

МИКОЛА  
ВОРОНИЙ

ТЕАТР  
І ДРАМА



Микола Вороний

МИКОЛА  
ВОРОНИЙ

---

**ТЕАТР І ДРАМА**

ЗБІРКА СТАТЕЙ

КИЇВ  
«МИСТЕЦТВО»  
1989

ББК 85.33я44  
В75

Сборник познакомит читателя с творческим наследием Микола Кондратьевича Вороного (1871—1940) — человека энциклопедических знаний, разно-сторонних интересов: поэта, журналиста, педагога, переводчика, актера, режиссера, автора теоретических трудов по вопросам театра, изобразительного искусства, музыки, имя которого долгие годы было бесосновательно забыто.

В книгу вошли статьи по проблемам теории и практики отечественного и зарубежного театра и драмы. Некоторые из них вышли отдельным сборником под названием «Театр и драма» в 1913 году в издательстве «Волосожар», остальные были опубликованы в газетах и журналах того времени.

Написанные свидетелем и непосредственным участником бурных событий становления украинского театра, эти работы являются ценным памятником национальной культуры, не потеряли своей актуальности, научного уровня и в наше время.

Упорядкування, вступна стаття  
д-ра філол. наук, проф. *О. К. Бабишкіна*

Примітки канд. мистецтвознавства,  
доц. *Р. Г. Коломійця, О. К. Бабишкіна*

Рецензент канд. мистецтвознавства *Р. Я. Пилипчук*

В 4907000000—074  
М207(04) — 89 БЗ—34—11—88

ISBN 5—7715—0208—1

© Видавництво  
«Мистецтво», 1989

## ТЕАТРАЛЬНИЙ СВІТ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Коли українська театральна громадськість у листопаді 1928 року відзначала 35-річчя мистецької діяльності Миколи Вороного, колектив Українського державного драматичного театру ім. І. Франка звернувся до ювіляра зі словами визнання його заслуги в будівництві нового театального мистецтва:

«Ми, франківці, робітники нового, революцією створеного театру, найсердечніше вітаємо Вас, дорогий Микола Кіндратовичу, як одного з перших, що кликали український театр від примітивного етнографізму до нових загальнолюдських високостей. В цій галузі ми щиро шануємо Вас не тільки як теоретика і видатного критика, а й як одного з старших наших товаришів по будівництву нового театру»<sup>1</sup>.

Життєвий шлях Миколи Вороного на диво складний і суперечливий. Чуйний до громадянських віянь у житті народу, він був причетний до організації низки партій, різних за своїми політичними програмами. Виступи Миколи Вороного як громадського діяча мали несподіваний резонанс і переконливо доводили, що його щире народолюбство і симпатії до соціалістичного вчення не спиралися на якусь чітку світоглядну позицію.

Прагнучи подолати народницько-етнографічні тенденції в українській поезії, молодий літератор виступив у 1901 році з закликem піднести рідне слово до рівня сучасних європейських досягнень. Цей його виступ увійшов в історію як декадентський маніфест, хоч у здебільшого витонченій, багатій на музичність поезії Микола Вороний унікав декадентських мотивів.

З юнацьких років захопившись театром, Микола Вороний грав у багатьох трупax, виступав як режисер. Автор методичних режисерських розробок, історико-театральних праць, він поєднував практичну діяльність в театрі з теоретичними розвідками про його природу. У ньому співіснували поет і журналіст, актор і режисер, автор теоретичних праць про театр, досліджень про музику й образотворче мистецтво, педагог і перекладач, який знав багато мов.

Людина невсипущої праці, Микола Вороний виявив себе в царині багатьох мистецтв. Журналіст, який порушував громадські й політичні теми, був автором кореспонденцій про революційний рух у Росії, критиком і дослідником питань красного письменства, театру, музики, образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва. Друг Івана Франка, його співробітник у «Житті і слові» і фактичний редактор «Зорі» у 1897 році, Микола Вороний чи не перший в українській пресі назвав ім'я В. І. Леніна, згодом здійснив блискучий переклад «Інтернаціоналу».

## I

Микола Кіндратович Вороний народився 6 грудня (24 листопада за ст. ст.) 1871 року на Катеринославщині. Невдовзі батьки привезли його до Харкова, де й минули дитячі роки майбутнього поета. «Я не з панського коліна, а кірацького селянського роду»<sup>2</sup> записав він у свое-

му «Конспекті експромтом промови на ювілеї», виголошеної 1919 року в Києві. Мати походила з давнього українського роду Колачинських. Селянське походження в дідівському коліні (по батькові) пізніше знадобилося Вороному, щоб обстоювати своє естетичне кредо як «естетику з народу». Це кредо було підкріплене ще й тим, що міське життя й виховання митця проходили в робітничому середовищі. Загалом родина Вороних належала до міщанського стану. У 80-х роках вона переїздить до Ростова, де й починається свідоме життя митця. Першим його проявом була організація гуртка ростовських залізничників. Освітньо-пропагандистська діяльність Миколи Вороного як керівника гуртка швидко привертає до себе увагу «недріманного ока», митець потрапляє під «гласний нагляд» поліції, а це позбавляє його права вчитися в столичних містах. Ще в Ростові, познайомившись з драгомановцем С. Ерастовим<sup>3</sup>, Микола Вороний засновує там українську громаду, а пізніше, якийсь час проживаючи в Катеринодарі, він бере активну участь у керованій С. Ерастовим Кубанській українській громаді.

1893 року Микола Вороний повертається до Харкова, де спілкується з нелегальною групою «народоправців», а потім вступає до «братства тарасівців», до якого належав і Михайло Коцюбинський. Тарасівці шукали шляхів до соціального та національного визволення українського народу в культурно-просвітницькій діяльності. Розійшовшись у поглядах з тарасівцями, Микола Вороний у 1895 році відходить від них і збирається їхати до М. Драгоманова<sup>4</sup> у Софію. Дізнавшись про наглу смерть М. Драгоманова, він з дороги повертає на Відень, вступає там до університету на філософський (тобто історико-філологічний) факультет. Згодом переводиться до Львова, де й закінчує освіту.

У Львові Микола Вороний близько сходиться з Іваном Франком. Їх єднали не тільки родинні зв'язки

(Вороний хрестив кількох дітей Франка, отже, доводився йому кумом), а й певні світоглядно-естетичні позиції, в яких багато було спільного, а багато й відмінного. Щоправда, Микола Вороний згодом писав: «Мене власливо еднав з Франком спільний естетично-художній світогляд, який в мене вироблявся під його безперечним впливом, та й взагалі мене вабила до себе могутня сила його індивідуальності»<sup>5</sup>. В автобіографічному листі, написаному на прохання проф. О. І. Білецького, Микола Вороний так характеризував Івана Франка: «Вплив його могутньої особи був на мене колосальний. І тепер скажу: це був велетень, таких людей я в життю більше не стрічав»<sup>6</sup>.

У «Житті і слові» Микола Вороний очолює відділ «Вісті з Росії», потім редагує часопис «Зоря»<sup>7</sup>. Між цими двома редакторськими справами він спробував свої сили й на театрі. Ось що писав Микола Вороний про це: «Тим часом помер режисер галицько-українського театру Стечинський, і я за рекомендацією Франка і на запрошення товариства «Руська бесіда» (що керувала цим 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 й ініціативи. До своїх заслуг відношу постанови з європейського репертуару, як, наприклад, «Честь» Зудермана, «Війт Заламейський» (за Кальдероном) Франка, «Федько Острожський» Огоновського<sup>8</sup> (хоч і місцевий автор, і таки дуже слабкий, але тут вага полягала в поборенню незнаної на нашій сцені «трагедії», якою була ця п'єса) й інш.

Умови й сама атмосфера галицького театру були настільки важкі, що лишатися там я не мав сили і тому листувався з корифеями нашого театру на Україні, прохаючи їхньої поради, кого би можна запросити на посаду режисера в Галичині. Тоді ж Кропивницький, листуючись зі мною, залпросив мене до свого театру актором.



Я вже тужив за Україною, засобів удержатись у Галичині не було, а молода уява малювала мені нові звабливі перспективи. Я взяв з собою ще Северина Паньківського (галичанина) і поїхав до Кропивницького...»<sup>9</sup>. Було це 1897 року.

Під час перебування трупи Марка Кропивницького на гастролях у Москві жандарми прискіпалися до Миколи Вороного й вислали його з другої столиці. Добувши дозвіл на проживання в столицях, він служить два сезони у М. Кропивницького, потім у трупі П. Саксаганського і М. Садовського, у О. Ратмирової й М. Васильєва. «З розпачу й бажаючи набути техніку й знання,— пише М. Вороний,— 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*?»<sup>10</sup>

Кочівне життя негаразд позначилося на здоров'ї та нервах Вороного. З'їздивши весь, так званий тоді, «Юго-Западний край» і Крим, побувавши у більших та менших містах Росії, України, Молдавії, він на запрошення Степана Ерастова переїздить на Кубань, де оселяється в Катеринодарі й працює в банку. Потім бачимо його в Києві, Харкові, Одесі. Уже одружений, Вороний переїздить 1903 року до Чернігова, де входить у родинне коло письменника Михайла Коцюбинського, покумавшись з ним.

Переходячи з однієї трупи в іншу, Вороний відчув на собі не так розкоші, як злидні українських та російських мандрівних театральних труп; виступав у найрізноманітніших виставах — у мелодрамах, трагедіях, водевілях, оперетах, фарсах.

Роки мандрівок Вороного поєднані з його революційною та пропагандистською діяльністю. Він бере участь у створенні першої української соціал-демократичної партії в Галичині, студентської групи в Харкові, до якої, зокрема, входив перший український льотчик Левко Ма-

цієвич та один з організаторів повстання матросів на панцернику «Потьомкін» Олександр Коваленко, Револьюційної української партії (РУП)<sup>11</sup> та ін. «В Чернігові,— пише Вороний,— я займався соц[іал]-демокр[атичною] пропагандою серед молоді, організувавши для цього гурток з гімназистів і семінаристів. В числі їх бував і Павло Тичина, к[от]рий і перші свої поетичні кроки робив під моїм керівництвом»<sup>12</sup>.

Свої акторські мандри Вороний використовував і як партійний агент, що перевозив нелегальну літературу, тримав зв'язки з явками. Нарешті, у тому ж листі до О. Білецького читаємо: «Коли заснувалася зрештою (з моєю посередньою участю) УСДРП Партія<sup>13</sup>, то я, Кочубинський і Лариса Косач (Леся Українка) становили в ній так зв. «літературну секцію»<sup>14</sup>.

Усі ці партії, групи й організації, хоч і мали цілком певний антицаристський напрям діяльності, в суті своїй здебільшого були дрібнобуржуазними. Слід сказати, що Вороний в жодній з них довго не залишався. Причиною тут була і особиста вдача, і часте розчарування в діячах цих партій, а головне, досить плутаний світогляд, що перешкоджав йому зв'язати своє життя з послідовно революційною партією. Недарма він писав: «Я — *ніби* марксист». Хитання між матеріалізмом та ідеалізмом весь час були притаманні Вороному. У його світорозумінні дивовижно поєднувалося вчення Маркса з Шеллінгом, Кантом, Адлером<sup>15</sup>, Ніцше й Шопенгауером, з незмінним пієтетом до пантеїзму, а потім і до раціоналістичного матеріалізму.

Приділивши в автобіографічних нотатках багато місця світоглядним впливам і хитанням, Вороний зрештою дає їм таку оцінку: «Кінчаючи оповідати про зміни в моїм світогляді, на тлі якого мусила виникнути моя поетична творчість, я ще раз зазначу, що еволюція зазначалася зворотами від утопічного до наукового соціалізму (і в духовній сфері від теїзму до раціоналістично-

го матеріалізму)»<sup>16</sup>. Все це пояснює, чому Вороний силкувався витончену, навіть часом естетськи «захмарну» поезію поєднати з практичною роботою професіонала-партійця.

На початку революційних подій 1917 року Вороний кидається у вир національно-визвольної боротьби. Бачимо його навіть серед засновників Центральної ради, яку він мислив собі тоді як народне національне представництво при Тимчасовому уряді. Що було потім, він розповів: «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»<sup>17</sup>.

На час плідної роботи в Державному театрі (Першому театрі Української Радянської Республіки ім. Т. Г. Шевченка) припадає праця Миколи Вороного над перекладом «Інтернаціоналу». І 1928 року він не приховує свого задоволення, навіть утіхи з того, що «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[оку] 1919 в Києві (тоді я зробив і переклади «Марсельези» й «Варшав'янки»)»<sup>18</sup>. Переклад «Інтернаціоналу» відзначається великою поетичною майстерністю й точністю. Це ж Володимир Маяковський у вірші «Борг Україні», навівши рефрен «Інтернаціоналу» в перекладі Миколи Вороного, проілюстрував ним велич, простоту

й красу української мови. Він говорив, що ладен віддати всі свої створені слова за одне слово «Чуєш» із «Інтернаціоналу»: «Чуєш, сурми заграли...»

1920 року в Катеринославі пролетарський гімн «Інтернаціонал» у перекладі Миколи Вороного був надрукований окремим виданням.

А далі життя Миколи Вороного на якийсь час пішло не тим шляхом. Коли білопольське військо Пілсудського вдерлося в Київ, він залишився без роботи, без засобів до існування. У місті було понуро, насторожено, голодно. Далися взнаки численні хвороби поета, в тому числі й напади нервової депресії. І коли під могутнім натиском Червоної Армії білопольські вояки втікали з Києва, з ними пішов і Микола Вороний. Пізніше він писав:

«...Іхав я з неохотою, з мусу.

...Серед емігрантів у Варшаві я був самотний, і якийсь докір, мов шашіль, точив мою душу (жаль, що покинув Україну, і жаль за сином!)... Зустрічі з членами радянського повпредства [...] і пропозиції вернутися сильно хвилювали мене...

А в кінці квітня р[оку] 1926 я вернувся на Україну»<sup>19</sup>.

Перебування на чужині було тяжким і повчальним для Вороного. Опинившись в осередку петлюрівської еміграції, він до 1922 року працював секретарем у редакції газети «Українська трибуна», де друкував власні рецензії на літературні видання, статті з питань української мови, філософські роздуми, спогади про театральне життя тощо. Відчувши свою самотність, Микола Вороний навесні 1922 року переїздить на Волинь, потім у Золочів в Галичину, де гостює у бібліографа Івана Калиновича, а відтак зупиняється у Львові і засновує там власну театральну школу.

Про лихі умови животіння у Львові Микола Вороний 12 вересня 1925 року писав до Івана Калиновича в Золочів: «Я застряг у Львові, без роботи, без зарібку, а го-

ловно, що погано — поважно заслаб на кишки (се ще зачалося у Вас з Золочева). Потребую поважного лікування і делікатної їди... Але де ж, коли, не маючи грошей, трапляється цілими днями нічого не їсти. Вимучився я тяжко. Се не фраза і не перебільшення»<sup>20</sup>. Тож, коли дирекція гротескового театру у Львові запропонувала Миколі Вороному посаду режисера й артиста, він без вагань підписав угоду. Все ж якась праця, хоча б заради кусня хліба...

1926 року Микола Вороний виступив у Дрогобичі зі спогадами про великого Каменяра Івана Франка. Його виступ перед галицькою аудиторією мав той наслідок, що польська дефензива звернула на промовця пильну увагу. Та й як було не звернути, коли Микола Вороний сказав, що Іван Франко був соціалістом, а він, Микола Вороний, також завжди був і лишається соціалістом! Доки польська дефензива розібралася що й до чого, поет за активним сприянням радянського консульства у Львові перебрався через кордон і наприкінці квітня був уже в Харкові — тодішній столиці Радянської України.

Спочатку Микола Вороний завідував літературною частиною в Харківському державному театрі опери та балету і викладав художнє читання в Харківському музично-драматичному інституті. 1927 року він переїхав до Києва, де спочатку працював головним чином над перекладами, загалом жив з літературної праці. Потім дістав посаду завіта Київської державної опери, де зробив кілька перекладів оперних лібретто і написав з десяток путівників по виставах, які й сьогодні вражають музичною і загальною авторською ерудицією.

У 30-х роках, незаконно репресований, Микола Вороний опиняється на примусовому поселенні у Воронезькій області, де викладає німецьку мову в школі. Знову заарештований, він помирає 24 квітня 1940 року на Кіровоградщині.

Говорячи про себе, Микола Вороний відзначав властиві його внутрішньому стану «упадки духу» і злету вгору, риси аскетизму і, нарешті, ту тиху радість, «яку все частіше починаю чи стараюся знаходити в праці й у внутрішньому зосередженні»<sup>21</sup>.

Митець, перейнятий всеосяжною ідеєю служіння рідному народові, для якого творив, для якого був першо-прохідцем у багатьох царинах громадського і мистецького життя країни, писав:

«Нехай наша нація, наш народ український увійде в ряди справді культурних народів, нехай сей народ буде високоморальний, гуманний, благородний і духовно красивий. Нехай інші народи, дивлячись на те, з почуттям високої пошани промовлятимуть слова «Україна», «українці»<sup>22</sup>.

Саме любов до свого народу, патріотизм, що ґрунтується на глибокому інтернаціоналізмі, і надихав на все краще, що створила ця людина на своєму довгому і звивистому життєвому шляху.

## II

Микола Вороний часто роздвоювався у своїх симпатіях до поезії та театру. Здебільшого ця прив'язаність у ньому співіснувала. Через те й теоретичні засади його як театрознавця певною мірою залежні від поглядів на поезію, на мистецтво взагалі. Зважмо до того ж, що він залишив цінну спадщину і як критик та дослідник музичного та образотворчого мистецтва.

Початок мистецької діяльності Миколи Вороного припадає на 1893 рік, коли у «Зорі» з'явився його вірш «Не журись, дівчино». Перше серйозне зацікавлення театром і драматургією виявилось 1895 року, коли в тій же «Зорі» були надруковані перші статті Вороного про театр і драму. Того ж року «Зоря» опублікувала його статтю «Вишивки східної Галичини», яка поклала

початок діяльності його як критика і дослідника образотворчого мистецтва та народної ужиткової творчості. Як бачимо, всі мистецькі інтереси Миколи Вороного виявилися майже одночасно.

У поезії Микола Вороний виступає співцем витончених переживань, хвилевих змін у настрої людини, замиленої самоспогляданням, красою природи, поклонінням жіночій вроді. Низка його віршів стала піснями та романсами, музику до яких написали українські композитори-класики. Були в нього й патріотичні твори, часом глибоко національні.

Головні тенденції, що виявилися в поезії Миколи Вороного, добре визначив проф. О. І. Білецький<sup>23</sup>. Це, на його думку, «по-перше, намагання втекти від народницького шаблону, по-друге, підняти українську поезію до рівня сучасної поетові світової поезії й, по-третє,— висунути і в теорії, й на практиці принцип чистого мистецтва, під головуванням формального моменту, з рішучим відмовленням від будь-якої тенденційності»<sup>24</sup>.

Таке розуміння поезії Миколи Вороного дає нам ключ до визначення того, що було передовим, прогресивним у його доробку як у змісті, так і в формі твореного. Свою точку зору Микола Вороний висловив у листах і зверненнях до письменників з пропозицією укласти альманах, «який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямів у сучасних літературах європейських»<sup>25</sup>.

Звичайно, заклик до європеїзації у нашого поета не мав нічого спільного з відмовленням від національної основи літератури і був спрямований проти провінціалізму народницьких переспівувань зужитих тем. Поет створив такі високопатріотичні твори, як поема «Євшан-зілля», поезії, присвячені Т. Шевченкові, І. Котляревському, І. Франкові, Лесі Українці, Марусі Вітровій, Левкові Мацієвичу. Він наполегливо вводив в українську літературу витончені й складні поетичні розміри, які до

того з'являлися в ній лише принагідно, дбав про граціозність і мелодійність вірша, наполегливо працював над його звукописом.

Спиридон Черкасенко<sup>26</sup> у нарисі літературного портрета Миколи Вороного писав: «Творчість М. Вороного — поза улюбленою гамірливим натовпом віршованою банальністю, поза дешевим сухозлотим патріотизмом з його розмахуванням бутафорським мечем і до нічого не обов'язуючими войовничими закличками; творчість Вороного стоїть понад рівнем естетичних вимог закоханого у вірш міщанства. Глибоко філософічне трактування поетичної теми, артистична витонченість стилю, різноманітність і грація ритмів, суворі додержаність чистоти мови завойовує тільки прихильників високого артизму, а не словесної олеографії»<sup>27</sup>.

Боротьба з провінціалізмом, лубковим етнографізмом, національною обмеженістю за розмаїтість і глибинність змісту, за досконалість форми та її гармонійне поєднання з вагомим змістом, за вихід українського красного письменства на світові простори, тобто все краще, що було в діяльності Миколи Вороного, позначилося на його теоретичних працях з питань театру та драматургії, з царини музики та образотворчого мистецтва. Перу Миколи Вороного належать вдумливі розвідки про С. Васильківського і О. Архипенка, О. Новаківського і О. Кульчицьку, огляди художніх виставок, роздуми над полотнами, теоретичні праці про портрет і натюр-морт...

Колись Іван Франко назвав його своїм другом, «ідеалістом непоправним». Отак у парі все життя йшов з ним той «ідеалізм», туга за ідеалом та ідеальним і терпляча повсякденна праця задля рідної країни, її слави та духовного багатства.

Запах степового евшану повернув поета з болісних мандрів до рідних місць, додому. І з любов'ю до неприкаяного Миколи 18 липня 1928 року написав для нього



свій експромт Максим Рильський — тоді ще сам з тривогою шукаючи власного місця в житті країни, в житті народу — місця поета й громадянина:

Миколі Вороному  
в радісний день 35-літнього ювілею \*  
*жмуток евшан-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 евшан!

Тільки повернення на Радянську Україну віддало народові поета, театрознавця, автора блискучого українського перекладу безсмертного «Інтернаціоналу».

### III

Преса років театральних мандрів Миколи Вороного дає матеріал для характеристики його артистичної діяльності. Ця тема ще чекає свого дослідника, як і багато інших аспектів його мистецької діяльності.

Кинувши сцену, Микола Вороний значну частину свого часу віддав театральній педагогіці. Працював у чернігівському «Літературно-артистическом обществе», відкрив там приватні театральні курси. Нарешті, як писав він, 1910 року «здобувся на рішучий крок: покинув назавжди Чернігів і переїхав на постійне життя до Києва, де працював недовго в театрі М. Садовського, а, головню, жив з літературного заробітку...»<sup>28</sup>. Тут, у Києві, ширше

---

\* Ідеться про ювілей мистецької діяльності Миколи Вороного.

розгорнулася театральна-педагогічна діяльність Миколи Вороного. 1911 року він працює на посаді професора дикції й декламації в театральному училищі при «Обществе искусства и литературы». У цьому училищі, де Микола Вороний працює до самої революції, його колегами були режисери Михайло Попов з МХТ та Григорій Матковський. На цей же час припадає його активна діяльність як театального критика. Він друкується у «Літературно-науковому віснику», «Раді», «Дзвоні», засновує видавництво «Волосожар». Оцінюючи українське театрознавство того часу, Максим Рильський відзначав: «Узагальнюючих праць, коли не рахувати ряду статей М. Вороного (під псевдонімом Ното), друківаних у періодичній пресі, а також виданих окремою книгою 1913 року під заголовком «Театр і драма», майже не було»<sup>29</sup>.

У 1918—1919 роках Микола Вороний очолює засновані ним Українські вищі драматичні курси, працює лектором кафедри виразного читання у відділі шкільної освіти в Українському вищому педагогічному інституті в Києві. Педагогічну діяльність він поєднує з акторською та режисерською. 1917 року бере участь у заснуванні Національного зразкового театру, а невдовзі вже працює і як режисер Народного театру. 1919 року Микола Вороний вступає до Першого театру Української Радянської Республіки ім. Т. Г. Шевченка, організованого з акторів колишнього Державного драматичного і Молодого театрів, артистів яких розкидала по всій Україні хуртовина громадянської війни.

Театр мав трьох режисерів: Олександра Загарова, Леся Курбаса і Миколу Вороного. Останній був режисером на окремі вистави, а водночас і завідувачем літературної частини. Умови роботи театру в ті голодні й напружені роки були вкрай важкі. Ось як розповідав про свої творчі наміри і можливості їх втілення сам Микола Вороний:

«Здійснювати якісь великі художні постановки нічого було й думати через брак коштів і ненормальні відносини в трупі. Так, напр., режисер Вороний розробив детальний план гротескної постановки комедії Кшивошевського «Чорт і шинкарка» («Diabel i karczmarzka») з музично-пластичним апаратом (по вказівках режисера музичну частину опрацювали польський композитор Дзевульський і відомий український композитор, професор консерваторії Я. Степовий, а декораційну і костюмову так само польська художниця М. Кітчнер і український художник К. Єлева), сей же режисер переробив для сцени повість Ващенко «Сліпий» і уложив план її постановки в стилі імпресіоністичнім (в декораціях — мотиви іконопису по шкiцях художника Меллера, 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 caetera \*. Але вся праця пішла намарно...»<sup>30</sup>.

Працював Микола Вороний і в заснованій 1919 року «Музичній драмі». Про ці заходи створення української опери читаємо:

«При більшовиках енергійними заходами двох українських артистів комісарів С. Бутковського 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 батудою д. Багриновського. Балетом керував знаменитий Мордкін. На режисерів запрошено: російського кінематографічного і гротескового режисера д. Бонч-Томашевського, Л. Курбаса і М. Вороного; на художників-декораторів — Пет-

---

\* і таке інше (лат.).

рицького і Гречаного. Для відкриття театру мала йти опера Лисенка «Утоплена» в режисурі д. Бонч-Томашевського; далі Вороний мав поставити «Аскольдову могилу» Верстовського (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, що вступила до Києва і там на короткий час захланно запанувала»<sup>31</sup>.

Ще в Києві Микола Вороний розробив програму трирічного навчання акторів у драматичній школі і чотирирічного — режисерів. Перебуваючи у Львові, Вороний працює заступником директора театральної школи, що восени 1922 року була заснована при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. З осені 1923 року Микола Вороний сам, власним коштом утримує Українську драматичну школу. Курс навчання був розрахований на два роки, він обіймав:

«I. *Предмети з теорії театрального мистецтва*: дикція, декламація, жест, мімодрама, характеристика (грим).

II. *Предмети загально-театральної освіти*: історія стилів (з ближчим узглядненням історії костюма), історія театру і драми (української і світової), історія української культури, українська диксична граматики і версифікація, психологія, естетика та ін.

III. *Технічні справи*: вироблення віддихового та голосового апарату, артикуляції звуку, логічні й художньо-типові властивості декламації (в літер.-драматичних зразках), пластика руху.

IV. *Гра на сцені*: студіювання ролі, проба, вистава»<sup>32</sup>.

Здійснення такої програми давало належну театральну освіту й необхідні навички гри. Недарма Українська драматична школа під дирекцією Миколи Вороного мала добру славу і виховала не одного здібного актора й громадського діяча. Досить сказати, що серед вихованців Миколи Вороного була відома організаторка масового театального мистецтва, активна діячка Комуністичної партії Західної України Антоніна Матулівна, знавець українського декоративно-ужиткового мистецтва Ірина Гургула.

Свої лекції Микола Вороний готував до видання. У галицькій пресі час від часу з'являлися повідомлення про те, що мають вийти друком книжки: «Курс дикції й декламації», «Жест», «Як збудувати сцену», «Як грати на сцені», «Теорія поезії», художньо-драматичний етюд «Чорний сон», драматичний етюд «Поет і диявол» тощо. З усіх цих праць окремим виданням світ побачила тільки розробка «Режисер», яку Вороний мав намір перевидати і на Радянській Україні, а заодно й зібрати курс своїх лекцій у книзі «Мистецтво актора». Різні обставини перешкодили здійснити цей задум, як і перевидати книгу «Театр і драма». Зберігся тільки лист Миколи Вороного до сектора підручників Держвидавву в Харкові. У ньому професор Харківського муздрамінституту Микола Вороний подає «короткий проспект наміченої роботи», а саме «Мистецтво актора». Зважаючи на його важливість, подаємо цей текст:

«*Вступ*. Природа мистецтва взагалі. Театр[альне] м[истец]тво і його місце серед інших. Його характер — самобутній і соціальний. М[истец]тво театр[альне] як

продукт соціально-економічних та істор[ично]-політичних умовин.

Чинники — національний та інтернаціональний (класова асиміляція) в освітленні Марксової ідеології. Два світогляди: ідеал [істично]-метафіз [ичний] і іст[орично]-матеріаліст [ичний].

I. Загальний синтез творчості актора; основні напрямки і типи акторськ[ої] творчості. Стилi (стиль мови). Елементи вокальні й хореографічні. Пластика. Ритм.

II. Організація тіла в сценічній просторині. Звук і рух в динамічному виявленні. Рефлексологія як підвалина біопсихологічна сценічних форм. Емоціональність сприймань і виявлень. Симптоматика в основній грі й творенні образів і типів (за Фрейдом).

III. Мистецтво жесту (провідні вказівки ідеологіч-н[ого] характеру, «гра з предметами на сцені»).

IV. Мистецтво дикції й мистецтво діалогу на сцені.

V. Ми[стец]тво характеристики в гримі (портрет — образ — маска).

VI. Мист[ецт]во костюмування (основні уваги про закони кольорів і фасони убрань на сцені).

VII. Система гри: стара школа та її традиції. Характеристика напрямків і течій в минулому. Малий театр. (До МХТ).

VIII. Система Кропивницького — Карпенка-Карого.

IX. МХТ (система Станіславського — психологізм гри).

X. Експресіонізм (театралізація гри — Єврейнов і Мейерхольд).

XI. Галузі — Вахтангов, Таїров — Радлов — Курбас.

XII. Техніка творчого процесу актора. Трьохакт (Гумбольдт — Мах — Потебня).

XIII. Праця над роллю дома (підхід до ролі і заглиблення).

XIV. Праця на репетиціях (аналіз шляхом рефлексів під час вправ).

XV. Праця на виставі (в убиральні, за кулісами, на сцені)»<sup>33</sup>.

Залишається тільки сподіватися, що цей цінний рукопис десь колись знайдеться...

Микола Вороний багато робив для популяризації набутків українського театру за кордоном. 1913 року він друкує в Парижі в «Les Annales des Nationalités» \* (№№ 3—4) свою працю «Le Théâtre ukrainien» \*\*, що була скороченим варіантом підготовлюваної друком і вже анонсованої «Історії українського театру», яка так і не побачила світу через початок першої імперіалістичної війни. 1920 року Вороний у Варшаві в часописі «Przymierze» \*\*\* (№№ 12, 13, 14) друкує свою працю «Ewolucyja teatru ukraińskiego» \*\*\*\*.

Чільною своєю працею з питань театру і драми Микола Вороний вважав збірку статей під тією ж назвою, «присвячену ідеології українськ[ого] театру, яка стала енциклопедичним підручником для всіх тих, хто хотів вибитися з патріотичних канонів старого театру»<sup>34</sup>. Збірку «Театр і драма» Микола Вороний надрукував 1913 року у видавництві «Волосожар».

На цій основній праці Миколи Вороного в царині теорії і практики театру, безперечно, позначилися його світоглядні хитання між ідеалізмом і матеріалізмом. Адже у передмові, написаній від імені видавництва «Волосожар», мовиться про звернення втомленої людини до зірок, до незглибимих таємниць неба, де тільки, мовляв, можна збагнути «величезне царство премудрого Логоса», буття всього сущого як «безкінечну гармонійну симфонію». З отих зоряних вершин «з новою вірою в душі, з ясним, погідним чолом» людина знову спускається

---

\* «Національна хроніка».

\*\* «Український театр».

\*\*\* «Прем'єра».

\*\*\*\* «Еволюція українського театру».

«в долину скорботи і сліз, щоб на крутому облозі сіяти зерна правди й любові». Та вже рядки про «ідеалістичне посвячення» говорять радше про ідеалістичну термінологію, якою подекуди керується автор у передмові та в книзі, ніж про якусь послідовно ідеалістичну концепцію розгляду театру. Коли цього ідеалізму не бракує в передмові, то в самій книзі його незмірно менше, а подекуди й зовсім нема. Натомість — реалістичний підхід до явищ театрального життя у взаємоопосередкуванні з соціальними обставинами епохи, з розумінням класовості тогочасного театру.

Першу статтю з праці «Театр і драма» присвячено проблемі «Театральне мистецтво і український театр». У ній насамперед ставиться питання про суть театрального мистецтва, про роль автора, режисера і актора у створенні вистави — «творимої дії». У цьому «творчому тріумвіраті» в театрі «домінуючу роль грає режисер, пасивну — автор, активну — актор». Актор у виставі — не копійст, а самостійний художник, творець сценічних цінностей, який і дає «твориму дію», виявляє у п'єсі «ненаписану драму». Для актора важливо «установити певну пропорцію між кількістю почувань, що дає твір автора; треба відмежувати в певній координації всю масу випадкових переживань дійової особи від її характерних переживань». Це й робить режисер, подаючи «режисерську або драматичну перспективу». Коротко визначаючи завдання режисера і актора в створенні вистави, М. Вороний приходить до визначення: «Те, що робить автор в повісті чи романі, на сцені роблять режисер і актор».

Виходячи з того, що «весь секрет впливу театру, вся колосальна вага його полягає в його *соціальному* характері», Микола Вороний вважає, що капіталістичний лад зовсім не сприяє нормальному розвитку театру:

«Головний контингент театральної публіки — се велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі



дозволити таку втіху; пролетар на се не має ані часу, ані матеріальної можливості.

Буржуа по своїх розумових здібностях, умовах життя, звичках, смаку — природний філістер і тому вже ворог вільного розвою вищих сил і цінностей, ворог справжнього театру». Таж «на театр він дивиться як на комерційне підприємство, крамничку, де замість чаю, цукру, кави торгують різними гатунками театрального мистецтва». Широко обгрунтовуючи цю тезу, Вороний приходить до висновку: «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 підвестись на високий щабель культурної сили».

Для Миколи Вороного театр — це художній прояв всенародної національної культури. Театр і культура повинні злитися в єдине гармонійне ціле.

Наступний розділ визначає обов'язки і права режисера та актора, їхню роль у створенні спектаклю. Автор говорить, що під впливом низькопробних буржуазних смаків велике мистецтво театру деградує, перероджується на забавку. Звідси й низький рівень літературно-драматичної продукції, брак художньої цілісності, коли стиль замінюється модою. Проте марно було б вважати справу театру безнадійною. Автор бачить нові шукання в сфері театрального мистецтва, на чолі яких стоїть інтелігенція, вона «зверхнім укладом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але своїм світоглядом, психікою вона наближається до психіки робітничої, пролетарської».

Умовно поділивши нові шукання в сфері театрального мистецтва на неореалістичні та символічні, автор тут же відзначає, що поняття *неореалістичний і реалістичний* в суті своїй містять поняття тотожні, однакові. Він тільки застерігає (як свого часу й Леся Українка),

що термін «неореалістичний» виник у зв'язку з тим, що в тогочасній критичній літературі дехто почав вживати слово «реалістичний» як синонім слова «натуралістичний». Тож неореалістичний напрям і є реалістичним у справжньому значенні цього слова.

Зразком такого театру для Миколи Вороного є Московський Художній театр — «чи не єдиний в світі, що найбільше наблизився до майбутнього, дійсно культурного театру». Найбільшою заслугою Московського Художнього театру він вважає те, що йому успішно вдалося «культивувати на сцені *стиль* — стиль епохи, стиль нації (особливо в постановках «Царь Федор Иоаннович» і «Горе от ума»), стиль письменника». Такий стиль театру він вважає національним, отже, й сам театр — театром національним. Розуміння Вороним сучасного поняття *національного* театру заслуговує на увагу, як і його порада: «Московський Художній театр має вже такі високоцінні придбання, від яких не гріх позичити і іншим меншим театрам, що ще перебувають у початковій стадії національно-культурної творчості,— в тім числі і театру українському».

Розглядаючи сучасний йому театр з погляду: чи не бракує йому акторів, драматургів і публіки, М. Вороний дивиться на український театр як на «прояв нашої національної культури в порівнянні до проявів загальнолюдської культури, наскільки вона відбилась в кращих європейських театрах і, зокрема, в Московським Художнім театрі, котрий, як більше знайомий нашій публіці, може бути разом з тим і зразковим».

Микола Вороний обов'язковим для актора вважає наявність таланту і розвиненого інтелекту, високої культури, яку дає хороша театральна школа. Він виступає проти так званої «школи нутра», що ґрунтується на інстинкті, браку фахової освіти і призводить, як правило, до шаблону, мавпування гри якогось відомого актора чи актриси. Винятком з цього правила можуть бути

тільки виключно обдаровані натури, «що мають так званий «дар внутрішнього прозріння», інтуїтивного заглядання в душу людини, завдяки чому вони легко схоплюють найдрібніші риси характеру, підмічають найінтимніші переживання особи і дивують нас шедеврами творчості. Така, напр., М. Заньковецька».

Звертаючи увагу на потребу навчитись правильного дихання, доброї постановки голосу, таких необхідних для гарної дикції, автор далі ґрунтовно розглядає всі чинники, які забезпечують акторові бездоганне виконання ролі. Не проходять повз його увагу ні грим, ні стильові жести, ні вимова, ні вироблення належного голосу. На переконливих прикладах автор приходить до слушної рекомендації українським акторам: «більше загальної освіти і удосконалення технічних засобів гри».

Режисер у виставі «е 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». Режисер повинен мати художньо розвинену колективну уяву, добре розуміти тон і стиль п'єси, які тільки й можуть забезпечити високий рівень добре відрепетируваної вистави. Автор наполягає на тому, що «система режисури, принципи, на яких вона будується, скрізь однакові» й обов'язкові для всіх театрів. Докладно зупиняючись на всіх етапах режисерської роботи над виставою, Микола Вороний розглядає всі компоненти режисерської творчості, наголошуючи на дотриманні стилю вистави, індивідуалізації юрби в масових сценах, застосуванні і вмінні керувати сучасною театральною сценічною технікою тощо. Побіжно Микола Вороний акцентує увагу на типових вадах постанов в українських театрах, зокрема мандрівних.

Перш ніж говорити про сучасну драму, автор подає глибокий екскурс в історію драми та її теорію. Критичні роздуми викликає у Миколи Вороного сучасна йому символічна драма, яка «зреклась найважнішої основи

драматургії — змалювання характерів, що, стикаючись межи 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». На думку Миколи Вороного, сучасна йому драма переживала переходовий період. Він вважає, що українському театру «добрих драматургів бракує». Актори й публіка прагнуть розширення тематичного і жанрового репертуару, бо ж «старий репертуар збито і переграно до краю, а нового обмаль...».

Проблема театральної публіки пов'язується з нагальною потребою театру «визволитись з-під впливу буржуазії і зробитись доступним коли не всьому народові, то принаймні широким народним масам». Аналізуючи той контингент, який відвідує український театр, М. Вороний приходить до висновку: театр повинен дбати про глядача, відбирати вистави для тих спектаклів, на які має час і змогу піти міський простолюду. «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 малюється соціальна нерівність, економічні кривди, де розвиваються політично-громадські конфлікти, де виразно виступає національно-демократична ідея і т. п.». У рекомендованому списку п'єси І. Карпенка-Карого «Хазяїн», «Розумний і дурень», «Сава Чалий», Б. Грінченка «Степовий гість», «Серед бурі», М. Старицького «Богдан Хмельницький», «Остання ніч», «Оборона Буші», перекладні: «Надія» Г. Гейерманса, «Візник Геншель» і «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана, «Розбійники» Ф. Шіллера тощо.

Окремо стоїть питання про п'єси європейського репертуару, до яких тогочасний український глядач в силу різних цензурних та інших умов не звик. П'єси тогочасного психологічного плану часто не мали належного успіху й через те, що їх не вміли грати актори, виховані

на шаблонах натуралістичного театру. М. Вороний му-  
сить визнати, що «постійної, інтелігентної публіки укра-  
їнському театрові ще бракує».

Микола Вороний приходить до висновку, що станови-  
ще тогочасного європейського театру невтішне, оскільки  
«він звироднів до дрібної інституції, що служить цілям  
марної втіхи та забави *публіки*, яка складається з при-  
вілейованих, заможних класів». Проте автор книги «Те-  
атр і драма» не настроений щодо цього песимістично, бо,  
на його думку, «закони економічного матеріалізму, які  
в останній час все більше висувають до активної участі  
в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть  
вустами сих мас своє важливе слово і в сфері театраль-  
ного мистецтва».

Причину сумних явищ в українському театрі — брак  
загальної й фахової освіти, здрібніння і зубожіння дра-  
матичного репертуару, слабка підтримка театру грома-  
дянством — Микола Вороний насамперед вбачає «в тих  
ненормальних умовах, серед яких розвивається все наше  
загалом культурне і громадське життя». Український  
театр, що довгі роки був чи не єдиним виразним виявом  
нескореної думки уярмленого царатом народу, «опріч  
безпосереднього завдання мистецтва — підносити вгору  
і облагороджувати душі, може й повинен в справі націо-  
нального відродження відіграти ще велику і почесну  
роль».

Друга стаття книги «Театр і драма» — «Драма живих  
символів» присвячена критиці тогочасних течій у драма-  
тургії. Обстоюючи театр реальної драми, віщуючи йому  
ще довгу будучність, Микола Вороний заперечує драму,  
пропаговану декадентом С. Пшибишевським, який, «ба-  
чачи суть мистецтва в прямуванні до таємничих початків  
буття, до того «я», що збулося земної зверхності, [...]   
ніби усувається од зовнішнього світу — світу почувань,  
без якого зрештою неможливе пізнання світу надчутте-  
вого». Микола Вороний не бачить у С. Пшибишевсько-

го<sup>35</sup> жодної теорії нового мистецтва. Він констатує, що неореалістична течія перемагає символістичну.

До неореалістичної течії Микола Вороний відносить письменників різних творчих спрямувань, з різною мірою реалістичності та з різними світоглядними позиціями. Поруч з Г. Ібсеном другої пори його творчості виявляється С. Пшибишевський, поруч з Г. Гауптманом — С. Виспянський, А. Чехов і В. Винниченко. Власне, автор об'єднує таких відмінних драматургів на спільній для їхніх творів «боротьбі індивідуума з самим собою», на «страшливому образі кривавого побоїща в душі людини», на заміні віджилого монологу тим, що зближує неореалістичну драму з символістичною — на «живому символі» (зрештою, неоднаковому в названих драматургів), та ще на душевно неврівноваженому, заблукалому героєві п'єс.

Разом з тим Микола Вороний тонко підмічає все, що дає нова драма талановитому акторові нового типу: «Життєва драма, 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». За таким актором тужив український театр, такого актора мріяв виховати Лесь Курбас, задумуючи свій Молодий театр.

Перше видання книги «Театр і драма» завершує стаття «В путях брехні», яка цілком присвячена всебічному аналізу п'єси В. Винниченка «Брехня» і наприкінці якої автор дає зауваги щодо композиції п'єси, поради акторам, режисеру, як грати її на кону. Зауважимо, що ці поради згодилися постановникам «Брехні» в ряді театрів, у тому числі й київським франківцям.

Книга Миколи Вороного «Театр і драма», попри вживання деяких застарілих термінів та окремі спірні або не чіткі формулювання, після праць Івана Франка стала найбільшим внеском дожовтневого театрознавства у справу теоретичного збагачення українського мистецтва, кли-

кала рідний театр до світових вершин, до служіння народів найдовершенішими виставами, гідними нового глядача — пролетаря.

Відомий теоретик театру, Микола Вороний залишив низку праць і з методик виховання актора і режисера. Перейняті передовими ідеями театрального виховання, вони й сьогодні зберігають своє значення як вагомий внесок в українське театрознавство та театральну педагогіку.

Праця «Дещо про міміку і рухи тіла» призначалася для аматорського театру. Вона подає найважливіші теоретичні та практичні відомості з акторського мистецтва, розповідає, за допомогою яких рухів можна мімічно виявити пошану, приниженість і підхлібство, покору, ре-зигнацію, чулість і співчуття, турботу, смуток, жаль, радість, тріумф, надію, зарозумілість, виклик, ображену любов, життєву енергію, пригноблення, нервовий розлад, розпуку, дикість, нерозуміння, сумнів, пересторогу, кпини тощо. Це poradник для актора — як володіти своїм тілом, рухами й жестами, як поводитися на сцені, перевтілюватися в героїв вистави.

Для аматорських театральних колективів призначалася й праця «Режисер», хоч у своїй основі, звісно, мала досвід роботи насамперед професійних режисерів. Для Миколи Вороного режисер-творець — це той режисер, який конгеніальний авторові. Він «мусить мати дар колективної уяви, заступаючи в собі автора і всіх виконавців п'єси...», виходячи з чужого, повинен уміти творити своє. Вибір п'єси має й виховне значення для театального колективу, через те автор радить починати будувати репертуар зі змісту, а вже пізніше — і з форми п'єс, виходити від конкретного і поволі переходити до абстрактного, узагальнюючого, з філософським підтекстом, йти від близького і національного репертуару до далекого — світового, від простого до складного, від коротших п'єс до довших.

Взірцем режисерської розробки, яка наочно ілюструє положення праці «Режисер», є уваги Миколи Вороного до драми Михайла Старицького «Ніч під Івана Купала».

Вагомим внеском у вітчизняне театрознавство є також розвідки Миколи Вороного з історії театру. Це і невеличка замітка про походження театральних афіш, що виявляє глибоку і всебічну ерудицію автора, і стаття «Український театр у Києві», друкування якої було перерване заборонаю царату видавати будь-що українською мовою з початку першої світової імперіалістичної війни.

Важливим питанням, з якого розпочинає цю статтю Микола Вороний, постає потреба в театральній критиці — поважній і безсторонній, без оглядування на всілякі «величини», бо такі своєрідні табу на корифеїв та привілейовані театри — це пережиток «тупого фетишизму, властивого диким, некультурним народам», гальмо на шляху розвитку театральної культури. Віддавши належне Миколі Садовському — першорядному артистові, нездатному на компроміси, автор детально і з глибоким знанням справи аналізує репертуар створеного ним театру, гру відомих акторів. Це взірць театральної критики — з охопленням всіх її компонентів, з розглядом п'єси і спектаклю, роботи режисера і акторів, обслуги і допоміжного персоналу, місця спектаклю в репертуарі театру, відвідування його глядачем тощо.

Перебуваючи в тимчасовій еміграції, Микола Вороний надрукував статтю «Український театр під час революції», цікаву багатьма не зафіксованими у критиці та мемуарах фактами з тяжкого існування театру в умовах громадянської війни. Душевна депресія, складні умови публікації цієї праці позначилися на її загальному тоні. Зважаючи на все це, мусимо критично підійти до багатьох власних оцінок автора. Найцікавішою частиною цієї статті є розповідь про Молодий театр, хоч і в ній Микола Вороний не уник притаманної йому неприязні до Леся Курбаса та його театру. Не розповів він у цій



статті й про те, що 1920 року сам виступав з натхненним вступним словом до Курбасової постанови його знаменитих «Гайдамаків», що в суті своїй він трохи заздрить Лесеві Курбасу за його ясні ідеологічні позиції, які поставили режисера-новатора на пролетарському боці барикад, за те, що саме він, Лесь Курбас, зробив рішучий і сміливий крок, розірвавши з усім рутинним, що з часом поналипало до вітчизняного театру, зробив, власне, те, до чого в своїх працях з науковою обґрунтованістю закликав Микола Вороний.

Актор, режисер, критик, історик і теоретик театру Микола Вороний залишив низку праць, присвячених артистам театру. Початки цих артистичних образків бачимо ще в часописі «Зоря», де додавав свої коментарі до фотосценок з вистав. Ось як, наприклад, він характеризує Ганну Затиркевич-Карпинську, «сю недорівнянну виконачку на ролі задержуватих баб-пасецьких, 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. [...] Глянувши на сей образ, так і здається, що молода жвава молодичка забігла до своєї куми «на часиночку», поки нема чоловіка дома, нібито за яким ділом, за чаплиником або за макітрою, а справді щоб виплескати всі новини, переказати свіжі плітки та поскаржитись на свого чоловіка, вона ж бо, кума, така щира та добра людина, на все дасть пораду — і напутить, і навчить на все добре, і сама цілу торбу всякої всячини розкаже».

Увійшла до цих заміток-коментарів і переслана з Ростова-на-Дону кореспонденція «Настя Переверзева», і стаття про Марка Кропивницького, заснована головним чином на матеріалах, взятих у самого Кропивницького, та на власному спостереженні над грою великого артиста. Коли відомий одеський бібліограф Михайло Комаров

працював над книгою про український театр, Микола Вороний надіслав йому понад три десятки біографічних довідок-статей про життя і творчість українських акторів.

1913 року в журналі «Сяйво» з'явилася друком одна з кращих театрознавчих праць Вороного, а саме його етюд «Михайло Щепкін». По суті, це перша в українському театрознавстві ґрунтовна праця про великого актора-реаліста, написана з невіддільною любов'ю і глибоким знанням театру Щепкіна. Саме до цього актора Вороний прикладає слова: «Артист повинен бути гармонійною, суцільною натурою, досконалим зразком людини, або, як каже Франко, «цілим чоловіком». Вороний наголошує на тому, що, «будучи актором, Щепкін не відокремився, не замкнувся на кастових інтересах, навпаки, вінєднався 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 «людина», яка й залишилась в пам'яті історії на далекі потомні часи».

У тому ж журналі було вміщено статтю «Два ювілеї», присвячену Любові Ліницькій та Федорові Левицькому — прекрасним акторам, без яких годі уявити український театр початку ХХ ст. Згодом Микола Вороний з невеличкого журнального екскурсу про Любов Ліницьку зробив досконалий мистецький нарис про цю «українську примадонну» і видав його у Львові у рік дочасної смерті цієї актриси.

1917 року в Києві було видано у перекладі В. Самійленка мольєрівський «Тартюф» з вступною статтею Миколи Вороного, в якій охарактеризовано Мольєра як драматурга й актора на тлі його часу і тодішнього театру.

У другій половині 20-х років Микола Вороний ще раз виступив зі вступною статтею — цього разу до публікованих у часописі «Життя й революція» «Спогадів» Мар-

ка Кропивницького. Тактовно розповівши про заслуги Кропивницького в історії українського театру, а водночас і про ті незгоди, які постійно виникали то в одній, то в другій театральній трупі, про безупинні роз'єднання і об'єднання отих труп, Микола Вороний увів читача в історичні умови життя й діяльності Кропивницького. Та якесь місце з «Спогадів» образило Миколу Садовського, він звернувся до часопису з листом-запереченням, а Вороному довелося вдруге виступати з приводу суб'єктивного характеру тих спогадів.

Залишається ще невідомою «Історія українського театру», над якою Микола Вороний посилено працював напередодні першої світової імперіалістичної війни і яку розпочата війна позбавила змоги побачити світ. Микола Вороний готував цю працю на основі перевірених матеріалів, для чого навіть опублікував на сторінках «Неділі» лист-звернення до театральних діячів, у якому просив антрепренерів, режисерів, акторів, «а також осіб, що близько стоять до театру, знаються на сій справі і цікавляться нею», подати йому необхідні відомості про свою діяльність на театрі, про антрепризи, склад труп, у яких краях трупи здебільшого працювали, який був репертуар, які п'єси користувались найбільшим успіхом, мали хороший збір. Історика театру цікавить, що нового вводили режисери в метод постанов, який акторський склад трупи тощо. Вороний звертається до всіх із запитанням: якої вони думки про українську театральну справу і як дивляться на її будучину? Цей (чи не перший соціологічний питальник в історії українського театрознавства) лист Миколи Вороного був викликаний одним прагненням — «дати вірну і справедливу оцінку українського театру в його минулім і сучаснім становищі».

Нарешті, Микола Вороний виступав і як рецензент, оцінювач драматургічної продукції кінця XIX — початку XX ст. Він рішуче й нищівно критикує тих драморобів, яких так влучно висміяв В. Самійленко у своїх п'єсах

«Хвороба» та «Драма без горілки». Серйозним розглядом драми С. Черкасенка «Казка старого млина» на тлі неореалістичної літератури закінчується дожовтневий період діяльності Миколи Вороного — критика драматургії. За радянського часу він виступив як критик лише з рецензією на перші томи збірки творів І. Тобілевича.

Творчість Миколи Вороного-театрознавця була багатогранною. Теоретик та історик, педагог і критик, що будував свої театрознавчі концепції на власному досвіді актора і режисера, він гідно оцінив дорадянський період в історії української театральної науки, збагативши її ґрунтовними працями, а в радянський час поповнивши доробком у галузі музичного театру (йдеться про цікаві й повчальні вступні статті до оперних лібретто, де поруч з традиційним викладом змісту подавалися оцінки творчої манери композитора, його естетичних засад і неповторної мистецької своєрідності).

Зрозуміло, не все в творчому доробку Вороного-театрознавця витримало випробування часом. Читач знайде окремі міркування та критичні оцінки в його працях застарілими, не ствердженими життям театру і його глядачів, деякі — просто наївними у настирливому прагненні в реальні справи принести ідеологічно-ідеалістичний термінологічний доважок. Та читач пам'ятає й про те, що в українському дожовтневому театрознавстві Вороний здебільшого починав іти цілиною, що навіть переліг не завжди траплявся йому на дорозі. Пам'ятає і через те ще з більшою увагою поставиться до всього того, що зробив Микола Вороний для розвитку українського театру й науки про театр.

*ОЛЕГ БАБИШКІН*

# ТЕАТР І ДРАМА

## [ПЕРЕДМОВА]

Вже віддавна зневірена, покинута на злигодні 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 несказанних таємниць, зоряній книзі намагалась прочитати тайну буття, тайну великого, неосяжного всевіту.

І незглибима премудрість книги тієї і безмежна велич всевіту захоплювали людину всю, до останку, і тоді 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 навіч бачила, що цілий світ, і сей і потойбічний, є величезне царство єдиного премудрого Логоса, що буття всього суцього 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, розбуджена 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, Тагета, Меропа, Майя, Целена, Стеропа і Альціона — сі 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 сих зірок своїми улюбленицями, складали їм свої пісні і вважали за своїх прихильниць-патронес.

З'являючись на початку зими, себто 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 се блискуче коло зірок.

Він дав йому яскраву і красномовну назву — *«Волосожар»*.

Під знаком *«Волосожара»* з нового року наше видавництво розпочинає свою діяльність.

Українська національна справа потребує ідеалістичного посвячення... Нехай же і нам, і всім землякам нашим нагадає про се *«Волосожар»* — сей прекрасний астральний ідеал!

Метою нашого видавництва є видання книжок з обсягу теорії мистецтва і художньої літератури.

З усіх мистецтв театральне мистецтво у наш час чи не найменш обслідуване до сього часу і потребує ґрунтовних праць,— йому ми і присвячуємо нашу першу скромну пробу.

*ВИДАВНИЦТВО<sup>1</sup>*

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Trotz allem Bemühen eurer Bühnenberater  
Fehlen drei Dinge zum deutschen Theater,  
Danach sehet euch zum Schluss noch um:  
Schauspieler, Dichter und — Publikum.

FR. GRILLPARZER \*.

В останній час нерідко доводиться 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 самолюб'я, не наразившись на непорозуміння, а часом і гострий конфлікт, з якимсь театральним керманічем. Лишається в кінці послухатись поради старенького царедворця-поета Г. Державіна: «и истину царям с улыбкой говорить»; але се, мовляв, уже обридло та й справі театральній мало що pomoже. Панове артисти з свого боку теж заявляють, 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, сей факт «домової распри» належить до мінусів нашої молодой культури і з ним треба серйозно рахуватись.

На перший погляд зазначений антагонізм між служителями Мельпомени, артистами та її гарячими прихильниками, театральними критиками може здатись цілком незрозумілим. Адже ж і тих і других зв'язує єдиний

---

\* 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.  
Фр. Грільпарцер (нім.).

культ прекрасної богині, і ті і другі виходять з бажання користі рідному мистецтву, і здавалося б, що в спільнім їх єднанні 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 робив несправедливим. Але, придивившись глибше до внутрішнього змісту сього 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 вчилися, але ж вони практично, протягом довгих років, засвоїли її собі, зробившись спеціалістами своєї справи, і вже дають нам щось певне, вироблене і *позитивне*. Що ж *позитивного* дає нам наша сучасна театральна критика? Ніхто, мабуть, не стане сперечатись з тим, що взагалі наша молода преса ще не встигла «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 перейматися тайнами інтуїтивно-умислової творчості артиста, розуміти будову режисерської перспективи? Чи ж, нарешті, компетентні вони настільки, щоб з колективної творчості тріумвірату — автора, режисера і артиста — робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже ж все се конче і неминуче потрібне для театраль-



ного критика, коли він стає в позу учителя або й поради-ника спеціаліста-актора і спеціаліста-режисера.

Щоб чомусь вчити другого, щоб давати кому добрі, корисні поради, треба самому щось знати. Чи ж так воно в дійсності? Визначний ідеолог німецького театрального мистецтва, революціонер сцени і організатор Мюнхенського Художнього театру Г. Фукс 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 безсилим і роблять тут *дивовижні помилки*. Се 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 казати 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, не сіло не впало, обуриться і сипле лайкою: «гнали 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 гнали добре, а тоді по-

гано? Ну скажіть же, навіщо сі рецензії, кому вони потрібні?»

Справді, з сим запитанням шановного артиста не можна було не згодитись. Кому вони потрібні? В кожному разі не артистові, бо вони його тільки злостяють, нервують; не думаю, щоб вони були потрібні і самому рецензентові, коли він не хоче бути мольєрівським Сганарелем, що вдавав з себе доктора; але менше всього вони потрібні редакторові-видавцеві і бідолашному читачеві, бо їм за них ще й приходиться платити.

Але, може, ще прикрише враження роблять статті випадкові, статті полемічні, ущипливі, в котрих автор, не рахуючись ні з бюджетом трупи, ні з специфічними умовами нашого театру, ні з масштабом нашого національного життя взагалі, починає ставити різні жадання і вимоги. Я ніскільки не сумніваюсь в тім, що всі ті автори одушевлені якнайкращими намірами, але їх цілковита неосвідомленість з театральними справами, а головне, отой їх войовничий запал і часом прямо некоректний тон доводять якраз до протилежних наслідків. І без того вже напружені відносини дедалі дужче загострюються і в будучому нічого доброго не віщують...

А тим часом життя не жде, воно висуває на «порядок денний» все нові й нові проблеми і з кожним кроком ускладняє нашу національну творчу роботу. Український рух росте, але росте гіпертрофічно, дезорганізовано і потребує координації сил і засобів. Боротьба корисна, вона освіжає і оздоровлює творчі сили, але тоді, коли вона ведеться з принципіальним ворогом, а не з самим собою, не в своїм власнім організмі. Се 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 минованих 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 робітничові 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.

Сього поки ще в нас нема, але се 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 окриляє старого неоправного ідеаліста, надає певності, що чесно, щиро і, головне, *об'єктивно і спокійно* висловлена думка може бути добрим засобом для порозуміння.

Запевнення Івана з «Суєти», що, мовляв, «актору і письменнику ніколи нічого не докажеш», час вже вважати застарілим пережитком, що принижає культурне достоїнство і актора, і письменника.

## I. ЗАГАЛЬНИЙ ПОГЛЯД НА ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Кожного разу, коли я починаю міркувати над становищем нашого театру, мені мимохить спадає на думку наведений в заголовку статті терпкий афоризм німецького драматурга: «Незважаючи на всі зусилля театральних порадників, німецькому театрові бракує нарешті все ж таки трьох речей: *акторів, письменників* (власне: драматургів) *і публіки*».

З того часу, як були написані ці рядки, велику еволюцію перебув німецький театр, і особливо се сталося за останні 20 літ. В кінці 80-х років він вже мав плеяду

таких славних артистів, як: Поссарт<sup>1</sup>, Барнай<sup>2</sup>, Зонненталь<sup>3</sup>, Левінський<sup>4</sup>; тоді ж появились в Берліні Фр. Міттервурцер<sup>5</sup> і Қайнц<sup>6</sup>, що перші почали «грати», а не тільки декламувати класиків. В гроні нотаблів сього театру тим часом визначились імена ідеологів театрального мистецтва: Лаубе<sup>7</sup>, Гутман<sup>8</sup>, Гагеман<sup>9</sup>, Гарден<sup>10</sup>, Отто Брам<sup>11</sup>, Девріент<sup>12</sup>, Теодор Вольф<sup>13</sup> і особливо осе недавно — революціонери німецької сцени Макс Рейнгардт<sup>14</sup> і Георг Фукс<sup>15</sup>. Головними етапами на шляху еволюції були: старий класичний Lessingtheater\*, далі — натуралістичний театр герцога Мейнінгенського, за ним специфічно-натуралістична «Вільна сцена» (власливо реалістична, бо її «натуралізм» був репрезентований переважно Ібсеном і Гауптманом) і, нарешті, «Театр 5-ти тисяч» (давня грецька трагедія в стилізації) М. Рейнгардта і «Мюнхенський Художній театр» (театр «рельєфної сцени») Г. Фукса. На скрижальях німецької драматургії записали тоді ж свої імена: Г. Зудерман<sup>16</sup>, Г. Гауптман<sup>17</sup>, А. Шніцлер<sup>18</sup>, Ф. Ведекінд<sup>19</sup>, Гуго фон Гофмансталь<sup>20</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<sup>21</sup>, то їдкий афоризм Грільпарцера телер прийдеться признати вже анахронізмом.

Безперечно, і український театр за сей 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 публіки*? Власне під сими трьома знаками я й спробую придивитись до сучасного становища українського театру.

---

\* театр Лессінга (нім.).

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 околиць світу, і 2) особистого реагування (відношення) на ті прояви околиць 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 відбивання 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. Таким робом 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; се шлях науки. Другий шлях веде до відтворення світу в художніх образах, для чого людина послуговується фарбами, словом, сценічними засобами; се шлях мистецтва. В першій випадку дається перевага емпіричним дослідям, абстрактним виводам; в другій — власній інтуїції, образній фантазії. Самостійні і різні по характеру, шляхи ці нерідко перехреснуються.

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,— се 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. Се 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 сі останні, мовляв, дають щось своє, самостійне, тоді як музикант і актор відіграють вже готове, чуже. Безперечно, ся думка походить з вульгарного, неглибокого розуміння і музики, і театру. Проти сієї думки насамперед промовляє вже те, що сі мистецтва лежать в цілком різних, неподібних і, для себе окремо,— самостійних сферах, так само як цілком різні, неподібні і окремо самостійні закони кінетики і потенції. Придивімось до сієї різниці трохи ближче.

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 сей вже одірвався від нього і, в умовнім значенні, йому не належить. З сього погляду до картини і статуї можна

прирівняти написану драму і скомпоновану симфонію; вони мають своє самостійне, самоцільне 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, тим часом як малярство і різьбярство до сього непридатні, бо навіть найменші спроби «оживлення» сих 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 «творимою», а разом з тим ніби тратить і на своїм первісним значенні. Інша сфера мистецтва вимагає і іншого творця, і от замість автора виступає нова особа — актор, який є тепер *persona prima* \*, а автор відходить на другий план, за межі сцени. З сього погляду культурна праця актора (і музиканта) цілком відмежовується, і акторові належить місце, як художникові, в ряді всіх інших діячів мистецтва. Актор не є копійстом, механічним виконувачем того, що написано, не є й простим посередником між автором-творцем і масою. Він безперечно самостійний художник, творець сценічних цінностей. Своїм талантом і особистою творчістю він обертає статичне в динамічне, мертвим знакам, писаним словам дає життя в звуках 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 експресійних 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 «творимоу

---

\* перша особа (лат.).

дію». Ся «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 різними, але й діаметрально протилежними. Залежність актора від автора п'єси хіба така, як маляра від природи. Краєвид гарний і сам по собі, але маляр перепускає його через художню призму, намагається віддати суть його краси в своїй індивідуальній інтерпретації, в омані своїх творчих мрій і візій. Homo additus naturae \*, як вчить декартівська формула. Що з того, що актор говорить «чужі» слова? Хіба мистецтво — в граматичнім і виразнім виголошенні тих слів зі сцени? «Мысль изреченная есть ложь»<sup>22</sup>, і самі слова безсилі виявити трагедію душі. Мистецтво актора таємніше і глибше, воно полягає в «творимій дії», в тій хвилиній зміні картин і образів, що родяться і згасають, в тих перебіжних блискач думки, що відбивається в погляді очей, в тремтінні нерва десь в куточках уст... А та укрита, мовчазна драма, що ховається за словами, за фразами, драма моменту, не написана, а може, й не додумана автором? От власне виявити сю «ненаписану» драму і є завданням актора. Творчість актора кінетична, вона вся — в моменті руху життя, in statu nascenti \*\*, в процесі творимості. Яка ж вона в таким разі відмінна від статичної творчості драматурга, яка самостійна і значна! Щоб виявити «ненаписану» драму, скажімо, 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

---

\* Людину творить природа (лат.).

\*\* у момент виникнення (лат.).



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 ролю і п'єсу до невпізнання. 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 філософічно-естетичної абстракції. Новіший час розсуває акторові рамки його динамічного мистецтва, вимагаючи від нього не сліпого виконання того, що написано автором, а самостійної філософічно-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) і підлягає вже іншим, цілком одмінним законам творчості, бо з «писаної драми» стає «творимою дією»; причому *prima persona* в ній — вже актор, а автор відходить на другий план.

До речі, тут являється питання: даючи першенство акторові, чи не принижуємо ми тим самим автора 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 автор в образі, русі, вияві емоцій і ідейним освітленні, завдяки чому глядач вже не потребує крутити 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 персоналу 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 декораційної обстанови. Се координаційне завдання (так звана «режисерська або драматична перспектива») виконує спеціальна особа — режисер, що є ніби постійним коефіцієнтом творчого процесу на сцені. Режисер, простудіювавши 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 виконавцями щодо цілої будови п'єси.

Режисер Мейєрхольд каже: «Всіма засобами треба допомогти 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 сім творчим тріумвіраті (автор — режисер — актор) домінуючу роль грає режисер, пасивну — автор, активну — актор.

Я уже сказав, що п'єса для спеціальної творчості актора є тільки *схемою*, в умовнім значенні сього слова. Але схему 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

---

\* ансамбль (*фр.*).

\*\* друге я (*лат.*).

на конкретнім образі. Сій 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 автора, а головню — режисера і актора), чого цілком не треба, скажімо, 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 лиця. В сім 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 се 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 розвою, але і наслідком зміни характеру літературно-художньої творчості. Коли раніш риси духового життя малювалися в драмі різкими, примітивними штрихами, то тепер потрібна ціла композиція фарб, гармонія найделікатніших тонів, щоб змалювати якоесь чуття. Нату-

рально, що ускладнення рисунка п'єси вимагає і ускладнення сценічних засобів.

Ідеї драми оформлюються 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 координації всю масу випадкових переживань дійової особи від її характерних переживань. Ся 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.

Таким робом, як бачимо, механізм театру досить складний: тут на поміч динамічному приходять і всі інші статичні мистецтва (малярство, різьбярство, архітектоніка), а також і різні галузі науки. Щоб стояти на відповідній височині, режисер і актор повинні мати універсальну освіту.

Шопенгауер каже: «Твори поезії, різьбярства і інших мистецтв вмщують 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 сієї 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>23</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 протязу одного вечора, і при тому виявляють себе з великої височини, то ось свято, з яким не зрівняється ніщо в світі».

Ентузіаст Шіллер 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 раюванням усіх, і всі, зміцнені поглядами інших очей, відчують, що груди їх повні тільки одного почуття, яке гучно говорить: я — людина!»

І Микола Гоголь, сей 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 вміститися зразу юрба з 5—6 тисяч чоловік і що вся 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».

«Ідїть же, ідїть до театру — і умрїть там, якщо можете!» — гукав у своїх ентузіастичних статтях про театр російський критик В. Белінський. Так розуміли вагу театру визначні люди минулої епохи.

Весь секрет впливу театру, вся колосаєльна 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 Фулле, — є засіб соціального поєднання, і, може, навіть більш глибокий, ніж інші; бо однаково думати — се, без сумніву, є вже багато, але

сього ще не досить для того, щоб примусити нас однако-во *бажати*: велика таємниця — примусити всіх однако-вим робом *почувати*, і се чудо робить мистецтво. Для того, щоб забезпечити *соціальну єдність*, треба утворити *соціальну симпатію*; се — роль великого мистецтва».

З сього боку театр попереджає інші мистецтва, бо він — гіпноз, свого роду колективна сугестія («внушение»). М. Гюйо<sup>24</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 *сугестивних засобів*; головне значення його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім, що воно надихає (внушає), примушує думати і почувати; високе мистецтво — се мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію, сугестія ж може призвести так само до *лихого*, як і до *доброго*».

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 свому 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) 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 і веселий в своїх сатиричних комедіях

---

\* «Мистецтво з погляду соціологічного» (фр.).

Арістофан — представники змісту того театру; Арістотель — його ідеолог. Дві маски — сміху і страждання — символ мистецтва, що виявляв єдину, неподільну, але двоїсту в своїх формах суть театрального дійства і втілених ним творчих переживань людської душі. Невважаючи на потяг до реалізму (в п'єсах Сенеки), в Римі театр занепадає, у Візантії падає і нарешті зникає. В IV в. появляются зародки театру в формі мораліте і містерій 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 і Лопе де Вега та Кальдерон 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, внісши 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» \* звели ту величну будівлю мистецтва, що розвивається далі протягом XIX в.

От головні етапи в еволюції театру, що привели його до сучасної драми.

За весь сей час в напрямку західноєвропейського театру (за винятком його тимчасового занепаду) червоною ниткою проходить культурно-моральна місія: *quid pro quo castigat mores* \*\* З сією місією він вступає в романтичний і нарешті в натуралістичний період, де ми з ним тепер і стрічаємось.

---

\* «Бурі і натиску» (нім.).

\*\* сміх виправляє звичаї (лат.).

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 допомогою 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 приємних речей, головню 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>25</sup>, «любовно повчати».

Але знайшлися і численні противники такого розуміння завдань театру. Виходячи з самої природи театру, яка, мовляв, керується самоцільними, виключно естетичними законами, вони виступили проти накидання йому моральних, політичних і інших тенденцій. Своїм завданням вони поставили чисте мистецтво, своїм гаслом оголосили: «*Le théâtre pour le théâtre*»\*. 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 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

---

\* «Театр для театру» (фр.).



мету сценічного мистецтва: настроїти душу на святочний лад, визволити її з лещат 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<sup>26</sup>, стилізовані постановки Гордона Крега<sup>27</sup> в Англії, стилізовано-класичний театр М. Рейнгардта в Берліні, спроби стилізації Мейерхольда 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: *неореалістичну*, 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») — се 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 зобразити її в закінченім вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого толкування, а сам глядач. Театр дає тільки натяки, таємничі настрої; відгадати їх — се

---

\* «ретеатралізувати театр» (фр.).

\*\* інтимні театри (фр.).

завдання глядача. Головним засобом своєї творчості символічний театр вважає *стилізацію*. Під стилізацією же визначний представник цієї течії Мейерхольд розуміє: «не точне відтворення стилю даної епохи або даного явища, як се 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».

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 се з часом скаже саме життя), треба зазначити, що взагалі умовини сучасного життя зовсім не сприяють *нормальному* розвитку театру. «Мистецтво,— каже Р. Вагнер,— 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 сти-

мул — забавка для тих, хто нудьгує. З серця нашого сучасного громадянства, з його кровоносного центру — спекуляції на велику ногу — бере наше мистецтво свої поживні соки; воно переймає бездушну грацію у виснажених останків лицарської середньовікової умовності і зласкавлюється знизатися з виглядом християнської добродієвниці, яка не погидує навіть лептою бідолахи, до самих глибин пролетаріату, деморалізуючи, збавляючи людської подобу все, де тільки розливається отрута його соків». Все се в рівній мірі можна сказати і про сучасне театральне мистецтво. Головний контингент театральної публіки — се велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі дозволити таку втіху; пролетар на се не має ані часу, ані матеріальної можливості.

Буржуа по своїх розумових здібностях, умовах життя, звичах, 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 ситу вдоволеність і тому уникає внутрішнього зворушення і всяких ексцесів. Ідеалістичні пориви<sup>28</sup> йому чужі і незрозумілі, все на світі він цінує з погляду власної користі; він охоче скоряється пошлому авторитетові і похливно ховається за спину абсолютної більшості,— тому, власне, філістер завжди проповідує «теорію золоті середини», що дає йому можливість вигідненько і без турбот котитись по шляху життя; в сім весь його ідеал існування. Трошки сентиментальності замість глибокого чуття, скільки завгодно пафосу і фальшивої романтичності замість певних, незалежних етичних і естетичних принципів — от се його духовна вдача, що з презирством ставиться до всього понадбуденного, правдиво-благородного, вільного і відважного. Одкритий і щирий характер внутрішніх відносин людини до себе і до інших, до релігії, моралі, установле-

них інституцій, складність переживань інтелігентської душі, всякі прокляті питання і «weltschmerz» \*, вибух здавлених поривів, протест і виклик громадянству,— все се філістер вважає за дефекти і вади драми і театру. На театр він дивиться як на комерційне підприємство, крамничку, де замість чаю, цукру, 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 фронтонах театрів читаємо: «Театр вар'єте», «Театр мініатюр», «Театр гінйоль», «Художня оперета», «Французький фарс» і т. ін. Та і взагалі навіть поважні театри мусять ганятись за «новинками» сезону і наперед купують за десятки тисяч монопольне право вистави якоїсь п'єси у визначного драматурга. (Досить згадати крамарську оргію коло Ростанового «Шантеклеру») <sup>29</sup>. 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 об'ємів буржуазії, він зможе піднятися на високий щабель культурної сили. Сцену тільки й можна розуміти як художній прояв всенародної національної культури. Культура є продукт всенародного, віками надбаного скарбу. Тому і сцена повинна бути тільки демократичною (в широких значенні сього 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 нездо-

---

\* «світовий біль» (нім.).

рових втіх, а зробиться свobodним форумом для високого перетворення людського Духа і таємничого виявлення Краси.

«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. АРТИСТ І РЕЖИСЕР

Як я вже вказував, вся чарівна звабливість театру, весь секрет величезного впливу його на маси міститься головним робом в його *соціальному* характері, власне в тім, що люди, зібравшись великою масою в однім місці, еднаються в спільних для всіх почуттях, захоплюються єдиним поривом, екстазом, ніби беруть участь в якійсь священній оргії Духа. 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<sup>30</sup>. Власне на сьому 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, шаблонова п'еса навіть у виконанні молодого недосвідченого актора або аматора можуть зробити враження, коли в тім виконанні буде хоч крапля щирого екстазу; і навіть п'еса, цілком широкою 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, фальшоване вино, одурманює голову і лишає по собі тільки важкий чад похмілля. Се вже не той оргіазм від грецької трагедії, про котрий казав Арістотель, що він *очищає* душу від страху і жалощів під впливом трагічної краси конфлікту. Я не маю місця розводитись ширше про се явище, укажу лиш побіжно на дві головні його причини. Перша — се 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, невідповідний характер і тому великого враження не справляє. Мистецтво, відповідаючи вимогам індустрії, в кращому разі постачає добросовісний «продукт» високої фабричної марки, але не художній твір. П'еси і ролі чепурненько обробляються, виглядають чистенько, коли хочете, блискуче, але бездушно і... «пошло». Сучасний театр не має ясно вираженого

стилю; розуміння «стиль» йому з успіхом заміняє «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 небезпечна криза, се розуміють вже і самі артисти. Геніальна артистка нашого часу Елеонора Дузе в таких, доволі-таки ексцентричних виразах висловила якось з даного поводу: «Щоб врятувати театр, його треба зруйнувати. Актори і актриси повинні всі вигинути від чуми; вони затрують повітря, вони роблять мистецтво неможливим». Що справа театру стоїть дуже кепсько, з сим трудно не згодитись, але, певно, не так вже й безнадійно, як се ввижається палкій уяві знаменитої італійської артистки. Доказом цієї думки можуть бути ті нові шукання в сфері театрального мистецтва, що, як я вже згадував раніш, вилились в дві більш виразні течії — неореалістичну і символічну.

На чолі сього нового руху стали культурні верхи громадянства, представники вищої інтелігенції, яку властиво треба вважати «позакласовою»<sup>31</sup>. Справді, як інтелігенція зверхнім укладом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але своїм світоглядом, психікою вона наближається до психіки робітничої, пролетарської. В сім мене підтримує і «еретичний» погляд проф. Д. Овсянико-Куликовського<sup>32</sup>, що каже: «розклад буржуазної психології є не стільки виснага, скільки психологічне переобразування під впливом новітньої психології робітничого класу». В пристосуванні до зазначеної інтелігенції можна признати рацію і ще більший його «єресі», а власне, що «між буржуазною і робітничою психіками нема непримиримого антагонізму».

В кожнім разі сі верхи інтелігенції, сі 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-філософської абстракції, почав впадати прямо-таки в парадоксальні крайнощі. Маю тут на увазі німця Г. Фукса, що, захопившись теорією «просторінних відносин», взятих ним з сфери статичних мистецтв (архітектоніки і малярства), звузив сцену до неймовірних розмірів рельєфу, і англійця Г. Крега, сього нігіліста основ сучасного мистецтва, що марить про якісь фантасмагоричні візії з автоматичними маріонетками замість одухотворених артистів. Виходячи з прекрасної і глибокої теорії «ритму руху» як основи динамічного мистецтва, вони надали надмірно великого значення стилізовано-пластичному мистецтву на сцені, і перший завдяки сьому обмежив духову творчість артиста, а другий зовсім її знегував і відкинув, як ніби цілком непотрібну<sup>33</sup>.

Більше життєвої сили, безпосередності і логічної послідовності виявила неореалістична течія, репрезентантом якої є Московський Художній театр Станіславського і Немировича-Данченка.

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 оце недавно, щоб уникнути плутанини, що повстала наслідком змішування розуміння слова «реалістичний» з розумінням слова «натуралістичний», тим часом як між останніми двома розуміннями лежить велика різниця<sup>34</sup>. *Натуралізм* в мистецтві — се непотрібна імітація дійсності, або просте її фотографування, тоді як *реалізм* зображає життя, шукаючи в нім правди *художньої*, 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 «нумен», як кажуть філософи. Скоро лиш сей «нумен» 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 се, звичайно, можливо за сучасних умовин політично-громадського життя в Росії. Він не вийшов з стадії розвою (і се дуже добре), він іде далі, охоче признаючи і спростовуючи зроблені помилки. Захопившись на початку надмірним реалізмом сценічної обстанови (що почав був навіть переходити в «натуралізм», хоча, правда, художньо-свідомий і одухотворений), він потім зрікся цієї пересади 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 *стиль* — стиль епохи, стиль нації (особливо в постановках: «Царь Федор Иоаннович» і «Горе от ума»), стиль письменника (Антон Чехова). І поскільки сей стиль можна признати за національний, постільки за *національний* можна вважати і сей театр.

Властиво, глибоко суцільно національного театру, на мою думку, тепер нема (хіба що у якихсь вогулів, де й досі «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 обмінуються обопільними культурними впливами. Про *замкненість* нації в первісному тісному значенні сього 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 широ-

му, сучасному розумінні можна і повинно навіть признати самотність національної творчості. Покійний Потебня 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 ніщо інше, як здатність асимілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про самотність її національної творчості<sup>35</sup>. 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 одно від одного. Взагалі всі: і загальні, і місцеві мови і літератури розвиваються в процесі позичання і наслідування одно одному». В рівній мірі сей закон стосується і до національних театрів, до їх національної самотності. В сім розумінні «національно-самотне 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 *акторів, драматургів і публіки*? Зауважу, що 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 се 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 сього 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 вигадані 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 сього погляду, що вимагають від актора тільки таланту. Знаменитий французький комік Коклен (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 сим 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

---

\* «Parerga та Paralipomena».

траплялись часом чималі труднощі, особливо коли акторові випадало, наприклад, грати в історичній п'єсі характер, неясно зарисований. Сам Коклен<sup>36</sup> розповідає про одну таку пригоду з ним самим. Йому довелось грати роль принца Мантуанського в п'єсі Альфреда Мюссе<sup>37</sup> «Fantasio»\*, коли вона йшла в перший раз. Коклен, очевидно, неясно уявляв собі сей 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 сю роль, вдаючи, як би грав її покійний артист Потье. 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). Сей факт Коклен навів як доказ того, що, опріч нього і двох-трьох його знайомих, ніби ніхто, ні публіка, ні преса, сього характеру не зрозуміли, хоч з читання вже раніш з п'єсою були знайомі. Не знаю, хто вірніше розумів сей 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», просто-душно сказав: «Та то, ваше благородіє, вся рота не в ногу йде». 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 «Людовік XI», наліпив собі традиційні «бачки», і коли йому зауважили, що за тих часів «ба-

---

\* «Фантазія».

чок» не носили, він пресерйозно відповів: «Ах, дайте спокій! Чи був ще на світі той Людовік XI,— а ви вже до бачок чіпляєтесь!» Сумніваюсь, щоб з таким інтелектом і з таким глибоким знанням історії сей актор міг добре розуміти характери і освітлювати їх в душі 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? Адже в діалозі Івана з чортом (властиво в монологі з самим собою) виразно проходять ті течії філософічних думок, з яких повсталала ціла система Ніцше. Тут і «неприемлемость мира», і «преодоление человеческого», і атеїзм, і «человекобог», звідки вийшли пізніше у Ніцше «антихрист», «надлюдина» і т. д. Хоча Ніцше і називав Достоевського «своім великим учителем», але ми знаєм, що його філософічний світогляд склався самостійно і незалежно від Достоевського. 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, Спенсера<sup>38</sup>, Геккеля<sup>39</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 глибше пізнати його всього можна тільки через Ніцше, та ще й будучи ознайомленим і з тим попереднім обґрунтуванням, на яким збудувались і Ніцше, і Достоевський<sup>40</sup>. Може, мені завважать, що я ставлю занадто великі вимоги до актора взагалі, а тим більше маючи на увазі виконання тільки однієї ролі. На се скажу, що коли грати сю роль «так собі», як раніше грали шаблонні актори, то се буде нудна, фаль-

шива декламація, від якої глядачі поснуть або повтікають з театру, а коли дивитись на актора як на творця високих, самостійних цінностей, то в сій ролі актор мусить в художній інтерпретації виявити власне індивідуальне розуміння найменших укритих деталей і зворотів філософічної думки, вложеної туди автором, а разом з тим і всю Голгофу його світових страждань, наново пережитих, самостійно відчувтих, і зробити се так, щоб, перетворивши все разом вогнем натхненної творчості в суцільно закінченім образі, запалити солодкою мукою *orgiazmu* душу глядачів. Се буде високе мистецтво, висока творчість. І власне *так* грає сю роль артист Московського Художнього театру Качалов. Се є зразок того, на який високий щабель може підвестись справді інтелігентний і дійсно талановитий артист. Колись Поссарт по гостинних виступах у Росії зауважив з powodu російських артистів: «Viel Talenten, aber sie haben keine Schule» («Багато талантів, але вони не мають ніякої школи»). Кажучи се, Поссарт мав на увазі брак чисто технічної, фахової освіти. Але і се він би тепер завагався закинути російським акторам. За останній час різні драматичні школи і курси дали нову генерацію артистів з доброю технічною підготовкою, а рівнобіжно з сим 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, слушність Поссартових закидів приходить ся признати, приклавши їх до сучасного українського театру з тою лиш відміною, що сей театр до того ж і особливими талантами тепер не визначається. Українському акторові фахову освіту заміняють практика і досвід, що так легко виробляється в «рутині», а дійсний талант заступає так зване «нутро», інстинкт, що зводить

його на вузенькі манівці. Але наші актори люблять навіть пишатися сією «школою нутра».

Колись Гете, захоплюючись майстерністю французьких поетів, називав своїх німецьких колег «дурнями» за їх неуктство і пишання сим «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 установили, 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 зацентує якийсь колоритний вираз, де почухається, де позіхне, де сяде. Се не творчість, се якась грамофонна пластинка з наспіваним номером. В драмі актор чи актриса стараються надолужити уславленим «нутром». Що ж се за «нутро»? Може, се й є той «огонь святого вдохновенья», той творчий екстаз, що збурює *magis tenebrarum* \*\*, таємні глибини підсвідомого в людині, звідки, як Венера з піни морської, встають чарівні фантоми, але вже втілені в живі, художні образи. Може, се той екстаз, про котрий я казав, що він стрясає душі глядачів і запалює їх вогнем оргіазму? Отже ні; звичайні, середні актори і актриси на се не здатні — се дар вибраних, виключно талановитих натур. «Нутро» — се здатність, здебільшого поверхово і наосліп, запалятись там, де се на думку виконача потрібно або де наперед загадає режисер — «нажми»,

---

\* мізансцена (фр.).

\*\* понуре море; море пітьми (лат.).

мовляв. Се теж «номер», і його особливо люблять різні примадонни і героїні. Існують, коли не помиляюсь, всього три гатунки сього «номера»: 1) з ефектним вигуком в кінці, 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з рего-том (сатанинським або божевільним, дивлячись по потрібі). Здебільшого сі номери йдуть «під завісу», себто в кінці дії. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що «нутро» буває шире, 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» — се шаблон, малпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької.

І все ж таки крізь малповані форми іноді пробивається природний талант; се 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, потреба заглиблення в ідею і утворення якихось настроїв — все се 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 звик, по старих графаретах, мабуть, сам почувваючи власну нікчемність. Се особливо виразно впадало в вічі, коли наші актори грали Винниченкову «Брехню», де замість перетонченої і складної натури Наталі Павлівни глядачі бачили Пракседу з «Помсти гуцула»<sup>41</sup>, а замість «живого символу», ірреальної постаті Івана Стратоновича сновигав по сцені Апраш з «Циганки Ази»<sup>42</sup>. Не допомогли 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 найінтимніші 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 ся артистка видобувати такі розкішні перли, такі коштовні самоцвіти і, головне, бути такою різноманітною на фоні власної індивідуальності артистки, її вроджений (нехай навіть вузько спеціальний) інтелект і, головне, величавий *талант* могли творити сі чудеса. Але, як се 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 се доказує?.. Так чи інак, Заньковецька у нас *одна*, своїм визначним талантом вона стоїть осторонь усіх, і, роблячи загальні виводи, 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 різнорідну психіку. Але сі дані ми можемо ще розвинути в бажанім для нас напрямку, в тій чи іншій спеціальності. Се вже дає фахова освіта.

Наші актори звичайно з презирством говорять про драматичні школи і курси, називаючи се «шарлатанством», бо, на їх думку, школа нічого корисного не дасть — певну користь може принести, мовляв, тільки сценічний досвід 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 се і свідчить. Раз з початку, чи в школі, чи приватно, актор сих технічних засобів гри не засвоїв, то сцена йому їх майже не дасть і не розвине те, чого нема,— на сцені про се здебільшого пізно вже й думати, бо й ніколи, і тяжко, і охоти до сього не буде (звичайно, бувають винятки, але рідко). Придивімось хоча б коротенько, що ж то за технічні засоби і в чім їх бракує нашим акторам. Мушу упередити, що, маючи на увазі дати характеристику не одної якоїсь трупи, а всього українського театру взагалі, я буду ілюструвати свої тези прикладами і фактами, які можуть бути характеристичними для всього сього художньо-соціального явища. Взяті з живої театральної дійсності, ці приклади і факти таким робом 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.

Щоб мати гарну *дикцію* (вимову), треба насамперед навчитись правильному *диханню* і здобути добру *постановку голосу*; опріч сього, дикція має ще свої правила і закони, які засвоюються пізніше, коли вже буде приладжений і настроєний потрібний для сього інструмент — голос. Я тут не маю писати теорію дикції. Обмежусь тільки констатуванням: 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 в закономірнім вдиханні (з певним еластичним натиском на діафрагму) і на економнім, відповіднім даній потребі, видиханні; а з сього 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 сього правила або не знає, або не вміє додержувати. Кожного разу, особливо в гарячих місцях ролі, ви почувете, як вона серед фрази, де не можна зробити найменшої паузи, хапливо і з свистячим шумом робить видихання, бо далі не мала б чим говорити. Артистка має вдячний і добре поставлений від природи голос, але сі хлипання, вдихання роблять дуже немиле враження, заважаючи і самій дикції. Артистка не має органічних вад або недуг в носі (катару, поліпу) і тому могла б, як се 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 більшості інших актрис і акторів.

Правильною постановкою голосу називається та постановка, при якій голос має: милозвучність, повноту, силу, витриманість і гнучкість (або відповідну рухливість). Коли сих прикмет голосу артист від природи не має, він може систематичними вправами їх до певної міри здобути, так само як може поширити і природний діапазон свого голосу. Насамперед значить, першою турботою артиста повинна бути *якість* його голосу. Бувають від природи голоси невдячні, з нечистим звуком — глухі, хрипкі, гугняві, верескливі, гаркаві, заїкуваті. Випростувати такі голоси досить трудно, але знов-таки до певної міри при добрім старанні їх можна витягнути, роздати, вирівняти, зм'якшити. Здебільшого сі 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 — сі 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; 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 добре гукне, вухо 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. 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. От що пише в своїй автобіографії сей знаменитий артист: «Скоро я зрозумів, що спів і декламація несумісні, бо методи постановки голосу цілком різні в обох випадках і повинні шкодити одне одному». Співоча постановка голосу обрахована 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 надживати. Ще один цікавий приклад. В одній великій трупі я знаю щось п'ятьох артистів заїкуватих і косноязиких! Се дуже

прикра вада, і коли вона залежить від причин органічних, то боротьба з нею дуже тяжка і часто даремна. В данім прикладі, опріч одного, здається, органічного заїки, всі інші артисти стараються сю ваду сховати, задушувати, хоч не завжди се їм удається. Драматична школа, або й вони самі, 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 се 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 сього свою особисту іннервацію. 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, як «мине» або щось подібне до «мане»; замість «якби» вимовляють «якбе» і т. п. Се помічається навіть тоді, коли грають не побутову, а інтелігентську 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.

Тим часом 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 іннервації, 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 на сцені і має чималий досвід, в 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 досить 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 його вже не чути.

І дивна річ, сей артист має гарний музикальний слух, а от тону в драмі взагалі держати не вміє; почасти се 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 одне 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 Н. Gutzman<sup>43</sup>, міститься у мужчин в межах від *A — e* і у жінок від *a — e*). Ся монотонна мелодійка бринить переважно тоді, коли людина розмовляє спокійно. Якби вжити її на сцені так, як вона виглядає в житті, се було б щось нудне і сіре. Секрет «розмовного тону» на сцені полягає в тім, що артист, балакаючи трохи вище, ніж в житті, розвічуючи 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 простісенько, як розмовляв би у себе вдома. Тут виправдується давнє театральне правило: «будьте художні в простоті». Тайною розмовного тону на сцені колись віртуозно володів покійний М. Кропивницький і, здається, тайну сю заніс з собою в могилу. Деякі з його давніх учеників і товаришів, мабуть, у нього підхопили сю манеру, але все ж таки не вміють так досконало нею орудувати, а сучасні молодші артисти не дають нічого й приблизно подібного. Звичайно, вони з деякою експресією проказують або прочитують те, що вивчили; особливо неприємно вражає се в п'єсах історичних, писаних білим віршем. У тієї драматичної актриси, про 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». Се характерна риса майже всіх українських «героїнь». Другою характерною рисою більшої наших акторів і актрис є якесь мавпяче кривляння в кокетних ролях і піднесений тон, фальшивий пафос, в який вони впадають в сильних місцях драми. Скоро лиш сядуть вони на свого Пегаса, то вже його нічим не стримують. Ось, напр., одна молода актриса, яка поводить на сцені, ну, зовсім так, як у Грибоедова 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 се вже загальна вада українських артистів). Правдиве художнє чуття повинно б підказати їй, що се фальш, але артистка сама своєї вади не помічає, а ніхто інший її уваги на се 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 сими віртуозами її. Не беру таких талантів, як Качалов, не беру навіть їх середнього актора, ні — кожний найменший актор сього 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>44</sup> є афоризм: *Se que l'on conçoit bien s'énonce clairement.* (Що добре зрозуміле, те ясно і вимовляється). Легуве<sup>45</sup>, перефразовуючи сей афоризм, каже: *Se qu'on énonce clairement, se conçoit mieux.* (Що ясно вимовляється, краще розуміється). Се 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 сього аналізу може бути приблизно такий: 1) ґрунтовне ознайомлення актора з цілою п'єсою і уясування 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, відзиви 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 сього — вияснення загального тону, колориту і стилю виконання), 9) конкретний вигляд цієї особи (кілька шкідців гриму і убрання; манера, похода, 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, а поруч з сим приходять і інтуїтивне засвоєння художнього образу, який остаточно завершення здобуде тільки на прем'єрі. Так повинно робитися на кращих європейських сценах. У нас — цілком інакше і далеко простіше. Артист, не маючи здебільшого ніякого розуміння про п'єсу, дістає роль і зразу вчить її. Не вивчивши добре, приходять на «зчитку», 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 уясняє 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. Скажімо, комік, — в такім разі йому лишається тільки вияснити, до якого роду коміків належить дана роль: чи се комік-резонер, чи комік-простак, чи акцентний, чи характерний. Коли вияснив, все йде, як по маслу. Він вже має вироблені прийоми для різних коміків; сих прийомів, сих трафаретів він свято і додержується. На першій репетиції він старається тільки орієнтуватись в загальній ситуації п'єси, на дальших репетиціях використовує вдячні місця,

---

\* отче наш (лат.).

\*\* для цього [випадку] (лат.).

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 се робиться солідніше, з деякими відмінами, але *загальна 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 сього треба шукати не в техніці, не в інтелігентній праці, взагалі не в культурі актора, а переважно в таланті виконачів. Але талантів не багато, більшина — люди звичайні, часом навіть малообдаровані, 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 розквіту наш театр ряснів і буяв 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 *новиною*. Опріч талантів, він вабив оригінальними барвами, яскравим свіжим колоритом; в нім сама за себе промовляла могутча національна стихія, і сього було вже досить, щоб захоплювати маси. Пам'ятаю той ентузіазм, пам'ятаю, як яка-небудь фраза: «чи тебе возом зачеплено?» — викликала вибух рясних оплесків. Та опріч всього того треба відзначити і те ідеалістичне посвячення дорогій, рідній справі, ту гарячу любов, що зогрівала до одностайної праці піонерів молодого театру. Сього ідейного пориву і свідомої праці у сучасних представників українського театру щось майже не помітно. На місце славних могіканів, 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 «русско-малорусськими» трупами. В хра-

мі театрального мистецтва він одчинив крамничку, шинок, де торгує фальшованим, 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 і тримається національного, ідейного напрямку. Кожному відомо, що се трупа Миколи Садовського. Тільки з сією трупою і можна серйозно рахуватись. Громадянство любить і шанує її, але, вважаючи її за крашу, воно має право ставити до неї і більші вимоги; се ж цілком натурально. В данім разі і я, роблячи, так мовити б, підрахунок справ українського театру *взагалі*, заглядаючи в його загальний пасив, маю на увазі і сю 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 *взагалі*. Констатуючи серед наших сучасних артистів брак чи властиво малочисельність природних талантів, я не узагальнюю се в факт 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 минуле нашого театру: була праця, був захват, вогонь — 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 сього 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 сього часу нема достойних виконачів таких його «коронних» ролей, як Мартин Боруля, Калитка («Сто тисяч»), Пузир («Хазяїн»), Пилип Дорохвеїч

(«Батькова казка») і багато інших. Опріч того навіть певний, признаний талант потребує культури, догляду, праці. Скільки незвичайної, невсипущої праці доложили до своїх талантів колишні знаменитості, як Тальма, Сальвіні, Поссарт, скільки працювали над тим, щоб витягнути свої таланти, напр., Южин (Сумбатов), брати Адельгейми<sup>46</sup>, і скільки працюють над собою й тепер найбільш інтелігентний і славний артист Муне-Сюллі і ще більш признана величезна знаменитість Елеонора Дузе. Коли читаєш їхні автобіографії, спомини і оповідання про них, то без кінця дивуєшся тій колосальній енергії, яку віддають вони праці поза сценою.

Коклен в своїх згадках про артиста Лесюєра, á propos \* нам майже невідомого, дивується різномірності типів, які той незвичайно художньо і виразно вдавав, причому завважає: «Се було щось неймовірне! Але зате який упертий труд! У нього був свого роду тайний кабінет, куди, зачинивши вікна, спустивши завіси, він заправявся 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 він шукав і про яку міг 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 яких 15—30 минут, за сей же час приблизно успівають і одягтись і бути цілком готовими до виходу на сцену (винятків не беру на увагу). Але що ж се за грим! Насамперед поміж ними не трудно надібати ще й тепер таких, що ніяк не можуть

---

\* до речі (фр.).

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 лица 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 Переяславського літопису: «Начаша друга пред другою червити лице и белим тръти...» І се 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 рум'яна при електричному світлі одміняють свій колір, даючи якийсь блідофіялковий 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 — се взагалі надуживання фарбами. Покійний російський артист і режисер Московського Малого театру Ленський, сам прекрасний гример, 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 заріст лица. 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 індіан-

ця і в кращім разі воскового манекена з простонародного музею. А тим часом грим — се ж живий скульптуро-портрет, який вимагає неабиякого хисту вправної художньої руки; се 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 спитали, що він вважає найпотрібнішим для оратора, той відповів: «Жести, жести, жести».

У наших артистів жести невиразні, мішані і часто перечать тому, що актор каже на сцені. Жести парубочькі 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, сього маленького короля, що має під собою сто тисяч хлопів («Сава Чалий»), 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 сочиніанина, палкого і благородного шляхтича Шмигельського, блискучого оратора, що бував, можливо, при королівських дворах і поводить як свого роду маркіз Поза, 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. Се велика помилка. Згоджуюсь, що жест треба відчувати, але ж його до певної міри можна і навчитись, так само як, скажімо, навчаються танцювати. На початку засвоюються основні прийоми жесту, а далі спостереж-

ливий артист сам його відчує і розвине. Адже ж повинна бути різниця, наприклад, між жестами пластичного давнього елліна, експансивного флорентинця часів Лоренцо Медічі, етикетально-елегантського маркиза часів Людовіка XIV і чванливого столяника царя Олексія Михайловича,— і тим не менш всі властивості сих 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, що заповідав своїм ученикам: «Художники, студіюйте науку».

Тільки українські актори неначе не признають слушності сій думці, бо за 30 літ існування театру їх техніка сценічної гри майже не посунулась наперед. Мабуть, добре-таки далась взнаки 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 сією 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 гіршім разі, як здебільшого і буває, він обмежується готовими трафаретами свого амплуа. Для нового, європейського репертуару наш актор поки що цілком не підготований, і тому на сій новій позиції перші кроки його дуже непевні.

Відкинувши всякі ілюзії, мусимо признати, що на сучасній українській сцені талантів щось дуже небагато, 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 від латинського *astog* — погонич худоби), коли він хоче з повагою виконувати своє високе призначення — артиста, творця самостійних художніх цінностей, він повинен задовольнити сі вимоги.

А поки що, обертаючись до реальної дійсності, на жаль, приходится 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'еса» стає «творимою дією». В сім розумінні я і назвав режисера коефіцієнтом сього 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 Є. Колтановська<sup>47</sup> наводить слова А. Чехова, що сказав якось одній актрисі: «Не бійтесь автора ніколи. Автор — вільний художник. Ви повинні утворити образ, цілком незалежний від авторового. Коли ці два образи — автора і актора — зливаються в один, виникає справжній художній твір». Сими 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 диригентом. Але при сій аналогії треба взяти на увагу те, що партитура дає диригентові далеко більше певного, ясно зазначеного, ніж дає п'єса режисерові, який мусить не тільки зрозуміти і відчувити твір автора, але сам відшукати в нім і тональність, і темп, і стиль; се 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 *саму п'єсу*, як художній твір, значить її ідею, її настрій і композиційну цілість. Для сього 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 всю акцію у 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 сим 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 увявити собі його художню картину. Далі він починає конструювати, інсценізувати 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 проспект декораційної обстановки, художник відповідно сьому виготовляє ескізи і макети декорацій і після обопільного порозуміння з режисером приступає з сього моменту вже до самостійної малярської праці.

Ще перед початком репетицій режисер повинен установити в своїй уяві *тон і стиль* п'єси, що дуже часто змішують. Як мова людини, так і кожна п'єса підлягає законам ритму; ритм — се ряд послідовних, але не однакових по силі і довготі тонів, що чергуються межі собою в строго означенім порядку. Сі поєднавчі тони і складають *загальний тон*, 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. *Стиль* є погодження манери гри з історичними умовами даної п'єси або з особливостями творчості автора. «Упрощення явищ природи, — каже Гагеман, — вилучення з них неречевих, зайвих дрібниць і є стилізація. Величність і спокій в мистецтві — се те, що зветься стилем». Тільки після сієї 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 загальною 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 се робилось і робиться й досі на провінціальних сценах), а тільки особистий хист і індивідуальні властивості артиста. Г. Фукс з поводу сього зауважує: «Поділ ролей на амплу («перший коханець», «резонер», «фат», «комічна стара») є пережитком старої театральної традиції, що автоматично розрішала 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 се 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 *mis en sc en*'и, групування, рух і позиції ансамблю, потім починаються репетиції «начисто», коли режисер пильнує, щоб артисти не спускали взятого тону, додержували стилю і грали в ансамблі, себто щоб гра кожного була в гармонійній згоді з за-

гальним тоном всіх дійових осіб (а разом з тим се 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 загаль, 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 ж він повинен пам'ятати, що має діло з готовими артистами, і поводитись з ними не як педагог, а як керманіч,— тому має право пояснити, жадати, але не вчити. Коли його актор не вдовольняє, він може його усунути, замінивши іншим виконавцем.

Далі на обов'язку режисера лежить правдиво і малювничо будувати «народні сцени» — надавати юрбі душі, індивідуалізувати її, а також мати догляд за всіма технічними приладами, світляними і іншими ефектами, реквізитом, бутафорією та іншим. Взагалі при постановці він особливо повинен додержувати двох основних законів сцени: закону акустики і закону оптики (сценічної перспективи). Покладаючись в основі на компетенцію 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 (будівництво). Остання генеральна репетиція повинна йти як справжня вистава — при повній декораційній обстанові, 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 пізні 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 обстанови — словом, бути різнобічно освіченим художником».

У великим 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), що знайомив артистів з літературно-художньою стороною п'єси, її ідеєю, стилем епохи і т. д. Там же (як і в Московському Художньому театрі) декораційна частина постановки доручалась відомим, спеціально запрошеним художникам (Бенуа, Добужинський, Сапунов, Судейкін і інші), що oprіч декорацій виготовляли ще й ескізи убрання і гриму артистів. В Московськiм Художньому театрі oprіч двох головних режисерів є ще кілька чергових: всі разом з трупною ведуть «собеседования» з поводу загальної постановки п'єси і виконання ролей. Цікавий метод, з яким вони підходять до уясування 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 уявляють 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, по-

правки (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 сього театру вже сами за себе промовляють. Справді, лишається тільки дивуватись, як з лапідарної ремарки Шекспіра: «Рим. Вулиця» режисерський геній міг утворити живу грандіозну картину дійсного Риму часів Цезаря! В убранні, жести, у всьому — дотриманий стиль епохи і високо-естетичний смак режисера. А стиль грибоедовської Москви, стиль Чехова в його п'єсах, перспектива внутрішніх покоїв, сонячне освітлення і загальне життя околиць природи в деталях, що зливається з високохудожнім інтимним виконанням сих «п'єс настрою», — все се 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 ся справа яскравіше виявляється і де з нею так чи інакше 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 режисер-

---

\* veto.

ської 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 сами навіть режисери не навчилися відрізняти «постановку» від «обстановки» і властиво коли на чому сяк-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 самим виконанні їх, не кажучи вже про більші матеріальні видатки на декораційні обстанову і гардероб, але все се 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, се 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 се робить? Користуючись правом режисера, сей, здебільшого малоосвічений, чоловік поводить ся 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 з Тимошем, взяту з російської драми того ж імені якогось Соколова і хор дівчат з гопаком на кінці! Се має бути експозиція п'єси, інсценізація тексту! Порядний режисер звичайно цього собі не позволить, 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 якийсь 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 сим ще не допнуть. Загальний тон п'єси при добрім складі зіграної трупи виробляється якось сам собою, досвідні актори його часом сами додержують. Що ж робить режисер? В кращім разі він ставить так звані «народні сцени», якщо вони є, установляє *mis en scéni*, 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 се складаються три причини: часом талановита гра окремих артистів, достоїнства самої п'єси (які актори люблять присвоїти собі) і невибагливість публіки, що або дивиться через рожеві, патріотичні окуляри і все хвалить, 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 ентузіаз-

мом приймає і «Саву Чалого», і «Чарівницю», аби лиш були ефекти — стрільба, пожежа тощо.

Придивімося ж критичним оком до цієї режисерської системи.

Роблячи характеристику актора, я вже вказував на невивченість ролі без попереднього і детального ознайомлення з цілою п'єсою. Се потягає за собою ряд мимовільних помилок в розумінні ролі і дає тільки автоматичне засвоєння тексту, що притупляє і стримує вільний літ творчої фантазії. Ще більша невгода від поділу ролей на амплуа; актор, звикши до якогось одного 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 перейняти 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'язь між автором і актором *через себе*, бо в сім напрямку має йти і вся дальша робота на репетиціях. Щоб ця зв'язь була щира, вільна і, так би мовити, любовна, режисер повинен досягти її силою переконання, віри і художнього запалу. Раз така зв'язь буде з самого початку установлена, робота режисера зразу улегшиться; актори, об'єднані ідеєю автора і творчим запалом режисера, зможуть 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 «казенний» характер: ті ж *mis en scèn*'и, та ж одноманітна гра, як і вчора і позавчора...

Навіщо, напр., оця, що вже вижила свій непотрібний вік, «зчитка»? Для того, скажуть, щоб перевірити ролі з виправленим текстом п'єси. Хіба не можна ролі зразу переписати правильно, поминувши зроблені в п'єсі купюри? Мені скажуть, «зчитка» потрібна, щоб ознайомитись з п'єсою. Та хіба ж можна перейняти художньою красою і ідеєю п'єси з харамаркання суфлера на сій «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 переминяти режисером на репетиціях. Загальний тон п'єси, як я казав, у нас установляє не режисер, а, йдучи за художнім інстинктом, його ловлять самі актори. Правда, старі актори уміли якось самі і найти тон, і добре його додержувати; се було їм тим легше, що й п'єси давнього репертуару здебільшого були досить-таки примітивно збудовані, через що й легше було в них орієнтуватись. Сучасні наші актори, *volens volens*\* ідучи за своїми попередниками, далеко не можуть задовольнити з сього 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 відчутти, треба «заразитись його мікробом», а щоб заразитись мікробом, треба мати для сього вже готову «среду», ґрунт, себто

---

\* хоч не хоч (*лат.*).

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 стилю.

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. Сей схоластичний метод, позичений у нас колись з російської сцени, час би вже давно закинути.

Нема що розводитись про потребу справжніх «генеральних» репетицій з обстановкою, убранням, гримом і т. д.— се кожному і так очевидно. Опріч 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, загримированого якоюсь потворою, починала сміятись або жахатись, що в її роль цілком не входило.

Відомий російський драматург і поет Олексій Толстой в однім листі з поводу постановки своєї п'єси «Федор Иоаннович» \* дає сценічному мистецтву таку дуже влучну характеристику: «Сценічне мистецтво,— каже він,— менш ніж яке інше допускає 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 хвилина 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 стрічаємось на українських виставах.

---

\* «Царь Федор Иоаннович».

І нічого дивного. Раз п'єса не мала належної «зрплетовки», виконання її не може не бути випадковим, без перешкод і різних притчин: там актриса спізнилась на вихід і на сцені пауза, там актор перехопив чужі слова, а то й цілу яву, заплутав партнерів, всі збились, і знов пауза, а там не взяв репліки, піймав гаву, і знов пауза... Так, ніби захарчованою шкапою, запряженою в розбитого, драбинчастого візка, що скрипить і деренчить, підстрибуючи на ямках та вибоях, і їде прекрасна богиня Мельпомена!

Але уявім собі, що по двох, трьох разях вистава йде рівно і жваво, чи ж се 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 якого абсолютного знання ролі не вимагається, не переставить слів, не перекрутить фраз і тим самим не поспе ритму мови, смислу виразу, літературного стилю п'єси? Режисер і сам може помилятись, 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, так званих прем'єрів.

Колись українські режисери уславились були умінням зразково ставити масові народні сцени. Сучасним режисерам і сього признати не можна. Насамперед як

виглядає сей «народ», сі 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 пику суриком або, вже як настане помічник 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, сей білу з червоною лямівкою, 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'їхалися з різних сіл, повітів, навіть губерній на якийсь великий ярмарок. А тим часом се ж діється в однім якимсь селі, де люди строго додержують одностайності в убранні. В п'єсі «Зимовий вечір», напр., дія відбувається десь на правім березі, біля австрійського кордону, а на сцені парубки в ній чомусь пишаються полтавським одягом. Але се ще сяк-так в порівнянні з тим, як виглядають на сцені дівчата. Про грим я вже казав — се якісь розмальовані ляльки, але убрання... У нас в осередку України показують на сцені якихось опереткових «пейзанок», кафешантанних співачок, тільки не простих українських дівчат. Хто бачив на селі такі фартухи й попередниці, вишивані стеклярусом, блискучими бляшками по оксамиту або якимись безсмачними лапастими квітками і т. под. Хто бачив дівчат, зашнурованих в паняньські корсети і з накрученими буклями? Можна не знати ще історичного стилю, можна не догнупатись до особистого стилю письменника, але не знати стилю свого, національного, народного, — се просто сором. Ще 15—20 літ тому режисер міг робити часткові помилки, але тепер, коли на-

віть в музеях, в «кустарних» крамницях сих зразків народної умілості лежать цілі стоси, таку байдужність режисерові простити ніяк не можна. Так само ніяк не можна погодитись з виконанням народних пісень ніби тим же народом під оркестр і диригентську 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 убиває безпосередню, незаїману, стихійну красу пісні. На жаль, і тут представникам «народного» театру багато дечому слід повчитись у інтелігентних керманічів Московського Художнього театру. Нехай би подивились, як в сім 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 *індивідуалізувати* юрбу, розбивши її на групи і надавши кожній з них особливого характеру. Се дуже добре розумів покійний Карпенко-Карий, що для таких, властиво безсловесних, груп і окремих верховодів їх писав умисне слова, цілі фрази (опріч тих, що заведені в п'єсу), і тоді вже режисер Саксаганський диригував тією юрбою, як оркестром. На сю 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 Московського Художнього театру, де ставлять п'єси, роблячи від 50 до 100 репетицій. Але наші теперішні режисери забули навіть за славні традиції часів Карпенка-Карого і Саксаганського. Правда, і тоді була в основі та ж стара система режисури, але Карпенко-Карий, не будучи офіційно режисером, в дійсності був їм за лаштунками, і власне як *автор* міг найкраще ставити особливо свої п'єси, бо був до того чудово підготований та опріч 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 й перекладні 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 не якась Mädchen für 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 більше викликає справедливе невдоволення з боку новаторів театального мистецтва. В своїй, не раз цитованій мною, книзі «Революція театру» Г. Фукс наводить такий погляд на сю справу Ансельма Фейербаха 48:

«Я ненавиджу сучасний театр, бо маю бистрі очі, і я не можу не бачити сього пап'є-маше, сих рум'ян. З глибини душі гидую пошлістю сих 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

---

\* Дівчина на все (нім.).



і капітальних дефектів, між якими найголовніший той, що з огляду на свої специфічні властивості і саму конструкцію сі сцени вимагають для себе спеціального нового репертуару. Але і «стара» сцена з лаштунковою системою, поруч з розвитком різних галузей сучасної техніки, підлягла значним реформам, що удосконалили весь її механічний і художній апарат. Вона набула більш пластичної, експресійної 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 досконалими реостатами, а так звана п'ятифарбова система, уліпшена пристосуванням зеленого проміння, дає можливість мати не тільки різні відтінки колориту, але й різні нюанси світлотіні. 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 уставленою 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 анфіладу 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 Ляутеншлегера<sup>49</sup> і «реформована сцена» Фріца Брандта<sup>50</sup>.

«Рухлива сцена» — се 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, 1½ хвилини, і можна вже грати далі. «Реформована сцена» — се 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 М. 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 би легкості переїздів. І тим не менше різнохарактерний репертуар, що складається з півсотні побутових, історичних, опереткових і інших п'єс, вимагає все ж таки досить складної декораційної обстанови. 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 вдовольнитись 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 несподіва-

но «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 пишатись назвою «українських мейнінгенців». На чім же тепер спирається 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 творча режисерська праця? Може, в художнім натуралізмі сценічної обстанови, якою справді так уславились колишні мейнінгенці? Я завважив, що при частих переїздах се 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 сей 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. Ся в «хмарах» панночка, сі павуки, чорти і труни на вірьовках, дракони, що викидають фейерверковий вогонь з пащек, і сі знамениті «пожежа і обвал хати» — все се разом і зокрема такий грубий і гидкий «балаган», що своїм неестетичним впливом на юрбу може дорівнювати хіба лише 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>51</sup> та І. Бурячка<sup>52</sup> в трупі Садовського) бракує в їх роботах рисунка, чуття колориту і часом навіть

знання елементарної техніки<sup>53</sup>. І тому замість хмар ми бачимо щось таке, що нагадує драгли, 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 постать актора виглядає, наче постать велетня, в п'ять, десять раз більша за ті хати, коло яких вона ніби стоїть. Декоратор, очевидно, не бере на увагу, oprіч 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 ясній — на задній і т. п. Таких і подібних грубих помилок можна б при бажанні налічити чимало. Але що найгірше, так се те, що більшість дефектів походить навіть не з незнання, а прямо-таки з непростимої байдужості та неувagi п. режисера. Чим іншим пояснити, напр., 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 холщові декорації степу або хати так не міцно підтягнені чи эле зроблені, що *ходять* ходором? Oprіч 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, напр., різниця між хатою в п'єсі «Украдене щастя», себто галицькою хатою, і хатою з російської України<sup>54</sup>. Але чомусь наші режисери над сим голови собі не морочать. Вони вважають за краще йти добре утопаною 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. Се тим більш сумно, що деякі кращі трупі, 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 трупі Садовського в Києві вже помічається напрямок до дійсно перспективного трактування сільської околиці («Наталка Полтавка»), тим же позначились і деякі цікаві декоративні мотиви, хоч, правда, ще не цілком використані, розроблені і дотримані у виконанні («Надія»<sup>55</sup>, «Брат на брата»<sup>56</sup>, «За синім морем»<sup>57</sup>, «Гетьман Дорошенко»<sup>58</sup>). Власне в сім напрямку слід би йти сій трупі й далі, обревізувавши, переглянувши і переробивши наново добру частину давніх постановок. Се було б добрим прикладом і для інших більших труп, що прислухаються до починань Садовського.

### III. ДРАМА

Два чинники раз у раз робили величезний вплив на зміст і напрямок театру; сими 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. Ся залежність утворила йому службове становище, що нерідко принижало його самостійнокультурне значення і стримувало вільний розвій. Звичайно, в різні часи разом з розвоєм культури і еволюцією ідей в громадянстві мусив відмінятись і вплив зазначених чинників на театр.

З усіх родів літературно-художньої творчості драма завжди була найтруднішим. Коли в сучаснім епосі (ро-

ман, повість) визначну роль грають психологічні завдання, то, ще більше ускладнюючись в драмі, вони разом з тим поставлені в вузькі межі їх літературного вияву, залежного від вимог сценічної архітекτονіки, діалогічної форми твору і його порівнюючи невеликого обсягу, що має змістити в собі якихось дві-три години вистави.

Власне, мабуть, завдяки трудності і складності сих завдань ми помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвою 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 розвою людськості позначились, як каже В. Острогорський<sup>59</sup>, і в найбільшій розвої драми. В першу епоху, зараз по перських війнах, під час найбільшого філософичного розвою і зросту політичної сили греків з'являються майже рівночасно зразу чотири великих драматурги, що покладали 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 інквізиції,— дає саме тоді, майже рівночасно з Шекспіром, двох іспанських драматургів — Лопе де Веґу 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 славному плеяду драматургів: Лессінга, Шіллера і Гете.

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 спляючи, то знов посуваючи наперед її розвій. Всі ці відміни мусили покласти на неї свій одслід, і ми не можемо 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 різдвом Христа; походять вони з тих святочних ігрищ і забав, присвячених культові Діоніса, або Вакха, що справляли греки весною і зимою кожного року. Святкування сі, як відомо, склались з промов, співів (дифірамбів) і вистав кількох трагедій (трилогії), що завершувались сатиричною драмою. Сей релігійний характер зберегли вистави і тоді, коли в V в. на їх ґрунті збудувалась міцна і поважна інституція — театр, де на чільному місці, в орхестрі (нинішній партер) стояв жертвеник 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 в величній 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 таємниче і повновладно панувала над усім світом богів і людей. Бажання і пориви героя спонукали його до змагання з сією

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 сього викликала в душі його страх, бо щось таке могло статися і з ним самим. Але сей 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 (напр., Едіпа), але не могла убити в ньому людину з її вічними поривами до добра і правди. Сі 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 сей 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. Анаксагор сміливо висловив думку, що зверхня сила всього сущого на світі є розум. Софіст Протагор заявив, що він не знає, чи існують боги, чи ні і які вони. Він учив, що все 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'єктивне. 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, що, як і Анаксагор, був другом Евріпіда. Евріпід дивиться на богів, як філософ, і навіть про Зевса думає, що він є тільки персоніфікацією ефіру. Він бере за сюжети 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 Долі 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 легкомисливість і тупість

---

\* бог з машини (*лат.*).

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 потомних часів і навіть тепер, переживши більш як дві тисячі літ, ще не втратили 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 *помірність*: вона повинна бути не дуже довга і 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 се 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 протягу 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 притому — ймовірна, або неминуча, наприклад, в трагедії «Едіп-цар» 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 сполученню пізнання з переломом неминуче трапиться щастя або нещастя». Але як у простій, так і в сплетеній дії конче потрібен фінальний момент її — се 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 достоютами, 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 пишнobarвною і різнорідною 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 літ творчої думки. Пози-

чена у греків, римська трагедія слабо розвивалась на новому ґрунті і була ніби тінню грецької. Замість глибини духового 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 і Теренцій вишивають пістряві узори римської комедійності. Потяг до реалізму найкраще позначився в п'єсах Сенеки, де на зміну символічних привидів, містичних і трудно зрозумілих образів приходять реальні, конкретні люди. В еволюції драми римська драматургія якої-небудь значної ролі не відіграла, тому нема й рації на ній довше зупинятись.

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, напр., трагедії I в. по Р. Х.<sup>60</sup> «Геркулес на Етні» головну роль грав присуджений до смертної кари злочинець, якого й спалювали на вогнищі перед глядачами. Тому-то й отці церкви відвертали віруючих від «поганських» театрів, називаючи їх «жилищами сатани і гімназіями розпусти». В II в. отець церкви і письменник Тертулліан 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 стать, 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, міраклів і мораліте і в такому вигляді замирає на довгий ряд віків. Інтерлюдії вносять пізніше в сю 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 твори, 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, напр., в інтерлюдіях Гейвуда, придворного блазня Генріха VIII в Англії. З тих інтерлюдій, багатих реальними образами і характерними ознаками побуту, утворилась з часом простонародна комедія. Се був легкий, веселий жанр неглибокого змісту. Спеціальні мандрівні трупи комедіантів та блазнів розїжджали від міста до міста і грали сі немудрі комедії на площах та ярмарках. В Італії сей жанр набув оригінального вигляду імпрізованих комедій (*commedia 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 поширились потім у Франції в XVI, XVII ст.

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, сього розриву з середньовіковим світоглядом ще майже непомітно. Тяжкі наслідки політичного і релігій-

ного гніту там позначилися не зразу, ще в другій половині XVI і в першій половині XVII в. Їх маси не відчували. Сей 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 закінчитись катастрофою, але в саму критичну хвилину про се 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. Се драма інтриги, де конфлікти розв'язуються на підставі не психологічних мотивів, а наслідком втручання сторонньої сили; в ній єдиність думки не відповідає єдиності дії. Особлива властивість іспанської драми — се введення в драматичну ситуацію якої-небудь веселої, часом шельмуватої

---

\* «Бенкег Валтасара».

людини (*grazioso*), цікаве розроблення інтриги і побутовий елемент. Сього не було в античній драмі, але се перейшло потім в нову драму і збереглося в ній до наших часів.

Вже попередники Шекспіра — Марло і Грін, спираючись на античні зразки, пробували знайти для англійської драми таку художню форму, в якій би збереглися і її національні властивості. В сім напрямку пішов і Шекспір, але в будову драми він вніс свою оригінальну концепцію.

В античній драмі, як пригадуємо, 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 помірні. 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 забобів, яких ще не здолав цілком позбутись, мусив удаватись до ненатурального способу, що зветься *deus ex machina*.

Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу *пристрасть*, 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 — *характер*. Арістотелева єдиність дії полягала на внутрішній, причиновій залежності всіх її моментів межі собою. Щось подібне, але одмінене і поширене, бачимо і у Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню причинову залежність мотивів дії і всю дію підкоряє *єдиності характеру*.

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 по-

значається характер людини, хоч се і не позбавляє їх закономірності античної драми; в них нерідко в поважну дію вплітається комічний елемент, побутовий епізод, але від сього дія не тільки не послаблюється, а навпаки, сим ще більше підкреслюються її окремі психічні 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. Сей напрямок, відомий під назвою псевдокласичного, досягає свого буйного розцвіту за панування Людовіка XIV, коли французька література висуває трьох своїх визначніших представників: Корнеля, Расіна і Мольєра. Пильно додержуючи закону триєдиності (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-піднесенім тоні, розхолоджували і затягали дію. Сюжетами своїми ся 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 домінуючу пристрасть, направлену в добрий чи злий бік, і допускаючи, як се було в античній драмі, втручання в людські справи Долі. Визначним ідеологом сього 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, відгукуючись, очевидно, на салонові смаки французького панства. Але вже головні представники псевдокласичної драми, додержуючи в основі приписів Буало, тим не менш дозволяють собі почасти ухилятися 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 сього роду єдиність дії була вже властиво єдиністю характеру.

Просвітний і філософічний рух у Франції, на чолі якого стали такі велетні думки, як Ж. Руссо, Вольтер і Дідро, мусив відбитись і на еволюції драми. Дідро перший висуває потребу, oprіч трагедії і комедії, ще

---

\* «Поетичне мистецтво» (фр.).

й особливого, посереднього жанру, який він зве «серйозним жанром» (le genre sérieux) і який властиво і став пізніше популярний 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, що в своїх їдких, сатиричних комедіях відбив протилежність двох світоглядів: представників демократичної буржуазії (так зв. «третього стану») і аристократії. Коли Дідро і Бомарше ставлять завданням драми: «повчаючи, поліпшувати звичаї», то Мерсьє<sup>61</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 і 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 одмінитись 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 впли-

вом мають очищати душу глядача. Але щоб викликати співчуття і страх і досягти широко-трагічного 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 її вчинку». Лессінг дивиться на героя не як на символ чи сухе втілення тільки добрих чи тільки злих інстинктів, як се 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 се не з незнання (як, напр., в «Едіпі»), а свідомо і цілком широко, з певними мотивами. Вся дія, на думку Лессінга, повинна розвиватись натурально, як щось неминуче, щоб глядач відчував, що інакше не могло статись. «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 п'єси.

Але вплив еллінізму в Германії був ще настільки великий, що навіть Шіллер писав свої думки, 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 се 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. Але, як каже Рене Думік <sup>62</sup>, «нема 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 на-ново виховати. Сю 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 позначились і перші признаки сієї нової драматичної форми. Збудована на інтризі, дивовижних метаморфозах і штучних та грубих ефектах, з ламентациями про нещасну долю покривджених і декламаційними виступами проти уряду і ситої, задоволеної аристократії, мелодрама прийшлась якраз під смак міського простолюдю і власне серед його здобула собі голосне признание; в істоті ж своїй вона майже не мала нічого спільного ні з раціоналістичним духом часу, ні з новими, ідейними шуканнями в сфері драматичного мистецтва. Рене Думік каже: «Сеї 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 ся школа не мала пізніше на чолі таких яскравих представників,

як Віктор Гюго, Александр Дюма, Альфред де Віньї, які власне і виробили їй літературний патент, то певно б вона не придбала собі і того галасливого успіху, що незаслужено дістався на її долю. Всі ці попередники В. Гюго, автори мелодрам — Піксерекур<sup>63</sup>, Кеньє, Кювельє<sup>64</sup>, Камаль де Сент-Обен, Гюбер, Ла Мартельєр<sup>65</sup>, Шарвен, Буарі — були тільки каліфами на годину і безповоротно загинули в Леті 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, опріч загальних законів природи, що панують над усім мистецтвом, і спеціальних законів для кожного твору, що витікають з спеціальних особливостей сюжету... Поет повинен мати порадником 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 зазначене місце і час дії. Але чи не головніша заслуга Гюго в тім, що він рішуче відкидає закон Арістотелевої триєдиності, лишаючи тільки єдиність дії і те, що замість академічно нудного александрійського вірша починає вживати вірша 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 романтично

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 біля 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>66</sup>, Бріє<sup>67</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 напрямок), Зудермана, Бйорнсона<sup>68</sup>, Островського, в останній час Гейрманса<sup>69</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 се 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 сих 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 — посуватись наперед, кожний акт бути цікаво заокругленим, а вся п'єса повинна складати з себе одну органічну цілість. Інтимні переживання герой може висловлювати в монолозі, якого, треба зауважити, в останній час ста-

раються 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 *характеру*, 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 сього 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 в її 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 сю 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 наступити реакція; знов почулись голоси невдоволення і почались нові шукання. Незабаром сі шукання вилились в дві течії: неореалістичну і символічну.

Неореалісти кажуть, що драма своїм об'єктом має не людей, а людину взагалі або її психічну природу раг

excellence \*. Се її вихідний пункт. Людина — се складний лабіринт з тисячами різних хідників, закапелків, куточків. Можна художньо продумати і змалювати особу в якийсь окремий момент, можна відбити окремі риси даної особи, не виявивши всієї істоти її. В змалюванні основного тла людської психіки і полягає творчість неореалістів. Але як же виконати се тяжке завдання, поставивши його в драматичні рамки?

Відомий дослідник драми Аверкієв<sup>70</sup> пише: «Під «дією» не слід, як се 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 драми належить у рівній мірі як змалювання вчинків, що виявляються зовнішнім робом, так і вчинків внутрішніх, дій духовних».

Сих 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 загальному рисунку п'єси. Сей 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 би мовити, другу половину душі героя. Взявши на увагу, що неореалістична школа в своїй творчості натуралістичних засобів не цу-

---

\* переважно (фр.).



рається, а тільки послаблює їх значення, відсуваючи на другий план, то виходить, що її теорія особливого перевероту не робить. Вона вертає натуралістичну драму до її першого джерела реалізму і поглиблює самий метод, переносячи 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 і сущність людини», то безперечно неореалістична школа має для сього найбільше відповідних художніх засобів. Ся 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 щоденнім 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 му-сить 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, здатні лише сполохати, обвіяти її жахом, передчуттям таємничого, небезпечного. Треба зауважити, що талановитіший представник цієї школи М. Метерлінк начебто сам злякався цієї сумеркової імли, куди він по-вів був драму, і вже повернув у бік барвистої неоромантики, що почала розцвітати на німецькім 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, зна-

чить 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: «найістинніша істина та, котра направляє до добра і подає найширші надії». В останніх своїх книгах, особливо в «Le temple enseveli» \*, сей 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 нецтво перестануть називати фатальним те, що наша енергія і наш розум найдуть, може бути, натуральним і людським».

Символічна драма зреклась найважливішої основи драматичної дії — змалювання характерів, що, стикаючись межи 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 сією худосочністю сценічної форми і дається пояснити те непевне і хитке становище, яке здобула собі символічна драма в театрі.

На сім, зазначенім мною, шукання в сфері драматичної творчості не спинились; появились неоромантики, неокласики, неопатетики, але у всіх сих неошуканнях чогось більш-менш тривкого, виразного дуже мало. Се дає право думати, що сучасна драма, як і взагалі театр, стоїть на роздоріжжі, переживаючи переломову добу. Про се свідчать і неперестанні скарги антрепренерів на

---

\* «Похований храм» (фр.).

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 Рейнгардт в Берліні, що замовляє п'єси відомому поету Гуго фон Гофмансталу. Але і сей 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 Карамазовы» і оце має в проекті «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 сих 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 глибоко внутрішнього, філософічного змісту виступає заплутана фабула, штучні ефекти, співи і танці, показана обстановка, словом, усе те, що більше вабить око, тішить слух, а не розбуджує розум і глибші почуття, які драма повинна високо підносити, прояснити 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 інш.), то початком справжньої української драми, що стала служити потребам театру, як постійної поважної інституції, треба вважати кінець 80-х, 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). Се 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 відчувати на собі весь тягар знаменитого указу 76 року, 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 труппа, коли вона зросла і почала з надміру сил своїх ділитися «на ся», то й тоді сій нещасній драмі раз у раз загрожували тяжкі операції на прокрустовому ложі, 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 сей був і не великий і не дуже корисний, бо в Росії щиронародної 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 народною. Отже, вплив сей 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»<sup>71</sup>, «Две сиротки»<sup>72</sup>, «Материнское благословение»<sup>73</sup>, «Судебная ошибка», «Тридцать лет, или Жизнь игрока»<sup>74</sup>, «Семья преступника» (навіть в перекладі Островського)<sup>75</sup> і багато, багато інших. Ефектний, 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 простонародних сюжетів, обмежених обсягом кохання і родинного життя, які *volens volens* 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 ефектність 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 одслід впливу мелодрами. Постаті простакуватого, добросердого «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». Се 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, напр., в перекладеній з польської мови «Помсті гуцула», в «Нещаснім коханні» Манька і т. п. пізніших виробах хатньої продукції. Сей 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 амплу, такий репертуар мало давав серцеві і ще менше розумові і творчій уяві артиста; він ошаблонював його працю, притупляв інтуїцію, підтинав крила його художній фантазії. За десятик-півтора літ ся 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 сім 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. Уникаючи співів, танців і горілки, сих невідмінних атрибутів попередніх драматургів, він прозирним 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 (напр., «хазяйственный» мужичок з «Суєти»), можна закидати його світогляду навіть вузькість чи однобічність 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 *соціальним* характером визначаються деякі історичні п'єси Карпенка-Карого і Старицького (особливо «Сава Чалий» і «Богдан Хмельницький»), на яких знати вплив Шекспіра. Се дуже характерне явище. Тимчасом як на Заході «соціальна драма» щойно ставить свої перші кроки (маю тут на увазі деякі драми Гауптмана і Гейерманса), в нашій приборканій драматичній літературі цілком самостійно виявились її певні ознаки, з тою лиш різницею, що через цензурні умови їх довелось 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>76</sup>, п'єси середньої художньої вартості, але завжди перейняті гарною ідеєю. На жаль, сих 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, зате грають всякий мотлох, як «Чарівниці» <sup>77</sup> і «Панни-штукарки» <sup>78</sup>. З перекладних п'єс поки що досить добре повелось на нашій сцені п'єсам єврейського автора Я. Гордіна 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 до-

держують стилю автора. Дуже гарну п'єсу (але в дуже важким, нехудожнім перекладі С. Паньківського) «Надію» Гейрманса, 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 ся власне на таку аудиторію і обрахована. Перекладних п'єс європейського репертуару у нас майже не грають, хоч перекладів, дозволених цензурою, є чимало. Причина ясна: попробували заграти «Забавки» Шніцлера, успіху не мали і вже не беруться більше. Се дуже шкода. Деякі п'єси з сього репертуару могли б іти у нас і з тими силами, які маємо. Напр., могли б іти і навіть з успіхом: «Тартюф» Мольєра або «Мірандоліна» Гольдоні, бо психологія дійових людей в сих п'єсах дуже нескладна і має багато спільного з психологією деяких характерів Карпенка-Карого, напр., Оргон з «Тартюфа» — се свого роду Мартин Боруля, а Мірандоліна — правдісінька Настя Горова, шинкарка молода. Ідуть же на нашій сцені «Зачароване коло» Ріделя<sup>79</sup> і навіть «Уріель Акоста» Гуцкова, — так само могли б іти у нас і «Розбійники» Шіллера і інші.

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 різний театральний мотлох, 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 їм же легіон. Сі п'єси, як болотом, обліпили наш театр, заповнили 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, авторів, від котрих українська драматургія може 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...

Власне тепер українському театрові добрих *драматургів бракує*.

#### IV. ПУБЛІКА

Давній грецький театр не знав *публіки*; він був явищем глибоко національним і щиро демократичним — він знав тільки *народ*. І певна річ, що сей народ ставився до свого театру і його служителів — акторів з великою пошаною. Наскільки значною потребою для греків був театр, свідчить те, що за часів Перікла кожний громадянин одержував з урядової каси два оболи (щось ніби 25—30 коп. на наші гроші) для плати за вступ до театру, який здавався в оренду; фонди на се складались з решток грошей державного скарбу. В IV ст. перед Р.Х. управителеві афінських фінансів Евбулові вдалось навіть добитись народної постанови, якою кожний, хто насмілиться підбивати інших, щоб рештки сих грошей повернути, замість їх звичайного призначення, на збільшення військової каси, підлягає смертній карі. Шануючи свій театр, греки вміли шанувати і акторів. Софокла афінці вибрали за управителя каси аттицького союзу (гелленотаміяс — ніби теперішній міністр фінансів), а пізніше, як автора «Антигони», вибрали його навіть за військового гетьмана (440—439 р.). Актор Арістодем був двічі державним послом (до Філіпа). Великою пошаною користувався і знаменитий грецький Каліпід. Певно ж,

неабиякими громадянами були тоді і актори, коли їм доручалось виконання державних обов'язків!

Звичайно, про якийсь шкідливий вплив народних мас на театр там, де він був храмом, говорити не доводиться. Але такий вплив ми вже бачимо в римській театрі, де замість народу вперше з'являється *публіка*, що шукає в театрі марної втіхи, забави. Се жадання забави, «зрища», потрібного як хліб, найкраще вилилось в знаменитому гаслі юрби: «*Panem et circenses!*» \* Головний контингент римських акторів — раби, погорджені і уполідовані 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 розпуста («мімі»). 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 Єлисавети, 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 висуну-

---

\* «Хліба й видовиськ!» (лат.).

лись 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 службою капіталістичної буржуазії. Світогляд і естетичний смак буржуазії виразно відбиваються в сучаснім театрі як на ідейнім змісті репертуару, так і на художності сценічних креацій. Філістер-буржуа шукає в театрі не глибоких емоцій, повних ідейної краси, не 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» або оперетка в «трико» — якраз відповідають його затаєним смакам, його лицемірній моралі. Найвищий ступінь, куди сягають його естетичні пориви,— се 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* \* — сих 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 одноактових п'єс

---

\* для цього (лат.).

\*\* великого гіньюлю (фр.).

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 одиноко. До речі, сей автор, як і Гуго фон Гофмансталь і вся молода школа, тепер захоплюються неоромантизмом, який хоч і вносить в драматургію свіжу течію, але, беручи сюжети з середньовічних та давньокласичних часів, віддаляється від сучасності.

В Росії опріч двох-трьох авторів (Андреєва, Горького, Чирикова), що кожний по-своєму борються з буржуазним укладом життя, більшина оригінальних п'єс належить перу безталанних авторів, представників натуралістичної школи. Кращі з них — се п'єси Найдьонова, Протопопова<sup>80</sup>... На зразок п'єс Сумбатово (Южина) викроюють свої драматичні вироби Потапенко, Немирович-Данченко *et tutti quanti*\*. Світогляд їх наскрізь буржуазний. Ідучи за Скрібом, як і покійний В. Крилов<sup>81</sup>, komponують свої комедії і жарти Трахтенберг, Аверченко<sup>82</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 театрального 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

---

\* і всі наступні; й тому подібні (*it.*).

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 се бажання висловлює Вільям Моріс <sup>83</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 неучтво, за яке вина лягає на них самих, за грубість, проти якої вони самі не чинять ніяких заходів,— замість всього сього 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 свідомо 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 часто економічних вона не мала спроможності відкрити 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

---

\* третій стан (фр.).

ще літ 20 тому на товариських підвалинах: «Вільна Народна сцена» і «Нова Вільна Народна сцена». Д-р Бруно Вільє<sup>84</sup>, один з організаторів сих 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 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 15000 членів. Але в зрості її значно перевищила «Нова Вільна Народна сцена», що об'єднує всю ту різношерстну масу, яка стоїть ще між свідомим пролетаріатом і буржуазією. В 1908 році з 27000 її членів 15 тисяч було самих робітників і робітниць (з них 1½ тисячі швачок), далі 5 тисяч 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, ся організація вже мала 45000 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 сієї 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 се улаштовує ще на протягу року концерти, реферати, бали, літератур-

ні 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 проспект наступного завжди в подробицях обмірковується на загальних і екстрених зборах і в журналі товариства. Окрім того навіть в сезоні кожний член має 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 постановам загальних зборів. Як бачимо, там між «глядачами» і «театром» є постійне і досить інтенсивне єднання.

Треба ще зауважити, що на сих виставах, концертах і т. п. мають право бути виключно члени товариства (сторонні не допускаються); але се має свою вигоду, бо по германських законах такі зібрання вважаються закритими і тому п'єси, які там виконують, цензурі не підлягають; таким робом відкривається широкий простір для вибору бажаного репертуару.

Коли се товариство задумало збудувати свій власний будинок для театру, то за кілька місяців підписка дала добровільних жертв 100 тисяч марок, окрім того, що товариство мало спроможність відкласти для цієї ж мети щороку коло 150 тисяч 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 душі фантазій Беллами<sup>85</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 се «дещо» вдалося б зробити власне українському театрові, як народному своєю на-

ціональною 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, oprіч виконання безпосередніх завдань високого і чистого мистецтва, нести ще й національно-культурну місію — впливати на виховання сих народних мас в національно-демократичному напрямі. Репертуар його вистав для народу повинен бути пильно дібраний і з художнього, і з ідейного боку; в нім треба давати перевагу п'есам, в яких малюються соціальна нерівність, економічні кривди, де розвиваються політично-громадські конфлікти, де виразно виступає національно-демократична ідея і т. п. Найбільше сим вимогам можуть поки що відповідати, напр., такі п'еси: 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: Гейерманса — «Надія» (і інші його п'еси, які слід перекласти), Гауптмана — «Перед сходом сонця», «Візник Геншель»; Шіллера — «Розбійники»; Октава Мірбо — «У золотих кайданах» і т. п. інші, що вже драматичною цензурою дозволені. Нема чого боятись, що ідейних перекладних п'ес проста публіка не зрозуміє або не вподобає. Монологи Карла Моора проти соціальної несправедливості вона прийме з неменшим 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, кожен 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 ся сила мусила б робити ще більший вплив на прихильно настроєні маси. Маючи «свою» постійну публіку, входячи з нею в інтенсивне еднання, 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 сцени» в Берліні.

На жаль, більшина українських антрепренерів дивляться на сю простонародну публіку переважно з меркантильного погляду, занедбуючи ідейний бік справи. Вони прекрасно зрозуміли, що така публіка може давати добрий дохід в касу театру, і тому охоче ранками в свята і по понеділках увечері почали давати «народні» вистави по «загальнодоступних» або «значно зменшених» цінах. 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 почастиють і витворами такого туподумства, від якого здоровому чуттю тільки бридко стане. До таких вистав антрепренери ставляться цілком байдуже або й так, ніби вони ще й ласку публіці роблять, пускаючи її по дешевих цінах; тому й виставляють що трапиться або що легше поставити: «Пана Штукаревича», «Панну Штукарку»<sup>86</sup>, «Хворобу»<sup>87</sup>, «Як вони женихались» і т. п., обставляють сцену абияк і випускають слабші сили трупи. Деяку тенденцію до ідейного репертуару можна помітити часом хіба тільки в групі Садовського...

Другу значну частину публіки українського театру складають єврейська і російська (здебільшого зросійщена — українська) напівінтелігентна та інтелігентна молодь, переважно учні вищих шкіл. Напівінтелігентна єврейська публіка легко вдовольняється п'єсами Я. Гордіна<sup>88</sup> і співочим репертуаром, чого не можна сказати про інтелігентну молодь, яка має більш розвинений літературний смак і, маючи спроможність бачити в російськiм 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 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 *таких* п'єс на українській сцені не звикла і дивиться на кожну спробу в сім напрямі скептично або й глузливо.

Власне тепер, в сю хвилину, наш театр переживає переломову 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 спиняючись, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Се аксіома. Тому-то п'єси європейського репертуару повинні дедалі все більш входити і в наш репертуар, а се може бути тільки тоді, коли виконання сих п'єс в нашій театрі досягне високохудожніх шаблів 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 керманічі труп, що не обмежуються досвідом вчорашнього дня, а відгукуються на сучасні потреби і стараються 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 тижні вони повинні призначити власне для таких

п'ес. Нехай не спиняються ні перед матеріальними затратами, ні (і се 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 українськiм 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 грубому 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 сього 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 йдуть у хвості за художніми смаками і вимогами наших сусідів. Се прикро, але в сім 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 сих справах і, як се можна часто помітити, прислухається до критичних відзивів нашої публіки настільки, наскільки залежить на тім його зовнішній успіх, його матеріальне становище в трупі; рідко коли бере він ті відзиви до уваги, здебільшого він їх змалюважує. Так звана актор-

ська 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>89</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, *tempora mutantur\**, рух український росте, росте і національно свідома інтелігенція, але контингент театральної української публіки збільшується пропорціонально всьому рухові дуже мало.

Взагалі ж треба признати, що *постійної, інтелігентної публіки українському театрові ще бракує.*

## V. ЗАГАЛЬНІ ВИВОДИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Останні виводи, до яких я мусив послідовно прийти, як бачимо, досить сумні. Сучасний європейський театр переживає кризу, і криза ся доволі важка і затяжна. Творчість актора понизилась і здрібніла, драматургія підупала, а сам театр перестав бути храмом чистого мистецтва, яке відбивало в собі національний світогляд, було виявом культу цілого народу,— він звироднів до дрібної інституції, що служить цілям марної втіхи та забави *публіки*, яка складається з привілейованих, можливих класів.

Взагалі театральне мистецтво, переживаючи процес занепаду і виснаги, рівночасно відбуває в собі скритий і болючий процес переродження, і ще невідомо, в які конкретні форми сей останній процес виллється. Очевид-

---

\* часи змінюються (лат.).

ним тільки є, що нові форми мистецтва будуть, як і раніш, виобразовуватись під впливом історично-художньої кон'юнктури, яка складатиметься в залежності від еволюції етичних та естетичних ідей в громадянстві. Можна на підставі сього думати, що закони економічного матеріалізму, які в останній час все більше висувають до активної участі в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть вустами сих мас своє важливе слово і в сфері театрального 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 сього часу сфери прикладання творчої енергії і таланту не мали виразно зазначених меж і були дуже різнорідні. Яскравий приклад сього маємо в особах Леонардо да Вінчі і Гете; перший, викінчивши такі малярські шедеври, як «Тайна вечеря», «Св. сім'я», обертав свій геній до архітектоніки, наукових трактатів з обсягу математики, анатомії і навіть 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 се спеціально. Юрба, скажем, не зрозуміє «проклятих питань» Гамлета або страждань Генріха з «Затопленого дзвону» 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 і популярні науки, конче потрібні для хлібороба, робітника, і поруч з ними високе, самоцільне мистецтво і глибокі, спеціально 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.

Ж. 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; сі групи так само не можуть обійтись одна без одної, як якийсь історичний вік не може обійтись без періодів глухого заколоту, що були перед ним і утворили його».

В останні часи найбільш 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 сього 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 сій групі своїх послуг? Той же Гюйо каже: «Існування популярних мистецтв для народу не тільки не заслуговує догани, але є фактом втішним, бо се власне відкриває можливість вищому мистецтву стояти вище понад ними;

народові завжди приходилось пройти сими сходами, щоб підняти вище,— се сходи, що ведуть у храм».

Коли мистецтво має вже відогравати *службову* 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 театраль-ного мистецтва відбуватиметься постільки успішно, поскільки вплив буржуазних смаків на нього буде витіс-няти свіжими течіями дійсно поступового і здорового демократизму.

Зовсім інакше стоїть справа з українським театром.

Він також переживає певну кризу, але ся криза по-ходить не з виснаги, не з виродження нашого театраль-ного мистецтва, яке навпаки — ховає в собі ще багато тривких зародів, потрібних для його розвою. Се криза молодого організму, який вже переніс свій дитячий вік і тепер саме стоїть на порозі змужнілості. Він — немов той підліток, що ще не звик до свого нового убрання, 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 його ставились з ласкавістю, підбадьорювали і захваляли через край; тепер від нього починають нетерпляче вима-гати, 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 слабо підтримує свій театр і буває в ньому рідким гостем. Але ж причини сих сумних явищ лежать не в самім театрі, а за межами його,— власне в тих ненормальних умовах, серед яких розвивається все наше загалом культурне 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 якось 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 сього часу він сам був діяльним рухачем нашої культури, але щоб вийти на широкий європейський шлях і лишитись на сій поважній позиції, він тепер більш, ніж коли, потребує допомоги зокола, потребує свіжих течій з джерел нашої нової культури. Се 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 сі 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 сього залежить і його розвій.

Кожна нація має такий театр, якого вона варта, яко-го вона заслуговує. 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 се їм ставити в докір чи понижати їх достоїнство, а тільки констатував сам факт, висував потребу його усунення з часом, в будучині. Се 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 сій 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 дається усунути дефекти, що походять з недбальства та неуваги, як, напр., недодержаність в характері убрання, мови або прогріхи в декораційній обстанові тощо, бо вони кожному нависають на очі. Зрештою, без прогріхів і помилок не може обійтись ні одне живе діло,— треба тільки мати мужність в них признатись і вчасно їх усунути.

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 керманічів він може й далі виконувати своє почесне завдання, але для більшого успіху справи свідомий своїх національних обов'язків керманіч, 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 зроб-

---

\* побажання (лат.).

лені 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 проводирів уміли боронити і високо тримати прапор українського театрального мистецтва. В даний момент лишилась тільки одна трупа, з якою можна рахуватись як з ідейною — се трупа, на чолі якої стоїть вельми заслужений керманець її М. Садовський.

Коли я, розглядаючи *взагалі* український театр, висловлював свої принципіальні і теоретичні думки, то між іншим, наскільки се мені здавалось потрібним чи характерним (в чім я — homo sum \* — міг і помилятись), зазначав дефекти і сієї трупи. Але роблячи се, я ні на хвилинку не мав у думці тими дефектами затьмарити позитивні і загальнопризані заслуги як самої трупи, так і поважного керманця 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 збоку виглядають помітніше, не повинні б мати місце в такій солідній трупі...

Оглядаючись навкруги, на те море українських труп (кажуть, є їх щось понад 120, хоч число се очевидно прибільшене), 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 спотворюються, 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

---

\* я людина (лат.).

великоміської публіки, сяк-так дбати принаймні про показний бік справи, себто звертати більшу увагу на декоративну обстанову, мальовничість убрання та чисельний склад персоналу, решта труп — дрібнота, що здебільшого, мов ті бульбашки на воді, не встигнуть з'явитись, як вже щезають, потім знов з'являються в іншому 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 прихилити, 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, недоїдаючи, недосипляючи, напівобдерті і напівбосі. Який їх моральний багаж і освітній ценз, як вони поведуться 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.

Було б великою помилкою думати, що ці «руско-малорусские» трупи вже відживають свій вік. Про їх живучість свідчить той факт, що більші з сих 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, напр., літом в Катеринославі, де з'їхались разом дві трупи —

Суходольського<sup>90</sup> і Садовського. Як бачимо, навіть найдужчий з законів — закон конкуренції хитається поки між завданням 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 се робить тепер по змозі трупа Садовського в Києві, щоб сей закон зрештою прихилити на свій бік. Але ж на провінції, де грає величезна більшина «руско-малорусских» труп і де публіка не має з чого вибирати, закон конкуренції не може поки грати ніякої ролі. Ясно, що там потрібної для сих труп публіки стане ще на дуже довгий час. Є ще, правда, одна обставина, яка дедалі набуває 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; він буде дедалі зростати, і поскільки сей «попит» буде вдовольнятись «пропозицією», постільки від сього залежатиме і дальша художня еволюція сих труп. Для великих міст сей 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 тимчасом 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 національною 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, напр., характерна річ, що тоді як більші трупи (окрім хіба трупи Садовського) українських газет, журналів і книжок не виписують, щось з півтора десятка передплатників «Ради» належать власне до артистів і керманців 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 у 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 вогонь і опромінює тоді душі глядачів своїм благодійним сяєвом. Але, на жаль, здебільшого се тільки болотяні вогники, 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 театральнім мистецтві тільки помічне, а не першорядне. Найголовніший стимул творчості таланту —

вибух екстазу, оргіазм, святе натхнення; сим 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 каже, що як би 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 могутий 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 незвичайного ступня». 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 нестямі юрбі кожний впливає і підпадає впливу, кожний надихає і дістає натхнення, хвиля надихань все росте, поки не досягне страшної височини».

Таким «паном моменту» буває і великий актор, якому театральне мистецтво дає якнайбільше потрібних засобів, щоб виявити свою величезну силу над юрбою. Як же високо повинен стояти сей актор, щоб мати змогу достойно виконати свою благородну місію!

Український театр, oprіч безпосереднього завдання мистецтва — підносити вгору і облагороджувати душі, може й повинен в справі національного відродження відіграти ще велику і почесну роль.

## ДРАМА ЖИВИХ СИМВОЛІВ

До половини минулого століття на європейських сценах панували так звані п'єси героїчні. Весь інтерес *старої* драми полягав на зверхній фабулі — хитро і склад-

но скомплікованій інтризі з усяких жахів, несподіваних метаморфоз і інших різномірних 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 відбувалися в нім самим, в його душі, а лиш виявлялися через його, при його допомозі, 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 повелося з часів Есхіла і Софокла, так було в французькій псевдокласичній трагедії Корнеля і Расіна, хоч в іншій стилі і формі, писали романтики В. Гюго, А. Дюма, і, нарешті, ще в недавніх часах в тім же дусі komponував свої п'єси Віктор'єн Сарду<sup>1</sup>. Французька мелодрама в своїм триумфальнім поході обійшла сцени всіх європейських театрів, особливо довго 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»<sup>2</sup>, «Хмара»<sup>3</sup>, «Жидівка-вихрестка»<sup>4</sup>, «Недолюдки»<sup>5</sup> 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 глибшого знання мови не вимагалось,—се 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, lirieque*), салонових дам (*grande dame, grand-soquette*) 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 амплуа 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 сього 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 *реальної* драми.

Російський драматург О. Островський, що переклав типову італійську мелодраму Джакометті «Семья преступника» («Цивільна смерть»), що в деяких драмах

своїх сам впадав в мелодраматичну фальш («Не так живи, як хочеться», «Без вини виноватые»), 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: *характерні* ролі. Акторові ставляться вимоги позитивного знання, більшої культурності, бо з появою ідейної реальної драми театр прибирає поважнішого вигляду, стає школою, кафедрою, а актор — учителем, проводарем. Слідом за російським іде й український театр. Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий) одкидає стару романтику та етнографізм і утворює справжню реальну драму на щиронаціональних 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» та хіба ще історичної «Бондарівни»), іде дуже рідко, а головне — дуже погано в провінціальних, менших трупях, та й у великих іде вже далеко не так, як того вимагав 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 вже позначились нові течії. Деякі з них силкуються цілковито порвати з реалізмом і пішли шляхом містичних шукань, з сфери позитивної філософії обернулись до давньої метафізики, утворюючи театр символів (властиво, символізацію ідей); перші їх спроби не мали успіху (Театр-студія в Москві<sup>6</sup>, «Інтимний театр» в Петербурзі<sup>7</sup> і ще деякі), що жде їх далі — покаже будучина. 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 на-строю» («Художественный театр» в Москві), і власне окремих рід її, що зветься також драмою «живих символів». Отже спершу про *нову* драму *взагалі*.

Здавна вже йдуть змагання про суть мистецтва, про його призначення, завдання і т. д. На сю тему накопичено вже чимало книг і статей, і розглянутись серед них досить трудно. Отже, постараємось об'єктивно зупинитись на думках, виголошених з приводу сього одним з чільніших репрезентантів нової драми — С. Пшибишевським.

Слідком за Ш. Бодлером<sup>8</sup>, що ще літ 60 тому виголосив відомий афоризм: «La poésie n'a pas la Verité pour objet, elle n'a qu'Elle-même» \* — 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 просторіні, але є виказ сутності, себто 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, святу глибину і таємницю». А через те «мистецтво тенденційне, мистецтво для вихо-

---

\* «Предмет поезії — не істина, а вона сама» (фр.).

\*\* «Исповедь» (лат.).

вання, мистецтво-забавка, мистецтво партійне, мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом і робиться *biblium pauregum* \* 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 невлостиного, 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 життям і вимагає для нього привілеїв, як для якоїсь метафізичної істоти. Бачачи суть мистецтва в прямуванні до таємничих 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 безконечного, що нове мистецтво оперує при допомозі асоціації почувань і з погордою відкидає тенденційність? Цікавого тут — ся так звана «отрешенность» од світу, метафізичний світогляд в творчості, міс-

---

\* біблія бідних (*лат.*). (Книжка з малюнками замість тексту — так видавали біблію в середні віки для неписьменних.— *Упорядн.*.)

тичні шукання. З боку позитивної філософії, звичайно, такі погляди не наукові, навіть перестарілі, але... сфера мистецтва така неосяжна, така необслідувана, навіть таємнича, що всякі 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 що до бажаних наслідків. Цікава річ, що сам Пшибишевський, сей безперечний послідовник Метерлінка і, як ми бачили, свідомий теоретик «отрешенности» в мистецтві, бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстанові: 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 (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський<sup>9</sup>, Гауптман, Чехов, і оце недавно до їх грона прилучився і наш В. Винниченко. Вони утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову і характер.

Стара драма не вдержалась на реальнім ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією), з виразним побутовим характером, з психологією дійових осіб, ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань: техніка їх примітивна, трафаретна і невдячна для творчості драматурга і актора.

Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Відповідно сьому одміняється і будова п'єси. На-

самперед 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 героя,— се штрихується кількома словами в діалозі; нема місця в новій драмі і кривавим подіям, 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 се замінюється повільним зростанням внутрішніх настроїв, конфліктом протилежних переживань і психологічними ефектами; завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня і ось-ось має статись катастрофа (як, напр., в Ібсенових «Привидах» при трагічній фразі Освальда: «Мамо! Сонця... сонця!»); коли дія кінчиться катастрофою, то вона відбувається поза сценою (як у Гауптманових «Самотніх» і в чеховських «Трьох сестрах»), а ті, що на сцені, реагують на се своїми першими враженнями; часом не буває і зовнішньої катастрофи, але вона відбувається в психологічній процесі дійових осіб, в їх гнітючій настрої, що розвивається *crescendo*\* (як в чеховськiм «Дяде Ване»: «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 сьому спосіб. Се було не так легко. Шибишевський каже: «За тісним колом відомих вже переживань нагого «я» є внутрішній океан, море таємниць і загадок, де бушують скажені бурі, є тайники Сезама, повні безкінечних скарбів і невимовних чудес. Але рідко-рідко

---

\* *крещендо*; зростаючи (лат.)

відкривається глибина перед зором людським, і ми човгаємось по тонкій корі льоду, під яким лежить містичне *mare tenebrarum*» \*... Тут власне прийшов на поміч «живий символ». Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту,— і все має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся 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 і передчуттях, або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження *таємничості* 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» Веспяньського 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»<sup>10</sup> і приятель (совість) в п'єсі «Мати»<sup>11</sup>. В Гауптманових «Самотніх» поруч з слабкодухим 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...»<sup>\*\*</sup> того ж автора Сніжинка є символ самоцільного мистецтва в душі художника.

---

\* понуре море; море п'тьми (лат.).

\*\* «Чорна Пантера та Білий Ведмідь».

Як бачимо, нова драма має надзвичайно 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 роль, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафінанованість 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 пише: «Inteligencja, możność miewania wizji, szczerłość i prawda — oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co więcej 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.

## В ПУТАХ БРЕХНІ

(«Брехня», п'єса В. Винниченка) <sup>1</sup>

І явилась велика ознака на небі — жінка, зодягнена в сонце, а місяць під ногами її, а на голові її вінець з дванадцяти звезд.

І, бувши важкою, кричала в болещлах і мучилась породом.

А по каліпсис, гл. 12

На нашім літературнім обрії є постать, що вже довгий час приваблює загальну увагу. З боку одних вона викликає обурення і лайку, з боку других — щире при-

---

\* «Про драму та сцену» (пол.).

\*\* «Інтелігентність, можливість сприймання видіння, щирість і правда — то три основні умови, без яких актор буде нічим, чи в кращому разі — мавпою» (пол.).



знання і навіть ентузіазм; байдужих нема, у всіх вона розбуджує глибокий інтерес до себе. Се 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, 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 голими розуміннями. І коли він помиляється, то і самі помилки цієї складної, художньої природи без порівняння цікавіші, ніж ліниві прояви шаблонної думки більшості.

Якось Л. Андреев, 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 се 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 скомплікувалось 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

---

\* Ослаблення (нім.).

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 зжилась, 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 се, 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, покладати їм іншу ціну...

Недавно йшла у нас з визначним успіхом нова п'єса В. Винниченка «Брехня»; з таким же успіхом виставлялась вона і в Галичині. Секрет успіху лежить в самій п'єсі — в цікавій проблемі, порушеній автором, і в оригінальній драматичній концепції, так неподібній до всього того, що мали ми в драмах інших авторів до сього часу. Інтерпретація п'єси на сцені робить 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 враження, 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.

«Істиною 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 се певна позитивна істина; до відкриття геліоцентричної системи всі думали, як і тепер ще думає темний люд, що «сонце сходить і заходить»,

і се для них істина, але і для нас ся брехня є умовною, стосунковою 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; се вже збитий трафарет, стерта марка фальшивих відносин, 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. Цікаво, що навіть у старому кодексі моралі, в Мойсеевих заповідях брехню не застережено; сказано: «не убий», «не укради», і ніде категорично не сказано: «не бреш». У всіх наших відносинах—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 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,— сей великий борець за правду, в правій руці тримав зміщеною всю істину,

а в лівій — тільки вічне, діяльне поривання до неї, хоч 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!»

Сю проблему буржуазної моралі, збудованої на брехні, і трактує п'єса Винниченка: в ній брехня — се свого роду *conditio sine qua pop* \* людей сучасної дрібнобуржуазної верстви. Центральна фігура п'єси — Наталя Павлівна, на ній будується і круг неї обертається вся акція. Се 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, ся 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 світопізнання і вища наука, ні політична боротьба і партійна діяльність, — словом, ніякі ширші і глибші перспективи не захопили її міщанської, хоч і спосібної натури.

І от, не продумавши до кінця, не вияснивши своєї ролі в житті, вона пішла за хвилями, які й принесли її до тихого притулку, до сім'євого вогнища. Наталя Павлівна вийшла заміж за хворобливого, плохого вдачі і негарного на вроду інженера-хіміка Андрія Карповича, і зробила се, звичайно, не з кохання, не з глибшого почуття споріднення душ, а тільки на підставі симпатії і спочуття — «з жалості», як вона каже, до сього добродушного, слабовитого чоловіка, обтяженого до того ж ще й сім'єю з трьох душ (батько і дві сестри). Будучи з природи доброю і сердешною людиною, вона опріч сього і перед самою собою, і перед іншими намагається

---

\* неодмінна умова (лат.).

виправдати себе, збільшити моральне значення, навіть красу свого вчинку, кажучи, що виходила заміж «з гордості, з абстрактної любові до людськості... ну, от як, скажемо, революціонери ідуть на смерть, на жертви за други своя», і що, знаючи про великі математичні здібності Андрія, «хотіла через його дати людськості *нові цінності*». Звичайно, се прирівнювання свого дрібного, філантропічного закрою, вчинку до подвигів і жертв революціонерів, се бажання дати через Андрія людськості «нові цінності» (бо що зрештою для неї та хімія і ті «цінності»?) — ніщо інше, як наївна брехня, ілюзія, викрути перед власним невдоволеним «я», — бо не далі, як через дві-три хвилини, вона прохоплюється фразою: «Се дурниця — саможертва без радості». В дійсності сій міщанській натурі бажалося звити «тепле кубелечко», і хоч, виходячи заміж за Андрія Карповича, вона знала, що на початку 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 життя. 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 ілюзії кохання росте. Звичайно, нічого сього 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 сього моменту утворюється для неї досить складна колізія. Їй приходится бути увесь час напготові, 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 жарт 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. Сей 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 з ним; особливо ж його обурює брехлива вдача самої Наталі Павлівни. Але Наталя Павлівна не хоче і, головне, 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 сю ілюзію, а з нею, можливо, і життя чоловікове, у неї не стає сили, тим більше, що з сим пов'язані надії на краще життя його батька і сестри, які цілий вік свій 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 винайденний мотор дістане десять тисяч карбованців, і се дасть їй можливість покинути біганину по уроках і здобути забезпечене матеріальне становище. Отже, Наталі Павлівні хочеться лишити все *in statu quo*\*, себто перед чоловіком і «невинність соблюсти, и капитал приобрести».

Перед нею стоїть дилема: заспокоїти свою совість, своє бунтівливе невдоволене «я» інтелігентної людини і виправдати своє поведження перед коханцем, щоб задержати його при собі. Для сього вона йде на компроміс з совістю і утворює цілу апологію брехні: «Що є істина? — каже вона. — Істина є постаріла брехня; всяка брехня буває істиною». Зрештою, се, мовляв, не має ваги, бо «людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя... покою. Коли брехня може се дати, слава брехні!» Дійшовши до принципіального виправдання брехні, вона переводить сей принцип і в дійсне життя,

---

\* як було; у попередньому становищі (лат.).

роблячи брехню своєю зброєю в боротьбі за існування і вигідним засобом для полагодження відносин в сім'ї. В умілих руках ся зброя і легка, і зручна.

На увагу Тося, що про їх кохання може випадково довідатись чоловік, Наталя Павлівна відповідає: «А брехня навіщо? Ти думаєш, що не можна переконати людину, що се не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?» Вона знаходить навіть деяке виправдання брехні і запевняє: «Коли знаєш, що не для себе брешеш, а для того, кому брешеш, то се зовсім не важко»; треба тільки, щоб ся брехня «давала радість». На жадання Тося довести се фактами вона відповідає у формі питання: «Хіба се не факт, як ти ридав там біля шафи у себе, 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? Се не дія, се 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 моему котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?» Далі вона наводить ще й практичний мотив: «Се дурниця — саможертва без радості. Треба десь брати, щоб давать. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній змореній скотинці». І вона розкидає брехню округ себе, щоб робити іншим людям «приємність». Піймавшись на брехні, сказаній Досі (сестрі чоловіковій), 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 *покою*. Ти хочеш, щоб я пішла з тобою, щоб ми найняли квартиру, оселились. Ну, й що ж далі? Ти будеш спокійний. Ти не будеш бігать, чекать

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, сім'євого щастя в їх майбутній квартирі, де буде чекати на неї її «чоловік» з самоваром і нудьгою. А се «щастя» буде куплене ціною тяжкого, 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* \* Наталі Павлівни і не вдовольняє Тося. 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 всеми 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 сього не розумієш, бо ти не любиш». Він хоче допевнитись, чи живе вона з Андрієм як з чоловіком, 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 чоловік». 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.

---

\* до безглузлого; до абсурду (лат.).



В сій нерішучості Наталі Павлівни покинути чоловіка яскраво виявляється здібність 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 сей крок. «Розумом я й сама розумію, що се дурниця, що я маю цілковите право покинуть їх і йти з тим, кого люблю. Вини не буде ніякої. Але... Не могу...» Вона боїться «розбити їхню віру» в себе: «Умри я, се для них в тисячу раз легше, ніж зрада». Рабська залежність, покірливість велить їй зректись повноти власного щастя і вибрати якийсь посередній альянс з допомогою брехні. «Котику мій, не ходи од мене, не ходи, поки любиш. А ти ж ще любиш, я бачу. Бери од мене все, що хочеш, що треба тобі. Полюбиш іншу, будеш з нею жити, я ж нічого від тебе не вимагаю, нічим не в'яжу тебе, поки любиш, не йди од мене. Тепер я буду трохи вільніша, буду частіше забігать 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 поривного, але безвольного неврастеніка Тося і забирає від нього назад листи.

В сій сцені їх непомітно вистежує з балкона Іван Стратонович, і коли Наталя Павлівна, віднісши в свою кімнату листи, виходить провждати Тося в сіни, він іде в її кімнату і забирає листи. Се 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 ся 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 особливо сильного зворушення і душевного розладу Наталі Павлівни, і кожного разу після палких сцен її з Тосем, що закінчуються любовним екстазом і гарячими поцілунками; кожна його поява викликає в Наталі Павлівні замішання, тривогу, перестрах, і вона в таких випадках або удає з себе байдужу, ховаючи свій настрій під удаваним сміхом, або «насторожується», або «здригається» і т. п., як говориться про се в ремарках автора. З другої дії його невблаганна, ніби нелюдська жорстокість до Наталі Павлівни здається і дивною, і незрозумілою, а його інквізиторські підступи, моральні тортури роблять його ніби якимсь 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 се 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 Павлівни з Іваном Стратоновичем справляють враження не мелодраматичної зовнішньої тріскотні, а глибоко психологічного аналізу. В чім же секрет? Іван Стратонович ніби наперед знає всі думки і почування Наталі Павлівни, він як у книзі читає в її душі і уміє найдошкульніше торкнутись всіх її болючих місць, як не потрапив би сього зробити ніхто інший. Тося вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іваном Стратоновичем всі її «фокуси» і «трюки» розбиваються, як перед скелею, вона чуває себе зламаною, знищеною вкрай, як перед грізними докорами власної совісті. Очевидно, утворюючи постать Івана Стратоновича, автор мав на увазі другу половину душі Наталі Павлівни —

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 Павлівни він нищить всі її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні. Автор, утворивши в своїй уяві (свідомо чи несвідомо — се річ не нашої компетенції) проект боротьби і конфлікту в душі Наталі Павлівни, вийняв звідти все те, що становить трагедію її життя, що йде всупереч з її вчинками, і з сього зробив нову постать, alter ego \* її самої — Івана Стратоновича. Щоб ввести сю нову постать в реальну обстанову 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 «живий символ», що при зовнішнім реальному вигляді є вже постаттю ірреальною. Таким робом автор внутрішню боротьбу Наталі Павлівни виніс з її душі на білий світ, втіливши в двох образах — її самої і Івана Стратоновича, що дало можливість виявити найбільші глибини психології героїні. Се 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 Павлівни під впливом палких протестів Тося і глузливих натяків Івана Стратоновича (себто голосу її власної совісті). Дедалі сей 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 Стратонович (ре-

---

\* друге я (лат.).

альний вияв сього страху). З сього моменту в душі Наталі Павлівни настає реакція — її апологія брехні захиталась. *Mut verloren — alles verloren* (згублено спокій — згублено все)! Ми не будемо зупинятись на любовних перипетіях Івана Стратоновича, маючи на увазі їх чисто технічний характер. Репліки Івана Стратоновича для нас будуть тепер мати значення, як голос другої частини душі Наталі Павлівни. Наталя Павлівна вже сама починає сумніватись в тім, що робить «саможертву», не рішаючись покинути чоловіка. «Се ж така саможертва!.. Вона не хоче покинути, бо їй жаль. Чого жаль, добродійко? 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 Івана Стратоновича. «Ха-ха-ха! — вибухає той реготом. — Ні, се вже дійсно така безодня брехні, така страшна, нахабна прірва брехні, що... Та як у вас духу стає говорити се після того, що я чув...» І в голові Наталі Павлівни метушаться сполохані думки, шукаючи виходу. На хвилину вона спиняється на думці — покаятись перед чоловіком, якщо її роман викриється. І Іван Стратонович читає в її думках: «Так... Щире каяття 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 Стратонович,— 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 сього не зробіте!» — кричить вона і на питання Івана Стратоновича — 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 обманюю Андрія і маю любовника. Але, Іване, мені сього мало. Я хочу *любить*, любить душу, любить...» — і спиняється. Іван Стратонович одхиляється, вдивляється в неї і тихо, помалу каже: «Коли правда, що ви любите Тосю так, як казали йому, то скільки треба жорстокого цинізму, щоб обплювати так 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 *смертного*, аби покою». І знову хочеться їй вірити в свою чистоту, в свою душевну красу, в те, що любить вона Івана Стратоновича, і в душі зринають думки доказати се власною смертю.

З сього 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 будем ширше зупинятись на сім процесі душевного розладу, що приводить-таки Наталю Павлівну до трагічного кінця. Автор зробив се незвичайно талановито; всі ті сцени — се справжня художня інквізиція вимученої жіночої душі, їх треба кожному самому відчутти. Ми тільки зазначимо головні пункти сього психологічного процесу. Таким робом, бажання хоч смертного, аби покою, і бажання морального очищення через саможертву ведуть її до одного

спільного знаменника. Але Наталя Павлівна так любить красу, радість життя, що нелегко їй зробити останній, рішучий крок. Вона починає вибирати рід смерті. Першу думку, подану Іваном Стратоновичем, 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. Се вб'є його». Іван Стратонович заспокоює: «О, присягаюсь вам, що нічого не знатиме. Можна випить калій замість, скажімо, лавровишневих крапель. Помилка, мовляв». Вона жадає, щоб він повернув їй листи, той згоджується. Тоді вона каже йому, що не вспе знищити листи, він і на се 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 Наталя Павлівна. 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 Наталю Павлівну охоплює тривога, чи вже не читає Іван Стратонович 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 «лавровишневих» крапель, себто ціністого калію. Се найтяжча сцена з усієї п'єси. Іван Стратонович завдає їй страшених мук — то пропонуючи «принять капель», то почитати для всіх «щось» у голос (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 «се був би якийсь один жах. Се був би кінець!.. Се було б гірше смерті!.. Смерть я, може, пережив би, а обман...» Після того, як чоловік пішов, вона приносить з своєї кімнати взяту у Івана Стратоновича пляшечку з отрутою і в нерішучості спляється. Входить Іван Стратонович; він рве вексель і кладе перед нею нечитані листи. «Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці» — каже він. «Я завжди в твоїх руках і без листів», — каже на сей раз правду Наталя Павлівна, бо почуває своє банкрутство, почуває, що та внутрішня сила, яка з нею боролась, перемогла її. Смертний присуд їй вже підписано, бо ясно з її слів до Івана Стратоновича: «Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені». Смерть Наталі Павлівни тепер тільки питання часу.

І сей час хутко настав. Од бельгійської компанії прийшов лист, що мотор прийнято і на нього мають підписати контракт на десять тисяч руб. В першу хвилину се жахає Наталю Павлівну. «Так швидко!» — каже вона, хапаючись за серце. Розв'язка наближається форсованим темпом. Другий голос її душі, Іван Стратонович, каже: «Я не маю більше сили. Чуєш? Не маю. Не можу ждати!» Наталя Павлівна, 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 се брехнею! — каже вона Тосю. — Чуєш: брехнею! Хай живе брехня!» — «Се 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 сю стежку. З поводу підписання контракту їх гурток справляє маленьке свято з шампанським. Наталя Павлівна 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 *один* Іван Стратонович 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 «лавровишневих капель». 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 капель... випила... ціаністого калію...» Се вже її остання брехня. «Пам'ятай слово» — обертається вона ще раз до Тося. «Се доказ...» — шепче до Івана Стратоновича. Дуже важкий тут ще один психологічний момент. Іван Стратонович «кидається» до Наталі Павлівни і говорить «люто» до Тося: «За лікарем!! Швидше!!» Всі згубили голову, тільки в одного Івана Стратоновича гостро озвалась свідомо 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 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 мужчини — *я хочу*; щастя жінчини — *він хоче*», — сей афоризм Ніцше якнайкраще стосується до Наталі Павлівни. Не маючи сталого і ширшого світогляду, твердих переконань про права і обов'язки особи перед собою і перед грома-



дьянством, вона постаралась насамперед укластись в одгорожені для неї сім'єві рамки і тоді вже зважилась украсти і собі шматочок особистого щастя, але, щоб заспокоїти свою совість, мусила утворити штучну ілюзію права на се. 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 Наталі Павлівни 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 Павлівни, в її думках, почуваннях і вчинках.

Той поверховий світогляд, що набула собі Наталя Павлівна під впливом дрібнобуржуазного загалу, серед якого вона жила і виховувалась, та міщанська мораль, ті вузько-практичні погляди і заячі звички — все се йшло якраз всупереч з тим законом, сильним і могучим, що не признає ніяких компромісів. Наталя Павлівна поспробувала взяти його в шори, зв'язати путами брехні, але закон був дужчий і розірвав ті пута, а з ними й життя Наталі Павлівни. Інших, більш підготованих до прийняття сього закону, він веде до нового, діяльного життя, як, напр., Єлену в «Накануне» Ів. Тургенева або новітній тип, індивідуалістку Дар'ю в «Чесності з собою», того ж Винниченка. Навіть буржуазно вихована, несвідома Нора у Ібсена знайшла в собі сили для активного протесту в ім'я «власної особи», хоч і не уявляла собі, що має далі з нею робити; а у неї обов'язки перед малими, безпомічними дітьми, яких вона зважилась покинути, були значно важчі, ніж обов'язки Наталі Павлівни перед її «ближніми». Наталя Павлівна і на такий протест не здобулась. І проте Наталя Павлівна 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 кож-

ної 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 її душі 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 подібного типу свідомого протесту не підносять. Наталя Павлівна, 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 сей принцип в життя їй не дозволяє. Вона — раба, духовною вродою, розумом, волею дужча і краща, 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, бадьорний клас, в рядах якого вже зарисовується активна постать жінки іншого типу, а тим часом свій важкий хід він позначає трупами тих, що не встигли «опреділитись» і полягли без ремства «жертвами вечірніми». 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 «непристосованих» життя викидає за борт...

Поруч з проблемами моралі автор п'єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питання ширшої філософської ваги. Се питання: що є істина? Се питання одно 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, що не міг знести абсурдності людського існування. Не так давно, подібно до Наталі Павлівни, отруївся ціаністим калієм вже вельми старий знаменитий соціолог Гумплович, що разом з собою отруїв і свою стару німечку 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>2</sup> і песимістичних виводах Шопенгауера, чи в релігійно-філософичнім епікуреїзмі Ренана і в інтелектуальнім індивідуалізмі та в моральнім колективізмі Канта? Але два останні знайшли оправдання свого існування. Наталя Павлівна, називаючи істину «постарілою брехнею», в чім мала свого роду рацію, разом з тим робила хибний вивід, одкидаючи моральний закон, як регулятор людських вчинків, який зрештою і помстився на ній. Власне існування сього закону (а не перестарілих форм сучасної моралі) і улегшує та певним робом і усвідомлює нам наше існування. Людське знання складається з двох основних елементів: *матерії і форми*. Матерію пізнаємо досвідом. Без чуттєвих функцій, без доторканого, видимого світу наш розум був би позбавлений всякого змісту. Нема ні одної певної істини, окрім тих, які можна перевірити шляхом емпіричних дослідів. Питання про бога, свобідну волю, нескертельність 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 помочі трьох основних форм людського знання: *просторіні, часу і причинності*. Але ж

се не є признаки і взаємини самих *речей*: се 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 Павлівни про істину-брехню властиво не йде всупереч з сією 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 духовій організації, в наказах нашої совісті ми знаходимо простий і абсолютний доказ існування морального світового порядку, нероздільну частину якого виявляємо з себе ми сами. 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 зі всією людськістю.

*Ми почуваємо себе моральними істотами:* в сім і міститься основний факт всіх етичних і релігійних систем. Се безпосереднє почування переконає нас, «що як в межах сього світу, так і поза межами його, неможливо помислити ні про що таке, що без усяких обмежень можна б назвати добрим, окрім доброї волі, і се не через її наслідки, а єдино завдяки її внутрішній властивості»\*. Се дає нам правило: «Роби так, щоб мотив твоєї волі

---

\* Grundelung zur Methaphysik der Sitten, Werke, Bd. IV, S. 241.

(бажання) міг завжди стати принципом законодавства для всього світу» \*.

Погодити свої вчинки з вимогами цього закону Наталя Павлівна 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 познайомити 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 усунено 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 дусі *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; се дало б глядачеві можливість утворити в своїй уяві перспективу майбутності і викликало б в йому ще глибші переживання. Безпотрібно було виводити в фіналі, мовляв, для «повно-

---

\* Kritik der praktischen Vernunft. Werke. Bd. V, S. 32.

ти 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 сій 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 Стратоновича 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 сю 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.

## З ТЕОРІЇ ТЕАТРУ

### ДЕЩО ПРО МІМІКУ І РУХИ ТІЛА

Коли бачимо початкуючих аматорів на сцені, то, звичайно, замічаємо ось що: такий «актор»-аматор стоїть на сцені як манекен, дерев'яна, мертва фігура, якого рухи подібні до рухів бездушної маріонетки, а голос монотонний та беззвучний. Гра такого аматора не викликає ніякого глибшого враження навіть у невибагливого, малоосвіченого глядача. А вже коли в такому театрі знайдеться людина, що хоч трохи розуміє мистецтво, то виносить з такої вистави лише несмак та внаслідок того відноситься до кожної аматорської вистави з упередженням.

На цьому тратить багато театральне мистецтво взагалі, бо й досі ще замічається між нами упередження не лише до аматорських вистав, але і вистав других наших заводових театрів. Є в нас люди, які у своїй халатності заздалегідь на кожну виставу кажуть: «Та що там в нас може бути порядного?» Це хоч несправедливо, але подекуди воно має свою рацію, бо нам зачасто приходиться зустрічати дилетантську гру не акторів, а прямо манекенів на сцені.

Правда, нам не треба загостро осуджувати наших аматорів, в яких все-таки є добра воля, бо якщо вони не можуть вийти поза межі дилетантизму, то не їх треба судити, а нашу освічену інтелігенцію, яка вимагає від

актора мистецтва, а не подумає про це, з якого джерела має наш актор черпати усі ті відомості, які потрібні йому до плекання театрального мистецтва.

В нас нема ні одного підручника для театральних аматорів, нема фахових театральних журналів, а в нашій пресі не пишеться нічого про театральне мистецтво (крім звітів з театральних вистав), в нас не подумав ніхто про систематичні курси для аматорів, в нас не було досі драматичної школи, тому нічого дивного, що наші аматорські театри часом до смішності примітивні...

Міміка — це головна підстава акторської гри. Що це є міміка? Ми пояснимо це приступно, щоб нас навіть невчені аматори зрозуміли. Коли ми говоримо з ким-небудь або прислухаємося до чиеї розмови, то *мимоволі* робимо різні рухи: вустами, очима, носом, руками, раменами,— морщимо чоло, нахиляємо вуха і т. і. Прим., коли вдивляємося в що-небудь, то часто прижмурюємо очі; коли хто оповідає щось дуже цікаве, тоді око широко отвірається. Коли гніваєшся, то мимоволі підносиш і морщиш брови. Взагалі всі почування людини, які походять чи то із зовнішніх впливів, чи з духових переживань, відбиваються мимоволі на твоєму лиці, об'являються мимовільними рухами твого тіла. По виразі очей, лица або по рухах тіла ми можемо пізнати, чи людина весела або сумна, чи спокійна або перелякана, чи гнівна або лагідна і т. і. Це ми бачимо по міміці даної людини. Міміка — це *безсловесна мова* людських інстинктів, людської душі. Усе, що діється в душі, відбивається у виразі лица та в рухах тіла. Отже, ці різні зміни виразу лица і рухів тіла, які обсервуємо у людини під час розмови або ділання, називаємо мімікою.

Кожний актор мусить міміку студіювати і розуміти. Майже кожна людина у своєму щоденному житті цілком правильною мімікою реагує на всі зовнішні прояви, як також правильно віддає у виразі лица усякі об'яви своєї душі. А коли, приміром, перша-ліпша людина піде на



сцену грати, то в часі цілої акції стоїть там стовпом, і ніякого виразу на її лиці нема! Чому це так? Тому, що міміка дуже рідко підлягає нашій волі і мало хто з нас застановляється над цим, як його лице виглядає,— прим., в часі переляку, які є в його очі під час наглої веселої чи сумної вістки і т. і. І тому-то у дилетантів-акторів нема ніякої міміки на сцені, а тим самим нема в його грі ніякої правди, ніякого життя. Актор з вродженим обсерваційним талантом, особливо тоді, коли свою роль розуміє, то вже мимоволі має добру міміку, а тим самим відтворює цю особу, яку представляє, з життям і вірністю; але актор з меншими здібностями або початкуючий аматор мусить безумовно систематично студіювати міміку, а саме в двох напрямках: 1) перш усього треба пізнати загальні правила, які керують цією безсловесною мовою наших рухів, а відтак 2) треба простудіювати *сценічну міміку*, себто на підставі загальних правил міміки треба навчитися відповідних рухів та гри лица цієї постаті, яку актор має представляти на сцені.

Без знання загальних, так сказати, фізіологічних правил міміки не можна студіювати сценічної міміки, тому перейдемо перш усього загальні правила цієї *мови рухів*.

У кожної людини є двоякі рухи мімічні: *природні і штучні*. Природні рухи або *природна міміка* є інстинктова, незалежна од нашої волі, і ця природна міміка є в загальних формах у всіх людей однакова. *Штучна міміка* являється свідомим впливом набутих манер даної людини, являється об'явом ділання розуму. Штучна міміка має відмінні форми, відповідаючи лише певним привычкам та гримасам даної людини, але підставою усіх штучних рухів мусять бути завсігди рухи природні.

Усякий вплив зовнішнього світу доходить через наші *нерви* до нашої свідомості, а також внутрішні переживання людини уділяються *нервами* назовні через різні рухи тіла, себто через міміку.

Коли маємо говорити про *природні* загальні рухи мімічні, незалежні од нашої волі, то мусимо звернути увагу на те, через які часті тіла об'являються ті рухи. Тіло людини складається з 5 рухомих частей, які можуть самостійно порушатися, цебто: голова, рамена, руки, туловище, ноги. Найважливішою частиною тіла, яка найдокладніше відбиває внутрішній стан душі, є *голова*, якої складові часті, а саме: чоло, лице, очі, брови, ніс, вуста — на кожний об'яв так зовнішній, як внутрішній інаče реагують.

Голова подана трохи наперед, з очима на одну мить примкненими, означає *пошану*. Більше нахилення голови, причому й туловище трохи схиляється до землі, з трошки прищуреними очима і легким усміхом, означає *униженість-підхлібство*. Нахилення самої голови, з очима, сумно піднесеними вгору, означає *покору*. А коли нахилення голови буде таким, начеб ти мав прийняти на голову якийсь тягар, причому очі отворені, без виразу, задивлені перед себе в один пункт,— це означає *резигнацію*, коли то людина висказує звичайно: «Найдіється божа воля». Голова, перехилена вбік, з лагідними очима, в яких часом замітні сльози, означає *чулість, співчуття*; з очима, сумно вділ опущеними, означає *турботи, смуток*. Голова сумно похилена, начеб під власним тягарем клонилась додолу, з матовими напівприщуреними очима, означає *жаль*. Голова піднесена, з ясним оком — це *радість, триумф, надія*.

При радості підноситься голова й очі на хвилину лише, причому на устах замітно повний усміх; коли голова піднесена трохи вбік, а очі повні вдовolenня, а на вустах легкий усміх певності,— це означає *триумф*; а коли голова піднесена вгору довше, а очі звернені молитовно до неба,— це означає надію.

Задерта голова, з легко прищуреними очима та іронічним півусміхом означає *гордість, зарозумілість*. Так само піднесення голови з бистрим, сильно отвертим оком

та затисненими вустами означає *визов, готовість до борби*. *Ображена власна любов* знаменується теж задертою головою, з тою різницею, що погляд буває суворим, хоча трохи притемненим, а уста затиснені. Взагалі задерта голова означає *енергію* в противностях життя. Голова, цілком взад закинена (без участі шийних в'язів), з очима майже закритими, означає *пригноблення, розстрій нервовий*; а коли при цьому очі сильно отверті, але без виразу, мутні, а вуста напівотверті, — це означає *розпуку*. Голова відкинена втиль з напруженням шийних в'язів, а при цьому очі з сильним блиском, брови стягнені, а вуста сильно затиснені — це означає *дикість*. Людина, до бішеності роздратована, має очі наче вогнем горючі, сильно отверті, зуби затиснені при отвертих губах.

Коли хто скоро рухає головою вправо і вліво — це значить, що він не погоджується з чимсь або не бажає собі чогось. Ліниве колихання головою на боки при отвертих (наче здивованих або споглядаючих в глибину мозку) очах означає *нерозуміння*. Те саме колихання головою з меншою вдумливістю і легким усміхом на вустах означає *сумнів*. Легке колихання головою, з піднесеними вгору бровами, означає *пересторогу з подивом*; а цей самий рух зі стягненими бровами й іронічним усміхом означає *кпини, глузування*. Коли людина легко і поволі киває головою вділ і вгору, причому погляд ока сумний, це означає неприємне здивування на немилу звістку. Коли хто скоро порушає головою вгору і вділ, це означає згоду, дозвіл; коли при цьому людина ввічливо всміхається, це означає згоду на прохання. Раптовий рух голови вгору знаменує привіт або несподівану стрічу. Голова нерухома, з очима, сильно отвертими, але без ніякого подиву, наче мертвими, є ознакою сильного подиву, остовпіння. Коли голова начебто ховалась між рамена, а брови підносяться вгору, а вуста раптом отвіряться і в цю мить замикаються, закладаючи горішню губу на долішню, то це все означає, що людина раптово

чогось засоромилась. Такий самий рух рамен, а очі і брови піднесені вгору з легким півусміхом, знаменує егоїстичну байдужість. Голова витягнена вперед, з очима, що з сильною увагою глядять в одне місце,— означає цікавість. Коли на вид якого предмета очі виявляють повно життя і наче вириваються з голови, причому радісний усміх розливається по цілому лиці, то це означає *бажання досягнути* даний предмет.

Це все є рухи голови, розуміється, часто *мимовільні*, незалежні од нашої волі. Людина часом і не знає, які її голова в даний момент робить рухи. Тому-то, коли актор відтворює на сцені якусь особу, мусить знати стан душі тої особи, мусить знати її зовнішнє оточення і відповідно цьому мусить на підставі загальних природних правил міміки творити собі штучну міміку, яка властиво має відтворювати природну міміку тої особи, яку він представляє; але про це буде ще мова даліше.

Зараз же перейдемо ще складові часті голови, а саме: чоло, брови, очі, ніс, уста, лице, бо кожна з цих частей грає в міміці окрему свою роль.

*Чоло* буває у різних людей різне; воно наче дзеркало відбиває різні характери й умові здібності людини. Це вже входить в круг фізіономістики, і коли актор представляє особу, яка, прим., має чоло так збудоване, як це звичайно буває у даних осібників, то тут міміка мало поможе, тут входить в гру характеристизація, і тому ми про це говоритимемо при іншій нагоді.

Про *очі і брови* хочемо говорити одночасно, бо око лиш разом з бровами й віями дає скінчений вираз якогось враження. Волконський<sup>1</sup> у своїй книжці про рухи людського тіла подає такі матеріали до мімічних вправ. Півпримкнені очі при стягнених бровах означають, що людина щось собі нагадує, роздумує; такі ж очі при піднесених бровах означають погорду. Звичайні очі при піднесених бровах — байдужість; такі ж очі, а брови стягнені,— суворість, рішучість. Отверті очі з піднесени-

ми бровами — захоплення. Коли людина при широко отвертих очах має брови стягнені, це означає, що вона чогось вперто шукає. При сміху — брови підносяться; при плачу стягаються. Око широко отверте й нерухоме — глупота, божевілля.

*Ніс* при своїй малій рухомості не реагує на дізнані враження, зате досить докладно по будові носа можна пізнати характер людини, але й про це буде мова при характеристизації. Те саме можна сказати про *лице*.

Зате *уста* грають в міміці неабияку роль. Брак місця не дозволяє нам широко розписуватись, хочемо звернути лише увагу на головніші рухи уст. (Тут користуємо теж з книжки Волконського, яку варшавський союз театрів людових розповсюджує між організаторами аматорських гуртків. Робимо витяги *дослівні*). Вуста замкнені при губах нормальних знаменують думаючу людину; при губах висунених — сумнів. Вуста отверті, губи звичайні — глупота, умова тупість.

Вуста отвираються незалежно од волі людини в слідуєчих випадках: 1) у людей, які не дочувають добре (мають тупий слух); 2) в хвилях несподіваного наглого галасу, крику тощо; 3) в часі подиву або переляку отвираються вуста хвилево; дурнуваті та умово упосліджені особи мають постійно отверті вуста.

Коли хто губи пригризає зубами, це означає прикрий стан, гнів. Конвульсійно дрижачі губи означають обурення або взагалі якесь сильне зворушення, гамоване силою волі.

В часі голоду людина мимовільно облизує губи.

На описання всіх деталічних мімічних рухів людського лица взагалі, а особливо вуст, можна би списувати цілі томи. Приміром, про рух вуст в часі сміху або плачу говориться багато в підручниках про міміку; ми вважаємо це зайвим, бо плач або сміх має більш-менш однаковий вигляд у всіх людей.

Пройдемо тепер коротко рухи інших частин тіла.

Руки *рамен*: піднесення одного рамена означає погорду; підношення обох рамен (хвилеве) означає нерозуміння. (Коли на питання відповідає хтось: «Я не знаю», то мимоволі хвилево підносяться рамена вгору й опадають зараз же).

Про рухи *туловища* нема що багато говорити, з цими рухами маємо головню до діла, віддаючи комусь поклін.

Зате про рухи *рук* можна б дещо більше сказати. Наші аматори на сцені держать звичайно руки опущені вділ або взагалі не знають, що з руками робити. Для того ми щиро радили б нашим аматорам навчитися, що треба з руками в часі виступу на сцені робити. Перш за все звернемо увагу на те, які рухи рук мають наші аматори. Виступає на сцену, стає як стовп і стоїть з опущеними руками та «декламує» свою роль монотонно. Від часу до часу піднесе руку, наче патик, догори та опускає її безвладно вділ, ляснувши при тім долонею об полу... Цей рух повторюється декілька разів, і на цьому кінець.

Руки, як найбільше чинні органи людського тіла, грають найважлишу роль в міміці. Нема сталих приписів, як треба порушати руками, бо коли б навіть хто хтів скласти такі приписи, то це мішало б лише грі актора та в'язало б його свободу на сцені, але все ж таки треба застановитися, які рухи рук є неможливі, розуміється, треба так зручно цими руками оперувати, щоб глядачі в залі не помічали, що то *вивчені* рухи.

Руки рук бувають переважно теж *мимовільні*, для того аматор повинен застановитися над власними рухами рук в часі різних вражень життя і потім, коли грає якусь особу на сцені, повинен увійти в положення сеї особи, уявити собі, що це він сам все те переживає, і тоді мимоволі рухи його рук будуть природні.

Найгарнішою лінією руху людського тіла є округла лінія, для чого треба оберігатись рухів гострих, зламаних. Руки в часі рухів повинні заломлюватись не під гострим кутом, а повинні представляти півлук. В лагід-

них, приємних почуваннях долоні рук повинні бути звернені вгору; в почуваннях прикрих, які збуджують в людях несмак, обридження до даного предмета,— звертаються долоні до цього предмета, начеб ми бажали відсутити його від нас. Взагалі рухи рук є від голови до пояса; треба вистерігатися рухів рук поверх голови.

Пальці рук повинні легко до себе прилягати, а не можна ними довільно гратись, розширяти або затискати. Не можна коли-небудь затирати руки, перебирати пальцями, занадто витягати руки перед себе, або класти їх навхрест, чи то держати на животі, чи то братись попід боки, ударяти долонями об поли, не можна гратись ланцюжком на шиї, ні біноклем, це все разить глядача, а якщо коли аматор представляє на сцені людину, що має пересадні нервові рухи рук, то це вже є відмічено автором в п'єсі або режисер дає такі інформації, і тоді треба до таких інформацій примінятися. Коли актор вмліває або вмирає на сцені, повинен вистерігатись штивних рухів, бо тіло людське навіть після смерті зараз не штивніє.

Ми звернемо увагу ще на деякі важніші рухи рук, які в різних ментах уживаються, а якщо задля браку місця не подамо усіх вказівок взагалі щодо міміки, то радимо нашим аматорам замовити собі повний підручник про міміку і рухи тіла...

Коли хто хватає рукою (або обіруч) за голову, це знаменує переляк або надзвичайний подив. Коли хто вдаряє середнім пальцем в чоло — це значить, що він розв'язав якесь важне питання. Руки зносяться поверх голови, коли звивається бога за свідка, в часі молитви або коли кидається на когось проклін.

В переляку руки витягаються наперед (долоні звернені назовні); витягаємо руки перед себе теж в часі радісного здивування, але тоді долоні звернені до себе. Хвататись руками під боки є ознакою бундючної зарозумілості. Таких рухів уживають: деякі сільські парубки

в корчмі (при забаві), вояки, перекупки, отже цей рух є лише тоді допустимий, коли актор представляє одну з таких бундючних осіб. Рука з витягненим вказуючим пальцем, піднесена до висоти грудей, означає поуку, пересторогу або загрозу, а піднесена до висоти лица (носа) означає грозьбу, заборону, випливаючу з доброти і прихильності. Рука, витягнена з вказуючим пальцем перед себе, означає енергічний приказ. Коли хто махне рукою згори вділ — це означає байдужість.

Руки рук зміцнюють часто мімічну мову лица, додають і словам людським яснішого виразу, але коли актор добре грає, то при його словах і міміці лица рухи рук є часом зайві, для чого треба якнайменше послуговатися рухами рук.

Про рухи *ніг* треба замітити перш усього загально, що актор на сцені має стояти свобідно, невимушено, не переступати з ноги на ногу, не стояти на одній нозі, хіба що характер даної ролі вимагає підпертя корпусу на одній нозі. Взагалі, коли хочемо на сцені віддати характер ходу тої особи, яку представляємо, то мусимо критично обсервувати ходи різних людей на вулиці, щоб можна було даний тип на сцені належито відтворити. Є люди на світі, які мають свій спеціальний хід, і вже по ході можна пізнати часом людину, чим вона є й яка вона є. Старий ходить інакше, а молодий інакше; здоровий має інший хід від хворого; силач (атлет) ходить інакше, танцюрист, кавалерист мають теж свій спеціальний хід.

*Поза* актора на сцені повинна бути така, щоб під час розмови з другою особою був звернений до цієї особи лише до половини, так щоб публіка в залі бачила теж його обличчя й чула його слова. Треба вистерігатися також того, щоб не бути зверненим плечима до публіки.

Коли аматор пізнає всі засади міміки, повинен вміти застосувати їх на сцені. Перш за все треба вміти свою роль і добре вжитися в стан духу тої людини, яку має представляти.



А коли вже це все знає, тоді треба перед дзеркалом вчитися рухів тіла, треба контролювати себе самого, щоб ти часом не вживав таких рухів, до яких ти у твоєму приватному житті звик, бо актор на сцені не повинен бути собою, лише тою людиною, яку він представляє. В тім лежить правдивий артизм, коли актор відтворює якийсь тип так влучно, що не зараз можна пізнати, хто цю роль грає.

Нашим режисерам-аматорам радимо бувати часто в наших заводових театрах, які об'їжджають усі міста нашого краю, і обсервувати гру наших артистів. Подивіться на гру наших справжніх артистів, як вони прецизійно відтворюють різні типи, як кожний з них буває щовечора іншою людиною, завжди інший характер, завжди інший рух тіла, інший хід, інший спосіб говорити. Лише обсервуючи гру добрих артистів, ви зможете при вроджених здібностях виконувати як слід роль режисерів при ваших аматорських гуртках.

## РЕЖИСЕР

### I. ХАРАКТЕР ДІЯЛЬНОСТІ РЕЖИСЕРА

Режисер — слово французьке; означає воно властиве 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 оскільки широкий і складний, що нерідко в великих театрах свої адміністративно-господарські 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 — се *організатор* творчого колективу (товариства), що складається з артистичних і технічних сил театральної трупи. Як 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 (себто 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 плано-мірного розвитку і досконального успіху його праці: в послідовнім проведенні 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 капельмейстером, декоратором, костюмером і ін.

В кожній справі мусить бути згори намічений план, і як се не трудно, але навіть і в аматорських виставах такого плану треба по змозі строго додержувати. Як організатор, режисер повинен виявити далекосяглу орієнтованість, меткий сприт, тонкий та еластичний такт у поведенні, як рівно ж і опертий на поважанні й довір'ї непохитний авторитет, що, разом узявши, pomoже йому вийти з трудного становища в таких делікатних і дражливих справах, як обсада ролей, роблення вказівок і уваг, а головно в дотриманні твердої дисципліни під час проб і вистав.

Уміло добраний 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 увіляти глибший зміст і дати тій праці певний ідейний напрям.

Зміст і напрям театру, як відомо, становить його репертуар, себто 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 — *внутрішню*, що глибшим змістом та художньо-ідеальним напрямом зацікавлює увагу артистів і напружує їх творчі здібності, і *зовнішню*, що в певнім, послідовно переведенім доборі п'єс становить мовби виписане на фронті *credo* («вірую») театру. Дбаючи про добрий репертуар, театр не є зобов'язаний виставляти лише п'єси класичні, поважні й важкі й уникати п'єс з сучасного життя, легшого змісту, часом веселого, забавного характеру, як рівно ж віддавати перевагу *виключно* п'єсам строго-морального чи патріотичного напрямку, бо тоді б він перебрав на себе спеціальні завдання школи й політичної трибуни і втерав би свій властивий художньо-динамічний (мистецько-рухливий) характер. Завдання педагогічно-виховавчі все бажані і навіть конче потрібні, особливо в таких театрах, де глядачі мало освічені й недорозвинені, але лише при умові, щоб ці завдання не лягли невдячним тягарем для подужання їх сценічними засобами, а навпаки, дали би художній матеріал для артистичного відтворення.

Крім завдання виховавчо-педагогічного, саме *естетичне* завдання театру (виховання в поняттях краси), яке й є першою й правдивою властивістю його, не дозволяє в репертуарі нічого такого, що б відгонило брудним смаком чи зраджувало потурання низьким і грубим інстинк-

там юрби, аби лише могли досягнути дешевого успіху чи задовольнити успіхи в зиску. Театр, який піде в цім напрямі, перестане бути театром, в кождім разі стра-тять на своїй гідності й повазі в очах тієї ж 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'ес і вироблення цілого репертуару в найбільшій мірі залежить від ініціативи і рішучого голосу режисера, значить від його доброї волі і твердої вдачі. Ос-кільки ж то поважна й високо-відповідальна місія лягає на його рамена!

Коли як організатор трупи він мусить мати знання людської душі і практичний хист відгадування артистич-них 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 долу-чимо ще такі ж здібності ще й на полі господарчому (яких йому ніяк не уникнути, хоча б лише в обсягу по-треб самої сцени), то перед нами постать режисера ви-ростає як постать дійсного господаря і начального про-відника театру.

Але сього ще замало. Припустім, що трупу зібрано вміло і репертуар уложено добре, чекає лише практична праця підготовлення вистави. З сього моменту постать режисера відміняється: замість організатора виступає *майстер*.

Як майстер, режисер мусить знати і уміти все, бути компетентним і авторитетним у всіх різноманітних галу-зях технічної праці на сцені: в театральній машинерії, декораційнім малярстві, стильовім будівництві, костю-мерії, мистецтві тонічно-пластичнім (в інструментальній і вокальній музиці, танцях і ритмічній пластиці), харак-

теризації, жестикуляції, дикції, декламації, 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, негідний свого призначення. Не все він повинен сам власноручно зробити, але повинен, як майстер, все знати і в кождім разі все теоретично уміти, щоб відповідно і точно роз'яснити виконання того, *як і чого* він хоче. В цім характері його діяльності нема місця для нічого фантастичного, випадкового, непевного, все повинно бути строго обчислене з метром, циркулем і олівцем обміряне й зарисоване, все обіперте на дріб'язково-точнім аналізі, по кілька разів перевіреній і остаточно зафіксованій на ґрунті твердого, позитивного знання.

Працюючи з живим людським матеріалом, режисер-майстер широко використовує своє право жадати, вправляти і вказувати, чого йому треба, але нерідко він ще зобов'язаний напучувати, наводити на стежку й витягати наверх ті властивості, які таяться в несвідомому матеріалі десь глибоко, а підчас і вчити та вишколювати початкову натуру, особливо в жесті й дикції, себто 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 гармонійної цілості.

Коли дві розглянені вище постаті — організатора і майстра — об'єднуються разом, доповняючи 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,— се режисер-творець.

В чім різниця між сими двома типами? Перший — ніби дослівний перекладач з чужого, другий — інтерпретатор, остільки свобідний і конгеніальний авторові, що, виходячи з чужого, вміє творити своє. Для обох їх п'єса — се як партитура для диригентів: один, як невільник, виконує точно її формальну фактуру, другий — відтворює 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 відчуваемо різницю між фотографічною знімкою й артистичним образом, зробленими з одної моделі.

Завдання режисера-творця дуже складне й трудне. Коли кождий 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 ролей, 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 відбува-

ється в душі режисера, в його кабінеті на самоті, другий — разом з акторами й технічними помічниками на лекціях, пробах і виставі. В такому порядку працює 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 починається 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 намічає 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 (себто 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 сей вибір культурному рівневі тої публіки, для якої п'єса має виставлятися.

Остання обставина має особливе значення, бо де нема безпосереднього й свobodного 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 сценах і особливо в аматорських гуртках на

селі ці можливості звужуються до найменшої міри, примушуючи обмежувати артистичний розгін вистав після певного скромного масштабу. Се повинні твердо зяти 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 малорозвинутою, ще не звиклою до театру публікою, треба робити вибір п'єси головно з огляду на легкість чи трудність зрозуміння і відчування її публікою. Звичайно, треба починати з легких і переходити до трудніших завдань. Тому радимо:

1) На початку 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 далі звертати увагу і на літературний напрям, зазначений в змісті.

2) Виходити від *конкретного* (наочно ясного) і поволі переходити до *абстрактного* (уявного й умислового); тому на початку бажані п'єси акції, інтриги (так звані романтичні й романтично-побутові п'єси, як, приміром «Хата за селом», «Не ходи, Грицю», «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала» і т. п.), далі п'єси звичайв (чисто побутові, як «Безталанна», «Украдене щастя», «Дай серцю волю», а також «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Учитель»), ще далі п'єси характерів (психологічні, спершу «Хазяїн» Карпенка-Карого, «Олеся» Кропивницького, а пізніше п'єси Винниченка — «Натусь», «Брехня», «Гріх» і т. п.) і в кінці п'єси ідей (філософічні, як перекладені п'єси Метерлінка, Ібсена, Пшибишевського); не слід забувати при сьому, що чим більше п'єса насичена емоцією, страстю, тим легше глядачі її відчують.

3) Йти від *близького до далекого*, себто 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 «Гартюф» Мольєра і «Мірандоліну» Гольдоні, як, скажім, «Романтичні» Ростана чи «Кандіду» Б. Шоу, бо дві останні затонки в своїм сенсі і мають більше локального характеру.

4) Йти від *простого* до *зложеного*, бо зложеність залежить від ідей, емоцій, характерів, скмплікованості 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 попусувати 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 автора, коли поодинокі уривки з його творів об'єднує 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, прим., 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 і бог з калитою» (або «Що було, те мохом поросло») Карпенка-Карого; 2. «Батькова казка» («Гріх і покарання») його ж; 3. «Не судилось» Старицького; 4. «Глітай» Кропивницького; 5. «Олеся» його ж; 6. «В темряві» Старицького; 7. «Борці за мрії» Тогобочного; 8. «Наймичка»; 9. «Сто тисяч»; 10. «Хазяїн» Карпенка-Карого; 11. «Згуба» Мирного і 12. «Батраки» Костенка.

Можна представити в історичних циклах певні періоди з нашого минулого і т. п. Ідучи за концентричним принципом, що встановлює зв'язь 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 українськiм побутовiм репертуарi, можна перейти до тих же питань, але своєрiдно освiтлених в європейськiм репертуарi; скажiм, робiтничє питання, злегка зачепленє в «Хазяїни» й «Батраках», освiтлюєтьсє iнакше i ширше в «Лихих пастирях» Октава Мiрбо i «Ткачах» Гауптмана, або психологiчнi завдання, трактованi на певну тему в наших авторiв, розвиваютьсє глибше в трактуваннi авторiв чужих: «Олеся», «Натусь», «Брехня» i «Нора», «Примари» Iбсєна, «Честь» Зудєрмана i т. п.

По сих 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 *статичний* (замкнений в собі, неживий) матеріал, що складається з друкovanого 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 *динамічний*, повний звукового життя і виразничого руху.

Режисер вчитується в п'єсу, заглиблюється в ідею автора і викликає перед своїм духовим 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 уроена акція, немовби в імлістім тумані, зарисовується в пластичних сплетах 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 року, що налягають важкими таємничими брилами, аж поки з того фантастичного хаосу не зачне виловлюватися 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, се 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 уложилася так звана *режисерська перспектива*, себто первісні зариси основного плану, який пізніше буде ще *частково* змінитись і доповнитись, за ним п'єса дістане своє остаточне сценічне відтворення. З цієї режисерської перспективи сам собою виникне метод виставлення п'єси. Під сим 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 неспокоїного 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 (сей 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 якимсь однім естетичнім напрямі або відтворює її лише в елементарних описах сценічної обстанови.

Ці методи переводяться на сцені різнорідним технічним її урядженням і уформуванням. 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, заслоненому спеціальною куртиною, що в потребі розсувається. Метод *кількаперейільної* сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслоняє тільки той переділ, де відбувається дія: сей же метод здійснюється ще ліпше на так званій «осьовій» чи «коловоротній» сцені, яка обертається докола 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 *котарми* («сукнами») вживається для упрощення виставлень на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завіса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси; можуть при тому прийти ще якісь колони, тераса 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 декораційної обстанови, порядок розміщення меблів і в окремих вимітках про зміну світляних

ефектів та в списках потрібних перук, костюмів, реквізиторських і бутофорських 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 рядки сценічної камери.

Робота цікава, зваблива, 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 на початку переконується з болем у душі, що йому доведеться або цілком відмовитися від своїх ілюзорних планів, або взятися до якогось особливого художнього засобу, щоби бодай в часті 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 коротенькими вказівками на характер стилів.

Стиль — се немовби сама істота речі або явища, що, закреслюючись в 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 літературного напрямку чи школи, нарешті в індивідуальних рисах автора чи навіть і самого режисера. Стиль в театрі, як відомо, найбільше позначається в декораційній обстанові (а також костюмах, посуді, зброї, етикетальних рухах тощо), тому й залежить найперше від стилів архітектурних, як, скажім, стилі: орієнтальний, античний або давньокласичний (грецький та римський) і візантійський, романський (темні часи), готицький (середньовічний), відродження — чистий ренесанс, барокко, каторзний (Людовіка XIV), рококо (Людовіка 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 минувиною. 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).

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 сього 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 брехунові» Грільпарцера, «Затоплений дзвін» Гергардта Гауптмана і всі містичні п'єси Моріса Метерлінка.

Тут уже стиль залежить не від епохи, не від стану культури, а виключно від ідеї автора і того естетичного помислу, яким зуміє зреагувати 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 (усклад-

---

\* 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-наук. віснику в р. 1912 і в «Дзвоні», як рівно ж до його режисерських уваг при драмі «Ніч під Івана Купала», вид. кооперативу «Український театр» сього року.— *Приміт. авт.*



нення), увидатнюючи якусь деталь серед однотонного тла (штучно різьблена колона, готицький вітраж або візерунково виткана порт'єра чи гафтований 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 по статі героїв); обидва стилі надаються і до вистав містерій з походами на вільнім повітрі; далі — стиль *гротесковий* (дивачна комбінація прекрасного з потворним, простацького з поважним, забавного з жахливим в ефектованих змінах обстанови, постанови, постатей і світляних плям); в нашій репертуарі такого стилю можна ужити в певній мірі до п'єси В. Самійленка<sup>1</sup> «У Гайхан-бея» і в інсценізаціях народних казок; стиль *фресковий* уживається найліпше на вузьких рельєфних сценах з силуетними постатями; стиль *лубковий* базується на примітивах народної творчості (взорами служать керамічні вироби ляльок, мисок, малювання зі скринь, ложок, як і взагалі старовинні малюнки «Мамая» й інших постатей народно-лицарського епосу); цей стиль надається до реставраційних вистав «Вертепу», інтермедій, 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 дикції 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 обстанову, 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, коминак і меблі, та образи в належнім розміщенні, а на площі під голим небом — задня завіса (воздух чи краєвид), бічні куліси і різні декораційні 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 яким порядку і в якій мірі повинні бути спущені), як рівно ж на окремій вимітці для електротехніка — всі зміни світла в рампі (каналі), 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 кутом, то трапезою, то в округлім заломі, то з альковом чи з виступом стіни суміжної кімнати, відкриваючи інтегієуг (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 усіх задників, що мають стояти поза відкритими вікнами і вхідними дверми. Встановляючи околицю чи вулицю, режисер повинен добре пильнувати додержання законів оптики і перспективи, уважаючи на освітлення, щоби не було падучих фальшивих тіней і що-

би дерево, намальоване в темнім тоні, не стояло спереду, а в яснім — ззаду, щоби намальовані ніші і вікна з фрамугами були би слабше освітлені, коли вони стоять на першій плані, і щоби не притулялися до них близько предмети трьохвимірні (особливо шафи), зраджуючи їх двовимірність (так само разять квіти і овочі, вткнуті в кущі 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-малюванню, фахівцеві в декораційному мистецтві, познайомивши його наперед з режисерською перспективою і ближчим планом виставлення п'єси та вимогами її монтажу. По взаємній порозумінні артист-малювальник виготовляє шкідливі 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-малювальник нерідко подає в шкідливі 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 корекції і апробати ніщо не робиться в театрі: всяка ж ініціатива, вимоги і жадання становлять його виключну прерогативу (привілей, право).

Але на вищезазначенім підготовчій праця режисера не кінчиться.

Він ще мусить попрацювати над текстом п'єси і розробити план драматичної акції в русі (проект так зва-

них *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 покликаний в межах своєї компетенції режисер. Се він робить, приступаючи до режисерської експозиції тексту п'єси. Сю 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-лексичним стилем мови і перепускає все це через свій режисерський критерій. Маючи транспонувати її зі сфери статички в цілком іншу сферу динаміки, він стає як би *alter ego* автора, або його повірним 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 детальки, що тільки затягують 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, випростувати її або й підвищити таким перенесенням; крім того, він може часом (дуже рідко) і делікатно підчистити мову, напр., коли трапляється такий збіг ше-

---

\* *мізансцен (фр.)*.

лестівок, що стає невдячним 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 зробити 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 від себе нічого. Ясно, що таке право може дозволити собі лише режисер, широко освічений і з добрим літературним смаком, а 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 перенести до суфлерського примірника і дати виписати з нього ролі з зазначенням реплік (останніх слів) тих партнерів, з якими ведеться дану роль, і ремарок автора.

Дальші замітки режисера будуть торкатися вже включно сценічної акції. Перечитуючи п'єсу, він мусить ява по яві, дія по дії приблизно зазначити напрям лінії драматично-психологічної акції, причому вже більш 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 преткнення» 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 сього 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 ролей, якого режисер може й не передбачати і 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 акції та психологія відчувань, 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 невдячнім освітленні і в безпечнішій позиції. В спокійнім стані людина не е 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 просторіні; практичне ж переведення еволюції та інволюції руху на сцені залежить виключно від логічного розвитку драматичної акції в п'есі. Вироблені на початку мізан-

сцени режисер записує в своїм примірнику так званими альтеричними умовними значками, які для кожного режисера можуть бути іншими. Здебільшого се 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 такім 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  $\text{V}$ , 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 амплу, як водиться давніше, бо в строгім додержанні амплу 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.

### III. ПРАЦЯ РЕЖИСЕРА З АКТОРАМИ

Як ми бачили, попередня підготовча праця 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, себто з її змістом, фабулою й основною фактурою, він зараз же кинувся на бистрі хвилі фантазії й почав уроювати собі, як малась би 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 духовим 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, себто почав розглядати, оцінювати, перевіряти (як то кажуть, робити аналіз) і врешті укладати реальний план виставлення п'єси. По цім моменті теоретична підготовча праця режисера скінчилась; тепер він виходить із свого кабінету і йде до будинку театру для *практичної* праці з акторами і технічним персоналом. Останнім етапом творчого процесу в праці режисера буде генеральна проба або вистава, коли він відчує, як забригнать 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 се забувати і, як євангельський «кормчий», все мусить бути наготові, щоб у кожному акті сього 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 — се 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 поважно, але властиво вже другу, помічну роль, головне ж значення в мистецтві мають засоби експресії, що виникають з відрухової вражливості і відповідної здатності до реагування уяви митця. Але ці засоби в інтересах доцільності і гармонії творчості мусять підлягати певним естетичним нормам, яких невідільно 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 (скажیم, 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 не конче потрібного. Тому певний духовий 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 *виразистості* 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 виразистості, діє на глядачів передовсім надзвичайністю й витворністю своїх засобів — воно святочне і нерідко величає. Тому артист,

добуваючи з своєї душі ефектовні засоби, мусить їх не тільки очищувати, але й перетворювати та ушляхетнювати.

По-третє, артистична експресія мусить підлягати вимогам *простоти*. Артист повинен творити просто й безпосередньо. Натуральна, найпростіша сила виразу перекоонує найліпше. Зрештою, по-четверте, всі засоби експресії мусять упокорюватися законові *градації*, себто виступати в такому порядку комбінування, коли окремі часті, наверхуючись і взаємно поповняючись в планомірнім послідуванні, досягають кульмінаційної точки і завершують певну 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 упорядкований лише певною *дисципліною волі* самого митця. Ся дисципліна волі базується не на військовім приказі, не на сліпім і рабськім упокоренні, а лише на *погодженні духу*, на яснім і добрім гуморі артиста, що приступає до праці зі свідомістю свого естетичного призначення, вільно, з охотою, замишуванням і товариським довір'ям до своїх співробітників. Се мусить бути передумовою кожної артистичної праці і чи не в найбільшій мірі — передумовою високо-відповідальної 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 се 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'еси, або коли за відсутністю автора зробить се за нього умисне запрошений режисером відомий історик літератури або якийсь літературний критик, спеціально озмійомлений з даною галуззю літератури. З літературною стороною твору, певна річ, краще всього, користаючи з випадків, знайомитися від самих же представників літератури. Але в театральній практиці здебільшого се завдання спадає, як відомо, на плечі режисера.

Звичайно, на першій збірці п'есу відчитує вголос, без особливих інтонацій та інтерпретацій, сам режисер, або хтось з акторів, або й суфлер театру, потім на другій збірці або й тоді ж, але по довшій перерві, в час якої актори встигнуть засвоїти собі ідею, зміст п'еси та її основну фактуру, приходить до голосу режисер. Він виголошує свій «режисерський вступ», в якому на початку, як заступник автора, викладає головну ідею твору та спосіб її переведення в драматичній колізії в зв'язку з психологією змальованих в п'есі типів і характерів, а далі розкриває в режисерській перспективі план виставлення п'еси на сцені; в цій другій частині своєї промови він широко говорить про стиль і технічний метод виведення п'еси — декораційне урядження цілої обстанови, костюмування і характеризацію, ілюструючи свій проект вистави власними монтажовими рисунками, а також по змозі шкіцами костюмів і ухарактеризувань, зробленими на спеціальне замовлення малярем, або взірцями, витягненими з різних мистецьких матеріалів. Сей «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 се з такою майстерністю й одушевленням, щоб своїм викладом зразу ж захопити й запалити душі артистів вогнем творчого екстазу, зуміти через свою особу залюбити їх в п'есу, щоби дальша майбутня їх праця над ролями і цілою

п'есою 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 персонал дістає від режисера певні диспозиції, інструкції та вказівки, з якими має негайно приступити до праці в декораційній, тапіцерській, кравецькій, фриз'єрській та інших майстернях.

Перше зерно замислу режисер уже кинув. Доки не схолонув запал і ще шукає творча думка, приступається до так званих «чорнових», або «читаних», проб. На сих пробах актори, з рольками в руках, вивіряють та вирівнюють диксичну фактуру п'еси, себто виправляють і згладжують невиразний чи невивігдний 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'еси і мізансцен.

На дальших «чорнових» пробах робота розвивається ступнево 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'есі, засвоїти зміни темпів, затямити точно головні позиції та еволюцію мізансцен. Треба зауважити, що вказані на початку 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 оформлюється первісний твор-

чий замисел і виробляється здібність до свідомої аналітичної праці над роллю, завдяки чому скоротиться пізніше число «чистових» 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 окремо спеціальні лекції або «читанки» — поєдинчо або й групами. На таких «читанках» старі режисери колись просто сами начитували акторові роль з голосу, чим, очевидно, тільки забивали розвій його індивідуальної творчості. Модерний режисер сього 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 на початку він менше міркував чи роздумував холодним розумом, а більше вживався в роль, відчуваючи безпосередньо кожний її момент. Коли, напр., актор не вміє відповідно вдатися, 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 відчуження з рухом, найлегше знайти вірну інтонацію. Багато тут залежить від самої натури, від ступеня талановитості актора, від вродженого йому «дару візії», але нерідко сей 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 пластики 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 *зоро-*

*вим* чи *слуховим* 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 вдасться 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 т. зв. народні маси, що становлять «юрбу» чи «народ».

Завдання режисера є, щоб «юрба» не тільки не завжала 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 та 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 говорять 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. Провадиться їх доти, доки не відчується зоріенту-

вання 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 уроений ним сценічний образ. Для режисера в цім періоді якнайважливіше 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 ступнево 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 репетиційній 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 решта доучу-

ється вже легко. В кожному разі перед початком чистових проб актор повинен знати роль напам'ять так добре, щоб, провадячи свою роль на пробі, йшов 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, се 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 її каденціях, які позначаються в так зв. психологічних фокусах (або «вузлах») окремих головних ролей і які власне й утворюють відповідний «настрій». Ближчий практичний взірець 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. Се буває тоді, коли щирість натури і техніка мистецтва сплітаються в спільній гармонії.



Тепер нам застається 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 се бажання є обов'язковим. Читання п'єс, «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 сього зробленими загородками чи невеличкими бар'єрчиками, які легко переставляються.

Під час проб на сцені або в такім 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 рішуче 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 granoї 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 в імені режисера і т. п.), а також укладає афіші й програмки; далі він виконує обов'язки режисерської техніки, як: обставляє сцену в час проб і стежить за її повним декоративно-меблевим урядженням в час вистави, пильнує світляних та інших технічних ефектів (грим, дощ, гуркіт юрби і т. ін.), перевіряє реквізит і бутафорію, викликає акторів з гардероба й випускає на сцену, подає сигнали до піднесення і спускання картини. Підготовча праця інспіцієнта починається ще з початку проб, коли він з монтажевих рисунків режисера робить собі копії декоративної обстанови й розміщення меблів на сцені, а з режисерського примірника п'єси виписує *сценарій* — себто покажчик руху дії і ходів дійових осіб.

На першій пробі він сидить на авансцені побіля столика режисера і, старанно стежачи за вказівками режисера, віднотовує 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 списові реквізиту й бутафорії.

Інспіцієнт, як 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 розлючені 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 — се 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 сквалнім підказуванні найважливіших слів у гарячих сценах. На пробах немале значення суфлера полягає в процесі зятямлювання актором своєї ролі, коли суфлер, знаючи непевні місця і різні lapsus'и актора, власне в цих місцях натискає свій голос і навертає актора. Властиво, обов'язки суфлера повинні би кінчатися перед генеральною пробою; на цій же пробі й на виставі він майже не потрібен, хіба на випадок «поготівля», на жаль, се бажання ще й досі лишається тільки ідеалом, якого вміють досягати лише на зразкових сценах (Художній 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 відбувається 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, ракання 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 спускати 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. п., подібні ж замітки роблять тапіцер, реквізитор, бутафор, кожний в своїй галузі.

Інспіцієнт переглядає їх записки, звіряє з своїми та перевіряє точність занотованих ним реплік, по яких приходять 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, вдосконалюється 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 призначає ще останню генеральну пробу.

Не потреба, здається, казати, що ся 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 призначати не вільно. Генеральна проба повинна відбуватися без жадних 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, призначає 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 характеристикацію артистів, потім переходить до публіки і десь не помічений 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 спеціальній 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.

## 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 сим обставинам тісно зв'язав своє життя з життям славного композитора. В 60-х роках, що були епохою свободолюбивих 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 рефлексами інтелігентського роздвоєння, хвиливої зневіри, але все і всюди вірна своїм національно-демократичним ідеалам. В ній ми чуємо правдивий відгук ідей та настроїв ліпшої часті української інтелігенції та її високих представників — М. Драгоманова, В. Антоновича, П. Житецького, О. Русова, В. Науменка та інших<sup>1</sup>. Старицький не переспіває, як його попередники, насліпо Т. Шевченка; він позичає 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» й 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 се «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 компонує до них музику. Так постали: 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 відвічальність. 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 пролегкості 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 проstonародного життя є співи, танці (з горілкою і без неї) та поверховий етнографічний елемент. В драмах, де виступає інтелігенція («Не судилось», «Талан»), 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 засвоєння й виконання їх на сцені,— це ті додатні риси п'єс Ста-



рицького, 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'яtringється 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 мститься 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 буде успіх п'єси головно на цікавій любовній інтризі, приоздобленій веселими етнографічно-побутовими сценками, співами й танцями. Це робить її сценічною, щєбто позірно-ефективною з зовнішнього боку. Виведення ансамблю і урядження декорацийної обстановки великих трудностей 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 декорацийне урядження все дається в дечім відмінити 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 архітектоніку 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 яких 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. темп розгойдується, жвавішає, подекуди зрівноважуючись ліричними уступами (сцени з Галею); драматизм злегка зазначається лише окликом пробудженої заздрості Палажки в самім фіналі; в III д. темп затягується, драматичний тон густішає (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 хви-

лева реакція перед остаточним вибухом в останній дії; в V дії темп жвавий і тон палкий збільшуються *scenes* 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. 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 річового 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 вигладити 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 далі викинути: там же (ст. 20, 21) від слів Мотрі «Звісно, треба так діувати», 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 відіграватися 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 му-

сити 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.

Увага. 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 архітектоніку 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 тріумф Палажки в кінці дії також виглядає пересадно). Значення цієї дії як реакції перед вибухом катастрофи зменшується тим, що більша половина V д. виконує майже таке саме завдання: в кожному 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 пси-

хологічного переведення драматичної акції, умотивованої послідовними вчинками дійових осіб у зв'язку з типовими чи характеристичними властивостями, що гніздяться 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 жінки, яку пожирає заздрість, і в) еротичної пристрасті розпещеного 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 приемних почувань, а з другого — пригніченість. В поєднанні це надає обличчю нерідко простакуватого (правду кажучи — глупуватого) вигляду. В непевнім або й нещаснім коханні пе-

реважає 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 моменті 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 самохить 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 поводженні 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 зафіксуються 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 приходиться друга, що виявляється в палкій 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 свободних форм голого цинізму. Це пра 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 (ревностів). В цій п'єсі заздрість є головнішою пружиною цілої драматичної акції, тому й потребує ближчої застанови.

Заздрість — почуття дуже складне, в ній переходять одно по другім різні відчуття любові, підозрілості, страху, гніву, лютої 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 скрайній 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 зміється іронічна усмішка, чоло вкривається подовгастими й поперечними зморшками, а брови нахмурюються. Перший прояв, що попереджує заздрість, — підозрілість, позначається загально-

тривожним 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 недоброзичливість і ворожість, виявляється в кінці в жорстокім злорадстві, яке шукає виходу в різних збитках, пакостях і активній помсті. Раз у раз побуджуванний в таким стані розсудок стомлює мозок, що працює лише в одному 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, серце точить». 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 незалежне становище на селі. Ставна, огрядна, вона блищить матеріальною красою свого повабного розбуялого тіла, яке прагне любовних пестощів 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 невіддівіле 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 го-

ловних 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 помітний 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 рожка 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 хвилимо будує 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. 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 хвилимого 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 їй улесливість і інтриганство (хитрість і лукавство).

Особи, віддані сій пристрасті, нерідко визначаються ще рисами марнотратства і ласунства: легко розкидають гроші на різного рода 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. Сі риси можуть бути відповідно зм'якшені.

Комплекс вище зазначених 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 кинеться вовком», «блазень, що промантачив усе добро», «ледар», «дурисвіт», «лиходій», «звірюка», «відлюдок» і т. д.

З дівчатами він поводить себе 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 розвітає: 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 най-

труднішими 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 сій п'єсі ще з двома характеристичними проявами духовного стану людини, якими є ідіотизм і лицемірство. Ідіотизм є вроджена психічна хвороба, основою якої є притупленість чутливості або брак відчужань і уявлень, наслідком чого стан духу і настроїв у ідіотів звичайно буває індіферентний, байдужий. В зв'язку з дефектами духовного стану помічаємо в них і дефекти фізичні, головню в ненормальній будові чашки голови: лоб плоский, стятий назад і нерідко 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 покажчи-

ком певної обмеженості й вузькості ума людини. Фізіономічний вираз лицемірства — се удана усмішка на викривлених тонких устах і ласкавенько-в'їдливі погляди спідлоба, а мімічний вираз побожності: kwasna 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. Сі 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 закрити якимись приставками (дерев, тинів), щоб не було видко 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'есі 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 потребують окремих проб на віддалі поза сценою, так само як і притишені співи (соло, дуети й гуртові), що долітають відгуками здаля. Особливу увагу треба звернути на «купальську справу» (гуртові експресійні 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.

*Характеризація.* Деякі мотиви і вказівки до характеризації вже подано в увагах про психологічні підстави.

Палажка мусить своїм виглядом дійсно справити враження «красуні-відьми» пластично-статурною поставою й еротичним виразом лица, 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 притемнити, щоб виглядав ніби задертий, отвори носа збільшити по краях темно-вишневою 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 вага. Чорні брови й очі рисувати й підводити темно-вишневим тоном, лише злегка поглиблюючи все-

редині чорним, а по краях впововж розтушовувати. Будуть виглядати як чорні.

*Костюми.* Тільки в I д. дівчата в самих сорочках і за-пасках, в усіх інших — в корсетках і плахтах, 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 на-глухо 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 чу-марці, підперезаній зеленим поясом (II, IV і V д.); в I д. чумарка зверху накинена, гарна шапка набакир, — вза-галі вигляд елегантний.

*Реквізит і бутафорія.* Палажці — оріхи й ріжки; Га-лі — відра і віночок; Левкові — дудка і мішок з полуд-ником, а в мішку: хліб, тараня, огірки, там же обрус і ніж; Степанові — 3—4 пляшки й одна чарка; Василе-ві — паунок (в нім ніби сорочки); Наталці — жива кур-ка; всім дівчатам — граблі, всім хлопцям — коси і з па-ру люльок; на сцену — копиці сіна і хмиз на огнище; за сценою — зрублений патик з перекладиною на «ідола».



## З ІСТОРІЇ ТЕАТРУ

### ПОХОДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ АФІШ

Певно, не кожний собі уявляє, коли вперше з'явилась театральна афіша. Багатьом здається, що афіша — продукт європейської цивілізації нових часів. Властиво походження афіші треба шукати ще в глибині прадавніх, сивих часів, відколи люди вперше навчилися вживати письмених знаків. Відомо, що в культ богів давніх народів як засоби для виявлення молитовного настрою входили співи, танці, музика і різні обрядові та церемоніальні сцени, що нерідко мали вигляд немовби й справді театральної вистави. Можливо, що в давніх цивілізаціях таких народів, як китайці або єгиптяни і т. п., що жили великими культурними осідками, вже була потреба в афішах, але чи були в дійсності тоді афіші і який мали вигляд, ми відомостей не маємо.

Перші відомі нам афіші ми стрічаємо в давнім Римі, де вони разом з тим були який час і квитками для вступу. Той, хто впоряджав виставу (ігрище), робив квитки і частину їх роздавав публіці, а інші наліплював на стіни; а щоб краще привабити публіку, на тих квитках була уміщена і ніби програма ігрищ, себто які саме забави мали відбутися, хто мав брати в них участь і в який день. Часом на цих квитках були й малюнки боротьби гладіаторів, кінських перегонів тощо. Як свідчить Плійній Старший<sup>1</sup>, такі малюнки почали з'являтися

в Римі за часів Теренція<sup>2</sup>. Звичайно, такі розмальовані афіші вивішували в храмах, а oprіч того герольди ходили по вулицях Рима і, зупиняючись на площах і більш оживлених місцях, запрошували людей на зрище. Роскопи на руїнах Помпеї посвідчили, що давні афіші мали багато спільного і подібного з нашими афішами. Це були афіші різного змісту і вигляду: були афіші, розмальовані на зразок великих плакатів, вставлені в рами, що вивішувались коло дверей театру. Часом на ній був малюнок однієї дійової особи, з якого можна було пізнати, що саме мають виставляти — трагедію чи комедію, сатиричну чи мімічну п'єсу, часом же було намальовано і кілька дійових людей з однієї п'єси. Іноді на афіші було намальовано і цілу сцену, найбільш визначну або головну в п'єсі, от як і тепер це робиться на ілюстрованих афішах кафешантанів і театрів легкого жанру, напр., в електробіографах, кінематографах і інш. Бували афіші і намальовані фарбами на стінах великих будинків, як у нас тепер в цирках і простонародних музеях. Треба зауважити, що римські афіші хоч і дуже нагадували наші, але такого меркантильного значення не мали. Вони не заманювали публіку до театру, а тільки ознайомлювали її з змістом або характером п'єси. Докладніші відомості про п'єсу публіка одержувала вже в самім театрі, де перед початком вистави на сцену виходив артист і говорив *Пролог*. Він називав заголовок п'єси і в коротких словах знайомив з сюжетом її, поділяючи всю п'єсу не на дії, як у нас, а на окремі сцени, говорив, скільки артистів бере в ній участь і хто яку роль має грати.

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ

(*Враження та уваги*)

Wir haben die Schauspieler, aber  
keine Schauspielkunst.

*Lessing \**

Найболючіше місце нашого національно-культурного життя — се наш український театр. Ся інституція, немов рахітична дитина з виразними ознаками гіпертрофії і різних аномалій, розвивається мляво і тупо, а що найгірше — ся дитина має надміру подразнену амбіцію і на кожний дотик реагує страшенним вереском. Коло неї ходять навспинячки, панькаються неймовірно і зацятькують 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 порадника: «Та тихо-бо! Не зачинайте... Яке є, таке й є — нехай собі... Воно ж у нас одно-єдине...» А «воно», ся 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 отсе з приводу листа Винниченка до російських письменників. І хто писав? І як писали? Правдісеньку «свистопляску» учинили. «І старее і малее за боки взялося!»

А що ж на се Винниченко? Читає і — мовчить.

А екскурсія у сферу критичних домислів, таких категоричних, зневажливих і... химеричних, знов-таки про

---

\* Маємо акторів, але жодного театрального мистецтва, Лес-сінг (*нім.*).

творчість того ж Винниченка — хто не робив? Не тільки *criticus*\* з-під пензля Бекліна, стертий і збитий шкарбан, а вчорашній жовторотий гімназист, що прів над Горацієм або Тітом Лівієм, сьогодні раптом відчув у собі дар письменника і в «критичній» статті, пописуючись ерудицією, намагається «знищити» Винниченка та при сій okazji *urbi et orbi*\*\* заявити о своїй «любви к отечеству и народной гордости».

А що на се 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 — найбільшого і найталановитішого письменника на Україні? Безперечно — ні.

Спитаю далі: чи можливі в нашій щоденній пресі взагалі поважно-критичні і головно — цілком безсторонні статті про когось з наших корифеїв театру чи про вистави його трупи?

Наперед і з непохитною певністю відповідаю: не можливі.

Чому ж се? 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 підозрінь, як моральність жінки Цезаря? За віщо, чому і звідки такі незрозумілі привілеї? Чи не нагадає ж се пережитків тупого фетишизму, властивого диким, некультурним народам. Погляньте, як свобідно і сміливо російська преса критикує вистави імператорських театрів, які напади робить, напр., журнал «Театр и искусство» на один з кращих російських теат-

---

\* критик (лат.).

\*\* місту і світові; усім і кожному (лат.).

рів — Художній театр К. Станіславського в Москві. І ніхто там критиків не зацитькує, ніхто рота їм не затуляє. Чому ж у них се можна, а у нас ні? А, мабуть, тому, що Московський художній театр почуває свою справжню силу і не боїться нападів на себе та ще, мабуть, тому, що він глибоко культурний, 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 сих 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 сей шмат часу він мусів перебути ту чи іншу еволюцію, мусів 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 чий ласці не залежав, субсидій не потребував і існував самотужки. Ся 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; сей вплив особливо мусів зрости за останні часи, коли почала помітно зростати національна культура і громад-

ське життя вийшло на вільний світ. Щодо поліпшення художнього боку сценічної справи, треба признати за нашим театром значний успіх, хоч перецінювати його здобутки в сім напрямку, як се 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 сього боку справа стоїть ще гірше, ніж стояла яких 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 керманичів одної з поважних галузей її — національного театру. А тепер обернемось до М. Садовського.

Безперечно, дух часу мусів полишити свій одслід на духовній еволюції і сього здавна поважного артиста-громадянина, мусів 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'есах (роль Несчастливцева в «Лесе» Островського). Але той час вже давно безповоротно минув. Тепер Садовський як україн-

ський артист — одна з першорядних величин, що вже не здатна йти на компроміси, а як антрепренер і режисер стоїть на 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 персоналу трупи. Персонал цієї трупи от уже кілька літ лишається без одмін той самий. На запитання — чому се 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 сім 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 ся 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, а 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 сім році справляли 25-літні ювілеї своєї артистичної діяльності. З нагоди ювілеїв я мушу на сих артистах трохи спинитись.

Було тих ювілеїв три — Л. Ліницької, Ф. Левицького і Г. Борисоглібської.

Як і більшина наших визначних артистів, сі, тепер вже заслужені, діячі сцени починали свою артистичну

кар'єру в трупі славного «батька українського театру» Марка Кропивницького: там під талановитою кермою незабутнього вчителя ставили вони свої перші непевні кроки, там набирались досвіду й сили, щоб потім вільними, молодими птахами розлетілись з того кубла по широких просторах України. Часами їх шляхи перехрещувались, часами геть розминались, а тепер знов зійшлись до купи, і ся 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 сих артистів; спробую тільки кількома характеристичними рисами дати їх артистичні силуети.

Любов Ліницька — героїня *par excellence*\*; на се складаються і її зовнішні сценічні дані: показна, пластична постать, виразні риси лица — рухливого і експресійного в міміці (особливо очі: імлісті і ефективні, з огнем коли треба) і гучний, 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

---

\* переважно (фр.).

\*\* «Лиха іскра поле спалить і сама щезне».



п'есах Гордіна почуває себе дуже добре. Загалом Ліницька — артистка з виразно виявленим талантом, ще повним сили.

Федір Левицький — комік і характерний, такий сміх легше відчутти, ніж почути, артист, відзначений живо-творчою ласкою веселого бога Діоніса. Що в нім ди-вує,— се повна свобода власної творчості. Немов моло-дий юнак, легко і вільно йде він лугом театрального мистецтва і щедрою рукою розкидає квітки своєї буйної фантазії. Творить інтуїтивно, без найменшого напружен-ня і без задуми. Ще б він мав задумуватись! І навіщо йому се, коли готові образи самі просяться з душі? Влас-не коли задумається — гірше виходить. Се буває тоді, коли чужий образ, утворений іншим артистом, настирно стоїть перед очима і заважає йому в тій же ролі творити самостійно. Цілком зрозуміло: психічна енергія розби-вається, фантазія опускає крила, розпочинає свою ма-рудну роботу холодний розум... А що може дати худож-никові 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, родившись 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 гу-мору і до їдкого сарказму його сміх завжди чистий, здо-ровий і справді веселий.

Рідко, хіба лиш в оперетках або ж п'есах безвартих і бездарних, він допускає невинний шарж, легкий фор-тель, дотепну «отсебятину», і тоді в публіці кажуть: «Ле-вицький жартує...» Звичайно ж він строгий пурист і во-рог 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 які прекрасні сценічні креації втілив би їх, якби театр наш збагатився п'єсами світового репертуару!

Ганна Борисоглібська — комічна і драматична стара; виконачка різнохарактерних баб, молодниць, старих дівок, поважних пань з давно минулого, 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 [Анрі Луї] Лекен (Henri Lois Lekain — французький актор другої половини XVIII ст.).

З сією девізою 25 літ тому прийшла на нашу сцену законна дочка Мельпомени — Борисоглібська, бо покохала мистецтво над усе в світі і сій девізі лишилась вірною на протязі всієї своєї славної плідотворної діяльності. Не звабило її, як інших, ампула героїнь і драматичних коханок, в яким легше тоді було здобути успіх зовнішньооефектними 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 для оцінки і упокорення життєвої правди правді художній і специфічних засобів виразничого мистецтва.

Частину сих 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

---

\* «Бачити своє мистецтво у великому» (фр.).

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 неменшою силою дивує нас і в п'єсах, перекладених з чужих мов (Кнортьє з «Надії» Гейерманса, 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>1</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 сей, почавшись з 1-го мая 1913 р., закінчився 16 лютого р. 1914 і таким робом охопив мало не 10 місяців. Для трупи, що мала в своїм складі 24 артистів, 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, лишиться 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 євр. мови), перероблених, випадкових (нерепертуарних) і сякої-такої вартості, потім 15 % новинок і, нарешті, 25 % — дрантя. Коли з сих 25 % дрантя вилушити 5—10 % п'єс «обстановочних», показаних, 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 не 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 «Брат на брата», трупа виставляла тільки по 1 разу, а прекрасну п'єсу Гейерманса «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 сій 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 ся трупа старанно уникає. Так само нема що доброго сказати про

художню вартість «Чарівниці», «Помсти гуцула», «Циганки Ази» і т. п., на яких і досі ся 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 у Києві Колесниченко<sup>2</sup> виставляє «Жидівку-вихрестку», а у нас подивіться — Садовський грає «Гетьмана Дорошенка» і «Ревізора».

Звичайно, тільки патріотичний біс міг нашептати шановному кореспондентові таку чудацьку думку: пишати 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 сей 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, — се явище загальне, і з ним бореться кожний по своєму. Антрепренери провінціальних труп поповнюють свій убогий український репертуар російськими оперетками та різними «гопакомедіями». Садовський се 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 ще поки дають добрий дохід театральній касі, але старого репертуару її 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 майбутньої самостійної української опери, але, роблячи це за кошт драми, він ухиляється від свого головно-го, 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 сім 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 такі чимало. Чим се пояснити: чи непевністю власних сил, чи непевністю успіху серед незвиклої до них в нашій театрі публіки, — я не знаю. Мабуть, почасти те і друге, але головна причина, на мою думку, се просто брак ініціативи, що походить з вродженої українцям Купер'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 вже за-грані п'єси, се в акторській практиці зовсім не така труд-на річ, як здається зокола шан. рецензентові. Російським акторам з їх величезним репертуаром, який мало не щодня відсвіжається і відновлюється, буває далеко тяжче, а проте не заважає давати зразкове виконання нових п'єс.

Але придивимось, що то за одинадцять п'єс, над яки-ми мусила тяжко працювати трупа Садовського.

Ось перелік сих п'єс: С. Васильченка — «Недоросток», О. Олеся<sup>3</sup> — «Осінь» (одноактівка) і «Танець життя» (одноактівка), В. Винниченка — «Натусь» і «Молода кров», Лесі Українки — «Камінний господар», Л. Старицької-Черняхівської<sup>4</sup> — «Крила», Л. Яновської<sup>5</sup> — «Серденьку золотому» (водевіль), С. Черкасенка — «Газетна помилка» і, нарешті, дві перекладені п'єси: «Мазепа» та «Стара шахта»<sup>6</sup>. Окрім зазначених одинадцяти цілком нових п'єс виставлено ще дві п'єси, хоч не нові, але не грані в сій трупі, — М. Старицького «Кривда і правда» та Сулими<sup>7</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 «Мазепи» Ю. Словацького 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 сценічнім 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 сліда, тому, мабуть, так недбало 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 появиться 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) мстить, 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 символістичних, як в імпресіоністичних тонах, п'єса 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) і фальшиво-патетичне (д. Мар'яненко) виконання п'єси 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'єса не втратила б ні на смислі, 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'єсу.

Одноактівка «Танець життя», коли се 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 попе-



редньої творчості. Ідея п'єски не нова, не оригінальна і постала, 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. Олесь 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,— се 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 Олесь вся людськість — обридливі горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жажливе сницце, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком!.. П'єса, наскрізь символістична, вимагає тонко художньої інтерпретації в символічних образах, вимагає настроєвої гри, повільно-розміреного до *crescendo* наростання музики жаху. В трупі Садовського вона йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру.

Винниченкова п'єса «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'єси не оброблено, не вивершено. Краще виглядає її зовнішня сторона, оскільки вона виявляється в уміло зарисованих окремих постатях і характеристах.

Майже те саме можна сказати і про другу п'єсу цього автора «Молода кров». Робить вона враження написаної нашвидку, в різких тонах, з дотепними і ефектив-

ними 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 сім 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 Івга, 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 II 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 II і III діях, загальне ж виконання було нерівне, з пнями і колодами. Досить уміло орієнтувалась Ліницька в новім для неї амплуа (Христя), але місцями збивалась на тон «героїні».

Мар'яненко дав занадто анемічного Романа; у виконанні йому бракувало безпосередньої широти і простоти. Петлішенко, граючи Мішеля, впадав в грубий шарж, чим ще більше підкреслював дефекти цієї трафаретної ролі. Корольчук замазав характерні риси і не дав соковитої колоритності постаті Чуя-Чугуєнка. В «Молодій крові» загальну увагу приваблювала Доля в невеличкій ролі Явдошки. Се був справді шедевр, вифілігранований, відточений до найменших дрібниць. Івга 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 удано-наївним тоном; останню дію він провів з сильним драматичним напруженням і закінчив ефектним щирим плачем в фіналі. Левицький артистично використав вдячну роль Микити. Пристойно, хоч і різкувато грав Кліма 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» вдягти рябу камізельку, в якій він грає старих євреїв 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 одно антихудожнє явище, що, на жаль, практикується в сій трупі деякими артистами. Граючи в сій п'єсі роль Степана Макаровича, артист Корольчук загримірувався 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 се річ і некоректна, і недостойна справжнього художника, котрий повинен творити самотійно, беручи з життя тільки типові і характерні риси, а не

малпуючи і не перекривляючи певних осіб? Малпування свідчить тільки про брак фантазії і таланту у артиста, якому, з його дешевою спритністю гаєра, 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 — сей художній коефіцієнт творчого колективу.

Транспонована, очевидно, з російського перекладу п'єса німецького автора «Стара шахта» не заслуговує докладнішого розгляду. Ся, 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 ся п'єса йде більш-менш так, як вона того заслугує. 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 невеличкою ролі шахтаря Дучки взагалі талановитий артист Маринич. 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 мизулоного 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 сих п'єс можна вважати симптоматичними в його розвою, 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 підготовлений, і тому на сій новій позиції перші кроки його дуже непевні» \*. Сю 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 — Олеся і Винниченка. Інша річ п'єси романтично-історичні. Тут він вже мав деякий досвід, привикши сьак-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. Се зрозуміли навіть дуже обережні в новаторстві керманичі провінціальних українських труп і вже випередили Садовського, почавши значно раніш виставляти у себе «Чарівне коло» Ріделя і «Мазепу» Словацького. Як вони там їх виставляють, я не знаю, але для мене має значення вже сам факт, що зазначені п'єси з їх репертуару не сходять, а се 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

---

\* Див. книгу «Театр і драма». К.: Волосожар, 1913. С. 58.—  
*Приміт. авт.*

листопада минулого року, і, неважачучи на конкуренцію інших новинок, бенефісів і на спеціальний святковий репертуар, п'єсу сю 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, ніби 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, Малецький) вже давно призначила їй місце в ряді кращих драматичних творів такого роду.

Написана під певним впливом Кальдерона, Шіллера, В. Гюго, вона визначається як сценічними вадами, так і достоїнствами романтичної школи, але oprіч того на ній знати і вплив Шекспіра, що власне виносить її понад рівень звичайної романтичної драми, наближаючи до величній 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 між 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 сих 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, скажімо, «Ернані» В. Гюго або «Лорензаччо» А. Мюссе, і тепер ще здатна сп'яняти нас своєю поетичною фантастикою і нехай штучною, але майстерною кра-

сою. Се 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 Воеводі. Се сталось тому, що Словацький два рази заходжувався коло писання своєї трагедії: в перший раз всю його увагу привабила була постать легкоμισного і разом благородного пажа, в образі якого ніби почасти відбилась і вдача самого автора, в другий раз прикувала його увагу монументальна постать мстивого Воеводи, в яким можна без сумніву добачити вплив Шекспірового Отелло. В кожнім разі ся 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 ефективних виявах, Словацький інстинктивно відчував, що утворені ним постаті більше скидаються на тіні, ніж на живих людей (Амелія, Збігнев), 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, Воевода). Тут він відходить вже від романтичної школи, пориває з методом Кальдерона і В. Гюго і йде за Шекспіром. Ся 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 ли-

---

\* без зірок і неба (пол.).

царської приязні двох таких відмінних, а таких високо благородних натур (Збігнев, Мазепа), Словацький уміє в глибоко відчутних 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 ширим чуттям автора. Сій праці артиста сприяє ще вірш Словацького, сей легко римований вірш — такий музичний, образний і квітчастий, що ніби підхоплює на крила і несе вільним льотом, улегшуючи всі труднощі логічних акцентів і художніх інтонацій.

На жаль, мушу зазначити, що власне сей бік справи в виставах «Мазепа» трупою Садовського виглядав як найгірше. 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-перекладачем (а може, й кількома?) до непізнання.

Замість римованого віршу 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. Каштеляновою вживає виразу «пузо до пуза»; пані Каштелянова каже до Збігнева про Амелію — «і кучерів не начіпляла» (чи «не начепила»), а король Казимир до Воеводи — «а ти розприндився» і т. п.

Я розумію, що дати переклад п'єси римованим віршем, коли не рівноцінним, то хоч сяк-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!

В кожному разі, не маючи доброго перекладу, не можна було і заходжуватись коло вистави інакше п'єси, бо се ж глу́м 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 живого» мертвим, скаліченим словам і виразними засобами воскресити на сцені образи похованого під руйновищем художнього твору. Се намагались зробити поодинокі артисти, хто з більшим, хто з меншим успіхом, але з певною досконалістю досяг сього 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 więzi w sobie i krwi, tylko rumieniec wyszedk mu na stare zwiędniałe policzki» \*. 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 незломне, замкнене в монументальній постаті, твердим руху і внутрішній глибині інтонацій. Наростання драматизму відбувались повільно, без різких перескоків, майже не-

---

\* А все тримає в собі і в своїй крові, тільки красу рум'янцю видно на старих зів'ялих щоках (пол.).

\*\* черствий і запальний (пол.).

\*\*\* та кров — не шафран з водою (пол.).

помітно, 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,— се 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.

Р. С. Мушу тут застерегтись, що, висловлюючи сю думку, я зовсім не претендую на її категоричність, бо вона склалась під хвилию враження, а спиратись на саме враження було б ризиковано. 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 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 сей 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, договоритись до запевнювання, що ніби небіжчик Кропивницький робив класичну постать в ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці» і, граючи в оперетці сього дурника, примушував публіку ридати. Звичайно, в дійсності нічого подібного не було, і Кропивницький, уникаючи шаржу, своєю талановитою грою все ж таки змішив публіку, чого вимагала власне не природа нещасного дурника, а комічні перипетії ролі в сій поверховій і пустенькій п'есі. Вже чуття художника не дозволило б Кропивницькому прикладати в оперетці методи гри класичної трагедії.

Обертаючись до виконання Садовським ролі Воеводи, можна не згодитись з його трактуванням цієї ролі

в V дії. Замурувавши Мазепу в алькові і замкнувши жінку у вежі, Воевода з того моменту перебуває в якійсь гарячці, близькій до ненормального стану,— не може ні їсти, ні пити, стріляє в улюблених лебедів Амелії. В IV дії смерть сина вже ніби порушує і затемнює його розум; Мазепа тоді про нього каже «wrgasa mara blada, nie zatrzymujcie, idzie obląkanu»\*. І Воевода справді якийсь чудний — запрошуючи короля і Мазепу на похорон, він гукає: «Będzcie stupa!»\*\* В кінці V дії вже зовсім стає ясно, що Воевода 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 poczwary całujące w ciemnym korytarzu?»)\*\*\*. Я вже зазначав, що Садовський всю роль Воеводи проводить в глибоких, злегка приглушених тонах, ніби під сурдинку. Сих тонів не одміняє він і в V дії, не розквітає 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 Воевода не божевільний, а просто розгарячкований, нервово подразнений чоловік. Сцена з труною не справляє трагічного враження, а момент, коли Воевода сідає та ще й вигідно уможується на труні сина, навіть викликає в публіці сміх,— остільки, значить, ся сцена не підготована, не умотивована попередньою грою і остільки виконання її грубувате і простувате. А тим часом, якби сю сцену проводив Воевода моментами в божевільнім екстазі, то вона викликала б не сміх, а враження трагічного жаху і тільки при таких виконанні була б психологічно виправдана.

---

\* повертається біла мара, не затримуйте, йде божевільний (пол.).

\*\* буде тризна! (пол.).

\*\*\* Які то потвори цілуються в темному коридорі? (пол.).

Можливо, артист, шануючи голос або й не покладаючись на свої голосові засоби, хотів дати тут стан тихого божевілля, але ж в стані тихого божевілля Воевода 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 божевілля, що межували з хвилинами ясної свідомості. Зрештою, се питання психіатрії, і з powodu 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 уфрізована зачіска) для воеводи «*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 ся 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*»,

---

\* «осторонь»; «збоку» (пол.).

«figurka ładna», «złoty sowizdrzał»)\*, якими атестують його Воевода і п. Каштелянова. Цілком не вдовольняв артист в перших діях, де замість елегантії, спритності і дотепності блискучого пажа було тільки гримасування, підморгування і цмокання язиком якогось блазня. Краще враження зробив він в 6 сцені IV дії (особливо монолозі по виході з алькови — «Mósci królu, 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 досягнути у виконанні Мар'яненком ролі Збігнева. Подекуди не без успіху він намагався дати 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 викінченості і м'якої музичності інтонацій, як в деяких місцях цієї ролі.

Дуже помиляються ті, що вважають сю 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

---

\* «золота лялечка», «гарна статуетка», «золотий пустун» (пол.).

\*\* «Мостивий королю, виходить з того олтаря, як Лазар...» (пол.).

\*\*\* «Щось є в тій тихій смерті страхітливе?...» (пол.).

будові і окремих позиціях, роль Амелії визначається разом з тим благородством класичної форми, поглибленої і виточеної 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 сій ролі Словацький вилив основну вдачу свого таланту — тонкий і ніжний ліризм, і вилив його в незвичайно артистичній формі. Вся роль Амелії — се 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 краса страждань Амелії. Тому найбільше вдались її сцени з Збігневом, особливо в поетичнім шедеврї прощання мачухи з своїм коханим пасербом (3-тя сцена III дії).

Сю сцену артистка немов на гарфі заграла — так брили 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 усіх се благаюче: «Збігнев!..» Тільки навіщо се слово повторювати по кілька разів? У автора воно як поклик вживається лише два рази — раз: «Zbigniew!»\* і раз: «Zbigniew!..»\*\*

В сцені з королем (II дія) хотілося б ще більше наївності, щиро дитячої безпосередності, тоді й краще

---

\* «Збігнев!» (пол.).

\*\* «Збігнев!..» (пол.).

позначився б перехід до ображеної жіночої гідності 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 більше 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 сю роль.

Сей 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 сей раз сталося щось незрозуміле. Автор в сій характерній ролі дав стільки вдячного, багатого матеріалу, що живий жаль бере, як артист не зумів чи просто не схотів його використати! Де підступний тон лицеміра і облудний пафос старого зальотника? де фальшиві зітхання 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 барву. Дивна річ, сей артист ніколи не дає буйного барвистого колориту, але цінна заслуга його в тім, що рисунок ролі у нього завжди ясно зазначений. На сей 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 еспанець. 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 сю роль якомусь іншому ви-

коначеві, 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 цілком не зрозумів і заграв шаблонно, по старих зразках, повторивши в ній Яворського з п'єси Карп.-Қарого «Сава Чалий». Невідомо, де він знайшов вказівки для такої інтерпретації? Хшонстка — не послугач панський дрібного розбору, як затурканий «pieczeniagz» \* Яворський, що старається приподобатись своєму панові блазеньськими штуками; се гоноровитий шляхтич, що виконує обов'язки головного розпорядчика при дворі великого магната, воеводи, як колись в середньовічній Франції ще з часів Меровінгів виконували подібні ж обов'язки «сенешалі». Се продукт певної культури — він спритний, бистроумний і дотепний в розмові, елегантський і тактовний в поведженні, вміє блиснути в товаристві знанням латині (хоч, надуживаючи, може часом і помилитись). З сього боку він більше нагадує відомого Гавенду з «Паливоди» Карп.-Қарого. Літ Хшонстки автор не вказує, але, очевидно, се мала бути людина з досвідом і не стара, літ, мабуть, на 40, яка могла добре виконувати свої складні й клопітні обов'язки.

У Словацького ся 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 уміло оповідає про вчинки Петручіо, так і Хшонстка в образній, гумористичній і переплетеній макаронізмами промові оповідає про комічний епізод з шляхтою в брамі палацу. В умілім виконанні монолог

---

\* підлабузник (пол.).



Хшонстки міг би бути шедевром дотепного й веселого оповідання. У Ковалевського він вийшов мляво, довго і нудно, в чім, може, ще більшу вину треба покласти на перекладчика, що вульгарним, незграбним і важким текстом просто тиранив слухачів. Ковалевський крехтів, сопів і солоденьким голоском розмазував те, що повинен був розповісти хутко, весело і цікаво.

І навіщо ся груба, вибачайте, пузата і мішкувата фігура, навіщо ся велика лисина? На сцену повинен вийти жвавий, елегантський Хшонстка. «Де воевода?» — кидає він хапливе питання в повітря. І, почувши запитання пані Каштелянової, тільки тоді помічає її, на один момент замішується, а потім, хутко і зручно вклонившись, починає жваво оповідати. Йому ніколи, але він добре вихований кавалер і мусить вволити бажання пані.

Навіщо, зачувши голос Воеводи, Хшонстка Ковалевського зразу знищується і, зляканий, вибігає, коли він повинен знов-таки елегантно вклонитись пані і, розвівши руками, хутко з заклопотаним лицем вийти?

Навіщо в кінці 1-ї картини І дії Хшонстка з комічним виглядом слідком за Воеводою перебігає сцену? Такої ремарки у автора нема і не могло бути, бо далі наступає серйозний драматичний монолог Збігнева, яким він закінчує діло. 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»?

Се дуже сумно, коли взяти на увагу, що Ковалевський, безперечно, артист спосібний, хотілося б думати, талановитий (пам'ятаю прекрасне виконання ним ролі бухгалтера в «Надії» Гейерманса), і, на жаль, кидається на буфонаду та обмежується старими шаблончиками. Щоб добре грати, треба грати частіше, треба муштрувати свою фантазію і виробляти тривкий досвід. Ковалевський грає рідко, одвикає від сцени, і тому в нім нерідко озивається давній легкокомисний аматор.

Терентьева з ролі Каштелянової 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 — се цілком невідповідна обсада деяких ролей. Не кажучи вже про роль Мазепи (мовляв, «на безлюдді і з Хоми пан»), але ролі короля, Каштелянової, Хшонстки, як показалося, зовсім не відповідають артистичним індивідуальностям і технічним засобам їх теперішніх виконачів. Режисер повинен був се побачити ще на репетиціях і свої помилки направити. Багато недоречностей і невгод є в мізансценах і свавільних відступленнях 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? Се 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 аналой, де лежить молитовник, так ніби хоче сказати: «Хіба тобі повилазило?» Обидві позиції — і Мазепа, і короля — зарівно невдячні. Краще Мазепі сидіти в глибині на канапі і стежити з іронією за королем; тоді й королеві не прийдеться ховати свою міміку від Мазепа, повертаючись вбік, та й Мазепі буде зручно з якогось пакунка дістати молитовника і подати королеві. Слова Мазепа, що він «віршує», не слід розуміти в правдивім значінню, як се робить Захарчук, що, узброївшись олівцем, щось черкає на папері. По-перше, се — іронія

Мазепи, по-друге — можна віршувати і не на папері, а в думках.

В V дії Воевода, згідно з ремаркою, повинен сам на плечах винести труну сина. Вигляд Воеводи, що на своїх плечах ніс труну сина, мусів 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 якийсь просте чорне пудло за зразок тих, в яких під час пошесті ховали зачумлених.

Дія відбувається на Україні в другій половині XVII століття (1663—64 р.) в старім палаці польського магната й воеводи.

Характеристичним для того часу архітектурним стилем треба признати стиль готичний, широко розповсюджений в Західній Європі і охоче позичуваний поляками з Німеччини, та ще італійський ренесанс. Взявши на увагу старовинність замку воеводи і його положення «па ustroniū» (десь недалеко Глухова), стиль барокко в його будові трудно допустити, хіба що в орнаментиці, і то якби були на се спеціальні вказівки автора, але ні на барокко, ні на ренесанс в п'єсі ніяких вказівок нема. На готичний стиль ми, навпаки, маємо деякі вказівки навіть в ремарках автора: «галерея з аркадами» (II д.), «вікно з ґратами» (IV д.); в зазначених діях сього стилю додержано і на сцені Садовського. На сій підставі, не помиляючись, можна думати, що пишна зала в I-й і та ж сама в V дії мала бути збудована і розмальована так само в готичному стилі (але пізнішої доби), який здобув собі назву «квітчастого» (*fleuri*) за багатство і витворність окрас і «пломенючого» (*flamboyant*) за своерідний декораційний мотив, що нагадував полум'я свічки або риб'ячий пупир (*Fischblasentil*). Каштелянова про сю залу каже: «Co lamp! Co rozlotowiul!» («Що ламп! Що золотих оздоб!»). Ще виразніше про будову скле-

піння каже король: «Te ogniste stropy prawdziwie empirijskim zdaja sie oblokem» («Се огняне склепіння здається справді емпірейським небом»). Ясно, що мова йде про «риб'ячі пузирі» освітлення і «каркаси» (stropy) готичної будови. На сцені Садовського замість готичної 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 Олександр Македонський гордіїв вузол. Не смію перечити, що се спосіб рішучий і незвичайно простий, але... те, що мав право зробити грецький завойовник-герой, чи має право робити сучасний художник-режисер?

В 1-й картині I дії Воевода приказує розваляти стіну, і тоді крізь зроблений вилом odkривається розкішний вигляд на ілюмінований сад; сим виломом через тераси саду король потім провадить похід полонезу. Се має зробити на глядачів надзвичайне враження сценічного ефекту, що zarazом з тим характеризує широкий розмах вдачі Воеводи і підкреслює феєричність мелодрами, якою в будові своїй є трагедія Словацького. В сім 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 сю сцену було просто викинуто. Ще один приклад дбайливості режисера.

В 2-й картині І дії на сцені повинна бути одпочивальня, де мають спати король і Мазепа. Режисер, очевидно, думав, що сі почесні особи можуть любісенько 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 се він не турбувався.

Так виглядали в театрі Садовського постановка і декорацийна обстановка трагедії Словацького.

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІД ЧАС РЕВОЛЮЦІЇ

Свою революцію Молодий театр 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, «Доктор Керженцев» Л. Андреева, «Горе брехунів» Грільпарцера, «Молодість» Гальбе, «Затоплений дзвін» Гауптмана, «Тартюф» Мольєра, «Кандіда» Б. Шоу, «В пущі» Лесі Українки, «Чорна Пантера...» і «Гріх» Винниченка, драматичні етюди Олесея, «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 Грільпарцера 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 се 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 Антуан, Крег, Рейнгардт, Фукс і інші; сих форм широко вживали і театри сусідніх нам націй: польський — Сольського<sup>1</sup> і російський — Станіславського, Гайдебурова<sup>2</sup>, Мейерхольда. Заслуга Молодого театру полягала в тім, що він перший рішуче почав засвоювати ті форми українській сцені і що ті форми намагався виявити часами в цікавій, а часом хоч і в не-вдалій, але будь-що-будь в своїй власній інтерпретації.

До цікавих постановок безперечно належить віднести постановку «Едіпа-царя», яка була першим дебютом сього театру і яку треба вважати за визначний факт в еволюції українського театру. Над сією п'єсою трупа багато і уперто працювала, і ся праця не минула марно.

Сам режисерський помисл постановки, очевидно, виник у Курбаса 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 жертovníк; 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 таланти 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 сім театрі постановки драматичних уривків Олесья. Поза тим всі інші постановки вдавалися слабше або й цілком не вдавалися. Гротескно, повну розумного гумору комедійку Грільпарцера «Горе брехунові» грали хоч і весело, але занадто вульгарно, без відповідної легкої елегантії, що робило враження несмаку. «В «Чорній Пантері» Винниченка зуміли з художнім ефектом заграти 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. і. Як *nota bene* \*, цікаво зазначити, що ці революціонери театру охоче і пристойно грали таку старомодну річ, як «Молодість» Гальбе, хоч в репертуарі ся п'еса виглядала «білим круком».

Спроби деяких артистів дати свої режисерські постановки (Семдора «Затоплений дзвін» і Васильєва «Тартюф») були очевидним непорозумінням, і говорити про них не варто. На особливу увагу в сім театрі заслужували декораційні роботи талановитого ексцентричного артиста-маляра Анатолія Петрицького. Буйні фарби сього модерніста-фантаста утворювали підчас таку чарівну і пишну декораційну обстанову, що в ній остаточно губилися всі марні зусилля молодих дилетантів-акторів. Се 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 (Людовіка XIV); що ж тичеться виконання п'еси артистами, то жорстока проза невдалого виконання лише псувала ілюзію обстанови.

---

\* *nota bene*; власне: добре зауваж (лат.).

Найбільшою гальмою в розвої сього театру був власне брак знання режисерської техніки і брак техніки сценічної гри в акторів. І коли сей дефект у Курбаса значно загладжувався блисками фантазії, оригінальним концептом його природного таланту режисера, то не можна сказати сього про його артистів, котрі особливих талантів не посідали, і тому дефекти їх дикції і рухів не раз ставали перешкодою в їх творчій роботі і неміло вражали глядачів. Правда, на сей 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 сім 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 звороднів.

Відома річ, що ні одне високохудожнє підприємство, потребуючи 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 інтелігентна публіка, 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», себто 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 хотіли, 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<sup>3</sup>. 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 семи театрами існував явний антагонізм: «державники» глузливо дивились на «молодиків», добачаючи в них брак сценічної техніки і висміваючи 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. Але ось знову вернулися більшовики, і знов розрізнені елементи сих двох театрів musiли об'єднатись під старою фірмою Державного те-

---

\* Третього не дано (лат.).

атру. Окрім двох режисерів — Загарова і Курбаса, третім режисером на окремі постановки і завідуючим літературно-художньою частиною вступив до театру автор сих рядків, який перед тим мусив бути режисером театру Троїцького народного дому. Хоч між двома скрайніми течіями сей 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. Се 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, тимчасом як технічна служба (суфлери, кравці, робітники, сторожі) задовольнялись гарантованою платнею з театральної каси. Трупа систематично голодувала. От факти. Артистка Гаккебуш 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 с'як-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 «Танець бюрократів» якогось невідомого німецького автора, а Загаров нашвидку базграє «Ревізора» і «Одруження» Гоголя (в дуже кепських перекладах) та «Герць метеликів» Зудермана і відновлює «Огні Іванової ночі» того ж автора і Винниченкову «Панну Мару» (дві останні навіть в старих мізансценах реж. Гаєвського з Національного театру). В трупі панують інтриги, розклад, анархія. Актори заявляють свої претензії на право режисури і самотужки виставляють Винниченків «Базар», виявляючи повну безграмотність в режисерському мистецтві. Взагалі се 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 karczmarzka») з музично-пластичним апаратом (по вказівках режисера музичну частину опрацювали польський композитор Дзевульський і відомий український композитор, професор консерваторії Я. Степовий, а декораційну і костюмову так само польська художниця М. Кітчнер і український художник К. Єлева), сей же режисер переробив для сцени повість Ващенко «Сліпий» і уложив план її постановки в стилі імпресіоністичнім (в декораціях мотиви іконопису по шкiцax художника Меллера, 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 caetera. Але вся праця пішла на марно...

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 короткий перебіг еволюції українського драматичного театру до останніх часів.

Рівночасно з рухом в драматичнім театрі розпочався оживлений рух і серед артистів опери. Але мусимо простежити сей рух ще в первісних його джерелах.

Вже здавна в українських трупах виставлялись популярні оперетки «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, «Чорноморці» М. Лисенка та «Пошились у дурні» і «Пісні в лицах» 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, «Продана наречена» Сметани, «Енеїда» М. Лисенка (властиво, оперета), «Роксолана» Д. Січинського і «Пан сотник» Козаченка. 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 мала Київську оперу українізувати і перевести на державний кошт, але бурхливі політичні події не дали можливості сей план здійснити. Пізніше, при більшовиках, були спроби виставляти в Київськім оперовім театрі оперу на україн-

ській 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 організувати 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 організувавши великий хор, балет і оркестр під батуютою д. Багриновського. Балетом керував знаменитий Мордкін. 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 (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, 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 сей 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. раді Драматична школа з дворічним курсом також не виявила життєздатності... Замість неї автором сих рядків був уложений і представлений в Комісаріат народної освіти проект статуту і програму 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 сій Спільці 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, свободний 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.

Се 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», 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» — се ті сходи, на які рішуче ступає український театр все вгору, 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.



# АРТИСТИ

## НАСТЯ ПЕРЕВЕРЗЄВА

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 втрату. На превеликий жаль, ми не маємо ніяких звісток з часів дитинства та дівочтва Насті Андр[і-ївни], тож подамо в такiм разі хоч ті коротенькі життєписні дані, котрі подибали в «Артисте» (квітень 1894 року), що надрукував їх зі споминок її товариша — артиста Мондштайна. Мондштайн вперше зазнайомився з Н. А. в 1866 році в Єльці, де він був за режисера. Йї 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, беручи участь в виставах трупи Шенката, доставала щоразу за вихід по 10 карбованців; виступала з великим успіхом. 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 сього — незвісно. В 1879 році жила вона в Стародубі (в Чернігівщині) з своїм гаряче нею коханим чоловіком К. А. Переверзе-

вим, котрий орендував коло міста маєток «Меринівку». Справи господарські повелись погано, і чоловік її мусив покинути маєток і зайняти посаду начальника тюрми в Стародубі, але, і без того слабовитий, він незабаром вмер, знесилений під тяжею неприємних тюремних обов'язків. Лишившись удовою, Н. А. треба було працювати, щоб заробити на шматок хліба, тим часом і невсипущі артистичні потреби закликали її до театру, і от в 80-х роках ми бачимо її вже на українській сцені. Спершу вона виступала і грала у Кропивницького, потім у Садовського, в трупі котрого і вмерла, маючи літ 60. Поховали її, згідно з її власним заповітом, на Ваганьківському кладовищі, недалеко від могили славетного російського артиста Шумського. На російській сцені вона грала ролі драматичних *ingénues*, а опісля і *grandes dames*. Найкращими її ролями вважались — Параша Сибірянка (в п'єсі того ж назвиська), Катя («Виновата» Потехіна), Саша («Светские ширмы» Дяченка), Катерина («Гроза» Островського) і др. На українській сцені вона була незрівнянно переважно в ролях драматичних бабів і *grandes dames*. І в цім амплуа ролі її були дуже різноманітні: Риндичка («По ревізії»), Дідичка («Не так склалося»), Сірчиха («За двома зайцями»), Шкандибиха («Лимерівна»), Гордиля («Циганка Аза»), Кума-п'яничка («Нещасне кохання»). 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 ж скільки захоплюючого гумору або гадючої злоби і сичання виявляла вона, але знов-таки відповідно до вимог удаваної ролі. Завдяки тому, що вона студіювала кожену роль чесно і уважно, «не минаючи ані титла, ніже тії коми», звертаючи увагу на найменші подробиці, навіть маленькі ролі в її виконанні висувались на перший план. І яко людина,— так згадує її Мондштайн,— Н. А. відріз-

нялась серед артистичного гурту своєю інтелігентністю, сумирністю і моральними поглядами на життя і людей. Товаришем вона була прикладним — сердечна, привітна, добра. Такою zostавалась вона і яко антрепренерка. Терплячи сама втрати, вона, було, дає останню копійчину на дорогу якомусь акторові, звичайно, без віддачі. Відступаючись майже завжди від залаштункових інтриг і сварні, вона брала виключно своїм таланом. На смертному ліжку вона ще марила вийти на театральну сцену!..

*15 марця 1895 року. Ростов над Доном.*

## МАРКО Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ

Марко Лукич Кропивницький уродився в селі Байбараках (Єлисаветгородського повіту Херсонської губернії), 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 сей простий «сермяжний люд», як свого рідного брата, як частину самого себе,— що пізніш і виявилось в його гарних, наскрізь демократичних творах; деяких знайомих з тих дитячих літ він навіть змалював в своїх драмах і коме-

діях \*. Першу освіту і науку М. К[ропивницьк]ий побирав в повітовій школі невеличкого міста Бобринця (в Херсонщині ж), а скінчивши там, почав був готуватись до гімназії в Києві; та, на лихо, перешкоди чисто формальні не дозволили йому виконати сього наміру. Вернувшись додому, він знову став лагодитись до іспиту, але і на сей раз йому не пощастило з тих же самих причин. Після сього 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 сього часу віднесем національно-моральний вплив на нього нашого шан[овного] письменника Ол. Кониського<sup>1</sup>, що саме тоді проживав в Бобринцях на заслання за Полтавський політичний процес української громадки. Сей 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 свому пориванню до сцени, що зросло вже тоді до найбільшого ступеня і цілком поняло його душу. Цікаво, що се поривання прокинулось в ньому дуже рано, ще як був він в повітовій школі. Маючи заледве 14 літ, він вже починає споруджувати аматорські спектаклі спершу в домі своєї матері, а потому в різних містах, де йому доводилось

---

\* Напр., Іван Непокритий в «Дай серцю волю...», як оповідав нам сам шан[овний] автор,— живісінький, взятий з самого життя. Се 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» також взято з дійсного життя, але вже трохи пізніш.— *Автор.*

перебувати трохи більший час. Завдяки сьому він сходиться ближче з Іваном Тобілевичем (Карпенком-Карим) і іншими особами, що пізніше-таки 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, М[арко] Л[ук]ич зрештою почув себе вільним, і от 12 падолиста 1871 р. відбувається в Одеськім театрі гр. Маркових його перший виступ в ролі Стецька («Сватання на Гончарівці», ком[едія] Квітки-Основ'яненка). Як довідуємось з «Одесского листка», успіх був такий великий, що дебютантові зараз же дали ангажеман, як досвідченому артистові. До р. 1875 К[ропивницьк]ий служить артистом по різних провінціальних російських трупах, а також і в Петербурзі, скрізь викликаючи своєю грою симпатії і прихильність публіки, надто ж в ролях українських. За сей час, а власне в р. 1873, служачи в Харкові в товаристві під управою Колюпанова, М[арко] Л[ук]ич виставляє свій перший драматичний твір «Дай серцю волю, заведе в 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 в Галичину в тамошню трупу, де він і пробув 4 місяці, маючи скрізь надзвичайний успіх і поведження. Вернувшись на Україну, М. Л[ук]ич 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 рав-*

но и печатание на таком же текстов к музыкальным нотам». Дякуючи сій забороні і М. К[ропивницьк]ий в протязі 5 літ мусив грати виключно в п'есах російських. Аж в р. 1881, служачи в Кременчузі режисером в трупі Г. Ашкаренка, йому несподівано блиснула щаслива думка подати разом з своїм антрепренером просьбу на ім'я ліберального міністра справ внутрішніх гр. Лоріс-Мелікова, щоб той дозволив дати кілька українських вистав. Йому пощастило, дозвіл був даний. От з сього часу і починається властиво нова ера в історії української штуки. Маючи далекоюсягле режисерське око, уміючи відразу вгадувати і розпізнавати талани, К[ропивницьк]ий за короткий час вспів зібрати коло себе визначні артистичні сили і добитись взірцевого ансамблю. Все се 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 триумфом для української трупи! К[ропивницьк]ий 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 тишились милозвучністю нашої мови, мальовничістю наших уборів, а українське жіноче убрання зробилось навіть модою для панночок. Російські часописи і журнали були переповнені хвалою нашому театрові, кричали, що тут б'є «свіже джерело життя сього справді поетичного народу», а звісний і поважний критик театральний Суворін в своїм «Новом времени» співав дифірамби нашій трупі, кажучи, що вся вона пишає дивовижними таланами і т. ін.

І справді, склад трупи був напрочуд гарний. Вже минувши самого Кропивницького, такі сили, як Заньковецька, Карпинська-Затиркевичка, Садовський, Максимович, Саксаганський і інші, могли заімпонувати і най-

привередливішій критиці. Так справа стояла майже повних 8 літ. Та, на превеликий жаль, різні не в'яшені 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 М. Л[ук]ич в р. 1889 покидає се товариство і в сім же році закладає нову трупу; з нею він в р. 1890 їде до Петербурга, де знов збирає заслужені лаври.

Але і ся трупа в р. 1893 цілком несподівано розпалася, і М. Л[ук]ич, вражений сією 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 М. Л[ук]ич зібрав знову трупу, на сей раз з зовсім молодих і почасти інтелігентних сил, і грає з нею до сього часу.

Заслуги М. Л[ук]ича як засновника українського театру, артиста і українського драматурга занадто великі, щоб їх можна докладно перелічити і як слід розібрати в нашій побіжній статті; і тому-то на сей раз ми обмежимося тільки коротенькими загальними увагами. Не минуло ще й 15 літ, як М. К[ропивницьк]ий вже вспів на міцних суто народних підвалинах збудувати український театр, утворити цілу спеціально українську школу артистичну, виробити цілий ряд талановитих закінчених артистів! Треба було справді надзвичайного завзяття, досвіду і хисту, щоб на 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 К[ропивницьк]ого своїм «хрещеним батьком». «Скоро побачив я театр К[ропивницьк]ого,— казав він,— відразу почув себе українцем і всю роботу свою з того часу направив виключно на національний шлях». Треба знати, що з К[ропивницьк]им особисто він знайомий не був. А скільки ж то невідомих нам молодих сердець перейнялось нехай хоч хвилимовим патріотичним запалом, а може-таки, й повернулось 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. К[ропивницьк]ий ще чекає ширших критичних студій. За увесь час він написав щось понад 20 різних драм, комедій, водевілів і сцен. Приблизно 30 літ назад, коли він розпочав свою письменницьку діяльність, наш драматичний репертуар був дуже вузький; 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 достоютами 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 провадились навіть в діалогах. Кропивницькому приходилось починати все спочатку; і проте годі було йому зразу і цілком відсахнутись від попередньої школи, від сього «пейзанського» сентименталізму, тому-то в перших драматичних пробах його ми ще бачимо сей вплив. Справді, в першій драмі його «Дай серцю волю» нас вражає надмірна сентиментальність Семена і пересадний трагізм (а в остан-



ній сцені і підкреслений риторизм) Микити, хоча в сій же п'єсі художньо і тепло змальований тип Івана Непокри- того, що на перший погляд здається ніби продовженням Миколи з «Наталки Полтавки», захоплює нас цілком власне правдивістю самого образу з його дивовижно підхопленими прикметами психологічними. Драма ся здається нам скорше ловко і уміло скомпонованими етнографічно-драматичними сценами, обвіяними свіжим гумором і невігаданою простотою поезії нашого сіль- ського життя. Такими ж прикметами почасти визнача- ються і ще деякі вже пізніше написані п'єси сього авто- ра, напр., «Дві сім'ї», «Пісні в лицах» і інші. Але К[ро- пивницьк]ий не спинився на зображенні горя і радощів родинного і парубоцького життя; він, як глибокий зна- вець українського села, зумів цілковито вірно схаракте- ризувати і суспільні відносини, змалювавши страшну картину систематичного визискування і ограбування се- лян різними глитаями і посіпаками (в др. «Глитай», «Олеся»), виставивши деморалізацію сільського уряду в особах старшини і писаря («По ревізії»),— тут він справді явився вже новатором, батьком реалізму в ук- раїнській драмі; зрештою, він зачепив і інтелігентні верстви, вивівши в «Доки сонце зійде» і репрезентантів «українофільства». Час від часу М. Л[ук]ич сягає і в глибінь давніх часів і тут також з недорівняною правдивістю і художністю малює нам колишню козач- чину, як, напр., в др. «Невольник», «Титарівна» і в сві- жонаписанім «Вії»\*.

25 літ вже працює наш високошанован[ий] М. Л[ук]ич на сцені взагалі і майже повних 15 літ на сцені спеціально українській. Багато за сей час зазнав він і труду, і перешкод, багато прийняв лиха і від своїх, і від чужих, та, проте, не похнюпив голови, не впав на

---

\* Про «Вія» ми незабаром маємо подати ширшу рецензію.—  
Автор.

силах, а з молодечим завзяттям сміливо йде все наперед, служачи для дорогої улюбленої ідеї! Поздоров же його, боже, ще на довгі, довгі літа іще з більшим дедалі успіхом працювати на обібранім полі!

## ЛИСТ ДО ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ

Беручись до писання книги: «Історія українського театру», яка має бути скінчена, видрукувана й видана ще сеї зими, обертаюсь до всіх діячів українського театру: антрепренерів, режисерів, артисток і артистів, а також осіб, що близько стоять до театру, знаються на сій справі і цікавляться нею, з проханням подати мені потрібні для сієї праці відомості. Пп. антрепренерів прошу написати: 1) коли почали займатись антрепризою, 2) чи були перерви в їх антрепризі, 3) з яких артистів складались і тепер складаються їх трупи (число, прізвище артистів і поділ по амплуа), 4) в яких районах Росії здебільшого обертаються їх трупи (на Україні, в Великоросії, в Сибіру, на Кавказі, в Польщі і т. п.), 5) в яких городах були добрі збори. Від пп. режисерів прошу відомостей: 1) про початок і число літ їх служби в становищі режисера, 2) з яких п'єс складався репертуар в їх трупі (по змозі прошу прислати афіші й програми), які п'єси мали найкращий успіх, 3) чи не пробували вони в режисерський метод і в постановки п'єс вводити щось нове, оригінальне і що іменно, 4) якої вони думки про українську театральну справу і як дивляться на її будучину. Пп. артисток і артистів прошу подати відомості: 1) чи давно служать на українській сцені, 2) в якій трупі почали артистичну кар'єру і в яких трупах потім служили, 3) яке амплуа займали, 4) коротенькі біографічні дані: рік і місце, де родилися; з якого роду — селянського, міщанського, дворянського і т. п.; якої національності; яку мають освіту і т. д., 5) яку бе-

руть плату за свою артистичну працю, 6) в яких городах грали, 7) чи не служили в товаристві і чи добре там їм велось, 8) чи задоволені тим, що пішли на сцену, 9) якої думки про український театр і його будучину. Пп. авторів українських п'єс прошу подати відомості про число і назви їх творів, коли дозволені до вистави і де виставлялися, а також свої коротенькі біографічні відомості. Особливо прошу тих, хто стояв близько до українського театру або дуже ним цікавився, написати все, що знає про перші трупи (починаючи з 1882 р.) і їх корифеїв, про їх склад, розвиток і про те враження, яке вони робили. Цікаво знати думку сторонніх людей про колишні трупи і про теперішні і взагалі про всю справу українського театру, його завдання і вигляди на будучину. Буду дуже вдячний за надіслання споминів, мемуарів, старих газет (де писалося про наш театр) і старих афіш, які збережу в цілості і верну при першій потребі назад. Кожного, хто має подати мені відомості, прошу написати ясно і виразно ім'я, прізвище і адресу (можна і поросійськи). Всі матеріали прошу надсилати на адресу: Киев, Паньковская ул., № 8, кв. 3, Миколі Вороному. Останній речинець надсилання відомостей — 1 ноября, але бажано мати їх якомога швидше. Книгу приодоблятимуть малюнки, портрети і знімки кращик вистав; видає її одно з солідних видавництв на Україні. Бажаючи дати вірну і справедливу оцінку українського театру в його минулім і сучаснім становищі, я певен, що театральні діячі допоможуть моїм скромним силам виконати сю задачу.

*Микола Вороний*

# МИХАЙЛО ЩЕПКІН

(1788—1863)

## ЕТЮД

### I

Сього 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, літерацькі, просвітні та інші культурні інституції вшанували пам'ять знаменитого артиста, виславши на панахиди по ньому своїх делегатів, привітні телеграми, адреси і вінки.

На сих панахидах (на могилі артиста і на громадянській панахиді в Свободному театрі в Москві<sup>1</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 нього, його характеристики і значенню преса вже присвятила величезну масу статей, фельєтонів і заміток. Але се 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 пишеться назвою «Дому 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 сього засяг російський актор Михайло Щепкін. Йому поставлено в Суджі пам'ятник, про нього пишуть поважні студії, його ім'я згаду-

ють 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 — се «зітхання верблюда в пустині», як колись фігурально висловився з сього поводу Гете або як написав на могильному хресті актора Соленика 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.

Се, 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, Кін, Тальма, 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 — се надзвичайне щастя! На жаль, багато акторів самі не розуміють, що то за дорогоцінний скарб посідають вони, і тому не вміють його чесно і розумно зжиткувати.

---

\* написане залишається (лат.).

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 юрбою в однім благороднім пориві, сміється разом з нею спільним веселим сміхом, одкриває перед нею своє «святая святих» 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, 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, напр., письменник, але безпосередньо, зараз тут же в театральній залі...

Здається, сього вже досить, щоб не претендувати ще й на славу по смерті.

Але й такої слави може засягти дійсно талановитий артист, коли він сам, як каже Шопенгауер, «буде гарним і повним зразком людської природи», себто коли він, опріч дару творчої фантазії і уміння втіляти її в образи, буде мати ще глибоко чутливу, щиро відгучливу душу і всебічно розвинений інтелект. (Опріч сього, 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, терпить,  
В кім кров живо кипить,  
В кім надія ще лік,  
Кого бій ще манить,

Людське горе смутить,  
А добро веселить,—  
Той цілий 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, се фокус, в якому зливається все, що переживає його століття 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>2</sup> каже: «Щепкін побачив, що акторові, який хоче заглибитись в життя почувань усіх людей, у всій його різноманітності, треба *знати все*: крім того, що треба знати людей — треба знати всі мистецтва, науки, політичне життя, все, щойно виробляє людська творчість і людська думка».

І се дійсно так. Тільки в повнім узброєнні знання, культурно вихований, глибоко чутливий і відгучливий артист може бути справжнім *творцем*, — не переказувачем, покірним 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 сяєвом зогріває серця грядущим поколінням.

Се — невмируща енергія творчого духу; се 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 світу.

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 «людини», 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, Грибєдов, Тургенєв, Грановський, Герцен, Огарьов<sup>3</sup>, Белінський, Станкевич<sup>4</sup>, Шевченко, Костомаров<sup>5</sup>, Боткін, Аксакови<sup>6</sup>, Кетчер<sup>7</sup>, Погодін<sup>8</sup>, Галахов<sup>9</sup>, Анненков<sup>10</sup>, Кукольник<sup>11</sup>, Сологуб<sup>12</sup> і багато інших. І всі ці професори, поети і аристократи любили і поважали його; всюди він був бажаним гостем, часом вірним другом і порадиником, часом слухняним учнем, а часом і сам — авторитетним учителем. З добродушно лукавою усмішкою, з ласкавим поглядом розумних очей, сей товстенький, «квадратовий» чоловік вічно був у русі, 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. Се 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 обновити Росію, давши їй можливість розвиватись мирним еволюційним шляхом. На сім 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, напр., він глибоко поважав і цінив як людину слов'янофіла С. Аксакова, якого, до речі, дуже шанував і Т. Шевченко.

Гоголя він любив якоюсь містичною любов'ю — мовився 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, щирою любов'ю. Він присвятив своєму другові, «возлюбленикові муз і грацій», поему «Неофіти». 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 Нижньому Новго-

роді 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 і кн. Волконського (пізніше декабриста), які зібрали і заплатили поміщикові 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 в Харкові, потім в Полтаві. В р. 1843 був на гастрольх в Києві, де між іншим заграв в «Наталці Полтавці» ролю Виборного — Макогоненка.

З р. 1823 вступивши на сцену імператорського Мало-го театру, він все своє останнє життя прожив у Москві...

Вмер він р. 1863 в Ялті, куди його, вже зовсім старого (75 літ) і немоцного, послали лікарі.

Але цікава річ, проживши в Москві 40 літ і поверхово акліматизувавшись, він все ж таки цілком асимілювався не міг.

П. Боборикін, його сучасник, що був тоді ще молодим чоловіком, згадує, що Щепкіна в Москві так і називали: «*хохол*».

Деякі свідки гри Щепкіна на сцені, між іншими артист П. Васильєв, 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 елемента, 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 *фахово серйозно* 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 умовини, 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 з псевдокласичною та мелодраматичною школою і вказав шлях до школи реалістичної. Сим шляхом пішли його нащадки, в тім числі і корифеї української сцени.

Зробити се 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 повіту на Курщині), вибито з одного боку: «Артистові — людині», а з другого парафразований вираз Аксакова про нього:

«Жити для мене — значить грати на сцені, а грати — значить жити».

Сі влучні вирази досить яскраво характеризують нашу благодородну постать.

## II

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. Репніна, зачарованого грою артиста, було зібрано між публікою по підписці.

Але не тоді розгорнувся і зміцнів могутий талант Щепкіна, не тоді вияснились і скристалізувались його теоретичні погляди, що по традиції передавались нащадкам і лягли в основу реалістичної школи на сцені.

Се сталося пізніше, коли, вступивши на сцену імператорського Малого театру в Москві, він став обертатись в колі вибраного, культурного громадянства.

Служити в сім театрі Щепкін почав з р. 1823, а в р. 1825 вибухло декабрське повстання, так жорстоко знищене рукою нового царя. По ліберальнім царюванні 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 (напр., «петрашевці»), стягала на себе нечувані кари. Кращі люди йшли на заслання і каторгу в Сибір (Достоевський та інші), а неспокійні гарячі натури (Бакунін, Герцен) мусили шукати захисту по чужих краях.

Так було в літературі і громадянстві; ще гірше було в театрі.

Се був час найбільшого пониження російського актора. Актори, мов нижча каста, мов парії, 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 се було і зрозуміло, бо тоді ще панувало кріпацтво і мільйони простого люду гнулись в ярмі неволі, а більшина 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 се публіка кидала йому на сцену гаманці з грошима, і нерідко відзначений ласкою актор припиняв свій монолог, щоб, піднявши гроші, висловити їй свою подяку.

Як поводився з акторами театральний уряд, можуть ілюструвати такі, напр., факти. Талановиту співачку Бутенброк за якусь провину висікли різками навіть перед самим її вінчанням. Знаменитого на той час артиста В. Каратигіна було посаджено в Петропавловську 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 се може бути тільки

негативна. На сцені панував застій, мертва рутинна і шаблон, виховані на ґрунті псевдокласичної трагедії і французької мелодрами.

От що читаєм про се в «Записках» Щепкіна: «Найвищий ступінь гри,— каже він,— бачили в тому, щоб ніхто не говорив своїм голосом, коли гра містилась в надміру скаліченій декламації, слова вимовляли якомога голосніше і мало не кожне слово супроводили жестами.

Особливо в ролях коханців декламували так палко, що згадати — сміх.

Слова: любов, жага, зрада вигукувалось 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 сцені. Або ще: коли, наприклад, актор закінчував якийсь сильний монолог, по якому мав зовсім уходити, то в той час уважалось за правило піднімати праву руку вгору і таким робом покидати сцену.

Не могу переказати всіх дурниць, які тоді вживались на сцені; се нудно і даремно. Між іншим, в усіх дурницях завжди пробивалось бажання підвищити мистецтво: так, наприклад, актор на сцені, розмовляючи з другою особою і почуваючи, 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 сією фразою; а публіка, з свого боку, за такий сюрприз плескала несамовито».

Так було на провінції, та мало чим краще велося і по столичних театрах.

Опірч псевдокласичної трагедії і мелодрами на сцені панували безглузді перекладні або перероблені комедії і водевілі — переважно вироби французької кухні. От заголовки деяких п'єс, в яких виступав Щепкін в перший рік своєї служби на імператорській сцені: «Секретарь и повар» Скріба, «Невеста трех женихов» Лятона, «Волшебный нос, или Талисман и финики», переробка

з французького якогось О. Писарева<sup>13</sup> і т. п. Пізніше Щепкін так скаржився на репертуар в листі до сина: «Репертуар огидливий — нема на чім душею спочити, а через се пам'ять тупішає, уява холоне, згуків не стає, язик не повертається. Без сього я черствію до мерзоти, і мені соромно самого себе, соромно виходити перед публіку».

І дійсно, серед таких обставин черствіло душею, ошаблонювалось 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 сьому помогли 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 на одній сцені. Знаю, що се майже божевільство, але що ж робити? Я, певна річ, не винен в сьому. Порядні люди сміються з мене і уважають се за дурість, але я за удосконалення цієї дурості 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: «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 сього...»

«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 заслугі 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 се мене б потішило за будучий російський театр; я бачив би, що публіка розумнішає, що їй самого прізвища не вистачає, а треба діла».

Звичайно, в сих словах Щепкін до себе несправедливий. Кажуть, кілька місяців перед смертю сей 75-літній дід, виступаючи на сцені, міг ще чарувати своєю грою.

Але яка благодарна риса — се невдоволення з своїх артистичних здібностей! Чи зустрінеш її у теперішніх зарозумілих знаменитостей?

А як він працював над собою!

Вдень і вночі, дома і на прогульці, 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 відрізнати 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 приготуватись 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 звабливість, 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 правами 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; він здобув йому і ту гнучкість звуку, яка давала можливість виявляти найтонші вібрації і відтінки почувань. Він мав ще одну ваду темпера-

менту: 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 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 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 сього не чуєте і не помічаєте самі, то повірте ж в дечому мені, згодившись, що я на сьому потрохи розуміюсь...»

Прозорливим оком Гоголь бачив в будучині ще більші перемоги сього геніального артиста, коли публіка признає в нім самоцінну творчу силу «актора-автора».

«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 *актора-автора* 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 се слово».

Гоголь не помилився. Щепкін виправдав і здійснив його пророчі надії. В сьому допоміг його сам автор «Ревізора», бо власне в «Ревізорі» Щепкін знайшов себе і відтоді вже твердою ногою ступив на шлях художнього реалізму на сцені.

Прочитавши сю 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'еса, збудована на реалістичних підвалинах, зміцнила його ще не зовсім певні і ясні погляди про потребу нового, реалістичного методу гри. До сього 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 таланти.

І се сталось.

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.

«Се такий артист, для якого глядачі не існують»,— так тоді казали про Щепкіна.

Про таланти його найкращий критик того часу В. Бєлінський писав, що його мистецтво «вище всякої хвали, самої запальної, самої ентузіастичної».

Широко освічений, викоханий в європейській культурі, Герцен висловив навіть таку думку: «Щепкін і Мочалов — два найкращі артисти з усіх, що я бачив впродовж 35 літ і на протязі цілої Європи. Обидва належать до тих натяків на затаєні сили і можливості російської

натури, 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 жерцем-аскетом, якому про інших бай-дуже. 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, що грав Чацького, говорив свій останній монолог, Щепкін — Фамусов, ніби цілком переконавшись в його божевільлі, так правдиво удавав своє здивовання, що публіка не видержала і почала реготатись.

«Я тут побачив,— зауважує Щепкін,— що се 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 прозорливих на той час, що й лягли в основу будучого реалістичного театру.

Першим і головним його правилом було:

*«Бери зразки з життя».*

---

\* тут: славетний митець (фр.).

«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 свої 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 сього, то в тебе самі родяться і правдиві згуки, і вірні жести, а без сього 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 потреби вироблення технічних засобів гри, як і потребу ширшої освіти та культурного виховання для актора.

Се ми яскраво бачили на його власнім прикладі.

Далі він вказує і як саме треба приступати до вивчення ролі.

«В дійснім житті, коли хочять 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

слабко, часом сяк-так добре (се часто залежить від душевного настрою), але заграєш вірно».

Як бачимо, він в загальних рисах подає надивовижну такий самий метод вивчення ролі, до якого прийшов останніми часами К. Станіславський в Московському Художнім театрі.

З більшою повнотою Щепкін висловлює свої теоретичні думки в листуванні з актрисою Шуберт<sup>14</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 сього виходить, що справжнього чуття не треба для драматичної творчості, а тільки холодне мистецтво, себто тільки акторство? Може, я помиляюсь, але, на мою думку, се 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 шаблі громадського життя вона не була, він відчуває її горе і радість, він до всього ставиться гаряче, немовби се 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.

Сі люди, міркуючи про все холодно, мають можливість, живучи в громаді, брати у всьому участь розумом і, щоб не здатись егоїстом, виявляють участь, *нібибто спочуваючи* (курсив Щепкіна.— М. В.), 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 сього потрібен тільки розум,— і він поволі наблизатиметься і до горя і до радості настільки, наскільки копіювання може наблизитись до істини.

Відгучливий («сочувствующий») 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 сього і виходить, що перший швидше обморочить публіку...»

Але, каже він далі, «якби вам доля судила побачити двох артистів, добросовісно 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 і Вольніс і скажу, що бачив і те і друге. Перша — мало не в цвіті літ, з свіжими звуками, володіє мистецтвом досконало, гарна, дуже гарна. Друга — вже під сорок літ, з поспутими звуками, але вона відчуває, страшенно відчуває і якою бідною стає Плессі з усім своїм мистецтвом! Я од Вольніс тільки чув стражденні звуки, але такі звуки, що залишаються в мені на все життя».

Тут, як бачимо, Щепкін досить 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 наблизатись 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 сього «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 схаменутись).

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».

Се 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 вганяючись за вішніми, поверховими засобами, умів передавати всю різноманітність людських почувань в тонких відтінках, які треба було навчитись ловити вухом 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. Йому дуже не сподобалась її декламаційна манера гри, що наближається до співу «с завыванием», і він зауважує, що в Москві ці співи вже закинули, бо, мовляв, «у нас їх співає серце». Далі він пише: «Досвід, думання і — не соромлячись скажу — якийсь інстинкт ввели мене на простий шлях. Так! дійсне життя і бентежні пориви, при всій своїй вірності, повинні в мистецтві про-світлятись 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 цій саме і полягає все мистецтво, щоб уловити сю 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 вів 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 «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», нетеатральний 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 сей розмовний тон у них збивається на неглибоку, дешеvu простоту, якою вони так люблять пишатись 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 *нетеатральним* в театрі. Гра його вся від початку до кінця була перейнята теплою наївністю, вивчення ролі не заважало ні одному згукові, ні одному рухові, а давало їм тверду підпору і твердий ґрунт».

«Прекрасне повинно бути величним».

Сей заповіт Пушкіна був основним принципом в творчості Щепкіна. От чому його творчість не мала вузьконаціонального специфічно великоруського напрямку, а йшла напрямком загальнолюдським. От чому він не любив Островського, а обертав свої симпатії до репертуару західноєвропейського, світового.

Се робить його близьким всім націям, а те, що він був піонером будучого українського театру, дає й нам право пишатись його славою.

Характери Мольєра, герої Шекспіра, діти України однаково відбивались в дзеркалі його художньої творчості з певністю всіх національних, расових і побутових рис.

Він був комік *par excellence*, але грав прекрасно і драматичні ролі.

Скупий (Мольєра), Шейлок (Шекспіра), Фамусов (Грибодєова), 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.

### З СТАТТІ «ДВА ЮВІЛЕЇ»

Федір Левицький родився р. 1860 в м. Новоукраїнці Єлисаветградського повіту на Херсонщині. По скінченні семінарії він десять літ був старшим учителем в Новоукраїнській двокласовій школі, але, з огляду на сімейні обставини, мусив змінити посаду учителя на посаду судового пристава Єлисаветградського 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 будши учителем, Левицький почав брати участь в аматорських виставах. Якось випадково будши 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 одкриває 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 1/2 роки; далі по одному сезону служить у Саксаганського і у Найди і на протязі 8 літ у Суслова. 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 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 на початку відчутти фальш естетичних 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'яненських дядьків, утворювати суцільно викінчені 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 ювілянт. Чимало з його товаришів, обравши постать комічного артиста, не зуміли з честю устояти на цій позиції і охоче змінiali її на становище балаганних жонглерів, ставши окрасою «руско-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-малляр, що чудово володіє сценічним пензлем; його постаті писарів, дядьків, старшин і євреїв — глибоко реальні, живі, надихані почуттям художньої правди.

Характеристичною прикметою творчості цього артиста є виразність рисунка ролі і її соковита колоритність, сполучені з простотою і щирістю виконання. Його гумор натуральний, правдивий, його сміх чистий і здоровий. Ця щедро обдарована натура разом з тим визначається

ще одною цінною рисою — скромністю, яка й є 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 ювілятові користуватись ще довго-довго такою ж славою, успіхом і симпатією, яких він засяг за свої 25 літ праці — в цьому ми бачимо безпеку дальшого поступу комічного мистецтва на нашій сцені.

## 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 швидкістю й нечуваним 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 — під його ж режисерією сформується 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 корифейок — 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 повінь 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 (Азгуріді), Л. Квітка, Німченкова, У. Суслова, Г. Борисоглібська, Б. Козловська, Є. Базилевська, А. Войцехівська, Ю. Шостаківська, О. Шевченкова, Є. Величко, Зізіна, Лучинська, Луцицька<sup>6</sup> й інші.

Поминаючи умисно імена мужчин, в цім побіжнім списку вже маємо 14 патентованих артисток, переважно на амплу драматичних героїнь.

От власне до цієї генерації й належить Л. Ліницька, може, найвизначніша з усіх зазначених вище, але споріднена з ними пізнішою школою Кропивницького й Сакаганського.

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 вона з української шляхетської родини (батько був військовим, здається, полковник), яка хоч і не мала глибокої 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 мала Любка постановила собі присвятити своє життя українській сцені.

Повернувши до Таганрога, почала була робити перші спроби своїх сил в аматорських виставах, але успіх у тісненькому колі її не задовольняв, душа поривалася до ширшого простору.

Довідавшись, що трупа Миколи Садовського грає в Єлисаветі, вона їде туди, але невдачно — її не приймають.

Вертає до Таганрога, аж тут із газет довідується, що Кропивницький зі своєю трупою 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 сяк-так вдовольнити бунтівничі пориви душі, їде до маленької русько-малоруської трупи Михайлова-Муравйова в Маріупіль, 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 Єлисавета, 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 се прийшло лише завдяки щасливим обставинам: «королева» української сцени М. Заньковецька якраз перед тим відійшла до новозорганізованої трупи Садовського, і Кропивницький потребував заміниці.

Пильне око режисера добачило в молодій дебютантці визначний талант, і відтоді сценічна кар'єра Ліницької була вже забезпечена,— вона мала вдячне становище і доброго вчителя-режисера.

## II

Зайнявши 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 протягу 7-ми літ широко досвідчена і високоталановита М. Заньковецька.

Треба було коли не побороти суперницю, то бодай втриматися на зайнятій 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, за ним його конкретний твір, що повився на сцені.

На підставі сучасної науки про психологію мистецької творчості взагалі та зізнань 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 акції 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 би 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 відмінюється чи удачно переінакшується на певний момент.

От, ніби хтось приміряє до себе чужий костюм, уважаючи, в яких частинах він йому добре пасує, а в яких

треба йому дефекти свого тіла якось виповнити, чи зашнурувати, чи сяк-так заховати, щоби в кожному разі фасон костюма не зіпсувати, якби прийшлося зробити в нім якісь незначні відміни.

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 хвилину зворушення, і тому нерідко дилетанти і пересічні актори на тім заводяться, і тоді костюм розпорюється, підштовкується і так сильно відмінюється, 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 скроєний 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 ефектовний 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 наміслу, складної праці інтелекту.

Тому від першого чуттєвого переживання актор му- сить перейти до переживання рефлексійного.

Власне другий акт творчості полягає в тім, що ак- тор, виходячи з імпульсивних вражень, не спирається виключно на них, а, навпаки, критично й осторожно до них ставлячись, перевіряє сенс того, що відчув, шляхом строгої аналітичної думки, а рівночасно починає випро- бовувати принагідно свої технічні засоби.

Починається творчість мислителя і майстра — в гли- бинах свідомості і при варстаті.

Актор вчитується в твір автора, щоб збагнути його провідну ідею й ті консеквенції, що витікають з неї що- до цілого твору та його часті, зарисованої в постаті, яку він має вдавати.

Це робиться в уявній сценічній перспективі з розва- жанням 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 ок- ремих моментів, як також ритм виконання в жесті й слові разом; далі актора зацікавляє фактура писаної ролі (трудності й погрішності в тексті) і ролі звучної (проба тембрів, характеристичних зафарбовань), потім фактура пластична — в міміці лиця й жестах тіла і нарешті зверх- нього вигляду — в відповідній характеристизації й уб- ранні.

Ця тяжка, скропулятна робота тверезої проникливої мислі, що певну суму різнорідних, різноманітних і не- однаково сильних інспірацій, випадкових спостережень, відчувань і рефлексійних заміток з'єднає й зливає в один стислий артистичний організм, регулює й гармонізує йо- го 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, настає 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 першому акті щойно намітилося, в другому — усвідомилося, вивірилося, розробилося, в третьому — 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 позірному переінакшуванні себе на іншу особу, цього було би 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 освітляють найглибші тайники людської істоти, втиснутої в рамки певної ролі.

Як бачимо, в третьому акті артист навертається знов до зворушення, з поміччя 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, призвичаєння і т. ін.

Пересічні актори, звичайно, спиняються на першому 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 протязі 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) натуралістично-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 погляду 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, вражливіша на лірику і тому більше, ніж розважний чоловік, успособлена до відчуження сильних і ширших в обсягу вражень. Крім того, жінка зі своїм делікатнішим інстинктом, з ліпшим смаком і шляхетнішим по-

чуттям 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 відбивається все найбільш властиве щиро жіночій натурі, збудовані на підставі *лірико-патетичній*, а такі ролі найлегше даються пізнати і схопити їх з поміччю відчуття.

Тому-то вражлива акторка може досить легко зглибити постать, яку вдає, вже в першій розмаху праці, чого мужчина так зробити не може. До таких ролей 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 роль більш складну, де різномірні суперечні риси постаті повинні в кінці виглядати в однолітій 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 до-свідченого 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 се 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 поки в кінці 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 вируювався 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 театральньо-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. Викохані 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 привичка, 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 малолшкодливому рудиментарному стані.

Для кожного актора на початку рутини 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 рямці «побутового» репертуару, наш театр на придніпрянській Україні майже 25 з ряду літ (до першої революції в Росії) не міг видобутися поза ті рямці 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 здвиг і переоцінку всіх попередніх естетичних цінностей.

#### IV

Що ж то за мистецькі форми, що утворив був на початку наш український театр, 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 лексичний текст (а бодай би сценарії, як в *commedia dell'arte*), з якого й виникне певна естетична кон'юнктура для лицедійства і зарисується сценічна перспектива, а в ній, об'єднані ритмічним ру-



хом 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 нього відповідний репертуар і артистів.

Цього діла вперше dokonав 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 намічались 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 слові 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 проголосував: *sic volo et ergo sum!* \*

---

\* так я бажаю, бо це я! (лат.).

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, закладені 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, Олександрова, Стороженка, Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемовського, Котляревського, Шевченка, Кухаренка і ще деяких.

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 сей, 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<sup>7</sup>, «Ой не ходи, Грицю...» В. Олександрова і тієї ж назви в пере-

робці М. Старицького, «Глитаю», «Невольник», «Дай серцю волю...» М. Кропивницького і т. і.

«Сценічність» вимагала від п'єси ефектотної драматичної ситуації, живої рухливої акції, приздобленої побутовими епізодами та етнографічними сценками (зі співами й танцями) і супроводу оркестри (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 пишно-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 «Глитаю») — 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 постатях, а далі тільки модифікували їх, розвиваючи елементарну пристрасть 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.

В першу чергу він позичив звідти французький поділ на ампуа. Те, що в поділі французького персонажа звалялося: *prima donna* (*héroïne*), *ingénu* *lirique*, *ingénu* *so-*

mique (soubrette), ingénu coquette, vieille dramatique, vieille comique і навіть grande dame і grande coquette \*,— все це поволі, лише з певними відмінами, 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 тодішньому репертуарі простежити виразне розгалуження двох вище зазначених основних постатей в досить численній партелі.

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» Гулака-Артемівського), Хведоску («Дві сім'ї» Кропивницького), Галю («Судженого конем не об'їдеш» Карпенка-Карого, за Еркманом — Шатріаном) і багато-ба-

---

\* примадонна (героїчна), інженю лірична, інженю комічна (субретка), інженю кокетка, драматична стара, комічна стара і навіть гранддама і грандкокетка (*фр.*).

гато інших, а поміж ними — меншого калібру: Дарину («Ой не ходи, Грицю...»), Дуню («Крути, та не перекручуй» 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 сих 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 *пасивність* і покора, ці ролі вимагали у виконанні воркотливо-плаксивого тону, щирого віддання сентиментальної мелодії в супроводі оркестри та розчуленого виголошення ламентацийних монологів з розпачливими окликами та апострофічними вигуками, вроді монологу Наталки в 1-й дії VII 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» Карпенка-Карого), Титарівна («Глум і помста» Кропивницького), Маруся Богу-

славка (в п'єсі того ж імені Старицького), Ялина («Лиха іскра...»), або «Сербин» Карпенка-Карого) та інші.

Навіть у таких змодифікованих, ніби оригінальних, постатях, як Сашуня («Світова річ» Пчілки — Старицького) і Єлена («Богдан Хмельницький» Старицького) та в зарисованих з натуралістичною закваскою 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 Карпенка-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 *активним* динамічним характером, що базувався на вибухах афектів, правда, часто психологічно неумотивованих або умотивованих лише поверховно, з єдиною метою зробити ефектне 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 монологів під акомпанемент фуги в оркестрі або в істеричних монологів, що закінчувалися актом самогубства чи душогубства.

Отже, головною властивістю драматичних ролей, з боку літературного і з боку сценічного, був патетизм, — і патетизм не глибокий, в кожному разі далекий від грецького трагічного пафосу (*πάθος* — страждання і страсть разом), що служив для очищення і змінення 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 (понад-сміслового) життя людини.

Але про це власне наші попередні драматурги найменше й дбали, їм більше ходило про зверхню ефективно-сценічну форму.

Правда, в п'єсах, обмежених сферою кохання серед простолюду, нелегко було доходити до психологічних тонкощів 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 женщин є кокетерія як підступний засіб привернути 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 жартівливої дівчини (щось в основі, не в формі, подібне до французьких *soûbrette*), які стрічаємо майже в кожній українській п'єсі, особливо в комедіях і водевілях; а коли сей елемент іде в злуці з постаттю драматичною (Маруся), маємо більш скомпліковану постать героїні в ролі Варки з «Безталанної» чи Марини з «Батькової казки» Карпенка-Карого.

Особливо колоритно на сій тлі виступають такі оригінальні, хоч і нерівноцінні з художнього погляду, постаті, як українська «Кармен» — «Циганка Аза» і свого

---

\* «Надпатетизм» або «суперпатетизм» (нім.).

роду українська «Мадам Сан Жен» — «Гандзя» (в п'єсі того ж імені Карпенка-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» Карпенка-Карого), акторки Квятковської в «Талані» Старицького і акторки Ваніної («Житейське море» Карпенка-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 амплу патетичний тон був лише частковим засобом гри переважно в монологах, то в палких, динамічних ролях амплу суто драматичного, що будувалися на штучних ефектах так 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 фігу 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 званім «нутром», себто здібністю експансивно захоплюватися лірико-патетичними настроями, чого, власне, й вимагала мелодраматична рутинна.

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 гучний, з мелодійною вібрацією, голос, прекрасна міміка, особливою окрасою якої були очі — карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму застелялися вогкою, імристою хмаркою, а в хвилі патетичного зворушення спалахували огнем і кидали стріли блиска-



вок,— 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 перевищував у собі режисера і як 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 рутину, якій він як режисер і сам був не годен опертися, заваджала молодим незміцнілим силам вступити на ще неясний і твердий реалістичний шлях.

Це до певної міри, в межах етнографічно-побутових 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 рямці 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 першій акції 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 «нутра», що, як ми вже зазначили, принесла Ліницькій на початку 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.

Правда, такі ролі були також побутові, і це трохи улегшувало завдання.

Але щоб дати вірну сценічну інтерпретацію таких, скажімо, образів, як Харитина («Наймичка»), Мар'яна («Розумний і дурень»), Софія («Безталанна»), Марина («Батькова казка»), потрібні були інші методи гри, ніж ті, якими орудували романтично-побутова школа і мелодраматична рутинна.

Насамперед треба було вбити, знищити в собі лубочно-яскраву «Марусю» і пошукати інших барв, 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 правди 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 спрощувала 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 барв. Вона не

---

\* Звичка — друга натура (*лат.*).

творила дійсності, лише вдавала її так, як бачила в своїй ще романтичній уяві. Се 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 барв в ліричному образі Софії («Безталанна») і ще тонших вальорів 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. Сильно драматичних жіночих ролей з сучасного побутового життя в натуралістичних п'єсах Карпенка-Карого майже не було — взагалі в його п'єсах жінщина 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 застано-

витися 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, чулості 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 артизму 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 Карпенка-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» Карпенка-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 Карпенка-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 (наприклад, образу 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 Бондарівни (шедевром була сцена з старостою в останій дії) і Єлени («Богдан Хмельницький» Старицького), а також Марусі Богуславки і Олени («Ясні зорі»), хоч в останніх двох трагізм був більше зовнішній і більше збивався на романтичний патетизм.

З р. 1900 Ліницька покинула трупу Саксаганського і кілька з ряду літ служила по інших менших трупах (у Ратмирової й Васильєва, у Суслова тощо).

Це були роки її поневіряння, а також застою і марнування її таланту, коли дбалося 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<sup>8</sup>, а вона лишилася в Києві на нове поневіряння при змінених політичних і театральних обставинах.

В трупі Садовського Ліницьку почасти чекали нові ролі з інтелігентного життя і почасти з європейського реалістичного репертуару. Правда, маючи дублерку, вона мусила користати тільки з певної часті нового репертуару.

Новий репертуар складався з п'єс, перекладених з чужих мов (Ріделя, Шніцлера, Гейерманса, Гордіна), і з п'єс оригінальних — С. Черкасенка, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Л. Яновської й інших.

Більшина 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. «Театральне мистецтво і український 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 новою драмою не надавався. І романтичний, і натуралістичний способи реагування на твір тут були загрубі й поверхові.

В ролях новою драмою 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 попідсвідомих і понадсміслових сил, що потаємно відбувається в людській істоті. Експресійні 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 Павлівни 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, себто 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 ципльонок», 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 брехунів» Грільпарцера), символічною (драматичні етюди Олесь), реставраційною («Вертеп», за варіантом Галагана), ритміко-пластичною («Іван Гус», «Гайдамаки» Шевченка), легковажно підпадаючи впливам Рейнгардта, Євреїнова, Далькроза... Лише в ритміко-пластичнім методі йому вдається впасти на щасливий режисерський концепт і утворити щось хоч і не вивершене, але в кожному разі своє, оригінальне і справді цікаве.

В той час у трупі Троїцького народного дому, де служила Ліницька, міняються режисери і виставляється мі-

шаний, 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 батуту Курбаса, який вже тримає твердий комуністичний курс і в своїх «майстернях» розпочинає нову, «динамічно-конструктивну» фазу нашого театру, підпадаючи впливу чудернацької мейерхольдівщини.

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 упорюється 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 погірдливо новітні епігони звивають 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 кінотизація 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 поводженні, 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 більшість фанатичних дочок Мельпомени.

Відавшись по вступі на сцену за актора Загорського (Івана Оникійовича), вона мусила невдовзі з ним розстатися; пізніші хвилеві прив'язаності морального вдоволення їй не давали.

Правдивою моральною втіхою її життя був єдиний син її Славко, пристойний хлопець, молодий, надійний актор, якого р. 1919 несподівано скосила смерть. Це тяжко відбилосся на душевних і фізичних силах Ліницької, вона поволі згасала... В лютому цього року невідомо з яких причин смерть припинила це многотражденне 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 ампула драматичної примадонни.

---

\* Так проходить артистична слава! (лат.).

# МОЛЬЄР

A MOLIÈRE

Toi donc, qui vois les maux où ma muse s'abîme,  
De grâce, enseigne-moi l'art de trouver la rime.

Boileau \*

Мольєр! Се голосне ім'я багато промовляє кожному, хто щиро кохається в класичних зразках світової драматичної поезії, хто глибоко любить театр і добре знається на його справах.

Мольєр — комедійний письменник, Мольєр — режисер, Мольєр — артист. У всіх цих сферах — письменницькій, режисерській, акторській — Мольєр являється новатором, піонером тієї школи, що пізніш виступила під назвою школи натуралістичної. Під його впливом виховувались цілі покоління художників слова в письменстві і на сцені. В сім розумінні значення його колосальне, світове. Він є правдивий творець національної французької комедії. З тією школою, до якої він умовами часу належав, його в'яжуть дуже слабкі нитки. Він ніколи не міг погодитись з рутинною псевдокласичного письменства. Він творив безпосередньо, вільно переступаючи вимоги поетичного кодексу Буало. Всі свої кращі думки, все життя з тривогами, болями і радощами вніс він у свою творчість. Французьке громадське життя відбилося в його творах як у дзеркалі, непокоячи громадянську совість і вимагаючи радикальних реформ. Але не самій тільки літературі свого народу служив він. Він належить всім народам. Багатство комізму в злуці з тонким дослідом характерів, рухів душі і відтінків побуту

---

\* МОЛЬЄРОВІ

Коли приречено твій вірш на смерть видиму,  
Лови, на бога, ти дзвінку прекрасну риму.

Буало (фр.).

робить Мольєра, як психолога і коміка, зрозумілим усюди і в усі віки.

Невдвовиж-бо, що студіюванню творчості Мольєра у Франції присвячується дуже багато різних видань, починаючи від спеціально мольєрівських журналів, розкішно ілюстрованих праць, величезних наукових збірників і кінчаючи всякого роду брошурами, покажчиками, альбомами і т. ін. Багато зроблено в сім напрямку й іншими народами, що мали змогу широко розвинути своє національно-культурне життя шляхом пізнання та засвоєння здобутків чужих культур. Ми, українці, поки сим похвалитись не можемо. Про Мольєра зокрема в нас нічого не писалося.

Бажаючи дати тут коротеньку силуетку сього французького театрального діяча і письменника, я мушу зазначити кілька головних моментів з його життя — моментів, які певним робом відбилися в його творах або в значній мірі мусили вплинути на процес і характер його творчості.

Жан-Батіст Поклен, що виступив пізніш як автор і письменник під прибраним прізвищем Мольєра (Molière), народився 15 січня р. 1622 в Парижі в батьковій оселі, що містилась на вулиці Saint-Hippolyte. Будинок сей звертав на себе увагу вівіскою з намальованими на ній мавпами та помаранчевим деревом. Батько його був меблевим обивачем, декоратором (а разом з тим і камердинером) при королівським дворі. Як людина, вічно заклопотана своїми справами, він не мав часу турбуватись вихованням сина. Сей клопіт перейшов цілком до рук його жінки й тестя, людей лагідної вдачі, що не цурались книжки і вміли, пестячи, розумно доглядати жвавого й цікавого до всього хлопця. Так минуло десять літ; жінка старого Поклена вмерла, і він одружився з другою. Мачуха внесла в родину непокій, бо, маючи власне дитя, не дуже-то піклувалась чужою дитиною, а часом і напастувала її. Траплялось, батько брав з со-

бою Жана до королівського палацу, де відбувались пишні свята і блискучі театральні вистави. Мабуть, там вперше і зароїлись в гарячій голові хлопця мрії про театральну кар'єру.

Заходами діда, що любов свою до покійної дочки переніс на онука, вдалось малого хлопця примістити в єзуїтську Клермонську колегію (Collège de Clermont). Вельми мудра «пані Схоластика», яку так шанували отці-єзуїти, таки добре далась узнаки бідному Жанові. Єдиним позитивним здобутком, який виніс він з цієї науки, було знання латинської мови, що дало йому змогу познайомитись у первотворі з давніми латинськими авторами.

В той саме час в житті молодого Поклена сталась визначна подія, що рішуче вплинула на вироблення його світогляду і заложила певні підвалини для пізнішої творчості. Він, буваючи у свого товариша Шапеля, дістав можливість слухати приватні лекції філософа Гассенді<sup>1</sup>, людини надзвичайно оригінальної і вільнодумної. Разом з Покленом в числі інших слухали лекції Гассенді знаменитий потім орієнталіст-мандрівник Берньє<sup>2</sup> і відомий автор гротескових творів Сірано де Бержерак. Там же бував приятель і однодумець Гассенді Кампанелла, що по 27 літах тяжкої в'язниці в Італії переховувався в Парижі. Безперечно, що все це товариство, головню ж лекції послідовника Епікура Гассенді зробили страшенний заколот в душі Поклена і зразу ж вимели з голови його ту решту сміття, що ще залишалась від науки єзуїтів. Тут він здобув навичку до узагальнень і філософського думання, тут складались і ті основи моралі, які потім подибуємо в провідних ідеях його творів.

Тим часом перед молодим чоловіком вже ставали вимоги реального життя — треба було щось із собою робити. Поклен спершу рішив був стати адвокатом. Він поїхав до Орлеана студіювати право і за якийсь час здо-

був диплом ліценсіє \*. Ся наука теж не пішла намарне. В його комедіях ми бачимо, як він спритно володіє всіма тонкостями судової справи. Але юридична кар'єра не вабила його. Якийсь таємний голос наспівував йому чарівні мрії про інше блискуче життя; жваві сили молоді артистичної натури шукали виходу,— і вихід знайшовся. Обертаючись в гуртках аматорів театру, він зустрів не дуже молоду, але розумну, енергійну і гарну на вроду артистку Мадлену Бежар. Зразу ж між ними зав'язався легенький роман, і, певно, така вже зваблива сила була у цієї жінки, що юнацький запал обернувся з часом в тривкий, подружній зв'язок. Тепер вже шлях позначився ясно. Поборовши сперечання батька, Поклен вступив на сцену під ім'ям Мольєра. Разом з Мадленою, її братами і кількома іншими аматорами (було їх всього 10 чоловіка) він заснував товариство під гучним титулом «Знаменитий театр» (*Illustre théâtre*) і подався в мандри на провінцію. З моменту остаточного вступу Мольєра на сцену (умову товариства «Знаменитий театр» підписано 30 червня р. 1643) він протягом 15 літ тинявся по провінції. Свою діяльність товариство розпочало зразу в Руані, потім на вернулось було до Парижа, але успіху не мало, тому дальшу свою діяльність мусило розвивати на провінції. В Бордо ся трупа здобула собі почесну назву «комедіянтів герцога д'Епернона». Життя трупи було злиденне і дуже нагадувало життя циганського табору: приходилось їздити возом, плести баркою по Сені або Роні, скакати верхи і тулитись по нужденних халупах. З часом склад трупи збільшився, артисти обгратись і більш-менш певним притулком обрали собі Ліон, де їх узяв під свою протекцію князь Конті, давній шкільний товариш Мольєра. Трупа вже мала добрий зарібок і здобула широкий розголос кращої з усіх провінціальних труп. Успіху трупи сприяв

---

\* Диплом кандидата (фр.).

переважно сам Мольєр. Бувши першорядним коміком і мавши визначний хист режисера, він незабаром виявив себе і як талановитий комедійний письменник. Трупа мала завжди свіжий і цікавий репертуар, що й було за-безпекою її існування.

Треба зауважити, що перші п'єси Мольєра були пи-сані нашвидку, в потребі, і що сам він не надавав їм ніякої вартості. Се були пустенькі жарти-переробки іта-лійських п'єсок на французькі звичаї; в деяких з них надibuємо окремі сценки з Плавта і Теренція. З десятка тих п'єс лишилось щось зо дві, інші десь загинули. Але і в тих п'єсках вже подекуди знати майстерну руку художника. Жива народна мова, французький делікат-ний гумор (замість грубого італійського) і місцевий по-бутовий елемент значно відрізняють ці п'єски від їх пер-вісних джерел. Взагалі ж мусимо зазначити, перший період творчості Мольєра як драматурга не був оригі-нальним.

Як директор Мольєр провадив театральну справу на дуже демократичних підставах. Весь чистий дохід од вистав товариство паювало між своїми членами, причо-му певний відсоток завжди був призначений на допомо-гу бідним.

Але успіх в провінції все ж таки не задовольняв Мольєра і його товаришів. Давня мрія тягла їх до осе-редку культурного життя Франції. Париж! Се слово ста-ло звабливим гаслом всього товариства. І от нарешті завдяки князеві Конті і паризьким приятелям Мольєро-вій трупі таки вдалось добитись запросин до столиці. 24 жовтня р. 1658 трупа розпочала свої вистави в палаці старого Лувру і незабаром придбала прихильність бра-та короля і всесильного правителя Мазарена; се приед-нало їй симпатії, а далі й признання всього вельможно-го панства.

Як звичайно се буває, визначний успіх трупи викли-кав заздрість насамперед з боку акторів інших театрів,



особливо театру Hotel de Bourgogne \*. Почались інтриги, нашепти, і в кінці трупу, що осілась була в *salle du Petit-Bourbon* \*\*, під приводом перебудови, виселили з сього помешкання, і вона мусила шукати десь іншого пристановища. Тут поміг вже сам король. Людовік XIV, молодий легкомисний чоловік, не вмів скласти відповідної ціни талантові Мольєра, але, познайомившись з ним особисто, почав виявляти до нього свою ласку й прихильність. З його наказу для Мольєрової трупи було спеціально пристосовано помешкання в Пале-роялі, де вона вже й оселилась назавжди. Тим часом у житті Мольєра зайшла подія, що вплинула на все його життя і певним робом позначилась на його творчості. Він непомітно для себе покохав дочку Мадлени Бежар — Арманду, яка, виростаючи на його очах, з малої і милої дівчинки, *m-lle Menou*, як її називали, обернулась у граціозну, чарівливу панну. Йому було 40, їй 19 літ,— тим не менш Мольєр зробив необачний крок і одружився з Армандою. Шлюб сей приніс йому багато розчарувань і моральних гризот, бо легковажна Арманда незабаром почала його зраджувати і зневажати в живі очі. В житті комічного артиста відігралась справжня трагедія, що вкупі з іншими пригодами привела його до передчасної могили. Мольєр осунувся; почались зловіщі припадки кашлю і галюцинації.

Вмер Мольєр, як вояк помирає на полі бойовища. 1 лютого р. 1673, граючи в останній своїй п'єсі «*Le malade imaginaire*» («Удаваний слабий») головну роль, він був справді слабкий і ледве міг говорити; його мучили припадки кашлю й корчі. Публіка заходилась од реготу, дивлячись на його корчі, і дуже вихваляла гру артиста. Проте п'єсу скінчити він не міг. Товариші одвезли його додому і поклали в ліжку. Раптом кров удари-

---

\* Бургунський готель (фр.).

\*\* залі Петит-Бурбон (фр.).

ла йому вибухом з горла, і за півгодини знаменитого письменника і артиста не стало. Попи не хотіли прийти прочитати йому відпуст, і тільки дві черниці, що випадково були в його домі, молились коло його постелі. Архієпископ не схотів дати дозволу поховати його по християнському обряду, і зрештою ледве-ледве вдалось здобути для великої людини шматок землі поза горожею кладовища Saint-Joseph — un peu de terre obtenu par gr<sup>â</sup>ce \*, як висловився потім друг небіжчика Буало.

Цікаво зазначити, що за життя Мольєр до французької академії не належав; вже пізніш, після смерті, в залі засідань академії поставлено його погруддя з написом:

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre  
(Його славі нічого не бракує, бракувало нашій).

В творчості Мольєра треба відрізнити два періоди: перший в провінції, коли він переробляв і наслідував переважно італійських письменників, і другий в Парижі, коли він певною ногою ступив на шлях самостійної творчості. Властиво, і в другому періоді він не цурався позичок в інших авторів, але ці позички були вже другою рядної ваги і губились в процесі інтуїтивної творчості художника, що почував себе міцним у власних силах. На докори з сього приводу він, кажуть, якось дав таку відповідь: je prends mon bien ou je le trouve (я беру своє добро, де його знаходжу).

Своєю освітою та ерудицією Мольєр стояв головою вище не тільки від своїх товаришів-артистів, але й від величезної більшості тодішніх письменників.

Не виходячи з обсягу своєї статті, я не можу запускатися в детальний розгляд творів Мольєра, тому зазначу тільки побіжно деякі головніші з них.

Перша п'єса, в якій він виявив свою оригінальність, була невеличка комедія «Les précieuses ridicules» («Ма-

---

\* Сен-Жозеф — трохи землі, здобутої молитвою (фр.).

нірні жінки»). В ній він висміяв манірність і фальш тодішніх салонів. Далі в п'єсах «Ecole des maris» і «Ecole des femmes» («Школа чоловіків» і «Школа жінок») він виявляє себе вже справжнім філософом, що уважно розглядає шлюбну проблему. Разом з тим в останній п'єсі в значній мірі відбилась і його власна трагедія з Армандою. Прегарною сатирою на жінок є й п'єса «Les femmes savantes» («Учені жінки»). Але що становить дійсну славу Мольєра, то се його п'єси «Тартюф», «Дон-Жуан» і «Мізантроп». В них він тяжким бичем сатири карає вади тогочасного суспільства, головню — лицемірство попів і розбещеність шляхетства. В такому ж напрямку написано й п'єси «Скупий», «Міщанин-шляхтич» та інші.

Сучасне суспільство не могло дарувати йому знущання над собою і всіма способами старалось виявити своє обурення в інтригах, доносах і сплітках.

П'єси Мольєра забороняли, і він мусив їх переробляти й нівечити, щоб сяк-так здобути можливість виставляти їх на сцені.

З особливою ненавистю накинулись попи на «Тартюфа». Архієпископ під загрозою відлучення від церкви заборонив читати, слухати й дивитись сю ніби неморальну п'єсу. Король піддався натиску і заборонив її. Мольєр, переробивши п'єсу, попробував був виставляти її на приватних сценах і поза містом в замках, а разом з тим почав шукати протекції в королівській родині і навіть у папського нунція, але ніщо не помагало. Навпаки, один фанатичний священик в брошурі, присвяченій королеві, вимагав навіть смерті Мольєра на огнищі.

Після довгої тяганини, вже в третій редакції, п'єсу дозволено до друку і до вистави на сцені.

А між тим, як можна догадуватись, Мольєр задумав «Тартюфа» не без відома короля, якому вельми докучили лицемірні ортодокси церкви, в тім числі і невпо-

кійна королева-мати, що вічно возилась з різними клерикальними пройдисвітами. Її сварливу вдачу Мольєр, кажуть, виявив у постаті пані Пернель, за що королева його страшенно ненавиділа. Для титулової ролі п'єси автор взяв правдиві риси відомих того часу святців — абата Рокета, Лямуаньйона і отця Ляшеза, користуючись оповіданнями про поведження й інших дрібних «тартюфів». Епізод з шкатулою, напр., се дійсна каверза, яку зробив з князем Конті якийсь *père Ithier* \*.

В п'єсі є окремі місця, позичені з літературних джерел, — напр., кінець 3-ї дії збудовано на мотиві з повісті Скаррона <sup>3</sup>, є позички з Рабле <sup>4</sup>, Реньє <sup>5</sup>, іспанця Барбадільйо. Але важно те, що всі ці риси в Мольєра перероблено в психологічно вірний тип святця-лицеміра.

Вада п'єси — се несподіване втручання в дію короля, що своїм декретом рятує Оргона, і нарешті панегірик на честь короля (до речі, сей панегіричний монолог поліція дехто навіть не подає в перекладі, а на сцені його звичайно викидають). Се місце, безперечно, треба розуміти як компроміс автора, щоб врятувати п'єсу з лабет цензури. Взагалі ж п'єсу треба вважати за зразок художнього твору. Її експозиція, себто вступне вяснення сюжету, є правдивим шедевром драматичної техніки. Вступ сей втягує глядача з самого початку в рух інтриги; поява головного героя тільки в 3-й дії, підготовлена його характеристикою з уст інших осіб, викликає напруженість сподівання. Видержано цілком єдиність дії, осередком якої завжди лишається Тартюф. Нарешті, майстерно змальовано справді живих людей в колоритних постатях всього антуражу. Устами Клеанта, як речник здорового розуму, озивається сам автор.

На українській сцені ся п'єса може піти дуже легко вже тому, що постаті Оргона, Клеанта, Даміса, Ельміри,

---

\* батько Ітьє (фр.).

Пернель і Доріни дуже близькі до нашої національної вдачі. Оргон, напр., місцями певнісінько нагадує нашого Мартина Борулю. Трохи труднощі дадуть нашим акторам хіба філігранові фігурки Валера і Мар'яни. Сам Тартюф — се невичерпане джерело для характерних артистів усіх народів.

В п'єсі стільки веселого, тонкого дотепу, що дивно, як ми, уславлені своїм гумором українці, до сього часу не мали перекладу сього класичного твору.

Щодо перекладу В. Самійленка, треба признати, що зроблено його гарною, чистою, літературно-народною мовою, з обережним дотриманням тексту і по змозі навіть віршового розміру первотвору.

## СПОГАДИ

### *Вступні уваги*

Мемуарна література з історії українського театру дуже невелика. Ряд визначних сценічних діячів, як-от Карпенко-Карий, Затиркевич-Карпинська, Ліницька, зішли в могилу, не залишивши нам оповідання про те, як вони жили, працювали, творили, кого стрічали на своїм шляху і чого живими свідками були самі. З живих корифеїв театру тільки М. К. Садовський озвався ширшими спогадами на сторінках «Літературно-наукового вісника» та в тім же журналі своїми спогадами про Карпенка-Карого поділилась дружина його С. В. Тобілевичева. Уривкові й принагідні спомини (Карпенка-Карого про виставу «Наталки Полтавки», Л. М. Старицької-Черняхівської про перший виступ українського театру в Києві, спомини арт. Ванченка-Писанецького<sup>1</sup> тощо, а також статті й замітки О. П. Косачевої, Мод. Левицького, В. О. Коннор-Вілінської, О. Русова й інших) мають своє цінне епізодичне значення.

Очевидно, в центрі уваги знавців і прихильників нашого театру мусять бути спомини того, хто сам був творцем і головним проводирем цього театру,— спомини Марка Лукича Кропивницького.

М. Л. Кропивницький це добре зрозумів і здавна збирався написати якнай докладніші спомини про своє багате на різноманітні враження й повне творчої енергії життя. Незважаючи на несприятливі для цього умовини артистичного побуту, він кілька разів заходжувався коло писання споминів, але довести до певного завершення своє завдання йому так і не пощастило.

З видрукуваних російською мовою ми знаємо «Итоги за 35 лет», уміщені в «Сыне отечества» р. 1905 ще за життя автора. По смерті дружина його Надія Василівна Кропивницька, переклавши на російську мову, надрукувала р. 1916 в «Вестнике Европы» його «Автобіографію», твір дуже великий, але, на жаль, до кінця не доведений. Твір цей українською мовою р. 1912 я одержав од неї ж, але видрукувати його через великий розмір у наших виданнях було не можна. Маю в себе ще одну коротеньку «автобіографію» М. Л[уки]ча, написану 9 жовтня р. 1886 російською мовою спеціально для Антоніни Вас. Маркович (сестри Дмитра Марковича), в якій вона раніше й переховувалася разом з іншими листами до неї (з 1880 до 1885 рр.). Цю автобіографію опублікував у поточному році в збірці М. Грушевського «За 100 літ» Т. Слабченко\*.

Того ж 1912 р. Н. В. Кропивницька писала мені: «Затем у меня имеются «спогади про Бобринець і бобринчан», часть этой работы М. Л. посылал в «Л.—Н. В.», чтобы разоблачить клевету и инсинуации Садовского, но редакция желала напечатать ее с выпусками, на что, конечно, М. Л. не согласился».

---

\* Крім того, Т. Слабченко видав ще окрему брошуру «З листування М. Кропивницького». ДВУ, 1927,— Автор.

На моє прохання Н. В. прислала мені рукопис тих спогадів, але в заголовку після слова «Спогади» дальші слова «про Бобринець та бобринчан» були закреслені й замість них зверху дописано «Марка Лукича Кропивницького».

Ознайомившись із змістом рукопису, я дійсно побачив, що через гострополемічний характер його з одного боку, а з другого зважаючи на той патріотичний протекціонізм, що панував у наших виданнях перед революцією, надрукувати його не буде можливості. Довелося в надії на кращі умовини в майбутньому покласти рукопис до мого театрального архіву, де він укупі з іншими споминами та листами різних сценічних діячів щасливо якомсь і переховався до цього часу.

На пропозиції редакції «Життя й революція» виготовляючи тепер його до друку, я в нім, крім дрібних технічних виправок, ніяких більших змін не робив; довелось лише викинути один дрібний епізод із життя Ів. Карп. Тобілевича (Карпенка-Карого) тому, що епізод цей нічого спільного з театром не має, а без перевірення в непевнім викладі Кропивницького міг би кинути неправдиве світло на приватне життя покійного драматурга.

Переглядаючи ці «Спогади», бачимо, що вони розпадаються на дві майже рівні половини, але цілком різного характеру, й до того ж слабко та штучно з собою зв'язані. Перша половина становить свою окрему самостійну цілість — в ній автор подає хоч і не глибоку, але не без гумору і жвавості написану, хроніку заштатного містечка Бобринця з його закутними мешканцями. Знати, що автор мав намір у низці колоритних малюнків схарактеризувати те середовище, де він зріс і обертався перед тим, як остаточно вступив на професійний шлях артиста, але через якісь перешкоди він дав лише кілька коротеньких сценок та випадкових епізодів і несподівано на 1870 році урвав.

Дивно, що, малюючи досить майстерно постаті Яшки-флейтиста, рябої Оляни, губернатора Клушина і судді Свірчевського, автор спогадів лише побіжно згадує про перебування в Бобринці на засланні відомого письменника О. Я. Кониського, який, як нам відомо, мав чималий вплив на вироблення національно-демократичного світогляду і самого Кропивницького, і його приятеля, Ів. Карп. Тобілевича, а про елісаветградських свідомих українців того часу, як, напр., Менчица, лікаря Панаса Ів. Михалевича, етнографа Андр. Мих. Грабенка (псевдонім — Конощенко) і «артільного батька» Мик. Вас. Левицького, то й цілком не згадує, хоч дехто з них (особливо П. І. Михалевич) теж чимало міг спричинитися до його національно-культурного розвитку.

Друга половина «Спогадів» — це вже, властиво, не спогади, а гаряча полеміка, де Кропивницький зводить свої старі рахунки з братами Тобілевичами (Карпенком-Карим, Саксаганським і Садовським). Очевидно, прочитавши в Л.—Н.В. «Спогади» Миколи Карп. Садовського, Марко Лукич загорівся бажанням, як то кажуть, «вивести на чисту воду» ті твердження М. Садовського, що здавались йому несправедливими чи фальшивими, та за одним заходом віддячитись і за ті кривди, яких зазнав од інших своїх співробітників у давніх часах нашого театру. Ці уривкові спогади різних кривд, курйозних, часом таки дуже несмачних, епізодів із минулих відносин наших артистів між собою і становлять ту другу частину спогадів Марка Кропивницького, яку він нашвидку написав і штучно пригнав до першої половини.

Виступаючи головно в своїй обороні, автор не додержує систематичного і зрівноваженого викладу, помінаючи багато цікавих сторінок з історії своєї артистичної кар'єри і в полемічному запалі допускається недбалих помилок, неточного переказування фактів, а часом і тенденційних огріхів, хоч загалом його оповідання все-таки



справляє враження щирої сповіді наболілої душі. З цього приводу мушу зробити кілька зауважень.

Про своє десятирічне перебування на російській сцені Кропивницький майже нічого не каже, він тільки називає тих визначніших артистів, з якими довелось йому служити в Одесі, та відзначає, що за 5 років він мусив переграти понад 500 ролей.

Оці-от «понад 500 ролів» (тільки за перші 5 років), переграних разом із плеядою корифеїв російської сцени, зобов'язували ж до чогось молодого артиста на початку його кар'єри, і, певно, колосальну працю на протязі 10 років мусив подолати його визначний талант, щоб гідно втриматись на відповідальній позиції. Ми знаємо, що з усіх українських артистів *єдиний* М. Л. Кропивницький прийшов на нашу сцену цілком закінченою, готовою величиною, артистом-творцем, з доскональною технікою, широкою мистецькою ерудицією і високою «культурою актора», не кажучи вже про його першорядний талант.

Це, очевидно, дала йому попередня десятирічна праця на російській сцені, але, на жаль, процес цієї праці для нас лишився секретом, бо М. Л. у своїх спогадах нам про нього нічого не сказав.

Оповідуючи про переломову добу, коли він зважився покинути російську сцену і «перейшов Рубікон», автор пише: «Я нарешті наважився скласти українську трупу, котру й заснував у кінці р. 1881 в Кременчуці». Фактично так не було. Ніякої української трупи М. Л. в Кременчуці не складав, а сам, приїхавши р. 1880 з Полтави від Виходцева, служив режисером і актором у російській трупі Г. А. Ашкаренка<sup>2</sup>, що, граючи російські п'єси, між іншими виставляла і українські, для чого мала і спеціальну гардеробу українських костюмів, аж поки р. 1881, діставши дозвіл від міністра Лоріс-Меликова (у відповідь на телеграфне прохання від імені Ашкаренка і Кропивницького), не перейшла на виключно

український репертуар, з яким давала на початку вистави в Кременчуці й Харкові. Отже, орендарем Кременчуцького театру, власником театрального майна й юридично відповідальною особою як антрепренер трупи був лише Г. А. Ашкаренко.

З цією ж трупою, що на чолі її як антрепренер стояв Ашкаренко, а як режисер — Кропивницький, вони й поїхали в січні р. 1882 до Києва, взявши з собою ще молододу артистку Маркову. В Києві грали до посту. Влітку того ж року до трупи Ашкаренка, що грала знову в Харкові (театр «Баварія»), приїздили на гастролі Кропивницький і Садовський, а на зиму склав трупу (взявши частину артистів од Ашкаренка) М. Старицький, режисером і в цій трупі був М. Кропивницький. Всі ці фактичні дані встановлює точно сам Г. А. Ашкаренко в статті, вміщеній у «Рідному краї» (1908, ч. 15) і в низці листів до мене, що незадовго будуть оголошені.

Очевидно, цим я не хочу сказати, що творцем українського театру був Ашкаренко; він був лише антрепренером першої трупи, її матеріальним фундатором, як пізніше вже соліднішим фундатором її став М. П. Старицький. Але справжнім творцем, «батьком» українського театру все-таки непохитно лишається тільки М. Л. Кропивницький, що, як режисер і ідейно-художній керівник його, заклав міцні підвалини під будову театру й утворив самобутню артистичну школу на сцені.

До числа тенденційних огріхів автора треба залічити й підкреслено іронічне ставлення до батька Тобілевичів, небіжчика Карпа Адамовича, що, мавши неширокий освітній кругогляд, разом з тим визначався тонкою спостережливістю й гумористичною вдачею, за якою ховався меткий і здоровий розум; тому й не кожний міг одгадати — де в нього жарт, а де його справжня думка.

Найважче сучасному читачеві зорієнтуватись у відносинах з братами Тобілевичами. Для мене, наприклад, нема сумніву, що останні, нерідко забуваючи, чим вони мусили б завдячувати своєму вчителеві й старшому приятелеві, часом необачно, а часом і навмисно кривдили його та зневажали його гостроамбітну і поривчу натуру. Не без того, звичайно, що й М. Л. своєю химерною й примхуватою вдачею сам не раз був тому винен.

В цих спогадах він про себе пише так: «Я ніколи не зугарен був обрахувать докладно і поступово свій життєвий напрям, а завжди немов безпосередньо підпадав під вплив сили стихійної й раптом скорявся їй всіма думками і всією істотою». І справді-таки, він був фантастом, ентузіастичною натурою, що підпадала стихійним впливам своєї творчої уяви, але не тільки на сцені, а частенько і в житті. Дивно, що тонкий аналітичний розум його та колосальний такт і витримка на сцені і в житті незрідка хибували (його спроби хитрувати, укладати якісь далекосяглі плани звичайно розмінювались на дрібниці й сходили нанівець), і ця поважна людина, сама того не помічаючи, робилась іграшкою в руках якогось інтригана.

Що закулісні інтриги між акторами — явище суто побутове і звичайне — це знає кожний, але все-таки треба визнати, що між Кропивницьким і Тобілевичами відносини ввесь час були гостро напружені, й це дуже негативно позначалося на успішнім розвитку театру та чимало гіркої отрути вливало в душу М. Л. Кропивницького. Відносини ці псувалися головно на ґрунті авторського самолюбства, а в останній час і на ґрунті акторському і режисерському. Карпенко-Карий як драматург безперечно перевищував Кропивницького, що особливо в драмах останнього періоду давав досить-таки слабку і літературну, і сценічну продукцію. Брати Тобілевичі, об'єднавшись в одній трупі з Кропивницьким, натураль-

но ухилились од вистави таких його п'єс (див. інцидент з п'єсою «Перед волею»), а це ножем різало по самолюбству автора. Кропивницький як актор жадав нових ролей, а Карпенко-Карий, обігравшись добре у ролях свого репертуару, не хотів тими ролями з ним ділитись (Потоцький, Боруля), бо в поглядах на трактування цих ролей вони не сходились — в трупі Саксаганського за час окремого існування виробилась своя натуралістична школа і свої традиції, відмінні від вироблених у Кропивницького.

Така ж різниця позначалась і в режисерській методі. Щоправда, злі язики говорили, що Карпенко-Карий з Саксаганським у своїй трупі умисно виставляли недбало і валили п'єси Кропивницького, а Кропивницький віддячувався їм за це в своїй трупі на п'єсах Карпенка-Карого. Як би там не було, деякі об'єктивні факти, що їх наводить у своїх спогадах автор (конкурентційні маневри під час перебування двох труп в одному місті), дійсно промовляють не на користь його супротивників.

Наприкінці згадаю про «бунт» у трупі Саксаганського і Садовського, що про нього не цілком точно оповідає Кропивницький. «Бунт» цей виник у згаданій трупі на ґрунті моральному й економічному через те, що більшість членів т-ва (18 осіб) не хотіли бути тільки *номінально* товаришами, а зажадали права брати актуальну і безпосередню участь у провадженні всієї театральної справи (крім режисерства), — а власне: вирішувати на загальних зборах більшістю голосів справи адміністративно-господарчі, справи репертуару й орендування театрів на сезон. Брати Тобілевичі, що стояли на чолі товариства і під назвою його порядкували всіма справами самовладно, як хазяїни, перекладаючи лише ризик підприємства на всіх товаришів, на це згодитись не захотіли; тоді «бунтарі», довівши в Києві сезон до кінця, покинули їх і вилучились в окрему трупу.

Порівнюючи спогади М. Садовського із спогадами М. Кропивницького, де вони в азарті потрапляють часами в позиції Шила і Шпоньки, коли ті змагаються за своє «дворянство» (напр., оповідаючи про те, до кого з них частіше на височайшій аудієнції обертався цар, або змагаючись за прихильність Суворіна), все-таки з більшою увагою хочеться прислухатися до поважного голосу Кропивницького, що озивається тепер до нас, мовби з домовини, не мавши змоги подати голосу в своїй обороні за життя.

## ПРИМІТКИ

Збірка «Театр і драма» обіймає переважно більшість того, що Микола Вороний надрукував з питань театру і драматургії. Для зручності матеріали розподілено на кілька розділів. У першому розділі передруковується праця, що була опублікована в «Літературно-науковому віснику» і в 1913 році вийшла окремою книгою під назвою «Театр і драма» у видавництві «Волосожар».

*Олег Бабишкін.*

*Театральний світ Миколи Вороного*

<sup>1</sup> Рукописний відділ інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (далі скорочено — РВ ІЛ), ф. 110, № 28.

<sup>2</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 2.

<sup>3</sup> *Ерастов Степан Іванович* (1857 — ?) — український громадський діяч на Кубані.

<sup>4</sup> *Драгоманов Михайло Петрович* (1841—1885) — український публіцист, літературознавець, фольклорист, економіст, філософ, громадський діяч. Очолював ліве крило київської «Громади». В 1876 емігрував. Заснував у Женеві вільну українську друкарню, видавав журнал «Громада». Автор літературно-критичних праць про Т. Шевченка, Ю. Федьковича, О. Герцена. В 1878 виступив у Парижі з доповіддю «Література України» на міжнародному конгресі.

<sup>5</sup> Микола Вороний. Іван Франко: Враження і спомини // Укр. трибуна.— 1921.— 3 черв.

<sup>6</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>7</sup> У листі до проф. О. Білецького М. Вороний писав: «В р[о-

ці] 1897 я став фактичним редактором «Зорі» (офіційним був Олександр Борковський, бо я, як російський письменник, на це не мав прав)». (РВ ІЛ, ф. 110, № 29).

<sup>8</sup> *Огоновський Іларій Михайлович* (1854—1929) — український філолог. Перекладав твори грецьких та римських письменників.

<sup>9</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Революційна українська партія (РУП) — дрібнобуржуазна партія, створена в 1900 в Харкові Д. Антоновичем, М. Русовим та ін. Складалася з нечисленних гуртків, т. зв. «вільних громад». Взяла на озброєння ідею «культурно-національної автономії». З грудня 1905 називалася Українська соціал-демократична робітнича партія (УСДРП).

<sup>12</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>13</sup> Українська соціал-демократична робітнича партія (УСДРП) — з 1905. Лідери її — В. Винниченко, С. Петлюра та ін. Після Лютневої революції 1917 УСДРП стала однією з провідних партій у контрреволюційній Центральній раді. Після розгрому іноземних інтервентів та внутрішньої контрреволюції верховоди УСДРП втекли за кордон.

<sup>14</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>15</sup> *Адлер Альфред* (1870—1937) — австрійський психіатр і психолог, засновник системи індивідуальної психології.

<sup>16</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Рукописний відділ Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР, № К-ч, 123.

<sup>21</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>22</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 2.

<sup>23</sup> *Білецький Олександр Іванович* (1884—1961) — український і російський радянський літературознавець, академік АН СРСР і АН УРСР. Досліджував проблеми теорії літератури, психології художньої творчості.

<sup>24</sup> Білецький О. Микола Вороний // Микола Вороний. Вибрані поезії. — К., 1959. — С. 25.

<sup>25</sup> Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т. 16. — С. 14.

<sup>26</sup> *Черкасенко Спиридон Феодосійович* (1876—1940) — український письменник, поет, драматург, публіцист. В 1919 емігрував. У ранніх творах помітні тенденції символізму і мелодрами.

<sup>27</sup> Вороний М. Поезії: 2-е вид., змін., доповн. — Черкаси; К.: Сіяч, 1920. — Т. 1. — С. 5.

<sup>28</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>29</sup> Рильський М. Вступне слово // Олександр Қисіль. Укр. театр.— К., 1968.— С. 5.

<sup>30</sup> Вороний М. Український театр під час революції // Укр. трибуна.— 1921.— 5 серп.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Театральне мистецтво.— Львів, 1923.— Вип. 6, 7.— С. 81.

<sup>33</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 177, оп. 3, од. зб. 3665, лист від 5 берез. 1927.

<sup>34</sup> РВ ІЛ, ф. 110, № 29.

<sup>35</sup> *Пишибишевський Станіслав* (1868—1927) — польський письменник і драматург. Критика буржуазної моралі, антиміщанське бунтівництво поєднувалось в його творчості з культом сильної особи, естетизмом. Автор декадентських романів, драм. Свої погляди на сценічне мистецтво виклав у статті «Про драму і сцену».

### *Театр і драма*

Друкується за текстом книги: Микола Вороний. Театр і драма.— К.: Волосожар.— 1913.

<sup>1</sup> Передмову до книги від імені видавництва «Волосожар» написав автор і видавець збірки Микола Вороний.

### *Театральне мистецтво і український театр*

<sup>1</sup> *Поссарт Ернст* (1841—1921) — німецький актор, режисер, театральний діяч. Майстер раціоналістичного складу, володів віртуозною технікою, приділяв скрупульозну увагу технічному відпрацюванню ролей.

<sup>2</sup> *Барнай Людвіг* (1842—1924) — німецький актор, театральний діяч. Один з визначних майстрів трупи Мейнінгенського театру, неперевершений виконавець героїчних ролей. Гра Барная була відзначена пластичністю, підкресленою патетикою, високою артистичною культурою.

<sup>3</sup> *Зонненталь Адольф фон* (1834—1909) — австрійський актор, один з провідних акторів віденського «Бургтеатру». Манери Зонненталя притаманна висока майстерність сценічного слова, природність, художня простота, витонченість.

<sup>4</sup> *Левінський Йозеф* (1835—1907) — австрійський актор реалістичної школи. Його виконанню притаманна інтелектуальність, виразність втілень.

<sup>5</sup> *Міттерверцнер Франц* (1844—1897) — австрійський актор, один з найбільш демократичних акторів свого часу. Вирізнявся



великим темпераментом, тяжів до імпровізаційності й перевтілення.

<sup>6</sup> *Кайнц Йозеф* (1858—1910) — австрійський актор реалістичної школи. Натхненне мистецтво К. принесло йому славу одного з найпопулярніших європейських акторів.

<sup>7</sup> *Лаубе Генріх* (1806—1884) — німецький письменник, театральний діяч, режисер. У 1849—1867 керував «Бургтеатром». Один з реформаторів режисури, розвивав реалістичні традиції австрійського театру.

<sup>8</sup> *Гутман* — театральний діяч, близький до Лаубе.

<sup>9</sup> *Гагеман Карл* — німецький театрознавець, автор книги «Мистецтво сцени».

<sup>10</sup> *Гарден* — театральний діяч, близький до Лаубе.

<sup>11</sup> *Брам Отто* (1856—1912) — німецький режисер, критик, театральний діяч. У своїй творчості пропагував ідеї натуралізму. З 1889 керував літературно-театральним товариством «Вільна сцена».

<sup>12</sup> *Деврієнт* — німецька акторська родина. Скоріше за все М. Вороний мав на увазі Макса Деврієнта (1857—1929) — актора віденського «Бургтеатру».

<sup>13</sup> *Вольф Теодор* — один з ініціаторів створення берлінської «Вільної сцени».

<sup>14</sup> *Рейнгардт Макс* (1873—1943) — німецький актор, режисер, педагог, театральний діяч, один з реформаторів європейської режисури. Експериментував у галузі театральної форми, нових засобів виразності, виступав проти натуралізму в театральному мистецтві.

<sup>15</sup> *Фукс Георг* (1868—1949) — німецький драматург, режисер і теоретик театру. Один з організаторів Мюнхенського художнього театру. Фукс заперечував актуальну проблематику театру, стверджував, що театральність — головний принцип сценічного мистецтва. Автор відомих теоретичних праць «Сцена майбутнього» і «Революція театру».

<sup>16</sup> *Зудерман Герман* (1857—1928) — німецький письменник, драматург, творчість якого позначена елементами натуралізму і модернізму.

<sup>17</sup> *Гауптман Гергарт* (1862—1946) — німецький письменник, драматург. Представник німецького натуралізму.

<sup>18</sup> *Шніцлер Артур* (1862—1931) — австрійський письменник, драматург. Належав до віденських імпресіоністів.

<sup>19</sup> *Ведекінд Франк* (1864—1918) — німецький драматург, один з попередників експресіонізму. Автор антибуржуазних драм, сатиричних віршів.

<sup>20</sup> *Гофмансталь Гуго фон* (1874—1929) — австрійський поет і драматург, представник неоромантизму і символізму.

<sup>21</sup> До членів товариства «Вільна сцена» прираховувались не тільки члени трупи, але всі, хто ставав власниками театральних абонементів, що розповсюджувались серед населення.

<sup>22</sup> Останній рядок вірша Ф. Тютчева «Silentium!».

<sup>23</sup> *Еккерман Йоганн Петер* (1792—1854) — особистий секретар Й. В. Гете. Автор мемуарів «Розмови з Гете...».

<sup>24</sup> *Гюйо Жан Марі* (1854—1888) — французький філософ-позитивіст, прихильник утилітаризму. Розглядав духовні явища з точки зору їх біологічної корисності.

<sup>25</sup> *Рескін Джон* (1819—1888) — англійський письменник, теоретик мистецтва, ідеолог прерафаелітів. Романтичний протест Рескіна проти буржуазної реальності поєднувався з закликами до відродження творчого середньовічного ремесла.

<sup>26</sup> Йдеться, очевидно, про досвіди сценічної стилізації В. Мейерхольда у Московській студії на Поварській вулиці.

<sup>27</sup> *Крег Генрі Едуард Гордон* (1872—1966) — англійський режисер і актор, художник, теоретик театру. Реформатор європейської сцени, руйнівник її натуралістичних засад, автор теорії «надмаріонеток», якими повинні бути замінені живі актори.

<sup>28</sup> Маються на увазі «ідеальні пориви».

<sup>29</sup> «*Шантеклер*» — п'єса Едмона Ростана, в якій драматург в алегоричній формі виклав свої погляди на роль і призначення романтичного мистецтва. П'єса була піддана критиці обивательськими колами паризької громадськості.

<sup>30</sup> Теорія «оргіастичного мистецтва» передбачає концентрований емоційний вплив театру на глядачів, злиття сценічних та глядачевих емоцій.

<sup>31</sup> Вираз «позакласова інтелігенція» характерний для модерністської концепції мистецтва М. Вороного. «Позакласова» — значить позбавлена інтересу до соціального забарвлення мистецтва, зосереджена виключно на філософському усвідомленні життя.

<sup>32</sup> *Овсянко-Куликовський Дмитро Миколайович* (1856—1920) — російський літературознавець і мовознавець. Йому належать праці про російських класиків літератури, по дослідженню проблем психології творчості.

<sup>33</sup> Автор має на увазі досліди Г. Фукса і Г. Крега із змінами сценічного простору, із несхожими спробами за допомогою нових форм сценічної архітектури виявити філософський зміст драматургії.

<sup>34</sup> Термін «неореалістичний» стосовно Московського Художнього театру не прижився. Сьогодні ми говоримо про імпресіоністичні елементи в реалістичних виставах К. Станіславського, про збагачення реалістичного методу художнього відображення життя через відхід від натуралізму до комплексу чисто імпре-

сіоністичних засобів виразності — відтворенню зв'язків між внутрішнім світом людини і навколишнім світом.

<sup>35</sup> Думку М. Вороного можна зрозуміти так: всі європейські театральні культури проходять спільні етапи становлення і розвитку, а національна самобутність кожної визначається не за зовнішніми, скажімо, стилзованими ознаками, а за забарвленістю цих спільних або близьких процесів. М. Вороний обстоює надзвичайно глибоку думку про національну справжність театру, що визначається вірністю митця національному ладові душі народу.

<sup>36</sup> *Коклен Бенуа Констан* (К.-Старший) (1841—1909) — французький актор, теоретик театру. Яскравий представник реалістичної школи, але в той же час він заперечував необхідність справжнього сценічного переживання, був майстром мистецтва удавання. Автор теоретичних статей.

<sup>37</sup> *Мюссе Альфред* (1810—1857) — французький драматург, поет, близький до прогресивних романтиків своїм антибуржуазним пафосом.

<sup>38</sup> *Спенсер Герберт* (1820—1903) — англійський філософ, один з родоначальників позитивізму та буржуазної соціології. Прагнути виправдати соціальну нерівність, уподібнював людське суспільство тваринному організмові і переносив біологічне вчення про боротьбу за існування на історію людства.

<sup>39</sup> *Геккель Ернст* (1834—1919) — німецький біолог-еволюціоніст, представник природнонаукового матеріалізму, прихильник вчення Ч. Дарвіна.

<sup>40</sup> Зближуючи Ф. Ніцше і Ф. Достоевського, М. Вороний, очевидно, мав на увазі дослідження Ф. Достоевським психології надлюдини у «Злочині і карі» та «Бісах».

<sup>41</sup> *«Помста гуцула»* — драма Й. Корженевського.

<sup>42</sup> *«Циганка Аза»* — драма М. Старицького.

<sup>43</sup> *H. Gutzman* [Гутсман] — очевидно, мовознавець.

<sup>44</sup> *Буало Нікола* (1636—1711) — французький критик, поет, теоретик класицизму. У дидактичній поемі «Поетичне мистецтво» систематизував положення, висунуті попередниками класицизму, і виклав їх у живій, епіграматичній формі.

<sup>45</sup> *Леґуве Ернст* (Габріель Жан Вільфрід) (1807 — 1903) — французький драматург, нерідко писав п'єси разом з Е. Скрібом.

<sup>46</sup> *брати Адельгейми* — Роберт Львович (1860—1934), Рафаїл Львович (1861—1938) — російські актори. Понад 40 років вели спільне життя акторів-гастролерів, несли у російську провінцію високу театральну культуру.

<sup>47</sup> *Колтановська Є.* — українська актриса, автор спогадів і театально-критичних статей.

<sup>48</sup> *Фейербах Ансельм* (1829—1888) — німецький живописець, театральний художник. Не визнавав натуралістичні декорації. Представник неоідеалізму. Прагнув відродити монументальне мистецтво у великих, далеких від життя полотнах на теми античних легенд.

<sup>49</sup> *Ляугеншлегер Карл* (1843—1906) — німецький театральний машиніст. Побудував у 1896 році (разом з І. Савичем) конструкцію сценічного кола, здійснив її електрообладнання. Написав книгу «Мюнхенська обертова сцена у Королівському Резиденц-театрі та її нове електрообладнання».

<sup>50</sup> *Брандт Фріц* — німецький театральний машиніст.

<sup>51</sup> *Кричевський Василь Григорович* (1872—1952) — український архітектор, живописець, графік. Працював театральним художником у трупі М. Садовського.

<sup>52</sup> *Бурячок Іван Мартинович* (1877—1936) — український художник. У 1910—1918 постійно працював у театрі М. Садовського.

<sup>53</sup> Кричевський В. та Бурячок І. є основоположниками театральньо-декораційного мистецтва в українському театрі.

<sup>54</sup> ...російська Україна — мається на увазі частина України, що входила до складу Російської Імперії.

<sup>55</sup> *«Надія»* — «Загибель «Надії»» — драма Г. Гейрманса.

<sup>56</sup> *«Брат на брата»* — драма В. Грицинського.

<sup>57</sup> *«За синім морем»* — драма Я. Гордіна.

<sup>58</sup> *«Гетьман Дорошенко»* — трагедія Л. Старицької-Черняхівської.

<sup>59</sup> Очевидно, мова йде про Острогорського Віктора Петровича (1840—1902) — російського письменника, педагога.

<sup>60</sup> *Р. Х.* — Різдво Христове.

<sup>61</sup> *Мерсьє Луї Себастьян* (1740—1814) — французький письменник, драматург, теоретик театру, громадський діяч.

<sup>62</sup> *Думік Рене* (1860—1937) — французький письменник, есеїст, історик французької літератури. Автор «Есе про сучасний французький театр».

<sup>63</sup> *Піксерекур Гільбер де* (1773—1844) — французький драматург, один з творців жанру мелодрами.

<sup>64</sup> *Кювельє де Трі Антуан* (1766—1824) — французький драматург, автор численних п'єс.

<sup>65</sup> *Ла Мартельєр Жан-Анрі-Фердінан* (1761—1830) — французький прозаїк і драматург, автор історичних трагедій.

<sup>66</sup> *Ож'є Еміль* (1820—1889) — французький драматург, один з творців «школи здорового глузду», виступав проти романтизму.

<sup>67</sup> *Бріє Ежен* (1858—1932) — французький драматург.

<sup>68</sup> *Бйорнсон Бйорнстьєрне Мартініус* (1832—1910) — норвезь-

кий драматург, громадський діяч, представник критичного реалізму.

<sup>69</sup> *Гейрманс Герман* (1864—1924) — голландський письменник, драматург, театральний діяч. В 1912 організував і очолив «Нідерландське театральне об'єднання», де йшли майже всі його п'єси.

<sup>70</sup> *Аверкієв Дмитро Васильович* (1836—1905) — російський письменник, драматург, теоретик театру, критик. В 70-х роках був постійним театральним рецензентом «Московских ведомостей». Виступав проти казенної системи керівництва театрами.

<sup>71</sup> «*Сестра Тереза*» («За монастирською стіною») — п'єса Л. Камолотті.

<sup>72</sup> «*Две сиротки*» — п'єса А. Деннері і Е. Кармова.

<sup>73</sup> «*Материнское благословение*» — п'єса А. Деннері і Г. Ламуана.

<sup>74</sup> «*Тридцать лет спустя, или Жизнь игрока*» — п'єса В. Дюканжа.

<sup>75</sup> «*Семья преступника*» («Гражданская смерть») — п'єса П. Джакометті.

<sup>76</sup> *Грінченко Борис Дмитрович* (1863—1910) — український письменник, вчений і громадський діяч, автор «Словаря української мови» й численних праць з української етнографії та фольклору.

<sup>77</sup> «*Чарівниця*» («Кума Марта») — п'єса Юльченко-Здановської (переробка з «Чародейки» Шпажинського).

<sup>78</sup> «*Панна Штукарка*» — комедія О. Володського.

<sup>79</sup> *Рідель Л.* — польський драматург. Його п'єсу «Зачароване коло» переклала С. Тобілевич.

<sup>80</sup> *Протопопов Михайло Олексійович* (1848—1915) — російський драматург, літературний критик.

<sup>81</sup> *Крилов Віктор Олександрович* (1838—1906) — російський драматург, автор п'єс різних жанрів.

<sup>82</sup> *Аверченко Аркадій Тимофійович* (1881—1925) — російський письменник, драматург.

<sup>83</sup> *Морріс Вільям* (1834—1896) — англійський художник, письменник, теоретик мистецтва.

<sup>84</sup> *Вільє Бруно* (1860—1928) — німецький письменник, театральний критик, громадський діяч.

<sup>85</sup> *Белламі Едуард* (1850—1898) — американський письменник. Представник соціал-утопічного романтизму в літературі.

<sup>86</sup> «*Пан Штукаревич*» — комедія Е. Зіневича.

<sup>87</sup> «*Хвороба*» — комедія О. Володського і В. Самійленка.

<sup>88</sup> *Гордін Яків Михайлович* (1853—1909) — єврейський драматург. З 1891 року жив у США.

<sup>89</sup> *«Рада»* — українська щоденна газета. Видавалась з 1906 по 1914. Поруч з політичними та економічними питаннями широко висвітлювала українське літературне і мистецьке життя.

<sup>90</sup> *Суходольський Олексій Львович* (1863—1936) — український актор, режисер, антрепренер.

### *Драма живих символів*

<sup>1</sup> *Віктор'єн Сарду* (1831—1908) — французький драматург, автор п'єс різних жанрів: від водевіля до історичної драми.

<sup>2</sup> *«Нещасне кохання»* — п'єса Л. Манька.

<sup>3</sup> *«Хмара»* — драма О. Суходольського.

<sup>4</sup> *«Жидівка-вихрестка»* — драма І. Тогобочного.

<sup>5</sup> *«Недолюдки»* — драма К. Ванченка-Писанецького.

<sup>6</sup> *Театр «Студія» в Москві* — очевидно, мається на увазі Театр-студія на Поварській вулиці, що існувала з травня по жовтень 1905 р. Організатори — В. Мейерхольд та К. Станіславський. Діяльність студії носила експериментальний характер.

<sup>7</sup> *Інтимний театр в Петербурзі* — театр мініатюр, виник в період реакції, що настала після придушення революції 1905—07 рр.

<sup>8</sup> *Бодлер Шарль* (1821—1867) — французький поет. Учасник Революції 1848 року. Попередник французького символізму.

<sup>9</sup> *Виспянський Станіслав* (1869—1907) — польський драматург, художник, театральний діяч. Автор політичних драм. У своїх п'єсах прагнув виразити національне в стилі модерн.

<sup>10</sup> *«Сніг»* — п'єса С. Пшибишевського.

<sup>11</sup> *«Мати»* — п'єса С. Пшибишевського.

### *В пугах брехні*

<sup>1</sup> *Винниченко Володимир Кирилович* (1880—1951) — український прозаїк, драматург, публіцист, громадсько-політичний діяч. Суспільним поглядам Винниченка, схильного до соціалістичної орієнтації, притаманні неперодолані суперечності й постійні метання. Його політична діяльність розгорталась у нелегальній агітаційно-пропагандистській праці в межах завдань Робітничої української партії (РУП), пізніше — Української соціал-демократичної робітничої партії (УСДРП). Після Лютневої революції Винниченко організував у Києві видання центрального органу УСДРП «Робітничої газети» і від імені цієї партії входив до складу Центральної ради, очоливши Генеральний Секретаріат Української народної республіки (УНР).

Надалі разом із С. Петлюрою був одним з керівників Директорії. У 1919 Винниченко емігрував за кордон, де відмежувався від антинародної політики українських буржуазних націоналістів. У 1920 у Відні Винниченко організував «Закордонну групу українських комуністів», у центральному органі якої, газеті «Нова доба», надрукував ряд гострих памфлетів проти петлюрівщини. Драматичними були спроби Винниченка повернутись на Радянську Україну, щоб, за його словами, «брати участь у праці й боротьбі за соціалістичний устрій». Врешті-решт, порвавши з войовничою націоналістичною еміграцією, Винниченко присвятив себе здебільшого літературі, філософії, образотворчому мистецтву. Змінюючи місце проживання (Берлін, Відень, Прага), Винниченко з середини 20-х років оселився у Франції, де придбав шматок землі і хату, назвавши їх «Закутком». За часів фашистської окупації Винниченка було заарештовано й кинуте до концтабору. В 1949 Винниченко опублікував «Заповіт борцям за визволення», життєво-підсумковий документ, в якому остаточно розвінчує петлюрівщину, бандерівську отаманщину та її бандитське охвістя, вимушений визнати історичну реальність Радянської України. В публіцистиці останніх років Винниченко звертався до міжнародної громадської думки, закликаючи народи до «світового миру без бомб і барикад», висунув програму «порозуміння» між державами з різними політичними системами. 6 березня 1951 року, доведений до краю злиднями і голодом, Винниченко помер.

Розпочавши літературну діяльність ще в гімназії, продовжуючи її в університеті, солдатчині, під час наймитування, в еміграційному підпіллі й далі впродовж усього життя, Винниченко полишив по собі величезну літературну спадщину. Принципи художнього осмислення життя у творах Винниченка випливають із традицій соціально-викривального зображення буржуазної дійсності й моралі («Голота», «Голод», «Студент», «Уміркований та щирий» тощо). Еволюція його творчості засвідчила поглиблення психологізму, прагнення до філософського осмислення життя, напружений пошук гармонії між духовними інтересами особистості й загальними соціальними інтересами («Записки Кирпатого Мефістофеля», «Божки», «По-свій» тощо). В останніх творах Винниченка посилюються проповідницькі мотиви, зокрема розробляється ідея мобілізації всіх сил людства «на пропаганду війни проти війни» («Нова заповідь»); навколо цієї ідеї повинні, на думку автора, об'єднатись «і комуністи, і соціалісти, і республіканці, і націоналісти, і багато розумних, чесних капіталістів». Краща частина надбань Винниченка по праву входить до вершинних пам'яток вітчизняної культури.

<sup>2</sup> *Леопарді Джакомо* (1798—1837) — італійський поет-романтик. Автор патріотичних од, філософської лірики, прозаїчних творів.

### *З теорії драми*

#### *Дещо про міміку і рухи тіла*

Друкується за текстом місячника театру і сцени «Театральне мистецтво», що виходив у Львові заходом Гр. Гануляка (1923. — Вип. 2. — С. 22—24; Вип. 3. — С. 41—42; Вип. 4. — С. 58—62). Наприкінці публікації підпис — Др. М. В. («Доктор Микола Вороний»). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> *Волконський* (справжнє прізвище *Муравйов*) *Микола Йосипович* (1890—1948) — російський радянський режисер, театральний діяч.

#### *Режисер*

Друкується за текстом окремого видання: Вороний Микола. Режисер: Театральний підручник.— Львів, 1925.

<sup>1</sup> *Самійленко Володимир Іванович* (1864—1925) — український поет, письменник, драматург.

#### *Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала»*

Друкується за текстом книги: Старицький М. Ніч під Івана Купала: З увагами Миколи Вороного.— Львів: Укр. театр, 1925.

<sup>1</sup> М. Вороний має на увазі діяльних представників київської Громади, які, безумовно, мали вплив на М. Старицького. У цьому переліку треба виділити М. Драгоманова, який очолював радикальну частину громадівців.

### *З історії театру*

#### *Походження театральних афіш*

Друкується за текстом журналу «Сяйво» (1913.— № 1.— С. 28—29). Підпис: «М. В.».

<sup>1</sup> *Пліній Старший* (23 чи 24 — 79) — римський письменник, вчений, історик, державний діяч.



<sup>2</sup> *Теренцій Публій* (близько 195—159 до н. е.) — римський комедіограф. Використовував сюжети та маски нової античної комедії, виходив за рамки традиційних комедійних схем, вводив етичні та гуманістичні мотиви, створюючи психологічно окреслені типи.

*Український театр у Києві  
(Враження та уваги)*

Друкується за текстом журналу «Дзвін» (1914.— № 3.— С. 282—289; № 4.— С. 364—371; № 6.— С. 555—567).

Закінчення статті не з'явилося в світ, оскільки царат на початку першої світової імперіалістичної війни заборонив усі українські видання.

<sup>1</sup> *Васильєва Надія Сергіївна* (1852—1920) — російська актриса.

<sup>2</sup> *Колесниченко Трохим Петрович* (1876—1941) — український актор і режисер, автор кількох п'єс.

<sup>3</sup> *Олесь Олександр Іванович* (1878—1944) — український поет.

<sup>4</sup> *Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна* (1868—1941) — українська письменниця. Автор літературно-критичних та театрознавчих статей ліберально-буржуазного напрямку. Дочка М. Старицького. Писала поезії, оповідання, драматичні твори. Перекладала Г. Гейне.

<sup>5</sup> *Яновська Любов Олександрівна* (1861—1933) — українська письменниця, автор соціально-психологічних драм.

<sup>6</sup> «*Стара шахта*» («Катастрофа») — драма Граціє-Делле Марії Євгенії.

<sup>7</sup> *Сулима Тетяна Степанівна* (1863—1927) — українська письменниця.

*Український театр під час революції*

Друкується за текстом варшавської газети «Укр. трибуна» (1921.— 31 лип.; 1921.— 5 серп.).

<sup>1</sup> *Сольський Людвік* (1855—1954) — польський актор, режисер, театральний діяч.

<sup>2</sup> *Гайдебуров Павло Павлович* (1877—1960) — російський радянський актор і режисер. Теоретик і практик народного театру. Організатор загальнодоступного театру в Петрограді (1903—1914).

<sup>3</sup> *Злиття Державного і Молодого театру в один театр* було

помилкою, але пояснення цієї акції, викладене М. Вороним, викликає сумнів. Справа пояснювалась прозаїчніше: один театр було легше фінансувати, ніж два.

### *Артисти*

#### *Настя Переверзева*

Друкується за текстом часопису «Зоря» (1895.— Ч. 9.— С. 179—180).

#### *Марко Кропивницький*

Друкується за текстом часопису «Зоря» (1897.— Ч. 1.— С. 14—16).

<sup>1</sup> *Кониський Олександр Якович* (1836—1900) — український письменник, поет, педагог, громадський діяч.

#### *Лист до театральних діячів*

Друкується за текстом часопису «Неділя» (1912.— Ч. 36).

#### *Михайло Щепкін (1788—1863)*

##### *Етюд*

Друкується за текстом журналу «Сяйво» (1913.— № 7—9.— С. 172—182).

<sup>1</sup> *Свободный театр в Москве* — заснований К. Марджановим у 1913 році. Був задуманий як синтетичний театр, що охоплював усі види сценічного мистецтва. Відсутність чіткої художньої програми надала цьому експериментальному театрові еkleктичного характеру. Розрив між новаторським пошуком і комерційними інтересами антрепризи призвів до закриття театру, який проіснував один сезон.

<sup>2</sup> *Ярцев Петро Михайлович* (? — 1930) — російський театральний критик, драматург, режисер. Емігрував за кордон. З 1924 був режисером у Народному театрі в Софії.

<sup>3</sup> *Огарьов Микола Платонович* (1813—1877) — російський революціонер, поет, публіцист. Автор літературно-критичних праць, мемуарів, статей про мистецтво і літературу. Емігрував за кордон, де в Лондоні у 1856 разом з Герценом очолив Вільну російську друкарню. Пропагував за кордоном твори Т. Шевченка.

<sup>4</sup> *Станкевич Микола Володимирович* (1813—1840) — російський громадський діяч, філософ-ідеаліст.

<sup>5</sup> *Костомаров Микола Іванович* (1817—1885) — український і російський історик, етнограф, письменник. Один з засновників Кирило-Мефодіївського товариства. Літературна творчість пов'язана з розвитком українського романтизму.

<sup>6</sup> *Аксакови* — родина російських письменників.

<sup>7</sup> *Кетчер Микола Христофорович* (1809—1886) — російський письменник, перекладач.

<sup>8</sup> *Погодін Михайло Петрович* (1800—1875) — російський письменник, історик. Був близький до слов'янофілів. Автор праць з вітчизняної історії.

<sup>9</sup> *Галахов Олексій Дмитрович* (1807—1892) — російський історик літератури.

<sup>10</sup> *Анненков Павло Васильович* (1812 або 1813—1887) — російський літератор, критик, мемуарист. Представник естетичної критики. Був у близьких взаєминах з В. Белінським, М. Гоголем, О. Герценом. Особисто знав К. Маркса.

<sup>11</sup> *Кукольник Нестор Васильович* (1809—1868) — російський письменник. Автор історичної п'єси «Рука всевишнього вітчизну врятувала».

<sup>12</sup> *Сологуб Володимир Олександрович* (1813—1882) — російський письменник.

<sup>13</sup> *Писарев Олександр Іванович* (1803—1828) — російський драматург, перекладач, театральний критик. Стверджував, що завдання театру — у розвазі. В 1926 разом з А. Верстовським видав «Драматичний альбом для любителів театру і музики».

<sup>14</sup> *Шуберт Олександра Іванівна* (1827—1909) — російська актриса. Послідовниця М. Щепкіна, пропагувала його систему в провінції.

### З статті «Два ювілеї»

Статтю присвячено 25-літнім ювілеям сценічної діяльності Любові Ліницької та Федора Левицького. Перша частина статті присвячена Любові Ліницькій, пізніше майже без змін вона увійшла до книжки Миколи Вороного «Драматична примадона». Львів: Волосожар, 1924, за якою і друкється.

Другу частину статті, присвячену Федорові Левицькому, подано за текстом журналу «Сяйво» (1913.— № 10—12.— С. 244—245). Вперше про Федора Левицького Микола Вороной писав у тексті до портрета артиста, вміщеного в часописі «Зоря» (1896.— С. 486).

*Драматична примадонна*

*Естетично-критичний етюд.*

*До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької*

Друкується за текстом окремого видання: Микола Вороний. *Драматична примадонна.*— Львів: Волосожар. 1924.

До характеристики творчості Любові Ліницької Микола Вороний звертався кількаразово. У «Сяйві» надрукував нарис про її акторське мистецтво, без істотних змін включивши його і в книжку «Драматична примадонна».

У рецензії на це видання Петро Рулін вказав на деякі, на його думку, помилкові положення і факти. Це стосується, зокрема, останніх сторінок книжки М. Вороного. П. Рулін пише: «Останні ж сторінки книжки, де зупиняється він на тому моменті її життя, коли... матеріальні обставини примушують її перейти під батуту Курбаса...» і коли «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»,— неприємне лишають враження; життя та праця акторки у всякому разі заслуговують на уважне до них відношення; тому і слід би писати не на підставі неперевіраних чуток, а самих-но фактів. Ліницькій ж до «Березіля» було вже запізно йти, та ніколи ж вона там і не грала» (Україна.— 1926.— Кн. 5.— С. 164).

Петро Рулін також докоряє авторів за те, що він віддає мало уваги «третьому, найцікавішому, може, етапові її життя — виступам у європейському репертуарі. Такі ролі найсерйознішим безсумнівно були іспитом для старих на побутовщині та мелодрами вихованих акторів; тому особливо цікаво дослідити ці моменти» (Там же).

<sup>1</sup> *Вірина Олександра Іванівна* (? — 1926) — українська актриса. Грала у трупях М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського.

<sup>2</sup> *Маркова (Одинцова) Олександра Іванівна* — українська актриса кінця XIX — початку XX століття.

<sup>3</sup> *Боярська Євдокія Прокопівна* (1861—1900) — українська актриса, працювала в трупях М. Максимовича, М. Старицького.

<sup>4</sup> *Барілотті-Садовська Марія Карпівна* (1855—1891) — українська співачка і драматична актриса.

<sup>5</sup> *Базарова Ніна Володимирівна* (? — 1889) — українська актриса.

<sup>6</sup> Провідні актриси українського театру кінця XIX — початку XX століття.

<sup>7</sup> «Щира любов» — п'єса Г. Квітки-Основ'яненка.

<sup>8</sup> У січні 1919 М. Садовський виїхав з Києва разом з урядом Директорії, а в квітні 1920 емігрував за кордон. З рештками трупи він грав у Станіславі, Тернополі, а у Львові трупа розпалася. М. Садовський вирушив в Ужгород, де збирає нову трупу і дає вистави. У 1926 М. Садовський повертається на Батьківщину.

### *Мольєр*

Написано і надруковано як вступну статтю до видання п'єси «Тартюф» Мольєра в перекладі Володимира Самійленка. (К.— 1917.— С. V—XI. Друкується за цим виданням).

<sup>1</sup> *Гассенді П'єр* (1592—1655) — французький філософ-матеріаліст, математик та астроном. Пропагував атомістику та етику Епікура, на відміну від якого визнавав створення атомів богом.

<sup>2</sup> *Берньє* — знаменитий французький орієнталіст-мандрівник.

<sup>3</sup> *Скаррон Поль* (1610—1660) — французький поет.

<sup>4</sup> *Рабле Франсуа* (1494—1555) — французький письменник-гуманіст. Його роман «Гаргантюа та Пантагрюель» — енциклопедична пам'ятка культури французького Відродження.

<sup>5</sup> *Реньє Матюрен* (1573—1613) — французький поет.

### *Спогади*

#### *Вступні уваги*

Друкується за текстом місячника «Життя і революція» (1925.— Кн. 4.— С. 80—84). Ці вступні уваги Миколи Вороного вміщено як передмову до опублікованих у цій же книзі журналу «Спогадів» Марка Кропивницького.

<sup>1</sup> *Ванченко-Писанецький* Кость Іполитович (1863—1928) — український актор, режисер, антрепренер, драматург.

<sup>2</sup> *Ашкаренко Григорій Андрійович* — антрепренер російських та українських труп 2-ї половини ХІХ століття.

## ЗМІСТ

<i>Бабишкін О. К.</i> Театральний світ Миколи Вороного . . . . .	5
<b>ТЕАТР І ДРАМА</b>	
Передмова . . . . .	37
Театральне мистецтво і український театр . . . . .	39
Драма живих символів . . . . .	159
В путях брехні . . . . .	168
<b>З ТЕОРІЇ ТЕАТРУ</b>	
Дещо про міміку і рухи тіла . . . . .	191
Режисер . . . . .	201
Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» . . . . .	238
<b>З ІСТОРІЇ ТЕАТРУ</b>	
Походження театральних афіш . . . . .	257
Український театр у Києві . . . . .	259
Український театр під час революції . . . . .	293
<b>АРТИСТИ</b>	
Настя Переверзева . . . . .	305
Марко Л. Кропивницький . . . . .	307
Лист до театральних діячів . . . . .	314
Михайло Щепкін . . . . .	316
З статті «Два ювілеї» . . . . .	339
Драматична примадонна . . . . .	341
Мольєр . . . . .	372
Спогади . . . . .	381
Примітки . . . . .	390

Искусствоведческое издание

*Вороний Микола Кондратьевич*

ТЕАТР И ДРАМА

Сборник статей

Составление, вступительная статья  
*Бабышкина Олега Кондратьевича*

Примечания  
*Коломийца Ростислава Григорьевича,*  
*Бабышкина Олега Кондратьевича*

Киев, «Мистецтво», 1989

*На украинском языке*

Редактор *О. А. Пазенко*  
Художники *О. В. Яценко, С. В. Дядик*  
Художній редактор *В. В. Красій*  
Технічний редактор *Г. К. Юркова*  
Коректор *Н. А. Дарда*

ІБ № 2031

Здано на виробництво 27.10.88.  
Підписано до друку 23.01.89. БФ 37522.  
Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папір друкарський № 1.  
Гарнітура літературна. Друк високий.  
Умовн. друк. арк. 14,4. Умовн. ф.-відб. 16,58.  
Обл.-вид. арк. 18,14. Тираж 2000 пр.  
Зам. 8—321. Ціна 1 крб. 70 к.

Видавництво «Мистецтво».  
252034, Київ, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень».  
252053, Київ, Артема, 25.

**Вороний М. К.**

**В75** Театр і драма : Збірка ст. / Упоряд. вступ. ст. О. К. Бабишкіна.— К. : Мистецтво, 1989.— 408 с.

ISBN 5—7715—0208—1 (в опр.) : 1 крб. 70 к.,  
2000 пр.

Збірка познайомить читача з творчим доробком М. К. Вороного (1871—1940) — поета, журналіста, педагога, перекладача, актора, режисера, автора теоретичних праць з царини театру, образотворчого мистецтва, музики, ім'я якого довгі роки було безпідставно забуте. До книги ввійшли статті з питань теорії і практики вітчизняного та зарубіжного театру і драми.

**В**  $\frac{4907000000-074}{M207(04) - 89}$  БЗ—34—11—88

**ББК 85.33я44**



# МЯКОТНА ВОРОШНИЙ

