, Тугана-Барановського<sup>14</sup>, Гурвича<sup>15</sup> і інш. підняли питання економічного матеріалізму в російській літературі. Всі вони визначались полемічним характером, бо приходилось виступати в них проти старої школи народників, якої представниками являлись Михайловський<sup>16</sup>, Кареев<sup>17</sup>, Іванюков<sup>18</sup> і інші. Ці останні не забарились відповісти на зроблені їм закиди і боронити свої погляди; таким робом, зав'язалась цікава полеміка, що притягнула до себе пильну увагу освіченої суспільності і разом з тим поділила як самих письменників, так і читачів на два ворожі табори: народників і марксистів, або суб'єктивістів і об'єктивістів. Книжки першої категорії (себто марксистів) писані, треба сказати, солідно, науково,

при всій докладності і справедливості виводів зі свого становища все ж таки визначаються доктринерсько-філософським тоном, що часом не дає автору ближче придивитись до дійсного життя, а полемічні збочення і запал не дозволяють йому признати слушність противнику там, де вона йому належиться. Не можна не згодитись з основними поглядами цих авторів, але не можна й пристати до кабінетного трактування їх про аграрне питання. Цього питання не могли ніяк розважити два недавні виїзди соціал-демократів у Вроцлаві і Лондоні з цього ж питання, з котрим треба дуже і дуже числитись у хліборобській Росії, вже тим більше не можна легковажити свіжоспеченим російським соціал-демократам. А вони-то власне його й легковажать, занедбуючи цілком сільські класи і пропонуючи їм пролетаризуватись. Надто ж прикро те, що ця полеміка спричинилась до роз'єднання опозиційних сил: обидва табори стали в ворожі відносини, охрестивши один одного лайливими назвами. Народники назвали своїх противників «марксятами», а ті їх у відповідь «земськими начальниками». Як і коли розв'яжеться аграрне питання, це покаже нам дальший розвій економічного життя в Росії; не треба тільки забувати, що і сільський елемент може стати в пригоді тим же самим соціал-демократам хоча б навіть при добуванні конституції, бо Росія ще не вступила в той період життя, коли можлива сама тільки економічна революція, що йде мирним шляхом компромісів і уступок, але може в ній прийти і до політичної ворохобні. В противнім же випадку на сільським елементі може опертись сам уряд і тоді цей елемент зробить опозицію і соціал-демократам. Це ніби-то розуміють добре і російські соціал-демократи, та проте уперто твердять своє, що, мовляв, нехай народники турбуються селянами, а в нас є робітники.

Не менш прикру ситуацію знаходимо і серед українського руху в Росії. Українські радикали, що стоять на ґрунті наукового соціалізму і, значить, в основі являються прихильниками марксизму, не можуть ніяк прийти до спільної акції з «народовцями»<sup>19</sup>, або, як ці останні ще себе називають, просто «українцями», замість давньої, здескредитованої, на їх думку, назви «українофіли», хоча обоє мають одного політично-національного ворога — російський уряд. І тут на сцену часто виступають лайки і суперечки часом зовсім особистого характеру. В однім великім місті нам, напр., звісні цілих п'ять коли вже не партій, то принаймні громад, і всі вони гризуться між собою здебільшого, як кажуть, «за маслян і вишкварки», бо на пункті боротьби за національну і політичну волю вони певно б погодились. Одна громада в тім же місті заявляє, напр., що вона в основі гідиться з радикальною програмою і вважає себе «драгомановцями чистої води», але не може до-

зволити радикалові, щоб він дав російську книжку якомусь тямущому, дотепному мужикові навіть тоді, коли б він сам того жадав і української книжки не було під рукою, а була б певність, що через те він не зіпсується національно. Через інші особисті сварки вони й не хтять злучитись з радикалами, радикали ж, зі свого боку, кажуть, що їм, властиво, майже ніколи не приходить ся давати мужикові книжки не то російської, а й української, бо він з ними і не стикається, а на той рідкий випадок, коли б лучились які зносини, то, певно, знайшлась би і українська добра книжка (є ж у нас такі популярні видання, як Драгоманова «Рай і поступ», «Про волю віри» і т. ін.), та проте принципіально на жадання російської книжки вони не змогли б відмовити і від свого принципу відступать не хтять. Сміх і горе! Виходить, що принцип і дійсність — це два антиподи. А між тим українцям з захованням своєї партійно-національної відрубності треба б давно вже виступити спільно з іншими революційними елементами в Росії для виборення політичної волі і не лякатись нелегальних засобів боротьби. Тоді б поважніше відносились до нас і москалі і не лялали б «галушковим патріотизмом» і «мазепинським сепаратизмом». Та де там! Ми ніяк не зберемось і на з'їзд загальноукраїнський, щоб поділитись думками та завести яку організацію з сталою програмою. Проте яка б не була різниця в відтінках думок і поглядів, які б не були суперечки між партіями і громадами, нам таки приємно зазначити тут факт пробудження російської суспільності. Ясно, що реакція вже наступила і не сьогодні, то завтра ми побачимо її наслідки. А тим часом:

Усюди чад, а ворог лютий  
Пекельні бенкети справля...

Так і пригадуються нам слова поета. Так, ворог справляє свої бенкети і, здається, не думає йти на уступки. Недавно ми бачили, якою пишнотою оточив цар свою коронацію, навіть тисячі жертв упали для завершення його тріумфу, а щойно ми читали, які страшенні видатки були зроблені для його подорожі за границю. Жодної реформи, жодної полегші він ще не зробив для тих, на чії гроші розкошує; навпаки, бачимо, як уперто хоче йти він по стопах свого «незабвенного родителя» і потурати самоволі своїх чиновників. От невеличкий факт, що ми вичитали в легальній «Неделе»<sup>20</sup>. В Переяславськiм повіті, на березі Дніпра, є три селитьби: Гусинець, Кальне і Рудякове; ґрунту там дуже мало, до того ж він переважно піскуватий і під час повені заливається Дніпром. Селитьби ці належали колись до маєтку кн. Васильчикової, що й подарувала їх в завіщанні Троїцькому монастирю. Ґрунт монастиря через те став суміжним («черезполосым») з ґрунтом

селян; до того ж стали виникати і суперечки з монастирем за випаси. Губернська управа звернулася до св. Синоду і просила або подарувати частину ґрунту монастирського селянам, або продати її їм, за що згори згоджувалась сама заплатити гроші з спеціально призначеного на такі справи фонду. Св. Синод, знаходячи те і друге для монастиря обтяжливим, не згодився на це і відхилив пропозицію Полтавського земства («Неделя» № 31 ц. р.). Треба сказати, що мешканці цих селитьб надзвичайно убогі, тимчасом як монастир процвітає. Факт цей, на нашу думку, не потребує коментарів. Так, проте, що ж тут дуже обурюватись, коли в Росії в кінці XIX ст. з наказу того ж Синоду навіть відкривають «святі мощі»! Так, у Чернігові цього літа були відкриті мощі св. Феодосія і страшенна сила народу йшла й їхала туди на прощу, несучи свої дари і жертви. Знайшовся навіть один такий богобоязливий землячок, звісний мільонер Н. А. Терещенко<sup>21</sup> що на домовину (раку) для сього угодника видав не більше не менше, як 50 000 рублів. А скільки-то добрих книжок можна було б видати для темного народу на ці грошики!..

Закінчим ці вісті маленьким спростуванням. В I кн. «Життя і слова» у відділі «Політичної хроніки» на ст. 4 Ів. Франко, розбираючи промову Барвінського<sup>22</sup> в австрійській делегації в Будапешті, висловився так: «І от д. Барвінський звертає свої гноми на інший адрес, на адрес Слов'янського благотворительного общества, зовсім неповинного в тих безглуздох утисках, які терпить в Росії українське слово».

От власне щодо «невинності Слов'янського благотворительного общества» і маємо зробити невеличке спростування, бо деякі «добрі люди» постарались з цієї нагоди закинути д. Франкові якісь москалофільські тенденції. Що таке Сл[ов'янське] благ[отворительне] общество і яку роль відіграє воно щодо української справи, покаже оцей цікавий факт, що розповів нам його один близький приятель, людина цілком певна і чесна. Три роки назад, перебуваючи в Петербурзі, довелось йому в числі публіки втрапити на засідання Сл[ов'янського] благ[отворительного] общества.

По переведенню різних справ і квестій, так розповідав наш приятель, підвелась з місця якась комаха і звернулася до присутніх з таким приблизно внесенням: «Від якогось часу (комаха ця говорила натурально по-московськи) в спорідненій з нами Галичині один недостойний син своєї вітчизни, емігрант, ім'я котрого я не зважуюсь тут навести, щоб не образити стін нашої поважної інституції (сердега, певно, мав на думці Драгоманова!), став сіяти згубне сім'я сепаратизму і соціалізму між інтелігенцією і народом, проводячи свої ідеї як в окремих



своїх виданнях, так і в місцевих часописах і журналах. На жаль, деякі ці видання і часописи й досі проходять через цензуру до Росії і роблять свій злоносний вплив і у нас,— тож ставлю внесок обернутись від імені нашого товариства до Міністерства справ внутрішніх з проською про заборону впуску до Росії всіх галицьких видань». Внесення було односторонньо прийнято, і незабаром на «Зорю», «Дзвінок»<sup>23</sup>, «Правду» і ін. цензура наложила своє veto.

\*

В останні часи багато людей у Росії любить нарікати на студентство, покликуючись на його безпринципність, відпекування від справ суспільно-політичних, на брак навіть більш інтенсивного життя в самих його академічних корпораціях. Чого, мовляв, можна сподіватись від громади, коли навіть наймолодші, передові сили її спочивають собі в інертній спокої?! Але справа не стоїть уже так зле. Правда, коли порівняєм сучасне студентство до студентства 60—70-х років, то побачимо солідний мінус: тодішнє студентське життя було правдивим огнищем, де вигартовувались надзвичайні суспільні сили, що вміли присвятити себе цілком укоханій ідеї і навіть життям своїм власним заплатити за неї (згадаймо лишень довгий ряд імен таких фанатиків ідеї, як Желябов<sup>24</sup>, Кибальчич<sup>25</sup>, Чернишов<sup>26</sup> etc.). Тепер значно не те — загальна реакція вспіла відбитись і на цій елементі суспільності<sup>27</sup>. Але ж коли порівняєм те ж російське студентство до студентства закордонного, то все ж таки перевага, і досить велика, буде на боці першого; в Росії, наприклад, цілком неможливі такі факти, які мали місце цього року в Віденському університеті, де німецькі бурші (а такими там є коли не всі, то численна більшість) вже два рази побили і виштовхали з університету своїх колег жидів; там неможливі також і поединки (дуелі) між студентами, що в німецьких буршіх зробились якимсь культом честі. Навпаки ж, такі факти з студентського життя за останні роки, як маніфестації 19 лютого з powodu знесення кріпацтва в Харкові і Києві, демонстрації з powodu ганебної промови проф. Ключевського<sup>28</sup> в Москві і студентської кухні в Петербурзі і т. ін., свідчать нам виразно, що життя там б'є свіжою цівкою, що є в ньому відгук і на справи суспільно-політичні.

В І книжці нашого вісника за цей рік був уміщений лист студентів Лісового інституту в Петербурзі jako протест на градуляційну телеграму вихованців Лісової школи в Найсі з нагоди коронації царя. Тепер ми маємо не менше цікавий лист студентів Московського університету, висланий у відповідь на запросини їх Глазговськими колегами до себе на ювілейне

свято в честь лорда Кельвіна (Томсона). Відповідь ця якнайкраще ілюструє обставини життя російського студентства: але нехай самі листи будуть красномовними речниками цих обставин.

«Запросини Глазговських студентів на ювілейне свято лорда Кельвіна (Томсона). Глазговський університет 17 марта р. 1896. Секретареві студентської асоціації Московського університету.

Ш[ановний] д[обродію]! Студенти Глазг[овського] університету ухвалили спорудити свято в честь ювілею лорда Кельвіна яко професора цього університету. Свято буде тривати 2 дні, пон[еділок] і вівт[орок], 15 і 16 червня 1896 р. Дуже нам приємно просити студентів Вашого університету, аби прислали двох делегатів для участі в цьому святі. Харч і помешкання для запрошених делегатів будуть оплачені. Делегатів просять привезти з собою свою студентську одягу, а також прапор університету. Будьте ласкаві якнайскоріше подати нам імена Ваших делегатів. З поважанням Hyam Goodman М. А. від імені студентської комісії».

На це московські студенти відповіли так.

«Відповідь Московської союзної ради земляців.

Hyam Goodman М. А. Ш[ановний] д[обродію]! Не можна не дивуватись, як російська адміністрація дозволила, щоб студенти Московського університету одібрали Ваш лист, де ви запрошуєте їх взяти участь в святкуванні ювілею л. Кельвіна. Орган, що має підставу уважати себе представником думок студентів Московського університету, висловлює студентам Глазговського університету найглибшу подяку за їх запросини. Тим що вони показують, що признають російське студентство частиною єдиної культурної інтелігенції і жадають підтримувати з ними зв'язок, то ми користуємось цією нагодою, аби ближче познайомити англійських студентів зі становищем їх російських колег. На основі «важного» і тепер університетського статуту з р. 1884 — студенти вважаються окремими слухачами університету і не можуть брати участь ні в якій діяльності, що має колективний характер», цебто нам заборонено посилати від себе делегатів куди б там не було і для чого б там не було, заборонено збиратись на сходинах для розв'язання якого-будь питання, заборонено закладати товариства для якої-будь цілі. Цим пунктом визначається характер відносин між студентами і їх урядом; студенти не можуть зректись свідомості своєї солідарності, а їх уряд всіма силами старається викоренити з них цю свідомість, уживаючи часом щонай-

дікіших, щонайжорстокіших способів. Взагалі університетська управа (що складається, між іншим, із професорів) і університетська інспекція в своїх відносинах до студентів керується тими самими принципами і заходами, що й загальна адміністрація, з якою вона має зносини і звідки дістає собі поміч (напр., для вгамування студентських «бунтів», цебто сходин, коли навкруг університету і на подвір'ї являється величезне число поліційників, солдат, а часом навіть козаки з нагайками). Загальна ж адміністрація, тобто органи міністерства справ внутрішніх, у своїм пориванні задавити всяку ознаку суспільної самодіяльності найбільшу увагу звертає на студентів, яко людей «неблагонадійних» par excellence. Вона підбурює проти нас менше культурні верстви людності як проти зломислеників-бунтівників, обставляє нас шпигами, що ховаються нерідко під нашою академічною одежею, часом навіть висилає між нас провокаторів. У нас постійно роблять ревізії, найбільш діяльних з нас карають адміністраційно, відбирають їм волю, а іноді на цілі роки висилають з університетів, що для багатьох являється неможливістю закінчити освіту і працювати на обібранім полі. Чимало вже інтелігентних і енергічних людей згубив цей поліцейський режим з усією його самоволею. Що ж дотичить професорів, то новий статут дав їм хабара, цебто гонорар від слухачів, і зробив урядниками, настановленими міністерством, страшенно здеморалізованими. Найліпші з них, що підтримують зносини з студентами і, не ховаючись, висловлюють поступові гадки, мусять кидати університет і терплять переслідування адміністрації; другі, що спочувають студентам, але занадто залякані, щоб виявити це співчуття в дійсності, не грають активної ролі в ході університетського життя; зрештою, треті, значна більшість, що дивиться на своє становище лишень як на джерело для побирання доходів і підвищень — це наші вороги. Російська ж інтелігентна громада занадто мала, налякана і байдужа, щоб явно виступити в обороні своєї молоді. От таке-то невідрадне і безправне становище російських студентів. Та неважаючи на всі ті тяжкі умовини, серед яких нам приходиться жити і котрі роблять найшкідливіший вплив на життя російського студентства,— в більшості студентів все ще живе поривання до організаційного єднання. В московському університеті існує потайна організація, що обіймає близько всіх студентів — Союз земляцтв (асоціація з тих, що вчать в вищих академічних інституціях, чоловіків (мужчин) і жінок, переважно уроджених в одній місцевості). На чолі цієї організації стоїть Союзна рада, що складається з представників колективних одиниць Союзу земляцтв (тепер їх 45). Організація має свій союзний суд — Судову комісію. Мета організації — підойма інтелектуального і морального

рівня Московського студентства, матеріальна взаємна допомога і можлива боротьба з ворожими студентам силами. Діяльність Союзу страшенно обтягується наведеними вище перепонами, але проте ж він щосили старається тримати свій «прапор» — принцип єдності, самодіяльності в тій надії, що прийде на-решті час, коли спаде з них той тяжкий гніт.

Ви бачите тепер, що для нас нема й мови про висилку яких-будь делегатів: кожна особа, вислана нами, дістала б занадто важку кару. В усякім разі ми вітаємо Вашого професора, його-бо наукові заслуги знані всьому світу, і висловлюємо великий жаль, що позбавлені можливості брати більш активну участь в житті західної інтелігенції, бо співчуття її і якнайбільше єднання не можуть не бути для нас вельми пожаданими.

*Союзна рада 45 сполучених земляцтв.  
Москва. 22 квітня 1896 р.»*

Для тих, хто цікавиться організаціями студентів у Росії, ми до повищого листа можемо додати від себе ще деякі дрібні відомості. В склад земляцтв входять не так особи, уроджені в одній місцевості, як, головне, ті, що вчилися в одній гімназії. В Петербурзі, наприклад, є аж два Кронштадтські земляцтва.

Організація і діяльність кожного земляцтва цілком самостійні і незалежні від других. Окрім того, існує так звана Центральна каса взаємної допомоги студентів, що розпоряджає досить великими фондами матеріальними. Ці фонди йдуть на допомогу бідним студентам. Та проте Центральна каса вважається інституцією протизаконною і тому всі її операції повиті покривалом таємності. Чути, що є ще дві якісь корпорації, але їх мета незвісна, бо їх тримають у великій тайні. Є також кружки спеціального спорту — шахістів, біциклістів і ін. В Москві земляцьких організацій далеко більше, як у Петербурзі,— там в склад їх входить 80 % з загального числа всіх студентів, тоді як в Петербурзі тільки 20 %. Такі земляцтва є і по інших університетських містах — в Харкові, Києві, Дорпаті<sup>29</sup> і ін. Щодо жінок, курсисток, то вони не закладають окремих земляцтв, а прилучаються звичайно до земляцтв при університетах. В двох земляцтвах у Петербурзі їх навіть вибрано за «старостів» і вони мають там великий вплив. Jako ілюстрацію до характеристики студентських відносин, вилонених в повищій листі московських студентів, подаємо тут «історію» з проф. Шіллером, що відбулась цього року в стінах Київського університету. Цікаво, як в тій історії пописалась місцева університетська управа і центральне міністерство! Дотичні інформації беремо безпосередньо з відозв, виданих в цій справі Союзною радою київського зв'язку земляцтв. 1-го мая ц. р. були іспити з фізики у проф. Шіллера для сту-

дентів-медиків 1-го року. Іспитувався студент N; іспит тривав щось з півгодини, і д. N, змучений, почувавши, що далі не може вже відповідати, кілька разів звертався до професора з просьбою відпустити його, бо  $1/2$  години іспиту вже досить виявили його бодай середнє знання. Професор на те не пристав і питає все далі і далі. Зрештою N став просити дозволу хоч трохи відпочити та надуматися, професор і в цьому відмовив і після кількох просьб казав йому відійти. Коли ж той не уставив у своїм намаганні, то професор, обернувшись до решти студентів, зимно і розважно прорік свою злонаслідну фразу: «Покличте-но там кого, старосту або що, щоб його...» (Староста — уповноважений від «курсу» або відділу студентів, товариш, що відає справи курсу.) По цих словах, вражений і замішаний, N покинув аудиторію. Відділ медиків 1-го року, почувавши себе ображеним, вислав до Шіллера уповноваженого ним старосту, просячи вияснити таке поступування. На зроблений старостою в чемній формі запит професор відповів, що «бачить в кожному студенті лише окрему одиницю і, не знаючи відділу яко щось ціле, не хоче вислуховувати від його «уповноваженого» ніяких заяв», і по словах «йдіть до ректора» раптом віддалився. За кілька днів на загальнім зібранні різних відділів студенти ухвалили вислати депутацію до інспектора з заявою, що, уважаючи поступування пр [офесор] а образою для всієї корпорації, а нечемне трактування старости — негідним професорського стану, вони жадають виключення Шіллера з екзаменаційної комісії, а в противнім випадку за наслідки не ручать. Заяву цю університетський уряд відкинув, а 4 мая ректор закликав до себе старосту. Там показалося, що Шіллер подав на письмі скаргу за грубіянське поведження якогось студента, «що зве себе старостою», і обвинувачував його в агітації серед товаришів. Ректор також докоряв старості за його негідне заховання і дивувався, «як то міг ученик наважитись вимагати від свого учителя, щоб той перепрошував» і т. д. Протягом кількох днів тривали наради між студентами різних відділів, спершу хотіли ухвалити загальний страйк, цебто щоб усі відділи зреклися всіх дальших іспитів, потім думки розбилися, пропонували зректись одного тільки іспиту фізики, зрештою при цій думці лишився тільки один відділ медиків з 1-го року, що й додержав ухвали.

Але по вакаціях викликана з цієї нагоди постанова міністерства причинилась до нового обурення між студентами. От як полагоджувала вона всю ту історію: всі студенти були поділені на 3 групи — перші — ті, що склали іспити з усіх наук, в тім числі і з фізики (25 чол.), переводились на 2-й семестр; другі — ті, що не склали іспита з фізики, а з якоїсь іншої науки дістали злу класу, не переводились на 2-й семестр, і треті — з тих, що

склали всі іспити, окрім фізики, були поділені на 2 підгрупи — одних допускали на 2-й семестр, коли вони в цім півріччі складуть іспит з фізики, в противнім випадку вони мають лишитись ще один рік на тім самім курсі, а других узнано не вартими зачислення на 2-й семестр, позбавлено їх можливості за увесь час перебування в університеті поборити стипендію, а деяким (30 чол.) друго- і третьорічникам або відібрано право зоставатись на медичнім відділі, або й зовсім викинено їх з університету. Чим керувалось міністерство при поділі 3-ої групи, ані університетській управі, ані кому іншому невідомо! Очевидячки, міністерству тут ходило тільки про покарання тих, хто не хотів гнутися перед урядом і виконувати його приписів. Дійсно, при таких обставинах життя російського студентства зостається хіба дивуватись, як це студентство видобуває в собі ще стільки сили і енергії на різні протести, маніфестації, а їх, як ми сказали спочатку, кожного року буває по кілька в різних університетах.

\*

В VI книжці «Житя і слова» 1896 р. редакція обіцяла при першій нагоді подати докладніші відомості про нові студентські розрухи в Москві і інших містах Росії. Відтоді збігло вже досить часу і, думаємо, галицька публіка мала вже повну спроможність довідатись про всі ті розрухи з русько-українських, польських і німецьких часописів, тим більше, що навіть і в самій Росії не крились з цією справою. Орган уряду «Правительственный вестник»<sup>30</sup> присвятив їй спеціальну ширшу статтю, де, не перекручуючи фактів, постарався лише підсунути с в о ї мотиви; за ним заговорили інші російські часописи, і, як казав покійний Щедрін, одні «по возможности», другі «применительно к подлости» висловили свої погляди на цю справу. Отже ж, бачимо, що справа була докладно обговорена і вже досить звісна як російській, так, певно, і заграничній публіці, тож не потребуємо про неї розводитись в подробицях. Нас властиво цікавлять тут не подробиці, а цілком інша річ. В докладі про «студентську історію» цареві дорадники його пропонували покарати студентів виключенням значного числа їх з університету без права вступлення до інших університетів, але п о р ф і р о н о с н и й м л а д е н е ц ь великодушно відкинув цю пропозицію, сказавши, що не бере ту справу на серію, бо вважає її лише «вибриками молодості», і обмежився легенькими, малими карами: дехто з студентів виключався з університету на якийсь короткий час з правом повороту назад, дехто з правом вступлення до інших університетів, а дехто й просто дістав нагану, та й по всьому... Як бачимо, молодий цар любить

висловлюватись à la Юлій Цезар, певно і категорично — чули ми вже «безглузді мрії», тепер чуємо знов «вибрики молодості» чи щось подібне... Натурально, що за царем «Правительственный вестник» і хор іншої часописної сволочі заспівав на ту ю ж нуту. Цікаво, якими ж мотивами кермувалось студентство в тій ворохобні, чи не були це справді «вибрики молодості»? От що писав нам зараз же по тій історії товариш Іван Січовик:

«Відомо вам, що доволі давно вже російські університети колективно не проявляли своєї людської і горожанської свідомості. Часами, одначе, проривались ті чи інші ознаки цієї свідомості і давали чути ворогові поступу, що правда не дріма, що вона таїться в глибині державного життя і що буде час, коли поволі зруйновані нею гнилі основи держави впадуть, звернувши внівець її лихих будівничих і охоронців. Але ці вибухи були здебільшого хвиливі і більше свідчили про невмирущість живого людського духу, ніж давали очевидні і великі наслідки. Так було до цього академічного року... Студентство потай оброблювало свої поступові справи, але й жандармерія тим часом не спала й чуйних прихильників людської правди систематично виривала з осередку студентства, усуваючи його найліпших проводирів. І от тепер студентство вже не витерпіло; серед нього явилась думка утворити всеросійський протест, щоб на ґрунті його або полягти, або здобути свої згублені пільги і права. На всеросійському з'їзді студентів, делегатів від усіх університетів, ухвалено було голосно заявити урядові про свої бажання і заміри і про скасування тих негод, що висять над студентством за останнє десятиліття. Студенти кермувались такою основною думкою: наших братів беруть і замутовують потай в тюрми, і студентство гине зовсім даремно... Так вже коли гинути в нашій державі неминуче, то принаймні так, щоб почула про це вся суспільність і здригнулись ще не забиті тьмою люди від усіх тих напастей, що безкарно творить уряд над усім живим, молодим і свободним. І студенти присудили спорудити загальний протест з вимаганням перших студентських прав і першого уставу з 63-го р. В середині падолиста ініціативу в цій справі проявили студенти-москвичі таким чином: «Спільна рада», цебто верховна інституція всіх земляцтв, випустила прокламацію, в якій просила всіх студентів зібратися на Ваганьківське кладовище одправити панахиду по тих, що погибли на Ходинці<sup>31</sup>... Звичайно, що ця іронічна легальна маніфестація мала символічний смисл. Москвичі зовсім резонно думали, що поліція перешкодить навіть такому побожному ділові, як панахида хоч би і по ходинцях. А коли поліція зробить їм в панахиді перешкоду, — тоді студенти висловлять протест і тоді цей протест міг би бути приємно прийнятий навіть всею суспільністю, для якої

кара студентів за Ходинку справді мусила б бути обурливою. Так частинно воно й вийшло: поліція, запримітивши вранці юрбу з 50<sup>0</sup> (по другим джерелам 1200.— *Номо*) людей, звичайно, на кладовище їх не пустила. Тоді студенти вернулись назад. Цього ж часу раптом де не взялись козаки і почали юрбу оточати своєю лавою. Частина студентів схибила і уникла; друга же частина (в тім числі і купка курсисток), далеко більша, в гурті з козаками рушила до університету... Тут до них пристало ще декілька соток студентів, і юрба їх значно побільшала. Але, одначе, з цього пива не вийшло ніякого дива. Недалеко від університету мався величезний «манеж», і от козаки всю ту юрбу студентів з курсистками разом так просто і загнали у той «манеж». Зробивши цю справу, козаки віддали робити даліше справу поліції; та, певно, не забарилась з виконанням своїх ширих обов'язків і почала видирати плевели з пшениці і навпаки. Звичайно, найвидатніші для неї плевели було одібрано і одвезено куди треба, а остання частина мусила чекати в теплім помешканні манежу своєї долі... На другий день в університеті почалась страшенна ворохобня і юрба студентів, що сиділа в манежі, далеко збільшилась. Одначе куратор округу Боголшов, учена креатура сучасної жандармерії, вжив усіх зусиль, щоб значне число студентів ходило на виклади. Таким чином, правники перших двох років з математиками вкупі (1500) на виклади ходили до кінця, виказуючи протест остатньому студентству... На цьому поки що справа і стоїть. Звичайно, паніка в Москві велика; разом два комітети «Спільної ради» були накриті на її зібраннях і приховано не на втіху їм в тюрми, взагалі ж студентів беруть, як зайців, трохи не на улиці... А тим часом в стінах університету, перед юрбою здеморалізованих слухачів гримлять промови кар'єриста, професора римського права, Соколовського, що ганить і топче в багно всі поривання студентів проти гнітучих їх основ життя». Товариш ще тоді не знав, чим скінчиться вся та веремія, як ловко знайдеться в тій справі вищий уряд. Але подаємо ще один уступ з його листа про те, як відгукнулись розрухи московських студентів у Києві.

«Обурююча звістка про московські нелагоди досягла в другі університети і перш за все в Київ і Петербург. В Києві почались розмови, чи висловлювати протест і собі, чи зостатися пасивними слухачами оповідань про московські розрухи? «Спільна рада» — вища студентська організація, підняла спочатку агітацію в тому смислі, щоб довідатись, чи можливий в Києві широкий протест, чи ні? Більшість організованих студентів і, що характерно, вся польська організація рішуче запротестувала проти вислову протесту, і питання про протест сталось таким чином розв'язане в смислі негативному. Здавалося, що



справа затихала, але тим часом виникли дві значні події. Жандармерія накрила в Києві полтавське земляцтво і, мабуть, по доносу, зробила серед білого дня грандіозний трус в самому університеті, де, по думці відомого «мерзавця» генерала жандармерії Новицького (Василя Демент [йовича]), мусили бути всякі нелегальні склади в лабораторії професора Бунге<sup>32</sup>. Полювання було влучне: в розламаних ящиках студентів-натуралістів справді були знайдені склади нелегальщини, тут же були знайдені і українські видання у одного студента-українця Кривенюка<sup>33</sup>, якого, звичайно, арештовано. Така нахабна подія захвилювала знов студентів і в зв'язку з московськими нелагодками примусила їх знову подумати про протест і вже не на жарти. Але вагання і непевність все ж таки були, коли тут з Петербурга отримано звістку, що студенти Петербурзького університету подали куратору петицію про зміну нового уставу і заміну його першим — 63-го року. Тоді ваганням положений був кінець, і в університеті оголошуються сходки. На другім сходбищі присуджено подати ректору таку ж петицію, щоб він передав її до вищого уряду. 5-го грудня на сходбищі з більш як 1000 чоловік покликано до ректора; ректор, страшений попович-формаліст Фортінський, прийшовши в аудиторію, зараз же нахабно заявив, що студенти не мають права репрезентувати йому своїх вимагань і т. інше. Але побачивши, що тут факти кепські, все-таки спитав, що студентам треба? Тоді один слухач, не в уніформі, заявив, що вони хочуть подати через нього вищому урядові петицію... Ректор заявив, що він не може з ним говорити, бо той не в уніформі. Тоді один із ближчих студентів, що стояли біля ректора, крикнув: «А, так вам нужно мундир!» — і, скинувши з себе уніформу, кинув її до того студента, що без неї забалакав з п р о ф е с о р о м... Ректор, побачивши, що справа може бути для нього дуже погана, сказав, зблідши, що він згоден слухати... Тоді йому прочитано петицію, і він обіцяв переказати про вимоги студентів куратору. На тому поки що справа скінчилась.

Такі ж розрухи були в Харкові, Дорпаті і інших університетських містах. Разом з тим почали свою роботу жандармерія, шпіони і поліція. Численні арешти і ревізії переводились з нечуваною нахабою, серед білого дня; в Києві, кажуть, їх було до 50. З Риги писав нам земляк, що там, як і в Києві, під час викладів в політехнічному інституті банда жандармів вдерлась до аудиторії і почала робити ревізію. Робота їх не була даремною: в скриньках слухачів знайдено чимало нелегальних соціалістичних видань, в тім числі відозви «Союзу для визволення робітників»<sup>34</sup>. Взагалі треба сказати, російське студентство в значній часті своїй солідаризується з робітницьким соціал-демократичним рухом і старається по змозі його попірати,

а робітники, як свідчать про те давні факти, віддячують їм також своїми симпатіями. В студентській демонстрації на Ваганьківському кладовищі, кажуть, брало участь і щось з 300 робітників. Коли це дійсна правда, то факт цей — на російські обставини — майже нечуваний і зовсім новий (робітники в Росії до цього часу в політичних демонстраціях колективно з наперед задуманим планом ще не виступали) і виразно свідчить про солідарність і певність сил робочого пролетаріату.

Торік в нашому віснику Spectator, оповідаючи про масовий страйк в Петербурзі, подав цікаві статистичні дані взагалі з історії страйків у Росії. Тепер ми на основі свіжих звісток про нові страйки в Петербурзі переконуємось, що робітницький рух там дедалі все міцнішає і ширшає. Д. Андрійко пише нам з Петербурга так.

Міністерство скарбу скликало 3 (15) лютого цього, 1897 р., надзвичайну раду з фабрикантів і фабричних інспекторів для розваження питання, як запобігти дальшому розвою страйку, що почався 2 (14) січня ц. р. на Невській бавовняній і Палевській фабриках (за Невською рогачкою, по Шліссельбурзькому проспекті, в селі Смоленським), де застрайкувало вже коло 4 тисяч робітників. На раді цій було ухвалено — розіслати по фабриках для розліплення оголошення такого приблизно змісту: «Міністерство скарбу з огляду на заяви фабрикантів і робітників (sic!), звернувши увагу на питання про зменшення робочого дня, виробило законопроект, що вже незабаром перейде для розгляду до Ради Державної і що має урегулювати робочий день для всієї Росії. Тепер же, поки ще нема відповідного закону, зменшення робочого дня залежить від доброї волі кожного з фабрикантів, а всяке вимагання скорочення робочого дня з боку самих робітників є незаконним». Разом з цим оголошенням Міністерство рішило відкинути програму діяльності, ухвалену під час торішнього весняного страйку, коли було наказано всім фабрикантам не прихилитись на жодні вимоги робітників; Рада міністерства ухвалила порозсилати видруковані готові оголошення фабрикантам, якими останні могли б сповістити робітників, що зменшують їм робочий день; в оголошеннях мусили бути порожні місця для вписання фабрикантами, кілька годин на день вони призначають для роботи. Але 4 (16) січня градоначальник (бурмістр) столиці спинив розсилання цих і других оголошень».

Ще докладніші відомості про це в листі з Петербурга подає нам другий земляк д. Б. Ось вони:

«Несподівано для уряду і для фабрикантів, та й, коли хочете, для цілої суспільності, робітники з фабрик (бавовняних) забастували, неважаючи на лютий холод. На фабриках зна-

йдено листки, друковані від «Союза защиты рабочих». Тим часом, навчений досвідом міських страйків, наш міністр фінансів Сергій Юлійович Вітте <sup>35</sup> вже кинув казати: «Яке у нас може бути в Росії робітницьке питання! Наші мужики взимку попрацюють на фабриках, а влітку знов за косу та граблі»; кинув, кажу, таке базікати, кинув і перечити бажанням директора департаменту торгівлі і мануфактур Ковалевського, що все доказував і допоминався скорочення робочого дня на фабриках. А як деякі фабриканти самі своєю хіттю збавили робочий час, то їх покликано до Мін[істерства] фінансів і наказано під загрозою цього не робить, бо це б дало повід до проти-законних змагань робітників на других фабриках. «Не вам,— сказано їм,— про те піклуватись! На те закон!» Фабрикант якийсь хотів щось відказати, але його спинив Вітте, сказавши: «Я вас закликав сюди не за тим, щоб я вас слухав, а за тим, щоб ви мене слухали. Прощайте і вважайте!»

Все-таки думали-гадали, аж ось нарешті таки додумались, що робітницьке питання, мабуть-таки, є і в Росії, невважаючи на те, що ця імперія знаходиться під омофором не одної Казанської, а ще й Іверської, Щербанівської і сотки інших божих матірок. От і вибрали комісію під проводом Бідоносцева, чи то пак Побідносцева, цебто з благословення Святійшого Синоду. Комісія ухвалила: через рік збавити робочий день для Петербурга і Москви, а через три роки для цілої Росії. Комісія ця викликала багато гомону і спліток: так, казали, що то Верховна комісія над царя і що через це цариця аж занедужала і з горя абортувала хлопцем; казали і кажуть, що цар хорує на голову і що нібито з Берліна мають попрохати Бергмана, щоб зробив цареві трепанацію чашки на чолі там саме, де його японець рубнув шаблюкою. Словом, балачок багато породила ця фабрична комісія під проводом Бідоносцева. Ну, добре, комісія рішила і всі заспокоїлись було. Аж тут страйки! От тобі й раз! Зимою, в холод — страйки, та ще на багатьох фабриках. Робота стала, крам лежить, страти чималі. От бачать фабриканти, що річ погана, зібрались до міністра Вітте і кажуть йому: робіть що хочете, а нам треба спокою. А він їм на те: була ж комісія, адже ви знаєте, все рішено і буде оголошено, як пройде через Державну Раду. «Ну,— кажуть йому фабриканти,— прийдеться нам до царя йти. То так надалі не можна!» Тут Вітте вже іншу заспівав: «Та яке мені діло до вас. Ви маєте повне право зменшати час як вам завгодно, хоч 5 годин нехай працюють. Це ваша згода з робітниками, згода поспіль! Робіть з ними як хочете, а урядові до того нема діла. У вас з робітниками обопільна згода». Таке їм сказавши, відпустив їх, і в ту ж мить якось стало, що зразу прибито з наказу вищого уряду на брамах усіх фабрик оголошення: «Сим

объявляется, что с 16-го апреля работа будет производиться 11 с половиной часов, за исключением суббот, в какие дни — 10 часов».

Отуди й маєш! То аж через рік для Петербурга і Москви, а для всієї «матушки Росії» аж через три роки, а тут зразу вже з 15 квітня. То «не зменшайте самі часу, щоб не давати поводу другим; на те закон!» а то: «се ваша обопільна умова і згода, яке до цього діло урядові!»

Але робітники, видно, не тільки лепські сукать нитки, але ще іноді лепсько й розумом розкидують. Бачать вони, що уряд загубив глузд, і зовсім кинули робити. «Коли з 16 квітня, то краще нехай тепер, зараз це роблять!» Зірвали ті оголошення і покинули фабрики.

Новинка ще вельми цікава хіба така, що обер-прокуратор Касац [ійного] Департаменту сенатор Коні <sup>36</sup> кинув свій пост з примусу, бо занадто ліберал. Тепер він простий приват-доцент в університеті і читає курс «юридична етика». Студенти аж у долоні плещуть з радощів, бо це чоловік високоталановитий і ширий ліберал».

Як довідуємось, на кількох великих фабриках уже заведено 10 і півгодини праці з доброї волі самих фабрикантів; решта робітників згодилась чекати до квітня, коли уряд обіцяється видати закон, що упорядкує число обов'язкових годин праці на всіх російських фабриках. Таким робом, страйк на 6 (це число подаємо на підставі найповніших свіжоодібраних нами звісток з Петербурга) бавовняних фабриках на якийсь час устав. Що буде далі, покаже нам квітень. Реасумуючи повищі відомості, бачимо, що російському урядові нелегко буде прийти до якоїсь ради з розбурханими суспільними елементами: студентством і робітниками. Не «вибриками молодості» okazуються студентські розрухи, а свідомим політичним протестом проти деспотичного державного режиму, протестом за ширшу волю в Росії (статут 63-го року, що його домагається студентство, неминує протягнув би за собою і значні зміни в суспільнім ладі: свободу публічних сходин, реформу цензури і інше). Але ще більшою подією першорядної ваги являється в Росії «робітницьке питання», яке уряд до останніх часів старався маловажити і яке так несподівано впало йому мов сніг на голову. І тут факти показують, що воно не єсть ділом невеличкої купки «нігілістів», як гадав собі уряд, а ділом сталої свідомої організації самих робітників, викликаной konieczними потребами часу, економічними умовинами життя. Побачив це тепер і уряд і, переполоханий, не знав, що йому почати; аж трохи очунявшись, як бачимо, пішов на уступки... В якім напрямі піде він далі — не знаємо. В усякім разі тишимось уже тим, що цей старий реакційний велетень — Росія — захитався; ясно, що головна його опо-

ра — принцип самодержавного абсолютизму — не годен далі його підтримувати.

Такі речі діються в житті загальноросійської громади. Які ж цікаві факти могли б ми занотувати з нашого, спеціально українського, національно-політичного руху? З жалем мусимо сказати, що майже ніяких! Як і до цього часу, не то в ширшій світі, а навіть в самій Росії дуже і дуже мало знають про наші змагання, бо змагання ці дуже пасивні, бо виставити їх наперед рішуче і прилюдно ми все боїмось, все не знаходимо в собі на те цивільної відваги. Найбільше, що ми час від часу робимо, то марні маніфестації. От і тепер за браком іншого можемо занотувати тут хіба дві такі мирні маніфестації — 25-літній ювілей «батька української сцени» Марка Кропивницького в Одесі і 40-річний ювілей письменника українського, діда Данила Мордовця<sup>37</sup> в Петербурзі. До першого ювілею українська громада не дуже-то багато причинилась (було заслано кілька телеграм та адресів гратуляційних від різних міст, та й годі!); святкувала його збірна одеська публіка, що на той час завітала до театру. Тим не менше свято, кажуть, випало велично, — цілий тиждень по тому був «т и ж н е м К р о п и в н и ц ь к о г о», дуже багато писалось і говорилось за той час про цього вельми заслуженого чоловіка. А між тим власне українська громада мусила б якнайвиразніше замаркувати це свято і зложити якнайбільшу подяку цьому талановитому і невтомному робітникові для національної ідеї на тернистім театральнім шляху! Друге свято випало дуже бучно: українська громада відгукнулась жвавіше, і національна ідея була презентована досить виразно. Більших наслідків від цього свята сподіватись було б даремно, але тим не менше нам приємно занотувати тут промови двох російських письменників — проф. Семевського<sup>38</sup> і Вол. Соловйова<sup>39</sup>, виголошені в дусі загальнослов'янського єднання і на тему «жйй і жйть давай другим».

Не обійшлося, звичайно, і без курйозів.

Товариство «Просвіта» у Львові прислало гратуляційний лист такого «слейно-лояльного» змісту, що приходиться просто червоніти за тих, хто його підписав, а підписав його одним з перших голова цього товариства звісний опозиційний посол Ю. Романчук<sup>40</sup>! Такі вирази — «коли Всевишній урозумить владик сего мира зняти тяжку колодку з усієї України-Руси, тоді грімким голосом заспіваємо з вільної груді: «тебе, Бога, хвалим» або «тишком-нишком орить рідний переліг» — скорше надаються для церковного казання, ніж для національної маніфестації, і то з опозиційного табору.

## ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ

Сумна звістка наспіла до нас з України... 2 (14) лютого ц. р. в с. Мотронівці під Борзною по довгій і тяжкій хворобі на 78 році життя упокоївся найстарший ветеран нашого письменства Пантелеймон Олександрович Куліш.

Дивне якість, невиразне почуття огортає мимоволі душу при цій коротенькій звістці: чи то сум тяжкий, болючий, чи то ніби якість прикре гірке невдоволення... Плине воно, те почуття, десь зі споду душі разом з свідомістю, що ось вже урвалось щось, нема вже чогось, що було близьким, дорогим серцеві, що так хвилювало його, торкалось його найніжніших струн, і хоч, може, часом завдавало смутку і болю, та проте було миле, бо було своє, рідне. Так, урвалось... урвалось життя чоловіка, що яко живий свідок минулого зв'язував нас ще з тими часами, коли жив наш народний геній Т. Шевченко і вся та славна Кирило-Мефодіївська плеяда, що більш як півстоліття займав визначніше становище в літературі і національно-політичній житті України!

Що ж скажемо ми тепер на прощання, яким словом останнім повітаємо небіжчика, що вже вирядився в далеку божу дорогу?

Не рідко чули ми: «Куліш егоїст», «Куліша пиха задавила», а часом ще гірше, ще прикрише. На те скажемо: Куліш ходив по тій же грішній землі, по якій і всі ми ходимо, до його ніг прилипала така ж грязь і таке ж сміття, що прилипають і до наших ніг, та тільки Куліш був великим чоловіком, яко такий він звертав на себе більшу увагу і тому-то його навіть найдрібніші особисті вади западали нам в око скоріш, ніж вади людей звичайних, нічим не визначних.

Що ж до його принципіальних помилок, до зміни в переконаннях (як, напр., хибні історичні погляди і інше), то мусимо тут піднести один безперечний факт, це те, що коли Куліш міняв переконання, то міняв їх ширю, безкористовно,— він помилявся, але помилявся в добрій волі, шукаючи правди, а не помиляється хіба той, хто нічого не робить,— Куліш же робив занадто багато. Зрештою такі раптові зміни, такі впадання в контрасти нерідко трапляються з великими талантами. Віктор Гюго з рояліста раптом змінився в республіканця<sup>1</sup>, Лев Толстой з бонвівана і епікурейця в ригориста і філософамораліста<sup>2</sup>, Достоевський з атеїста і соціаліста в містика і консерватора<sup>3</sup>. Таких фактів в історії купа. Великий талант не задовольняється буденною стежкою життя, дрібною аналітичною роботою,— він шугає буйною фантазією поза межами звичайності, шаблонності, шукає іншого виходу і нерідко в тім велетенським розмаху впадає в несподівану скрайність.

Так було і з Кулішем. Великий безперечно талан його не хотів і далі йти протоптаною стежкою, і от він, написавши найліпші свої твори в молодім віці, в розквіті сил, зрештою, коли талан його був вже на прузі свого розвою, намагається дати щось цілком нове, оригінальне, і тоді Куліш (на 55 році життя) пише звісну «Историю воссоединения Руси»<sup>4</sup>, а раз написавши її, старається вже обставати за нею, видає до неї ще «Матеріали», там далі йдуть вже такі речі, як «Крашанка»<sup>5</sup>, «Хуторна поезія»<sup>6</sup> і на останці статті в «Русском обозрении»...

Тут ясно видно, як талан його разом з старістю починає поволі все слабшати і виснажуватись. Він вже не пише таких художніх речей, як за молодих часів (напр., як перші його «Оповідання», «Чорна рада»<sup>7</sup>, «Записки о Южной Руси»<sup>8</sup> і ін.), не пише навіть майже нічого свого, оригінального, а займається переважно перекладами світових європейських творів і Св[ятого] письма<sup>9</sup>. Коли я пригадую життя Куліша, я чомусь пригадую долю України, що, досягнувши апогея своєї сили за Богдана, власне ж тоді зробила один хибний крок і не годна вже була вернуться назад. Весь Куліш — це якась фатальна помилка долі: вродись він трохи раніш, коли ще не було Шевченка і Костомарова, і він, можливо, був би великим поетом, великим істориком. А тепер... тепер тяжко знайти такого другого чоловіка, що рівночасно заподіяв би Україні і стільки добра і стільки шкоди, як Куліш. Та проте які б не були його провини, заслуги його певно перевищать їх! Не в цій побіжній замітці та й не так легко зробити критичний осуд колосальної літературної діяльності Куліша, піднесу тут тільки ту надзвичайну плідність, з одного боку, і ту різnorodність його діяльності, з другого, і цього вже, думаю, досить буде, щоб признати йому великі заслуги на полі нашого письменства. Справді, творчість Куліша обіймала щось сім, коли не більше, галузей літературних, а власне: епічну, ліричну, драматичну, белетристичну, історичну, етнографічну і педагогічну, при всьому тому він ще визначився jako перекладник Шекспіра, Шіллера і інших світових поетів, а також і Св[ятого] письма. Все написане ним тяжко й перечислити, а разом взяте докупи воно, певно б, зложило добру, мало не енциклопедичну бібліотеку. Найвищого ступеня творчість його досягла в формі белетристичній — оповіданнях і повістях; його «Орися», «Чорна рада» вважаються перлами української літератури.

Нагадаємо тепер в коротких рисах визначніші факти з життя цього письменника. Родився Куліш 27 липня (8 серпня) 1819 р. в містечку Воронежі Глухівського повіту Чернігівської губ. Батько й мати його походили з давнього козацького роду і були людьми заможними і поважаними на всю околицю.

Перші початки грамоти малий Панько побирав дома, спершу самохіть від своєї кузинки Лесі, що була старша від нього на чотири роки, а потім від дядка Одрія; коли підріс, то батько під намовою матері (неписьменної, але світлої людини) віддав його до гімназії в Новгороді-Сіверськім. Будучи в гімназії, він вже написав повістку «Циган», взявши зміст її з оповідань матері, написав її мовою українською, бо знав цю мову змалку і краще, ніж російську, якої мусив навчитись вже в гімназії. Не скінчивши гімназії, він подався до нововідкритого університету в Києві, де вступив спершу на факультет словесний, а потім перейшов на правничий. Студентом спізнався Куліш з проф. Мих. Максимовичем<sup>10</sup>, що полюбив його дуже, читав з ним українські думи і пісні, а також і інші книжки і нахилив його до робіт етнографічних.

Не скінчивши університету з причин матеріальних, він за протекцією М. Юзефовича<sup>11</sup> дістав посаду учителя при дворянській школі в Луцькому на Волині, звідки по сімох місяцях перевівся на таку ж посаду знов до Києва. Тут він написав і видав свій роман по-російськи «Михайло Чарнишенко»<sup>12</sup> і, обійшовши Київщину, зібрав матеріали до «Записок о Южной Руси». Тоді ж він спізнався з польським письменником Грабовським<sup>13</sup> і хоча увійшов з ним в ближчі зносини, але не міг ніяк погодитись з його політичними переконаннями, бо той дивився на українську історію через польську призму. Кулішеві твори («Орися», історичні думи «України»<sup>14</sup> і інше) Грабовському дуже подобались, і він похвалив його, радячи писати далі. Тут же, в Києві, Куліш познайомився з Вас. Білозерським<sup>15</sup>, Шевченком, Костомаровим і іншими, що і згорнулись в одну близьку громадку, перейняту загарливим патріотизмом до неньки України і щирою охотою працювати на її користь. Тим часом Куліш, друкуючи свою «Чорну раду», написану тоді ще по-російськи, в «Современнику»<sup>16</sup>, почав листуватись з редактором його Плетньовим<sup>17</sup> і той запросив його до Петербурга, знайшовши для нього дві посади. Куліш переїхав до Петербурга, але й там за великими клопотами і роботою не забував київської громадки, листувався з Білозерським, Костомаровим і іншими, цікавлячись тим, що вони роблять.

В Петербурзі він написав «Повість об украинском народе» і докінчив «Чорну раду». Своїми здібностями і працьовитістю він приєднав собі великі симпатії Плетньова; за порадою цього останнього Петербурзька Академія наук вирядила його своїм коштом за границю на студії, щоб, вернувшись, взяв місце ад'юнкта академії і кафедру слов'янських літератур в університеті.

Ідучи за границю, він завернув в Борзенщину і оженився з Олександрою Білозерською<sup>18</sup>, сестрою Василя, свого прия-



теля; спізнався з нею він ще раніш, гостюючи у її брата під час різдвяних свят. Шлюб відбувся 22 січня 1847 р. в селі Оленівці, при чому Тарас Шевченко був боярином. Щасливі молоді рушили за границю, а з ними разом поїхав і Василь Білозерський; та в Варшаві сталась їм несподівана халепа: Куліша і Білозерського арештовано за приналежність до Кирило-Мефодіївського братства і відвезено до Петербурга в Петропавлівську в'язницю. Братство це, хоча й потайне, але з чисто легальними замірами, було засновано Костомаровим, Білозерським і іншими, коли Куліш був в Петербурзі, і мало на меті ідеї загальнослов'янського єднання, а в найближчій будучині — скасування кріпацтва способом ширення гуманітарних ідей серед суспільності. До братства цього не були притягнені ані Шевченко, ані Куліш, бо вони яко люди з визначнішим таланом, кожний зокрема, йшли манівцями до тієї ж мети, до якої простували братчики широким шляхом, і наражати їх на перешкоди і неприємності з урядом було б шкода.

Тим не менше невинного Куліша по довгих інквізиційних допитах в Третньому відділенні (вища жандармська інституція) і тяжкому ув'язненні заслано в Тулу без визначення терміну. Там Куліш, багато працюючи, написав кілька історичних повістей і романів в мові російській; зрештою по трьох роках і трьох місяцях дістав він випадково амністію від царя і вернувся знов до Петербурга. В Петербурзі жив літературною працею, потім вступив на державну службу, а коли йому сприкрили тамошні відносини, то поїхав на Україну і в Полтавщині зайнявся господаркою; за той же час він виготовив свої «Записки о жизни Н. В. Гоголя»<sup>19</sup>, спорудив 1-й том «Записок о Южной Руси» і докінчив повість «Феклуша». Потім жив в Києві, в Петербурзі, де видрукував виготовлені свої праці, а між іншим оброблені ним «Проповіді о. Гречулевича». В Петербурзі заложив свою друкарню, але йому не повелось і він мусив її продати.

Після цього Куліш з своєю жінкою об'їхав трохи не всю Європу і, повернувши в Мотронівку (родинне село жінки), написав там російську повість «Майор» і інші речі. За якийсь час він знов живе в Петербурзі, видає свою «Граматку»<sup>20</sup>, альманах «Хата»<sup>21</sup> і бере найгарячішу участь в українській часописі «Основа», видаваній його швагром Вас. Білозерським; в цій часописі умістив він дуже багато найрізномордніших своїх праць. По смерті Шевченка і забороні «Основи» їде він з Костомаровим за границю, живе в Монако, в Генуї, Відні, завертає й до Туреччини і зрештою на відпочинок простує до Полтавщини, родовища Гоголя, де пише свою поему «Великі проводи», після чого знов опиняється в Петербурзі і друкує там збірник

своїх поезій «Досвітки». В Петербурзі зазнав він великої нужди, змушений заробляти шматок хліба перекладами і іншою дрібною журнальною роботою (там, між іншим, переклав він з англійської мови Маколея<sup>22</sup>), та годі було витримати так далі, і от він переїздить до себе на хутір, провадить там господарку і пише історичні праці («Історію боротьби козаків за Павлюка і Острияницю»). По якимсь часі з протекції міністра Мілютіна<sup>23</sup> вступає він на державну службу в Варшаві, але й тут йому не повелося з поводу пасквіля, зробленого йому Головацьким<sup>24</sup>, і він мусив ту службу покинути. Діло було так. Головацький умістив в «Слові»<sup>25</sup> приватний лист Куліша, неможливо ним перекручений і понівечений, де Куліш ніби «во имя русского единства» відрікався від свого правопису, так званої кулішівки. Куліш заперечив цьому в листі до Партицького<sup>26</sup>, виявивши фальсифікат листа, оголошеного Головацьким. Деякі реакційні російські часописи скористали з цього факту, щоб обкидати Куліша болотом, і уряд став вимагати від нього, щоб він висловив погорду галичанам і таким робом урвав зв'язки з галицькою русько-українською громадою; Куліш того не зробив і мусив уступити з посади. Навесні р. 1869 він жив у Празі, потім переїхав до Відня, гостював в Галичині (в Тернопільщині у Барвінського) і вернувся знов до своєї Мотронівки. Нав'язавши зносини з галицькою народовецькою громадою, він став містити свої твори в часописах «Вечерниці», «Мета» і «Правда».

В 1871 р., знов живучи у Відні, він разом з д-ром Пулюєм<sup>27</sup> перекладав Св. письмо і там вже видрукував Євангеліє по чотирьох апостолах, а того ж року у Львові видав Псалтир.

В р. 1872 він знов навідався до Галичини, а в рр. 1873 і 74 жив в Петербурзі, де написав і видав перші два томи своєї «Истории воссоединения Руси» (III том був виданий в Москві). Цей відомий твір викликав страшенне обурення у всіх щирих патріотів, бо був написаний з тенденціями, цілком протилежними давнім Кулішевим поглядам на історію України (козацькі війни звались там розбишацтвом, а поляки культуртрегерами), а опріч того, там же принижувалась і ображувалась пам'ять незабутнього Шевченка. В р. 1878 Куліш в листі до О. Барвінського заявив, що він вже «изломал украинское перо», та, певно, це рішення було хвилеве, бо в р. 1879 він знов поїхав до Відня виправляти український переклад Св. письма. В р. 1881 він хотів з Ів. Омелян. Левицьким<sup>28</sup> видавати у Львові політичну часопись, та якось до того не прийшло, а в р. 1882 він видав у Львові свою «Крашанку», чим знов звернув на свою голову гнів і ганьбу русько-української громади, бо обставив в ній за культурністю історичної Польщі і лаяв козаків розби-

шаками. На це дав йому добру відправу Данило Сліпченко-Мордовець, написавши книжечку «За крашанку — писанка Ол. Кулішеві»<sup>29</sup>. Та не вгамувало і це Куліша, і він незабаром видав у Львові свою «Хуторну поезію», написану знов в неможливим напрямі (з дифірамбами цареві Петру і цариці Катерині і ганьбою українському народу). В р. 1882 надрукував він у Львові переклад трьох Шекспірових творів («Отелло», «Троїл та Крессіда», «Комедія помилок»), а на другий рік — поему «Магомет і Хадиза»; в тім же році умістив він в альманасі Старицького «Рада»<sup>30</sup>, деякі гарні вірші під псевдонімом П. Ратай. З р. 1883 Куліш осівся у себе на хуторі і вже нікуди не виїздив. Тут він написав драму в 5 діях «Байда князь Вишневецький», видану в Петербурзі в 1884 р. Дуже важним є його стихотвір «Прокид від сну», видрукований в «Буковинськiм альманасі»<sup>31</sup>, де він каже, що «своє народне слово з-під польської руїни вигортає», цим віршем він направив свою похибку, зроблену в «Крашанці». В останні часи Куліш працював над перекладами світових поетів, а головнo ж над перекладами Св. письма, для чого поспроваджував собі праці англійських, французьких і німецьких біблістів і завдав собі багато тяжкої і морочливої роботи.

Сумно, самотно доживав Куліш свої понурі останні дні на хуторі; громада якось забула, занедбала його, хоча він і хотів підтримувати з нею зносини і радо відписував на листи земляків. Прикрими, дуже прикрими здались мені слова Куліша в листі, писанім влітку минулого року до одного мого приятеля (О. Білородова): «Хоч після нас і не буде нас,— будуть люди, та не ми, тільки ж бо мусимо працювати під девізою: «Течение жизни скончаш и веру соблюдох...» Вам же все здається не таким, як воно єсть. Ви дерете з вола дві шкури, вимагаючи від мене автобіографії, тим часом як у мене застається до 80 годів тільки три роки і два місяці. Коли б мої земляки та не були дурні, так щоб не кидати геть моєї кореспонденції (а я й досі, як бачите, на неї щедрий), так от вам і оправдання од моєї вини в ваших молодих помилках».

Тяжким докором лягають ці слєва на душу! З таким чоловіком треба було поводитись обережно, вирозуміло і, оминаючи його особисті вади, шанувати його за ті заслуги, що зробив він для України. Як би Куліш не міняв свої переконання, яку б кривду він не вчинив рідній справі, все ж заслуги його незрівняно великі, все ж до останнього передсмертного віддиху він зостався вірним національній ідеї, жив і вмер українцем!

Кидаючи і свою грудку землі на свіжу дорогу могилу, я з широкого серця вигукую: «Честь, слава і вічна пам'ять тобі, батьку, за невиспущу працю твою на рідній ниві! Земля тобі пером!»

## МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ<sup>1</sup>. ІСТОРІЯ УКРАЇНИ.

Перед нами новий монументальний твір професора української історії на Львівському університеті. Це велика книга, що містить несповна 35 аркушів добірного друку, прикрашеного кількома сотнями (десь понад 400) різних артистично виконаних ілюстрацій, знімків, портретів, карт і планів. В переважній більшості знімки ці автентичні, зроблені безпосередньо з старих портретів, малюнків, гравюр, будинків, без прикрас і фантастичних домислів художника; стрічаємо тільки кілька рисунків, що на підставі певних історичних даних (старих монет, печаток) пробують відтворити портрет чи образ давнього діяча. Не можна не вітати такої «обережності» автора-видавця, бо навіть поминаючи так важну історичну правдивість знімків, що завдяки умілому добору часто справляють і якнайкраще художнє враження, мусимо згодитись з думкою шановного автора, що стара гравюра чи малюнок дають нам ще й зразок тодішньої техніки, артистичної творчості, художнього розуміння взагалі. І справді, які прегарні кінцівки і заставки, взяті з автентичних джерел, подано в цій книзі; як багато промовляють нам своєю високою художньою концепцією і виконанням знімки з срібних оковок якогось рога, шабель, з фризів церкви, різьблених візерунків на плитах, намистах, череп'ї або заставок з Євангелія!

Весь виклад поділяється на шість частин: I. До заснування Київської держави; II. Життя державне; III. Доба литовсько-польська; IV. Доба козацька; V. Упадок козащини і українського життя і VI. Погляд на українське відродження. В додатку знаходимо ще порядки і родоводи князів та гетьманів і пояснення до ілюстрацій, але, на жаль, нема там історичного покажчика власних імен та географічних назв, щоб знати, на якій сторінці історії треба їх шукати; бажалося б також більш детальних та ширшого масштабу карт, в тім числі особливо карти сучасної України, що помогла б наочно орієнтуватись в історичній перспективі. Ще одно бажання, слушність якого відчуває сам автор, виправдуючись великим розміром книги і браком місця, ми таки мусимо відзначити — це щоб в VI частині «Погляд на українське відродження» був значно поширений, — ще бодай один аркуш друку не так вже

б обтяжив книгу, зате дав би можливість прозвучати повнішому акордові національної епопеї. Залишаючи науковий розгляд цієї праці спеціалістам, зазначимо тільки, що самий виклад при всій своїй солідній науковості є разом з тим і популярно-зрозумілий, місцями просто художній. Автор уникає фантастичності, непевних тверджень, часом буває скупий, поздержливий на відомості (напр., у відділі про міфологію слов'ян); зате уміє прикрасити свій виклад художніми зразками з народного епосу (напр., чудовими перекладами кийських билин), цінними вказівками характерних ознак побуту, часу і талановито зв'язати поєдинчі факти і події, освітливши їх провідною ідеєю.

Цю висококоштовну працю, що дає громадянству наш шановний учений як свій ювілейний подарунок, ми повинні прийняти з великою подякою і з свого боку подбати про якнайширше її розповсюдження.

## ПАМ'ЯТІ В. БЕЛІНСЬКОГО

В цім році минає сто літ з дня народження великого російського критика В. Г. Белінського. Щоб справедливо поставитись до Белінського, треба завжди мати на оці — про якого Белінського, власне, про який період його діяльності йде мова. Як кожна ідея, по Гегелю<sup>1</sup>, переходить через три стадії свого розвою: тезис (положення), антитезис (отричання) і синтезис (отричання отрицання), так само через всі ці три стадії перейшов і умисловий процес російського критика. Відомий критик М. Протопопов<sup>2</sup> зазначає такі фазиси в розвії світогляду Белінського: 1) індивідуальна мораль і моральний закон як вищий регулятор людських вчинків і відносин, 2) одкидання всякої моралі як логічний результат преклонення перед дійсністю і її розумом, 3) поворот до моралі в смислі ідеалу громадської справедливості з логічним висновком з цього — реформуванати дійсність в дусі цього ідеалу. Перший, короткий фазис перебув Белінський з початку своїх студентських часів у Москві, другий там же, коли в філософічному гуртку Станкевича він захопився був доктринами Гегеля, і нарешті третій і останній — вже в Петербурзі, коли цілком розвинувся, склався і зміцнів його світогляд, що ліг в основу його найкращих критичних праць в «Отечеств[енных] записках»<sup>3</sup>. Ми зупинимось на другому фазисі в розвії світогляду Белінського, бо власне він вніс велику плутанину в наші відносини до знаменитого критика, поглядами якого нерідко користувались деякі представники російської інтелігенції в своїх нападах на український національний рух.

Ми вже зазначили, що Белінський захопився тоді філософічною доктриною Гегеля, основна теза якої казала: «Всі явища життя — тільки конкретні вирази абсолютної ідеї. А через те, що ця ідея абсолютно розумна, то розумні всі її еманациї, цебо вся дійсність». Таким чином, значить: що дійсне, те й розумне, що існує, те й корисне, і мудре, і моральне, і справедливе. Цілком послідовно було з боку Белінського признавати на підставі цього тодішній державний лад, бо він був дійсний, значить, розумний. Зрозумілі тепер і такі вирази: «політика у нас в Росії не має смислу і нею можуть займатись тільки порожні голови»; або — «дати Росії в теперішнім її становищі конституцію — значить погубити Росію», бо «не в парламент пішов би визволений російський народ, а в шинок побіг би він пити горілку...» і таке інше, що знаходимо в листах Белінського, опублікованих Пипінім <sup>4</sup>. Зрозумілим також тепер є для нас його відношення і до недержавних культур, дрібних націй, дрібних літератур, в тім числі і до української. Не з якогось мракобісся, як це роблять чорносотенці, а з глибокої свідомості, з вищих міркувань, навіяних хибно толковою, модною тоді серед російської інтелігенції філософічною системою, виходив Белінський. Пізніше, коли одмінився його світогляд, він в листі до Боткіна <sup>5</sup> цілком інакше атестував свого улюбленого філософа: «Дякую дуже, Юрію Федоровичу (Гегель), кланяюсь вашому філософському ковпаку; але з відповідним до вашого філософічного філістерства побажанням маю честь довести вам, що якби мені і вдалось злізти на вищий щабель драбини розвитку, — я і там попросив би вас дати мені відповідь щодо жертв умовин життя і історії, щодо всіх жертв випадковостей, забобонів, інквізиції, Філіппа II <sup>6</sup> і інш., і інш., інакше я з вищого щабля кидаюсь сторч головою. Я не хочу щастя і даром, коли не буду спокійний за кожного з своїх братів по крові...» Не треба забувати, що у всіх своїх вчинках, думках і поглядах Белінський був завжди наскрізь щирий. Коли помилявся, то помилявся також щиро, бо йшов виключно за своїм глибоким переконанням. Він мав право і під кінець свого життя сказати те, що колись писав у листі до родичів: «не можу докорити себе ні в якій низькості, ні в якій підлості, ні в яким вчинкові, що йшов би на кривду ближнього».

Значення Белінського в розвитку російської прогресивної думки величезне. Професор С. Венгеро́в <sup>7</sup> каже про нього так: «Критика Белінського була осередком російської думки свого часу, енциклопедією російського розуму і чуття. Вона захоплювала все, що цікавило кращих людей епохи, вона старалась, наскільки було можливо, відповідати на всі прокляті питання, що виникали в душі чулого чоловіка. Витікаючи з палкішого поривання передати читачеві виношені шляхом справжнього

страждання ідеали, статті Белінського, його «огляди» завжди мали в своїй основі ту провідну ідею, що була нервом часу. Тому-то вони і прокладавали нові шляхи в літературі і утворювали школу».

Ідеї Белінського й досі живі, як живі ще й літературні традиції, заповідані ним російському громадянству в його критичних статтях.

## ПОЛІТИЧНИЙ ХАМЕЛЕОН

В майській книжці за цей рік журн[ал] «Русская мысль»<sup>1</sup> з підзаголовком «Лист до редакції» було уміщено статтю д. Українця<sup>2</sup> «К вопросу о самостоятельной украинской культуре». Читачі, знайомі з цією статтею безпосередньо або з інформаційної замітки про неї в нашій газеті, певна річ, мусили признати слушність як доказів автора, так і його закидів на карб егоїзму російської інтелігенції. Маючи певні підстави не годитись все ж таки з деякими принципіальними поглядами автора (в тім числі хоч би з тим, що наш народ, боронячи власну національну індивідуальність, робить це не з органічного почуття етнічної окремістості своєї багатоміліонової маси, не з глибших, переданих від батьків національно-історичних традицій і зрештою не з елементарного почуття відпорності, самооборони, як нам це попросту здається, а має джерелом до цього «вроджену особливу волю або якусь містичну силу...»), ми дуже втішились з еволюції, що зайшла в поглядах автора на нашу національну справу і особливо з того, що він нарешті зсунувся з загально-російської позиції і зумів тверезим оком доглянути в наших російських політичних спільниках разом з тим і наших же національних противників. Хочеться, проте, вірити,— і маємо для того вже деякі симптоми,— що значна частина поступової російської інтелігенції, об'єднаної певними політичними поглядами і програмами, починає справедливше ставитись взагалі до національних справ інших народів Росії, в тім числі і українського. Закид же егоїзму цілком належиться тій химерній її частині, що одірвалася од гурту, «сожгла все, чому поклонялась», і блукає тепер «одиночками», «взыскующими града», речником якої в останній час намагається бути П. Струве. Власне до нього і звертається з своїм одкритим листом д. Українець, називаючи його одним з найбільш визначних російських публіцистів, що має «самые большие заслуги в русском освободительном движении», і філософом, що немало потрудився «над созданием новых ценностей и разрушением старых». Поминаючи тепер статтю д. Українця, ми хотіли б трохи зупинитись на характерній постаті добродія П. Струве, атестованій

з таким респектом нашим шановним земляком. Справді, коли д. Струве являється ідеологом певної групи ніби опозиційної інтелігенції, визначною величиною з таким славним минулим, то цікаво ближче познайомитись, з ким маєш діло.

Якось в редакційній статті № 1 «Полярной звезды»<sup>3</sup> д. Струве писав так: «Твердо триматись раз в избраного шляху неможливо без непохитних підстав морального і політичного світогляду. В боротьбі за нашу духовну самобутність і в боротьбі за політичне визволення рідного краю ми виробили собі такі підстави». Таку категоричну заяву могла продиктувати тільки строго дисциплінована воля, інтелектуальна і моральна певність досконалої і непохитної натури. Кинемо ж ретроспективний погляд на те, як «твердо тримався раз избраного шляху» д. Струве. Вперше як літературна постать він звернув на себе увагу, видавши книжку «Критические заметки к вопросу об экономическом развитии России». Ми не будем зупинятися на теоретичній вартості цієї книжки; зазначимо тільки, що самий факт появи в світ праці, обгрунтованої на ідеях марксизму, при цензурних умовах якихось 16—17 літ тому, був фактом визначної ваги. Але приблизно ж того часу д. Струве викинув несподіваний фортель. Спочуваючи земським конституційним заходам, він в 1894 році оголосив відомий «одкритий лист», де в імені ображених лібералів оголошував урядові війну. Це був *sui generis* маніфест земців, що з того ставали на шлях політичної опозиції. Новоспечений марксист в ролі політичного речника земських лібералів! Це вже було трохи давно. Але д. Струве, може, тоді ще «вибирав шлях» і напочатку не знав, на яку ступити. В 1897 році він рішуче повертає ліворуч і пише публіцистичні статті в марксистському «Новом слове»<sup>4</sup>. В 1898 році він знов виступає на арену активної політики; в цім році відбувся перший з'їзд російських соціал-демократичних організацій, що об'єднав всіх їх в єдину партію і виголосив свій революційний маніфест.

Автором цього маніфесту був д. Струве; звичайно, з своєї пролетарської позиції він картав і нищив «нікчемний російський лібералізм». На цей раз, здається, шлях вибрано вже напевне і застається тільки його твердо триматись. Але... незабаром д. Струве починає вже блукати критичними манівцями, які зрештою заводять його в нетрі ідеалістичної філософії. В 1900 році він виступає в оборону бернштейніанства<sup>5</sup> відомою статтею в «Архиве» Брауна<sup>6</sup>. Знов ми не станем зупинятись на оцінці його критики марксизму, але мусимо признати, що вона так чи інак вносила в партійну справу розклад, дезорганізацію, «спокушаючи малих цих». Здавалося, що д. Струве цілком зліквідував свою марксистську ідеологію. Але в тім році він несподівано робить карколомний еквілібристичний скок



і озивається двома статтями в закордонній с[оціал]-д[емократичній] «Искре»<sup>7</sup>, а за кілька місяців легким балетним піруетом перелітає в Штутгарт і починає видавати ліберально-земський орган «Освобождение»<sup>8</sup>. І все це робиться так швидко і легко, з якоюсь байдужістю дерев'яного автомата — ну, чисто тобі «ванька-встанька»! Довга і невдячна робота переповідати всі перипетії цього політичного акробата в «Освобождении». Почавши з «ценного своєї неопределенностью» (бо може об'єднати слов'янофілів, прихильників абсолютизму з певними конституціоналістами) лозунга «Земського собору», що мав складатись з представників земств і дум, він дійшов потім до «Установчого зібрання» з загальним виборчим правом, але за той час яких тільки паясницьких фокусів не виробляв — і кокетував з гр. Вітте, і переймався патріотичним захопленням під час війни, і простягав руку революційним партіям на з'їзді в Парижі, і накидався на студентів і революційні партії в Росії за їх «дезорганізаторську» тактику і т. п. Нарешті після октябрських подій він опинився в Росії і за якийсь час почав видавати конституційну «Полярную звезду». Під час найбільшого розвитуку визвольного руху д. Струве брав у ньому участь, звичайно, зостаючись вірний своєму політичному методу викрутасів, компромісів і фортелів. Попавши в кадетські обійми, він пізніше пройшов в Другу Державну думу<sup>9</sup>, де з серйозною міною проробляв різні шасе-пасе французької кадрили. Зрештою ця роль йому, мабуть, надокучила і він розійшовся і з кадетською партією<sup>10</sup>. Тепер він стоїть ніби поза партіями, але його політичні погляди занадто вже поправили і близько межують з імперіалізмом октябристів<sup>11</sup> і «істинно русскими началами» правих націоналістів. Вийшло так, як пишеться в історії Ллоуїсського<sup>12</sup>: «Не зразу, але поволі руйнувалась, руйнувалась і нарешті впала священна Римська імперія». Від авторства революційного маніфесту до октябристського опортунізму, як бачимо, — «дистанція огромного размера». Так д. Струве «твердо тримався раз вибраного шляху».

Кажуть, що д. Струве вважати ренегатом не можна, бо до своїх теперішніх поглядів він дійшов шляхом певної еволюції ідей, і коли це ренегатство, то «ренегатство ідейне». Для нас цей вираз — «ідейне ренегатство» — звучить парадоксом, бо, на нашу думку, розуміння «ідейності» і «ренегатства» зовсім не сумісні, навіть ворожі собі. Який би не був продукт чесного, свідомого мислення, він є явище позитивне, що обов'язує нашу волю до певних вчинків, ренегатство ж, позбавлене елементу чесності, противне почуттю обов'язку і через те негативне. До ренегатства здатні люди непевного інтелекту і ослабленої волі. Сильні розуми визначаються непохитністю переконань і послідовністю вчинків. Явища посередні свідчать про якийсь

дефект або хворобу, і їх треба вважати аномаліями. Віктор Гюго народився і виховувався в строго релігійній і ультрароялістській сім'ї, але, критично мислячи і послідовно розвиваючись, він дійшов до цілком протилежних, раціоналістичних в релігії і республіканських в політиці поглядів, від яких вже повороту назад в нього не могло бути. Лев Тихомиров або оце недавно Т. Локоть, зробивши подібну ж еволюцію, змогли, проте, вже в зрілому віці повернути назад до першого вихідного пункту, до того, що було строго критично перевірене і відкинуто, за що цей дивний і противний логіці фактів вчинок і названо по справедливості «ренегатством». Курйозні прояви в політичній еволюції д. Струве ми схилиємось віднести до середнього явища — аномалії як результату певного психічного дефекту і духовного розладу. В цім нас переконує останній збірник статей д. Струве «Patriotica», де виразно відбився його новітній загальний світогляд.

Сам д. Струве розповідає, «как дошел он до жизни такой», в статті про Льва Толстого, що має характер авторської сповіді. Він вважає себе «релігійно родственным» Толстому, бо так само, як той, думає, що не громадська перебудова, а тільки удосконалення особи може бути забезпеченою здійснення ідеалів добра і справедливості. Для повноти наведемо звідти характерні цитати. «Люди не просто «не умеют» устраивать своей жизни. Пусть они не «злы» и не «виноваты», то они несомненно слабы.

Когда я понял это, а понял я это не только изучая эти вопросы, но и сталкиваясь с самыми явлениями в жизни, — я перестал быть социалистом в обычном смысле, т. е. перестал верить в решающую силу «внешнего устройства» человеческой жизни на основе ли проповеди или насилия» (Patriotica, стор. 563). Ставши на такий ґрунт, він, як і Толстой, в основу розуміння світу, людських відносин і особистих вчинків кладе розуміння релігійної природи людини. Тут він вже пориває з методом позитивної науки і ховається за ірраціоналізм, релігійність і містицизм. От як, напр., тепер виглядають його політично-економічні сентенції. «Положительное изучение хозяйства и его развития, на мой взгляд, доказывают самым ясным образом, что не мифологические «производительные силы», управляющие человеком, а человек и именно его религиозная природа имеют решающее значение для экономического «прогресса». Часто бывает, что умы ненаучные стоят на научно более правильном пути, чем умы научные. В своем религиозном воззрении на ход человеческого развития Толстой, — я глубоко в том убежден — гораздо ближе к научной истине, чем то, что признается или по крайней мере до сих пор признавалось за «науку» (Patriotica, стор. 552). Трудно, звичайно, порозумітись

з людиною, що «производительные силы» зве міфологічними і протиставить їм «религиозную природу», яку холодним критичним розумом не охопиш, що відкидає тисячолітні здобутки людності — сучасну позитивну науку. Курйозне посилення на Л. Толстого, цього унікума, як на доказ того, що ненауковий розум часто (?) стоїть ближче до наукової істини, ніж розум науковий. Не вдаючись у критику щодо ненауковості розуму Толстого і його компетенції в шуканні істини, не можемо не пригадати тут д. Струве давньої латинської приповідки: Quod licet jovi non licet bovi \*. Бо й цю теорію морального удосконалення особи як певну філософічну цінність дав все ж таки Толстой, а не д. Струве з своїми адептами, що її тільки мавпуюють.

Далі у д. Струве виходить, що держава ірраціональна і містична, всяка «влада» ірраціональна і містична, містична національність, містична культура, містичне навіть господарство — цілий ліс містики, звідки зачарованому авторові вже годі вибратись. «Государство есть существо мистическое... Идея вечного мира потому утопична, что она противоречит мистической природе государства. Война есть самое видимое, самое яркое, самое бесспорное обнаружение мистической природы государства» (Patriotica, стор. 101). «Национальное начало тесно связано с государством и разделяет с ним его сверхразумный или мистический характер» (ibidem, 102). А на звичайній простій мові «смысл басни сей таков»: коли держава, державна національність (бо мається на увазі власне та, що «тесно связана с государством»), влада, війна і т. ін. — мають містичну природу, то даремно, ба, навіть божевільно проти них виступати. Скинувши таємниче містичне покривало, бачимо під ним: імперіалізм, державний централізм, націоналізм і інші основи, на яких будується сучасний октябристський ідеал «Великой России». Всі дороги ведуть до Рима: і політика, і філософія д. Струве зійшлися в одному пункті.

Нехай тепер сам читач судить, чого варті компліменти д. Українця добродієві Струве як політикові, що має «самые большие заслуги в русском освободительном движении», і як філософові, що немало потрудився «над созданием новых ценностей и разрушением старых».

Цілком даремними нам здаються і апеляції д. Українця до д. Струве в справі оборони самостійності української культури. Зараз пригадався нам дрібний епізод, що стався з півтора десятка літ тому в Петербурзі на засіданні «Вольного экономического общества», де «артільний батько» М. Левитський<sup>13</sup> читав реферат про кооперацію. Після реферату як жива ілюстрація виступив з коротенькою промовою член одної

\* Що дозволено Юпітеру — не дозволено бикові (лат.).— Ред.

хліборобської спілки простий селянин Гордій (прізвище не пам'ятаю). Говорив він, звичайно, українською мовою, як умів, про те, що для селян в їх економічному убозтві немає на кого надіятись і єдиним порятунком для них може бути організування хліборобських артілей. Після нього промовляв д. Струве, молодий многонадійний публіцист і марксист, що, між іншим, висловився на адресу Гордія приблизно так: «Я, собственно, не понимаю, что хотела сказать эта почтенная личность, говорившая на столь странном диалекте...» Тодішній марксист д. Струве не «понимал», цебто не хотів зрозуміти «почтенной личности» з нашого народу. Тепер д. Струве і його прихильники в «Вежах»<sup>14</sup> і інших збірниках та статтях дзвонять на гвалт про відірваність інтелігенції від народу. А тим часом той же д. Струве проголошує містичність централістичної держави і містичність державної нації, державної власті, які во ім'я цього ж централізму упокорюють інші національності. Чи ж зрозуміє теперішній Струве, містик і неофіціальний октябрист, цю «почтенную личность», що не хоче упокорення, а жадає розвитку в самостійних формах власної національної культури.

## МИХАЙЛО КОМАРОВ<sup>1</sup>

В Одесі 6 серпня цього року поліг в домовину Михайло Комар (офіційно — Комаров), що як визначний український діяч півстоліття чесно і непохитно стояв на сторожі громадських інтересів рідного краю.

Народився Комар р. 1844 в м. Димитрівці на Катеринославщині. Ходив до гімназії в Катеринославі, а потім вступив до університету на правничий відділ у Харкові. По скінченні університету він був спершу адвокатом в Острогоську (на Воронезчині) і в Києві, а потім став нотарем в Умані і згодом в Одесі.

Ще будучи студентом, Комар, охоплений народолюбними мріями, ходив був «у народ» і який час навіть став за народного учителя в с. Гавелівці на Харківщині.

На поле української громадської діяльності він виступив ще в 60-х роках, а в 70-х роках і пізніше разом з іншими своїми товаришами працював над укладанням і видаванням для народу популярних книжок.

Його популярні брошури: «Розмова про небо та землю», «Розмова про земні сили», «Оповідання про А. Головатого» та «Оповідання про Б. Хмельницького» тощо, написані гарною зрозумілою мовою і цікаві своїм змістом, мали заслужений успіх і були дуже поширені.

Але найбільшою заслугою Комара було видання «Українсько-російського словаря»<sup>2</sup> (4 томи, вид. у Львові), над складанням якого під його проводом працювало багато людей, і видання кількох бібліографічних покажчиків, що в справі поширення національної свідомості мали на свій час поважне значення.

З цих покажчиків відзначимо ті, що торкались безпосередньо мистецтва.

В р. 1904 з нагоди ювілею М. Лисенка він надрукував в «Київській старині»<sup>3</sup> покажчик музичної та літературної діяльності славетного композитора<sup>4</sup>, а в р. 1906 випустив окремо книгу: «Українська драматургія» (збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського, 1815—1906 р.) і пізніше «Додаток» до неї (1906—1912).

Свої статті, переважно з історії літератури і переклади наукових, історичних праць та інші, він містив здебільшого в галицьких виданнях.

Цікаву пам'ятку культу Шевченка він дав у збірці різних віршів, присвячених Кобзареві України, видавши її під заголовком: «Вінок Шевченкові»<sup>5</sup>.

Як громадський діяч він був визначним членом української «Старої громади»<sup>6</sup>; пізніше, беручи діяльну участь в організаційній роботі на Україні, був головою одеської «Просвіти» і членом ради старшин в Українському клубі.

Небіжчик мав організаційний хист і здатність керувати громадською працею.

Він завжди йшов назустріч молодіжі, і вона охоче горнулась до «батька-отамана», як його частенько називали.

В посмертнім заповіті частину свого маєтку він відписав на користь різним українським інституціям.

Земля йому пером!

# СПОГАДИ

## ПЕРША ЗУСТРІЧ З ІВАНОМ ФРАНКОМ

(Уривки зі споминів)

Обриваються звільна всі пута <sup>1</sup>,  
Що в'язали нас з давнім життям;  
З давніх брудів і думка розкута —  
Ожиємо, брати, ожисм!

Іван Франко

В десяти роковини смерті Івана Франка образ цього велетня духу, невтомного каменяря й вічного революціонера виринає з пам'яті з новою могутньою силою і віє чарами нової непере-  
можної краси...

Селянське й міське робітництво, що в тяжкій кривавій боротьбі здобуло врешті собі «свою правду, і силу, і волю» як безпеку дальшого щасливого розвою в своїй соціалістичній хаті, не повинно забувати, що в справі визволення з неволі воно мало великих попередників, які в неможливих умовах тьми і застою уміли з непохитним посвяченням підготовлювати ґрунт для здійснення його ідеалів, воно повинно в числі тих попередників згадати з почуттям глибокої вдячності й славетне ймення Івана Франка як справжнього свого

Товариша у боротьбі за волю,  
войовника, що проводир нам був,  
і сіяча, що сіяв храшу долю,  
будівника, що клав величний храм  
будуччини...

(З поеми І. Франка «Похорон»)

Вчені, дослідники, критики й історики літератури склали і складуть його життєпис, розглянуть і оцінять всю його діяльність, я ж *sub specie poesios\** спробую викликати в своїй уяві образ Великого Небіжника, якого доля судила мені стрінути в добі найбільшого розквіту його творчих сил (рр. 1895—96, 97), пізнати особисто і зблизитися інтимно як друг і співробітник у щоденній праці.

Пристапаючи до ширших споминів, я на цім місці подам лише уривок з них, а власне враження від наших перших зустрічей.

\* З точки зору поезії (лат.).— Ред.

## І. ЗУСТРІЧ ПЕРША

Давно це було... В прекрасній добі «юних днів, днів весни»<sup>2</sup> за свій революційний спосіб думання, як багато інших, став я жертвою жандармського насильства і по перебутім політичним процесі, тюремнім ув'язненню і 3 1/2 роках «гласного надзора» був позбавлений права в'їзду в столиці й університетські міста. Отже, двері вищої освіти в Росії були переді мною закриті. Щасливі обставини склалися так, що я дістав змогу поїхати вчитися за кордон. Мене манила й Європа, а головне манила таємнича постать «владителя дум» радикальної соціалістичної молоді — проф. Михайла Драгоманова. Від нього хотілося набути наукового знання і з його ближчою допомогою виробити й складати свій політичний світогляд.

І от навесні р. 1895 я, безвусий юнак, мандрував через Львів до Драгоманова в Софію. Була думка, погостювавши в Галичині, махнути до Софійського університету і, ставши перед очі Михайла Петровича, чемненько попрохати:

— Будь ласка, батьку, зробіть з мене людину.

Але не судилось. В день мого приїзду до Львова увечері наспіла телеграма, що Драгоманов помер.

Звістка ця і глибоко вразила, і зруйнувала мої первісні плани. Я зразу змінив думку і вирішив їхати поки що до Віденського університету. Перед від'їздом я тим часом став знайомитися зі Львовом і з галицькими українцями.

Перші враження були невеселі — мою ідеалістичну уяву прикро вражав польський вигляд міста і філістерський триб життя його мешканців, українців не менше, як і поляків. Побувавши на «Бесіді»<sup>3</sup>, в «Просвіті», в редакціях часописів і в університеті та заприятелювавши із кількома студентами (Ф. Колессою<sup>4</sup>, С. Паньківським і інш.), я дістав трохи отухи, але все ж таки серце моє до того життя не горнулось.

Десь минув день чи два. Іду я вранці з небіжчиком М. Струсевичем<sup>5</sup> (співредактором «Діла») вулицею Карла-Людвика, коли той мені каже: «Дивіться, Франко йде».

Ми знали, що Франко з Павликом<sup>6</sup> раптом виїхали на похорон Драгоманова до Болгарії, і тому сильно здивувалися таким хутким поворотом Франка.

Я побачив двох людей: один з них був уже мені знайомий, тоді ще молодий поет Василь Щурат<sup>7</sup>, другий — очевидячки, Франко. Я втонив у його постать свої цікаві очі і спершу дістав враження деякого розчарування. Замість чорнявого ставного чоловіка, яким його малювала мені уява, я побачив крем'язну квадратову фігуру, невисоку на зріст, досить незграбну, в потертім піджаковім убранні, з облохмоченою вишиваною сорочкою і з пом'ятим, брудного кольору, на голові капелюхом. З-під

капелюха впадало в око широке лице з короткими рудими ву-сами і крутим підборіддям; долішня губа на ньому ніби невдоволено була трохи випнута наперед, ніс простий, з невеличкою горошинкою на кінці. От, звичайне собі, як на перший погляд, ніби пересічне обличчя. Але, підійшовши ближче, я звернув особливо увагу на його очі: сиві, ясні, з виразом енергійної думки, разом лагідні, вони скрашували весь вид. (Пізніше я полюбив і його широке мудре чоло, що ховалося тоді під капелюхом.)

Франко, розчервонілий від спеки й іритації, розмахував руками і кляв як умів болгарських кордонових жандармів за те, що не схотіли пропустити його з Павликом без паспортів через кордон. Це ж, мовляв, дичина якась не пускати близьких приятелів поховати покійника! Я назвав себе і передав йому листа від Миколи Ковалевського<sup>8</sup> що, повернувшись із каторги, був тоді головним проводирем радикалів-соціалістів на Україні і підтримував тісний контакт з Драгомановим, Франком і Павликом). Хутко розірвавши конверта і виинявши, що в нім містилось (а в нім таки містилось дещо, крім листа), він перебіг очима кілька рядків і зразу весь просяяв. Очевидно, в листі була атестація про мене. Ще раз стискаючи мені руку, він весело сказав: «Ха-ра-шо! (Його любимий вираз, якого він, пустуючи, вживав, умисно вимовляючи змосковська.) Значить, нашого полку прибуло!» Ще пара жвавих коротких фраз, запрошення зайти до нього перед від'їздом, і ми розійшлись.

Завітавши до Франка того ж дня ненадовго увечері, я виніс од нього враження незвичайно простої, сердечної людини, що мене зразу ж і привернуло до нього.

## II. ЗУСТРІЧ ДРУГА

Друга зустріч, і дуже цікава, відбулася вже у Відні.

Раз якось іду я розмріяний по Florianstasse і декламую Кулішеві строфи:

Хожу-блужу по городу<sup>9</sup>,  
Великому, великому;  
Відкрив би [я] своє серце,  
Та нікому, та нікому...

Коли враз я чую, хтось гукає запросто: «Вороний!» Озирнувся я. Дивлюсь, по другім боці вулиці незграбною повільною ходою в тім же убранні, що й у Львові, йде... Франко! В руці перед собою держить той же знаменитий капелюх, а в ньому паперовий «фунтик» з черешнями, які свобідною рукою кидає до рота, а кісточки випльовує через губу. З кишені йому стирчить пара свіжих чисел журналу «Жите і слово». Він привітав



мене і черешнями, і свіжим журналом. Пішли до нього. Вступивши до невеликого темнуватого помешкання, чи не на третьому поверсі, десь коло Stephansplatz, я був несподівано здивований, коли Франко, знайомлячи мене з господарем, важким і грубим німцем, з типовою фізіономією віденського бюргера, сказав: Віктор Адлер<sup>10</sup>.

Тут, у хаті Адлера, я вперше ближче пізнав справжнього Франка, в якому вже навіки закохався.

Незабаром між ним і Адлером виникла гаряча принципіальна дискусія з нагоди приїзду до Відня галицької селянської делегації, з якою нечемно повівся тоді на аудієнції імп. Франц-Йосиф<sup>11</sup>, що, не дослухавши скарги селян на кривди й насильства при виборах до галицького сойму, повернувся задом, буркнув «adieu» \* і вийшов.

Дискусія розгорілась. Франко, аграрний соціаліст, представник радикальної селянської партії, зчепився з соціал-демократом, ватажком міського пролетаріату Адлером. І це був дійсно цікавий двобій. Правда я, ukrainischer Dichter\*\*, як відрекомендував мене Франко, розумів у їхній дискусії далеко не все, бо ще не гаразд знав німецьку мову, та до того ж як Dichter і захопився чимсь іншим. Мене запалив той святий вогонь, що так і бив з цілої постаті, з блискучих очей і з палкої, звинної мови Франка. Це був справжній трибун і поет разом — молодий, розумний і натхненно палкий.

Пізніше я не раз бачив таким Франка, особливо пригадую, що таку промову, але вже українською мовою, я чув із уст Франка у львівській ратуші на диспуті з ієзуїтом, християнським соціалістом Яном Бадені<sup>12</sup>.

Пам'ятаю, Микола Ганкевич<sup>13</sup> (основоположник української соціал-демократії в Галичині) побивав тоді красномовство театрального ксьондза своїми холодно-з'їдливими дотепами, а Франко бурхливо-квітчастою мовою і майстерною діалектикою. Звичайно, Франко говорив гарно й змістовно, але нерідко починав досить нескладно й простенько, що при його незугарнім вигляді справляло перше враження не на його користь. Треба було, щоб його щось за живе зачепило або щоб у процесі говорення він розгойдався, тоді мова його лилась бурхливим гірським потоком, вигравала іскрами каскадів, бриліла потужними тонами сердечних мелодій і підчас громовими акордами. Такі промови траплялись рідко. В згаданім разі Франко і Адлер мовби перевищали самих себе, свій вік, свій вигляд і, скинувши з себе 40-літню вагу літ, стали молодими бравими юнаками.

\* Прощайте (франц.).— Ред.

\*\* Український поет (нім.).— Ред.

Хто знає, може, тоді найбільшувала моя поетична уява, але такими бачу їх я ось зараз...

Dichter lieben nicht zu schweigen\*. Пам'ятаю, вага моєї симпатії все ж таки перекинулась у бік Франка і, зорієнтувавшись в основних тезах дискусії, я таки не видержав і вихопився українською мовою в обороні Франкових доказів проти Адлера; я безтямно белькотав про індивідуалізм нашого селянства, про хліборобство як основу господарського життя в певних періодах часу, вказував на страшні картини голоду, що тоді панував на Україні. Франко перекладав мою аргументацію на німецьку мову.

Але Адлера ми не переконали. Власне я тоді, знайомлячись з Марксовою ідеологією економічного матеріалізму, ще боявся зрадити своїх божків — Писарева<sup>14</sup>, Добролюбова, Лаврова<sup>15</sup>, Михайловського, Драгоманова, хоч уже хитався в своїй давній вірі. Незабаром мене переконали факти життя.

Пізньої осені я перенісся до Львівського університету, а через якийсь час мене з Франком зв'язала глибока, сердечна приязнь вже навіки.

## ДО СТАТТІ ОЛЕКС [АНДРА] ІВ [АНОВИЧА] БІЛЕЦЬКОГО<sup>1</sup> ПРО МЕНЕ

Вельмишановний Олександрє Івановичу!

З важким почуттям вимушеного обов'язку берусь оце до написання біографічних відомостей про себе, *sui generis*\*\* автобіографії, що має дати Вам матеріал для статті до моїх «Поезій» у виданні «Руху».

От уже кілька місяців я зволікав і відтягувався від виконання цього немилого обов'язку... Чому немилого?

Заглядати в безодню минулого — це не те ж саме, що заглядати в дзеркало. За 56 літ бентежного життя б а г а т о осілося на дні пам'яті, як ті коралові рифи, повиті водоростю й тванню, що ховаються під холодними хвилями забуття... Інше ж виринає на поверхню свідомості хоч і оствітлене досвідом, та вже не так відчуте, як відчувалося воно колись. Справді, коли с о в і с н о поглянути на минуле життя, спробувати заглибитись у його нутри, то якое дивно і моторошно стане — лякає це таге Тепебгагит! Згадати все, відсвіжити в пам'яті, це значить наново пережити його, з усіма радощами, досягненнями і з усіма прикростями та тяжкими болями, а разом з тим перева-

\* Поети люблять не мовчати (нім.).— Ред.

\*\* Своєрідної (лат.).— Ред.

жити, перецінувати і вивести останній підрахунок не тільки як *summa summarum*\* пережитого, як це робить бухгалтерія, а способом, так би мовити, інтегрально-морального вичислення — це вже справа настільки трудна, що в даний момент я виконати її не маю сили. Ще як загадав мені цю працю т. Ів [ан] Лизанівський<sup>2</sup>, я, мов злодій, пробував потайки пробиратися, закрадатися в укриті комори, але кожного разу, коли я наважувався ключа вложити в їх замок, я почував, що приторкаюся не до холодного заліза, а до живого зраненого тіла... І хочеться ввійти, і страшно й боляче, от як тому Скупому баронові-рицареві, що каже:

Коли ключа вкладаю я в замок<sup>3</sup>,  
Я почувавоу те, що почувавоу  
Вони (аматори і душогубці), як в жертву всадыть ніж:  
приемно і страшно разом.

Так, є в тім і приємність, але страшна якась...

От ради цієї приємності я з того часу і пробую робити екскурси в моє минуле — обережно ступаю, нишпорю, часом знаходжу цікаві речі, часом страшні або незрозумілі, тру чоло, пригадую... І скажу, що ці екскурси бувають і пожиточні для мене особисто: зближуючи своє Я — минуле з Я — сучасним, пробую перекинути межі ними міст, ствердити каркас і тим способом зміцнити своє Я — сучасне. Ця робота ще не скінчена, і я від неї вже не відірвусь, доки міст не перекину і каркас не стверджу. От за це я мушу дякувати т. Лизанівському: завдяки йому я тепер відшукую, відреставровую Миколу Вороного, що як особистість майже загубився в подіях останнього часу...

Отже, коли робота не скінчена і далеко не все в ній усвідомлено, то як же виступити з публічним справозданням? Чи подати лише короткий формуляр? Чи окремі уривки? І якого в таких стані тону добрати?

Пригадав я собі автобіографію такої сильної індивідуальності, як Т. Г. Шевченко, і соромно стало мені, — бачу, що в тоні казанської сироти писати не можу. Прочитав ще автобіографію Ж. Дюамеля<sup>4</sup> («Печ[ать] і рев[олюція]», 1927, кн. III) і подумав: який же ти, голубчику, маленький та убогий, коли намагаєшся говорити про самого себе! Відчувається недовомовленість, замішаність і удавано бадьора мова. От ніби гола людина перед апаратом фотографа...

Знаю одну автобіографію — «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станіславського, твір, повний щирого і безпосереднього благородства і високого художнього достоїнства, твір, що стилем своїм дорівнює хіба Л. Толстому. У такий твір треба

\* Загальний підсумок (лат.). — Ред.

вкласти багато праці і... таланту — на жаль, белетристичного хисту я в собі не відчуваю.

Ще одна невелика книжка автобіографічного характеру вишла останніми днями в світ — це «Путь актера» Мих [айла] Ол [ександровича] Чехова<sup>5</sup>. Тон чесний, щирий, простий...

Оповідаючи Вам про себе, я хотів би йти за таким тоном. Тільки ж от біда: Чехову 36 років, і він досить легко зумів оглянутися на своє минуле життя, бо контури ще не затерлись, є свіжий безперервний зв'язок з учорашнім днем. А я на 20 літ старший за нього і моє завдання складніше і трудніше ще й тим, що мушу виконати його по змозі найкоротше.

Згадав я за М. Чехова ще тому, що, читаючи його сповідь, я був надміру здивований подібністю наших психічних організацій, навіть в обставинах нашого життя можна знайти чимало паралелів, а часом і цілком однакових моментів (матеріалістичний світогляд і релігійний неспокій, тривога, вплив Шопенгауера, Ніцше, хвилини напівбожевілля — аж до маячення, проклятий Weltschmerz\*, упадки духу і злети вгору, алкоголічні компроміси і моменти аскетизму і нарешті та тиха радість, яку все частіше починаю чи стараюся знаходити в праці й у внутрішнім зосередженні).

Якщо Вам трапиться прочитати «Путь актера» М. О. Чехова, то це Вам значно улегшить зрозуміння моєї вдачі. Попереджаю, що саме тепер, коли я оце пишу, я ані тихої радості, ні спокійного врівноваження в душі не відчуваю, навпаки, є якась тривога, що прийшла до мене цими днями і є, мабуть, наслідком зовнішнього подразнення нервів (непорозуміння у ВУФКУ<sup>6</sup>), — проте гадаю, що цей неспокійний стан скоро пройде, так я почуваю. І ще попереджаю, що це не є послідовний і опрацьований виклад моєї автобіографії, а лише приватний лист, де я викладаю те, що спливає уривково в пам'яті з минулого, та подаю короткі біографічні відомості і дати.

Родився на Катеринославщині р[оку] 1871, листопада 24 (ст. ст.). Коли було мені, либонь, 1/2 року життя, батьки мої, переїхавши на Харківщину, перевезли й мене з собою. Перші свідомі спомини дитинства походять з оточення слобожанської природи і харківських людей. (Мати лише казала, що перед від'їздом на Харківщину, коли нянька держала мене на руках, сидячи на ганку, мене раптом злякала, гавкнувши, велика собака. З того часу вельми боюсь гавкання й нападу псів, що полохають мене і в сні. Гадаю, що це був перший момент, що спричинився до моєї нервозності.)

Під Харковом, спершу в якомусь присілку чи селі (мати казала, та я забув), далі на передмісті — на Гончарівці, Холод-

\* Світовий сум (нім.).— Ред.

ній горі тощо,— зростав я під впливом найперше матері, а потім вулиці й сільсько-міщанського оточення.

Перерву на хвилинку, щоб сказати дещо про мою перентелю. З батькового боку я родом з простих селян, мабуть-таки, й кріпаків. Дід мій Павло Денисович звався по-вуличному У л а н (то й нас дехто звав Уланенками). Помер він, мавши десь під 100 літ, крепкий, міцний дід, носив свитку або чумарку, жив з конем на стайні (він візникував), говорив досить чистою й крутою українською мовою, оповідав щось мені про запорожців (очевидно, чорноморців), яких ніби на власні очі бачив, як вони, приїхавши (мабуть, до Катеринослава), розбили і знищили цілий базар. Уланом же його звали за те, що він 25 літ вислужив в (Першім?) уланськiм полку (цікаво, що московської мови він таки і в полку не навчився, бо, мабуть, той полк увесь час перебував на Україні).

Небіжчик історик В. Б. Антонович, як слухав моїх оповідань за діда, зауважив, що перший уланський полк було набрано з недобитків гайдамаків і в тім полкові ще довгий час була гайдамацька закваска. Мій дід, зважаючи на хронологію, очевидно, сам гайдамакою не був, але сином гайдамаки, що забрали його до того полку, міг бути. Отже, з батькового боку, якщо прислухатися до твердження В. Б. Антоновича, в мені тече гайдамацька кров.

З боку матері я шляхетсько-духовного походження. Прізвище моєї матері (Олімпіади Дмитрівни) — К о л а ч и н с ь к а, і вона є ніби нащадком (знову казав той же В. Б. Антонович) того П р о к о п і я К о л а ч и н с ь к о г о (1697—1702), що був ректором Києво-Могилянської духовної академії<sup>7</sup> й ретельним сіячем освіти (виконачем освітніх планів гетьмана Ів[ана] Ст[епановича] Мазепи<sup>8</sup>). Пригадуєте цього поважного мужа в панцері на чолі фаланги київських спудеїв у відомій гравюрі?

Батько мій уже був міщанином, з невеличкою освітою (писав неграмотно), натурою, повною ініціативи,— дуже часто міняв професії (ремісник-шапочник, залізничник, дрібний купець, член міщанської управи і т. п.).

Мати мала кращу освіту, любила читати (як вона казала, виховувалась і вчилась вона, як панночки того часу, в якомусь монастирі), в сім'ї була прекрасною господинею і сердечно чулою матір'ю. Були ще в мене брат і сестра, Яків і Маруся, але вони ще в дитячiм віці померли, лишився я, одинак і пес-тунчик.

Колосальний вплив мала на мою душу мати своїми казками, оповіданнями про війну (саме тоді скінчилась русько-турецька війна, був обмін полонених; я бачив турецьких полонених і навіть самого Османа-пашу в театрі, де я був у ложі

з батьками, а він сидів у ліжній ложі з ад'ютантами і рос [ійськими] офіцерами), особливо ж піснями (і тепер не можу без сліз згадати пісню «Ой їшов чумак з Дону»), яких співала вона з незвичайною чулістю й слезами. Мати ж навчила мене і перших початків грамоти. (Пам'ятаю ту книжку, з якої вона вчила мене, — «Золотая грамота».) А на 7-му, либонь, році (в день св. Наума) відвела до початкової школи (на Гончарівці), де була за вчительку Марія Іван [івна] Ященко. Хоч у хаті у нас панував русько-український жаргон, проте національна стихія, у вдачі й у вимові, опанувала всю мою істоту. Ще перед школою попалась мені якось до рук копійчана книжка «Катерина» Т. Шевченка у виданні Куліша, і я, частенько перечитуючи її, непомітно вивчив усю напам'ять та й читав уголос хлопчикам та дівчатам на вулиці. У школі, коли я прочитав уголос віршик «Как у наших ворот стоит озеро воды, Ой люли, ой люли, стоит озеро воды...», то зареготався, а на запитання вчительки відповів: «То якась дурна книжка — не хочу її читати... Бо де ж такі! коло воріт — озеро! (У нас було озеро-копанка в садку.) Та ще й оте «люлі», що дитині в колисці співають, щоб спало...»

Незабаром по вступі до тієї школи я шалено закохався (7—8 років мавши), а царицею своїх мрій я вибрав маленьку красуню, що вчилася в тій же школі, — Катрусю Вовківну. Багато про цей епізод можна б розповісти... Кохання це тривало кілька літ (Катруся була кокетка і заговаряла з французиком Монé), переслідувало мене і в гімназії і гарним спомином лишилося в пам'яті на все моє життя, хоч потому я ще багато разів закохувався.

Вуличні спомини і впливи: «дурень Левко» (копія Стецька з «Сватання на Гончарівці»), якого я обороняв, жалів і надляв цукерками, нянька з дому графині Шабельської, що, сидючи на сонечку коло повозки з графинчам, оповідала нам, малій дівчорі, казки (тоді я вперше від неї почув казку про Вія), і семінаристи-бурсаки, що жили в сусідів на квартирі (мабуть, готовились до семінарії, чи як?) і з якими я вибирався на різні «походження» — чи на чужі городи, чи на дурничку до театру (коло Лопанського мосту був той театр — пам'ятаю невиразно якусь оперетку «Волшебная флейта», де по сцені бігла свинка — предмет нашого захвату!)

Про перебування в Харківському реальному училищі нема що доброго сказати (добрий був директор — В. Ів [анович] Шихов, але звірюка — інспектор Раєвський і дурний надзиратель, здається, Іван Андр [ішович], якого ми звали «сива кобила»).

По двох роках я з Харківського перевівся до Ростовського реального училища, цебто в Ростов над Доном, куди пере-

їхали мої батьки. Там спершу мене звали «хакльонком». Про науку і вчителів говорити не буду — це було б дуже довго, здебільшого це були холодні чиновники.

Ще в початковій школі я любив проказувати вірші, часом переробляючи їх на свій лад або складаючи свої вірші-примовки, і навіть пробував щось своє писати (перший вірш був про якогось «козака на коні»). В Ростовській реальній школі я був здебільшого редактором або співробітником ученичих журналів російською мовою. От назви їх: «Республика в сундуке», «Реалист», «Заря», чи «Звезда», «Южная роза», «Волна» й інші. Я писав там вірші й статті (початок роману навіть). Пам'ятаю, була там одна моя стаття про «Кобзаря», якого я бачив на базарі, і в тій статті уривки думи чи пісні українською мовою. Перший мій вірш український «До Пацепухи» (прізвище товариша) весь написаний під впливом Т. Шевченка (вроді «Б'ють пороги...»):

Пацепухо, орле сизий,  
Мій сердешний друже,  
Ось послухай, заспіваю —  
Може, хто й затуже,  
Може, хтось таки й згадає  
За ту Україну,  
Що гриміла всім на диво,  
А тепера гине...  
Може, хто і посумує,  
Може, хто й заплаче... і т. под.

Пам'ятаю ще сатиричні вірші про себе самого рос [ійською] мовою:

Он в союзе был с ленью-царицею,  
Не учил никогда ничего, —  
И в журнале всегда единицею  
Измерялись успехи его... і т. п.

Віршив я писав масу, присвячуючи щедро їх гімназістам і товаришам і говорячи експромти на гімназичних вечірках, де я завжди виступав чи як декламатор, чи як актор в аматорських виставах...

От атестація з наведеного вже вірша про себе:

Он в седьмой класс едва переправился,  
Да и то уж за выслугу лет,  
Но в реальном училище славился  
Как певец, и актер, и поэт \*.

Первісний вплив Майн Ріда <sup>9</sup>, Ф. Купера <sup>10</sup>, Жюль Верна <sup>11</sup>, Вальтера Скотта <sup>12</sup> змінив вплив громадянської поезії Некрасова, Нікітіна <sup>13</sup> і Надсона і цей вплив був довготривалий — аж доки вперше я не познайомився з суворо революційною

\* Пригадую ще вираз із гекзаметра про мене якогось товариша: «Был Вороной украшением хора, муз и граций служитель...».

музою Шевченка в його заборонених віршах «Сон», «Кавказ», «Царі». Бо до цього я знав тільки обкраяного «Кобзаря», з котрим носився, і їв, і спав із ним укупі...

(Перервав був на день своє писання... Беручись ізнов за перо, бачу, що мушу писати коротше, бо інакше зашироко розтягнеться моє оповідання, а часу я на це не маю.)

Бувши у 5 класі, я познайомився з кількома інтелігентами, що вели пропаганду соціалізму серед робітників. Це були недобитки чи нащадки розпорошеної (по атентаті 1 березня<sup>1</sup> на царя<sup>14</sup>) партії народольців. Я притягнув у гурток кількох реалістів та гімназистів, і ми під їх керівництвом разом читали та дискутували, виробляючи собі революційні переконання й соціалістичний світогляд (читали Писарева, Добролюбова, Лаврова-Міртова, Чернишевського, Бокля<sup>15</sup>, Д. С. Міля<sup>16</sup>, Бюхнера<sup>17</sup>, Мошотта<sup>18</sup> et cet[era]). Конспірація була знаменита остільки, що коли арештовували наших керівників, нас не чіпали. Так минуло понад 2 роки. Я вже самостійно, як керівник, проводив гурток залізничних робітників, коли... враз арештували мене (нікого з інших гімназистів не зачепили). За місяць мене випустили. Я втисся був знову до реальної школи (вибрехався), коли знову мене арештували, а по виході з тюрми віддали під «гласний надзор» на 3<sup>1/2</sup> роки без права вступу до вищих шкіл і заборонивши в'їзд до столиць і університетських міст.

Пізніше ще був арешт, коли мені закидали вже не тільки соціалістичну, але й українофільську пропаганду. Треба згадати, що в тім же часі я познайомився з Платоном Мик [олайовичем] Панченком (син члена Київської «Старої громади»), у котрого знайшов дещо з укр [аїнських] книжок, а головню довідався про українські видання в Галичині. (Зараз же запрономерував «Зорю», «Батьківщину»<sup>19</sup> і «Народ»<sup>20</sup>.) Ще перед тим, мабуть, р. 1885—1886, я побачив уперше українську трупу М. Кропивницького (пізніше Старицького, Саксаганського й інших). Український театр зробив на мене колосальне враження. Одне слово — Шевченків «Кобзар» і український театр розпалили в мені національну стихію й розбудили національну свідомість. Я мріяв «іти в народ», але... в український народ.

Далі — знайомість із драгоманівцем Степаном Ів [ановичем] Ерастовим<sup>21</sup> і заснування в Ростові укр [аїнської] громади, де ми обоє вели перед. Року 1898 я бувши під поліційним доглядом, умудрився з'їздити до Харкова, де вступив у члени тайного т [овариств] ва «тарасівців»<sup>22</sup> і зробив зв'язок із харківською групою «народоправців». (Нова партія «Народне право» проіснувала дуже недовго. Сицяно, жінка, Гольденберг були арештовані й, як гули чутки, повішені.)



Ще в 6 класі я закохався в гімназистку Нету Тарасову, закохався шалено. Це тривало щось три роки з гаком. Але вона вийшла заміж, а я поїхав учитись за кордон. Взагалі я досить легко закохувався ще й перед тим і опісля. Але, крім Катрусі Вовківни і Нети Тарасової, с е р й о з н о я ще був закоханий в дочці пр[офесора] В. Шухевича<sup>23</sup> — Орісі, вже у Львові, і в останній раз глибоко закохався р. 1903 і оженився з дочкою відомого Миколи Андр[іювича] Вербицького<sup>24</sup> (член «Старої громади», співробітник «Основи» і знайомий Т. Шевченка) Вірою Миколаівною Вербицькою-Антіох, про що скажу ще далі.

Вертаюсь назад. За кордон я поїхав тому, що вчитися у вищих школах у Росії мені було заборонено. В той час мої політичні переконання поглибшали й набули трохи іншого зафарбування. Я лишився соціалістом (утопістом), але програма «тарасівців» мене не задовольняла (я вступив був до них, бо іншої українськ[ої] організації не знав). Познайомившись ще в Ростові-на-Дону із творами М. Драгоманова, я пристав пізніше до так зв[аних] радикалів (з Мик[олою] Ковалевським на чолі). Я їхав за кордон, щоб вступити до університету в Софії (Болгарія), де жив Мих[айло] Драгоманов, і віддати себе під його освітню й політичну опіку. Але Драгоманов якраз помер і я свій маршрут спрямував на Відень. Тамтешне укр[аїнське] студентське життя (ферейн «Січ»<sup>25</sup>) мене не задовольнило (бо «січовики», крім п'янства, нічим не цікавились), а до Львова мене вабив учень Драгоманова і славний письменник Іван Франко.

Я поїхав до Львова, але в моїх політичних переконаннях зайшов заколот. Під впливом німецької соціал-демократії (особисте знайомство з ватажком австрійських соціал-демократів Віктором Адлером) я мусив зробити переоцінку моїх соціалістичних підвалин і наслідком того прийняв як ґрунт науково опрацьовану теорію Карла Маркса (не все в ній мене задовольняло, особливо ота «надбудова» щодо моралі й мистецтва).

Знайомство з Франком (з яким на ґрунті марксизму я розминався, він був еkleктик), вплив його могутньої особи був на мене колосальний. І тепер скажу: це був велетень, таких людей я в житті більше не стрічав.

Львівський університет мені майже нічого не дав. На кафедрі укр[аїнської] мови й літератури був беззмістовний Олександр Колесса<sup>26</sup>, на кафедрі укр[аїнської] історії Мих[айло] Грушевський (що 1/2 року тому лише приїхав туди і як ставленик В. Б. Антоновича й О. Кониського накладав з урядовою партією Барвінського і Вахнянина<sup>27</sup>). Правда, одна людина ще сильно захопила мій розум — це

проф[есор] Скурський (кафедра історії філософії громадянства). Завдяки соціалістам (і особливо Марксу) я зліквідував свої релігійні вірування й забобони, але ніяк не міг зліквідувати свого релігійного відчуття світу (сприймання всесвіту). Натомість Скурський дав мені пантеїзм<sup>28</sup>. Сам він, здається, був атеїстом, але з величезним запалом і в дуже поетичнім викладі вмів знайомити аудиторію з величними системами Спінози<sup>29</sup>, Шеллінга<sup>30</sup>, Шлейєрмахера<sup>31</sup>. Шеллінг на довгий час запанував мною цілковито, що подекуди відбилося й у моїй поетичній творчості. Шкода, що не маю змоги говорити ширше про Франка. Я надзвичайно близько зійшовся з ним, ставши його молодшим другом, кумом і повірником<sup>32</sup>.

Франко — обдарований з природи багатуо психічно-інтелектуальною організацією, широкоосвічений, з колосальною ерудицією, поліглот (знав досконало німецьку, французьку, англійську, польську, російську й інші слов'янські мови), він визначався ясністю й твердістю духу, а в поводженні з людьми чулою гуманністю й простотою. Ессе *homo* \* — можна було сказати, вказуючи на цього чоловіка. Незважаючи на різницю політичних поглядів (я — ніби марксист, він — аграрний соціаліст, радикал), нас об'єднала любов до укр[аїнського] поневоленого народу і спільність етичних та естетичних поглядів. Власне те, чого бракувало мені в марксистським світогляді, доповняв, розвивав і уточнював Франко. Не тільки ті позитивні знання, що я, мов з бездонної енциклопедії, черпав од нього, саме повсякчасне еднання з його могутим духом зміцняло й спотужняло мою істоту. Крім того, він звірився мені як другові і посвятив у таємницю свого кохання (у творах його це кохання відбилося в «Перехр[есних] стежках», «Зів'ялому листі» і, зокрема, в «Лісовій ідилії», що він присвятив мені). Я був членом редакц[ійної] колегії «Життя і слова», що видавав Франко (там я вів окремий відділ «Вісті з Росії», там же окремі мої статті, як підсумки царювання Олександра III, стаття про М. Вітрову<sup>33</sup>, що спалила себе в московській в'язниці, й інші). Помагав я йому в технічній праці коло «Громадського голосу»<sup>34</sup>, «Радикала»<sup>35</sup> тощо; їздив із ним на села, голownie ловити рибу.

У Франка я спізнався в числі інших з Миколою Ганкевичем, Юл[іаном] Бачинським<sup>36</sup> і С. Вітником<sup>37</sup> і брав разом із ними участь в заснуванні першої Української соціал-демократичної партії в Галичині та у виданні першого укр[аїнського] соціал-демократичного органу «Робітник», якого ми видавали спершу латинським правописом в цілях ширшої

\* *Ось людина (лат.)*. — Ред.

популяризації. Все це може потвердити Вам Семен Вітик, що живе тепер у Харкові.

В р. 1897 я став фактичним редактором «Зорі» (о ф і ц і й н и м був Олександр Борковський<sup>38</sup>, бо я як російський підданий на це права не мав). Тоді ж у моїй долі сталася зміна. Батько, що висилав мені на утримання гроші, відмовився надалі це робити, закликаючи до повороту. Я якийсь час перебивався власним нужденним заробітком... Тим часом помер режисер галицько-українського театру Стечинський<sup>39</sup> і я за рекомендацією Франка і на запрошення товариства «Руська бесіда» (що керувала тим театром) згодився на якийсь час узяти на себе обов'язки режисера. Зі Львова театр переїхав до Тернополя, куди прибув і я. Очевидно, я був молодим, недосвідченим режисером, але проявив масу енергії та ініціативи. До своїх заслуг відношу постанови з європейського репертуару, як, напр [иклад], «Честь» Зудермана, «Вітг Заламейський» (за Кальдероном) Франка, «Федько Острозький» Огоновського<sup>40</sup> (хоч і місцевий автор і таки дуже слабкий, але тут вага полягала в поборенні не знаної на нашій сцені трагедії, якою була ця п'єса) і інші.

Умови й сама атмосфера галицьк[ого] театру були настільки важкі, що лишатися там я не мав сили і тому листувався з корифеями нашого театру на Україні, прохаючи їхньої поради, кого б можна було запросити на посаду режисера в Галичині. Такий режисер — Ю. Касиненко — і приїхав. Тоді ж Кропивницький, листуючись зі мною, запросив мене до свого театру актором. Я вже тужив за Україною, засобів удержатись у Галичині не було, а молода уява малувала мені нові звабливі перспективи. Я взяв з собою ще Северина Паньківського (галичанина) і поїхав до Кропивницького.

Не буду спинятися на тому, як мене жандарми вислали були з Москви (де тоді грала трупа Кропивницького), як я вернувся, добувши дозвіл, до Кропивницького, як, вислуживши два сезони, перейшов у трупу О. Саксаганського та Садовського, як з розпачу й бажаючи набути техніку й знання, був у російській театральній школі, потім на російській сцені, потім знов на українській і т. д. Це був період бурхання й боротьби двох покликань: чи до літератури, чи до театру?

...Знов мусив на кілька день зробити перерву і не писав. Берусь за перо у важкій настрої, насилуючи себе.

Служачи в театрі, писав мало, уривками (між іншим, «Євшан-зілля» написав у Полтаві, де р. 1899 грала тр[упа] Саксаганського). Мандрівному способowi акторського життя завдячую широке знайомство з російською інтелігенцією й артистичними письменницькими колами її в Петербурзі, Москві, Києві, Одесі (Купрін<sup>41</sup>, Лазаревський<sup>42</sup>, Яремич<sup>43</sup>, К. Баль-

монт, гурток коло проф[есора] московськ[ого] ун[іверситету] Миколи Ілліча Стороженка і літ[ературно]-арт[истичне] т[оварист]во в Москві й таке ж у Києві й Одесі). (Так само, у Львові бувши, я, незважаючи на національний антагонізм, завдяки Франкові познайомився і стрічався з тодішніми визначними польськими поетами Яном Каспровичем, Анджеєм Немоевським<sup>44</sup> і іншими).

Діставши за кордоном підготовку до засвоєння наукового соціалізму (Маркс), я на Україні соціал-демократії ще не знайшов, а пристав наразі до РУП<sup>45</sup> і, їздячи з трупом з міста до міста, нерідко був за політичного емісара і перевізника укр[аїнської] революц[ійної] літератури. Національний елемент був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія. Тому й не дивно, що, незважаючи на свої революційні настрої (в яких я теж найперше шукав поезії), я раз у раз горнувся до різних націоналістичних українських організацій.

Я вже згадував про те, що був членом братства «тарасівців». Пізніш, коли на якийсь час я покинув сцену, то, живучи в Катеринодарі й Одесі, я належав до тамошніх укр[аїнських] громад, особливо цікава з цього боку одеська «Стара громада», досить аморфна, вузько націоналістична, до якої я ставився іронічно, а проте членом її зоставався. Правда, не задовольняючись нею, я в Одесі заснував рівночасно укр[аїнську] студентську громаду, революційно-соціалістичну, і був її провідником (з моїх ідейних учнів з тієї громади — О. Мізерницький, тепер видний комуніст і голова Робосу<sup>46</sup>). Коли заснувалася зрештою (з моєю посередньою участю) УСДР партія<sup>47</sup>, то я, Коцюбинський і Лариса Косач (Леся Українка) становили в ній спеціальну так зв[ану] «літерацьку секцію».

Мушу одверто признатись, що, перебуваючи в лавах укр[аїнської] соціал-демократії і беручи чинну політичну участь як актуальний член її (на партконференціях, з'їздах і в праці на місцях), я серйозним партійним робітником не міг і не вмів бути, і товариші жартуючи звали мене «брудним есдеком» за те, що я нерідко «нарушав кодекси» партії екстравагантними виступами і вчинками... Така вже вдача поетична. Ви подумайте, що ж то з мене за есдек був, коли десь попід ґрунтом наукового соціалізму (історичного матеріалізму) я таїв у собі глибоко на дні якийсь релігійне почуття чи релігійне сприймання світу, а разом з тим марив про Ніцшевого *Übermensch'a* — горду надлюдину, що відкидає рабську науку християнства, в той же час лишаючись в моральній істоті своїй все ж таки християнином і скрайнім гуманістом («дитяча слезинка» у Достоєвського, яка є найдорожча, яку пролити найтяжчий гріх!). Моя натурфілософія (пантеїзм)

була лише компромісовою надбудовою, в якій я намагався об'єднати християнське світовідчуження з світовідчуженням матеріалістичним, що мені абсолютно не вдавалось і, очевидно, вдатися не могло, бо як не приспособляти пантеїзм до матеріалістичного трактування все-таки метафізична природа пантеїзму буде простим антиподом грубому матеріалізму (ну, наприклад, Шлейєрмахерова персоніфікація бога!).

Тут годиться згадати ще за песимістичну філософію Шопенгауера і Гартмана <sup>48</sup>, з якою як я не боровся свого часу, а вона все-таки надовго отруїла мою душу.

Треба згадати, що з дитинства під впливом матері я був дуже релігійним (поезія молитви своєї власної, не так у церкві, як із самим собою, уночі, в ліжку, і тоді ж, у ліжку, щасливі неосяжні мрії про царство боже, якесь далеке, там десь поза небесними сферами, де ввижаються якісь прозороізмурдні сади в блакитній імлі і вчуваються співи серафимів).

Коли під впливом народовольців ще в гімназії (реальному училищі власне) я штучно і поверхово знищив свій релігійний світогляд (головно осміяв обрядову церкву, лишившись вірним Христовій моралі), я почув себе відірваною від бога і від всесвіту малесенькою порошинкою, яку жене по світах зловісний вітер. І хоч я був молодий і мене захоплював самий процес життя, боротьби за народні ідеали, тим не менш я вже був підточений шашелем скепсису щодо розумності існування людини на світі. Нерідко, охоплений тяжкими думами, «проклятими питаннями», я вночі зривався з ліжка з криком: «Як це гупо! Гупо!» Поволі я уговкався, зрівноважився — захопив процес життя. Освіжило і зміцнило мене закордонне життя (впливи спершу Драгоманова, потім Франка, Скурського у Львові і Віктора Адлера у Відні, властиво «марксизму»). Перебування на сцені, акторський розгойданий побут, ненормальний триб життя (з компромісами Бахусу) — все це до краю розстроїло мої нерви, і от тоді-то скрайній песимізм (я вдруге тоді перечитував Шопенгауера) почав доводити мене до розпаду. Чорна меланхолія, Weltschmerz, крик душі й марні тріпотливі злети сполоханої думки, що, як підстрелена птиця, поривається й падає на землю. Це жах!

Напади такої меланхолії траплялися в мене періодично і досить рідко, але вони доводили мене до сказу, галюцинацій і повного морального занепаду. От об'яви галюцинацій: 1) вчувалося, що під ліжком у мене лежить якийсь пес, то позіхає, то кісткою ноги стукає об підлогу, і дика думка шептала, що це біс, демон сладострастя — Асмодей! Цей ідіотський Асмодей довго мене переслідував, кілька літ (не подумайте, що це було наслідком зловживання алкоголю, ні, в цілком тверезому

стані); 2) мене охоплював спершу безпричинний страх, а потім божевільний жах, коли вночі в ліжку звивалося в маячні (я тоді в Катеринодарі слабував на тяжку форму малярії при т[емперату]рі до 40<sup>o</sup>), що настає кінець світу, все горить і з гуркотом валиться, і що ніби я, тільки один я, причиною тому; 3) в Чернігові, коли в 1904 р. я розійшовся з дружиною і жив у присілку, Халявинська волость, сам-один у селянській хаті, яку сам замітав і споряджав, мені вчувався голос дружини від печі, що кликав на ім'я, вчувався дзвінок поштового візка, що ось-ось наближається, і стукіт чиєїсь руки в шибку мого вікна (ніби жінка вертається). Тоді ж, доведений до розпачу, я хотів позбавити себе життя: розпалив грубу і затулив комин, а сам положився спати; коли чад наповнив хату і став душити мене, я в кошмарі почув крик дитини, мого малого сінка, що лишився при жінці — якась сила підхопила мене, штовхнула в двері, що не були щільно зачинені, і я впав на сніг, де пролежав довго, доки не отямився, після чого освіжив хату. Це коштувало мені гарячки і перестуди; 4) бували галюцинації й гарні, коли я в слуховій уяві відтворював, мовби справді чув, усі звуки, уривки симфоній, а раз навіть цілу Sphärenmusik \* Рубінштейна <sup>49</sup>...

Про види галюцинацій можна би ще багато сказати, переходячи до моєї здатності ілюзійної згадки (може, це властивість моєї акторської натури), завдяки чому я легко вчувався в певний настрій шляхом асоціації (прочитавши якусь книжку, побачивши картину чи сценку з життя, я легко переймався й сам відповідним настроєм, і творив свою комбінацію). Це називають німці *Kombinations-sinn* — здатність вигадливості і швидкої зорієнтованості.

Отой песимізм відбився трагічним пафосом у моїх віршах «Мерці», «Нудьга гнітить», «Мандрівні елегії» («Як страшно жити! о як страшно жити!»), «*Vae victis!*», пізніше в більш врівноважених акордах нескінченного циклу «*Requiem*» («*Requiem aeternam*», «*Dies irae*» і особливо в «*Hos-tias*») та в низці дрібних поезій.

Як послідовний наслідок песимізму і духовного розстрою з'являються в моїй творчості далі мотиви дистармонічної поезії — це переважно відгуки французького символізму, з котрим я зацікавився ще у Львові (Бодлер, П. Верлен, Мореас та інші), але котрим захопився, покинувши тимчасово сцену, особливо П. Верленом (якого я студіював у французьким оригіналі, живучи р. 1902 в Харкові).

З французів я переклав небагато на нашу мову (7—8 віршів Сюллі-Прюдона, 3—4 П. Верлена, Мореаса, Рішпена

\* Музику сфер (нім.).— Ред.

тощо), але школа парнасців<sup>50</sup> і найбільше символістів французьких (П. Верлен головно) відбилась дуже виразно на характері моєї творчості. Упадництво, розстрій, інтимна кволість, і все це — pour la beauté par excellence\* (див. «Мавзолей», «Гіні» («Надходить вечір...»), «Вечірні акорди» («Сховався в морі сонця диск...»), «Я її в домовину живу поховав», цикл «Осокорі», «Хмари» («Сунуться, сунуться хмари»), «Memento mori», «Рубіні», «Лілеї» із циклу «За брамою раю», «Скрипюнька» (це поетичне переложення на слова музики Ернста<sup>51</sup> «Елегія»), «Молитва», «Fiat», «Нехай і так» і весь цикл під назвою «Разок намиста»).

Особливо вплив французької лірики (парнасців і найбільше символістів) слідний на мініатюрках, об'єднаних у циклі «Гротески» і на «Інфанті».

Не скажу, щоб це були переспіви тих поетів або рабське їх наслідування; це було засвоєння французької культури вірша, фасону, манери (façon de parler) і привласнення цієї поетичної культури нашій мові, нашій версифікації. Працюючи як редактор над «Антологією франц[узської] поезії» (яка так і не вийшла, хоч чимало з тих матеріалів у мене збереглося ще досі), я мусив перечитати масу франц[узських] поетів, зачавши від старофранц[узського] епосу, прованс[альських] балад, стансів (пісні Євлалії, герцога Орлеанського<sup>52</sup>, Франсуа Війона<sup>53</sup> exсет.) і кінчаючи такими \*\*, як Моріс Матр<sup>54</sup>, Ал. Самен<sup>55</sup>, Артур Рембо<sup>56</sup>, Е. Верхарн<sup>57</sup>, Шарль ван Лерберх<sup>58</sup>, Ст. Малларме<sup>59</sup>, Анрі де Реньє<sup>60</sup>, Метерлінк, Стюарт Меріль<sup>61</sup>, Адольф Рете<sup>62</sup>, Лоран Тельяд<sup>63</sup>, Андре Рівуар<sup>64</sup>, Жан Лафорг<sup>65</sup>, Вільс Гріффен<sup>66</sup>, Матр, Вільс де Ліль Адан<sup>67</sup>, Бодлер, Верлен, Жан Мореас, Поль Фор<sup>68</sup> і багато інших. (Зауважу: ще раніше любив і добре знав романтиків Віктора Гюго і Альфреда Мюссе.)

А прогос. Колишне захоплення народницькою музою російських поетів — Некрасова, Надсона, потім втратилось остаточно; з російських божків лишилися й до цього в моїй душі Пушкін, Лермонтов, Тютчев (цей найбільше). Пушкіна (якого вбили були в мені народовольці статтями Писарева) і Лермонтова, яких я мало знав з гімназійної науки, я наново відкрив і полюбив, сидючи в одиночній камері в тюрмі, де давав мені їх читати з його власної бібліотеки начальник тюрми добряк Воїнов. Пам'ятаю, з яким захопленням я читав, притулившись до тюремного вікна, надприродно прекрасні строфи з «Демона»:

\* Для краси насамперед (франц.). — Ред.

\*\* Зберігаємо авторське написання французьких прізвищ та імен. — (Ред.).

Печальный демон, дух изнания  
Летал над грешною землей...

З пізнішої поезії російської мав недовгий, але безперечний вплив на мене К. Д. Бальмонт, свого часу «король поетів», і то власне тому, що в його поезії було багато зах[ідно]європейської культури, органічно (не лише «книжно», як у Брюсова) засвоєної. Я знав Костянтина Дмитровича особисто і в Москві (в гуртку професора М. І. Стороженка, у котрого він, здається, й мешкав), і в час його коротких приїздів до Києва. (Під впливом Бальмонта почасти написано «М і й д р у ж е, я к р а с у л ю б л ю...»)

Але дивна річ, обертаючись досить довго в російських артистичних та літературних колах, я під сильний вплив російської літератури не потрапляв, не піддався, чи що (крім нашого Гоголя, свого часу любив Тургенєва і Льва Толстого і ще більше Достоевського і Антона Чехова), бо все вона видавалась мені чужою. Своєрідність цієї культури мене навіть одштовхувала від себе.

Не любив і польської літератури, хоч добре знав усіх її корифеїв (може, любив ще Ю. Словацького). Мене тягло весь час до німецької філософії і до французької поезії. Я вже згадував про найбільший вплив Поля Верлена (був глибокий, але недовгий вплив Ст. Малларме), котрий вже на довгий час запанував над моєю душею. Очевидно, зближувало нас палке бажання віри для зневіреної і вже властиво безвірної душі. Не дурно Верлен сказав колись: «Nous, les suprêmes poètes, qui vénérons les dieux et qui n'усroyons pas»\*. Нам однаково хотілось якоїсь високої космічної любові, і ми творили цілком платонічно якісь божеські фантими (так Верленових les dieux). Ну, хіба ж це не платонічна любов до бога як до прекрасної панни, що промовляє такими словами:

O, mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour,  
Et la blessure est encore vibrante,  
O, mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour! \*\*

І хіба це не є творення якогось безпорадного бога, що сам просить, намовляє себе любити: «Mon Dieu m'a dit: «Mon fils, i l f a u t m' a l m e r» \*\*\*.

Оце борсання Верлена від зневіри до віри зближує його з нашим Шевченком, що проклинав бога і складав йому псалми... (Це зауважив колись цілком справедливо Корній Чуков-

\* Ми, великі поети, поклоняємося богам і не віримо їм (франц.).— Ред.

\*\* О мій боже, ви поранили мене любов'ю,

І рана ще тремтить,

О мій боже, ви поранили мене любов'ю (франц.).— Ред.

\*\*\* Мій бог мені говорить: «Сину, мене треба любити» (франц.).— Ред.



ський<sup>69</sup>). Вони обоє як «дорослі діти», що хтять умерлої мами. І за це я їх любив — за трагічний пафос палкої зраненої душі. З Верленом зближувала мене «естетика страждан-  
ня», що шукала виходу в поезії... і в вині!

Колись я на примірникові поезії Верлена написав експромт (і книжка, і вірш десь давно загубились), здається, під заголовком «Полю Верленові на той світ». Початку вже не згадаю, пригадую лише уривок:

Двох різних націй ми сини, але ми рідні,  
На нас обох лежить один Сатурнів знак.  
Щоб заглушити біль, щоб задавити злидні,  
Ти пив абсент, я п'ю — коньяк...

Зрештою прикросолодкий католицький присмак і сентиментальне скиглення його мені надокучили, бо хоч який він не є тонкий в нюансах, а таки досить убогий ідейним змістом.

Зрештою те, що я назвав своїм «релігійним світовідчуванням», є, очевидно, нічим іншим, як рудиментом зруйнованого ідеалістичного світовідчування. І хоч песимізм і елементи занепадництва займали в моїй творчості досить поважне місце, але головною базою їх все-таки був оптимістичний, бадьорий світогляд, — спершу ідеї націоналістичної романтики («Євшан», «На свято Котляревського» й інші бадьорі патріотичні вірші), далі грецький гедонізм, що своєрідно відбивався в сучасній формі, («Епіталама», «Хмарка», «Хмари-сестри», «Під новий рік», «Ікар», «Експромт» («Гей, хто має міць...»), «Credo», «Шумка» і багато інших), далі пантеїзм, хоч і не широко відбитий в надрукованих поезіях, все-таки бринить у мене досить потужно (в циклі «Ad astra», «Зорі-очі» (планетарне зближення), «Огні», «Чи зумієш ти кохати...», «Sphärenmusik» і інші), як наприклад]:

В світовий процес творіння  
Влиймо всі духовні сили,  
Будьмо, як громові стріли... і т. п.

Та й мій теїзм з ультрарелігійним світовідчуванням геть-геть далеко відходить від теїзму Верленового. Там більше упокорення, скарги, а в мене — протест, богоборчість. В кожному разі мій бог не католицький і не православний, взагалі не церковний, а більше уявний, як філософічний ноумен<sup>70</sup>. Наприклад, з «Молитви»:

Придивись, прихили своє вухо, пожалься на сльози,  
Що кривою хмарою в небо ідуть,  
І коли тільки може

Твоє серце всю гіркість і біль їх відчуть,  
Зарядаєш ти, боже!

Так говорять не до бога, а хіба до людини, до тирана.

Ще виразніше богоборчі ідеї проступають у «Requiem» (між іншим, цей «Requiem», перші дві частини, дуже любила Леся Українка і все спонукала мене його скінчити). В таких акордах чується скоріше пантеїстичні відгуки:

...Проглине безодня  
Тільки пам'ять, а душу — не зможе,  
Тьму душа переможе...

Або:

Вічний спокій.. Не спокій могили,  
А від злоб і тривоги чистий спокій  
В простороні високої,  
Спокій вищої творчої сили —  
Вічний спокій.

Цебто потенціальна творчість людського духу, котрий не зникає, а вертається до свого праджерела, звідки вийшов, щоб, удосконалений земним досвідом, міг далі розвивати свою вічну творчість. Навіть у такого репрезентента позитивної науки, як Герб. Спенсер, в його останній книзі «Факти й коментарі» читаєм: «Свідомість є спеціалізованою й індивідуалізованою формою тієї вічної й безкінечної енергії, що лежить поза межами нашого знання і наших догадок, — і її елементи по смерті западають у ту ж безкінечну і вічну силу, звідки вона постала...» Думки майже тотожні.

В «Dies irae» змальовується распря людства з д. недавнім мстивим богом (Сговою), що кінчиться так:

Гнів божий скінчився... Земля знемоглась  
І сном опочила. Але наростало  
Вже ремство в зневажених душах людей.  
Не спав Асмодей,  
А Небо мовчало...

Або там же, змальовуючи в символі юрбу рабів, що, скуті спільним ланцюгом, несуть домовину свого вмерлого генія, зазначається скритий бунт, що живе в їх душах:

Вони ідуть, як ті раби,  
Подразнені і кволі,  
По довгих муках боротьби —  
Без сили і без волі.  
Але у грудях тих рабів  
Огонь життя тріпоче,  
Палає в них жагучий гнів  
І ломста налажкоче.

Здасться: ось вони ідуть,  
Та стануть всі і зразу  
Ланцюг ненависний порвуть,  
Щоб скинути образу...  
Але їх дух, їх рабський дух,  
Що здавна звик скорятись,  
Спинає їх свободний рух,  
Примушує схилятись...

Тут виразно зазначено процес бунту, що тліє, розгоряється в грудях людства, та ще не годен вибухнути, щоб зірвати ланцюг тьми й забобонів, щоб скинути з себе образу негідного існування без точної свідомості цілі земного життя:

«Куди? Нащо? Навіщо жить?» —  
До неба звівши руки,  
Розпука кидає в блакить  
Крик навісної муки...

Це, звичайно, далеко не позитивне вирішення питання, а лише гостре зазначення його.

Трагічний пафос в «Hostias» досягає свого апогею, але summatis ті частини, що я надрукував, очевидно, побудовані в метафізично-ідеалістичній спекуляції. За кордоном я в нападі чорної меланхолії спалив інші частини, де я руйнував християнського бога (в «Tuba pinguis»<sup>71</sup> я малював світову війну і революцію, що знищує старий лад і провіщає прихід нового ладу). Мав скінчити я цю «літургічну поему» все-таки напівпантеїстичними, напівраціоналістичними акордами.

Як не як, на певний період творчість моя, хоч і позбавлена казенної церковності, все-таки йшла під знаком релігійного світовідчування.

Один мій учень в поезії і молодший друг російський поет Юрій Полегика, що чимало моїх поезій переклав на рос [ійську] мову, присвятив мені кілька рядків гекзаметру під назвою «Микола Вороний»:

## II

Сердцем язычник и жрец красоты и любви вдохновенный,  
В чистый лик бога глядетъ он со слезами умел...

## I

Жил между нами поэт — небожителей мудрых любимец.  
Песни он вольные пел, слава любовь и красу.  
Жизни лишь странник и зритель, отверг суету он земную,  
Чистым виденьем сожжен, снами и песнями жил.  
Ранили сердце его красота и надзвездные тайны,  
Родины скорбный позор, слава и доблесть отцов.  
Нам, их потомкам ничтожным, принес он завет вдохновенный:  
Родяну, песни, красу более жизни любви.

Я не заслужив на таку високу оцінку, і, очевидно, мій молодий друг сказав більше, ніж у дійсності я з себе виявляю, та, проте, нехай не буде нескромністю з мого боку, коли згоджуся, що в основній дефініції моєї поетичної істоти він все-таки підійшов до мене досить близько.

Не взяв він в рахубу ще одної сторони моєї природи, хоч в основі й дійсно аполітичної, проте не чужої й не байдужої до проявів революційної боротьби, не тільки в національному, але і в ширшому, може, навіть і світовому аспекті. Правда, ця сторона в моїй творчості займає досить скупе кількісно місце, але якісно вона досить виразна.

Як зразок нагадаю тут свої урбаністичні мотиви з явним зазначенням моєї симпатії до пролетарського руху в «С п і в а х с т а р о г о м і с т а», де романтична постать в обрисах хмар, що нагадує мені чи то Святослава, чи то Острияницю, вкінці зарисовується в пролетарській постаті:

Щось ніби знайоме в тім образі є —  
Завзяте, міцне, бунтівниче,  
Щось інше на вигляд, а рідне, своє...  
Лице робітничє!

(Це писано ще року 1913 в «Дзвоні»)

Згадаю тут же мої переклади революційних пісень — «М а р с е л ь с ь з и», «В а р ш а в ' я н к и» і особливо «І н т е р н а ц і о н а л у». Як не як, а власне мій переклад «Інтернаціоналу» от уже близько 10 років одушевлює й пориває маси. Зробив я його на спеціальне замовлення Лук'янівського робітничого клубу на початку р. 1919 в Києві (тоді ж зробив і переклади «Марсельези» й «Варшав'янки»). Того ж року його й видали з нотами, але коли прийшли денікінці, то весь наклад знищили (автор був зазначений тільки ініціалами «М. В.», завдяки чому я від денікінців не дістав належного, «гонорару»).

Не мавши французького оригіналу, я зробив переклад з німецького тексту, але коли пізніш я зрівняв свій переклад з франц[узким] оригіналом, то, здивований, побачив, що він досить точно йому відповідає, — в кожному разі точніше передає оригінал, ніж переклад, що потім зробив з французької мови Григоруk<sup>72</sup>. От які німці точні й сумлінні перекладачі!

Кінчаючи оповідати про зміни в моїм світогляді, на тлі якого мусила виникнути моя поетична творчість, я ще раз зазначу, що революція зазначилася зворотами від утопічного до наукового соціалізму (і в духовній сфері від теїзму через пантеїзм до раціоналістичного матеріалізму).

Годиться ще пару слів сказати про властивості моєї версифікації й еволюцію в техніці вірша. Це, очевидно, Ви зробите

прекрасно і самі,— я ж подам лише пару важніших вказівок.

Почав писати з такого ж побудження, з якого люди починають співати: От почував собі якийсь мрійливий настрій, якусь ритмічну розгойданість, причому виразно відчуваю, що в усі щось дзвенить. Щоб напишу — не знаю, бо в голові проносяться лише якісь уривки образів і мелькають, об'єднуючись у вирази, окремі слова — здебільшого це одні чи два, три слова, але найважливіші, наймиліші, що здаються дуже гарними (красивими). Це початок, основа, до якої почнуть чіплятися інші слова і т. д. Найважливіше, щоб в усі задзвеніло — тоді хочеться складати і йде легко...

Виходить, що я починав не так од образу, як од звука. І дійсно,— мелос, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша.

Перший надрукований р. 1893 в «Зорі» (Галичина) мій вірш «Дівчині» (присвячений Людмилі Мих [айлівні] Старицькій) написаний на громадянську тему б-истоповим хореем, що структурно наближається до коломийкового розміру.

Перший період — теми народноромантичні (метр амфібрахічний — «Nocturno» — «Одін самотю сидить над водбю...» і «Розвага» — «Колі мимоволі, мов тая гадюка...»). Далі використовую всі головні метричні форми (хорей, ямб, дактиль, амфібрахій, анапест) в різних комбінаціях, дбаючи про різноманітність метричних і ритмічних засобів і дедалі про все більшу тонкість нюансів. Спершу не дбав про умисні алітерації, асонанс, ритмічні зміни — писав, як співав, далі став строгіше ставитись до техніки.

Гасло Верленове «De la musique avant toute chose!»\* стало моїм гаслом, коли ще не читав ні Верлена, ні його товаришів. Деякі розміри і форми я позичав свідомо у французів (разчи два у Віктора Гюго з його, здається, «Оригінальних поем»); здебільшого шляхом ремінісценції ті форми чіплялись мого вуха мовби несвідомо і я сам дивувався, побачивши, що я взяв її в когось. Так було, наприклад, зі мною, коли я вперше жив вірша ззатактом, до того часу в українській поезії ніким не уживаного. Написавши «Мавзолей», я пізніше випадково помітив, що ця форма прибудила до мого вуха з Верленового вірша «Chanson d'automne»<sup>73</sup>.

Ось порівняйте:

Les sanglots longs  
De violens,  
De l'automne.

Душа моя,  
Мов у кришталях  
Мавзолей.

\* Музыка передусім! (франц.).— Ред.

Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.  
1—2—3

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà  
Pareil à la  
Feuille morte.  
1—2—3

В ній весь мій скарб  
Мрій, звуків, фарб,  
Ідей.  
1—2

І в танці мрій  
З глибин стихій  
Чарівна  
Свій вид мені  
Являє в сні  
Вона.  
1—2

Але Ви бачите, що в останнім рядку куплета я замість трьох ударного складу вжив двохударного, бо характер мого завдання був інший: у Верлена млявість осіннього настрою вимагає деякої затишності в акорді (право, дуже невеликої, бо французи в слові «monotone» середнє «о» майже ковтають, так само злегка вимовляють «е» в кінці слова «feuille», яке властиво не повинно вимовлятися), а у мене строгість настрою в храмі замикається чітким акордом.

Як бачите, я, взявши несвідомо чужу форму, переінакшив так же несвідомо відповідно вимозі свого настрою. Затактів я майже не вживав.

От ще приклад мого вірша з затактом:

Пестяться місячний промінь,  
Лиже холодний // сніг.  
Чорною плямою комин  
На білий // килим ліг...

Оригінальних затактів в ніби довільній, а в строго гармонійній комбінації кількох різних розмірів (амфібрахій, анапест, ямб) і з різною кількістю стоп в ритмічній течії мови я вжив у вірші «Fiat!..» Ось слухайте:

Тоді, як лишаюсь я сам,  
В ті хвилини святого спокою,  
Коли наді мною  
Розкривається небо, мов храм,—  
І там  
Я чую, як співи велебні лунають,  
Як журно в небесних житлах  
Херувими пречисті зігхають  
В сльозах...

і т. д.

Цей «комбінований» вірш може нагадати так званий «вільний вірш», але він таким не є, бо «вільного вірша» я взагалі не люблю,— тут відбувається ритмічна зв'язаність різних метрів. Ритм тут найважливіша річ, завдяки йому найчуліший ліризм («...як вірно, безмежно кохаю — люблю!..») підноситься на хвилях екстазу до імперативного пафосу.



Цікаві риторичні способи з переборами і каденціями знайде-  
те в «Єретику» (crescendo в переліченні означень, далі пере-  
бій, потім удар — «Те деум» і каденція). Або хвилева перепона  
(вставне слово) в ритмічному бігу слів («Ч а р и»):

І я дивився в очі їй,  
Але з її очей  
Сміявся холод — бо же м і й! —  
Беззоряних ночей.

Знайдете широке використання алітерацій, особливо  
«р», «л», часом «н» і ін.:

Тільки пугач кричав,                   Негода,  
Тільки вітер ревів,                   рев вітру.  
Похоронний виводячи спів.

І цей же звук для удавання рокоту струн лютні, що на ній  
приграє трубадур:

**Р**                   Рожеве проміння на краплях роси  
                    Брильянтами грає.                   (В кожному слові «р».)

Далі ще бренькнуло «на краплях роси», і вкінці тільки за-  
вмирання струнної луни:

І сяєво згасає...

Або в «Хам і Кат»:

І враз зачувся гамір, крик,  
Чортячий вереск, свист і дик...

Холодне «і» і замкнене «н» (з Рішпена):

Я вхід замкнув, і зник мій сумнів,  
Душа..... в тімі німій.  
Холодний сум мене отрумнив...

Широко використовую звукову гру на голосівках (крик  
на «а», в «З р а д і»):

**а, и, а**                   Я за брамою раю конаю,  
                            Коли обсядують думи навісні —  
Голодні, голі, мов циганські діти;  
Куди від них подітися мені?  
Як страшно жити! О, як страшно жити  
Серця самотнього, серця скорботного  
Вкрай не вражай!

і т. п.

Асонанси стрічаються рідше, цебто н а в м и с н і асонанси.  
Напр. («Інфанта»):

Різьблю свій сон... От ніби вчора ми  
Зійшлись,— і стріча ще жива.



На землю тканками прозорим  
Лягли осінні дерева...

«Братом» — «крилатим»; «брїли» — «білі» і т. п. Люблю  
внутрішні рими. («Намисто»):

Я з тих мрій знизав намисто  
І тобі, кохане місто.  
Я намисто те віддав...

Люблю дієслівні рими для виразу акції, руху:

І на коні білогриві  
Німфи, сівши, грають-грають,  
Линуть,  
Ринуть,  
Поспішають  
Ген до берега імлистого,  
Груди в золоті купають,  
В сьайві сонця променистого...

І там же напочатку ще:

Граються,  
Гойдаються  
Сніжно-білі хвилі.  
Млосно обіймаються,  
Нїби німфи білі.  
То знов надимаються  
Зеленасті брили,  
Вгору підіймаються  
В дужому пориві...  
І на коні білогриві ..  
і т. д.

«Срібний сон»:

Пустотливою юрбою  
В'ються-в'ються  
І сміються,  
Наче бавляться зі мною,  
То, мов хвилі, сколихнуть,  
То знов хмарою поймаються,  
Опов'ються  
Білою габою...

Цей «Срібний сон» теж дає досить динамічну ритміку.

Знайдете в мене й різні форми сонета (звичайний, подвійний, безголовий), октаву, тріолет, рондо, станси. Взагалі, мабуть, у мене музика переважає образ; пейзажі в мене скупі та й майже нема. (В «Мандрівних елегіях»: «Холодні хмари залягли...» і т. п., в «Співах старого міста»: «Тумани, тумани над містом...», в «Соловейку»: «Розцвівся пишно мій садок...» і т. д.).

Я дуже поспішаю скінчити це бридке писання, тому щодо техніки вірша не буду більше турбувати Вашої уваги — роздивіться самі, бо мені вже й так ніяково за свою настирливість...

Ой стомився... Піду вже спати. Завтра скажу ще пару слів про фактичну сторону свого життя після того, як покинув я був тимчасово сцену.

На українській сцені я служив актором в трупах М. Кропивницького, Саксаганського й Садовського, Ратмирової й Васильєва, а в російських — їздив в артистичне турне з Петровим-Краєвським<sup>74</sup> (героїчний репертуар — Шекспір переважно), з М. Петіпа<sup>75</sup>-батьком (легка комедія, переважно перекладна, французька). З'їздили ми у т[ак] зв[аний] Юго-Западный край і Крим. Крім того, служив у Кишеневі в трупі Форкатті. Взагалі на російській сцені я мав далеко кращий успіх, ніж на українській, бо «свої» заїдали, на укр[аїнській] сцені так зв[аних] «інтелігентів» не любили і ледве терпіли,— і вибитися там було дуже трудно, бо репертуар малий, а старі актори цупко держались за свої ролі. Перебування на сцені, кочовий спосіб життя, інтриги і вічне напруження й подразнення вкінце зруйнували мою нервову систему.

В Кишеневі у Форкатті, скінчивши сезон, я дістав од Форкатті запрошення на зимовий сезон, а влітку він держав у Кисловодську оперу, отже, на літо я був вільний. Мій кум і приятель Степан Ів[анович] Ерастов запросив мене до себе в Катеринодар, де пропонував мені й посаду в банку, коли я захочу. Словом, я опинився в Катеринодарі на посаді в банку і, крім того, відкрив там філію редакції «Донской речи»<sup>76</sup>, яка виходила в Ростові над Доном і в якій я був кореспондентом і ближчим співробітником.

От як у приватнім листі до фейлетоніста Петра Гольденова, мого приятеля, я писав про свої настрої:

Пылая страстью к Мельпомене,  
Я все вздыхал, чего-то ждал...  
Служил ей и на русской сцене,  
И наконец... в тираж попал!  
Издергал нервы, развинтился,  
На сцене стало мне не в мочь —  
Закрыв глаза, бежал я прочь,  
Бежал... и в банке очутился!..  
И вот артист твой и поэт  
Продался за сорок монет!  
Что ждет меня, какая доля  
Меня в засаде сторожит,  
Не знаю я... Меня манит  
Самодовлеющая воля!  
И пусть скитальцем бесприютным  
Век проживу я без затей,

Пусть прослыву я и беспутным  
У благомыслящих людей,  
Мне все равно. Судья мой — совесть,  
Пред ней я не сомкну зениц;  
Открыта жизни моей повесть,—  
В ней нет запачканных страниц...

До речі, з того ж листа наведу з пам'яті ще один уривок як ілюстрацію життя літературно-артистичної богеми в Києві:

Ты помнишь ли, как я и Мова,  
Ты, Миша Киселев, Куприн  
И Серж Бердяев<sup>77</sup>, экс-дофин,  
Сходились все у Соловцова<sup>78</sup>  
На Лютеранской в кабачке,  
В уютном теплом уголке?  
Ты помнишь ли, как в речи страстной  
Рычал Бердяев, наш зоил,  
Как, опонируя, дразнил  
Его Куприн, хмельной и красный,  
А ты, вперяя мутный взор,  
Смотрел на спорящих в упор,  
Увы,— уже, как труп, безгласный?  
И тут же Миша в стороне  
Лежал на стульях среди зала,  
Как бур сраженный на войне,  
Как жертва алчного Ваала!  
Все это было и прошло.  
С тех пор два года протекло.  
И много-много изменилось  
В мятежной жизни шатунов...  
Что делать? Жребий наш таков...

Я постановив перебути в Катеринодарі до осені, щоб на зимовий сезон їхати таки до Форкатті в Кишенев. Але праця в громаді, в гуртках з учителями (національна й соціалістична пропаганда, яку я вів і між козаками в кубанських станицях), праця в газеті і з аматорами в театрі, а головно хвороба (тифозний вид жорстокої малярії) задержали мене на Кубані більш року. Бачачи, що хвороба мене знищує вкрай і що таки я від неї не вилікуюсь, я здобувся на рішучий крок і виїхав до Харкова, де, крім радикалів моїх, був у мене ще один приятель (Мик[ола] Ів[анович] Михновський<sup>79</sup>), що запросив мене до себе.

В Харкові я прожив кілька місяців (р. 1902), працюючи в «Комитете грамотности» з Дм[итром] Ів[ановичем] Багалієм<sup>80</sup>, Фаусеком і ін. і беручи участь у філософічному гурткові, що об'єднувався коло Олександрі Як[івни] Єфименко<sup>81</sup> (і де були, крім українців, і росіяни — Філософова<sup>82</sup>, Линтварьов...). Крім того, у нас була ще окрема студентська укр[аїнська] соціал[істична] група: Левко Мацієвич (пізніш відомий як талановитий організатор в укр[аїнській] соціал-

демокр [атичній] партії, а тоді ще ерупівець; він був одним із перших авіаторів в Росії і розбився в Петербурзі, літаючи на «фармані»); Олександр Коваленко (один з організаторів повстання матросів на «Потьомкіні»); Юрко Колард, Михайло Русов<sup>83</sup> (тепер небіжчик) і інші.

Малярія, що була покинула мене в Харкові, знову вернулась, — і я мусив тікати до Одеси, де дістав посаду при міській самоуправі (в так зв[аній] Торговій депутації). В Одесі я, Ів[ан] Липа, С. П. Шелухін, Ів[ан] М. Луценко заснували видавничий гурток ОЛС (Одеська літературна спілка). Я вже згадував, що в Одесі я, будши членом «Старої громади» (яка нічого не робила), заснував ще й «Молоду укр [аїнську] громаду» з студентів.

Наш видавничий гурток (ОЛС), де я відігравав чи не першу роль, видав два альманахи: мій, зложений ще в Катеринодарі й доповнений в Харкові, під назвою «З над хмар і з долин», і Ів[ана] Липи — «Багаття»<sup>84</sup> і кілька популярних книжечок (Грінченка).

На значенні альманаху «З над хмар і з долин» я мушу трохи зупинитись, бо в тодішній укр [аїнській] літературі, як мені здається, він відіграв чималу роль.

Ще будши в Катеринодарі р. 1901, я надрукував у «Літературно-науковому в[існику]» у Львові «Одкритого листа» до укр [аїнських] письменників з закликом узяти участь у моїм альманасі, вказуючи при тім, що час вже відмовитись од вузького партикуляризму в укр [аїнському] письменстві, час уже вступити на європейський шлях і, не обмежуючись побутовщиною, порушувати в своїх творах питання ширшої філософічної ваги; там же я зазначив, що на естетичний бік творів бажано звернути найбільшу увагу.

Як не був скромний мій лист, але в історії нашого письменства він набув значення мовби «маніфесту» (так принаймні назвав його Єфремов, що з тяжким осудом накинувся на розтлінний «модернізм» у двох своїх книжках<sup>85</sup> «На мертвій точці» і «В поисках новой красоты»). На мій заклик у першу чергу відгукнулися і прислали до альманаху свої твори О. Кобилянська<sup>86</sup>, М. Коцюбинський<sup>87</sup>, Іван Франко, П. Карманський<sup>88</sup> й інші молодші, а за ними потягнулися й «ветхі дьми» Ів[ан] Нечуй-Левицький, М. Старицький і Данило Мордовець (що прислав свої спомини про М. Драгоманова, які цензура й зтріскала).

Остаточо склав я альманах вже в Харкові, а дозвіл на друк одержав уже будши в Одесі. Вступну мою статтю про завдання цензура не тільки заборонила, але й видерла її навіть з альманаху і мені не вернула. Що було його робити? Без вступу якось ніяково... Тоді я, одержавши якраз посланіє Ів[ана] Франка

до мене, написав відповідь на його посланіє і надрукував замість вступної статті як *introductio*. Такі то були часи!

Але *zum pandere crescit palma* \*. З одного боку, тверді лещата московської цензури, з другого, туподумна критика, що була точним виразником хуторянських смаків і обмежено-патріотичних настроїв тодішнього укр [аїнського] громадянства. Сказати нове слово в таких умовах значило — відірватися від середовища, зуміти глянути поза обрії української дійсності. Оце недавно Йогансен<sup>89</sup> (в рецензії на Загула<sup>90</sup>. — «Червоний шлях»<sup>91</sup>) закинув мені «банальність». Цікаво б знати, чим оригінальним, цікавим, новим визначалася 25 літ тому творчість гр. Йогансена, та й не тільки його, а цілого громадянства тих часів? Ну, Йогансен, очевидно, ще сидячки під припічком або в мамуні на колінах, копирсав флегматично в своїм носовім апараті, а громадянство (не його, німецьке, а українське) неохоче кривилося, дивлячись на твори Лесі Українки й Коцюбинського, і читало собі в урочисті хвилини Квітку і Шевченка.

Чи були тоді «банальними» верленівські мотиви в творах Вороного? Ви якось у «Червоному шляху», згадавши за мене, цілком справедливо зауважили<sup>92</sup>, що творчість поета треба розглядати в перспективі часу. Що видається «банальним» тепер, очевидно, не могло бути таким в той час, коли шаблонна критика нападалася на нього за ламання традицій та встановлених святощів. В той час, коли не видавалося ні одного укр [аїнського] журналу, поява альманаху «З над хмар і з долин» була явищем прямо визначним вже хоч би через те, що розійшовся він, ще не вийшовши з друку, завдяки лише попередній пренумераті, а наслідком його появи була поява «Молодої музи» в Галичині.

Про свою особу говорити мені не випадає. Торкатися європейських джерел передо мною пробували й інші — М. Старицький, В. Самійленко, Л [еся] Українка, Ів [ан] Стешенко<sup>93</sup>, але чи було це цілковите засвоєння європейської культури? (Торкався й Гулак-Артемовський, перекладаючи «Рибалку» Гете). Самійленко ледве переклав тоді пару пісень з Данте, щось із Беранже... Леся видала в Галичині «На крилах пісень» (де намагалася зловити інший тон, але не вміла, бо в римованій поезії була взагалі слабка і виявила себе пізніше в драматичних творах, писаних білим віршем). Чи треба говорити про М. Старицького й його креатуру (зятя до того ж) І. Стешенка? Ще ж не було тоді ні Олесья, ні Чупринки, ні Філянського<sup>94</sup>, що хоч не технікою, то бодай більшим талантом визначалися серед кустарного виробництва попередньої

\* Від тиску, спротиву росте слава (лат.).— Ред.

літератури. Навіть Коцюбинський тих часів майже не виходив поза межі шаблону («Ціпов'яз», «П'ятизлотник», «Хо») і починав робити перші несміливі кроки («Задля загального добра», «Посол від чорного царя») і тільки в «На камені» (надрукованому в моїм альманасі) вперше позначився тонким стильовим письмом. Не знаю, оскільки мені це вдалося, але я був піонером, цілком свідомим і певним своєї мети. Пізніше прийшли інші й робили краще,— це цілком нормальний закон еволюції.

Зазначу, між іншим, що не тільки в літературі, але і в мистецтві довелося мені відіграти подібну роль. 25 літ тому я перший українською мовою написав поважну статтю про малярство (див. «Сергій Васильківський» в ЛНВ, здається, 1902 чи 1903 р., стаття на 1/2 арк [уша] друку). І аж до самої революції ніхто, крім мене, поважних статей про малярство українською мовою не давав.

Знову ж 15 літ тому я перший видав укр[аїнською] мовою цілу книжку, присвячену ідеології українського театру<sup>95</sup>, яка стала енциклопедичним підручником для всіх тих, хто хотів вибитися з патріотичних канонів старого театру.

Згадую про це лише для зазначення свідомості своєї ролі піонера в укр[аїнській] літературі, що, очевидно, обумовлювалося й загальною моєю свідомістю в європейській культурі, коли я свобідно почував себе і в інших галузях — малярства, театру.

Ну, satis \*. Ще пару слів про формуляр. Живши в Одесі, я р. 1903 на Великдень поїхав до Києва делегатом від «Старої громади» на з'їзд т. зв. Загальної організації (що в ній об'єднувалися всі українські громади без різниці політичних поглядів). Зупинився я в Києві у свого брата у перших (двоюрідного) Василя Шимаківського, де якраз гостювала моя своячка чи якась кузина Віра Вербицька, з котрою здибався раніше ще в Чернігові. Ми покохались, а в травні (16-го) я з нею й повинчався, спеціально приїхавши до Києва знов. Вернувшись із жінкою до Одеси, ми там довго не прожили і восени переїхали до її батьків до Чернігова, де я невдовзі дістав посаду в Земськім статистичнім бюро.

Шлюб цей був нещасливий. Восени р. 1904 ми розійшлися, а пізніш взяли й формальний розвід. Від жінки у мене родився син Марко<sup>96</sup>, який лишався весь час при ній, і, незважаючи на те, що в неї появилвся другий хлопець (не від мене), вона аніяк не хотіла віддати мені мого сина. На цім ґрунті і взагалі на ґрунті ображеного кохання я пережив жахливу трагедію

\* Досить (лат.).— Ред.

(відгуки її в циклі поезій «За брамою раю», «Разок намиста» і в багатьох інших).

В Чернігові жили тоді М. Коцюбинський, мій близький приятель і кум (хрестив мого Марка), відомий громадський діяч, адвокат І. Л. Шраг<sup>97</sup>, Григ[орій] Олексійович Коваленко (автор гумористичних оповідань), художник і поет Михайло Жук і інші «патріоти», що лучилися в громаду, до котрої як соц[іал]-демократ я не належав, але брав разом із ними участь в культурній роботі, переважно в «Просвіті» (де головою був Коцюбинський, а я один час заступником голови). Працював я ще в російськ[ому] «Литературно-артистическом обществе» (в цілях конспірації як партійний есдек, щоб відвести очі жандармів від своєї потаємної праці), а також брав чинну участь в аматорськ[им] драматичн[им] гуртку (т. зв. «Ашанті»), де був режисером і артистом. Гроші від вистав я кілька разів одвозив до Києва в фонд партії (бувши раз у Києві, я на «явці», конспіративній квартирі, познайомився з В. Винниченком).

В Чернігові я зацікавився соц[іал]-демокр[атичною] пропагандою серед молоді, організувавши для цього гурток з гімназистів і семінаристів (в числі їх бував і Павло Тичина, котрий і перші свої поетичні кроки робив під моїм керівництвом). Крім того, я заснував і приватні драмат[ичні] курси у себе на дому (було від 8 до 10 осіб).

В революції 1905 р. я брав слабку участь, бо ще був пригломшений своєю родинною драмою. В 1906 я вже був активніший.

Як бачите, життя було повне енергії й праці, котрою я намагався затамувати свою сердечну драму (розрив з коханою дружиною). Для цього ж я один час одскочив був із Чернігова, поїхавши в театральне турне з відомим рос[ійським] артистом П. Орленевим<sup>98</sup> (була у нас думка по зробленню турне поїхати з виставами до Америки, для чого головню я й пристав до Орленева; але цей план розстроївся, і я вернувся до Чернігова).

Року 1910 я здобувся на рішучий крок: покинув назавжди Чернігів і переїхав на постійне життя до Києва, де працював (недовго) у театрі М. Садовського, а головне жив з літературного заробітку («Рада», «Літературно-науковий вісник», «Село»<sup>99</sup>, «Засів»<sup>100</sup>, «Киевская мысль»<sup>101</sup> і т. ін.). Один час вступив конторщиком до Олександрівської лікарні, але скоро покинув, доставши посаду діловода ремонтної частини механічного відділу в «Окрузі водних шляхів», де й служив до самої революції 1917 р. Крім того, я був два роки викладачем дикції й мімодрами в Театральному училищі «Общества искусства и литературы» (де нас було 12 викладачів, в числі їх кілька професорів університету Володимира — Гр[игорій] Павлуцький, Четвериков, Маккавейський і інші). Вступив я в рос[ій]-

с'ьку театральну школу тому, що до української муз[ично]-драматичної школи ім. М. Лисенка керівниця її — Мар[ія] Мих[айлівна] Старицька не хотіла мене пустити, побоюючись мого «новаторства».

Про Київ можна би дуже багато писати (наприклад, я ще дуже цікавився діяльністю Релігійно-філософського общества, де виступали Николай Бердяев<sup>102</sup>, Євг[ен] Кузмін<sup>103</sup>, Олександр Карл-Закржевський і гастролери з Петрограда, хоч фактично я до того товариства не належав).

В революції 1917 року я брав дуже енергійну участь, особливо на початку (при моїй участі організовувалось перше ядро Центральної ради), влаштував мітинги, сам виступав і давав справоздання до «Киевской мысли» (що розходилася в 150 000 примірниках, що йшли на фронт, а «Рада», не знаю, чи й мала бодай 5—6 тисяч).

Далі я захопився театром і восени 1917 р. став директором і режисером Національного театру<sup>104</sup>, який і відкрив своєю постановкою «Пригвождених» В. Винниченка. На жаль, моя режисерська і акторська діяльність мусила несподівано припинитись. Викликаний телеграмою матері (з нагоди тяжкої недуги батька), я поїхав до Ростова і мусив там засісти (по смерті батька), бо мінялась влада (УНР-ська<sup>105</sup>, більшовицька, гетьмано-німецька<sup>106</sup>).

В Ростові я хорував тяжко на неврастенію кишок і все-таки працював у тамошній «Просвіті» та на курсах українськ[ої] мови і драматичному. В кінці літа 1918 я, їдучи до Києва, застряг у Таганрозі (де теж викладав на курсах укр[аїнської] мови) і, нарешті, восени того ж року прибув до гетьманського Києва.

Гетьмана незабаром повалено. Настала Директорія<sup>107</sup>. Мені влаштували пишний 25-річний ювілей, призначили від уряду пенсію до живоття (з якої я ані копійки не одержав). Словом, цей ювілей був національним святом. Тим часом били гармати, наступали на Київ більшовики... Я вагався — чи їхати з Директорією, чи лишатись. (Мені пропонував уряд їхати з посольством до Італії, потім Англії.)

Треба сказати, що в моїх політичних переконаннях відбувалася криза. Вже Центральна рада незабаром почала обурювати мене своїм половинчатим буржуазним характером — тому я й не намагався в ній працювати, а одійшов набік, до театру. Більшовизм був для мене сфінксом, або, ліпше сказати, іксом, що сильно мене інтригував. За Директорії я побачив, що характер політики уряду не відмінився — ясно було, що збудувати такий уряд нічого не зможе... Тому я свідомо лишився в Києві й почав придивлятися і працювати яко режисер Державного театру під радянською владою. Були перспективи



вступити до уряду, я поздержався, захоплений театральним хаосом. Далі голод, морози, пайки і ускладнення моєї хвороби неврастенії кишок.

Коли прийшла польсько-петлюрівська влада <sup>108</sup>, я був змучений, виснажений і тому, коли знову влада ця виїхала, я поїхав за кордон, у Варшаву, яко «старший аташе з правами радника» (для зв'язку з культурними, головню письменницькими колами Польщі). Їхав з неохотою, з м'ясу.

Життя в Варшаві мене не очарувало... Правда, єднання з польськими літератами давало деякі цікаві спостереження (близькі відносини з поетом Леопольдом Стаффом і з молодого фрондою: К. Вежінський <sup>109</sup>, Ю. Тувім <sup>110</sup>, Лехонь <sup>111</sup>, Пшісецький <sup>112</sup> і інші). По підписанню Ризького трактату <sup>113</sup> я побачив, що карта остаточно бита і нема що будувати ілюзії. Побувши якийсь час секретарем і співредактором «Української трибуни», я незадовго кинув і виїхав спершу на відпочинок на Волинь до одного приятеля під Ковелем, а через місяць переїхав остаточно до Львова.

Серед еміграції в Варшаві я був самотчий, і якийсь докір, мов шашіль, точив мою душу (жаль, що покинув Україну, і жаль за сином!). У Львові емігрантського елементу було дуже мало, і я його майже не відчував, втягаючись у тамтешнє культурне життя. Зустрічі з членами радянського повпредства (через нього я одержував листи від сина, бо поштової конвенції ще не було з нашим Союзом) і пропозиції вернутись сильно хвилювали мене, але мої кишки і перспектива голодування на Україні вдержували мене від повороту.

У Львові я був директором Драмат[ичної] школи при укр[аїнській] консерваторії (Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка) і вів цю школу 5 літ. Крім того, я викладав риторику на правничім факультеті Тайного українського університету у Львові. Жилося матеріально зносно (міг висилати гроші синові), морально — тяжко. Ностальгія і політична совість весь час непокоїли мене. Мав я двічі пропозиції з Праги: пропонував Шаповал <sup>114</sup> мені кафедру історії мистецтв в тамтешнім укр[аїнському] університеті, а потім Леонід Білецький <sup>115</sup> (яко ректор) кафедру історії західноєвропейських літератур в Вищій педагогічній інституті ім. М. Драгоманова там же. Я не захотів залізати в гущавину еміграції й відмовився. У Львові я ще викладав на тимчасових театральних курсах, писав про малярські виставки, видав дві книжки — «Драматична примадонна» (критичний нарис жіночої творчості на сцені) і «Режисер» (підручник).

В кінці квітня р. 1926 я вернувся на Україну. Спершу дістав посаду завліт[ературної] частини при Харківській опері і викладача художнього читання в Муз[ично]-драм[атичному]

інституті. В січні 1927 р. мене для «режиму економії» звільнили з посади завлітчастини опери, і я жив літерат [урною] працею (переклади переважно). В квітні 1927 р. я дістав кілька замовлень від Держвидаву, «Руху»<sup>116</sup>, «Книгоспілки»<sup>117</sup> і переїхав до Києва (харківський клімат дуже шкодив попсованим легеням мого сина).

Тепер живу в Києві й працюю в літературі; пишу книги «Режисер» на 5 арк [ушів] і «Мистецтво актора» на 10 арк [ушів] (це для Держвидаву), закінчую для другого видання «Театр і драму» (для «Руху»), видав переклади з О. Пушкіна («Моцарт і Сальєрі», «Скупий рицар», «Кам'яний гість» — *Пушкін. Вибрані твори*. Видавництво «Книгоспілка») і «Ромео і Джульєтта», переклад П. Куліша в переробці і за редакцією Миколи Вороного (видання харківського «Українського робітника»).

Тепер ще пару слів про давніші мої переклади. З німецької мови я переклав: «Зелену папугу» («Der grüne Kakadu») Шніцлера і «Ткачі» («Die Weber») Гауптмана, з французької «Злодій» («Le voleur») Октава Мірбо (одноактна п'єса) і збілочку поезій в прозі К. Мандеса. У Варшаві я видав з своєю передмовою «Taras Szewczenko. Sbiorek wybranych poezji» (в нових перекладах молодих поетів: «Кавказ», «Царі», «Якби ви знали, паничі...», «Заповіт» і інші поезії, ще до того не перекладені). Там же в журналі «Przymierze» видрукував польськи статтю «Ewolucja teatru ukraińskiego».

Aha! Ще р. 1913 в журналі «Les Annales de Nationalités»<sup>118</sup> видрукувано мою статтю французькою мовою «Le Théâtre ukrainien».

Російською мовою перекладав Ів[ана] Франка («Доктор Бессервіссер») і Стефаника (здається, «Май?»). Написав в «Черн[иговский] земск[ий] сборн[ик]» науково-статистичну статтю протиалкогольного змісту «Как мы пьем (Про потребуемость алкоголя в Черниговщине)». Як бачите, я нищу алкоголь не тільки практично, але є його й ідейним ворогом... Ні, справді, вже практично не можу нищити — кишки не приймають.

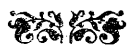
Вибачте, що написав хоч і багато, але не зв'язано і не цілком докладно, бо абсолютно нема часу.

По використанню цей рукопис вернути мені дуже просив би Вас, хоч би через Ів[ана] Лизанівського.

З високим поважанням — Микола Вороний.  
9 квітня р. 1928. Київ.

(Р. С.) Не маю ні змоги, ні часу навіть перечитати те, що оце похапцем написав.

# ПРИМІТКИ



До видання ввійшли поетичні твори, літературно-мистецькі та публіцистичні статті, окремі ліричні переклади та переспіви М. Вороного. Вперше друкується розгорнена автобіографія письменника «До статті Ол. Ів. Білецького про мене».

За життя поетичні твори М. Вороного публікувалися в численних альманахах («Складка», «З-над хмар і з долин», «За красою», «Багаття», «На вічну пам'ять Котляревському», «З потоку життя»), антологіях («Акорди», «Розвага», «Вік», «Українська муза»), періодичних виданнях («Зоря», «Літературно-науковий вісник», «Нова громада», «Рада», «Дзвін», «Шлях», «Українська хата» та ін.). Переважна більшість поетичних творів видавалася у збірках: «Ліричні поезії» (К., 1911), «В сьйві мрій» (К., 1913), «Поезії» (Черкаси, 1920), «За Україну!» (Варшава, 1921), «Поезії» (Харків, 1929). Літературно-мистецькі й театрознавчі праці вийшли окремими виданнями: «Театр і драма» (К., 1913), «Драматична примадонна» (Львів, 1924), «Режисер. Театральний підручник» (Львів, 1925), а також друкувалися в періодиці. Збереглися лише поодинокі автографи творів М. Вороного; майже скрізь стоїть авторська дата.

Останнім часом здійснено кілька видань спадщини М. Вороного — «Твори» (К., 1989), «Театр і драма» (К., 1989). Однак цим не вичерпується доробок М. Вороного, «першого піонера вільної естетичної молоді поезії» (Г. Чупринка), критика, історика, теоретика мистецтва, ідеолога нового українського театру.

Дане видання доповнене окремими новими публікаціями спадщини поета і критика, архівними матеріалами.

Поетичні твори, а також переклади і переспіви подаються за останнім прижиттєвим виданням (1929 р.) із збереженням циклічного характеру упорядкування поезій, запропонованим самим автором. Статті упорядковані за тематично-хронологічним принципом.

Посторінкові авторські вноски позначаються зірочкою (\*) і даються беззастережно. Тут же подаються переклади іноземних текстів з ремаркою «Ред.». Коментовані імена, назви, вирази, історичні події тощо позначаються цифрами в межах твору і пояснюються у примітках.

## ПОЕЗІЇ

Підготовка найповнішого видання поезії М. Вороного неможлива без аналізу всіх попередніх подібних спроб. А такою, по суті, була остання прижиттєва збірка «Поезії», видана у Харкові 1929 р.

Архівні матеріали, зокрема листування М. Вороного з І. Лизанівським, розкривають досить драматичну історію створення цього видання. Іван Лизанівський, колишній міністр преси та пропаганди Української Народної Республіки, відомий літературний критик, в 30-ті роки був головою видавничих справ у Харкові (товариство «Рух»). Напередодні 35-літнього ювілею творчої діяльності М. Вороного І. Лизанівський, який у своїх критичних розвідках

початку ХХ ст. значною мірою солідаризувався з творчими принципами М. Вороного і міг оцінити його не нігілістично, як це робила соціологічна й авангардистська критика, запропонував М. Вороного здійснити ювілейне видання його творів. 18 серпня 1928 р. він писав: «Чи Ви зібрали всі поезії Ваші, що друкувалися в «Зорі»? Я все-таки думаю, що це видання треба б зробити повним виданням Ваших поезій. Погодіться на це, дорогі Миколо Кіндратович, і не викидайте нічого. Що було, того не вичеркнеш, а воно не було погане, а відповідало духові часу. Критика в нас стає розумніша, а коли якийсь неук-блазень буде писати антимонії, то чи ж рахуватися з ним! Зараз уже поволі настають такі часи, що науковий підхід до письменника це — головна річ. І тому я певен, що це видання Ви зробите повним» (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України (далі ІЛ), ф. 110, № 120). На прохання І. Лизанівського передмову мав написати О. І. Білецький. З цією метою М. Вороной готує підготовчі матеріали, які називає «До статті Ол. Ів. Білецького про мене». Однак публікація збірника затримувалася через цензуру. Листи І. Лизанівського, який повідомляв поета про цензурні зауваження і вимоги, дозволяють бачити сам процес укладання збірника, а отже, і ті зміни, які відбулися в опублікованому варіанті 1929 р. 2 жовтня 1928 р. І. Лизанівський пише: «Але цензура присікалась до деяких поезій. Кілька викинула цілком, «Євшан-зілля» скоротила — викинула кінець за націоналізм і вимагає, щоб під кожним віршем була дата написання цього вірша. Ми перешлемо Вам рукопис, і Ви це негайно зробіте. Крім того, категорична вимога — написати від видавництва вступне слово з марксистським підходом \*, в якому-то вступному слові підчеркнути «дрібнобуржуазність» українського інтелігента, як вона виявилась у Ваших творах, ну і т. ін. Це вже зробить член правління, комуніст. Тільки після переднього слова від видавництва можна буде друкувати книжку зі вступним словом проф. Білецького. Воно дуже хороше». 10 жовтня 1928 р. Лизанівський просить прискорити роботу над укладанням збірки: «Прошу негайно поставити дати під віршами, остаточно упорядкувати вірші, в якому порядку треба їх друкувати, доповнити новими матеріалами і передати т. Черкаському» \*\*. 16 жовтня 1928 р. І. Лизанівський звертається до поета ще раз: «З Ваших поезій цензура ось що сказала зробити:

Під вірш «Соловейко» (с. 28), «Сонце заходить» (32), «Мандрівні елегії» (33), «О рідна земле» \*\*\* (40), «За Україну!» (209), «На свято Котляр [євському]» (213), «Краю мій рідний» (224<sup>а</sup>), «Горами, горами» 224<sup>б</sup>, «Коли ти [любиш] рідний край» (225), «Ти не моя» (226<sup>б</sup>) — поставити дати. Під віршем «1924» поставити примітку: написано на еміграції 1925 р. Викинути вірш «Гостіас» і кінець поеми «Євшан-зілля», починаючи із слів «Україно моя люба» аж до кінця — і все!»

Однак збірка не була видана ювілейного 1928 р. Висилаючи коректуру, 3 червня 1929 р. Лизанівський пише: «Як побачите, і тут цензура зробила поправки: замість Вашого «злюстяться нишком люди-пігмеї», ми друкуємо «т і і пігмеї», виходить, на думку цензора, що «люди» стосується до комуністів. Так що я «люди» вичеркнув, а дав «тії» (вірш «Ода до поетів». — Т. Г.). Незручно вийшло і з весною (вірш «Весна 1926 р.» — Т. Г.), але тут ніяких змін не зроблено, так лише пожартовано, що: як була «жовто-синя», то не була чужа, а «червоно-молода», «немов чужа». Отаке воно лихо. Хоч круть, хоч верть — як сказано десь там.

Ну, а книжка попсована».

Однак «Поезії» М. Вороного 1929 р. завдяки І. Лизанівському, який до того ж підготував і подав у збірці бібліографію творів Вороного і критики про нього, були найповнішим прижиттєвим виданням лірики поета і охоплювали майже всю поезію, написану ним.

\* Передмову «Від Видавництва» написав А. Березинський.

\*\* Черкаський — представник кооперативного видавництва «Рух» у Києві.

\*\*\* Йдеться про вірш «Невже ж всесильне царство Арімана?».

Збірку можна розглядати і як мистецьку єдність: художнє оформлення, передмова О. І. Білецького, збереження такого важливого і характерного для поета поетичного дійства, як циклізація, все це відобразало той артистичний естетизм, носієм якого в українській літературі був саме М. Вороний.

Заслугує на увагу лист О. І. Білецького до М. Вороного від 5 листопада 1928 р., який доповнює передмову до збірки. В ньому Олександр Іванович писав: «Примите мою искренню и глубокую признательность за помощь и руководство, кот[орые] Вы оказали мне в написании моей статьи о Вас для «Руха». Не буду сейчас говорить о самой статье: надеюсь, что другая, порученная мне Инст[итутом] Шевченка работа на ту же тему, Вас удовлетворит больше, чем эта статья — да и я в написании этой, второй работы буду чувствовать себя менее связанным различными, не имеющими прямого отношения к истории лит[ерату]ры и лит[ературной] критики соображениями... Смело надеяться, что Вы не откажете в своей помощи мне и тогда, когда я к этой работе приступлю: могу во всяком случае «одверто» сказать, что если в наших с Вами лит[ературных] вкусах и частных пунктах эстетической программы есть расхождение, то все же к моим, может быть, порой и ошибочным суждениям и оценкам Вашего творчества не примешивается никакого кружкового или иного пристрастия... По происхождению своему я украинец, выросший впрочем в великорусском окружении и воспитанный русской культурой: однако я очень давно изжил в себе какие-либо националистические пристрастия (если они и были, то гл[авным] образом) эстетического свойства) — а сейчас украинская лит[ерату]ра мне близка и дорога прежде всего как лит[ература] высвобождающегося от извечного гнета народа, в будущее которого я верю... Ваш вклад в укр[аинскую] лит[ерату]ру я глубоко ценю и знаю, что в этом отношении оценка моя безошибочна» (Л, ф. 110, № 7).

## СПИВИ СТАРОГО МІСТА

Цикл віршів уперше надруковано в журн.: Дзвін.— 1913.— № 1.— С. 3—4. До його складу входили поезії: «Душа міста» (пізніша назва — «Старе місто»), «Звір», «Намісто». У виданні 1929 р. цикл відкривався двома епіграфами. Перший з творів бельгійського поета Е. Верхарна (1855—1916), другий — з французького письменника-прозаїка Альфреда де Вінї (1797—1863), у виданні 1929 р. також додаються вірші «Тіні» й «Мерці».

*Старе місто.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Остриця — йдеться про Якова Остриянина (? — 1641), одного з керівників народного антишляхетського повстання 1638 р. на Україні. Був гетьманом нересторового козацтва.

<sup>2</sup> Святослав Ігорович (? — 972/3) — великий князь київський (945—972), полководець і політик.

*Звір.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Антифон — пісенспів, що виконується по черзі двома хорами або солістом і хором.

*Намісто.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Тіні.* Вперше надруковано в журн.: Літературно-науковий вісник (далі ЛНВ).— 1918.— Т. 71.— № 9.— С. 192—193. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Грез Жан Батіст (1725—1805) — французький живописець, представник сентименталізму. Уславився моралізуючими жанровими композиціями з життя третього стану, солодким зображенням жіночих і дитячих голівок.

<sup>2</sup> Роден Огюст (1840—1917) — французький скульптор, елементи творчості якого споріднені з імпресіонізмом.

<sup>3</sup> Шопен Фридерик (1810—1849) — польський композитор і піаніст. Представник романтизму.

<sup>4</sup> А. Сюллі Прюдом Франсуа Арман (1839—1907) — французький поет-парнасець.

<sup>5</sup> Верлен Поль (1844—1896) — французький поет-символіст.

*Мерці.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1901.— Т. 14.— Кн. 4.— С. 1—2. Вірш друкувався в антології «Розвага» (К., 1908.— С. 134). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

Між текстом першодруку і виданням 1929 р. є різниця: «Тисячолітній звичай — забобони» (1901) — «Тисячолітні забобони» (1929); крім того, у виданні 1929 р. знято п'яту строфу:

Ось дикий феодал — тепер капіталіст,  
Ось давній фарисей — в професорському стані,  
Ось ліктор — поліцай, ось парій — журналіст —  
Такі ж зажерливі, ненависні, погані!

## ЕЛЕГІЇ

Окремі вірші циклу вперше друкувалися в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903) під заголовком «Мандрівні елегії». В антології «Українська муза» (1908) цикл уже складається з трьох груп віршів: «Мандрівних елегій», «Весняних мелодій» і триптиха «Осокорі». Цикл під назвою «Елегії» виділений у всіх збірках поезій М. Вороного.

*Осокорі.* Підцикл об'єднує три поезії: I. «Мов зібралися юрбою...», II. «Мені вас жаль, осокорі...», III. «Чи ж на довгий час...» і в такому складі передруковувався в усіх наступних виданнях. Весь триптих датується 1903 р. Автограф невідомий. Подається за виданням «Поезії» 1929 р.

*Весняні елегії.* Таку назву підцикл дістав у виданні 1929 р. У попередніх публікаціях — «Весняні мелодії», «З весняних мелодій». В антології «Українська муза» до підциклу включено вірш «Sphärenmusik (Музика сфер)». У виданні 1929 р. він ввійшов до циклу «Ad astral»

*I. Хмари.* Вірш друкувався в антологіях: Розвага//Артистичний збірник.— К., 1908.— С. 356—357, та: Українська муза.— К., 1908.— С. 843—844. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Фурія — у давньоримській міфології богиня помсти.

*II. Соловейко.* Вірш друкувався в антологіях: Розвага.— С. 295—296, та: Українська муза.— С. 844—845. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*III. Сонце заходить.* Вірш друкувався в антологіях: Розвага.— С. 381, та: Українська муза.— С. 845—846. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Мандрівні елегії.* Починаючи від публікації в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903), підцикл друкувався у всіх виданнях без змін. «Мандрівні елегії» присвячено синові українського драматурга і актора І. К. Карпенка-Карого (Тобілевичу) Юрію Тобілевичу.

*I. «Зное стелиться переді мною шлях...»* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Первородний гріх — гріх першої людської пари — Адама і Єви, які вкусили заборонений плід з дерева пізнання добра і зла, порушивши заповіт бога. За це були вигнані з раю і приречені здобувати собі хліб у поті чола, позбувшись безсмертя.

<sup>2</sup> Харон — у грецькій міфології перевізник мертвих у царство смерті водами підземної ріки Стікс.

*II. «Холодні хмари залягли блакить...»* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*III. «Невже ж весільне царство Арімана?..»* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Аріман (грецька назва; в релігії зороастризму — Анхра-Майнью) — божество, що уособлює зло, начало, тьму.

<sup>2</sup> Антей — у грецькій міфології велет, син Посейдона, бога моря, і богині землі Геї. Мав надзвичайну силу, поки торкався матері-землі.

<sup>3</sup> Ікар — у грецькій міфології син Дедала. Зробивши собі й синові крила і склеївши їх воском, Дедал та Ікар тікають з острова Крит, переслідуювані царем Міносом. Від променів сонця віск розтанув, і крила Ікара розпалися. З високості неба Ікар упав у море.

*Memento mori!* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1899.— Т. 6.— Кн. 4.— С. 21. Вірш друкувався також в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903). Пізніше у збірках поезій увійшов до циклу «Елегії». Автограф твору зберігається в ІЛ, ф. 72, № 18. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *Memento mori!* — форма вітання, якою обмінювалися при зустрічі монахи ордену трапистів, заснованого 1664 р. Вживається як нагадування про скороминучість буття.

*На березі моря.* Вірш друкувався в антології «Акорди» (1903) під назвою «Сонет» («На березі моря сидів я самотньо»).

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Нудьга гнітить...* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1899.— Т. 6.— Кн. 4.— С. 22. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Vae victis!* Вірш друкувався в антології «Розвага» (с. 113). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Гарпія — великий хижий птах родини яструбових.

*Вечірні акорди.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1918.— Т. 71.— Кн. 7-8.— С. 126—127.

Між текстом першодруку і виданням 1929 р. є незначні різництв: «І резигнація моя...» (1918) — «І зла товаришка моя!» (1929), «Вечірня зіронька згори...» (1918) — «Вечірня зірка з-за гори» (1929). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

## БАЛАДИ Й ЛЕГЕНДИ

Цикл виділений у збірці «Поезії» 1929 р.

*Балада моря.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 6.— Кн. 10.— С. 49, з посвятою: «Світлій пам'яті Лесі Українки». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Німфи — в грецькій міфології божества природи, її живучих і плодородних сил. Від шлюбів німф з богами народжувались герої. Володіють таємницею життя і смерті.

<sup>2</sup> Тубероза — багаторічна декоративна рослина з духмяними білими квітами.

*Срібний сон.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1914.— Т. 65.— Кн. 1.— С. 42—44, під назвою «Різдвяний сон». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> «Нова радість стала, Що на небі хвала» — початкові слова української колядки, яка виконувалася на Різдво з побажаннями здоров'я і багатства.

*Балада козацька.* Вперше надруковано в альманасі «Складка» (Спб., 1897) під назвою «А море клекоче (Nocturno)». У збірці «Поезії. Том перший» (1920) вірш друкувався під назвою «Nocturno» в циклі «Елегії». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Легенда.* Вперше надруковано в журн.: Нова громада.— 1906.— С. 80. 1908 р. вірш друкувався в альманахах «Українська муза» та «Розвага» (1908), а також у збірках «Ліричні поезії» (1911) і «Поезії. Том перший» (1920) в циклі «Amoros». У виданні поезій 1929 р. включений до циклу «Балади й легенди». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Хам і Кат.* До циклу балада включена у зб. «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за цим виданням.



*Найдорожчий скарб.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 61.— Кн. 2.— С. 337—338, з приміткою автора: «Цей ніби історичний епізод, що скидається на «жарт крізь сльози», належить до часів германоримської імперії, власне до XI ст. Взято його з «Досвідів» (Les essais) давнього фр[анцузького] філософа М. Монтеля». До циклу «Балади й легенди» поезія включена у виданні «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

#### AD ASTRA

Цикл вперше надруковано у збірці «В сьйві мрій» (К., 1913). Пізніше до нього додано поезії «Sphärenmusik» і «Зоряне небо», і в такому вигляді він ввійшов до складу видання «Поезії» 1929 р. До циклу входять поезії: «В сьйві мрій», «Sphärenmusik», «Зоряне небо», «Венера», «Вега», «Плеяди», «Вогні», «Зорі-очі», «Чи зумієш?»

*I. В сьйві мрій.* Вперше надруковано у журн.: Сяйво.— 1913.— № 1.— С. 3, з підзаголовком: «З циклу «Ad astra». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*II. Sphärenmusik.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*III. Зоряне небо.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Чумацька дорога (Чумацький шлях) — українська народна назва сузір'я Молочного шляху.

<sup>2</sup> Волосожар — українська народна назва сузір'я Плеяд.

<sup>3</sup> Віз — українська народна назва сузір'я Великої Ведмедиці.

*IV. Венера.* Вперше надруковано у журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 4.— С. 18, з підзаголовком: «З циклу «Ad astra». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*V. Вега.* Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 1.— С. 3, з підзаголовком: «З циклу «Ad astra».

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*VI. Плеяди.* Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 1.— С. 3, з підзаголовком: «З циклу «Ad astra».

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Атлас (Атлант) — за давньогрецькою міфологією, титан, що брав участь у боротьбі титанів проти Зевса. Батько Плеяд.

<sup>2</sup> Плейона — за давньогрецькою міфологією, дружина Атланта, мати Плеяд.

<sup>3</sup> Електра, Тагета, Стеропа, Майя, Целена, Меропа, Альціона — Плеяди (сім сестер), дочки Атланта й Плейони, перетворені на сузір'я, українська назва якого — Волосожар.

*VII. Вогні.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 57.— Кн. 3.— С. 546, під назвою «Які огні в височині», з підзаголовком: «З циклу «Ad astra». Автограф невідомий.

*VIII. Зорі-очі.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 57.— Кн. 3.— С. 546, під назвою «Зорі-очі, очі-зорі», з підзаголовком: «З циклу «Ad astra». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*IX. Чи зумієш?* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 57.— Кн. 3.— С. 546. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

#### СОНЯЧНІ ХВИЛИНИ

До циклу ввійшли твори, об'єднані в єдиний цикл у збірці «Ліричні поезії» (1911). Окремі вірші («Ікар» і «До моря») друкувалися в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903). В процесі становлення циклу окремі поезії випадали з нього. Так, зі збірки «Поезії» 1929 р. випали вірші «Сео», «Епіталама»

і «Під Новий рік» (пізніша назва — «На зустріч 13-му»), які були наявні в циклі у виданні «Поезії. Том перший», 1920 р. Натомість включено твори: «В студії» і «Віра жива!»

*Мавзолей.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р. *Краса!* Вперше надруковано в журн.: Українська хата.— 1910.— № 1.— С. 2, під назвою до кількох віршів «З циклу «Разок намиста». Між текстом першодруку і виданням 1929 р. є різночитання: «Мій друже! Я життя люблю...» (1910) — «Мій друже! Я Красу люблю...» (1929); «Для втіхи і коханья...» (1910) — «Хвилину раювання...» (1929).

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Ікар.* Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903) з такою приміткою автора: «Давня грецька легенда повідає, що батько Ікаря, коваль Дедал, щоб врятуватись від кари розлюченого Міноса і втекти з острова Крит, зробив собі й синові крила і приліпив їх воском. Казав Ікарові не підноситись дуже високо. Той не послухався, злетів до сонця, віск розтопився, і Ікар упав у море біля острова Самосу, де й утонув. Тіло його, прибите хвилями до берега, поховав Геркулес на острові, що відтоді почав зватися Ікарія» (с. 15).

Пізніше вірш друкувався з посвятою: «Світлій пам'яті Левка Мацієвича, першого українського літуна». Його ж пам'яті присвячена стаття-некролог: «Ad astral». Пам'яті Льва Мацієвича в журн.: Українська хата.— 1910.— № 10.— С. 626—627.

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Мацієвич Лев Макарович (1877—1910) — український громадський діяч, один з перших вітчизняних льотчиків, теоретик повітроплавання. Загинув трагічно під час катастрофи. В некролозі («Пам'яті Льва Мацієвича») М. Вороний писав: «Слава Мацієвича розляглася по всьому світу, але Україні належить честь, що один з її синів записав своє благородне ім'я на скрижальх вселюдського поступу».

<sup>2</sup> Дедал — за давньогрецькою міфологією знаменитий майстер, архітектор і скульптор. Для царя острова Крит Міноса побудував знаменитий лабіринт.

<sup>3</sup> Овідій (Публій Овідій Назон; 43 до н. е.— бл. 18 н. е.) — римський поет, автор міфологічного епосу «Метаморфози».

<sup>4</sup> Мінос — у грецькій міфології, син Зевса, цар острова Крит.

*До моря.* Вірш друкувався в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903) та в антології «Акорди» (1903). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Віра жива!* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 64.— Кн. 12.— С. 505. Автограф невідомий.

Подається за виданням 1929 р.

*Хмарка.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1911.— Т. 56.— Кн. 11.— С. 241. У виданні «Поезії» (1929) датується 1912 р. У збірці «Поезії, Том перший» (1920) вірш супроводжувався епіграфом з «Фауста» Гете, який пізніше став епіграфом до всього циклу. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Хмари-сестри.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Що зі мною таке...* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

Між текстами, вміщеними у збірці «Поезії. Том перший» (1920) і «Поезії» (1929) є незначні різночитання: «Виринають, зникають, чарівно мигтять...» (1920) — «Виринають, зникають, заледве мигтять...» (1929); «Чи то світлі надії, мана, пречуття...» (1920) — «Чи то світлі надії, якісь пречуття...» (1929).

*В студії.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1911.— Т. 53.— Кн. 1.— С. 66, під назвою «Сонет». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Осанна — хвалебний вигук в християнському та іудейському богослужіннях.

*Гей, хто має міць!*. Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 6.— С. 466, під назвою «Експромт». Написано його під час останнього перебування Лесі Українки в Києві (травень 1913 р.), коли київське літературно-мистецьке товариство «Родина» організувало літературний вечір в її честь.

Між текстами першодруку і виданням 1929 р. є різночитання: «Викликають пожар в душах пісню палкою...» (1913) — «Запалять пожар в душах пісню святою...» (1929); «Гей, вільний світ любить з юних літ...» (1913) — «Гей, хто з юних літ любить сонце, світ...» (1929).

*Тост*. Вперше надруковано у збірці «Поезії» 1929 р. Текст вірша є варіантом попереднього твору «Гей, хто має міць...». Авторська дата — 1928. Подається за першодруком.

## ФАТА МОРГАНА

1913 р. цикл повністю надруковано в журналі «Сяйво» і в окремій збірці «В сяйві мрій» під назвою «Fata morgana. Мадригали». В усіх наступних виданнях цикл передруковувався без змін. Назви творів («Заспів», «Паж і королівна», «Ельф і фея», «Астролог і Альціона», «Пастух і пастушка», «Finale») у виданні 1929 р. зазначені тільки в змісті. З огляду на історико-літературний характер видання вони відновлюються в тексті.

*Заспів*. Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 2.— С. 99. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Ронсар П'єр де (1524—1585) — французький поет епохи Відродження.

<sup>2</sup> Маріні — очевидно, Маріно Джамбаттіста (1569—1625) — італійський поет, родоначальник марінізму — літературної течії в Італії XVII ст., яка виражала гедоністичну, галантино-еротичну спрямованість поезії.

*I. Паж і королівна*. Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 2.— С. 99.

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Перун — у східних слов'ян бог дощу, блискавки і грому. Тут перуни — сильні громовиці з дощем і блискавками.

<sup>2</sup> Зефір — у грецькій міфології бог західного вітру. Тут — теплий легкий вітерець.

*II. Ельф і фея*. Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 2.— С. 100. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Моргана — за грецькою міфологією, фея, що живе на морському дні і приваблює мандрівників примарними видіннями. Переносно — міраж.

*III. Астролог і Альціона*. Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 2.— С. 100. Автограф невідомий.

Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Сивіла — в грецькій міфології пророчиця, вішунка, яка в пориї екстазу пророкує майбутнє, звичайно біду. Куманська Сивіла, за міфом, одержала від закоханого в неї Аполлона дар пророкування і довговічності. Віщування її мали віршову форму, пізніше були записані на пальмових листках і склали дев'ять Сивілиних книг.

*IV. Пастух і пастушка*. Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 2.— С. 101. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*V. Finale*. («Рожеве проміння на краплях роси...») Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 2.— С. 101. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

## ГРОТЕСКИ

1912 р. десять віршів склали цикл «Гротески» і були надруковані в ЛНВ (т. 58, кн. 5, с. 249—253). Сюди ввійшли поезії: «Блакитна Панна», «Чари», «Контрасти», «Спомини», «Таємність», «Оргія життя» (пізніше названо — «Мрії-сни»), «Sententia», «Німфа», а також «Поет і амур», «Таємне кохання», перенесені пізніше до циклу «Гуморески».

У збірці поезій «В сяйві мрій» (К., 1913) цикл друкується вдруге. Крім поезій «Блакитна Панна», «Чари», «Серенада», «Контрасти», «Спомини», «Таємність», «Мрії-сни», «Sententia», «Німфа», сюди входить і вірш «Намисто», згодом перенесений до циклу «Співи старого міста». У виданні «Поезії» 1929 р. до циклу включено вірш «Дівчина-блискавка».

Гротеск — тип художньої образності з використанням фантастики, гіперболи, сміху; заснований на деформаціях, контрастах фантастичного і реального, трагічного і комічного, правдоподібного і карикатурного, прекрасного і потворного.

*I. Блакитна Панна.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 249. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Блавати — шовкова тканина блакитного кольору.

<sup>2</sup> Камея — прикраса з каменю або черепашки, що має рельєфну художню різьбу.

*II. Чари.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 249. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Кастальське джерело — священне джерело біля Дельфів, в одній з ущелин Парнасу, присвячене Аполлонові та музам; «джерело натхнення».

<sup>2</sup> Лакоон — за давньогрецькою міфологією, троянський жрець Аполлона, який застерігав земляків не ввозити дерев'яного коня, за що був покараний богами.

*III. Серенада.* Вперше надруковано у збірці «В сяйві мрій» (1913). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*IV. Контрасти.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ — 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 250. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*V. Спомини.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 250. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*VI. Таємність.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 251. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*VII. Мрії-сни.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 252, під заголовком «Оргія життя». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*VIII. Дівчина-блискавка.* Вперше надруковано в журн.: Шлях.— 1918.— № 12.— С. 45, з підзаголовком: «З циклу «Летючі листки». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*IX. Sententia.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 252. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*X. Німфа.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 253. Автограф невідомий.

Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Афродіта — в грецькій міфології богиня любові і краси; найчастіше з'являлася у супроводі німф.

<sup>2</sup> Сатири — в грецькій міфології демони, які уособлюють плодючі сили природи. Разом з силенами входять до складу свити бога Діоніса.

## ГУМОРЕСКИ

Вперше цикл укладено в збірці «Поезії» 1929 р. До нього ввійшли вірші: «Credo», «Я — поет», «Таємне кохання», а також підцикли віршів «Тріолети», «Листування», «Епіграми» та «Patriotica».

*Credo.* Вірш друкувався в альманасі «На вічну пам'ять Котляревському» (1904) під назвою «Паралелі», у збірці «Ліричні поезії» (1911) та «Поезії. Том перший» (1920) твір під назвою «Credo» друкувався у циклі «Сонячні хвилини». У збірці «За Україну!» (1921) має назву «Признання». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Куліш Пантелеймон Олександрович (1819—1897) — український письменник, перекладач, критик і видавець.

<sup>2</sup> В а л — бог бурі, грому, блискавки, дощу і пов'язаного з ним урожаю, плодючості, життя.

*Я — поет.* Вперше надруковано під назвою «Гумореска» в журн.: Дзвін.— 1914.— № 1.— С. 3. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Таємне кохання.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 251—252, в циклі «Гротески». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

### *Тріолети.*

Тріолет — віршова форма, якій характерне римування за певною схемою. Такий вірш з'явився у французькій поезії XV ст. як скорочена форма ронделя; популярний в епоху барокко і рококо.

*І. Мушка.* Вірш друкувався в антології «Розвага» (1908). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*ІІ. Поет і амур.* Вперше надруковано у журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 5.— С. 251—252, в циклі «Гротески». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Пірует — у танцях повний поворот на місці на півпальцях або пальцях однієї ноги.

*ІІІ. Поезія й проза.* Вперше надруковано в альманасі: 3-над хмар і з долин.— Одеса, 1903.— С. 199—201. У виданні «Поезії» 1929 р. епіграфом до твору взято слова Г. Гейне.

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Гейне Генріх (1797—1856) — німецький поет, публіцист і критик, майстер ліричної, політичної і сатиричної поезії.

<sup>2</sup> ... мудрець афінський, що в бочці їв і спав... — Йдеться про Діогена Синопського (бл. 400 — бл. 325 до н. е.), давньогрецького філософа, що проповідував аскетизм. За переказами жив у бочці.

*ІV. Переваги-ваги.* Вперше надруковано в журн.: Шлях.— 1918.— № 12.— С. 44, з підзаголовком: «З циклу «Летючі листки». Між текстом першодруку і виданням 1929 р. у четвертій строфі є різниця: «Ти вгорі, я ніби долі. Ти мов долі, я вгорі» (1918).

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*V. Nie wolno!* Вірш датується 1913 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Le sonnet sans tête.* Вірш датується 1914 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Сонет без голови (безголовий сонет) — віршова форма модифікованого класичного сонета без першого катрена, зав'язки чи тезису («голови»).

### *Листування.*

*І. Лист панни. ІІ. Відповідь.* Автографи віршів невідомі. Друкуються без дати. Подаються за виданням 1929 р.

*Табло.* Датується 1921 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Рондель — пісенна форма в середньовічній французькій поезії.

*Талісман.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Застільна пісня.* Датується 1903 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Снів арлекіна.* Датується 1910 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Арлекін — традиційний персонаж італійської комедії. Найчастіше виконує роль простака, неотеси; в пізніших інтерпретаціях його образ стає значно ширшим: від хитрого інтригана до вишуканого коханця і трагічної маски роздвоєної людини.

*Епіграми.*

*І. Камо?* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Іуда Іскаріот — за християнською міфологією, один із дванадцяти апостолів, який зрадив Ісуса Христа.

<sup>2</sup> Каїн — один із синів першої людської пари — Адама і Єви. За легендою, він вів землеробське життя. Із заздрощів убив свого брата скотаря Авеля і за це був проклятий землею і богом.

<sup>3</sup> Хам — у старозавітних переказах — один із синів Ноя, який врятувався у ковчезі під час потопу. Хам насміявся з батька, за що був проклятий ним і приречений на рабство.

*II. Молитва.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Patriotica.*

*Молодий патріот.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ, 1901.— Т. 14.— Кн. 4.— С. 1—2. У збірці «Поезії» 1929 р. вірш датується 1902 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Старим патріотам.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Беранже П'єр Жан (1780—1857) — французький поет-демократ, автор соціально-політичних і сатиричних віршів, пісень.

*Мишача сварка.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

## AMOROSO

Цикл складався поступово. В альманасі «З-над хмар і з долин» (1903) були надруковані «Дніпрові спогоди» (I. «То літньої ночі...» і II. «Я її в домовину...») та поезії «Переспів» (пізніша назва — «В душі моїй не згас...») і «Молдавська пісня» (пізніша назва — «Молдавська»). В альманасі «Українська муза» (1908) з'являється вже назва циклу «Amoroso (любове)». Тут друкувалися поезії «На скелі», «Хвиля», «Палімпсест», «На озері», «Чи пам'ятаєш?», «Нічого!», які пізніше включено до циклу «За брамою раю».

Цикл «Amoroso» виділений у збірці «Ліричні поезії» (1911). До нього ввійшли підцикли: «Дніпрові спогоди» («То літньої ночі...», «Я її в домовину живу поховав...», «Сонет» — пізніша назва «В студії», «Легенда»), «З галицького зшитку» («Погляд», «На балі», «Мана», «Дві хмарки», «Переспів», а також вірші «Фрагмент», «Молдавська співанка» — у виданні 1929 р. «Молдавська» і «Пісня» — пізніша назва — «Бурлацька»). Підцикл «Летючі листки» вперше виділений у публікації журн.: Шлях.— 1918.— № 12. Під цією назвою там надруковано поезії «Переваги-ваги» і «Дівчині-блискавиці» (обидві пізніше ввійшли до інших циклів). Остаточо цикл сформувався у виданні «Поезії» 1929 р.

*Шумка.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 5.— С. 339, з підзаголовком «З циклу «Пісні молодості». Між текстом першодруку й виданням 1929 р. є незначні різницитання (оступися — відчепися; хай чарують — хай цілують... та ін.).

Вірш датується 1913 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Епіталама*. У збірці «Поезії. Том перший», 1920 р., вірш входить до циклу «Сонячні хвилини». У виданні «Поезії» 1929 р. включений до циклу «Амогосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *Ерот* (Ерос) — у давньогрецькій міфології бог кохання.

<sup>2</sup> *Псіхея* — у давньогрецькій міфології чарівна дівчина з крилами метелика, втілення людської душі. Поширений міф про чисту і шляхетну любов Ероса і Псіхеї.

<sup>3</sup> *Гіменей* — у давньогрецькій міфології син Діоніса й Афродіти, покровитель подружжя і шлюбу.

*Дніпрові спогади*.

*I. «То літньої ночі було на Дніпрі...»*. Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903). Вірш передруковувався в антології «Розвага» (1908) та у виданнях «Ліричні поезії» (1911), «Поезії» (1920), «Поезії» (1929). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*II. «Я її в домовину живи поховав...»*. Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903).

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *Псалтир* — збірник псалмів, одна з книг Біблії.

<sup>2</sup> «*Вічна пам'ять*» — назва і початкові слова православної заупокійної молитви.

*Фрагмент*. Вірш ввійшов до циклу «Амогосо» у збірнику «Ліричні поезії» (1911) і передруковувався у всіх наступних виданнях.

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*В душі моїй не згас*. Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903) під заголовком «Переспів». Під цією назвою передруковувався у збірках «Ліричні поезії» (1911) та «Поезії» (1920). У виданні 1929 р. — під назвою «В душі моїй не згас». В усіх виданнях включався до циклу «Амогосо». В підциклі «Дніпрові спогади» друкується у збірці 1929 р.

Автограф зберігається в ІЛ, ф. 72, № 18. Подається за виданням 1929 р.

*З галицького зшитку*. Як цикл виділено у збірці «Ліричні поезії» (1911). До нього входили поезії «Погляд», «На балі», «Мана». Вперше ці три поезії надруковано під спільною назвою «Пісні кохання» в журн.: Зоря.— 1896.— С. 475—476. В підциклі «З галицького зшитку» передруковувались у збірниках «Поезії» (1920) та «Поезії» (1929).

*I. Погляд*. Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1896.— С. 475. Вірш друкувався в антології «Складка» (Спб., 1897). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*II. На балі*. Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1896.— С. 476. Вірш друкувався в антології «Складка» (Спб., 1897). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*III. Мана*. Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1896.— С. 476. Вірш друкувався в антології «Складка» (Спб., 1897). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*IV. Дві хмарки*. Вірш друкувався в антології «Складка» (Спб., 1897). До циклу «Амогосо» включено у збірці «Ліричні поезії» (1911). У виданні «Поезії» 1929 р. твір друкувався у підциклі «З галицького зшитку». Автограф невідомий. Подається за збіркою 1929 р.

*V. Кузочка*. Вірш друкувався в антології «Складка» (Спб., 1897). До «Амогосо» (підцикл «З галицького зшитку») твір включено у виданні «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Пісні*. Як підцикл з'являється у циклі «Амогосо» у виданні «Поезії» 1929 р.

*I. Молдавська*. Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903). Починаючи з видання «Ліричні поезії» (1911), в усіх наступних виданнях входить до циклу «Амогосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*II. Бурлацька.* Вперше надруковано під назвою «Пісня», з присвятою «Марусі Комарівні» в журн.: Зоря.— 1896.— С. 53. Під назвою «Бурлацька» вірш з'являється у виданні «Поезії» 1929 р. До циклу «Апогоса» вірш включений у збірці «Ліричні поезії» (1911). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Летючі листки.* Як підцикл з'являється у збірці «Поезії» 1929 р.

*На зелені свята.* Входить до підциклу «Летючі листки» у збірнику «Поезії», 1929. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *Зелені свята (Трійця)* — православне церковне свято, яке відзначається на 50-й день після Пасхи.

*На від'їзд.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1918.— Т. 72.— Кн. 10-11.— С. 117, під назвою «Експромти. На розстанні». Включено до підциклу «Летючі листки» у виданні «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Лист.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Подвійний сонет* (I. «Нехай дзвенить розпечений сонет!..», II. «Де буду я, бентежний, буйномрійний...»). Вірш друкується в підциклі «Летючі листки» у збірнику «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий.

Подається за виданням 1929 р.

*Серце дівоче.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1918.— Т. 71.— Кн. 9.— С. 193. До підциклу «Летючі листки» включений у збірці «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Очі-бісенята.* В підцикл «Летючі листки» включено у збірці «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Балетниці.* В підцикл «Летючі листки» включено у збірці «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*«Припавши до дзбана...».* В підцикл «Летючі листки» включено у збірці «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *І з о л ь д а і Т р і с т а н* — герої серії середньовічних романів західно-європейської літератури. В основу сюжету покладена історія трагічного кохання Ізольди, дружини корнуельського короля, до племінника свого чоловіка. Легенда знайшла чимало інтерпретацій в різних літературах, особливо в період романтизму.

## ЗА БРАМОЮ РАЮ

Вперше цикл виділено у збірці «Ліричні поезії» (1911). Кілька віршів друкувалися в антології «Українська муза» (1908) («Ти не любиш мене», «Ні, не забудь», «Раб», «Нехай і так»). Пізніше цикл передруковувався, зазнаючи певних змін. Так, у виданні «Поезії» (1920) відсутній вірш «О, не минай!», а у збірці «Поезії» 1929 р. до циклу не включено вірш «Молитва». Під назвою «Лемент» він надрукований у циклі «De Mortuis». Крім того, до циклу входять поезії: «Присвята», «На скелі», «Хвиля», «Палімпсест», «На бульварі», «На озері», «Нічого!», «Зрада», «Твої уста», «О, не минай!», «Чи пам'ятаєш?», «Чорне доміно», «Скрипонька», «Fiat», «Чи не досить?», «Finale».

У творах циклу, що хронологічно охоплює 1903—1910 рр., відбилися особисті переживання поета, пов'язані з розривом у 1904 р. з дружиною — Вірою Вербицькою, донькою українського поета і педагога М. А. Вербицького (1843—1909). Цикл певною мірою написаний під впливом «ліричної драми» Івана Франка «Зів'яле листя» (1896), на що вказує «Присвята» («Цвіту зів'ялому, листу опалому...»).

*Присвята.* У збірках «Ліричні поезії» (1911) та «Поезії. Том перший» (1920) вірш мав назву «Посвята». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.



*На скелі.* В антології «Українська муза» (1908) вірш друкувався в циклі «Аморосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Хвиля.* В антології «Українська муза» (1908) вірш друкувався в циклі «Аморосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Палімпсест.* Вірш друкувався в антологіях «Розвага» («Артистичний збірник», К., 1908) та «Українська муза» (1908) в циклі «Аморосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *Тропар* — короткий приспів до певних місць літургійного піснеспіву. Вводився як музично-поетичний коментар до Священного писання.

<sup>2</sup> *Кондак* — ранньовізантійські церковні гімни, рід поеми на релігійний сюжет.

<sup>3</sup> *Іоанн Дамаскин* (бл. 675— бл. 753) — візантійський поет, богослов, філософ. Автор церковних піснеспівів. В його церковні гімни частково повернулася антична метрика.

<sup>4</sup> *Арістофан* (бл. 445— бл. 385 до н. е.) — давньогрецький поет-комедіограф.

*На бульварі.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*На озері.* В антологіях «Українська муза» та «Розвага» (1908) вірш входить до циклу «Аморосо».

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Нічого!..* В антології «Українська муза» (1908) вірш входить до циклу «Аморосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Зрада.* Вперше надруковано в журн.: Засів.— 1911.— № 41.— С. 639. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Твої уста!* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Ти не любиш мене...* — Вперше надруковано в журн.: Нова громада.— 1906.— № 7.— С. 26, з підзаголовком «За брамою раю». Автограф невідомий.

*О, не минай!..* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1918.— Т. 72.— Кн.— 10—11.— С. 117, під назвою «Експромти».

До циклу «За брамою раю» вірш вперше включений у виданні «Поезії» 1929 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Чи пам'ятаєш?* В антології «Українська муза» (1908) вірш входить до циклу «Аморосо». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Ні, не забув...* — Вперше надруковано в журн.: Нова громада.— 1906.— № 7.— С. 27, з підзаголовком «За брамою раю». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Чорне доміна.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> *...в танку рас d'Esраgne...* — Падеспань — російський бальний танець, створений 1898 р. Він усгашеної композиції і складається з характерно-сценічних елементів іспанського танцю.

<sup>2</sup> *Плюмаж* — прикраса з пір'я на чоловічих головних уборах і кінській збруї.

*Скрипонька.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Fiat!..* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Чи не досить?..* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Раб.* Вперше надруковано в журн.: Нова громада.— 1906.— № 7.— С. 27, з підзаголовком «За брамою раю». У збірці «Поезії» 1929 р. датується 1909 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Нехай і так.* Вперше надруковано в журн.: Нова громада.— 1906.— № 7.— С. 27. У виданні «Поезії» 1929 р. датується 1910 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Finale* («Шість літ щодня надіялись і ждати...»). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

## РАЗОК НАМИСТА

Кілька віршів циклу під назвою «Разок намиста» з присвятою «Дорогому побратимові Іванові Липі» — українському письменнику і видавцеві, вперше надруковано в журн.: Українська хата.— 1910.— № 1.— С. 1—2. Тут вміщені поезії «В киреї темній тихо суне ніч...», «Друже любий мій...», «Нічка на землю упала...», «Друже, дивуєшся ти...», «Знову ранок, знову цвіт...», а також вірш «Мій друже! Я життя люблю...», який поет включив пізніше до циклу «Сонячні хвилини».

Цикл віршів повністю надруковано у збірці: Ліричні поезії.— К., 1911. До нього ввійшли твори: «I. Ущухла буря. Розійшлися хмарки...», «II. Червоне коло блискуче, красне...», «III. В киреї темній тихо суне ніч...», «IV. Друже любий мій...», «V. Мій друже, дивуєшся ти...», «VI. Одпочинь, одпочинь...», «VII. Нічка на землю упала...», «VIII. Знову ранок...». В такому складі цикл надруковано і в збірці «Поезії. Том перший» (1920), з підзаголовком: «Цикл ліричних настроїв від заходу до сходу сонця». У виданні «Поезії» 1929 р. додається вірш «Ніч», який було вперше надруковано під назвою «Уночі» в журн.: ЛНВ.— 1914.— Т. 65.— Кн. 3.— С. 433. У підзаголовку публікації вказувалось: «До циклу «За брамою раю».

Увесь цикл датується 1910 р. У збірці «Поезії» 1929 р. ця дата стоїть лише один раз — на с. 277 шмуцтитула. Подається за цим виданням.

<sup>1</sup> Г о л г о ф а — гора поблизу Іерусалима, на якій здійснювались кари і, згідно євангельського міфу, був розп'ятий Ісус Христос. Переносно — місце мук й страждань.

## ЛІЛЕЇ І РУБІНИ

Цикл сформувався у збірці «Поезії» 1929 р. До нього ввійшли поезії «Лілеї», «Перед брамою», «Рубіни», «Інфанта».

*I. Лілеї.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 6.— С. 487. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*II. Перед брамою.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 6.— С. 487. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*III. Рубіни.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1914.— Т. 65.— Кн. 3.— С. 433, з підзаголовком «До циклу «За брамою раю». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*IV. Інфанта.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

## З ХВИЛЬ БОРОТЬБИ

Цикл під такою назвою вперше включено до видання «Поезії» 1929 р.

Основу його складають твори патріотичного звучання. Два вірші («Сніжинки», «Привітання») виділені в окремий підцикл — «Дітям». В різних виданнях («Поезії. Том перший» (1920) та ін.) цикл називався по-різному: «З виру життя», «З хвиль життя», «Із різних циклів».

*За Україну!* Вірш друкуювався у збірці «За Україну!» (Варшава, 1921) і на початку 20-х років був покладений на музику композитором і хоровим диригентом Ярославом Ярославенком і став популярною маршовою піснею. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> З-під ярем І з тюрєм, Де був гніт, Ми йдемо на вільний світ! — В цих словах, та й загалом в усій поезії, відбито настрої національного і культурного відродження, сподівання на реалізацію української державності після Лютневої революції 1917 р. в Росії, в процесі якої разом

з падінням царизму проголошувалась свобода волевиявлення національних окраїн Російської імперії.

*Світан-зілля*. Поема. Твір друкувався в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903), в поетичній антології «Українська муза» (1908), в поетичних збірках 1911, 1920 і 1929 рр. У виданні 1929 р. на вимогу цензури було знято закінчення твору. Автограф невідомий. Подається за виданням: Поезії. Том перший.— Черкаси.— 1920.— С. 121—126.

<sup>1</sup> Липа Іван (1865—1923) — український письменник. За фахом лікар, видавець альманаху «Багаття», один з організаторів братства «тарасівців».

<sup>2</sup> Літопис за Іпатським списком — найдавніше староруське літописне зведення, створене на початку XV ст. на Україні. Літопис складається з трьох частин: Повість минулих літ, Київський літопис і Галицько-Волинський літопис.

<sup>3</sup> Мономах, князь Володимир (1053—1125) — князь смоленський, чернігівський, переяславський і великий київський.

*На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському*. Вперше надруковано в альманасі: На вічну пам'ять Котляревському.— К., 1904.— С. 406—408. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> На свято відкриття пам'ятника...— Відкриття пам'ятника основоположнику нової української літератури І. Котляревському в Полтаві відбулося 1903 р. і переросло у свято відродження української літератури і єднання діячів Східної і Західної України, розділеної на той час політичними кордонами. Свято стало маніфестацією життєздатності української мови та літератури всупереч численним заборонам царського уряду.

<sup>2</sup> Калнишевський Петро Іванович (бл. 1690—1803) — останній кошовий Запорозької (Нової) Січі. Після зруйнування Січі в 1775 р. за наказом Катерини II був ув'язнений в Соловецькому монастирі. Звільнений з монастирської тюрми 1801 р., залишився там, де й помер.

*Дівчині*. Це перший опублікований твір М. Вороного (Зоря.— 1893.— № 19.— С. 375). В антології «Українська муза» Олекса Коваленко зокрема зауважує: «Перший його (Вороного.— Т. Г.) твір за порадою і ласкавою рекомендацією небіжчика Ів. Тобілевича (Карпенка-Карого) надруковано в «Зорі» р. 1893 — це був вірш «Не журись, дівчино», посвячений Людмилі Старицькій» (Українська муза.— 1908.— Вип. 9.— С. 835). Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна (1863—1941) — українська письменниця, критик, перекладач. Дочка М. П. Старицького.

<sup>2</sup> «Зоря» — літературно-громадський двотижневий український журнал. Виходив у Львові в 1850—1897 рр. як орган «народовців».

*Розвага*. Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1896.— № 3.— С. 53, під назвою «Пісня», з посвятою Марусі Комарівні. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Комарова Марія — донька М. Ф. Комарова (1844—1913), українського бібліографа, критика і фольклориста.

*Краю мій рідний*. Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.—1908.— Т. 44.— Кн. 11.— С. 373. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Горами, горами...*— Автограф невідомий. У збірці «За Україну!» (Варшава, 1921) вірш мав назву «Пісня повстанців» і таке закінчення:

Лавами, лавами  
З ватажками бравими  
Криймося, криймося  
Та помстою вмиймося  
На катах!

За Україну  
Встає наш люд  
В лиху годину  
Чинити суд!

Подається за виданням 1929 р.

*Коли ти любиш рідний край...*— Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Ти не моя!*— Вперше надруковано в журн.: Нова громада.— 1906.— № 10.— С. 42.— Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Привид.* Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 46.— С. 2. Без заключної частини вірш друкувався в альманасі «Багаття» (Одеса, 1905) під заголовком «Сон в ніч під 26 лютого». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Іванові Франкові.* Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903). Історія вірша пов'язана з публікацією М. Вороним (1903) «Заклику» до українських письменників брати участь в альманасі, який би представляв «нові» течії і напрями в тогочасній українській літературі (ЛНВ.— 1901.— Т. 16.— С. 14). Франко у вступі до поеми «Лісова ідилія» (1901) розпочав з Вороним поетичну полеміку. Він застерігав «молодик» поетів від декадансу, відстоював соціальне звучання, гуманістичні ідеали демократичної літератури. Водночас він схвально поставився до заперечення Вороним фальші, риторики, «пустої фрази» у творчості тогочасних поетів. Основний предмет полеміки — мета поезії як такої, відмінність у трактуванні її різними мистецькими «школами».

Укладаючи альманах «З-над хмар і з долин», М. Вороний підготував і вступну статтю до нього. Оскільки цензура її заборонила, то він опублікував поетичне послання І. Франка і свою відповідь на нього як вступ («Introduction») до альманаху (див.: До статті Ол[ександра] Ів[ановича] Білецького про мене, 1929).

Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Б о д л е р Шарль (1821—1867) — французький поет. Один з попередників літературного декадансу.

<sup>2</sup> Ф а р и с е ї — у Стародавній Іудеї послідовники релігійно-політичної течії, яка відзначалася фанатизмом, особливою увагою до зовнішніх проявів релігійності. В переносному значенні — лицемірна людина, ханжа.

<sup>3</sup> Г у р і я — у мусульманській міфології надзвичайно вродлива, вічно юна дівка, що живе в раю і розважає праведників.

<sup>4</sup> Н і р в а н а — у буддистів блаженний стан спокою «людської душі», що досягається через повну відмову від усіх житейських благ і чуттєвих бажань.

*Дітям.*

*І. «Сніжинки».* Вірш надруковано у збірці «За Україну!» (Варшава, 1921). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*ІІ. Привітання.* Вірш друкувався в газ.: Село.— 1910.— № 44.— С. 5, під назвою «Ось чого бажаю! (Мойому малому Маркові)» і розпочинався словами:

Вірші ці на іменини  
Я тобі складаю...

У збірці «За Україну!» (Варшава, 1921) змінено перші два рядки і підзаголовок («Малому громадянину УНР»). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

## DE MORTUIS

Цикл вперше надруковано у збірці «Поезії» видання 1929 р. Укладаючи його, М. Вороний віддавав належне людям, яких знав і з якими зустрічався. До циклу ввійшли вірші-послання, написані раніше (Франкові — 1913 р., Чупринці — 1911 р.). Включаючи їх до видання 1929 р. в цикл «De mortuis» (зокрема, під криптонімом «Г. Ч.» він віддав шану розстріляному більшовиками Григорію Чупринці), тим самим М. Вороний засвідчував оцінку життя і творчості цих людей як явищ національної історії.

В циклі друкуються вірші «На Тарасовій панакхиді» (Пам'яті Т. Г. Шевченка), «Серце музики» (Пам'яті М. Лисенка), «На батьковій могилі». Як підцикл подається твір «Requiem», що складається з двох частин — «Requiem aeternam» і «Dies irae».

*На Тарасовій панакхиді.* Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Серце музики.* Диптих: I. «Серце музики спинилось...» і II. «Яка краса!» був надрукований у збірці «В сяйві мрій» (1913). Автограф невідомий.

Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Лисенко Микола Віталійович (1842—1912) — український композитор, педагог, фольклорист і громадський діяч; основоположник української класичної музики.

*Пам'яті Франка. I. Ave Regina!..*

Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Іван Франко. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

<sup>1</sup> Орфей — за грецькою міфологією, син бога Еагра і музи Калліопи. Співець і музикант, наділений магичною силою мистецтва, якій підкоряються люди, боги і сама природа.

*Пам'яті Г. Ч.* Вперше надруковано в журн.: Засів.— 1911.— № 28.— С. 430, під назвою «Григорію Ч-ці». Під назвою «Грицькові Чупринці» вірш друкувався у збірці «Поезії. Том перший» (1920). Автограф невідомий. Подається за виданням 1929.

<sup>1</sup> Чупринка Григорій Оврамович (1873—1921) — український поет, предствник раннього українського неоромантизму.

<sup>2</sup> Єремія (Ісремія) — давньоєврейський пророк VII — початку VI ст. до н. е. Одна з книг Ветхого завіту носить ім'я Ієремії і становить книгу проповідей та пророцтв.

*На батьковій могилі.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1918.— Т. 71.— Кн. 78.— С. 45. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Лемент.* У виданні «Поезії. Том перший» (1920) вірш друкувався у циклі «За брамою раю» під назвою «Молитва». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Requiem.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 60.— Кн. 12.— С. 522—526. Твір складався з двох частин: Requiem aeternam і II. Dies irae. Існувала ще третя частина — «Hostas». Друга частина — «Requiem» — друкувалася в збірнику «Поезії» 1929 р. М. Вороний у своїх мемуарах відзначав, що в «Requiem'i» відбилися пантеїстичні мотиви, загалом властиві його творчості, й оцінював цей твір досить високо (див.: До статті Ол. Ів. Білецького про мене, 1928).

Перша частина подається за першодруком, друга — за виданням 1929 р.

Між першодруком і виданням «Dies irae» в збірці 1929 р. є різночитання. Рядки в ЛНВ:

Напередодні боротьби,  
Напередодні волі...

у виданні 1929 р. читаються так:

По довгих муках боротьби,  
Без сили і без волі...

<sup>1</sup> «Requiem aeternam» («Вічний спокій») — назва і початкові слова католицької заупокійної молитви.

<sup>2</sup> «Dies irae» («День гніву») — початок середньовічного церковного гімну — друга частина заупокійної меси, реквієму.

<sup>3</sup> С і н а й.— В іудаїстській міфології гора, на якій Мойсею являється бог Яхве і вручає 10 заповідей — заборон і правил, які повинні регулювати поведінку людини перед богом.

<sup>4</sup> А с м о д е й — в іудаїстських легендах демонічна істота. Найчастіше трактується як блудний біс, ворог шлюбу, іноді — як стихійна, невіддільна людині ворожа, але не зла сила.

## РОКИ

Цикл охоплює твори, написані в різний час і вперше зібрані у книжці «Поезії» 1929 р.

*На рік 1911.* Вірш друкувався у збірці «Поезії. Том перший» (1920) в циклі «Сонячні хвилини» під назвою «Під Новий рік». Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р. У попередніх виданнях вірш має ще одну строфу:

Хай же стогони-прокльони,  
Пересуди-забобони

З давнім ладом зникнуть чадом, як зникає рік, сей дід!

Більше праці, більше гарту,  
Більше віри, співу, жарту!

Сміємось, друзі! Марній тузі піддаватися не слід.

*На зустріч 13-му.* Вперше надруковано у збірці «В сьняві мрій» (1913) в циклі «Вертоград». Дата написання невідома. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

1924. Вперше надруковано у збірці «Поезії» (1929). Дата написання невідома. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Ю д а - І с к а р і й о т (Іскаріот) — за Новим завітом, один з апостолів, який зрадив свого учителя (Христа) за 30 срібняків.

<sup>2</sup> П о н т і й П і л а т — римський намісник в Іудеї. Згідно новозавітної традиції, за його присудом був розп'ятий Ісус Христос.

<sup>3</sup> Д а н а й с ь к і д а р и — легендарний дерев'яний кінь, подарований троянцям греками (данайцями) під час Троянської війни. Воїни, що заховалися всередині коня, допомогли оволодіти містом. У переносному значенні — подарунок, зроблений з таємним і злим наміром, застереження від надмірної довірливості.

1925. Вперше друкується в збірці «Поезії» 1929. Точна дата написання не встановлена. Подається за першодруком.

## ДОДАТКИ

До розділу включені окремі, менш відомі твори М. Вороного, які останнім часом не передруковувалися у вибраному поета.

«Ні, не хочу я тих...» Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 6.— С. 111. До жодної із збірок поета вірш не входив. Подається за першодруком.

В тексті журналу «Зоря», очевидно, помилково надруковано в першому рядку третьої строфи: «Ні, не хотів би я жить», що не відповідає змісту вірша. *О ч а м.* Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 57.— Кн. 1.— С. 116. Подається і датується за першодруком.

*Р а н о к.* До видання «Поезії» (1929) вірш не входив. Друкувався у збірці «За Україну!» (Варшава, 1921). Автограф і дата невідомі. Подається за цим виданням.

*Весна року 1926.* Дата написання і автограф невідомі. Цим віршем у частині тиражу «Поезій» 1929 р. замінено вірш «Коли ти любиш рідний край». Подається за примірником тієї частини тиражу видання 1929 р., де цей вірш друкувався.

*О да до поетів.* Вірш датувався 1929 р. В частині тиражу «Поезій» 1929 р., очевидно, на вимогу цензури, «Одою до поетів» відкривався цикл «З хвиль боротьби» замість вірша «За Україну!» Однак у змісті збірки назва «За Україну!» залишилась. Подається за примірником видання 1929 р., де цей вірш друкувався.

### НЕЗАВЕРШЕНІ ТВОРИ

*С р е т и к.* Уривок з поеми друкувався у збірках: «Поезії. Том перший» (1920) і «Поезії» (1929). В текстах с різночитання. В збірці 1929 р. випала строфа після слів «...чогось тасмного і мліє і тремтить»:

Нерідко в час нічний, в безжурну ту годину,  
Коли навколо все потомлене засне,  
Вона й тоді собі не має відпочину  
І благодійний сон від себе ген жене.

Далі в тексті 1920 р.	В тексті 1929 р.
Блискучі теляги, герби, червоні шати... З жадібним усміхом залася на устах... Вона й приваблює, і викликає жаж... «Що мріється мені, мов зірка вдалині» Окрема від усіх, могутня, чарівнича...	Девізи, і герби, і пурпурові шати... З жадібним усміхом розпусти на устах... Вона викликає в мене огиду й жаж!.. «Що мріється мені в туманній далині» В ній сила криється могутня, бунтівнича...

Подається за виданням 1929 р.

*І. В школі езуїтів.* Вперше надруковано в альманасі «З-над хмар і з долини» (1903) під назвою «Ніч» (Уривок з поеми). У виданні «Поезії. Том перший» (1920) твір має назву «Ніч у Вільні». Найповніший текст друкується у збірці «Поезії», 1929. Автограф невідомий. Подається за вид. 1929 р.

<sup>1</sup> Чи послакець то бернардинський...— Бернардинці — члени католицького чернечого ордену, заснованого в XI ст. Мав багато монастирів у Європі.

<sup>2</sup> Кармеліти — члени католицького ордену, заснованого у XII ст.

*Чорний сан.* Незакінчений драматичний етюд. Вперше надруковано в журн.: Шлях.— 1917.— № 2.— С. 5—15. Датується 1907 р. Автограф невідомий. Подається за виданням 1929 р.

*Загадки життя.* (I. Дівча на коні; II. Безодня співала). Твори поетичної прози вперше надруковані в журн.: Українська хата.— 1910.— № 9.— С. 533—535. Подається і датується за першодруком.

<sup>1</sup> Аарон — у старозавітних переказах перший з первосвящеників, родоначальник касті священників. Супроводжував Мойсея в поході і брав участь у його місії пророка і засновника релігії. Символом священної ролі Аарона (посередника) є його тосох (жезл).

## ПЕРЕКЛАДИ І ПЕРЕСПІВИ

Ще за життя М. Вороний дістав визнання високоосвіченого поета, «метра поетичної форми» (О. Білецький). Європейська віршова культура, інтерес до новітніх модерних форм і умонастроїв відбилися і в його перекладах та переспівах. Особливий інтерес Вороного-перекладача зосереджувався навколо поезії французької (П. Верлен, Ж. Рішпен, Ж. Мореас, А. Сюллі-Прюдом, П. Бурже), німецької (Г. Гейне) та російської (О. Пушкін, О. Фет, Ф. Тютчев, М. Волошин, М. Гумільов). Перу М. Вороного належать також переклади драматичних творів Г. Гауптмана («Ткачі»), А. Шнідлера («Зелена папуга»), О. Мірбо («Злодій»), Ю. Словацького («Мазепа»), прозової збірки К. Мандеса. У цьому виданні подаємо вибрані поетичні переклади і переспіви М. Вороного за виданням 1929 р. Принцип розташування творів хронологічний.

*Данте Аліґ'єрі.*

*Беатріче.* Автограф невідомий. Переклад датується 1921 р.

*Данте Аліґ'єрі* (1265—1321) — італійський поет доби Передвідродження, автор поеми «Божественна комедія».

*Вільям Шекспір.*

*Пролог до трагедії «Ромео та Джульєтта».* Автограф невідомий.

*Генріх Гейне.*

*Світлова річ.* Автограф невідомий. Переклад датується 1895 р. (Відень).

*Розумні зорі.* Автограф невідомий. Переклад датується 1895 р. (Відень).

*Зустріч.* Автограф невідомий. Переклад датується 1895 р. (Відень).

*До альбома одної пані.* Автограф невідомий. Переклад датується 1895 р. (Відень).

*Пересторога.* Автограф невідомий. Переклад датується 1895 р. (Відень).

З невеликими змінами переклад друкувався в журн.: ЛНВ.—1911.—Т. 54.—Кн. 5.—С. 361.

*Добра порада.* Автограф невідомий. Переклад датується 1895 р. (Відень).

*Клод Жозеф Руже де Ліль.*

*Марсельєза.* Автограф невідомий.

*Руже де Ліль* Клод Жозеф (1760—1836) — французький військовий інженер, поет і композитор.

*Ежен Потьє.*

*Інтернаціонал.* Автограф невідомий. Переклад датується 1919 р. (Київ).

*Потьє* Ежен (1816—1887) — французький поет, учасник Паризької комуни (1871). Створив пролетарський гімн («Інтернаціонал»).

*Луї Бульє.*

*Прощання.* Автограф невідомий. Переклад датується: 4.XII.1925. (Львів).

*Бульє* Луї (1799—1865) — французький драматичний актор, автор п'єс, які ставились в численних театрах «На бульварах».

*Ф. А. Сюллі Прюдом.*

I. Крила.

II. Два голоси.

III. Загублений крик.

*Хеопс* — фараон Стародавнього Єгипту на початку III тисячоліття до н. е. Відомий завдяки побудованій ним піраміді «Горизонт Хуфу».

IV. Боротьба.

*Сфінкс* — у Стародавньому Єгипті — кам'яна фігура лежачого лева з головою людини.

V. Подібність.

VI. Тут на землі.

Автографи невідомі. Переклади цих творів М. Вороний датує 1910—1912 рр. Друкувалися в журн.: ЛНВ.—1914.—Т. 65.—Кн. 11.—С. 216.

VII. *Розбита ваза* (За варіантом *Алухтіна*). Автограф невідомий. Переклад датується: VII — 1895 р.



<sup>1</sup> А п у х т і н Олексій Миколайович (1840—1893) — російський поет, автор творів переважно романсового характеру.

*Поль Верлен.*

I. «*За вікном, ніби в рамі картини...*» Автограф невідомий. Переклад датується 1902 р.

II. «*Треба, бачиш, прощати одно одному все...*». Автограф невідомий. Переклад датується 1902 р.

III. «*Великий чорний сон...*». Автограф невідомий. Переклад друкувався в журн.: ЛНВ.— 1922.— Т. 76.— Кн. 2.— С. 124.

*Жан Рішпен.*

*Все йде на краще.* Автограф невідомий. Переклад датується 1912 р.

Рішпен Жан (1849—1926) — французький поет і драматичний актор.

*Поль Бурже.*

*Дзвони.* Автограф невідомий.

Бурже Поль Шарль Жозеф (1852—1935) — французький письменник.

*Жан Мореас.*

*Тесля.* Автограф невідомий. Переклад друкувався з журн.: ЛНВ.— 1922.— Кн. 1.

Мореас Жан (1856—1910) — французький поет. Перші збірки вистані під впливом Бодлера і Верлена, згодом відійшов від символізму до неокласицизму.

*Моріс Метерлінк.*

*З «П'ятнадцяти пісень». XIII. «Я тридцять літ шукала, сеотри». Пісня мадонни. XV.* Автограф невідомий.

Метерлінк Моріс (1862—1949) — бельгійський поет, драматург, один з основоположників символізму.

*Катюль Мандес.*

Поезії в прозі: *Золотий ключ. Відбитки щастя. Цілковита подібність. Нецирий сніг. Мимовільна помилка. Гарна маска. Діди і троянди. Стомлена гілка. Чому не треба бути цікавим.* Вперше надруковано в журн.: Шлях.— 1917.— № 5-6.— С. 17—23. Автограф невідомий. Подається за першодруком.

Мандес Катюль (1841—1909) — французький поет, новеліст, драматург. З його ім'ям пов'язана поява парнасців.

*Вацлав Свенціцький.*

*Варшав'янка.* Автограф невідомий. Переклад датується 1919 р.

Свенціцький Вацлав (1848—1900) — польський поет, революціонер.

*Іван Козлов.*

*Коли б я знав.* Автограф невідомий. Переклад датується 1893 р. Друкувався в журн.: Зоря.— 1895.— № 22.— С. 432.

Козлов Іван Іванович (1779—1840) — російський поет, перекладач.

*Олександр Пушкін.*

*Серенада.* Автограф невідомий.

*Іспанський романс.* Автограф невідомий.

*Федір Тютчев.*

*Silentium!* Автограф невідомий. Переклад датується 1899 р.

Тютчев Федір Іванович (1803—1873) — російський поет, один з попередників російського символізму. У публіцистичних віршах тяжів до висловлювань слов'янофільських ідей.

*Яків Полонський.*

I. *Музика вічності.* Автограф невідомий. Переклад датується: 11.XI 1927 р. (Київ).

II. *Сто літ мине...* Автограф невідомий. Переклад датується: 11.XI 1927 р. (Київ).

Полонський Яків Петрович (1819—1898) — російський поет, автор романсової лірики.

Афанасій Фет.

І. *Весна*. Автограф невідомий. Переклад датується 1898 р.

ІІ. «*Сонця промінь палкий грав на липах в садку*». Автограф невідомий. Переклад датується 1898 р.

Фет Афанасій Афанасійович (1820—1892) — російський поет. Його творчість справила вплив на розвиток російського символізму.

Микола Некрасов.

*Зелений шум*. Автограф невідомий. Переклад датується 1927 р.

Некрасов Микола Олексійович (1821—1877/78) — російський поет.

Максиміліан Волошин.

*Голова madame de Lamballe*. Автограф невідомий. Переклад датується 1929 р. (Київ).

Волошин Максиміліан Олександрович (1877—1932) — російський поет, художник.

Микола Гумільов.

*Театр*. Автограф невідомий. Переклад датується 1922 р. (Львів).

Гумільов Микола Степанович (1886—1921) — російський поет-акмеїст.

## КРИТИКА. ПУБЛІЦИСТИКА

### ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА

«ЦИГАНКА АЗА».

*Музикальна драма в 5 діях Михайла Старицького*

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1892.— № 24.— С. 477—478, за підписом «Артист».

Подається і датується за першодруком.

<sup>1</sup> Старицький Михайло Петрович (1840—1904) — український письменник і театральний діяч. З 1882 до середини 90-х років очолював театральні трупи.

<sup>2</sup> Крашевський Юзеф Ігнаці (1812—1887) — польський письменник, драматург, історик. Автор повістей з життя польського й українського селянства та історичних романів.

«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ».

*Опера в 4-х діях*

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 1.— С. 17—18, під псевдонімом «Артист». Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Чайковський Петро Ілліч (1840—1893) — російський композитор. Звертався до української тематики (написав опери «Мазепа» — 1883; «Черевички» — 1885).

<sup>2</sup> Римський-Корсаков Микола Андрійович (1844—1908) — російський композитор, диригент, музично-громадський діяч. Про нього у Вороного див. статтю в кн.: Майська ніч. Оперовий провідник. Склав Микола Вороный.— К., 1929.

<sup>3</sup> «Млада» — казкова опера-балет Римського-Корсакова. Вирізняється надзвичайним багатством образів, барв, фантастикою, майстерністю епічного розгортання теми.

<sup>4</sup> ...нагадують фрази Наїни в «Руслане». — Йдеться про твір «Руслан і Людмила» — казкову оперу М. Глінки.

<sup>5</sup> ...цей полонез дуже схожий на такий самий з «Онегіна». — Йдеться про оперу П. І. Чайковського «Євгеній Онегін».

<sup>6</sup> Маріїнський театр — один з найстаріших і найбільших музичних театрів Росії, відкритий у 1860 р. Нині — Ленінградський державний академічний театр опери і балету ім. С. М. Кірова.

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 4.— С. 76—78; № 6.— С. 116—117; № 7.— С. 137—138.

Подается за першодруком.

<sup>1</sup> Перша труппа В. І. Захаренка...— Йдеться про театральний колектив Захаренка Василя Івановича, українського актора, антрепренера, автора кількох п'єс.

<sup>2</sup> ...друга — Г. Деркача грала з великодніх святко...— Мова йде про труппу Деркача Георгія Йосиповича (1846—1900), українського актора і антрепренера, засновану 1875 р. Пройснувала до 1900 р.

<sup>3</sup> ...третья — Карого - Саксаганського...— Труппа Карпенка-Карого Івана Карповича і Саксаганського Панаса Карповича заснована в 1890 р. під назвою «Товариство російсько-малоросійських артистів під орудою П. К. Саксаганського». Пройснувала до 1910 р.

<sup>4</sup> Кропивницький Марко Лукич (1840—1910) — український драматург, актор і режисер.

<sup>5</sup> Карпенко - Карий Іван Карлович (1845—1907) — український драматург, актор і режисер.

<sup>6</sup> Мирний (Рудченко) Панас Якович (1849—1920) — український письменник.

<sup>7</sup> Гуня Дмитро Тимофійович — один з керівників козацько-селянських повстань на Україні в 30-х роках XVII ст. проти польської шляхти. Був обраний гетьманом. Керував спільним походом донських і запорізьких козаків проти Туреччини.

<sup>8</sup> Милославський (Васильєв) Микола Миколайович (? — 1898) — український артист і антрепренер. Працював у труппах Старицького і Саксаганського, згодом організував власну труппу, з якою гастролював по Росії і Сибіру. «Збірник творів артиста Милославського» виданий 1893 р.

<sup>9</sup> Суходольський Олексій Львович (1863—1936) — український актор, режисер і антрепренер.

<sup>10</sup> Касищенко Юрій Іванович (1857— ?) — український актор і автор кількох п'єс. Виступав у труппах Старицького, Деркача. Певний час був режисером Львівського театру «Руська бесіда».

<sup>11</sup> Ванченко - Писанецький Костянтин Іполитович (1863—1928) — український актор, автор п'єс і споминів. Виступав у труппах М. Старицького та Ф. Левицького.

<sup>12</sup> Потапенко (Безбрежний) Вячеслав Опанасович (1864—1942) — український письменник. Певний час працював у труппах М. Кропивницького та М. Садоевського.

<sup>13</sup> Стікс — у грецькій міфології назва ріки у підземному царстві мертвих.

<sup>14</sup> Островський Олександр Миколайович (1823—1886) — російський драматург. Організатор і голова Товариства російських драматичних письменників і оперних композиторів (з 1870).

<sup>15</sup> Лета — у грецькій міфології підземна річка забуття, яка відокремлює потойбічний світ від земного. Переносно «канути в Лету» — зникнути без сліду.

<sup>16</sup> ...читаючи твори... Левицького...— Йдеться про Неуча-Левицького Івана Семеновича (1838—1918), українського письменника, критика, публіциста, автора ряду п'єс («На Кожум'яках», «Маруся Богуславка»).

<sup>17</sup> Чайченко — один з псевдонімів Грінченка Бориса Дмитровича (1863—1910), українського письменника, публіциста, громадського діяча. Він був автором п'єс «Нахмарило», «На громадській роботі», «Ясні зорі».

<sup>18</sup> ...з драми... п. Шпажинського «Светит, да не греет»...— Тут помилково Ванченко-Писанецький п'єсу О. Островського «Светит, да не греет» приписує російському драматургу І. В. Шпажинському (1848—1917).

<sup>19</sup> Оригінал письма переховується в нашій архіві.— *Ред.*— Примітка редакції журналу «Зоря», за яким подається рецензія.

<sup>20</sup> П'єса «Гарас Бульба» не одержала премію.— *Ред.*— Примітка редакції журналу «Зоря», за яким подається рецензія.

<sup>21</sup> Ожешко Єліза (1841—1910) — польська письменниця.

<sup>22</sup> Епікуреєць — послідовник етичного вчення давньогрецького філософа Епікура (341—270 до н.е.), заснованого на розумному прагненні людини до щастя. Пізніше світогляд цей викривлено трактувався як прагнення до задоволення чуттєвих інстинктів і досягнення особистого блага.

#### НАСТЯ ПЕРЕВЕРЗЄВА

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 9.— С. 179—180. Подається за періодом.

<sup>1</sup> Переверзєва (Васильєва) Анастасія Андріївна (1836—1894) — українська і російська актриса. Виступала у трупях М. Кропивницького, М. Садовського та ін.

<sup>2</sup> «Артист» — російський театральний, музичний і художній журнал, що видавався у Москві (1889—1895). Тут мова йде про публікацію: Воспоминания артиста Мондштайн.— Артист.— 1894.— № 4.

<sup>3</sup> Садовський і Микола Карпович (Тобілевич, 1856—1933) — український актор і режисер, 1906 р. заснував стаціонарний український театр у Києві.

<sup>4</sup> Шумський Сергій Васильович (1820—1878) — російський актор, учень М. С. Щепкіна.

<sup>5</sup> Потєхін Олексій Антипович (1829—1908) — російський письменник і драматург.

<sup>6</sup> Дяченко Віктор Антонович (1818—1876) — російський драматург, автор побутових мелодрам.

<sup>7</sup> «Превізія» — комедія М. Л. Кропивницького.

<sup>8</sup> «Не так склалося» — драма М. П. Старицького. Її точна назва — «Не судилося!»

<sup>9</sup> «За двома зайцями» — комедія М. П. Старицького.

<sup>10</sup> «Лимерівна» — драма Панаса Мирного.

<sup>11</sup> «Нещасне кохання» — п'єса українського драматурга Л. Я. Манька (1853—1909).

<sup>12</sup> ...не минаючи ані титла, ніжє тії коми... — Слова з поеми Т. Г. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні — мос дружнєє посланіє». Правильно читаються так: Не минайте ані титли, ніжє тії коми».

#### В СПРАВІ ПРЕМІЙОВАНОЇ ДРАМИ «МУЖИЧКА»

(Відповідь на лист д. Ванченка-Писанецького)

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 12.— С. 239. Подається за періодом.

<sup>1</sup> ...не трудився навіть прочитати п'єсу «Светит, да не греет»... бо... й досі... думає, що п'єса ця належить п. Шпажинському. Сором... не знати творів такого славетного російського драматурга, яким є А. Н. Островський, а вказаний увір написав іменю він... вкупі з Соловйовим! — П'єса «Светит, да не греет» написана О. М. Островським (у Вороного — А. Н. Островський) разом з російським драматургом М. Я. Соловйовим (1845—1898).

## НАШІ АРТИСТИ В СЦЕНАХ

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1896.— № 23.— С. 458—459. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Заньковецька Марія Костянтинівна (1854—1934) — українська драматична актриса.

<sup>2</sup> Карпинська-Затиркевич Ганна Петрівна (1855—1921) — українська драматична актриса.

<sup>3</sup> Саксаганський Панас Карпович (Тобілевич, 1859—1940) — український актор і режисер. 1918 р. заснував Народний театр у Києві.

<sup>4</sup> Хмельницький Богдан (Зиновій) Михайлович (бл. 1595—1657) — гетьман України, державний діяч і полководець.

## МАРКО ЛУКИЧ КРОПИВНИЦЬКИЙ

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1897.— № 24.— С. 14—16. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Кониський Олександр Якович (1836—1900) — український письменник і громадський діяч. Член братства «тарасівців». Учасник полтавського політичного процесу української громади 60-х років.

<sup>2</sup> Одеський театр гр. Маркових.— Новий російський театр в Одесі, в трупі якого працював М. Кропивницький.

<sup>3</sup> Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович (1778—1843) — український письменник і драматург.

<sup>4</sup> Ашкаренко Григорій Андрійович (1856—1922) — український актор, антрепренер, драматург. Його труп заснована 1880 р. як антреприза з базою в Кременчуку. Проіснувала до 1882 р.

<sup>5</sup> Лоріс-Меліков Михайло Тарієлович (1825—1888) — граф, російський державний діяч. У 1880—1881 рр. обіймав посаду міністра внутрішніх справ.

<sup>6</sup> Суворін Олексій Сергійович (1834—1912) — російський видавець, журналіст. В 1876 р. видавав газету «Новое время», в якій були вміщені його «Театральні очерки. 1866—76».

<sup>7</sup> «Новое время» — одна з найбільших російських газет, що видавалася у Петербурзі (1868—1917). З переходом видання до Суворіна (1876) набуває консервативного характеру. З 1905 р.— орган чорносотенців.

<sup>8</sup> Максимович Андрій Миколайович (1865—1893) — український актор. Працював у трупах М. Старицького і П. Саксаганського.

«вій».

*Фантастична комедія М. Кропивницького у 5 діях,  
з апофеозом, з співами і танцями*

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1897.— № 7.— С. 137—138. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ...«Господ Головлєвих» (на сцені «Лудушка») Щедріна.— Йдеться про твір М. Є. Салтикова-Щедріна (1826—1889), російського письменника, публіциста.

<sup>2</sup> Гюго Віктор Марі (1802—1885) — французький письменник, публіцист.

<sup>3</sup> «Русские ведомости» — одна з найбільших російських газет, що видавалася в Москві (1863—1918).

<sup>4</sup> Бачили ми у Відні на сцені знаменитого Орегн-Тheater'у...— Йдеться про державну оперу — славнозвісний театр Австрії, зародження якого відноситься до середини XVII ст.

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 15. З незначними змінами передруковано у кн.: *Театр і драма.*— К., 1913.

Подасться за виданням 1913 р.

<sup>1</sup> *Есхіл* (бл. 525—456 до н. е.) — давньогрецький драматург, «батько трагедії».

<sup>2</sup> *Софокл* (495—406 до н. е.) — давньогрецький драматург.

<sup>3</sup> *Корнель Пьер* (1606—1681) — французький драматург, представник класицизму.

<sup>4</sup> *Расін Жан* (1639—1699) — французький поет, драматург.

<sup>5</sup> *Дюма Олександр* (1802—1870) — французький письменник (*Дюма-батько*); *Дюма Олександр* (1824—1895), французький письменник (*Дюма-син*).

<sup>6</sup> *Сарду Віктор'єн* (1831—1908) — французький письменник. Автор комедій і водевілів.

<sup>7</sup> *Театр-студія* (на *Поварській*) — студія, організована *В. Мейерхольдом* і *К. Станіславським*. Існувала в травні — жовтні 1905 р. і здійснювала експериментальну програму умовно-естетичного театру, пов'язаного з естетикою символізму.

<sup>8</sup> «*Інтимний театр*» в *Петербурзі* — театр мініатюр. Існував у 1905—1907 рр.

<sup>9</sup> «*Художественный театр*» в *Москві*. — Йдеться про *Московський художній театр (МХТ)*, один з найбільших російських державних театрів, заснований 1898 р. *К. С. Станіславським* (1863—1938) та *В. І. Немировичем-Данченком* (1858—1943). Нині його повна назва: *Московський художній академічний театр імені М. Горького (МХАТ)*.

<sup>10</sup> *Пішишевський Станіслав* (1868—1927) — польський письменник, драматург, представник модернізму в польській і німецькій літературах, попередник експресіонізму; справив значний вплив на літературу «*Молодого Польщі*».

<sup>11</sup> *Ібсен Генрік* (1828—1906) — норвезький драматург, автор філософсько-символічних і соціально-психологічних драм. Один з представників нової європейської драми кінця XIX — початку XX ст. Справив значний вплив на розвиток європейської, зокрема й української драматургії.

<sup>12</sup> *Виспянський Станіслав* (1869—1907) — польський письменник, художник, театральний діяч.

<sup>13</sup> *Гауптман Гергарт* (1862—1946) — німецький драматург. Представник німецького натуралізму в ранній творчості, пізніше — неоромантизму і символізму.

<sup>14</sup> *Чехов Антон Павлович* (1860—1904) — російський письменник.

<sup>15</sup> *Винниченко Володимир Кирилович* (1880—1951) — український письменник, критик і публіцист, громадсько-політичний діяч.

В ПУТАХ БРЕХНІ

(«*Брехня*», п'єса *В. Винниченка*)

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 143, 145, 146. Опубліковано також у кн.: *Вороний Микола.* Театр і драма.— К.— 1913.

Подасться за виданням 1913 р.

<sup>1</sup> *Апокаліпсис* — завершальна книга Нового завіту, яку, за християнською легендою, написав *Іоанн Богослов*. В ній «провіщається» майбутнє людства — «кінець світу», встановлення на землі «тисячолітнього царства божого».

<sup>2</sup> *Шопенгауер Артур* (1788—1860) — німецький філософ-ідеаліст.

<sup>3</sup> *Андрєєв Леонід Миколайович* (1871—1919) — російський письменник. У пошуках оновлення мистецтва звертався до деяких елементів симво-

лізму, експресіонізму, хоча не приймав релігійно-містичної філософії, як вона виявлялася в російському символізмі.

<sup>4</sup> Уайльд Оскар (1854—1900) — англійський письменник, критик. Збірник літературно-критичних есе «Вимисли» опублікований 1891 р.

<sup>5</sup> Ніцше Фрідріх (1844—1900) — німецький філософ, представник ірраціоналізму і волюнтаризму.

<sup>6</sup> Тургенєв Іван Сергійович (1818—1883) — російський письменник.

<sup>7</sup> Мопассан Гі де (1850—1893) — французький письменник, критик.

<sup>8</sup> Леопарді Джакомо (1798—1837) — італійський поет-романтик.

<sup>9</sup> Ренан Жозеф Ернест (1823—1892) — французький філософ, письменник, історик релігії, філолог-сходознавець.

<sup>10</sup> Кант Іммануїл (1724—1804) — родоначальник німецької класичної філософії.

#### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

##### (Думки та уваги)

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 6.— С. 545—559; Т. 59.— Кн. 7.— С. 105—137; Т. 60.— Кн. 10.— С. 133—151; Кн. 11.— С. 286—301, під псевдонімом *Ното*. Опубліковано також у кн.: *Вороний М. Театр і драма.*— К., 1913.

Грунтовне дослідження, у якому М. Вороний розробляє ідеологію нового українського національного театру, очевидно, було підготовкою стадією до написання «Історії українського театру», яку він планував і про що сповіщав у своєму «Листі до театральних діячів» (див. газ.: Рада.— 1912.— № 204; Неділя.— 1912.— № 36). На жаль, цей задум автор не здійснив, а натомість видав збірку своїх театрознавчих студій «Театр і драма» у заснованому за його участю видавництві «Волосожар» (Київ, 1913). Книга відкривалася «Передмовою» від видавництва, що, ймовірно, належала самому М. Вороному. В інформації, вміщеній у журналі «Сяйво» (1913.— № 1), говорилося зокрема, що організоване за участю М. Вороного видавництво «Волосожар» має на меті видавати книжки, присвячені теорії мистецтва і літературно-художній критиці, а також «кращі твори наших поетів і белетристів». Ця інформація перегукується з текстом «Передмови», яку ми наводимо нижче:

«Вже здавна зневірена, покинута на злидні земного існування людина любила в часи відпочинку обертати свої стомлені очі вгору — туди, де сяють ясні тихі зорі...

З долини скорботи і сліз вона всією істотою тяглась у небо ніби до своєї далекої вітчизни, — і там, у тій блискучій, сповненій неказаними таємниць зоряній книзі, намагалась прочитати тайну буття, тайну великого неосяжного Всесвіту.

І незглибна премудрість книги тієї, і безмежна велич Всесвіту захоплювали людину всю, до останку, і хоч на короткий час забувала вона про тривоги дня, про суєту суєт свого ніби марного існування...

В ті урочисті хвилини перед очима її натхненної прозорливої душі розкривались чарівні руни світових таємниць, і вона навч бачила, що цілий світ, і цей, і потойбічний, — є величезне царство єдиного премудрого Логоса, що буття всього сущого є безкінечна гармонійна симфонія, в якій вона, людина, повинна подавати свій свідомий голос, свій відповідно музикальний звук!

Бадьора і певна свого високого призначення людина струшувала тоді з себе «порох ветхого Адама» і, розбужена до життя, з новою вірою в душі, з ясним погідним чолом знову йшла туди, в долину скорботи і сліз, щоб на крутому облозі сіяти зерна правди й любові. Але з давніх давен на кришталевім небосхилі особливу увагу поетів і артистів приваблювали до себе сім прекрасних зірок, сім самоцвітів зоряного грона, що звуться Плеяди.

Електра, Тайгета, Меропа, Майя, Келено, Астеропа і Алкіона — ці дочки титана Атласа і Плейони — були колись обернені в блискучі зорі... Так повідає поетичний міф давньої Еллади. І з того часу поети і артисти обирали цих зірок своїми улюбленицями, складали їм свої пісні і вважали за своїх прихильниць-патронес. З'являючись на початку зими, цебто перед кінцем старого року, вони майже для всіх давніх і нових народів були передвісницями нового року, приносячи з своєю появою радість і щасливі надії на будучину.

І наш народ любить це блискуче коло зірок. Він дав йому яскраву і красномовну назву — Волосожар.

Під знаком «Волосожар» з нового року наше видавництво розпочинає свою діяльність. Українська національна справа потребує ідеалістичного посвячення... Нехай же і нам, і всім землякам нашим нагадує про це «Волосожар» — цей прекрасний астральний ідеал!

Метою нашого видавництва є видання книжок з обсягу теорії мистецтва і художньої літератури.

З усіх мистецтв театральне мистецтво у нас чи не найменш обслідуване до цього часу і потребує ґрунтовних праць, — йому ми і присвячуємо нашу скромну пробу».

Книжний текст, порівнюючи з журнальним, істотних розходжень не має. Зміни є у назвах розділів. Так, у книзі вони озглавлені: I. Загальний погляд на театральне мистецтво; II. Артист і режисер; III. Драма; IV. Публіка; V. Загальні висновки і перспективи. Існують окремі стилістичні правки («задекорувати» — «уциплити», «фризура» — «заріст лица», «в майбутньому» — «в будучому» тощо). Три абзаци з п'ятого розділу журнального варіанта, які виразніше підкреслюють національно-культурне значення розвідки М. Вороного, не включено до книги.

Зважаючи на це, текст у нашому виданні подається за першодруком.

<sup>1</sup> Державін Гаврило Романович (1743—1816) — російський поет.

<sup>2</sup> Грільпарцер Франц (1791—1872) — австрійський письменник, драматург.

<sup>3</sup> Мельпомена — в давньогрецькій міфології одна з дев'яти муз, покровителька трагедії, символ сценічного мистецтва.

<sup>4</sup> Юпітер — у давньоримській міфології верховне божество; бог неба, сонця, творець достатку, охоронець порядку.

<sup>5</sup> Фукс Георг (1868—1949) — німецький драматург, режисер, теоретик театру. Організатор Мюнхенського художнього театру (1907—1908), автор книги: Революция театра // История Мюнхенского художественного театра // Перевод с немецкого. — Спб., 1911.

<sup>6</sup> ...він не хоче бути мольєровським Сганарелем... — Мольєр (1622—1673), французький комедіограф, актор, театральний діяч, реформатор сценічного мистецтва. Тут йдеться про комедію Мольєра «Дон Жуан» і її дійову особу, слугу Дон Жуана — Сганареля.

<sup>7</sup> «Суета» — п'єса І. К. Карпенка-Карого.

<sup>8</sup> Поссарт Ернест (1841—1921) — вєдучий актор, режисер і директор Мюнхенського придворного театру.

<sup>9</sup> Барнай Людвіг (1842—1924) — німецький актор і театральний діяч.

<sup>10</sup> Зонненталь Адольф фон (1834—1909) — австрійський актор. Один з вєдучих акторів вєденського «Бургтеатру» — знаменитого австрійсько-го театру, відкритого в Відні 1741 р.

<sup>11</sup> Левінський Йозеф (1835—1907) — австрійський актор. Прославився на сцені «Бургтеатру» в трагедіях Шекспіра і Шіллєра.

<sup>12</sup> Міттервурцер Франц (1844—1897) — австрійський актор.

<sup>13</sup> Кайнц Йозеф (1858—1910) — австрійський актор. У 1899—1910 рр. — актор вєденського «Бургтеатру».

<sup>14</sup> Нотаблі — у Франції XIV—XVIII ст. представники вищого духовенства, дворянства і міських верхів, члєни королівського зібрання. Переносно — обранці, посвячені.



<sup>15</sup> Лаубе Генріх (1806—1884) — німецький режисер, письменник. В 1849—1867 рр. керував «Бургтеатром» і створив зразковий ансамбль акторів.

<sup>16</sup> Гутман Давид Григорович (1884—1946) — російський режисер і драматург. Один з ініціаторів створення театру мініатюр...

<sup>17</sup> Брам Отто (1856—1912) — німецький режисер, критик, театральний діяч. Основоположник німецького сценічного натуралізму. 1889 р. заснував у Берліні «Вільний театр», в 1906—1912 рр. керував «Лессінгтеатром».

<sup>18</sup> Вольф Теодор — один з ініціаторів створення «Вільної сцени» в Берліні.

<sup>19</sup> Рейнгардт Макс (1873—1943) — німецький режисер, актор і театральний діяч. 1902 р. створив «Малий театр», згодом «Новий театр», яким керував у 1903—1906 рр. Намагався відродити масове театральне дійство античності і середньовіччя.

<sup>20</sup> «Lessingtheater» («Лессінгтеатр») — німецький театр, відкритий в Берліні 1888 р. спектаклем «Натан Мудрий» за твором німецького драматурга Г. Е. Лессінга (1729—1781).

<sup>21</sup> Натуралістичний театр герцога Мейнінгенського — німецький театр у Мейнінгені, який в 1860 р. став придворним. Найбільш відомим театр став завдяки діяльності герцога Георга II.

<sup>22</sup> «Вільна сцена». — Йдеться про «Вільний театр» Отто Брами, який здійснив постановки п'єс Ібсена і Гауптмана.

<sup>23</sup> Давня грецька трагедія в стилізації. — В театрі М. Рейнгардта була здійснена постановка трагедії «Цар Едіп» Софокла — Гофманстала.

<sup>24</sup> «Рельєфна сцена» Г. Фукса. — Г. Фукс здійснив реформацію сцени: зал для глядачів був розташований амфітеатром, на фоні задньої сцени, пофарбованої в білий колір, завдяки спеціальному електричному освітленню, рельєфно виділялись силуети акторів (звідси назва — силуетна чи рельєфна сцена).

<sup>25</sup> Зудерман Герман (1857—1928) — німецький письменник-натураліст.

<sup>26</sup> Шніцлер Артур (1862—1931) — австрійський драматург і письменник. М. Вороний переклав його п'єсу «Зелена папуга» (Шлях. — 1917. — № 8).

<sup>27</sup> Ведекінд Франк (1864—1918) — німецький письменник, драматург, попередник експрессионізму.

<sup>28</sup> Гофмансталь Гуго фон (1874—1929) — австрійський письменник, представник неоромантизму і символізму.

<sup>29</sup> Фюльд Людвіг (1862—1939) — німецький драматург, автор салонних п'єс, легких комедій.

<sup>30</sup> ...декартівська формула... — Тобто формула Рене Декарта (1598—1650), французького філософа і вченого, представника класичного раціоналізму: людина — «господар і володар природи».

<sup>31</sup> Мисль ізреченна есть ложь. — Вираз взято з вірша Ф. Тютчева «Silentium» (в перекладі М. Вороного він звучить так: «Бо думка висловлена — тлін»).

<sup>32</sup> Мейерхольд Всеволод Емільович (1874—1940) — режисер, актор, експериментатор у пошуках нових форм агітаційного, публіцистичного, гостровидовищного авангардистського театру. В 1905—1907 рр. захоплювався пошуками символічного театру.

<sup>33</sup> Еккерман Йоганн Петер (1792—1854) — особистий секретар Й. В. Гете, автор мемуарів.

<sup>34</sup> Шіллер Йоганн Фрідріх (1759—1805) — німецький поет, драматург і теоретик мистецтва епохи Просвітництва. Автор теорії «естетичного виховання», яке розглядав як засіб гармонізації людини і досягнення справедливого суспільного устрою.

<sup>35</sup> Белінський Віссаріон Григорович (1811—1848) — російський революціонер-демократ, філософ-матеріаліст, літературний критик і публіцист.

<sup>36</sup> Фульє Альфред (1838—1912) — французький філософ-еклектик. Поєднував ідеї волонтаризму і позитивізму. Автор робіт з психології народів.

<sup>37</sup> Гюйо Жан Марі (1854—1888) — французький філософ-позитивіст. Розглядав духовні явища з точки зору їх біологічної необхідності.

<sup>38</sup> Діоніс (Вах) — у грецькій міфології бог виноградарства і виноробства. На честь Діоніса справлялись діонісії (або вакханалії) — змагання поетів, драматургів, хорів; на головних діонісіях виставлялися трагедії і комедії.

<sup>39</sup> Евріпід. (бл. 480—407 або 406 до н. е.) — давньогрецький драматург.

<sup>40</sup> Арістотель (384—322 до н. е.) — давньогрецький філософ і вчений-енциклопедист.

<sup>41</sup> Дві маски: сміху і страждання — символ мистецтва... — На розвиток театрознавчої концепції М. Вороного справила, очевидно, вплив робота Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» (1872), в якій учений на основі аналізу історії давньогрецького театру визначає два начала мистецтва: діонісійське (життєво-оргіастичне, екстатичне) і «аполлонівське» (споглядально-впорядкуюче, гармонійне, рефлексорне).

<sup>42</sup> Сенека Луцій Анней (бл. 4 до н. е. — 65 н. е.) — римський політичний діяч, філософ, письменник.

<sup>43</sup> Мораліте — морально-повчальна алегорична західноєвропейська драма XV—XVI ст.

<sup>44</sup> Містерії — жанр західноєвропейського релігійного театру пізнього середньовіччя (XIV—XVI ст.).

<sup>45</sup> Лопе де Вега Карпіо Фелікс (1562—1635) — іспанський драматург, поет, прозаїк.

<sup>46</sup> Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681) — іспанський драматург.

<sup>47</sup> «Sturm und Drang» («Буря і натиск») — літературний рух 70-х — початку 80-х років XVIII ст. у Німеччині, етап німецького Просвітництва. В цей час була утворена так звана штюрмерська драма.

<sup>48</sup> *Ridendo castigat mores* — девіз театру комедії (Opera comique) в Парижі. Первісно — девіз італійської трупи комічного артиста Домініка в Парижі, створений для неї новолатинським поетом Сантелем (XVII ст.).

<sup>49</sup> Рескін Джон (1819—1890) — англійський письменник і теоретик мистецтва.

<sup>50</sup> Крег (у Вороного Грег) Генрі Едуард Гордон (1872—1966) — англійський режисер, театральний художник і теоретик театру, прихильник символічного театру. Вважав зокрема, що актор повинен стати «зверхмаріонеткою» в руках режисера, «маскою» для вираження драматичної концепції. Автор робіт «Сценічне мистецтво» (СПб., 1908), «Мистецтво театру» (СПб., 1912); видавав журнал «Маска» (1908—1929).

<sup>51</sup> Вагнер Ріхард (1813—1883) — німецький композитор, диригент, представник неоромантизму, автор праць з естетики театру («Мистецтво і революція», «Театр майбутнього» та ін.).

<sup>52</sup> Театр-вар'єте — вид театру, в якому поєднуються різні жанри театрального, музичного, естрадного і циркового мистецтва, з переважанням елементів комедійності, пародії і т. д.

<sup>53</sup> Театр мініатюр — вид театру, в якому ставляться твори так званих малих форм: одноактні п'єси, пародії, сценки, іноді пов'язані одним сюжетом.

<sup>54</sup> Театр Гін'юль — вид театру, в якому ставляться спектаклі, наповнені різними «злочинами», «жахами».

<sup>55</sup> Ростан Едмон (1858—1918) — французький поет і драматург.

<sup>56</sup> Дузе Елеонора (1858—1924) — одна з найпопулярніших італійських актрис кінця XIX — початку XX ст.

<sup>57</sup> Овсяніко-Куликовський Дмитро Миколайович (1853—1920) — російський історик культури, критик, представник психологічної школи в літературознавстві.

<sup>58</sup> Станіславський Костянтин Сергійович (1863—1938) — російський актор, педагог, теоретик театру. Заклав основи сучасної науки про театр, створив школу, напрям у розвитку сценічного реалізму (система Станіславського).

<sup>59</sup> Немирович-Данченко Володимир Іванович (1858—1943) — російський режисер, театральний діяч і педагог, письменник.

<sup>60</sup> Потєбня Олександр Опанасович (1835—1891) — російський і український філолог, славіст, примикав до міфологічної школи в літературознавстві.

<sup>61</sup> Коклен Бенца Констан (1841—1909) — французький актор. Автор теоретичних статей «Мистецтво і актор» (1880), «Мистецтво актора» (1886) та ін.

<sup>62</sup> Мюссе Альфред де (1810—1857) — французький письменник, критик. Представник романтизму.

<sup>63</sup> Потєбня Шарль Едуард (1806—1870) — французький актор і драматург, автор численних водевілів.

<sup>64</sup> Делявінь Казимир (1793—1843) — французький поет і драматург. Автор трагедії «Луї XI» (у М. Вороного «Людовик XI»).

<sup>65</sup> Достєвський Федір Михайлович (1821—1881) — російський письменник.

<sup>66</sup> Дарвін Чарльз Роберт (1809—1882) — англійський природодослідник, основоположник еволюційного вчення.

<sup>67</sup> Спенсер Герберт (1820—1903) — англійський філософ і соціолог, один з родоначальників позитивізму.

<sup>68</sup> Геккель Ернст (1834—1919) — німецький біолог-еволюціоніст.

<sup>69</sup> Качалов Василь Іванович (1875—1948) — російський актор.

<sup>70</sup> «Помста гуцула» — драма Й. Корженєвського.

<sup>71</sup> Сальвіні Томмазо (1829—1915) — італійський актор-трагік.

<sup>72</sup> Н. Gutzman (Гуцман Герман) — німецький лікар, відомий спеціаліст по лікуванню хвороб, пов'язаних із розладнанням мовлення. З 1891 р. видавав у Берліні спеціальний журнал.

<sup>73</sup> Пегас — у давньогрецькій міфології чарівний крилатий кінь. Пізніше александрійські поети створили легенду про Пегаса як про коня поетів.

<sup>74</sup> Грибєдов Олександр Сергійович (1795—1829) — російський письменник і дипломат.

<sup>75</sup> Буало Нікола (1636—1711) — французький поет, критик, теоретик класицизму.

<sup>76</sup> Легув'є Ернесто (1807—1903) — французький поет, драматург, романіст.

<sup>77</sup> ...трупа Миколи Садовського. — М. Садовський разом з М. Заньковецькою 1906 р. заснував у Полтаві мандрівну трупу, яка 1907 р. стала першим українським стаціонарним театром у Києві.

<sup>78</sup> «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Батькова казка» — п'єси І. Карпенка-Карого.

<sup>79</sup> Тальма Франсуа Жозеф (1763—1826) — французький актор.

<sup>80</sup> Южин (Сумбатов) Олександр Іванович (1857—1927) — російський актор, драматург, театральний діяч.

<sup>81</sup> Брати Адельгейми. — Йдеться про братів Роберта Львовича (1860—1934) і Рафаїла Львовича (1861—1938) Адельгеймів, російських акторів.

<sup>82</sup> Мунє-Сюллі Жан (1841—1916) — французький актор.

<sup>83</sup> Лєсюєр Жан Франсуа (1760—1837) — французький композитор, письменник. Намагався театралізувати церковну музику.

<sup>84</sup> Ленський Олександр Павлович (1847—1908) — російський актор і режисер, театральний педагог. З 1907 р.— головний режисер Московського Малого театру.

<sup>85</sup> Демосфен (бл. 384—322 до н. е.) — афінський оратор.

<sup>86</sup> «Сава Чалий» — історична трагедія І. Карпенка-Карого.

<sup>87</sup> Лоренцо Медічі (1449—1492) — італійський поет і державний діяч.

<sup>88</sup> Людовик XIV (1638—1715) — французький король з 1643 р. Його правління — вершина французького абсолютизму.

<sup>89</sup> Олексій Михайлович (1629—1676) — російський цар з 1645 р.

<sup>90</sup> Леонардо да Вінчі (1452—1519) — італійський живописець, скульптор, архітектор, вчений, інженер.

<sup>91</sup> Комісаржевська Віра Федорівна (1864—1910) — російська актриса. В 1904 р. організувала свій театр.

<sup>92</sup> Колтоновська Олена Олександрівна (1871—1952) — російська письменниця, театральний критик. Надрукувала, зокрема, статтю: Современный малорусский театр. Письмо из Петербурга. По поводу гастролей М. Л. Кропивницького и М. К. Заньковецкой // Киевская старина.— 1904.— Т. 87.— Кн. 1.

<sup>93</sup> Волинський (справжнє прізвище Флексер) Яким Львович (1863—1926) — російський літературний критик, мистецтвознавець.

<sup>94</sup> Бенуа Олександр Миколайович (1870—1960) — російський художник, історик мистецтва, критик. Один з організаторів та ідейний керівник мистецького об'єднання і журналу «Мир искусства».

<sup>95</sup> Добужинський Мстислав Валер'янович (1875—1957) — російський графік і театральний художник.

<sup>96</sup> Сапунов Микола Миколайович (1890—1912) — російський театральний художник і живописець.

<sup>97</sup> Судейкін Сергій Юрійович (1882—1946) — російський живописець, графік, театральний художник.

<sup>98</sup> Цезар Гай Олій (102 або 100—44 до н. е.) — римський диктатор, полководець, монарх.

<sup>99</sup> Барабаш Яків Федорович (? — 1658) — кошовий отаман Запорізької Січі. Один з керівників народних повстань на Лівобережній Україні.

<sup>100</sup> Хмельницький Тиміш Богданович (1632—1653) — учасник визвольної війни українського народу 1648—1654 рр., старший син Б. Хмельницького.

<sup>101</sup> Трупа Колесниченка.— Йдеться про трупу Колесниченка Трохима Петровича (1876—1941), українського актора, режисера і драматурга.

<sup>102</sup> Толстой Олексій Костянтинівич (1817—1875) — російський письменник. Його драма «Цар Федір Іоаннович» (1868) була поставлена на сцені Московського художнього театру в 1898 р.

<sup>103</sup> Фейєрбах Ансельм (1829—1888) — німецький живописець, театральний художник.

<sup>104</sup> Лаутеншлегер Карл (1843—1906) — німецький театральний машиніст. Побудував 1896 р. (разом з І. Савичем) установку рухливої сцени, здійснив її електричне обладнання. Написав книгу «Мюнхенская врацающаяся сцена в Королевском Резиденц-театре и ее новое электрооборудование» (1906).

<sup>105</sup> Брандт Фріц — німецький театральний машиніст.

<sup>106</sup> Кричевський Василь Григорович (1872—1952) — український архітектор, живописець, графік.

<sup>107</sup> Бурячок Іван Мартинович (1877—1936) — український театральний художник і графік.

<sup>108</sup> Острогорський Віктор Петрович (1840—1902) — російський педагог, літератор.

- <sup>109</sup> Лессінг Готхольд Ефраїм (1729—1781) — німецький письменник, літературний критик, драматург.
- <sup>110</sup> Гете Йоганн Вольфганг (1749—1832) — німецький поет і мислитель, один з основоположників нової німецької літератури.
- <sup>111</sup> Едіп — у грецькій міфології головний герой фіванського циклу міфів.
- <sup>112</sup> Софісти — давньогрецькі філософи V—IV ст. до н. е., у вченні яких головне місце відводилось мистецтву красномовства. Вони вперше поставили людину та її практичну поведінку в суспільстві в центр уваги філософії.
- <sup>113</sup> Анаксагор (бл. 500—428 до н. е.) — давньогрецький філософ.
- <sup>114</sup> Протагор (бл. 490 — бл. 420 до н. е.) — давньогрецький філософ.
- <sup>115</sup> Сократ (бл. 470—399 до н. е.) — давньогрецький філософ, один з родоначальників діалектики.
- <sup>116</sup> Плавт Тіт Макцій (середина III ст.— бл. 184 до н. е.) — римський комедіограф.
- <sup>117</sup> Теренцій Публій (бл. 195—159 до н. е.) — римський комедіограф.
- <sup>118</sup> Тертуліан Квінт Септилій Флоренс (бл. 160 — після 220) — християнський теолог і письменник.
- <sup>119</sup> Гейвуд (Хейвуд) Джон (бл. 1497 — бл. 1580) — англійський драматург.
- <sup>120</sup> Марло Крістофер (1564—1593) — англійський драматург. Припускають, що він був співавтором деяких ранніх п'єс В. Шекспіра.
- <sup>121</sup> Грін Роберт (1558—1592) — англійський письменник, автор авантюрно-любовних п'єс.
- <sup>122</sup> Руссо Жан Жак (1712—1778) — французький письменник і філософ.
- <sup>123</sup> Вольтер (Аруе Франсуа Марі, 1694—1778) — французький письменник і філософ-просвітитель.
- <sup>124</sup> Дідро Дені (1713—1784) — французький письменник, філософ, театральний критик.
- <sup>125</sup> Бомарше П'єр Огюстен (1732—1799) — французький драматург.
- <sup>126</sup> Мерсьє Луї Себастьян (1740—1814) — французький письменник, драматург, автор трактату «Про театр» (1773).
- <sup>127</sup> Думік Рене (1760—1837) — французький критик-традиціоналіст.
- <sup>128</sup> Він'ї Альфред Віктор де (1797—1863) — французький письменник-романтик.
- <sup>129</sup> Піксерекур Рене-Шарль Гольбер де (1773—1844) — французький драматург.
- <sup>130</sup> Кен'є Луї Шарль (1762—1842) — французький драматург. Один з головних авторів мелодрам, що ставилися в паризьких «театрах бульварів».
- <sup>131</sup> Кювельє де Тріє (1766—1824) — французький драматург, автор численних мелодрам.
- <sup>132</sup> Камель Сент Обен Нікола (1770—1830) — французький актор і драматург.
- <sup>133</sup> Гюбер Мішель (1727—1804) — французький перекладач.
- <sup>134</sup> Ож'є Еміль (1820—1889) — французький драматург.
- <sup>135</sup> Бріє Ежен (1858—1932) — французький драматург. Автор проблемних «тезисних» п'єс.
- <sup>136</sup> Б'єрсон Б'єрнстєрне (1832—1910) — норвезький письменник.
- <sup>137</sup> Хейерманс (Гейерманс) Герман (1864—1924) — нідерландський драматург і романист. Автор драми з життя рибалок «Загибель «Надії» (1901), в українському перекладі — «Надія».
- <sup>138</sup> Аверкієв Дмитро Васильович (1836—1905) — російський письменник, критик, автор книги «Про драму» (1877—1878).
- <sup>139</sup> В останніх своїх книгах, особливо ж в «Le temple en sevelé»... — Йдегся про книгу-есе М. Метерлінка «Гасмичний храм», написану в 1902 р.

<sup>140</sup> ...знаменитого указу 76 року...— Йдеться про так званий Емський акт 1876 р.— розпорядження царського уряду, спрямоване на утилки української культури. За Емським актом зборонялося ввозити до Росії з-за кордону українські книжки, видавати оригінальні твори українською мовою і українські переклади з інших мов, не дозволялися театральні вистави українською мовою і т. п.

<sup>141</sup> Прокрустове ложе — за грецькою міфологією ліжко розбійника Прокруста; переносно — мірка, під яку штучно підганяються факти і явища.

<sup>142</sup> Манько Леонід Якович (1863—1922) — український актор і драматург.

<sup>143</sup> Грінченко Борис Дмитрович (1863—1910) — український письменник, етнограф, філолог, педагог і громадський діяч.

<sup>144</sup> Гордін Яків (1853—1909) — єврейський драматург, виходець з України. Автор більше ніж 70 драм і комедій. Зіграв значну роль у становленні єврейського реалістичного побутового театру (міщанська драма, слізна комедія і т. п.).

<sup>145</sup> Паньківський Северин Федорович (1872—1941) — український актор, режисер, перекладач. Працював у трупах Кропивницького, Старицького, театрі товариства «Руська бесіда».

<sup>146</sup> Гольдони Карло (1707—1793) — італійський драматург, реформатор італійського театру.

<sup>147</sup> Ридель Люціан (1870—1918) — польський поет, драматург.

<sup>148</sup> Гуцков Карл (1811—1878) — німецький письменник, суспільний діяч.

<sup>149</sup> Черкасенко Спиридон Феодосійович (1876—1940) — український письменник, поет, драматург, публіцист і педагог.

<sup>150</sup> Перікл (бл. 490—429 до н. е.) — вождь афінської рабовласницької демократії, керівник Афінської держави.

<sup>151</sup> Арістодем (I ст. до н. е.) — давньогрецький актор-трагік.

<sup>152</sup> ...був двічі державним послом (до Філіппа)...— Йдеться про царя Македонії, батька Александра Македонського Філіппа II (бл. 382—336 до н. е.), який встановив панування над Грецією.

<sup>153</sup> Калліпід (друга половина V ст. до н. е.) — давньогрецький актор-трагік.

<sup>154</sup> Міми — короткі сценки, монологи чи діалоги, які розігрувалися акторами в домашній обстановці або на вулиці, під час бенкетів і в перервах між змаганнями.

<sup>155</sup> Фарс з «салом» — комедія або водевіль грубуватого змісту (франц. sale — брудний, неохайний).

<sup>156</sup> Чиріков Євген Миколайович (1864—1932) — російський письменник, автор популярної драми «Мужики» (1906).

<sup>157</sup> Потапенко Гнат Миколайович (1856—1929) — російський письменник, драматург.

<sup>158</sup> Скріб Огюстен Ежен (1791—1861) — французький драматург, автор численних комедій, водевілів, оперних лібретто.

<sup>159</sup> Крилов Віктор (1838—1906) — російський драматург, основу творчості якого становлять дрібні сенсаційні злочоденні факти. Мав короткочасний голосний успіх.

<sup>160</sup> Аверченко Аркадій Тимеофійович (1881—1925) — російський письменник.

<sup>161</sup> Морріс Вільям (1834—1896) — англійський письменник, теоретик мистецтва, художник.

<sup>162</sup> Віллє Бруно (1860—1928) — німецький письменник, один з організаторів «Вільної народної сцени» (1890) в Берліні, яка своїм лозунгом проголосила «мистецтво для народу». В 1892 р. заснував «Нову вільну народну сцену».

- <sup>163</sup> Белламі Едуард (1850—1898) — американський письменник. Автор соціально-утопічних романів.
- <sup>164</sup> Мірбо Октав (1850—1917) — французький письменник. М. Вороний переклав його п'єсу «Злодій» (1918).
- <sup>165</sup> «Рада» — щоденна українська газета. Виходила у Києві в 1906—1914 рр.
- <sup>166</sup> Бехтерев Володимир Михайлович (1857—1927) — російський радянський невропатолог, психіатр і психолог.

МИХАЙЛО ЩЕПКІН (1788—1863)

*Етюд*

Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 7-8-9.— С. 172—182. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Щепкін Михайло Семенович (1788—1863) — російський актор, основоположник реалізму в російському сценічному мистецтві, реформатор театру.

<sup>2</sup> «Свободный театр» в Москві — Московський вільний театр, заснований в 1913 р. Був задуманий як синтетичний театр.

<sup>3</sup> Соленик Карпо Трохимович (1811—1851) — український і російський драматичний актор.

<sup>4</sup> Гаррік Дейвід (1717—1779) — англійський актор, драматург, театральний діяч. Виконував головні ролі у трагедіях В. Шекспіра.

<sup>5</sup> Кін Едмунд (1787—1833) — англійський актор. Представник англійського сценічного романтизму.

<sup>6</sup> Ярцев Олексій Олексійович (1858—1907) — російський театральний критик, історик театру.

<sup>7</sup> Грановський Тимофій Миколайович (1813—1855) — російський історик, громадський діяч, глава московських західників.

<sup>8</sup> Герцен Олександр Іванович (1812—1870) — російський революціонер, письменник, філософ.

<sup>9</sup> Огарьов Микола Платонович (1813—1877) — російський революціонер, поет, публіцист.

<sup>10</sup> Станкевич Микола Володимирович (1813—1840) — російський суспільний діяч, філософ, поет.

<sup>11</sup> Костомаров Микола Іванович (1817—1885) — український історик, етнограф, письменник. Професор Київського і Петербурзького університетів. Один із засновників Кирило-Мефодіївського товариства.

<sup>12</sup> Боткін Василь Петрович (1811/12—1869) — російський письменник, західник.

<sup>13</sup> Аксакови — брати: Іван Сергійович (1823—1886), російський публіцист і суспільний діяч, один з ідеологів слов'янофільства; Костянтин Сергійович (1817—1860), російський публіцист, історик і поет. Аксаков Сергій Тимофійович (1791—1859), російський письменник, батько І. С. Аксакова та К. С. Аксакова.

<sup>14</sup> Ростопчина Євдокія Петрівна (уроджена Сушкова, 1811—1858) — російська письменниця, графиня.

<sup>15</sup> Кетчер Микола Христофорович (1809—1886) — російський перекладач Шекспіра, Шіллера, Гофмана, підготував перше зібрання творів В. Бєлінського.

<sup>16</sup> Погодін Михайло Петрович (1800—1875) — російський історик, журналіст і письменник.

<sup>17</sup> Галахов Олексій Дмитрович (1807—1892) — російський історик літератури, письменник.

<sup>18</sup> Анненков Павло Васильович (1813—1887) — російський критик, історик літератури, мемуарист.

- <sup>19</sup> Кукольник Нестор Васильович (1809—1868) — російський письменник, видавець.
- <sup>20</sup> Сологуб Володимир Олександрович (1814—1882) — граф, письменник, за світоглядом близький до журналу «Отечественные записки» (1839—1884).
- <sup>21</sup> ...цінів... слов'янофіла С. Аксакова... — Слов'янофілство — течія російської суспільної думки, яка склалася в 40—60-х роках ХІХ ст. Її прихильники відстоювали самобутні, позасвропейські тенденції у розвитку Росії, її історії і культури на протилежність західникам — представникам суспільної думки, яка склалася у пошуках західного, тобто буржуазного шляху розвитку Росії.
- <sup>22</sup> Він присвятив своєму другові... поему «Неофіти». — В поемі «Неофіти» («М. С. Щепкіну. На пам'ять 24 декабра 1857») Шевченко писав: «Возлюблену муз і грацій, Ждучи тебе, я тихо плачу І думу скорбную мою Твоїй душі передаю».
- <sup>23</sup> Рєпнін-Волконський Микола Григорович (1778—1845) — російський державний діяч, князь. З 1816 по 1835 рр. — військовий губернатор Малоросії (з резиденцією у Полтаві). Про викуп М. Щепкіна див.: Павловський І. Ф. Заботы кн. Рєпнина о Полтавском театре и о выкупе артиста Щепкина. // Киевская старина. — 1904. — Т. 87. — Кн. 2.
- <sup>24</sup> Волконський Сергій Григорович (1788—1865) — декабрист, генерал-майор, князь.
- <sup>25</sup> Штейн Іван Федорович (? — 1837) — російський та український театральний діяч, антрепренер і режисер. В 1817—1818 рр. утримував власну трупу.
- <sup>26</sup> Боборикін Петро Дмитрович (1836—1921) — російський письменник.
- <sup>27</sup> Васильєв Павло Васильович (1832—1879) — російський актор. Представник школи сценічного реалізму.
- <sup>28</sup> «Петрашевіці» — товариство різночинної інтелігенції в Петербурзі (1844—1849), утопічні соціалісти і демократи.
- <sup>29</sup> Бакунін Михайло Олександрович (1814—1876) — російський революціонер, теоретик анархізму, один з ідеологів російського народництва. З 1861 р. перебував у політичній еміграції.
- <sup>30</sup> Каратигін Василь Андрійович (1802—1853) — російський актор, представник класицизму в російському театрі першої половини ХІХ ст. Один з визначних російських акторів-трагіків.
- <sup>31</sup> Лятон — очевидно, Булвер-Літтон, один з авторів англійської мелодрами 20—40-х років ХІХ ст.
- <sup>32</sup> Писарев Олександр Іванович (1803—1828) — російський драматург. Автор комедій і водевілів.
- <sup>33</sup> Барятинський Олександр Іванович (1814—1879) — російський державний діяч, князь.
- <sup>34</sup> Петровський театр — російський театр, побудований 1780 р. на Петровці (в Москві) антрепренером і театральним діячем Медоксом (театр Медокса).
- <sup>35</sup> Мочалов Павло Степанович (1800—1848) — російський актор, яскравий представник романтизму в російському театрі першої половини ХІХ ст.
- <sup>36</sup> Самарін Іван Васильович (1817—1885) — російський актор, педагог.
- <sup>37</sup> Шуберт Олександра Іванівна (1827—1909) — російська комедійна і водевільна актриса.
- <sup>38</sup> Я бачив Плєссі... — Йдеться про Арну Плєссі Жанну Софі (1819—1897), одну з провідних актрис «Французької комедії» на ампуа «грандкокет». У 1845—1855 рр. виступала у французькій трупі Михайлівського театру в Петербурзі.



<sup>39</sup> Рашель (Еліза Рашель Фелікс; 1821—1858) — французька актриса, з мистецтвом якої пов'язане відродження класицизму на французькій сцені 40-х років XIX ст. В 1853—1854 рр. гастролювала в Росії.

#### ДВА ЮВІЛЕЇ

Вперше надруковано в журн.: Слайво.— 1913.— № 10-11.— С. 241—245.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Ліницька Любов Павлівна (1866—1924) — українська актриса. На професійній сцені з 1886 р.

<sup>2</sup> Левицький Федір Васильович (1858—1933) — український актор. На сцені з 1888 р.

<sup>3</sup> Олександров Володимир Степанович (1825—1893) — український поет і драматург.

<sup>4</sup> Стороженко Олекса Петрович (1805—1874) — український письменник.

<sup>5</sup> Гулак-Артемівський Семен Степанович (1813—1873) — український оперний співак, композитор, драматичний актор і драматург.

<sup>6</sup> Кухаренко Яків Герасимович (1800—1862) — український письменник, етнограф.

<sup>7</sup> Суслів Онисим Зіновійович (1857—1928) — український актор і режисер. В 1894—1909 рр. очолював власну театральну трупку, в якій працював у 1909 р. М. Кропивницький.

<sup>8</sup> Волик Ф.— з 1903 р. антрепренер трупи О. З. Сусліва.

#### УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ

##### (Враження та уваги)

Вперше надруковано в журн.: Дзвін.— 1914.— № 3.— С. 282—289; № 4.— С. 364—371; № 6.— С. 555—567.

Подається за першодруком.

Стаття не закінчена у зв'язку із закриттям журналу. Між тим у другій, неопублікованій частині М. Вороний мав розглядати постановку в театрі М. Садовського драми Лесі Українки «Камінний господар». Це особливо цікаво, оскільки серед усіх його критично-естетичних праць ми ніде не зустрічаємо аналізу Лесиних п'єс,— як на той час, значного доробку української драматургії. Є, однак, підстава вважати, що широка примітка від редакції в журналі «Літературно-науковий вісник» про історію літературної обробки теми про Дон Жуана у світовому письменстві (ЛНВ.— 1912.— Т. 60.— Кн. 10.— С. 3—13) належала М. Вороному. В усякому разі пізніше, наприклад, повідомлялося, що М. Вороний готує переклади драм Пушкіна, а уваги до «Кам'яного гостя» складають етюд: «Донжуанізм як проблема полу» (Книгар.— 1919.— № 27.— С. 1878).

Нижче подаємо примітку редакції ЛНВ до драми «Камінний господар» Лесі Українки.

«Жодній з світових літературних тем не поталанило так, як відомій всім темі про пригоди іспанського кавалера Дон Жуана, його розпутне життя, повне втіхи, розкошів, насолод заласного кохання, та страшну передчасну смерть, що заподіяла йому статуя Командора. З християнством упав принцип *adite, bibite, amate, post mortem nulla voluptas*\*; перспектива вічного існування за межею життя, перспектива «воздаяння кожному по делам его» примушувала людську думку спинятися над питанням про права душі і тіла. В далекій глибині 14-го століття утворилася в Іспанії легенда про Дон Жуана; біля 200 років ширилася вона і варіювалася поміж народом, поки аж у першій поло-

\* Їжте, пийте, після смерті немає ніякої насолоди (лат.).— *Ред.*

вин XVII століття іспанський письменник Тірсо де Моліна не утворив з неї драми і тим переніс народну легенду на поле літератури. З Іспанії сюжет Дон Жуана перекидається до Італії, звідти до Франції і т. д. Нині всі європейські народи, починаючи від Іспанії, а кінчаючи Росією й Швецією, мають свого Дон Жуана. Звичайно, відповідно часу, а й властиво духовної фізіології автора міняється й ідея самої легенди. Драма Тірсо де Моліни, автора першого Дон Жуана (1625—1630 рік), змістом своїм стоїть найближче до народної легенди Іспанський кавалер Дон Жуан з значного й багатого роду, відомий баламут в Севільї, веде веселе гульвіське життя і тішиться з того, що зводить всіх дівчат Севільї. Він не розпунтний, він просто надзвичайно палка й гаряча натура, але палка до всього: це справжній тогочасний іспанський caballero, він хоробрий, гордий, дотримує свого слова, хоч за це може й наложити життям. Дон Жуан насолоджується життям, неважаючи на чужі сльози, але кінець настає, він мусить поквитувати своє життя: як робив, так і заробив — головна ідея п'єси, і Дон Жуан несе за своє грішне життя грізну, але належну кару. Таким робом, автор будує свою драму на принципі: кожен, хто ламає моральні підвалини людського життя, готує сам собі тяжку, але зароблену кару.

Поруч з постановою Дон Жуана виступає й його вірний слуга Каталіон. Він повна протилежність Дон Жуанові: любить поїсти, попитує, має добрий розум, помірковану вдачу, богобоязливий і надзвичайно полохливий, але, неважаючи на свою надзвичайну полохливість, Каталіон вірний слуга свого пана і не покидає його у всіх пригодах. Не покинув він його і в літературному мандруванні і, як Санчо Панса за Дон Кіхотом, пішов за своїм господарем з Іспанії в Італію, Францію і по всіх світах. Але у всіх своїх образах Каталіон захуває свою головну рису: велику вмільність пристосовуватись до пануючої сучасної моралі і сучасних обставин життя.

Наступні автори почали надавати Дон Жуанові Тірсо де Моліни різні філософські завдання, шукання ідеалу, бажання зрозуміти тайну буття, бажання помсти світові й людям за трагічну дисгармонію духу і плоти.

Мандруючі іспанські трупи занесли драму Тірсо де Моліни до Італії, і тут вона одразу прищепилася. Маємо у XVII ст. три переробки іспанського Дон Жуана на італійську мову; вони мало чим відрізняються від Дон Жуана Тірсо де Моліни. Дон Жуанові надано тільки нову рису — атеїзм, але провідна думка Тірсо де Моліни — кожне злочинство мусить бути покараним — лишається без переміни. Наприкінці 50-х років XVII століття прищеплюється Д[он] Ж[уан] і до французької літератури, переносять його італійські актори, і Д[он] Ж[уан], або Камінний Гість, так подобається публіці, що на протязі 50-ти років бачимо у Франції аж п'ять переробок Дон Жуана і між них Дон Жуана Мольєра. Французький Дон Жуан вже значно відрізняється від свого первотвору: він вже впевнений атеїст, він не має вже безжарної веселості іспанського caballero; розчарований, незадоволений, він висловлює сентенції про нетривалість радості і вітхи життя: *l'espoir est souvent plus doux que le bonheur* \*. Дон Жуан Мольєра одбив на собі весь свій час, його Д[он] Ж[уан] — це французький дворянин XVII століття: він вірить тільки в те, що  $2 + 2 = 4$ , а чотири та чотири — вісім, він не має жодних моральних засад, жодних ідеалів, він теж баламут і зводник: *tout le plaisir de l'amour est dans le changement* \*\*, — каже він, але це вже не пад південної крові — мольєрівському Дон Жуанові приємно тільки тішитись тим, що він підбиває чужу волю. Нема для нього нічого святого: він зневажає все і сміється з всього. У дальших фран[цузьких] переробках Д[он] Ж[уан] набуває ще нову рису, він робиться філософом. «Я корюся лише своїм почуттям, — міркує він, — це правда. Але яке в цьому злочинство? Натура створила мене таким, і моє тіло кориться тільки її волі». У XVIII ст. Д[он] Ж[уан] вертається знову до Італії. Гольдоні (1736 рік) спирається в своєму творі на провідну думку Тірсо де Моліни: людина вми-

\* Надія завжди солодша, аніж щастя (франц.).— Ред.

\*\* Вся принада любові в мінливості (франц.).— Ред.

рає так, як жила. Справедливе небо карає нечестивих і ненавидить розпутників. 50 років після твору Гольдоні озвався Відень на сюжет Дон Жуана безсмертною оперою Моцарта. Цю оперу написав Моцарт на лібретто італійського абата Лоренцо де Понте, Д[он] Ж[уан] де Понте відрізняється від Д[он] Ж[уана] Тірсо де Моліни, — це добрий *bon vivant*. Wein, Weiber und Gesand \* — його девіз, але провідна думка твору де Понте та ж сама, що у Тірсо де Моліни: грішне щастя зникає як дим; як живеш, так і умреш.

XIX ст. поставилося вельми прихильно до образу Д[он] Ж[уана], у 1830 р. Пушкін дав російській літературі свого Д[он] Ж[уана]. Безперечно, своїм твором Пушкін наслідував лібреттові де Понте, але Д[он] Ж[уан] Пушкіна одрізняється своєю вдачею від попередніх Дон Жуанів: він має м'яке серце, він може любити, і в серці його прокидаються кращі почуття. І Пушкін дає вже натяк на можливість рятунку Д[он] Ж[уана] через почуття широкого кохання, мотив, який згодом розробляє в своєму творі граф О. Толстой. Але у Пушкіна Д[он] Ж[уан] ще гине відповідно традиції, гине без покаяння від страшної руки командора.

У 1844 р. з'являється Д[он] Ж[уан] і в німецькій літературі. Німецькі автори дають багато нового цій світовій темі. Д[он] Ж[уан] Ленау, незважаючи на свій традиційний характер, відрізняється від попередніх Д[он] Ж[уанів] тим, що карає його не стороння сила, а його власне життя: розпуста підриває його душевні сили, і в серці Д[он] Ж[уана] утворюється холодна порожнява. O, Thor dir droht die bitterste Verarmund \*\*. Взагалі німецькі Д[он] Ж[уани] втрачають вигляд безпосередніх іспанських *caballero*, так чи інак, але вони силкуються виправдати своє поведіння різними філософськими міркуваннями: блаженний той, хто завжди просте, блаженний той, хто завжди прагне, і т. д. У зовсім новому світлі малює нам свого Д[он] Ж[уана] Гофман. Його Д[он] Ж[уан] — це натура титанічна. Гарний з себе, він має і високу душу, і гострий розум, який прагне краси, гармонії життя і рветься до чогось високого, хорошого. Коли він і кидається від однієї жінки до другої, то робить це не з розпусти, а з бажання знайти здійснення свого ідеалу, але помилково шукає його в почутті власного кохання. Знов одживає вічна тема у Франції. Меріме, Дюма і Сорільї малюють Д[он] Ж[уана] таким самим баламутом, зводником, гульвісою, але в цю стару тему вони вносять нову одміну: Д[он] Ж[уан] визнається від карі не через кохання Донни Анни, а через чудо, яке наводить його на думки про Бога, про спасіння душі.

Цей останній мотив розроблено у Дюма дуже романтично. Мюссе наближається своїм Д[он] Ж[уаном] до Гофмана, але обмежує і припиняє ту постань, яку утворив Гофман: Д[он] Ж[уан] Мюссе шукає не ідеалу, а тільки ідеалу жінки, і позаяк це почуття натхнув мужчине сам Бог, то Мюссе і не вважає шукання свого Д[он] Ж[уана] оманною. Д[он] Ж[уан] Мюссе гине не через те, що подався за нелепним ідеалом, а через те, що жодна жінка не відповідає його тонкій і глибокій душі.

Уже в попередніх авторів у Пушкіна й Гофмана можна спостерегти думку, що щире кохання могло б врятувати Д[он] Ж[уана]. Думку цю, яка тільки промайнула в їх творах, кладе в основу свого твору гр. О. Толстой. Його Д[он] Ж[уан] має високу душу і ясний глибокий розум, він, як Фауст, хоче зрозуміти всю таїну буття, «явлений усіх сокрытое начало» і приходить до висновку, що «любовь — источник всех истин, ее лучи раскинута по всему мирозданию». Але вважаючи, що душа всього світу любов, Д[он] Ж[уан] думає пізнати її через кохання. Починається драма духу і плоті. Шукаючи ідеалу жінки, Д[он] Ж[уан] віддається голосу своєї крові: «Он бредит о любви, а кровь кипит, кипит», [що] примушує його шукати «небесное на земле». Зрештою сам Д[он] Ж[уан] зневіряється в своєму завданні і сам признається, що замість високої творчої любові він шукає «одно лишь обладанье, лишь чувственность

\* Веселун, вино, жінка, спів (нім.).— Ред.

\*\* О безумче, тобі загрожує найбільше зубожіння (нім.).— Ред.

одну». Зневірившись так у всьому і в своєму почутті, яке, на думку Д [он] Ж [уана], мало прилучити його до світової любові, Д [он] Ж [уан] починає ненавидіти все життя. «Живи один для мщенья и для страсти». Безмежна любов Донни Анни рятує Д [он] Ж [уана]. Розпушта геть спустошила його душу, але коли він бачить високу жертвну любов Донни Анни, душа його займається вогнем дійсного кохання, його горе таке безмежне, що він забуває навіть за власне життя, і коли статуя Командора каже йому молитися, — він зрікається цієї можливості надії на рятунок. Це високе почуття горя й однаку розтоплює егоїзм Д [он] Ж [уана] і тим рятує його. Добрі рухи неба одводять Командора, не вважаючи на протест Сатани: «Назад, слепая сила, оставь того, кто верует и любит».

З початком 20 віку знов одживає в літературі вічна тема. У 1903 році відомий англійський письменник-ірландець Бернард Шоу випускає свого Дон Жуана під заголовком «Людина і надлюдина». У блискучій передмові до своєї п'єси Шоу дає нам свої автокоментарі: його Дон Жуан розв'язує проблему полу, але в зовсім новому світлі, це є «проекція на сцені трагікомічного полювання жінки на мужчину, і Д [он] Ж [уан] є дичина замість того, щоб бути мисливцем. Але хоч Д [он] Ж [уан] є й дичина, проте він лишається все-таки правдивим Д [он] Ж [уаном] — він знає, яка чекає його доля, і не боїться кари, сміється з неї, повстає проти долі, поки зрештою вона перемагає його. «Ви кепкували б з мене, — пише Шоу, — коли б я в наш час почав писати про дуелі, привиди і «жественных» жінок. Жінки — *marchésane, princesse, cameriste, ciltadine* \* і всі чисто жінки тепер однаково небезпечні: цей рід жіночий войовничий і могутий, краще людині запросити до себе на вечерю відразу всі лондонські статуй, які б вони вже й не були погані, аніж бути покликаним Донною Ельвірою на судилище нонконформістів. А наслідком всього того сталося, що мужчина тепер не може бути колишнім Д [он] Ж [уаном], переможцем на лицарському герці жіночого й чоловічого роду». (Войовничий запал суфражисток нагнав десь холоду і англійським літераторам.)

Провідна думка Шоу — трагічний конфлікт «проблеми полів складається з того, що жінка перш за все в житті має своє материнське почуття, — мужчина — творчу думку; жінка уживає всіх засобів, щоб примусити мужчину зробити її матір'ю, мужчина уникає того, бо це в'яже його і знесило його творчу думку; але разом з тим краса жінки — поезія, музика, малярство — будять його творчу думку і самі одбиваються в жіночій красі». Так перетворилася стара легенда про іспанського *saballero* Дон Жуана де Теноріо на протязі 500 років. Нинішнім своїм твором наша шановна письменниця Леся Українка вводить всесвітніх мандрівців — Командора, Донну Анну, Дон Жуана і його вірного слугу і в коло української літератури».

<sup>1</sup> ... листа Винниченка до російських письменників. — Йдеться про видання: *Винниченко В.* О морали господствующих и морали угнетенных // Открытое письмо моим читателям и критикам. — Львов, 1911.

<sup>2</sup> Беклін Арнольд (1827—1901) — швейцарський живописець, представник символізму, один з творців стилю модерн. На початку ХХ ст. його твори вважалися на Україні одним з атрибутів атмосфери модерну.

<sup>3</sup> Гораций Флакк Квінт (65—8 до н. е.) — римський поет.

<sup>4</sup> Лівій Тіт (59 до н. е.— 17 н. е.) — римський історик, письменник.

<sup>5</sup> ... статті... у «Сяйві» про Винниченка... — Маються на увазі статті І. Стешенка «Мистецтво в розумінні Винниченка» (Сяйво.— 1913.— № 5-6) і «Мистецтво і абстрактність в драмі Винниченка» (Сяйво.— 1913.— № 7, 8, 9).

<sup>6</sup> Борисоглібська Ганна Іванівна (1867—1939) — українська актриса.

<sup>7</sup> Васильєва Надія Сергіївна (1852—1920) — російська актриса. В 1897 р. організувала власну трупу, з якою виступала в Житомирі, Мінську, Варшаві.

\* Перекупки, директриси, камеристки, кокетки (франц.). — Ред.

<sup>8</sup> Грициньський Дмитро — один з маловідомих українських драматургів початку ХХ ст. Його драма «Брат на брата» здобула популярність в тогочасних українських трупах.

<sup>9</sup> Васильченко Степан Васильович (1879—1932) — український письменник, драматург.

<sup>10</sup> Олесь Олександр (Кандиба Олександр Іванович, 1878—1944) — український поет і драматург.

<sup>11</sup> Яновська Любов Олександрівна (1861—1933) — українська письменниця, драматург.

<sup>12</sup> Сулима Тетяна Степанівна (1863—1927) — українська письменниця.

<sup>13</sup> Словацький Юліуш (1809—1849) — польський поет-романтик.

<sup>14</sup> Хуторна Єлизавета Олексіївна (1886—1980) — українська актриса.

<sup>15</sup> Мар'яненко Іван Олександрович (1878—1962) — український актор, режисер, педагог.

<sup>16</sup> Петлішенко Марко Олександрович (1880—1938) — український актор і режисер.

<sup>17</sup> Корольчук Олександр Іванович (1883—1925) — український актор і режисер.

<sup>18</sup> Маринич Григорій Васильович (1876—1961) — український актор.

<sup>19</sup> Тарновський Станіслав (1837—1917) — польський критик і історик літератури, професор Краківського університету.

<sup>20</sup> Малецький Антоні (1821—1913) — польський філолог, історик.

<sup>21</sup> Сумцов Микола Федорович (1854—1922) — український фольклорист, етнограф, літературознавець.

<sup>22</sup> Ковалевський І.— український актор; працював у трупі М. Садовського у Києві.

<sup>23</sup> Меровінги — перша королівська династія у Французькій державі (кінець V ст.— 751). Названа по імені напівлегендарного засновника роду — Меровея.

<sup>24</sup> Сенешаль — у Франції головний управляючий королівським палацом.

<sup>25</sup> ...розтинає, як Александр Македонський гордіїв вузол.— За давньогрецькою легендою, заплутаний вузол, яким фрїгійський цар Гордій прив'язав ярмо до дишла воза. За передбаченнями оракула, той, хто розв'яже вузол, стане світовим володарем. У переказах мовиться, що цар Македонії Александр Македонський (356—323 до н. е.) замість того, щоб розв'язувати, розрубав його мечем.

#### УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІД ЧАС РЕВОЛЮЦІЇ

Вперше надруковано в газ.: Українська трибуна (Варшава).— 1921.— 31 лип., 5 серп.

Подається за вид.: *Вороний Микола*. Театр і драма.— Київ, 1989.— С. 293—304.

<sup>1</sup> Молодий театр.— Йдеться про театр, організований Л. Курбасом 1917 р. в Києві. Розробляючи естетичну теорію театрального мистецтва, М. Вороний не повністю сприймав конструктивістські прийоми театру Л. Курбаса, що розвивався в руслі авангардизму. Однак окремі його здобутки він оцінював дуже високо, зокрема постановку «Гайдамаків» Т. Шевченка.

<sup>2</sup> Жулавський Ежи (1874—1915) — польський письменник, перекладач і драматург, представник «Молодої Польщі». На сцені молодого театру була поставлена його п'єса «Йоля» (у М. Вороного «Йоля»).

<sup>3</sup> Шоу Джордж Бернард (1856—1950) — англійський письменник. Засновник нової драми — драми-дискусії, драми парадоксів; мав значний вплив на літературу і мистецтво ХХ ст.

<sup>4</sup> Антуан Андре (1858—1943) — французький режисер, актор, теоретик театру. 1887 р. організував Вільний театр. Виступав проти мелодрами,

міщанської драми, дотримувався принципів «ліберального еkleктизму»; виставляв п'єси письменників різних мистецьких спрямувань, підтримував натуралістичні традиції Е. Золя.

<sup>5</sup> Сольський Людвік (1855—1954) — польський режисер, актор і театральний діяч. Розробляв традиції польського реалістичного мистецтва.

<sup>6</sup> Гайдебуров Павло Павлович (1877—1960) — російський актор і режисер. Теоретик і організатор народного (загальнодоступного) театру в Росії в 1903—1914 рр.

<sup>7</sup> Курбас Олесь (1887—1942) — український актор і режисер; організатор і керівник труп «Молодий театр» (1916), «Березіль» (1922). Розвивав новаторський, авангардистський напрям в українському театральному мистецтві.

<sup>8</sup> Васильєв Георгій Михайлович (1892—1949) — російський та український актор.

<sup>9</sup> Петрицький Анатолій Галактіонович (1895—1964) — український театральний художник. Розробляв живописно-декоративну манеру оформлення театального спектаклю.

<sup>10</sup> Піти до Каносси — переносно — згодитися на принизливу капітуляцію.

<sup>11</sup> ...до «своєї влади» в Кам'янець.— 1919 р. після поразки Директорії уряд УНР переїхав до Кам'янця-Подільського.

<sup>12</sup> Загаров Олександр — головний режисер Державного драматичного театру, відкритого 1918 р. в Києві. Колишній режисер Олександринського театру в Петербурзі (нині Ленінградський академічний театр драми ім. О. С. Пушкіна).

<sup>13</sup> Троїцький народний дім.— Йдеться про збудований у 1901—1902 рр. Будинок народної освіти, де були театральний зал, бібліотека, читальня. В 1907—1916 рр. будинок орендував М. Садовський для свого театру. Тепер у цьому приміщенні Київський театр оперети.

<sup>14</sup> Гаккебуш Любов Михайлівна (1888—1947) — українська актриса.

<sup>15</sup> Гаєвський Гнат (1858—1919) — український актор. Очолював власну трупу (з 1895 р.), брав участь в організації фронтового театру 1917—1919 рр.

<sup>16</sup> Національний театр.— Мاستяся на увазі відкритий 1917 р. у Троїцькому народному будинку в Києві «Український національний театр» — перший державний український театр (проіснував один рік).

<sup>17</sup> Степовий Яків Степанович (1883—1921) — український композитор і музично-громадський діяч.

<sup>18</sup> Єлева Костянтин Миколайович (1897—1950) — український графік.

<sup>19</sup> Ващенко Г.— псевдонім Г. Васківського, автора прозової збірки «До ґрунту».

<sup>20</sup> Меллер Вадим — український художник, театральний декоратор, портретист. Працював разом з Л. Курбасом.

<sup>21</sup> Монюшко Станіслав (1819—1872) — польський композитор, основоположник національної оперної школи.

<sup>22</sup> Сметана Бедржих (1824—1884) — чеський композитор, диригент, піаніст, музично-громадський діяч.

<sup>23</sup> Січинський Денис Володимирович (1865—1909) — український композитор, музичний діяч, фольклорист.

<sup>24</sup> Козаченко Григорій (1858—1924) — російський композитор.

<sup>25</sup> Центральна рада — український уряд, орган державного управління в межах України, який об'єднував різні партії та організації на демократичній основі. Проголошена у Києві 17 березня 1917 р., 26 січня 1918 р. прийняла своє існування. Перший Всеукраїнський з'їзд Рад проголосив 25 грудня 1917 р. створення Української Радянської Республіки.

<sup>26</sup> Багриновський Михайло Михайлович (1885 — ?) — російський і український диригент і композитор.

<sup>27</sup> Мордкін Михайло Михайлович (1881—1944) — російський артист, балетмейстер, педагог.

<sup>28</sup> Верстовський Олексій Миколайович (1799—1862) — російський композитор і театральний діяч.

<sup>29</sup> Денікін Антон Іванович (1872—1947) — головнокомандуючий білогвардійськими збройними силами Південної Росії, один з організаторів Добровольчої армії.

<sup>30</sup> «Просвіта» — культурно-освітні заклади і товариства, які існували на Україні з 70-х років ХІХ ст. до 30-х років ХХ ст.

#### РЕЖИСЕР

Вперше надруковано у кн.: *Вороний Микола. Режисер // Театральний підручник.* — Львів, 1925.

Подається за вид.: *Вороний Микола. Твори.* — К., 1989. — С. 544—569.

<sup>1</sup> Тогобочний — псевдонім Щоголева Івана Андрійовича (1862—1938), українського драматурга, актора, театрального діяча.

<sup>2</sup> Костенко Валентин (1895 — ?) — український композитор і музикант, критик-публіцист.

<sup>3</sup> Ватто Антуан (1684—1721) — французький живописець, майстер тонкого малюнка і змалювання психології героя.

<sup>4</sup> Самійленко Володимир Іванович (1864—1925) — український письменник. Автор ліричних, патріотичних і сатиричних творів.

<sup>5</sup> ...старовинні малюнки М а м а я... — Йдеться про українські народні образи з козаком.

#### ДРАМАТИЧНА ПРИМАДОННА.

##### *Естетично-критичний етюд.*

##### *До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької*

Вперше надруковано окремим виданням: *Вороний Микола. Драматична примадонна // Естетико-критичний етюд // До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької.* — Львів, 1924.

<sup>1</sup> Вірина Олександра Іванівна (? — 1926) — українська актриса.

<sup>2</sup> Маркова (Одинцова) Олександра Іванівна — українська актриса.

<sup>3</sup> Боярська Євдокія Прокопівна (1861—1900) — українська актриса.

<sup>4</sup> Садовська (Барілотті) Марія Карпівна (1855—1891) — українська співачка і драматична актриса.

<sup>5</sup> Базарова Ніна Володимирівна (? — 1889) — українська актриса.

<sup>6</sup> Зарницька (Азгуріді) Єфросинія Пилипівна (1867—1936) — українська актриса.

<sup>7</sup> Шостаківська Юлія Степанівна (1871—1939) — українська актриса.

<sup>8</sup> Зініна Олена Андріївна (1867—1943) — українська актриса.

<sup>9</sup> Лучицька Катерина Людвиківна (1889—1971) — українська актриса.

<sup>10</sup> Еркман — Шатріан — французькі письменники-співавтори Еміль Еркман (1822—1899) і Шарль Луї Гартьєн Александр Шатріан (1826—1890). Про українські переробки їхніх п'єс див. рецензію М. Вороного «Судженого конем не об'їдеш» І. Карпенка-Карого (Зоря. — 1893. — С. 222).

<sup>11</sup> Ратмирова Олена Павлівна (1869—1927) — українська актриса.

<sup>12</sup> Васильєв-Святошенко Матвій Матвійович (1863—1961) — український композитор і диригент. З 1882 р. диригент у трупах М. Кропивницького та М. Садовського.

<sup>13</sup> ...«Вертеп» за варіантом Галагана... — Йдеться про один з текстів вертепної драми, який було знайдено в маєтку українських поміщиків Галаганів (див.: *Галаган Г. П.* Малорусский вертеп. // *Киевская старина.*— 1882.— Кн. 4.— С. 1—38). За цим текстом і була здійснена постановка Леся Курбаса. Галаган Григорій Павлович (1818—1888) — український поміщик, меценат, сприяв розвитку української культури і літератури.

<sup>14</sup> Євреїнов Микола Миколайович (1879—1953) — російський драматург, режисер, історик і теоретик театру.

<sup>15</sup> Далькросс Еміль Жак (1865—1950) — німецький теоретик музики, педагог.

РЕЖИСЕРСЬКІ УВАГИ ДО ДРАМИ  
«НІЧ ПІД ІВАНА КУПАЛА»

Вперше надруковано у кн.: *Старицький М.* Ніч під Івана Купала. З увагами Миколи Вороного.— Львів, 1925.

Подасться за вид.: *Вороний Микола.* Театр і драма.— К., 1989.— С. 238—256.

<sup>1</sup> В ній ми чуємо правдивий відгук ідей та настроїв ліпшої часті української інтелігенції...— Розглядаючи ідеологічні та культурні витоки громадянської поезії М. Старицького, яка відбивала умонастрої української інтелігенції, в тому числі й тієї, що примикала до «Громади», М. Вороний, по суті, солідаризується в оцінці новаторства М. Старицького з Франком. Франко підкреслював, що Старицький є власне виразником поетичного голосу «українського інтелігента», що говорить «не до фікційного укр[аїнського] народу, який з елементарних причин не міг ані слухати, ані розуміти його,— але до своїх рівних інтелігентів, про свої інтелігентські погляди та почування».

Зокрема про людей, що гуртувалися навколо кївської «Громади», він говорив так: «З початком 70-х років XIX в. зложилася в Києві громадка людей, українців, якій у історії нашого духовного розвитку не легко підшукати пару. Переважно люди з немалими, деякі між ними з першорядними талантами, високоосвічені, оживлені найкращими ідеями свого часу, пройняті запалом до чесної праці для рідного краю, вони знесли всі свої великі духовні засоби, свій запал і енергію в діло дивання українського народу. Головними верховодами тої громадки були В. Антонович і М. Драгоманов» (*Франко Іван.* Збір. творів: у 50-ти т.— К., 1982.— Т. 33.— С. 239, 237).

<sup>2</sup> Драгоманов Михайло Петрович (1841—1895) — український історик, фольклорист, політичний діяч, один з організаторів кївської «Громади», а пізніше українсько-руської радикальної партії.

<sup>3</sup> Антонович Володимир Боніфатійович (1834—1908) — український історик, археолог, етнограф. Один з організаторів та ідеологів кївської «Громади».

<sup>4</sup> Житецький Павло Гнатович (1837—1911) — український філолог, член-кореспондент Петербурзької АН з 1898 р. Належав до кївської «Громади».

<sup>5</sup> Русов Олександр Олександрович (1847—1915) — український фольклорист, етнограф і громадський діяч.

<sup>6</sup> Науменко Володимир Павлович (1852—1919) — український історик і журналіст, редактор журналу «Киевская старина» (1893—1906).



## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

«УКРАЇНСЬКИЙ АЛЬМАНАХ»

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1901.— Т. 16.— Кн. 11.— С. 14.  
Редакція журналу повідомляла: «Від нашого співробітника, талановитого поета д. М. Вороного одержали ми отсю «Відозву» з проською помістити її в нашому і в інших галицько-руських виданнях». І далі йшов текст листа-заклику М. Вороного до українських письменників.

Подається за першодруком.

ЛІРИКА КРАСИ І СМЕРТІ

(«Сон-трава» Грицька Чупринки)

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 82 (10 квітня).— С. 3—4.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Коваленко Олексій Кузьмич (1880—1927) — український поет, письменник і видавець. Зокрема видав декламатор «Розвага», альманах «Терновий вінок». Його перу належить рецензія на збірник М. Вороного: Ліричні поезії.— К., 1911.— Т. 1, в журн. Неділя.— 1912.— № 11.— С. 8.

<sup>2</sup> Бальмонт Костянтин Дмитрович (1867—1942) — російський поет-символіст, перекладач.

<sup>3</sup> Шеллінг Фрідріх Вільгельм (1775—1854) — німецький філософ,

<sup>4</sup> ...гримаси самогубця Карманського...— Мається на увазі «психологічний образок у замітках і поезіях» «З теки самовбивця» Петра Карманського (Львів, 1890), де розгортається історія душі героя-декадента.

<sup>5</sup> Шопен Фридерик (1810—1849) — польський композитор і піаніст.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. КИДАЮ СЛОВА.

*Нариси й оповідання*

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 111 (26 травня).— С. 3—4.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Лепкий Богдан Сильвестрович (1872—1941) — український письменник, критик, видавець, професор української літератури в Краківському університеті.

<sup>2</sup> «Українська хата» — літературно-науковий журнал. Видавався у Києві в 1909—1914 рр.

<sup>3</sup> Стефанік Василь Семенович (1871—1936) — український письменник, визначний новеліст.

СОФОКЛ. АНТИГОНА.

*Перевішував Петро Ніщинський*

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 135 (16 червня).— С. 4.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Ніщинський Петро Іванович (1832—1896) — український композитор і поет-перекладач.

<sup>2</sup> Гомер — легендарний давньогрецький поет.

<sup>3</sup> Теби — застаріла форма написання назви міста Фіви.

<sup>4</sup> Коломийка — жанр українського фольклору, коротка пісня, що складається з чотирнадцятискладового римованого двовірша.

<sup>5</sup> Александрійський вірш — шестистопний ямб з цезурою після третьої стопи. В XIX ст. зберігається в античних стилізаціях.

<sup>6</sup> Шумка — українська народна пісня-танець, близька за характером і темпом до коломийки.

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 185 (18 серпня).— С. 4.  
 Подається за першодруком.

В. ВИННИЧЕНКО. ТВОРИ.

*Книжка четверта*

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 57.— Кн. 4.— С. 179—183.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Колись Ів. Франко, вітаючи перші кроки цього письменника, здивовано питався словами одного з персонажів Карпенка-Карого: «І де ти такий узявся?» — Цими словами розпочинається рецензія І. Франка на збірку оповідань В. Винниченка «Краса і Сила» (ЛНВ.— 1907.— Кн. 10.— С. 139—141).

<sup>2</sup> ...засвоїв собі головну тезу Ібсенового Бранда.— Мається на увазі герой символічно-філософської драматичної поеми Ібсена «Бранд» (1866), однією з характерних рис якого є духовний і етичний максималізм, що межує навіть з антигуманністю.

<sup>3</sup> «Дзвін» — видавництво, організоване в 1907 р. в Києві. Друкувало журнал «Дзвін» (1913—1914). В 1919—1921 рр. базувалось у Відні, де публікувались твори В. Винниченка, С. Черкасенка та ін. Директором видавництва був Ю. Тищенко (Сірій).

<sup>4</sup> ...«за человека страшно» стає.— Ці та інші висловлювання з творів Ф. Достоєвського, взяті в лапки, вказують на одну з традицій, з якою пов'язує М. Вороний В. Винниченка («швидше вже на ньому слідно вплив російських, навіть, може, французьких письменників, тільки не наших»).

<sup>5</sup> Один з наших поважних і щирих критиків...— Йдеться про аналіз творчості В. Винниченка С. Єфремовим в «Історії українського письменства» (Київ, 1917.— Вид. третє.— С. 429).

<sup>6</sup> Гойя Франсіско Хосе де (1746—1828) — іспанський художник, автор графічних серій «Капричос» (1793—1798), «Лихоліття війни» (1810—1820), «Тавромахія» (1815), сповнених сарказму і трагедійного пафосу в оцінці сенсу людського буття.

<sup>7</sup> Ідеологія Дарвіна — Маркса — Ніцше.— На початку ХХ ст. стало модним ототожнювати теорії Дарвіна, Маркса і Ніцше, додаючи в них єдину ідеологію, засновану на боротьбі людини за виживання.

<sup>8</sup> ...могучий крик протесту... у Л. Толстого: «Не могу молчать».— Мається на увазі стаття Толстого, повна назва якої «Не могу молчать. Про смертні покарання» (1908).

<sup>9</sup> Не був песимістом Мик[ола] Гавр[илович] Чернишевський.— Микола Гаврилович Чернишевський (1828—1889) — російський революціонер-демократ, просвітитель-енциклопедист, письменник, літературний критик. Спіраючись на праці Гегеля, Гізо та ін., Чернишевський розробляє ідеї загальної історії, зокрема підкреслював роль матеріальних умов в ній, ідею циклічності історичного процесу із закономірною зміною висхідних і низхідних фаз розвитку.

<sup>10</sup> Все тече...— Вислів з поеми римського поета, філософа і просвітителя Тита Лукреція Кара (бл. 99—55 до н. е.) «Про природу речей».

ХРИСТІ АЛЧЕВСЬКОЇ. ВИШНЕВИЙ ЦВІТ. Х., 1912

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 58.— Кн. 6.— С. 581—585.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Алчевська Христіна Олексіївна (1882—1931) — поетеса, прозаїк, драматург, перекладач і критик.

<sup>2</sup> Пчілка Олена (Косач Ольга Петрівна; 1849—1930) — українська письменниця, редактор, видавець. Автор поетичної збірки «Думки-мережанки» (1885). Мати Лесі Українки.

<sup>3</sup> Кравченко Уляна (Шнайдер Юлія Юріївна, 1860—1947) — українська письменниця. На час цієї рецензії автор поетичних збірок «Ргіта vera» (1885), «На новий шлях» (1891).

<sup>4</sup> Попович-Боярська Кліментина Карлівна (1863—1945) — українська письменниця і громадський діяч. Автор віршів, поеми «Звичайна історія» (1887), оповідань.

<sup>5</sup> Дніпрова Чайка (Березіна-Василевська Людмила Олексіївна, 1861—1927). Українська письменниця. З поетичними творами почала виступати з 1885 р.

<sup>6</sup> Романова Одарка (Романова Дарія Володимирівна) — українська поетеса. Перша збірка «Пісні, думки, легенди» вийшла 1896 р.

<sup>7</sup> Кибальчич Надія Костянтинівна (1878—1914) — українська поетеса. Друкуватися почала в періодиці на початку ХХ ст. Перша збірка «Поезії» вийшла 1913 р.

<sup>8</sup> Комарова Галина Миколаївна (1877—1938) — українська поетеса. Перші поезії з'являються 1900 р., а збірка «Починок» вийшла 1905 р.

<sup>9</sup> Козачка (Виноградова Марія Олександрівна, 1878—?) — українська поетеса. Почала друкуватися в 1901 р.

<sup>10</sup> Підгірянка Марійка (Ленерт-Домбровська Марія Омелянівна, 1881—1963) — українська поетеса. Автор збірки «Відгуки душі» (1908).

<sup>11</sup> Гриневичева Катря (Катерина Василівна; 1875—1947) — українська письменниця.

<sup>12</sup> Супруненко Ганна (Стелецька Галина Іванівна) — українська поетеса. Друкуватися почала в 1905 р.

<sup>13</sup> Волошка Людмила (Морозова-Курек Людмила Яківна, 1887—1952) — українська поетеса. Активно друкувалася на початку ХХ ст.

<sup>14</sup> Сохачевська Лідія Вікторівна — українська поетеса. З 1907 р. друкувалася в періодичних виданнях.

<sup>15</sup> Морозівна Вероніка — українська поетеса. Перші твори з'являються друком в 1908 р.

<sup>16</sup> Журлива Олена (Котова Олена Костянтинівна, 1898—1971) — українська поетеса і педагог.

<sup>17</sup> Остапівна Ірма (Дучимінська Олександра Василівна) — українська поетеса. Спільно з Н. Кобринською видавала «Жіночу бібліотеку». Активно друкувалася в західноукраїнській пресі 20—30-х років.

<sup>18</sup> Кочубеївна — один з псевдонімів Олени Пчілки.

<sup>19</sup> І от з виходу першого збірника «Туга за сонцем» минуло п'ять літ.— Збірка поезій Христини Алчевської «Туга за сонцем» вийшла 1907 р.

<sup>20</sup> ...в «Вологодському збірнику» (що був конфіскований за оповідання М. Коцюбинського «Кат») ...— Мова йде про літературний збірник: З неволі.— Вологда-Петербург, 1908, де було вміщено оповідання М. Коцюбинського «Persona grata» (с. 38—54).

#### Г. ВАСЬКІВСЬКИЙ Й. ДО ГРУНТУ

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1912.— Т. 60.— Кн. 10.— С. 391—394.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Васьківський Г.— маловідомий український письменник. Розглядаючи його перші твори, М. Вороний певною мірою порушує питання еволюції народницької прози.

<sup>2</sup> ...цією манерою воно дорівнює оповіданням такого ж роду у Винниченка або М. Горького.— У творах В. Винни-

ченка що тенденцію вбачають у таких творах із життя заробітчан, як «Раб краси», «Кузь і Грицунь», «Серед чужих»; М. Горький відтворив цю тему в «Очерках и рассказах» 1898—1899 рр.

Т. КОЛЕСНИЧЕНКО. ПІЙМАВ ОБЛИЗНЯ! (ПЕРЕКАПУСТИЛИ).

*Жарт на одну дію*

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 5.— С. 382—383, за підписом М. У-ко.

Подається за першодруком.

СЕМЕНКО. PRELUDE. ЛІРИКА. Київ, р. 1913

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 6.— С. 571—574, за підписом М. У-ко.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Семенко Михайло Васильович (1892—1937) — український поет, один з представників українського футуризму.

<sup>2</sup> Надсон Семен Якович (1862—1887) — російський поет. У 1864—1872 рр. жив у Києві. В ряді віршів оспівав українську природу.

ПАХАРЕВСЬКИЙ. Оповідання

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1913.— Т. 64.— Кн. 11.— С. 380—381, за підписом М. У-ко.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Пахаревський Леонід Андрійович (1883—1938) — український письменник, актор, режисер, перекладач.

<sup>2</sup> Мачтет Григорій Олександрович (1852—1901) — російський письменник. Звертався до української тематики, був знайомий з багатьма діячами українського письменства.

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА. ЛИЦАР-САМ

Вперше надруковано в журн.: Дзвін.— 1914.— Т. 3.— № 1.— С. 102—104, за підписом К-ко.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ...стягнув на себе громи і блискавки «громадянської» критики на Україні російській...— Соціологічна критика в особі С. Єфремова неприхильно сприйняла появу відкритого листа М. Вороного (1901) із закликом до молодих письменників взяти участь у альманасі «З-над хмар і з долин», який «і змістом і формою міг би хоч трохи наблизитись до нових течій і напрямків сучасних європейських літератур». Як зауважував пізніше М. Вороний, «як не був скромний мій лист, але в історії нашого письменства він набув значення мовби «маніфесту» (так принаймні назвав його Єфремов, що з тяжким осудом накинувся на розтлінний «модернізм» у двох своїх книжках — («На мертвій точці» і «В пошуках нової красоти» (ІЛ, ф. 110, № 29, с. 51). З полемічною відповіддю С. Єфремову виступив І. Франко («Принципи і безпринципність», 1903; «Вихід альманаха», 1903 р.), сприяючи розгортанню літературної дискусії.

НАДІЯ КИБАЛЬЧИЧ. ПОЕЗІЇ. Київ, 1913. Стр. 52

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1914.— Т. 65.— Кн. 1.— С. 200—203.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Брюсов Валерій Якович (1873—1924) — російський поет, прозаїк, критик і перекладач.

<sup>2</sup> «Весы» — російський літературний щомісячник, основний періодичний орган символістів, що виходив у Москві (1904—1909). Фактичним керівником журналу був В. Я. Брюсов. У рецензії М. Вороний цитує рядки із статті В. Брюсова «Ключи тайн» (1904).

#### С. ЧЕРКАСЕНКО. КАЗКА СТАРОГО МЛИНА

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1914.— Т. 65.— Кн. 4.— С. 184—186.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символічну, зафіксувалась була на фазі — неореалістичній. — Розуміння Вороним різних типів розвитку європейської драми (натуралістичної, символічної, неореалістичної) викладено у його дослідженні «Театральне мистецтво і український театр» (1912).

<sup>2</sup> Неоромантизм — напрям у літературі, музиці, живопису кінця ХІХ — початку ХХ ст., який розвивався у тому ж руслі, що й модернізм (часом трактується як його синонім). У європейській драматургії — Гауптман, Ібсен, Метерлінк, Гюфмансталь, Рідель, Виспянський в українській — Леся Українка та ін.

<sup>3</sup> Феєрична мелодрама. — Так М. Вороний визначає жанрову природу неоромантичної драми, в якій поєднуються елементи мелодрами (динамічна інтрига, патетичний гіперболізм, контрастність характерів, часто на фоні казкової природи) і феєрії як виду театрального видовища, що характеризується атмосферою фантастики, музикою, світловими ефектами.

<sup>4</sup> Драматизована утопія — драматичний жанр, в якому дія розгортається на фоні властивої для утопії вимріяної шляхетної ідеї, на основі ілюзорності, фантастики тощо.

<sup>5</sup> Неоромантичний напрямок своєрідно позначився на попередній драматичній творчості Олеся... — Маються на увазі драматичні твори Олеся «По дорозі в Казку» та «Понад Дніпром», які тогочасна критика (А. Ніковський) ставила у зв'язок з творчістю письменників — авторів символічної п'єси.

ЛИС МИКИТА.

#### З німецького переробив Іван Франко

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1914.— Т. 65.— Кн. 6.— С. 567—569.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «Дзвінок» — двотижневий ілюстрований художньо-педагогічний журнал для дітей і юнацтва. Виходив у Львові в 1890—1914 рр.

<sup>2</sup> ...нібито позичив свою байку про Лиса Микиту з відомої трагедії Гете «Reineke Fuchs...» — Сатирична поема «Рейнеке-Лис», заснована на традиціях тваринного епосу кінця ХV ст., була створена Й. В. Гете в 1793 р. Франко писав у передмові, що «взяв тільки головну раму нідерландської поеми Віллема, значить, ту саму, що є і в німецькій книзі про Рейнеке і в Гетевім перекладі, та я виповнював ту раму зовсім вільно...» (Франко І. Збір. творів. В 50-ти т.— К., 1976.— Т. 4.— С. 66—67).

<sup>3</sup> Віллемс Ян Франс (1793—1846) — бельгійський письменник. У 1836 р. видав народну сатиричну книгу «Рейнеке-Лис».

<sup>4</sup> Готшед Йоганн Хрістоф (1700—1766) — німецький письменник, критик і перекладач.

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЕРГІЙ ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ

(Артист-маляр)

Вперше надруковано в журн.: ЛНВ.— 1903.— Т. 22.— Кн. 4.— С. 19—25. Пізніше М. Вороний розцінював цю статтю як одну з перших в українській критиці, що зверталася до мистецтвознавчих питань («25 літ тому я перший українською мовою написав поважну статтю про малярство.— Див. «Сергій Васильківський» в ЛНВ, здається, 1902 чи 1903, стаття на 1/2 арк. друку). І аж до самої революції ніхто, крім мене, поважних статей про малярство українською мовою не давав» (Ш, ф. 110, № 29, с. 54).

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Васильківський Сергій Іванович (1854—1917) — український живописець. Автор лірико-епічних пейзажів, жанрових та історичних картин.

<sup>2</sup> А як їх наймення і де їх могили, Щоб скласти хоч пізні вінці! — Слова з поезії Лесі Українки «На столітній ювілей української літератури» (1898).— Див.: *Українка* *Леся*. Збір. творів: У 12-ти т.— К., 1975.— Т. 1.— С. 174.

<sup>3</sup> Гекуба — в поемі Гомера «Іліада» — дружина троянського царя Приама, яка втратила під час Троянської війни чоловіка і майже всіх своїх дітей. Образ уособлює безкінечну скорботу і відчай.

<sup>4</sup> Орловський Володимир Донатович (1842—1914) — живописець-пейзажист, один з організаторів Київського художнього училища.

<sup>5</sup> Клодт фон Юргенбург Михайло Костянтинович (1833—1902) — російський живописець-пейзажист.

<sup>6</sup> Віллевальде (в тексті Велівальде) Богдан Павлович (1818—1903) — російський живописець-баталіст.

<sup>7</sup> Третьяковська галерея в Москві — світового значення музей російського і радянського образотворчого мистецтва; заснована 1856 р. П. М. Третьяковим.

<sup>8</sup> Маркс Адольф Федорович (1838—1904) — видавець журналу «Нива» (1870—1918) і додатку до нього — зібрання творів російських та іноземних письменників, ілюстрованих видань. 1900 р. видав альбом «Из украинской старины» (Спб., 1900), підготовлений С. Васильківським разом з українським живописцем М. Самокишем (1860—1944).

<sup>9</sup> Яворницький Дмитро Іванович (1855—1940) — український історик, археолог, етнограф, фольклорист і письменник.

<sup>10</sup> ...не втне Авраам Ісаака...— Авраам у біблійній міфології батько Ісаака. За велінням бога він мав принести сина в жертву богу, та під час жертвоприношення був зупинений ангелом, посланцем бога.

ВСЕУКРАЇНЬКА МИСТЕЦЬКА ВИСТАВКА.

### Малярство

Вперше надруковано в українському двотижневому ілюстрованому журн.: *Глобус*.— 1928.— № 5.— С. 78—80.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ВУАН (Всеукраїнська Академія наук) — наукова інституція, заснована 1919 р. у Києві.

<sup>2</sup> АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) — творче угруповання українських письменників, засноване 1925 р.

<sup>3</sup> АХЧУ (Асоціація художників Червоної України) — творче об'єднання радянських майстрів українського образотворчого мистецтва, засноване 1926 р.

<sup>4</sup> ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України) — творче об'єднання українських радянських художників. Засноване 1927 р. групою майстрів, що вийшли з АРМУ.

<sup>5</sup> Петров-Водкін Кузьма Сергійович (1878—1939) — російський живописець. Від символіки і декоративних пошуків прийшов до романтично-патетичних картин на революційні теми і поетичних портретно-жанрових композицій.

<sup>6</sup> Крюгер-Прахова Анна Августівна (1876—1962) — український живописець, автор жанрових картин, пейзажів, портретів.

<sup>7</sup> Козик Михайло Якимович (1879—1947) — український живописець, учень К. Коровіна.

<sup>8</sup> Носко Петро Васильович (1885—?) — український живописець, автор історичних картин, портретів.

<sup>9</sup> Шульга Ілля Максимович (1878—1938) — український живописець, учень І. Ю. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв.

<sup>10</sup> Волокидін Павло Гаврилович (1877—1936) — український живописець-портретист.

<sup>11</sup> Крайнін.— Йдеться, очевидно, про Данила Карповича Крайнеса (1872—1949), українського художника-портретиста.

<sup>12</sup> Буковецький Євген Йосипович (1866—1948) — український живописець-портретист.

<sup>13</sup> Бершадський Юлій Рафаїлович (1869—1956) — український живописець. Працював переважно в галузі побутового жанру.

<sup>14</sup> Крюков Микола Васильович (нар. 1902 р.) — художник-графік. Автор творів «Тарілка черешень», «Яблука», «Гранати».

<sup>15</sup> Симонов Олександр Корнійович (1875—1957) — художник-пейзажист. Автор творів «Ранок у Донбасі», «Околиці Харкова», «Шахти».

<sup>16</sup> Горобець Павло Матвійович (нар. 1905 р.) — український живописець-пейзажист. Автор творів «На Ворсклі», «Замріяний Дніпро» та ін.

<sup>17</sup> Кокель Олексій Опанасович (1880—1956) — український живописець. Один із засновників Асоціації художників Червоної України.

<sup>18</sup> Коровчинський Віктор Мусійович (1890—1949) — український живописець. Учень К. Коровіна.

<sup>19</sup> Черкаський Абрам Маркович (1886—1968) — живописець-пейзажист.

<sup>20</sup> Садиленко Юрій Харлампійович (1903—1967) — автор станкових картин «Будівництво», «Мартенцики» та ін.

<sup>21</sup> Шаренов Михайло Андрійович (1881—1957) — живописець-портретист. Автор портретів М. Рильського, І. Кочерги, В. Заболотного та ін.

<sup>22</sup> Прехоров Семен Маркович (1873—1948) — живописець, майстер жанрової картини, портретист і пейзажист.

<sup>23</sup> Жук Михайло Іванович (1883—1964) — український графік, живописець, поет.

<sup>24</sup> Северин Іван Митрофанович (1881—1964) — український живописець.

<sup>25</sup> Балясний Михайло Матвійович (нар. 1892 р.) — український художник. Автор плакатів, панно, пейзажів.

<sup>26</sup> Таран Андрій Іванович (1886—1967) — український живописець. Вчився у Пензі, Петербурзі, Парижі. Викладав у Київському художньому інституті.

<sup>27</sup> Штільман Ілля Нісонович (1902—1966) — заслужений діяч мистецтв УРСР. Автор пейзажів, натюрмортів, портретів.

<sup>28</sup> Пустовійта.— Можливо, йдеться про українського художника-графіка Пустовійта Гаврила Михайловича (1900—1947).

<sup>29</sup> Фраерман Теофіл Борисович (1883—1957) — майстер портрета, пейзажу та жанрового живопису.

<sup>30</sup> Пальмов Віктор Никандрович (1888—1929) — російський та український живописець.

<sup>31</sup> Голубятников Павло Костянтинович (1892—1942) — російський та український живописець. У 1917—1922 рр. вчився у К. Петрова-Водкіна.

<sup>32</sup> Тряскін Микола Андрійович (нар. 1902 р.) — художник театру й кіно.

<sup>33</sup> Чуп'ятов-Шавикін Дмитро Миколайович (1902—1965) — український живописець, автор тематичних картин «Розстріл», «Барикади. 1905 рік» та ін.

<sup>34</sup> Богомазов Олександр Костянтинович (1880—1930) — український живописець. Автор портретів, натюрмортів. Викладав у Київському художньому інституті.

<sup>35</sup> Окрему групу на виставці становлять великі полотна «бойчукістів»... — Йдеться про послідовників художника-монументаліста М. Л. Бойчука (1882—1939), який створив на Україні свою школу.

<sup>36</sup> Седляр Василь Феофанович (1899—1938) — український живописець, учень М. Л. Бойчука.

<sup>37</sup> Рокицький Микола Андрійович (1901—1944) — український живописець, учень М. Л. Бойчука.

<sup>38</sup> Падалка Іван Іванович (1894—1938) — український живописець і графік, учень М. Л. Бойчука.

<sup>39</sup> Шехтман Мануїл Йосипович (1900—1941) — український живописець, учень М. Л. Бойчука.

<sup>40</sup> Павленко Оксана Трохимівна (1896—?) — майстер монументальних розписів.

<sup>41</sup> Павлюк Микола Артемович (нар. 1901 р.) — автор монументальних творів і станкового живопису.

<sup>42</sup> стінопис... джоттовський... — Джотто ді Бондоне (1266 або 1267—1337) — італійський живописець, скульптор і архітектор, представник Ранняго Відродження. Фрески капели дель Арена в Падуї і церкви Санта-Кроче у Флоренції відзначаються силою і монументальною величністю образів, тектонічністю композиції.

<sup>43</sup> ...традиції... італійського кватроченто. — Епоха, що відзначалася розквітом культури Ранняго Відродження.

#### ВСЕУКРАЇНЬКА МИСТЕЦЬКА ВИСТАВКА.

##### *Графіка. Скульптура*

Вперше надруковано в журн.: Глобус. — 1928. — № 6. — С. 91—92. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Меццо-тінто (чорна манера) — вид поглибленої гравюри по металу.

<sup>2</sup> Касіян Василь Ілліч (1896—1976) — український графік. 1926 р. закінчив Празьку академію образотворчих мистецтв.

<sup>3</sup> Тичина Павло Григорович (1891—1967) — український радянський поет, громадський діяч.

<sup>4</sup> Усачов Олексій Іванович (1891—1957) — російський графік.

<sup>5</sup> Пещинський Іларіон Миколайович (1892—1961) — український художник-графік.

<sup>6</sup> Нелепінська-Бойчук — правильно: Нелетинська-Бойчук Софія Олександрівна (1884—1939) — український художник-графік.

<sup>7</sup> Сахновська Олена Борисівна (1902—1958) — український художник-графік.

<sup>8</sup> Котляревська Марія Євгенівна (нар. 1902 р.) — український художник.

<sup>9</sup> Жалко-Титаренко Порфирій Дмитрович (1881—1949) — український художник-графік, учень І. Ю. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв.

<sup>10</sup> Іжаків. — Очевидно, Іжакевич Іван Сидорович (1864—1962) — український художник-графік, народний художник УРСР.



- <sup>11</sup> Глущенко Микола Петрович (1901—1977) — український живописець. У 1925—1936 рр. працював у Парижі. Народний художник СРСР.
- <sup>12</sup> Агніт-Следзевський Казимир Генріхович (нар. 1898 р.) — художник-карикурист, співробітник журналу «Перець».
- <sup>13</sup> Діндо Жозефіна Костянтинівна (1902—1953) — українська скульпторка. Автор проекту пам'ятника Шевченку в Харкові.
- <sup>14</sup> Теннер Григорій Самійлович (1889—1943) — український скульптор.
- <sup>15</sup> Скрипник Микола Олексійович (1872—1933) — радянський партійний і державний діяч, академік АН УРСР (з 1929 р.).
- <sup>16</sup> Климов Володимир Васильович (1889—?) — український скульптор.
- <sup>17</sup> Леонтович Микола Дмитрович (1877—1921) — український композитор; створив класичні зразки хорових обробок українських народних пісень.
- <sup>18</sup> Яковлев Борис Іванович (1884—1963) — радянський скульптор. Автор творів «Персей з головою Медузи», «Жіноча голова», бюстів Б. Хмельницького, В. Воровського та ін.
- <sup>19</sup> Кратко Бернард Михайлович (1884—1960) — радянський скульптор. Автор погруддя Т. Шевченка (1919 р. його знищили денікінці), К. Маркса, портрета М. Заньковецької та ін.
- <sup>20</sup> Мощенко В. (XVIII ст.) — український народний майстер-золотар.
- <sup>21</sup> Риков Валеріан Микитович (1874—1942) — радянський архітектор. Автор проєктів багатьох житлових і громадських споруд у Києві.
- <sup>22</sup> Тимошенко Надія Митрофанівна (1908—1971) — майстер українського декоративного розпису.
- <sup>23</sup> Колос Сергій Григорович (1888—1969) — майстер українського декоративно-ужиткового мистецтва, мистецтвознавець.

#### ОЛЕКСАНДЕР АРХИПЕНКО

Вперше надруковано в журн.: Глобус.— 1928.— № 8.— С. 123—124.  
 Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Архипенко Олександр Порфірович (1887—1964) — український скульптор, з 1923 р. проживав у США. Працював у стилі кубізму, конструктивізму, абстракціонізму, справив значний вплив на розвиток мистецтва в Західній Європі й Америці.

<sup>2</sup> ...остаточного завершення і вищого розвитку таланту він досяг тільки за кордоном, куди виїхав ще року 1908.—В 1908 р. Архипенко вчився у Паризькій мистецькій школі.

<sup>3</sup> ...мистецтво, замкнене у вузько індивідуальних переживаннях...— В даному разі М. Вороний намагається обґрунтувати перелом у розвитку нових течій початку ХХ ст., зокрема символізму, який ознаменував своєю появою футуризм. Загалом же критик відзначав важливе історико-літературне значення «індивідуалістичної течії» в українській літературі, появу якої пов'язував з виходом альманаху «З-над хмар і з долин» (1903).

<sup>4</sup> ...італійський футуризм, що, виникнувши в країні застиглих античних форм, луснув і сам, задихнувшись пізніше в смороді фашизму.— Йдеться про еволюцію футуризму, однієї з основних авангардистських течій в європейському мистецтві початку ХХ ст., що найбільшого поширення набула в Італії і Росії. У «Маніфесті футуризму» (1909) Ф. Марінетті проголосив повний розрив з традиційною культурою, утверджував урбаністичну естетику. Для італійських футуристів характерні були культ сили, апологія війни як «гігієни миру», що, зрештою, привело деяких представників італійського футуризму до фашизму.

<sup>5</sup> Марінетті Філіппо Томмазо (1876—1944) — італійський письмен-

ник, теоретик футуризму («Маніфести італійського футуризму» 1909—1919 рр.); співробітничав з Муссоліні, прославляючи мілітаризм і фашистську агресію.

<sup>6</sup> Боччіоні Умберто (1882—1916) — італійський живописець і скульптор. З 1916 р.— глава і теоретик футуризму в італійському образотворчому мистецтві.

<sup>7</sup> Русолло Луїджі — один з представників італійських футуристів. Репродукцію його творів досить широко подавала львівська «Неділя» в 1912 р.

<sup>8</sup> Северіні Джіно (1883—1966) — італійський живописець. Один із засновників футуризму.

<sup>9</sup> Пікассо Пабло (1881—1973) — французький живописець, основоположник кубізму.

<sup>10</sup> Сезанн Поль (1839—1906) — французький живописець, представник постімпресіонізму.

## ПУБЛІЦИСТИКА

ДАНИЛО ТАНЯЧКЕВИЧ

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 14.— С. 279—280.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Танячкєвич Данило Іванович (1842—1906) — український громадський діяч і публіцист, священник, посол до австрійського парламенту.

<sup>2</sup> Осадця Михайло (1836—1865) — український філолог, автор шкільної української граматики на засадах етимологічного правопису.

<sup>3</sup> Димет Михайло (1821—1890) — львівський книгопродавець. Поставляв для галицьких українців літературні твори письменників Наддніпрянщини. Матеріально підтримував галицькі літературно-громадські видання і товариства.

<sup>4</sup> «Вечерниці» — перший у Галичині громадсько-літературний тижневик. Виходив у Львові в 1862—1863 рр.

<sup>5</sup> Шашкевич Володимир Маркіянович (1839—1885) — український письменник, редактор журналів «Вечерниці», «Русалка».

<sup>6</sup> Климкович Ксенофонт Григорович (1835—1881) — український письменник. В 1863 р. видавав журнал «Мета», в 1864 р.— популярну бібліотеку «Руська читальня».

<sup>7</sup> Заревич Федір (1835—1879) — український письменник і журналіст. У 1862 р. редактор журналу «Вечерниці», у 1867 р.— газети «Русь».

<sup>8</sup> Лукашевич Лонгин (1839—1882) — український громадсько-культурний діяч. Видавець і перший редактор журналу «Правда».

<sup>9</sup> Горбаль Кость (1836—1903) — український публіцист, громадський діяч, педагог.

<sup>10</sup> Федькович Юрій-Осип Адальбертович (1834—1888) — український письменник.

<sup>11</sup> Цілевич Юліан (1843—1892) — український історик, педагог, перший голова Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>12</sup> Гудик Яків (1839—1892) — український громадський діяч, письменник, священник.

<sup>13</sup> Вахнянин Анатоль (1841—1908) — український письменник, громадський діяч, педагог, композитор.

<sup>14</sup> Слюсарчук Олексій (1838—1912) — галицько-український церковний діяч, автор перших у Галичині українських молитовників і проповідей.

<sup>15</sup> Желехівський Євген (1844—1885) — український мовознавець, лексикограф, фольклорист.

<sup>16</sup> Навроцький Володимир (1847—1882) — український громадський діяч і письменник. Один з найбільш відомих у Галичині діячів «народовської» партії.

<sup>17</sup> Барвінський Олександр Григорович (1847—1927) — педагог, політик, галицький громадський діяч. Автор читанок і підручників українською мовою.

<sup>18</sup> Огоновський Олександр Михайлович (1848—1891) — український громадський діяч, один із засновників Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка та «Просвіти».

<sup>19</sup> «М е т а» — український літературно-політичний журнал, орган галицьких «народовців». Виходив у Львові в 1863—1865 рр.

<sup>20</sup> «Н и в а» — український літературно-науковий журнал. Виходив у Львові в 1865 р.

<sup>21</sup> Сембратович Сильвестр (1836—1898) — львівський уніатський митрополит, з 1895 р. кардинал.

<sup>22</sup> «П р а в д а» — літературний і науково-політичний щомісячний журнал, орган «народовської» партії; виходив у Львові з перервами у 1867—1898 рр.

### З СПОМИНОК ПРО М. КОСТОМАРОВА

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 16.— С. 313—314.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «Русское обозрение» — російський літературно-політичний і науковий щомісячний журнал. Видався в Москві у 1890—1898, а також в 1901 і 1903 рр.

<sup>2</sup> «О с н о в а» — український громадсько-політичний і літературно-художній журнал. Виходив у 1861—1862 рр. у Петербурзі за редакцією В. Білозерського й участю П. Куліша, М. Костомарова.

<sup>3</sup> «Вестник Европы» — російський щомісячний літературно-політичний журнал ліберально-буржуазного напрямку. Виходив у Петербурзі в 1866—1918 рр.

<sup>4</sup> ... доводив національну відрубність українців...— У статтях «Дві руські народності», «Правда москвичам про Русь», «Правда полякам про Русь» М. Костомаров висловлювався за національно-автономний розвиток України, підкреслюючи демократичні принципи народного самоврядування, характерні для історичного побуту і політичної організації на Україні.

<sup>5</sup> ...чому значно посприям і 47-й рік...— Йдеться про арешт М. Костомарова у зв'язку з розгромом Кирило-Мефодіївського товариства у березні — квітні 1847 р.

<sup>6</sup> Гулак Микола Іванович (1819—1897) — український письменник, історик, фольклорист, критик і перекладач.

<sup>7</sup> Савич — мається на увазі Микола Савич, дрібний поміщик, член Кирило-Мефодіївського товариства.

<sup>8</sup> Фома Кемпійський (бл. 1380—1471) — нідерландський латинський письменник, монах. Автор морально-релігійного трактату «Про наслідування Христа».

<sup>9</sup> Айвазовський Іван Костянтинович (1817—1900) — російський живописець.

з півночі.

*Твори Павла Граба*

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1895.— № 23.— С. 457—458.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Грабовський (Грaб) Павло Арсенович (1864—1902) — український поет, перекладач, критик, публіцист.

<sup>2</sup> Наукове товариство імені Шевченка.— 1873 р. заходами О. Кониського, М. Драгоманова, Д. Пильчикова, М. Жученка для розвитку українського письменства було засноване Літературне товариство імені Шевченка. 1892 р. внаслідок його реорганізації створено Наукове товариство імені

Шевченка, яке фактично було першою українською Академією Наук. Мало свої видання. У 1897—1913 рр. головою товариства був М. Грушевський.

<sup>3</sup> Паньківський Костянтин Федорович (1855—1915) — український економіст, громадський діяч, кооператор. Видавав календарі, книжки «Провісти», «Дрібну бібліотеку».

<sup>4</sup> «Дрібна бібліотека» — видання оригінальних і перекладних творів художньої і наукової літератури, здійснюване І. Франком, М. Павликом, І. Белеєм у 1878—1880 рр. Вийшло 14 випусків.

<sup>5</sup> ...п опередній критик «Проліска»...— Див.: Ш[количен]ко Мусій. Пролісок. Твори Павла Граба.— Правда.— 1894.— № 8.— С. 575—576.

<sup>8</sup> Байрон Джорж Ноел Гордон (1788—1824) — англійський поет-романтик.

<sup>7</sup> Добролюбов Микола Олександрович (1836—1861) — російський літературний критик, публіцист, революціонер-демократ.

<sup>8</sup> Полонський Яків Петрович (1819—1898) — російський поет.

<sup>9</sup> Плещеев Олексій Миколайович (1825—1893) — російський письменник, громадський діяч.

<sup>10</sup> Майков Аполлон Миколайович (1821—1897) — російський поет. Автор пейзажної, любовної та громадянської лірики.

<sup>11</sup> Курочкін Василь Степанович (1831—1875) — російський поет, перекладач, драматург.

<sup>12</sup> Якубович Петро Пилипович (1860—1911) — російський письменник, автор революційної і громадянської лірики.

<sup>13</sup> Козлов Іван Іванович (1779—1840) — російський поет, перекладач.

<sup>14</sup> Веневітінов Дмитро Володимирович (1805—1827) — російський поет, автор любовної, громадянської і філософської лірики.

<sup>15</sup> Михайлов (Шеллер) Михайло Іларіонович (1828—1865) — російський поет, революціонер. Автор громадянської лірики.

<sup>16</sup> Мей Лев Олександрович (1822—1862) — російський поет. Автор інтимної та романсової лірики.

<sup>17</sup> Щербина Микола Федорович (1821—1869) — російський поет. Автор політичної сатири, громадянської лірики.

<sup>18</sup> Пальмін Ліодор (Ліодор) Іванович (1841—1891) — російський поет, перекладач. Автор сатиричних та революційних пісень.

#### ВІСТІ З РОСІЇ

Вперше надруковано в журн.: Житє і слово.— 1896.— Т. 5.— Кн. 5.— С. 391—397; кн. 6.— С. 469—473; 1897.— Т. 6.— Кн. 1.— С. 85—94, за підписом *Ното*. В цьому часописі, видаваному І. Франком, М. Вороний в 1896—1897 рр. вів рубрику «Вісті з Росії». Дана стаття становить огляд суспільно-політичних процесів, пов'язаних з появою в Росії марксизму, активізацією політичної самосвідомості в середовищі робітників і студентської молоді.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ...Spectator підніс факт...— У статті під рубрикою «Вісті з Росії» (Житє і слово.— 1896.— Т. 5.— Кн. 1.— С. 53). Spectator (С. Єфремов) відзначає «серед російської суспільності певний підйом духу, певний зріст думок ліберальних і змагань до встановлення більше цивілізованого, більше відповідного до потреб людності, більше розумного порядку в Росії, ніж дотеперішнє безголов'я».

<sup>2</sup> Аракеєвщина — політика крайньої реакції і поліційного деспотизму, яка проводилася в Росії за часів воєнного міністра О. А. Аракеєва (1769—1834).

<sup>3</sup> Победоносцев Костянтин Петрович (1827—1907) — російський державний діяч, юрист. Прибічник крайньої реакції; обер-прокурор Синоду.

<sup>4</sup> Конвент — вищий законодавчий і виконавчий орган Першої французької республіки (1792—1795).

<sup>5</sup> Немезида — у давньогрецькій міфології богиня помсти, покарання за порушення суспільних моральних норм.

<sup>6</sup> Вишнеградський Іван Олексійович (1831—1895) — російський державний діяч, у 1888—1892 рр. міністр фінансів; сприяв зміцненню курсу паперового карбованця за рахунок форсування експорту хліба та збільшення податків.

<sup>7</sup> ...партія Народоправців... — Йдеться про революційно-демократичну організацію «народне право», ухвалену на установчому з'їзді в Саратові 1893 р. Її мета — об'єднання революційних та опозиційних сил для повалення самодержавства, вона вела пропаганду серед інтелігенції і робітників. Розпалася в кінці 90-х років.

<sup>8</sup> Валаамова ослиця — в біблійній міфології ослиця пророка Валаама, яка раптово заговорила; у переносному значенні (іронічно) — звичайно мовчазна людина, яка раптом заговорила.

<sup>9</sup> «Житє і слово» — літературно-науковий і громадсько-політичний журнал, який видавав І. Франко у Львові (1894—1897) коштом своєї дружини О. Франко.

<sup>10</sup> ...факти... в статистичних даних про страйки в Росії... — Про це див. статтю за підписом В. Г. «Робітницький і революційний рух у Росії» (Житє і слово. — 1896. — Т. 5. — Кн. 2).

<sup>11</sup> ...теорією економічного матеріалізму, що тепер стала там на порядку деннім. — Йдеться про так званий легальний марксизм кінця 90-х років.

<sup>12</sup> Струве Петро Бернгардович (1870—1944) — російський економіст, філософ, історик, публіцист. Теоретик «легального марксизму». Про його ставлення до української культури див. статтю М. Вороного «Політичний хамелеон» в цьому виданні.

<sup>13</sup> Волгін Вячеслав Петрович (1879—1962) — російський історик.

<sup>14</sup> Туган-Барановський Михайло Іванович (1865—1919) — російський економіст, історик, представник «легального марксизму».

<sup>15</sup> Гурвич І. — керівник соціал-демократичного гуртка в Мінську, організованого в кінці 80-х років.

<sup>16</sup> Михайловський Микола Костянтинович (1842—1904) — російський соціолог, публіцист, літературний критик. Один з ідеологів народництва.

<sup>17</sup> Карєєв Микола Іванович (1850—1931) — російський історик, соціолог, близький до народництва.

<sup>18</sup> Іванюков Іван Іванович (1844—1912) — російський історик, автор праць з історії селянської реформи.

<sup>19</sup> Українські радикали, що стоять на ґрунті наукового соціалізму і, значить, в основі являються прихильниками марксизму, не можуть ніяк прийти до спільної акції з «народовцями»... — Цих суперечок торкається також дискусія І. Франка з Лесею Українкою, матеріали якої вміщені в тій же книзі журналу «Житє і слово» 1897 р. (І. Франко «З кінцем року» — Леся Українка «Не так ті вороги, як добрії люди» — І. Франко «Коли не по конях, то хоч по оглоблях»).

<sup>20</sup> «Неделя» — щоденна літературно-політична газета; виходила у Петербурзі в 1866—1904 рр.

<sup>21</sup> Терещенко Микола (1820—1903) — український капіталіст, меценат.

<sup>22</sup> ...Ів. Франко, розбираючи промову Барвінського... — До цих слів М. Вороного І. Франко подав у журналі примітку: «Це спростування — чисте непорозуміння. Пишучи, що Слов[янське] благод[ворительне] общ[ество] не повинне в утиску укр[аїнської] народності в Росії, я не мав на думці його інтенції і тенденції, котрих україножерність і московська ексклюзивність мені дуже добре звісна. Я мав на думці тільки те, що це общество само

не душить українства, бо не може цього робити, а робить це тільки уряд. Що всякі україножерці пруть на уряд в тім напрямі, це певне, та не менш певне й те, що уряд міг би й не слухати їх, а міг би душити Україну і без них. Вдаряти в політичний промові на підрядне хробаччя, а робити реверанс перед головами україножерної системи, ось що вважав я в промові д. Барвінського невідповідним, а обілювати Слов[янське] благодетельне общество перед справедливим закидом ворожнечі до всього українського я й не думав».

<sup>23</sup> «Дзвінок» — двотижневий ілюстрований художньо-педагогічний журнал. Виходив у Львові в 1890—1914 рр.

<sup>24</sup> Желябов Андрій Іванович (1851—1881) — революціонер-народник. Страчений разом з іншими учасниками замаху і вбивстві царя Олександра II.

<sup>25</sup> Кибальчич Микола Іванович (1853—1881) — революціонер-народник, винахідник. Страчений за участь у замаху і вбивстві царя Олександра II.

<sup>26</sup> Чернишов І.— керівник групи студентів-технологів, яка виступала в Петербурзі у 1895—1896 рр. з програмою звести соціал-демократичну пропаганду до «обслуговування» робітничого руху.

<sup>27</sup> ...коли порівнюємо сучасне студентство до студентства 60—70-х років, то побачимо солідний мінус... Тепер... загальна реакція вспіла відбитись і на цім елементі суспільності.— В VI книзі журналу «Житє і слово» після першої частини статті М. Вороного була вміщена інформація від редакції: «Оця стаття вже складалась, коли дійшли вісті про великі студентські розрухи зразу в Москві, а потім і в інших університетах, які скінчилися арештуваннями і замкненнями кількох студентів. Про все те ми надіємось подати докладно відомості в найближчій номері нашого вісника».

<sup>28</sup> Ключевський Василь Йосипович (1841—1911) — російський історик, один з представників ліберальної російської історіографії.

<sup>29</sup> Дорпат (Дерпт) — офіційна назва м. Тарту в 1224—1893 рр.

<sup>30</sup> «Правительственный вестник» — щоденна офіційна газета Міністерства внутрішніх справ у 1869—1917 рр. (Петербург).

<sup>31</sup> Ходинка — катастрофа на Ходинському полі 18 травня 1896 р. під час роздачі царських подарунків у зв'язку з коронацією Миколи II.

<sup>32</sup> Бунге Микола Андрійович (1842—1914) — російський хімік.

<sup>33</sup> Кривенюк — можливо, Кривинюк Михайло Васильович (1871—1944), пізніше український громадський діяч, чоловік молодшої сестри Лесі Українки Ольги.

<sup>34</sup> «Союз для визволення робітників» — «Союз боротьби за визволення робітничого класу», перші соціал-демократичні організації в 90-х роках у Петербурзі, Москві, Києві, Катеринославі та ін. Здійснювали масову політичну агітацію серед робітників.

<sup>35</sup> Вітте Сергій Юлійович (1849—1915) — російський державний діяч, граф.

<sup>36</sup> Коні Анатолій Федорович (1844—1927) — російський юрист, громадський діяч.

<sup>37</sup> Мордовець (Мордовцев) Данило Лукич (1830—1905) — український та російський письменник, історик. Автор спогадів про Т. Г. Шевченка. Жив у Петербурзі.

<sup>38</sup> Семевський Василь Іванович (1849—1916) — російський історик «народницької» орієнтації. Вивчав історію визвольного руху в Росії та на Україні. Автор першого дослідження про Кирило-Мефодіївське товариство.

<sup>39</sup> Соловйов Володимир Сергійович (1853—1900) — російський релігійний філософ, поет, публіцист.

<sup>40</sup> Романчук Юліан (1842—1932) — один з лідерів «народовців», організатор «нової ери» (1890) — угоди української буржуазної інтелігенції з австрійським урядом і польською шляхтою.

Вперше надруковано в журн.: Зоря.— 1897.— № 4.— С. 78—80. Крім цієї статті-некролога, М. Вороний в 1911 р. пише ще цикл статей «З сумної подорожі», присвячених пам'яті П. Куліша та його дружини: «Похорон Ганни Барвінок», «Кулішеві роковини», «Останні дні і посмертна воля Ганни Барвінок» (Рада.— 1911.— № 171, 172, 173).

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Віктор Гюго з рояліста раптом змінився в республіканця...— Тут дещо схематично трактується еволюція французького письменника Віктора Гюго. Після державного перевороту (1851) емігрував, виступав з сатиричними творами, підносив демократичні ідеали. Вжитий М. Вороним щодо Гюго термін «рояліст» виник під час Великої французької революції на означення прибічників династії Бурбонів. У ширшому значенні — те ж саме, що монархіст.

<sup>2</sup> ...Лев Толстой з бонівівана і епікурейця в ригориста і філософа-мораліста.— Мається на увазі посилення в 80—90-ті роки соціального критицизму письменника і одночасно християнсько-моралізаторських тенденцій.

<sup>3</sup> ...Достоевський з атеїста і соціаліста в містика і консерватора.— М. Вороний довільно трактує еволюцію Ф. М. Достоевського, який в молодості належав до «петрашевців», схилився до утопічно-соціалістичних ідей, а в подальшій своїй творчості виявляв пристрасні пошуки моральних устоїв суспільної і людської гармонії, поглиблений психологізм і гуманізм.

<sup>4</sup> ...пише звісну «Историю воссоединения Руси»...— Йдеться про тритомну «Историю воссоединения Руси» (1874—1877), в якій П. Куліш критично оцінив козацькі та селянські повстання, творчість Т. Шевченка, втілював полоністичні ідеї.

<sup>5</sup> «Крашанка».— Повна назва твору П. Куліша: «Крашанка русинам і полякам на великдень 1882 року» (1922).

<sup>6</sup> «Хуторна поезія».— Збірку П. Куліша «Хуторна поезія» видано у Львові 1882 р.

<sup>7</sup> «Чорна рада».— Повна назва твору: «Чорна рада. Хроніка 1663 року» (1845—1846).

<sup>8</sup> «Записки о Южной Руси» — фольклорно-історіографічна та етнографічна розвідка, що вийшла у Петербурзі в 1856 і 1857 рр.

<sup>9</sup> Святе письмо (Священне письмо) — релігійні книги, що складають Біблію і становлять основне джерело віри (одкровення). В іудаїзмі Святим письмом вважається лише Ветхий завіт, в християнстві — Ветхий і Новий завіти. В ісламі аналогічну роль відіграє Коран.

<sup>10</sup> Максимович Михайло Олександрович (1804—1873) — український історик, фольклорист, критик, мовознавець.

<sup>11</sup> Юзефович Михайло Володимирович (1802—1889) — голова Київської археографічної комісії, заходами якої було видано кілька десятків томів «Архива Юго-Западной России». У 1846—1858 рр.— попечитель Київського учбового округу.

<sup>12</sup> «Михайло Чарнишенко».— Повна назва твору: «Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» (1843).

<sup>13</sup> Грабовський Міхал (1804—1863) — польський письменник, літературний критик, представник «української школи» в польській літературі.

<sup>14</sup> ...історичні думи «України».— Історична хроніка (епопея) «Україна» (1843), стилізована під українські народні думи.

<sup>15</sup> Білозерський Василь Михайлович (1825—1899) — один з організаторів Кирило-Мефодіївського товариства. В 1847 р. заарештований і засланий до Петрозаводська.

<sup>16</sup> «Современник» — російський літературний і громадсько-політичний журнал. Заснований у Петербурзі 1836 р. О. С. Пушкіним. У 60-х роках став органом революційної демократії. В 1866 р. закритий царським урядом.

<sup>17</sup> Плетньов Петро Олександрович (1792—1866) — російський поет і критик. В 1838—1846 рр. видавав і редагував журнал «Современник».

<sup>18</sup> ...оженився з Олександрою Білозерською...— Йдеться про Білозерську-Куліш Олександрю Михайлівну (1828—1911), українську письменницю. Виступала в літературі під псевдонімом Ганни Барвінок.

<sup>19</sup> «Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем» у 2-х томах (Спб., 1856).

<sup>20</sup> «Грамматка» — український буквар і читанка, видана П. Кулішем в 1857 р.

<sup>21</sup> «Хата» — український літературний альманах, виданий 1860 р. П. Кулішем в Петербурзі.

<sup>22</sup> ...перекладав він з англійської мови Маколея...— Маколей Томас Бабінгтон (1800—1859), англійський історик, публіцист і політичний діяч. Основні його праці з історії Англії 1685—1702 рр.

<sup>23</sup> Мілютін Дмитро Олексійович (1816—1912) — граф, російський генерал-фельдмаршал. У 1861—1881 рр. військовий міністр.

<sup>24</sup> Головацький Яків Федорович (1814—1888) — український поет, вчений і педагог. Член літературного угруповання «Руська трійця».

<sup>25</sup> «Слово» — громадсько-політична й літературна газета, орган «москвофілів». Виходила у Львові в 1861—1887 рр.

<sup>26</sup> Партицький Омелян Осипович (1840—1895) — український мовознавець, етнограф, історик, педагог. Редактор «Газети школьної» (1875—1879) і журналу «Зоря» (1880—1885).

<sup>27</sup> Пулюй Іван (1845—1918) — український культурно-громадський діяч, перекладач, учений-фізик.

<sup>28</sup> Левицький Іван Омелянович (1850—1913) — український бібліограф.

<sup>29</sup> На це дав йому добру відправу Данило Сліпченко-Мордовець, написавши книжечку «За крашанку — писанка Ол. Кулішеві». — Точна назва твору Д. Л. Мордовця: «За крашанку — писанка П. Ол. Кулішеві» (Спб., 1882), в якій він засуджував спроби П. О. Куліша знецінити історичні твори Т. Г. Шевченка.

<sup>30</sup> «Рада» — український літературно-науковий альманах у двох частинах, виданий М. Старицьким у Києві (1883—1884).

<sup>31</sup> «Буковинський альманах» — літературно-художній альманах, виданий 1885 р. товариством українських студентів «Союз» при Чернівецькому університеті.

#### МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ. ІСТОРІЯ УКРАЇНИ

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 89 (21 квітня).— С. 4. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Грушевський Михайло Сергійович (1866—1934) — український історик, публіцист і політик. У 1917—1918 рр. голова Центральної ради. Автор белетристичних творів.

#### ПАМ'ЯТІ В. ВЕЛІНСЬКОГО

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 121 (29 травня).— С. 2—3. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Гегель Георг Вільгельм Фрідріх (1770—1831) — німецький філософ, основоположник класичної німецької філософії.



<sup>2</sup> Протопопов Михайло Олексійович (1848—1915) — російський літературознавець. Автор книги «В. Г. Белинский, его жизнь и литературная деятельность» (1891).

<sup>3</sup> «Отечественные записки» — щомісячний журнал, що виходив у 1839—1884 рр. в Петербурзі. Керівником відділу критики в 1839—1846 рр. був В. Г. Бєлінський.

<sup>4</sup> Пипін Олександр Миколайович (1833—1904) — російський літературознавець, представник культурно-історичної школи.

<sup>5</sup> Боткін Василь Петрович (1812—1869) — російський письменник.

<sup>6</sup> Філіп II Август (1165—1223) — французький король. Проводив політику централізації держави. Один з організаторів третього хрестового походу.

<sup>7</sup> Венгеров Семен Опанасович (1855—1920) — російський історик літератури, бібліограф, видавець. З роду українець, виявляв великий інтерес до української літератури.

#### ПОЛІТИЧНИЙ ХАМЕЛЕОН

Вперше надруковано в газ.: Рада.— 1911.— № 158 (14 липня).— С. 2—3. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «Русская мысль» — щомісячний науковий, літературний і політичний журнал. Виходив у 1880—1918 рр. в Москві. Спочатку був слов'янофільської орієнтації, а з 1905 р. — орган кадетської партії.

<sup>2</sup> Українець — псевдонім Богдана Кістяківського (1868—1920), українського історика, соціолога, економіста.

<sup>3</sup> «Полярная звезда» — російський літературно-історичний журнал. Видавався 1881 р. в Петербурзі.

<sup>4</sup> «Новое слово» — щомісячний науково-літературний і політичний журнал. Видавався в 1894—1897 рр. В 1897 р. — орган «легальних марксистів».

<sup>5</sup> Бернштейніанство — течія в міжнародному робітничому русі, пов'язана з ім'ям її лідера німецького соціал-демократа Едуарда Бернштейна (1850—1932).

<sup>6</sup> ...відомою статтю в «Архиве» Брауна.— Карл Браун (1822—?), німецький публіцист і економіст.

<sup>7</sup> «Искра» — перша загальноросійська політична марксистська нелегальна газета, створена В. І. Леніним. Виходила в 1900—1903 рр.

<sup>8</sup> «Освобождение» — журнал російських лібералів. Виходив у 1902—1905 рр. за редакцією П. Струве (Штутгарт — Париж). Журнал підготував створення «Союзу визволення» — нелегального політичного об'єднання ліберально-буржуазної інтелігенції, організатора земських з'їздів.

<sup>9</sup> Державна Дума — законорадча представницька установа Російської імперії в 1906—1917 рр. Друга Державна Дума — кадетсько-ліберальна (лютий — червень 1907 р.) була розпущена.

<sup>10</sup> Кадети — конституційно-демократична партія (або «народна воля»), партія ліберально-монархічної буржуазії в Росії в 1905—1917 рр.

<sup>11</sup> Октябристи («Союз 17 жовтня») — партія великої буржуазії і поміщиків Росії в 1905—1917 рр.

<sup>12</sup> Гловайський Дмитро Іванович (1832—1920) — російський історик і публіцист. Автор підручників із всесвітньої та російської історії для початкових і середніх класів.

<sup>13</sup> Левитський Микола Васильович (1859—1936) — український громадський діяч, народник. У 90-х роках організовував землеробські кооперативи-артілі на Херсонщині.

<sup>14</sup> «Вехи» — збірник статей про російську інтелігенцію, виданий у Москві 1909 р. групою близьких до кадетів публіцистів і філософів релігійно-ідеалістичного напрямку. Серед авторів його був і П. Струве.

Вперше надруковано в журн.: Сяйво.— 1913.— № 7-8-9.— С. 182.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Комаров Михайло Федорович (1844—1913) — український бібліограф, письменник, критик.

<sup>2</sup> «Українсько-російський словар».— Точна назва: Словарь російсько-український М. Уманця і А. Спілки (Т. 1—4.— Львів, 1893—1898). Словник підготували М. Комаров (М. Уманець) та одеська спілка видавців (А. Спілка).

<sup>3</sup> «Киевская старина» — щомісячний історико-етнографічний та белетристичний журнал. Виходив у Києві в 1882—1906 рр.

<sup>4</sup> В р. 1904 з нагоди ювілею М. Лисенка він надрукував... показчик музичної та літературної діяльності славетного композитора...— Бібліографічний показчик музичної та літературної діяльності М. В. Лисенка був надрукований в журн.: Киевская старина.— 1904.— Кн. 1.— С. 1—25.

<sup>5</sup> Цікаву пам'ятку культу Шевченка він дав у збірці різних віршів, присвячених Кобзареві України, видавши їх під заголовком: «Вінок Шевченкові».— Крім збірки «Вінок Шевченкові», М. Комаров опублікував у «Киевской старине» за 1904 р. (т. 85, кн. 2) бібліографічний показчик творів Т. Шевченка — «Т. Шевченко в літературі і мистецтві».

<sup>6</sup> «Стара громада» — культурно-просвітницька організація української інтелігенції, організована в Києві 1859 р. Особливо активну діяльність проводили її учасники в 60—70-ті роки. В 70-х роках прихильники радикальнішої програми утворили «Молоду громаду». Після Емського указу 1876 р. діяльність «Громад» була заборонена.

## СПОГАДИ

ПЕРША ЗУСТРІЧ З ІВАНОМ ФРАНКОМ

(Уривки зі споминів)

Вперше надруковано в журн.: Всесвіт.— 1926.— № 10 (33).— С. 5—6.

Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Обриваються звільна всі пута...— Епіграфом взято перші рядки поезії І. Франка «Говарішам із тюрми».

<sup>2</sup> «...юних днів, днів весни...» — Слова з вірша І. Франка «Не забудь, не забудь» (Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т.— К., 1975.— Т. 1, с. 29).

<sup>3</sup> «Бесіда».— Йдеться про «Руську бесіду», культурно-освітнє товариство, засноване у Львові 1861 р. З 1864 по 1923 р. при ньому існував театр, режисером якого певний час був М. Вороний.

<sup>4</sup> Колесса Філарет Михайлович (1871—1947) — український фольклорист, музикознавець, композитор.

<sup>5</sup> Струсевич Михайло (1855—1898) — український журналіст, член редколегії газети «Діло».

<sup>6</sup> Павлик Михайло Іванович (1853—1915) — український письменник, публіцист і громадський діяч радикального напрямку, соратник І. Франка.

<sup>7</sup> Щурат Василь Григорович (1871—1948) — український літературознавець, поет, перекладач.

<sup>8</sup> Ковалевський Микола Васильович (1892—?) — український громадсько-політичний діяч. З 1899 р. очолював Українську партію соціалістів-революціонерів.

<sup>9</sup> ...Кулішеві строфи: Хожу-блужу по городу...— Цитата з вірша П. Куліша «Люлі-люлі».

<sup>10</sup> Адлер Віктор (1852—1918) — один з організаторів і лідерів австрійської соціал-демократичної партії.

<sup>11</sup> Франц Йосиф І (1830—1916) — імператор Австрії і король Угорщини з 1848 р. з династії Габсбургів.

<sup>12</sup> Бадені Казимир (1846—1909) — австрійський державний діяч. У 1888—1895 рр. — намісник Галичини.

<sup>13</sup> Ганкевич Микола (1869—1931) — публіцист, один з лідерів української соціал-демократичної партії у Східній Галичині.

<sup>14</sup> Писарев Дмитро Іванович (1840—1868) — російський публіцист, літературний критик, філософ-матеріаліст, революційний демократ.

<sup>15</sup> Лавров (Міртов) Петро Лаврович (1823—1900) — теоретик російського революційного народництва, філософ, публіцист.

#### ДО СТАТТІ ОЛЕКС[АНДРА] ІВ[АНОВИЧА] БІЛЕЦЬКОГО ПРО МЕНЕ

Друкується вперше за автографом (ф. 110, № 29). Датується 1928 р. Нотатки як підготовчий матеріал призначалися для написання О. І. Білецьким вступної статті до видання: *Вороний М. Поезії.*— К., 1929.

<sup>1</sup> Білецький Олександр Іванович (1884—1961) — український і російський радянський літературознавець, академік.

<sup>2</sup> Лизанівський Іван Михайлович — український літературознавець. Автор статей про творчість Г. Чупринки, О. Кобилянської, О. Олеся та ін. Свою автобіографію М. Вороний писав на його прохання. Укладач бібліографії до збірника поезій М. Вороного 1929 р. та автор рецензії «Микола Вороний. У сяйві мрій» (ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 6.— С. 569—570).

<sup>3</sup> Коли ключа вкладаю я в замок...— Уривок з твору О. С. Пушкіна «Скупий рицар» в перекладі М. Вороного (*Вороний Микола. Вибрані поезії.*— К., 1959.— С. 218). Слова в дужках (аматори і душогубці) належать М. Вороному.

<sup>4</sup> Дюамель Жорж (1884—1966) — французький письменник, журналіст.

<sup>5</sup> Чехов Михайло Олександрович (1891—1955) — російський актор, режисер, педагог. Автор книги спогадів «Путь актера» (1928). Небіж А. П. Чехова.

<sup>6</sup> ВУФКУ — Всеукраїнське фотокіноуправління, засноване 1922 р.

<sup>7</sup> Києво-Могилянська академія — перший вищий навчальний заклад, визначний освітній і культурний центр на Україні. Створений 1632 р. в результаті злиття Київської братської школи з Лаврською школою.

<sup>8</sup> Мазепа Іван Степанович (1644—1709) — гетьман Лівобережної України (1687—1708), культурний і освітній діяч.

<sup>9</sup> Рід Томас Майн (1818—1883) — англійський письменник. Автор романтичних пригодницьких романів.

<sup>10</sup> Купер Джеймс Фенімор (1789—1851) — американський письменник. Автор історичних і пригодницьких романів.

<sup>11</sup> Верн Жюль (1828—1905) — французький письменник, автор науково-фантастичних, пригодницьких і сатиричних романів.

<sup>12</sup> Скотт Вальтер (1771—1832) — англійський письменник, автор історико-романтичних творів.

<sup>13</sup> Нікітін Іван Савич (1824—1861) — російський поет, автор віршованих оповідань з народного життя.

<sup>14</sup> ...по атентаті 1 березня на царя...— Attenter (*франц.*) — замахуватися; йдеться про замах на російського царя Олександра II 1 березня 1880 р.

<sup>15</sup> Бокль Генрі Томас (1821—1862) — англійський історик, соціолог-позитивіст.

<sup>16</sup> Мілль Джон Стюарт (1806—1873) — англійський філософ, економіст і суспільний діяч. Засновник англійського позитивізму.

- <sup>17</sup> Бюхнер Людвіг (1824—1899) — німецький лікар, природодослідник і філософ, представник вульгарного матеріалізму.
- <sup>18</sup> Молешотт Якоб (1822—1893) — німецький фізіолог і філософ, представник вульгарного матеріалізму.
- <sup>19</sup> «Батьківщина» — політично-економічний журнал, що виходив у Львові в 1879—1896 рр.
- <sup>20</sup> «Народ» — громадсько-політичний двотижневий журнал, орган Русько-української радикальної партії. Виходив у Львові (1890—1891) та Коломиї (1892—1895).
- <sup>21</sup> Ерастов Степан Іванович (1857—?) — український громадський діяч на Кубані, член місцевої громади Революційної української партії.
- <sup>22</sup> Товариство «тарасівців» — таємна громадсько-політична та культурно-просвітницька організація, завданням якої була боротьба за національно-політичне визволення України. Заснована в Полтаві 1891 р. за ініціативою І. Липи. Членами товариства були в свій час О. Кониський, Б. Грінченко, М. Коцюбинський, В. Самійленко, О. Черняхівський та ін. Після арештів в 1893 р. розпалася.
- <sup>23</sup> Шухевич Володимир Йосипович (1849—1915) — український етнограф, фольклорист, громадський діяч.
- <sup>24</sup> Вербицький Микола Андрійович (1843—1909) — український поет і педагог.
- <sup>25</sup> «Січ» — українське студентське культурно-освітнє товариство, засноване студентами вищих шкіл у Відні в 1868 р. з ініціативи А. Вахнянина. Особливо активне в 1873—1877 рр. під впливом М. Драгоманова та О. Терлецького. Вороний вжив слово «ферей» іронічно (залізна «Січ»).
- <sup>26</sup> Колесса Олександр Михайлович (1867—1945) — український літературознавець, фольклорист, мовознавець.
- <sup>27</sup> ...з урядовою партією Барвінського і Вахнянина... — Тобто «народовською» «новоєрівською» партією Галичини проавстрійської орієнтації.
- <sup>28</sup> Пантеїзм — філософське вчення, в основі якого лежить ототожнення бога з творчою силою світу, природи. В різних варіаціях (естетико-пантеїстичного, містично-пантеїстичного характеру) виявляється у романтичних теоріях мистецтва.
- <sup>29</sup> Спіноза Бенедикт (1632—1677) — нідерландський філософ-матеріаліст.
- <sup>30</sup> Шеллінг Фрідріх Вільгельм (1775—1854) — німецький філософ, представник німецького класичного ідеалізму, близький до романтиків.
- <sup>31</sup> Шлейєрмахер Фрідріх (1768—1834) — німецький теолог і філософ, близький до романтиків.
- <sup>32</sup> ...надзвичайно близько зійшовся з ним, ставши його молодшим другом, кумом і повірником. — М. Вороний хрестив сина І. Франка — Петра (1890—1941).
- <sup>33</sup> ...стаття про М. Вітрову... — Статтю М. Вороного надруковано в журн.: Життя і слово. — 1897. — Т. 6. — С. 169—170.
- <sup>34</sup> «Громадський голос» — щоденна газета, орган Русько-української радикальної партії. Виходила у Львові в 1895—1910 рр.
- <sup>35</sup> «Радикал» — український політичний двотижневик, що виходив у Львові в 1895—1898 рр.
- <sup>36</sup> Бачинський Юліан (1870—?) — громадський діяч, посол Української Народної Республіки, видавець, один з організаторів соціал-демократичної партії Східної Галичини.
- <sup>37</sup> Вітик Семен (1876—?) — один з діячів радикальної, згодом соціал-демократичної партії в Галичині. Посол до Віденського парламенту. Голова Трудового конгресу за Директорії.
- <sup>38</sup> Борковський Олександр (1841—1921) — український публіцист, видавець.

<sup>39</sup> Стечинський Андрій (1849—1896) — український актор, режисер, драматург.

<sup>40</sup> Огоновський Омелян Михайлович (1833—1894) — український філолог, професор Львівського університету, автор кількох історичних драм.

<sup>41</sup> Купрін Олександр Іванович (1870—1938) — російський письменник.

<sup>42</sup> Лазаревський Борис Олександрович (1871—1936) — український письменник, громадський діяч.

<sup>43</sup> Яремич Степан Петрович (1869—1939) — український художник, мистецтвознавець.

<sup>44</sup> Немоєвський Анджей (1864—1921) — польський письменник.

<sup>45</sup> РУП — Революційна українська партія, створена 1900 р. в Харкові. Серед її засновників М. Русов, В. Антонович та ін.

<sup>46</sup> Робос (Робітнича освіта) — назва системи загальноосвітніх та навчальних закладів на Україні в 1925—1931 рр.

<sup>47</sup> УСДРП партія — Українська соціал-демократична робітничка партія, створена 1905 р. на основі Революційної української партії (РУП). Про приналежність до УСДРП Лесі Українки свідчить її сестра О. Косач-Кривинюк (див.: Хронологія життя і творчості Лесі Українки. — Нью-Йорк, 1970. — С. 348).

<sup>48</sup> Гартман Ніколай (1882—1950) — німецький філософ-ідеаліст. Розробляв теорію незмінних «етичних цінностей».

<sup>49</sup> Рубінштейн Антон Григорович (1819—1894) — російський піаніст, композитор.

<sup>50</sup> Школа парнасців — члени групи «Парнас», яка склалася у французькій літературі в 1866 р. Вони декларували «безпристрасну поезію» «прекрасних форм».

<sup>51</sup> Ернст Генріх Вільгельм (1814—1865) — німецький скрипаль і композитор.

<sup>52</sup> Орлеанський Карл (1394—1465) — герцог, французький поет, автор любовної та елегічної лірики, твори якого відзначалися вишуканістю і досконалістю форми. Останній великий поет французького середньовіччя.

<sup>53</sup> Війон Франсуа (1431—1463) — французький поет-лірик. Не виходячи в основному за рамки середньовічної поезії, дав зразки нового ренесансного світовідчуття (прославлення земних радостей, іронічне висміювання аскетизму і т. п.).

<sup>54</sup> Матр Моріс. — Можливо, Моріс Поль (1820—1905) — французький романіст, драматург, видавець монументального зібрання творів Гюго.

<sup>55</sup> Самен Альбер (1858—1900) — французький поет-символіст.

<sup>56</sup> Рембо Жан Артюр (1854—1891) — французький поет-символіст.

<sup>57</sup> Верхарн Еміль (1855—1916) — бельгійський франкомовний поет і драматург, примак до символізму.

<sup>58</sup> Лерберх Шарль ван (1861—1907) — бельгійський франкомовний поет і драматург, один з представників другої генерації символістів.

<sup>59</sup> Малларме Стефан (1842—1898) — французький поет, теоретик символізму.

<sup>60</sup> Реньє Анрі Франсуа Жозеф де (1864—1936) — французький письменник, поет-символіст.

<sup>61</sup> Меріль Стюарт (1863—1915) — американський поет, писав французькою мовою. Автор статей про французький символізм.

<sup>62</sup> Рете Адольф (1863—1930) — французький поет, представник декадентського символізму.

<sup>63</sup> Тельяд Лоран (1854—1919) — французький поет, представник символістів і послідовник парнасців.

<sup>64</sup> Рівуар Андре (1872—1930) — французький поет і драматург, твори якого відзначаються психологізмом, легкістю й інтимністю.

<sup>65</sup> Лафорг Жюль (1860—1887) — французький поет-символіст.

<sup>66</sup> В'єле-Гріфен Франсіс (1864—1937) — французький поет американського походження.

<sup>67</sup> Адан Вільє де Ліль (1838—1889) — французький драматург.

<sup>68</sup> Фор Поль (1872—1960) — французький поет, представник «другого покоління» символістів.

<sup>69</sup> Це зауважив колись цілком справедливо Корній Чуковський.— Про близькість богоборчих мотивів у Верлена і Шевченка російський письменник К. Чуковський (1882—1969) зауважував у статті «Шевченко» (1911).

<sup>70</sup> Філософічний ноумен.— У філософії Канта — «річ в собі». У символістів — «ірреальна сутність», яка протиставляється «феномену» (сутності проявленій).

<sup>71</sup> «Tuba mīgum» — початкові слова рядка з церковного гімну «Dies irae» (Tuba mīgum spargens sonum.— Цей дивний заклик сурми.— Лат.).

<sup>72</sup> Григоровук Євген Максимович (1899—1922) — український поет, автор одного з перекладів «Інтернаціоналу» українською мовою.

<sup>73</sup> ...з Верленового вірша «Chanson d'automne».— М. Ворочий порівнює ритмомелодіку «Осінньої пісні» П. Верлена і свого вірша «Мавзолей». З Верлена:

Неголосні	Вийду надвір —
Млосні пісні	Вихровий вир
Струн осінніх	В полі імлістім
Серце тобі	Крупить, жене,
Топлять в журбі,	Носить мене
В голосіннях.	З жовклим листям.

(Переклад Г. Кочура)

<sup>74</sup> Петров Олексій Митрофанович (1888—1936) — російський актор, з 1910 р. деякий час працював у театрі «Соловцов» (Київ).

<sup>75</sup> Петіпа Маріус Іванович (1819—1910) — російський балетмейстер.

<sup>76</sup> «Донская речь» — російська щоденна газета, що видавалася у Новочеркаську в 1887—1908 рр.

<sup>77</sup> Бердяєв Сергій Олександрович (1860—1914) — український поет і журналіст, брат М. Бердяєва.

<sup>78</sup> ...сходились все у Соловцова...— Йдеться про російський драматичний театр у Києві, заснований 1891 р. російським актором, режисером і театральним діячем Миколою Миколайовичем Соловцовим (1857—1902).

<sup>79</sup> Міхновський Микола Іванович (1873—1924) — український громадсько-політичний діяч, письменник, член братства «тарасівців».

<sup>80</sup> Багалій Дмитро Іванович (1857—1932) — український історик.

<sup>81</sup> Єфименко Олександра Яківна (дівоче прізвище Ставровська, 1848—1918) — російський та український історик, етнограф. У 1907—1917 рр. очолювала кафедру історії і викладала історію України на Бестужевських курсах у Петербурзі.

<sup>82</sup> Філософова Анна Павлівна (1837—1912) — діячка жіночого руху в Росії, етнограф, археолог, організатор Вищих жіночих курсів.

<sup>83</sup> Русов Михайло (1876—1909) — український політичний діяч, один із засновників РУПУ.

<sup>84</sup> «Багаття» — український літературно-художній альманах. Вийшов 1905 р. в Одесі за участю І. Липи.

<sup>85</sup> ...Єфремов... з... осудом накинувся на розтлінний «модернізм» у двох своїх книжках...— Йдеться про статті С. О. Єфремова «В поисках новой красоты» (Киевская старина.— 1902.— Т. 79) і «На мертвой точке» (Киевская старина.— 1904.— Т. 85).

<sup>86</sup> Кобил'янська Ольга Юліанівна (1863—1842) — українська письменниця.

<sup>87</sup> Коцюбинський Михайло Михайлович (1864—1913) — український письменник.

<sup>88</sup> Карманський Петро Сильвестрович (1878—1956) — український поет, учасник «Молодої музи» — літературно-мистецького угруповання українських письменників-модерністів у Львові в 1906 р.

<sup>89</sup> Йогансен Михайло (Майк) Гервасійович (1895—1937) — український радянський письменник. Був членом «Гарту» й ВАПЛІТЕ.

<sup>90</sup> Загул Дмитро Юрійович (1890—1938) — український радянський поет, критик, перекладач. Член літературних організацій — «Західна Україна» і ВУСПП.

<sup>91</sup> «Червоний шлях» — український громадсько-політичний, літературно-мистецький і науковий журнал; виходив у Харкові в 1923—1936 рр.

<sup>92</sup> Ви яюсь у «Червоному шляху», згадавши за мене, цілком справедливо зауважили...— Свою точку зору О. І. Білецький розгорнув пізніше у статті «Микола Вороний» (Червоний шлях.— 1929.— № 1.— С. 158—159), де писав: «Треба маги на оці історичну перспективу, в якій виникло й розвивалося літературне явище». Відзначаючи новаторський характер творчості Вороного, він водночас підкреслював: «Це — постать, яка належить до обсягу історика літератури, хоч, може, і впливає здалеку до певної міри навіть на нашу літературну сучасність».

<sup>93</sup> Стещенко Іван Матвійович (1873—1918) — український літературознавець, письменник, член Державної Думи і Центральної ради.

<sup>94</sup> Філянський Микола Григорович (1878—1938) — український поет; представник символізму в українській поезії початку ХХ ст.

<sup>95</sup> ...я перший видав укр [аїнською] мовою цілу книжку, присвячену ідеології українського театру...— Йдеться про дослідження: *Вороний М. Театр і драма.*— К., 1913.

<sup>96</sup> ...родився син Марко...— Вороний Марко Миколайович (1904—1937), український поет.

<sup>97</sup> Шраг Ілля (1847—1919) — активний діяч чернігівської «Просвіти», адвокат, зять М. Старицького.

<sup>98</sup> Орленев Павло Миколайович (1869—1939) — російський актор.

<sup>99</sup> «Село» — український двотижневик, що виходив у Києві в 1909—1912 рр.

<sup>100</sup> «Засів» — український двотижневик, що виходив у Києві в 1911—1912 рр.

<sup>101</sup> «Киевская мысль» — російська газета, що виходила у Києві в 1906—1918 рр.

<sup>102</sup> Бердяєв Микола Олександрович (1874—1948) — російський філософ, представник релігійного екзистенціалізму.

<sup>103</sup> Кузьмін Євген Михайлович (1871—1942) — український мистецтвознавець і публіцист. Викладав у Музично-драматичній школі ім. М. В. Лисенка у Києві.

<sup>104</sup> Національний театр — перший державний театр, відкритий у Києві 1917 р. під керівництвом В. Винниченка. Директором-режисером був М. Вороний.

<sup>105</sup> УНР — Українська народна республіка часів Центральної ради і Директорії. 3 січня 1918 р. проголошена самостійною, суверенною державою.

<sup>106</sup> Гетьмано-німецька влада — контрреволюційна поміщицька диктатура на Україні в 1918 р., очолювана гетьманом П. П. Скоропадським, ставлеником німецьких окупаційних властей.

<sup>107</sup> Директорія — уряд України (1918 — квітень 1919, липень 1919, травень — червень 1920 р.).

<sup>108</sup> Польсько-петлюрівська влада — влада Директорії (на чолі з С. Петлюрою з лютого 1919 р.) та буржуазно-поміщицької Польщі в Києві (травень — червень 1920 р.).

<sup>109</sup> Вержинський Казимир (1894—1969) — польський поет.

<sup>110</sup> Тувів Юліан (1894—1958) — польський поет.

<sup>111</sup> Лехонь Ян (1899—1956) — польський поет.

<sup>112</sup> Пшісецький Фелікс (1883—1935) — польський поет.

<sup>113</sup> Ризький трактат — радянсько-польський договір від 18 січня 1921 р., що завершував радянсько-польську війну 1920 р. До Польщі відійшли Західна Україна і Західна Білорусія.

<sup>114</sup> Шаповал Микита (1882—1931) — український громадсько-політичний діяч, письменник, публіцист; в 1908—1914 рр. — один з ідеологів журналу «Українська хата». Голова Українського громадського емігрантського комітету та засновник і голова Українського соціологічного інституту в Празі.

<sup>115</sup> Білецький Леонід (1882—1955) — український історик, літературознавець. В 1918 р. доцент Українського університету в Кам'янці-Подільському; в 1920—1923 рр. — професор Українського університету у Львові; з 1923 р. — професор Українського педагогічного інституту у Празі.

<sup>116</sup> «Р у х» — українське радянське кооперативне видавництво. Засноване 1921 р. у Харкові.

<sup>117</sup> «Книгоспілка» — українське видавниче та книготорговельне підприємство у Харкові (1922—1930).

<sup>118</sup> «Les Annales de Nationalités». — Йдеться про французький місячник: «Les Annales de Nationalités. Bulletin de L'Union des Nationalités. Numéros consacrés à l'étude de L'Ukraine», присвячений пригнобленим націям, за редакцією Пелісьє і Габріса. Третя і четверта книги «Анналів» за 1913 р. вміщували матеріали про Україну. В журналі надруковано статті відомих українських вчених, а в огляді історії української літератури надруковано статтю М. Вороного «Український театр». Рецензію на цей випуск «Анналів» див.: ЛНВ.— 1913.— Т. 62.— Кн. 5.— С. 379—381.



## ПОЯСНЕННЯ СЛІВ

- Авгúр** — людина, що робить вигляд посвяченої в особливі таємниці
- Бéскід** — круте урвище, провалля
- Ванькір** — бічна кімната, відгороджена стіною від великої кімнати
- Вогúл** (огúлом) — толока, спільна робота
- Воляпюк** (волапюк) — набір незрозумілих, пустих, беззмістовних слів
- Грátis** — безплатно
- Гудець** (гудак) — музикант, скрипаль
- Густ** — смак, бажання
- Дезидерáти** — побажання, вимоги
- Децізія** — рішення, ухвала
- Диксічний** — розмовний
- Драстичний** — такий, що викликає роздрознення, неприємний
- Ексклюзівність** — виключність, винятковість
- Елоквєнція** — ораторське мистецтво
- Емфáза** — посилення емоційної виразності, напруженості мовлення, яке досягається інтонаційними прийомами і риторичними фігурами
- Епейсбдіон** — частина античної трагедії, яка становить діалог з двох пісень, хору або змагання хору і предводителя хору
- Еруптíвний** — вибуховий
- Зáнім** — поки, до того часу поки
- Інженю** — ампула актрис, які виконують ролі наївних, простодушних дівчаток
- Інсéкта** — комаха
- Інсципієнт** — помічник
- Конверсáція** — розмова
- Конклюзія** — висновок
- Консеквєнтно** — послідовно
- Котáра** — шалаш
- Креáція** — твір, творіння
- Крїси** — поля капелюха
- Кúнтуш** — верхній чоловічий або жіночий одяг
- Люки** — прогалини
- Маргінєс** — поля рукопису, книги
- Мусянжєвий** (мосяжний) — латунний
- Нотáблі** — члени королівського зібрання у Франції
- Обсáда** — заміщення посади
- Овід** — обрій
- Орхестікон** — у давньогрецькому театрі — кругла площа з алтарем посередині, де знаходився хор і виступали актори
- Офіра** — жертва
- Опрúг** — коло
- Паравáн** — ширма
- Парáдос** — у грецькому театрі прохід між місцями глядачів і сценою, по якому перед виставою входили глядачі, а під час вистави — хор і дійові особи; вступна пісня давньогрецької трагедії
- Пернáч** — булава
- Покбік** — кімнатка
- Покбпувати** — перемогти, побити ногами
- Пренумєрáта** — передплата

**Рамéна** — плечі

**Резигна́ція** — примирення, відмова

**Секатúра** — урізування в правах, переслідування

**Сильвётка** — силует

**Скрупулянтний** — совісний

**Сольдо** — італійська дрібна монета

**Стасімóн** — в давньогрецькій трагедії — хоріві пісні, окрім вступної

**Твáр** — обличчя

**Тресúра** — систематичні вправи, тренування

**Фіоритúра** — прикрашування мелодії звуками короткої довжини

**Фризúра** — зачіска, завите волосся

**Чапленік** (чаплійка, чаплія) — знаряддя біля печі, з допомогою якого переносять гарячу сковороду або горщик

# ЗМІСТ

Микола Вороний. Г. Д. Вервес . . . . .	5
--	---

## ПОЕЗІЇ

### СПИВИ СТАРОГО МІСТА

Старе місто . . . . .	32
Звір . . . . .	33
Намісто . . . . .	34
Тіні . . . . .	34
Мерці . . . . .	35

### ЕЛЕГІЇ

Осокорі . . . . .	37
I. «Мов зібралися юрбою...» . . . . .	37
II. «Мені вас жаль, осокорі...» . . . . .	37
III. «Чи ж на довгий час...» . . . . .	38
Весняні елегії . . . . .	39
I. Хмари . . . . .	39
II. Соловейко . . . . .	39
III. Сонце заходить... . . . . .	41
Мандрівні елегії . . . . .	42
I. «Знов стелиться переді мною шлях...» . . . . .	42
II. «Холодні хмари залягли блакить...» . . . . .	43
III. «Невже ж всесильне царство Арімана?» . . . . .	44
Memento mori! . . . . .	45
На березі моря . . . . .	45
Нудьга гнітить... . . . . .	46
Vae victis! . . . . .	46
Вечірні акорди . . . . .	47

### БАЛАДИ Й ЛЕГЕНДИ

Балада моря . . . . .	49
Срібний сон . . . . .	50
Балада козацька . . . . .	53
Легенда . . . . .	55
Хам і Кат . . . . .	56
Найдорожчий скарб . . . . .	58

### AD ASTRA

I. В сяйві мрій . . . . .	61
---------------------------	----

II. Sphärenmusik . . . . .	62
III. Зоряне небо . . . . .	62
IV. Венера . . . . .	63
V. Vega . . . . .	63
VI. Плеяди . . . . .	64
VII. Вогні . . . . .	64
VIII. Зорі-очі . . . . .	65
IX. Чи зумієш? . . . . .	66

#### СОНЯЧНІ ХВИЛИНИ

Мавзолей . . . . .	67
Краса! . . . . .	68
Ікар . . . . .	68
До моря . . . . .	70
Віра жива! . . . . .	70
Хмарка . . . . .	71
Хмари-сестри . . . . .	72
Що зі мною таке... . . . .	72
В студії . . . . .	73
Гей, хто має міць!.. . . .	73
Тост . . . . .	74

#### ФАТА МОРГАНА

Заспів . . . . .	75
I. Паж і королівна . . . . .	75
II. Ельф і Фея . . . . .	76
III. Астролог і Альціона . . . . .	77
IV. Пастух і пастушка . . . . .	78
V. Finale («Рожеве проміння на краплях роси»...) . . . . .	78

#### ГРОТЕСКИ

I. Блакитна Панна . . . . .	80
II. Чари . . . . .	81
III. Серенада . . . . .	81
IV. Контрасти . . . . .	82
V. Спомини . . . . .	82
VI. Таємність . . . . .	83
VII. Мрії-сни . . . . .	83
VIII. Дівчина-блискавка . . . . .	84
IX. Sententis . . . . .	84
X. Німфа . . . . .	84

#### ГУМОРЕСКИ

Gredo . . . . .	86
-----------------	----

Я — поет . . . . .	87
Таємне кохання . . . . .	88
<b>Тріолети</b> . . . . .	90
I. Мушка . . . . .	90
II. Поет і амур . . . . .	92
III. Поезія й проза . . . . .	94
IV. Переваги-ваги . . . . .	95
V. Nie wolno! . . . . .	96
VI. Le sonnet sans tête . . . . .	96
<b>Листування</b> . . . . .	97
I. Лист панни . . . . .	97
II. Відповідь . . . . .	97
Табло . . . . .	98
Талісман . . . . .	98
Застільна пісня . . . . .	99
Спів арлекіна . . . . .	100
Епіграми . . . . .	101
I. Камо? . . . . .	101
II. Молитва . . . . .	101
<b>Patriotica</b> . . . . .	101
Молодий патріот . . . . .	101
Старим патріотам . . . . .	102
Мишача сварка . . . . .	103

#### AMOROSO

<b>Шумки</b> . . . . .	105
Епіталама . . . . .	106
Дніпрові спогади . . . . .	108
I. «То літньої ночі було на Дніпрі...» . . . . .	108
II. «Я її в домовину живу поховав...» . . . . .	109
Фрагмент . . . . .	109
В душі моїй не згас... . . . . .	110
<b>З галицького зшитку:</b> . . . . .	111
I. Погляд . . . . .	111
II. На балі . . . . .	111
III. Мана . . . . .	112
IV. Дві хмарки . . . . .	112
V. Кузочка . . . . .	113
<b>Пісні:</b> . . . . .	113
I. Молдавська . . . . .	113
II. Бурлацька . . . . .	114

Летючі листки . . . . .	116
На зелені свята . . . . .	116
На від'їзд . . . . .	116
Лист . . . . .	117
Подвійний сонет . . . . .	117
Серце дівоче . . . . .	118
Очі-бісенята . . . . .	119
Балетниці . . . . .	119
«Припавши до дзбана...» . . . . .	119

ЗА БРАМОЮ РАЮ

Присвята . . . . .	120
На скелі . . . . .	120
Хвиля . . . . .	120
Палімпсест . . . . .	121
На бульварі . . . . .	121
На озері . . . . .	122
Нічого!.. . . . .	122
Зрада . . . . .	123
Твої уста! . . . . .	124
Ти не любиш мене... . . . .	124
О, не минай!.. . . . .	125
Чи пам'ятаєш? . . . . .	125
Ні, не забудь... . . . .	125
Чорне доміно . . . . .	126
Скрипонька . . . . .	127
Fiat!.. . . . .	129
Чи не досить?.. . . . .	130
Раб . . . . .	130
Нехай і так . . . . .	131
Finale («Шість літ щодня надіятись і ждати...») . . . . .	131

РАЗОК НАМИСТА

I. «Ущухла буря. Розійшлись хмарки...» . . . . .	133
II. «Червоне коло блискуче, красне...» . . . . .	133
III. «В киреї темній тихо суне ніч...» . . . . .	133
IV. «Друже любий мій...» . . . . .	134
V. «Мій друже, дивуєшся ти...» . . . . .	134
VI. «Одпочинь, одпочинь, на хвилину засни...» . . . . .	134
VII. «Нічка на землю упала...» . . . . .	135
VIII. «Знову ранок, знову світ!» . . . . .	135
Ні! . . . . .	136

ЛІЛІЙ РУБІНИ

I. Лілії . . . . .	137
--------------------	-----

II. Перед брамою . . . . .	137
III. Рубіни . . . . .	137
Инфанта . . . . .	138

з хвиль боротьби

За Україну! . . . . .	140
Євшан-зілля. <i>Поема</i> . . . . .	141
На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському . . . . .	146
Дівчині . . . . .	148
Розвага . . . . .	149
Краю мій рідний!.. . . . .	149
Горами, горами... . . . . .	150
Коли ти любиш рідний край... . . . . .	150
Ти не моя! . . . . .	151
Привид . . . . .	152
Іванові Франкові . . . . .	154
Д і т я м . . . . .	156
I. Сніжинки . . . . .	156
II. Привітання . . . . .	157

DE MORTUIS

На Тарасовій панахиді . . . . .	159
Серце музики . . . . .	159
I. «Серце музики спинилось...» . . . . .	159
II. «Яка краса!..» . . . . .	160
Пам'яті І. Франка . . . . .	160
I. Ave Regina!.. . . . .	160
II. Іван Франко . . . . .	161
Пам'яті Г. Ч. . . . .	162
На батьковій могилі . . . . .	163
Лемент . . . . .	163
Requiem . . . . .	164
I. Requiem aeternam . . . . .	164
II. Dies irae . . . . .	165

РОКИ

На рік 1911 . . . . .	169
На зустріч 13-му . . . . .	169
1924 . . . . .	170
1925 . . . . .	171

ДОДАТКИ

«А, не хочу я тих...» . . . . .	172
---------------------------------	-----

Очам . . . . .	173
Ранок . . . . .	173
Весна року 1926 . . . . .	174
Ода до поетів . . . . .	174

НЕЗАВЕРШЕНІ ТВОРИ

Єретик . . . . .	176
Вступ . . . . .	176
I. В школі єзуїтів . . . . .	177
Чорний сон. <i>Драматичний етюд на I дію, з прологом</i> . . . . .	179
Загадки життя. <i>Фрагменти</i> . . . . .	185
I. Дівча на коні. . . . .	185
II. Безодня співала . . . . .	187

ПЕРЕКЛАДИ І ПЕРЕСПІВИ

*Данте Аліґ'єрі*

Беатріче . . . . .	190
--------------------	-----

*Вільям Шекспір*

Пролог до трагедії «Ромео та Джульєтта» . . . . .	190
---	-----

*Генріх Гейне*

Світова річ . . . . .	191
Розумні зорі . . . . .	191
Зустріч . . . . .	192
До альбома одної пані . . . . .	192
Пересторога . . . . .	192
Добра порада . . . . .	193

*Клод Жозеф Руже де Ліль*

Марсельєза . . . . .	194
----------------------	-----

*Ежен Пот'єс*

Інтернаціонал . . . . .	195
-------------------------	-----

*Луї Бульєс*

Прощання . . . . .	196
--------------------	-----

*Ф. А. Сюллі Прюдом*

I. Крила . . . . .	197
II. Два голоси . . . . .	198
III. Загублений крик . . . . .	198
IV. Боротьба . . . . .	198



V. Подібність . . . . .	199
VI. Тут на землі . . . . .	199
VII. Розбита ваза . . . . .	200

*Поль Верлен*

I. «За вікном, ніби в рамі картини...» . . . . .	200
II. «Треба, бачиш, прощай...» . . . . .	201
III. «Великий чорний сон упав...» . . . . .	201

*Жан Рішпен*

Все йде на краще . . . . .	202
----------------------------	-----

*Поль Бурже*

Дзвони . . . . .	203
------------------	-----

*Жан Мореас*

Тесля . . . . .	203
-----------------	-----

*Моріс Метерлінк*

З «П'ятнадцяти пісень» . . . . .	204
XIII. «Я тридцять літ шукала сестри...» . . . . .	204
Пісня мадони. XV. . . . .	204

*Катюль Мандес*

Золотий ключ . . . . .	205
Відбитки щастя . . . . .	205
Цілковита подібність . . . . .	206
Нещирий сніг . . . . .	207
Мимовільна помилка . . . . .	207
Гарна маска . . . . .	208
Діди і троянди . . . . .	208
Стомлена гілка . . . . .	209
Чому не треба бути цікавим . . . . .	209

*Вацлав Свенціцький*

Варшав'янка . . . . .	210
-----------------------	-----

*Іван Козлов*

Коли б я знав . . . . .	211
-------------------------	-----

*Олександр Пушкін*

Серенада . . . . .	211
Іспанський романс . . . . .	212

Федір Тютчев

Silentium! . . . . . 212

Яків Полонський

I. Музика вічності . . . . . 213  
II. Сто літ мине... . . . . 213

Афанасій Фет

I. Весна . . . . . 214  
II. «Сонця промінь палкий...» . . . . . 214

Микола Некрасов

Зелений шум . . . . . 215

Максиміліан Волошин

Голова madame de Lamballe... . . . . 216

Микола Гумільов

Театр . . . . . 217

КРИТИКА. ПУБЛІЦИСТИКА

ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА

«Циганка Аза». Музикальна драма в 5 діях Михайла Старицького . . . . . 220  
«Ночь перед Рождеством» Опера в 4-х діях . . . . . 222  
Нові твори драматичні . . . . . 224  
Настя Переверзева . . . . . 234  
В справі премійованої драми «Мужичка» (Відповідь на лист д. Ванченка-Писанецького) . . . . . 236  
Наші артисти в сценах . . . . . 238  
Марко Л [укич] Кропивницький . . . . . 241  
«Вій», фантастична комедія у 5 діях, з апофеозом, з співами, хорами і танцями . . . . . 245  
Драма живих символів . . . . . 248  
В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) . . . . . 255  
Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги) . . . . . 270  
Михайло Щепкін (1788—1863). Етюд . . . . . 356  
Два ювілеї . . . . . 372  
Український театр у Києві (Враження та уваги) . . . . . 378  
Український театр під час революції . . . . . 402  
Режисер . . . . . 410  
Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд . . . . . 436  
Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» . . . . . 458

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

«Український альманах» . . . . .	472
Лірика краси і смерті («Сон-трава» Грицька Чупринки) . . . . .	473
Богдан Лепкий. Кидаю слова. <i>Нариси й оповідання</i> . . . . .	478
Софокл. Антігона. <i>Перевірював Петро Ніщинський</i> . . . . .	480
Дм. Грицинський. Брат на брата . . . . .	482
В. Винниченко. Твори. <i>Книжка четверга</i> . . . . .	483
Христі Алчевської. Вишневий цвіт. Х., 1912 . . . . .	489
Г. Васьківський. До ґрунту . . . . .	495
Т. Колесниченко. Піймав облизня (Перекапустили). <i>Жарт на одну дію</i> . . . . .	499
Семенко. Prelude. Лірика. Київ, р. 1913 . . . . .	500
Пахаревський. Оповідання . . . . .	504
Грицько Чупринка. Лицар-Сам . . . . .	506
Надія Кибальчич. Поезії. Київ, 1913. Стор. 52 . . . . .	510
С. Черкасенко. Казка старого млина . . . . .	514
Лис Микита. <i>З німецького переробив Іван Франко</i> . . . . .	517

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Сергій Васильківський ( <i>Артист-маляр</i> ) . . . . .	520
Всеукраїнська мистецька виставка. <i>Малярство</i> . . . . .	525
Всеукраїнська мистецька виставка. <i>Графіка. Скульптура</i> . . . . .	529
Олександр Архипенко . . . . .	533

## ПУБЛІЦИСТИКА

Данило Танячевич . . . . .	537
З споминок про М. Костомарова . . . . .	539
З півночі. Твори Павла Граба . . . . .	544
Вісті з Росії . . . . .	546
Пантелеймон Куліш . . . . .	566
Михайло Грушевський. Історія України . . . . .	572
Пам'яті В. Белінського . . . . .	573
Політичний хамелеон . . . . .	575
Михайло Комаров . . . . .	580

## СПОГАДИ

Перша зустріч з Іваном Франком ( <i>Уривки зі споминів</i> ) . . . . .	582
До статті Олекс [андра] Ів [ановича] Білецького про мене . . . . .	586
Примітки . . . . .	619
Пояснення слів . . . . .	689

Літературно-художнє видання  
БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
УКРАЇНСЬКА НОВІТНЯ ЛІТЕРАТУРА

**ВОРОНИЙ**  
**МИКОЛА КІНДРАТОВИЧ**

Поезії  
Переклади  
Критика  
Публіцистика

Художник **І. Г. ДИНИК**  
Художній редактор **В. П. КУЗЬ**  
Технічний редактор **Б. М. КРИЧЕВСЬКА**  
Коректори **О. І. УЛЕЗКО, Л. І. СЕМЕНЮК**

Подано до складання 27.12.90. Підписано до друку 22.12.95.  
Формат 84×108 1/32. Папір друк. № 1. Гарн. Тип Таймс.  
Вис. друк з ФПФ. Ум. друк. арк. 39,96.  
Ум. фарбо-відб. 36,96. Обл.-вид. арк. 42,55.  
Наклад 10 000. Зам. № 6—23.

Видавництво "Наукова думка".  
Р.с. № 05417561 від 16.03.95.  
252601 Київ 4, вул. Терещенківська, 3.  
АТ "Київська книжкова фабрика"  
252054 Київ 54, вул. Воровського, 24.

**Вороний М. К.**

**В75** Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової: Автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. — К.: Наук. думка, 1996. — 704 с. (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.)

ISBN 5-12-002723-7 (в опр.)

Подаються цикли поезій: “Співи старого міста”, “За брамою раю”, “Гротески”; переклади революційних пісень “Інтернаціонал”, “Варшав’янка”, а також критичні й публіцистичні статті: “Драма живих символів”, “Михайло Грушевський”, “Пантелеймон Куліш”, “До статті Ол. Ів. Білецького про мене” та ін.

**В**  $\frac{4702640206 - 002}{221 - 96}$  41-96 (П кв.)

**ББК 84Ук7**



БІБЛІОТЕКА  
УКРАЇНСЬКОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ



МІКОЛА  
ВОРОНІЙ



ΠΑΝΤΟΒΑΛΒΑΝΟΛΟΓΙΑ

ΠΑΥΤΟΒΑΛΒΑΝΟΛΟΓΙΑ

ΕΛΕΥΘΕΡΟ

ΠΑΝΤΟΒΑΛΒΑΝΟΛΟΓΙΑ