

84 Ук 7

В 75

Микола Вороний





Микола Вороний

Твори

КИЇВ
ВИДАВНИЦТВО
ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
«ДНІПРО»
1989

До книжки творів українського письменника Миколи Вороного (1871—1940) ввійшли його оригінальні поезії, переклади з російської, французької, польської, німецької та ін. мов, а також вибрані статті, рецензії, теоретичні праці з питань драматургії, театру, малярства, спогади про видатних сучасників. Його доробок є значним внеском у розвиток вітчизняної демократичної культури.

З більшістю творів цього видання радянський читач познайомиться вперше.

В книгу произведений украинского писателя Микола Вороного (1871—1940) вошли его оригинальные стихотворения, переводы с русского, французского, польского, немецкого и др. языков, а также избранные статьи, рецензии, воспоминания о выдающихся современниках. Творческое наследие автора является значительным вкладом в развитие отечественной демократической культуры.

С большинством произведений этого издания советский читатель познакомится впервые.

Упорядкування, підготовка текстів,
передмова та примітки *Г. Д. Вервеса*

Рецензент *Л. М. Новиченко*

Редактор *Н. В. Мельник*

В $\frac{4702640202-092}{M205(04)-89}$ 92.89

ISBN 5-308-00361-0

ДЕРЕОБЛІК 10

1987 96 ПЕРЕОБЛІК

© Упорядкування, передмова,
примітки, художнє оформлення.
Видавництво «Дніпро», 1989.

ПОЕТ ПОВЕРТАЄТЬСЯ НА БАТЬКІВЩИНУ

В історії української культури кінця XIX — початку XX століття творчість Миколи Вороного посідає помітне місце. Він був талановитим поетом і критиком, істориком і діячем українського театру, глибоким знавцем світової драматургії, перекладачем, актором і журналістом.

Так сталося, що його поетичним творам, на яких виховувалося переді пореволюційне покоління українських поетів, лише двічі (після повернення з еміграції) вдалося «прорватися» до радянського читача (видання 1929 і 1959 рр.), натомість доробок публіцистичний і науковий, головним чином з питань історії й теорії драматичного мистецтва, після Жовтня ще не видавався. Може, найбільше Вороному пощастило з перекладом «Інтернаціонала», який виконувався на різних урочистих зібраннях навіть тоді, коли поет перебував на засланні або за ґратами...

Вороний — постать досить неоднозначна. Для характеристики діяльності письменника універсального визначення не знайдеш: у його творчій біографії періоди піднесення змінювалися періодами занепаду і зневіри. Так, інтерес до робітничого руху в Росії та Австрії, захоплення революційним демократизмом Шевченка й Франка, економічним ученням Маркса чергувалися у Вороного із зацікавленням «естетичним стражданням» Верлена, пантеїзмом Шеллінга, індивідуалізмом російських і французьких символістів. Не раз переймався він ідеями «чистого мистецтва». Це співіснування різних захоплень, постійне намагання знайти якусь «третю» позицію в гострій соціальній боротьбі (внаслідок чого він не раз опинявся «по той бік добра і зла»), давня спроба примирити ідеалізм з матеріалізмом, а в художній практиці — реалізм із модернізмом, «чисте мистецтво» зі «служінням громаді», «естетику страждання» з епікуреїзмом — характерні для його передреволюційного світогляду, для його громадянської і творчої позиції того часу.

Звичайно, чимало тут залежало від характеру індивідуальних уподобань поета, хвилих, змінних настроїв, притаманних його психіці, тяжких обставин мандрівного життя (акторського «розгойданого» побуту), які не сприяли зосередженому вивченню суспільних і мистецьких питань. Але головну причину все ж слід шукати в суперечливих, складних обставинах життя і творчості найбільш виступаючої верстви української інтелігенції, до якої належав Микола Вороний. Позбавлена творчої трибуни, постійно переслідувана царизмом то за «український сепаратизм», то за «соціалізм» і «хлопоманство», вона відчувала себе пасербом у рідному краї, була підвладна

навальним настроям ностальгії за втраченою вітчизною, болісно переживала зневажене і приборкуване повсюдно почуття національної гідності, проте водночас добровільно несла тягар творення національної культури, намагаючись, щоб ця культура не тільки не відставала «від віку», але й була гідною великого народу. Її благородне обурення виливалось то революційними вибухами гніву, то слабкими меланхолійними зойками і плачем, то, нарешті, творенням «майстерверків», «дистильованої краси», яка найчастіше була своєрідним свідомим протиставленням потворним явищам дійсності. Завважмо, що збірка «У сьйві мрій», яка творилася в глухі часи столипінської реакції і вийшла друком 1913 року, належала не морально розкладеному і здекласованому буржуа, а всього лише скромному діловодові ремонтної частини механічного відділу «Округи водних шляхів». М. Вороний співчував робітничому рухові, переймався його ідеологією, але власне через брак цілісного світогляду не зміг, як Леся Українка чи Михайло Коцюбинський, стати виразником найпередовіших ідей епохи. Не будемо йому дорікати за це, так само як не будемо підкреслювати, наскільки помилковим було його штучне самороздвоєння, свідоме регламентування функцій поета і громадянина:

До мене, як горожанина,
Ставляй вимоги — я людина.
А як поет — без перепони
Я стежу творчості закони...

(«Іванові Франкові»)

На щастя, Вороний дуже часто забував про цю «регламентовану роздвоєність», йшов назустріч загальнодемократичним покликам епохи і творив справжню поезію.

Микола Кіндратович Вороний народився 24 листопада (6 грудня) 1871 року на Катеринославщині. Через півроку батьки переїхали на Слобожанщину і там, на околицях Харкова (Гончарівка, Холодна гора), у півсільському-напівміському оточенні минули його дитячі роки. Рід батька — ремісника, дрібного торговця — йшов від учасника гайдамацького руху, матері — від шляхетсько-духовного роду Колачинських, з якого походив і П. Колачинський — ректор Києво-Могилянської академії в 1697—1702 роках.

Освіту Вороний здобував спочатку в Харківському, а потім у Ростовському реальних училищах, згодом — у гімназії в Ростові-на-Дону, де зачитувався Майн Рідом, Жюлем Верном, Вальтером Скоттом, а також поезією Некрасова, Нікітіна і Надсона, а згодом — забороненими творами Т. Шевченка, з якими вже не розлучався ніколи. Тоді ж він познайомився з кількома народовольцями, які після замаху на царя вели пропаганду серед ремісників та гімназистів, і сам включився у нелегальну діяльність. На зібраннях учнів і залізничних робітників він бере участь у читанні та

обговоренні популярних серед тогочасної російської революційної інтелігенції книжок (як-от: «Політична економія» Д. С. Мілля, «Історія цивілізації в Англії» Бокля, «Сила й матерія» Бюхнера, «Історичні листи» Лаврова, праці Д. Писарева, М. Добролюбова, М. Чернишевського та ін.), захоплюється виставами театру М. Кропивницького, які поглибили національну самосвідомість юнака, поза тим починає писати вірші, аж доки не потрапляє на око поліції. З сьомого класу гімназії розпочинаються арешти, обшуки на квартирі. Все це закінчується забороною вступати до університету і перебувати в столиці російської імперії та університетських містах. Разом з драгоманівцем С. Ерастовим він організовує в Ростові-на-Дону «Українську громаду». Трохи згодом, у Харкові, підпадає під вплив таємного «Братства тарасівців», щоправда, невдовзі розчаровується в їхній програмі, хоча якихось чітких і твердих політичних переконань він не має. Серед української інтелігенції, яка оточувала М. Вороного, не було нікого, хто б допоміг молодому поетові розібратися в хаосі його суперечливих пошуків. У письменника виникає думка виїхати до Болгарії, вступити до Софійського університету і, як пише сам Вороний у спогадах про І. Франка, зустрітися з М. Драгомановим: «Мене манила й Європа, а головне, таємнича постать «власителя дум» радикальної соціалістичної молоді — проф. Михайла Драгоманова. Від нього хотілося набути наукового знання і з його ближчою допомогою виробити й скласти свій політичний світогляд.. була думка, погостювавши в Галичині, махнути до Софійського університету і, ставши перед очі Михайла Петровича, чемненько попрохати: «Будь ласка, батьку, зробіть з мене людину». Але не судилось. У день мого приїзду до Львова увечері наспіла телеграма, що Драгоманов помер». Це було 1895 року.

Вороний подався спочатку до Віденського університету (із віденських вражень надовго залишилось одне — знайомство з керівником австрійських соціал-демократів Віктором Адлером), а потім до Львова. Але й тут університетська рутинна, інертна політична атмосфера гнітили молодого поета. Саме на цей час припадає його зближення з Іваном Франком, яке незабаром переросло у справжню дружбу. В листі-автобіографії Вороний зауважував: «Вплив його (Франкової.— Г. В.) могутньої особи був на мене колосальний. І тепер скажу: «Це був велетень, таких людей в житті я більше не стрічав». Вороний стає членом редколегії найпередовішого в ті роки українського журналу «Життя і слово», в якому веде розділ «Вісті з Росії». Сам готує майже всі матеріали цього розділу, допомагає Франкові у виданні часописів «Громадський голос» і «Радикал». З допомогою свого старшого друга Вороний на певний час стає режисером театру «Руська бесіда», ще раніше редагує журнал «Зоря», багато уваги приділяє вивченню новітніх французької та німецької літератур. Тоді ж він зближується з польськими поетами Яном Каспровичем і Андрієм Немовським — добрими приятелями І. Франка. Але якщо говорити про впливи і захоплення, то, крім Франка та інших українських письменників, слід згадати французьких символістів

Бодлера і Мореаса, а також німецьку ідеалістичну філософію (Шеллінг, Шопенгауер, Шлейєрмахер).

Працюючи режисером «Руської бесіди», Вороний активно листувався з М. Кропивницьким, аж доки не одержав запрошення вступити актором у його труп. Запрошення поет прийняв охоче і з 1897 по 1901 рік мандрував по різних містах у складі то українських, то російських театральних труп. В цей час вплив на Вороного передової громадської думки і літератури слабшає. Він проголошує естетичні гасла так званого «чистого мистецтва» в українській літературі, проте на практиці, у власних творах, він досить часто заперечував їх.

У період постійного проживання в Києві (з 1910 р.) він видає перші збірки своїх віршів («Ліричні поезії» — 1914; «В сляві мрій» — 1913), пише праці про театр і драматургію, численні рецензії на театральні вистави і на твори молодих письменників.

Вороний поділяв буржуазно-демократичні гасла Лютневої революції 1917 року, яка захопила його своїм масовим ентузіазмом, свободою слова, в тому числі й дорогого йому українського. Зробити ще один рішучий крок — зрозуміти і прийняти перемогу Великої Жовтневої соціалістичної революції — поет не зміг. Це призвело до того, що 1920 року він опинився в еміграції, в буржуазній Польщі, щоправда, тримаючись осторонь антирадянської метушні націоналістів.

1926 року М. Вороний повернувся на Батьківщину. Життя на Радянській Україні справило на нього велике враження. Як про це пише сам поет у вірші «Весна року 1926», соціалістична Вітчизна зворушила його довір'ям, творчою працею мільйонів, радісними обличчями молоді, маєвом знамен, співами, серед яких немолодий уже поет почув і знайому мелодію перекладеного ним «Інтернаціонала».

Спочатку Вороний живе у Харкові, працює завідуючим літчастиною в оперному театрі, а потім переїздить до Києва, де в 1928 році широкі кола української громадськості відзначили 35-річчя його письменницької діяльності (з нагоди ювілею було здійснене і видання його «Поезій»). Спеціально до цієї події М. Т. Рильський написав акростих «Миколо Вороному в радісний день 35-літнього ювілею жмуток євшан-зілля»:

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

Максим Рильський
18 листопада 1928. Київ».

Надіслав ювілярові листівку з Туреччини (де саме був у подорожі) і П. Г. Тичина: «Високоповажний Миколо Кіндратовичу! Прийміть мое

вшанування з тридцятип'ятилітнім днем Вашої діяльності. Це вітшування — від молодого товариша по перу і, певно, в деякій мірі як од учня. Ваш П. Тичина. 22.XI 1928 р.».

Невлаштованість родинного життя скрашують якнайтепліші стосунки з улюбленим сином (український письменник Марко Вороний, нар. 1904 р.), з матір'ю якого Вороний розлучився в 1904 р. Однак ці стосунки трагічно обірвалися: через кілька місяців після злочинного переслідування батька і висилки його за межі України Марко Вороний був заарештований, більше року сидів без суду і слідства в одиночній камері, аж поки не був засуджений до семи років ВТТ і в далекому місті Кем, що навпроти Соловецьких островів, загинув жахливою смертю...

Марко приїхав до Києва з Москви, де працював у журналі «Наши достижения»: він мав допомогти хворому і зацькованому на роботі (завідуючий театральним сектором «Укртеатрвидаву») батькові пом'якшити суворий і несправедливий вирок (як «білоемігрантові» та «націоналістові») спеціальної наради від березня 1934 року про три роки ВТТ, які, щоправда, були тоді замінені адміністративним засланням у Казахстан. Марко поїхав до Харкова разом з батьком і домігся того, що справа була ще раз переглянута: поетові заборонялося перебувати на Україні, в Білорусії, Московській та Ленінградській областях. Було домовлено, що він виїде до Воронежа, в «місто велике, живе і клімат нічого», — як сповіщає Марко матір (22 травня 1934 р.). Тим часом нове рішення з Харкова не надходило, в Києві батько й син жили впроголодь, сподіваючись, що з переїздом столиці до Києва «все закінчиться благополучно і що йому (батькові.— Г. В.) не доведеться виїжджати з Києва» (лист від. 5.V); «остаточно з'ясується батькова справа — здається, все буде добре» (20.IX. 1934); 30 вересня Марко повідомляє матері, що його прийняли до лав СПУ, але що «через батькові справи» він не може дістати роботу, а виїхати до Москви «теж не можна». І зовсім розпачливо: «Його (батькові.— Г. В.) справи розглядали вдруге, і йому таки доведеться виїздити. Куди? — Куди він сам схоче. Він ще не вирішив куди». Отже, Микола Вороний виїхав... Довгий час існувала версія, що до Воронежа, де й помер 1942 року. Поділяв її і автор цих рядків, аж доки не познайомився з архівом, збереженим матір'ю Марка і колишньою дружиною поета — Вірою Миколаївною Вороню, ліричною героїнею циклу «За брамою раю». Листи сина до неї з ув'язнення свідчать, що він не знає адреси батька, хоч часом одержує від нього допомогу, навіть із Києва (останній лист — від 19 квітня 1937 р.). Далі сліди поета загубилися...

Помер М. К. Вороний 24 квітня 1940 року. В графі «Місце смерті» — прочерк¹.

¹ Свідectво про смерть М. К. Вороного розшукав доцент КДУ В. В. Яременко. Див. його публікацію в газ. «Молода гвардія» від 14 жовтня 1988 р.

У творчій біографії письменника важко визначити якісь певні періоди. Скоріше можна говорити про перевагу тих чи інших тенденцій, про певні цикли творів, про домінуючі настрої і пошуки. Вірші його з художнього погляду — досить нерівні, подекуди навіть зроблені напшвидкуруч, можливо, за численними поїздками він не мав часу на довершення їх і доробку, тим більше що й тогочасна поетична мода найчастіше вимагала передачі почуттів «даного моменту». Так з'явилися, скажімо, сонети, присвячені кохавій жінці, написані на прогулянці «на корі берези, експромтом»; вірші до альбому, привітання на Новий рік або рядки на згадку про якусь зустріч тощо. Проте помітне місце у спадщині Вороного посідає патріотична і соціальна лірика. Ці вірші написані або безпосередньо під враженням від якихось важливих подій, що мали політичне забарвлення («На Тарасовій панахиді»), або ж були виявом протесту проти національного й соціального гноблення («Осокорі», «Лемент», «Краю мій рідний», «Серце музики»), спалахом гнівного обурення боягузливістю буржуазної інтелігенції, її дворушництвом і зрадою інтересів народу («Молодий патріот»). Серед патріотичних творів Вороного чи не найхарактернішими — побудованими за принципами історичного монументалізму, поетичного проникнення в сутність буття цілого народу, його найбільших подвигів і мук — є поезії «На свято Котляревському», «Краю мій рідний», «Привид», «Ти не моя» (своєрідне попередження гімну В. Сосюри «Любіть Україну») і особливо поема «Бшпан-зілля». Незважаючи на зашопадливий і несправедливий осуд її з боку вульгарно-соціологічної критики, — це, безперечно, твір глибоко патріотичний, оскільки завжди залишатимуться в силі віщі слова Літописця, так натхненно й проникливо інтерпретовані поетом:

Краще в ріднім краї милім
Полягти кистьми, сконати,
Ніж в землі чужій, ворожій
В славі й шані пробувати!

Лірику М. Вороного, що по-своєму передає прикмети і настрої суспільної атмосфери кінця XIX — початку XX століття, значною мірою випереджає або ж ілюструє його публіцистика на сторінках журналу «Житє і слово», в якій письменник засвідчив свою еволюцію від пізнього народництва через драгомановський утопічний соціалізм до соціал-демократичної ідеології. Характерно, що в статтях «Вісті з Росії», «Не щєбечи, соловейку!» Вороний виявляє певну чутливість до суспільно-політичного руху в Росії, до різних партій та угруповань, може, навіть інтуїтивно виділяючи саме ті, що дотримувалися марксистських поглядів і орієнтувалися на робітничий клас. Про це свідчить і його характеристика діяльності революційних гуртків у Росії в середині 90-х років, ще до виникнення ленінського «Союзу боротьби за визволення робітничого класу» (про який, до речі, він першим схвально написав на сторінках названого журналу): «Даремно намагалась купка недобитків-народовольців приєднати до себе свіжих робітників, ви-

кликати в громаді співчуття до своєї діяльності — їх гасла вже втратили свою популярність, їх поклики губились безслідно, не знаходячи відгому... Але тим часом як зауважувата більшість громади мирилась з долею вола, що, тягаючи день у день ярмо, привикає до нього як до чогось конче потрібного, інтелігентна меншість, що звичайно являється опозиційною силою, не могла годитись з таким станом речей і звернула всю увагу на винайдення засобів боротьби з цим. Сферою пропаганди вона обібрала тепер верстви фабрично-робітницькі, перенівши таким робом свою діяльність виключно на більші міста»¹. Варте уваги і те, що Вороний вважав за першочергове завдання українських революціонерів — єднатися із загальноросійським визвольним рухом, «виступити спільно з іншими революційними елементами Росії для виборення політичної волі»².

Уже з перших віршів поета перед читачем постає образ знедоленого краю, уярмленої царизмом вітчизни, скутої духовно і фізично трудящої людини. В болісних пошуках виходу минають роки. Він бачить, як деякі сміливі юнаки, що намагаються особистим прикладом запалити народ на боротьбу, трагічно гинуть. Не маючи твердості й відваги Лесі Українки, гнівної сили Франка, їхньої могутньої віри в народ, Вороний, замість поклику до бою, безнадійно опускає руки («умів лише ридать»), втікає у світ ілюзій. Як типовий представник тогочасної інтелігенції, що не була органічно пов'язана з визвольними прагненнями народу і через те опинилася на ідейному бездоріжжі, він у кращому разі був здатний лише в і д т в о р и т и трагедію дрібнобуржуазного інтелігента в умовах конання царського деспотизму.

Поет тяжко переживав національний гніт, часом національному питанню віддавав перевагу перед соціальними проблемами. «Національний елемент,— писав він,— був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія. Тому й не дивно, що, незважаючи на свої революційні настрої (в яких я теж найперше шукав поезії), я раз у раз горнувся до різних націоналістичних українських організацій»³. Звідси у Вороного і гасла «культурного гетьманування». Але в той же час багато творів його свідчать про досить критичне ставлення поета до всіх тих псевдонатріотів, що метушилися навколо «справи народної», «справи української» — Вороний мав змогу добре вивчити їх. «Занедбали й те, що мали, землячки кохані, славних прадідів великих правнуки погані!» — читаємо у вірші «Привид», де найяскравіше відбилися складні стосунки поета з буржуазними націоналістами («коханими землячками»). І хоч Вороний далеко не завжди відрізняв патріотизм від національної обмеже-

¹ Життя і слово.— 1896.— № 5.— С. 392.

² Там же. (Курсив мій.— Г. В.).

³ Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене (9.IV. 1928).— Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.— Ф. 110, № 29, арк. 21—22.

ності і націоналізму, він усе-таки мав мужність з демократичних позицій тверезо оцінити і «молодих», і «старих патріотів» — «мерців», серця яких були холодні й до народу, і до уявленої України. Коли читаєш ці вірші, в уяві не раз постають сатиричні образи Франка, передусім з вірша «Сідоглавному». Зрада, провокації, космополітизм, зневаження найбільших національних святинь, фальшивий «патріотичний» пафос і підкуп — ось найтиповіші риси цих «патріотів». Вороний знав їх уже в період реакції після 1905 року, а безпосередньо «в дії» зустрівся в еміграції. Саме тоді написав він сатиричний твір «Хам і Кат», зазначивши: «Вірним слугам імперіалізму присвячую». Сатира поетова торкалася не лише справи «власної», «хатньої». Його зачіпали глобальні — загальнодержавні — проблеми часів царювання останнього з Романових, обурювало фарисейство буржуазних партій, їх прислужництво і блискавична переорієнтація:

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

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

(«Мерці»)

Може, в найщирішій зі сповідей, у циклі «Елегії», передаючи трагедію людей свого соціального середовища, яких терзали «зграї гарпій проклятих, що зуться «навіщо?» і «куди?», поет змалював мертву пустку, де годі знайти «живу» людину. Треба було дійти до крайньої межі відчаю, щоб написати такі, сповнені пекучого болю й скорботи, рядки:

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

І далі:

✓ Немов по кладовищу проходжаю
І біль душі, цей виплаканий спів,
В своїх сумних октавах виливаю...
(«Мандрівні елегії»)

Найлегше все це трактувати як занепадництво, що й робила тодішня критика, та хіба ж декадент буде висловлювати тугу за людьми, обурюва-

тися духовним умиранням суспільства, показувати трагедію самотньої людини, на зойк якої озивається його власна «самотина»?

До громадських тривог і суспільного бездоріжжя долучилися невдачі особистого життя. Після розлучення з коханою дружиною потяглися довгі, тривожні роки на грані життя і смерті — аж до спроб накласти на себе руки. За таких умов з'явилися ліричні щоденники Вороного «За брамою раю» і «Разок намиста», які за силою безпосереднього чуття і щирості у розкритті трагедії нерозділеного кохання нагадують «Зів'яле листя» Івана Франка. Зрештою, Вороной не раз наптовхує читача на думку, що саме цей шедевр інтимної лірики служив йому за вірець (образи-аналогії у «Присвяті» — «Цвіту зів'ялому, Листу опалому», співзвучні назви окремих віршів, аналогічний ритміко-мелодійний малюнок). Проте, якщо у Франка при всьому суб'єктивно-ліричному забарвленні теми помічаємо прагнення показати трагедію одинака як наслідок об'єктивних умов, а складні людські почуття — як вияв виняткових, але конкретно-життєвих обставин, то у Вороного власний біль перетворюється на вселюдську скорботу, стає, сказати б, виразом філософії краси страждання. У таких віршах любов стає балакучою, умоглядною, а щире почуття підмінюється театральним жестом і позою. Щоправда, мотиви розслаблення, якоїсь духовної кво-лості інколи перебиваються оптимістичними, дружними акордами:

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

(«Разок намиста», VIII)

Пояснюючи мінорну тональність деяких своїх творів, Вороной, між іншим, зазначав: «І хоч песимізм і елементи занепадицтва займали в моїй творчості досить поважне місце, але головною базою її все-таки був оптимістичний, бадьорий світогляд»¹. Оптимізм поета яскраво проступає у віршах патріотичного циклу і поезіях, перейнятих гедонізмом еллінського забарвлення («Еліталама», «Хмари-сестри», «Хмари», «Під Новий рік»), а також у творах, де пантеїзм своєрідно переплітається з легом фантазії у безмірність («Сонячні хвилини»). А хіба поезія «Ікар», присвячена «першому українському літунюві» Л. Мацієвичу, не близька своїми настроями нашому сучасникові, погляд якого так само звернений до бездонного неба, далеких світил, незвіданих просторів?

Вороной не раз декларував свій пістет перед Красою, причому, визна-чаючи міру цієї любові, порівнював її з найдорожчим:

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

(«Краса!»)

¹ Вороной М. До статті О. І. Білецького про мене.— Арк. 33.

Згідно з відомою марксистською тезою — людина творить за законами краси. Отож у цьому признанні поета немає нічого, що могло б його скомпрометувати, хоч саме ці слова й використовувала вульгарна критика проти нього. Але що ж таке Краса у Вороного? В якій залежності перебуває вона від постійних активних стремлень автора «Ad astra»?

Готуючи 1901 року альманах «З-над хмар і з долин» (вийшов 1903 р. в Одесі), Вороний звернувся через «Літературно-науковий вісник» до письменників з проханням надсилати свої твори, які б відзначалися філософською глибиною, високою художністю, «європеїзмом» (без побутово-етнографічних рис), а крім того, безтенденційністю, яка означала для поета звичайне бажання відпочити від безрадсної дійсності: «Бажало б ся творів... де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю»¹. З легкої руки критика С. Єфремова (у статтях «В поєсках нової красоти» — 1902 та «На мертвій точці» — 1904) цей лист був оголошений маніфестом українського модернізму.

Крім відкритого листа в «Літературно-науковому віснику», Вороний надіслав листи багатьом українським письменникам, де уточнював свої аргументи на користь «нової штуки»: «...увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій у напрямі європейської літератури... хочемо уникати творів грубо-реалістичних з щоденного життя, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть)»; «...спокую треба, відпочинку для стражденної, зневіреної душі сучасного інтелігента»; «...реалізм вважаю складовою частиною штуки, а не її цілістю. Грубого реалізму не визнаю (терпіти не можу «Тюремних сонетів» Франка, але закоханий в його «Зів'ялім листі»)). А поряд з цим: «Штука чиста, без ідеї, не може бути — вона з нею складає одне ціле. Тенденція без штуки буває, звичайно, і з нею разом укупі не може бути. Між ідеєю і тенденцією (передвзятістю) лежить величезна різниця. От проти псевдоштуки чи штуки тенденційної, проти римованої прози я й виголосив свою девізу»; «...поезії з патріотичними вигуками та покликами, з не в міру солодким щєбетанням та сентиментальним зітханням... поробились такими нудними шаблончиками, що годні скоріш відвернути від української поезії, ніж зацікавити нею»².

Як відомо, до альманаху надіслали свої матеріали І. Франко, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, І. Нечуй-Левицький, Д. Мордовцев, М. Старицький, Б. Грінченко, В. Самійленко, О. Маковей, Н. Кобринська — отже, чисто «модерністичного» акорду так і не вийшло. Але річ у тому, що Вороний, з одного боку, сигналізував про нові тенденції в письменстві, вказав на

¹ Літературно-науковий вісник.— 1901.— Кн. 9.— С. 14.

² Життя і революція.— 1925.— Кн. 10.— С. 73—75.

провідні риси явища, яке значною мірою було реакцією на банальні постулати народницької літератури і виражало об'єктивну потребу розширення меж українського слова. (Це було те раціональне зерно програми, яке приваблює до альманаху різних за своїми ідейно-естетичними позиціями письменників). А з другого боку, в конкретних умовах суспільно-політичної ситуації гасла Вороного могли послабити безпосередню участь літератури у визвольній боротьбі, про що так яскраво писав Франко, розглядаючи деякі з закликів Вороного як помилку свого давнього друга (стаття «Принцип і безпринципність» та вступ до поеми «Лісова ідилія», присвяченої Вороному). Зрештою, негативне ставлення Франка до європейського декадансу загальновідоме. Але у нас немає підстав твердити, що заклик Вороного про чисте небо поезії, про розширення її виражально-емоціональних засобів сприймалися Франком як декадентські. Нічого подібного ні в статті, ні в поемі. Тон його «Вступу» — доволі твердий і категоричний, проте переважають в ньому скоріше роз'яснювальні ноти. Так звертаються не до ідейного ворога, а до «друзьки давнього», «ідеаліста непоправного», що вірно ставить питання («бий одразу котурн і фальш, пусту фразу»), але ставить їх подекуди не на часі («ні, друже мій, не та година») і досить розпливчато, залишаючи можливість для довільного тлумачення деяких своїх гасел («Так не жадай же, друже милий, щоб нас поети млюю крили... щоб опій нам давали в страви»). За Франком, «сучасна пісня» — «вся огонь, і вся тривога, вся боротьба», «безсмертна чудотворна фея, правдива іскра Прометейя». Ця програма активного мистецтва високої революційної наснаги містила в собі — як обов'язковий і невід'ємний — постулат поетичної краси, так гаряче відстоюваний Вороним. Оже, не або — або, а кожний — і Франко і Вороний — по-своєму мали рацію. І дуже прикро, що тенденційна трактовка деякими критиками цих відомих творів Франка призвела до того, що Вороного часом і досі згадують лише як представника декадансу. В усякому разі, варто згадати, що ще в 1929 році О. І. Білецький, зваживши всі «за» і «проти», авторитетно заявив, «що в загальному ході літературного розвитку виступ Вороного все ж таки з'являється кроком прогресу. Літературі конче потрібно було вирватись із рамок вузького просвітництва, народницької, етнографічно-побутової школи... В цьому розриві традиції безсумнівно полягає історична заслуга «маніфестів» Вороного. Він з'явився дійсно як піонер, цілком свідомий і певний своєї мети¹. — Точніше не скажеш.

В умовах революційного передгрозя гасла Вороного (за твердженнями сучасників) «на Наддніпрянській Україні не стали популярними»², до них

¹ Білецький О. Микола Вороний // Вороний М. Поезії.— Х., 1929.— С. 26—27.

² Українська хата.— 1913.— Кн. V.— С. 349.

зверталися в Галичині «молодомузівці», для яких Вороний був незаперечним авторитетом, еталоном «європеїзму», «найвидатнішим майстром поетичної мови»¹. Що ж до російської літератури кінця XIX — початку XX століття (коли йдеться про символізм, імпресіонізм, акмеїзм) — то тут справді, попри всі розходження, помічаємо чимало спільного. Чіткістю метрів, прозорістю стилю, культом насолоди та всевладної краси (чим особливо відзначаються його окремі вірші початку XX ст.) Вороний, може, найбільше перегукується з акмеїстами, хоча в нього нема їхнього примирення з дійсністю. Ця подібність, найпевніше, — є наслідком тієї безпосередньої традиції імпресіонізму й раннього символізму, що впливала і на акмеїстів, і на Вороного. До їхніх спільних рис можна віднести і моменталізм — фіксацію сиюхвилинного стану людини, особливо любовного екстазу (оте «пить вино минут» М. Лохвицької), і неокласицистичне замишування античністю. Як і російські поети (І. Анненський, К. Фофанов, Ф. Сологуб), Вороний дуже часто використовує мотиви сну, фантазії, ірреального виміряного світу (він сам себе не раз називає «поетом сновійним»); «туманный мир тускнеющих эмалей, мир контуров и спутанных теней» був відомий не тільки Брюсову, а й Вороному (вірш «Тіні»).² Більше того, за символами він часом втрачає інтерес до барвистих, несподіваних метафор і епітетів, а всю увагу переносить на музику слова, йдучи тут за Верленом. Та немає у віршах Вороного «мозаїки кольорів» імпресіоністів, дроблення віршів на окремі, слабо зв'язані між собою частинки. Найкраще він почував себе в сюжетних віршах-легендах («Найдорожчий скарб», «Легенда», цикл «Дніпрові спогади» тощо) — себто в традиції попередньої реалістичної поезії. Його гедонізм нагадує швидше пушкінську сонцепоклонну насолоду життям, ніж хворобливі альковні смакування декадентів з їхнім культом плоти. Зрештою, він широко користується поетичним реквізитом символістів (екзотика маловідомих слів, часте вживання латинських виразів — чим захоплювалися і В. Брюсов, і представники «Молодої Польщі» Л. Стафф, Я. Каспрович, С. Пшибишевський та ін.). Але в художню лексику, в поняття «краса», «екстаз», «оргіазм» Вороний — і на цьому слід наголосити — з часом вкладає зовсім інший зміст, ніж символісти. Краса для нього — не тільки неземне «мистецтво для мистецтва», а «високе формування людського духу», «вибух святого натхнення». Досить нагадати, що типовим виявом оргіазму в театрі 10-х років була для Вороного реалістична гра Качалова. Більше того, він вважав (саме в роки столипінської реакції), що буржуазне мистецтво не здатне викликати і творити справжню красу. «Філістер-буржуа, — пише він у книзі «Театр і драма», — шукав у театрі не глибоких емоцій, повних ідейної краси, не молитовного екстазу, а поверхових вражень від фривольних сюжетів, жартівливої гри фантазії, словом, того, що не потребує серйозної думки, а дає лише приємне лоскотання нервів». Цей театр, на думку Вороного, «перестав бути храмом чистого мистецтва», бо

¹ Рада.— 1912.— № 39.

«служить цілям... привілейованих, заможних класів». Те, що поняття «краси», «мистецтва для мистецтва» у Вороного не були тотожні подібним гаслам декадентів, свідчить і наступне його твердження зі згаданої книги: «Коли мистецтво має вже відігравати «службову роль», то хай служить воно демократії, що має на меті загальнолюдські ідеали, ніж бути на послугах буржуазії, вдовольняючи її вузькокласові забаганки».

Вороний мріє про суспільство, яке забезпечить здійснення цього ідеалу: «...закони економічного соціалізму, які в останній час все більше висувають до активної участі в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть устами цих мас своє важливе слово і в сфері театрального мистецтва».

Крім російської поезії кінця XIX століття, яку Вороний сприймав через призму волелюбної поезії Пушкіна і лірики Тютчева, чимале враження на нього справили «парнасці» (Леконт де Ліль, Ередіа, Сюллі-Прюдом та ін.) й Верлен. «Не скажу,— читаємо в його автобіографії,— що це були переспіви тих поетів або рабське їх наслідування; це було засвоєння французької культури вірша... привласнення цієї поетичної культури нашій мові, нашій версифікації»¹. Поруч з урбанізмом Брюсова, що поєднувався у нього з інтересом до історії (зокрема до античності), до громадських течій і виражав передчуття суспільних змін, поезія Верлена була тим добрим імпульсом, який спонукав пошуки Вороного в галузі осучаснення українського поетичного слова. Так само, як російські й французькі поети, Вороний багато працював над розширенням музикальних можливостей українського вірша, хоча гасло «музика над усе» (аж до нехтування логічними зв'язками) він почав словідувати ще до того, як познайомився з їхніми віршами. Це було «віянням часу». «Я починав не так од образу, як од звука. І дійсно, мелос, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша»,— писав пізніше М. Вороний².

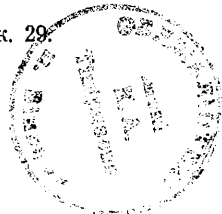
Почавши з коломиїюких розмірів, він пробував себе в різних метрах і їх найрізноманітніших комбінаціях, наближаючись до вільного вірша («Fiat!»). Зміна ритмів у «Молитві», «Скрипюньці», «Dies irae» досягає своїх висот, коли, за висловом поета, «найчуліший ліризм... підноситься на хвилях екстазу до імперативного пафосу»³.

Вороний полюбає рефрени, комбіновані повтори («Вони ідуть...»), ритмічну вибагливість посилює, як він сам про це пише, несподіваною переполоною у вигляді вставних слів і речень («сміявся холод — боже мій — беззоряних ночей»). Нічого й говорити, яким майстром звукопису був автор циклу «За брамою раю», де в окремих місцях слово ніби переплавляється в музику. До цього слід додати риму-асонанс та внутрішню риму. Музичній стихії, якої вчився у Вороного і молодий Тичина, підкорена також і розмаїтість поетичних форм — сонети (звичайний і подвійний), октави, тріо-

¹ Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене.— Арк. 29.

² Там же.— Арк. 40.

³ Там же.— Арк. 43.



лети, рондо, станси тощо. Щоправда, захоплення чисто формальними експериментами незрідка призводило до втрат у змісті. Так з'явилися цикли «Фата моргана», «Гуморески» — оте паперове «царство сонячних надій, фарб, образів і звуку», населене традиційно театральними персонажами: численними феями, арлекінами, ельфами та ін. Певна поетична поза проступає у віршах «Мухка», «Поет і амур», «Талісман», у яких поет ніби випробовував здатність рідної мови передати примхливу строфіку й ритміку зарубіжних поетів.

Проте, як це справедливо зауважив О. І. Білецький, пейзаж (живопис) у Вороного досить скулий (може, за винятком «Мандрівних елегій»), що особливо помітно в його астральній ліриці, де багатство мелодій подекуди губиться в банальних тропях («зірки високі», «прекрасні», «пречисті», «зорі, мов янголів очі»), у холодних астрономічних переліках («Плеяди»); хіба що у вірші «Зоряне небо» подибуємо багату персоніфікацію, яка згодом так яскраво запанує у двох наших видатних поетів — Тичини і Рильського.

Перед першою світовою війною в ліриці Вороного все виразніше звучать громадянські мотиви, про що свідчать поезії «Інфанта», де революція змальована в образі блоківської Прекрасної Дами; «Старе місто», в якій кризь імлісту вікову запону часу поет намагається побачити «рідне, своє... лице робітничче»; і нарешті така програмова річ, як «Requiem». На жаль, збереглася тільки частина з цього твору («Dies irae»), але й те, що дійшло до нас, своєрідно й переконливо відбиває глухі часи столипінської реакції, коли повільно, але впевнено наростає гнів пригнобленої, скутої, обтяженої забобонами трудящої людини. Ці вірші, за словами Вороного, дуже любила Леся Українка. І, власне, саме вони відкривають нам того поета, який незабаром (1919 р.) зробить переклад «Інтернаціонала».

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

Існують кілька перекладів міжнародного пролетарського гімну українською мовою. Перший ще до Жовтня здійснив невідомий робітник-українець одного з московських заводів за російським перекладом, другий у

1919 році був зроблений поетом-комуністом Є. Григуроком, але найдосконалішим виявився переклад М. Вороного. «Не мавши французького оригіналу,— згадував поет в тому ж листі,— я зробив переклад з німецького тексту, але коли пізніше я зрівняв свій переклад з французьким оригіналом, то, здивований, побачив, що він досить точно йому відповідає». На початку 20-х років спеціальна комісія з представників Головополітосвіти та музсектора Держвидаву прийняла український текст «Інтернаціонала» М. Вороного, зробивши незначні поправки. І тут доречним буде згадати відомий вірш В. Маяковського «Долг Україні», в якому поет, віддаючи шану дзвінку українському слову, цитував саме цей переклад:

Разучите
 эту мову
 на знаменах —
 лексиконах алых,—
эта мова
 величава и проста:
«Чуеш, сурми заграли,
час розплати настав...»

Рідко в якого поета оригінальні й перекладні твори пов'язані між собою так тісно, як у Вороного. Його театральним захопленням, мріям про репертуар, що виховував би свідомих громадян і поціновувачів прекрасного, відповідають переклади з О. Пушкіна («Скупий рицар», «Кам'яний гість», «Моцарт і Сальєрі»), Ю. Словацького («Мазепа»), В. Шекспіра (пролог до трагедії «Ромео та Джульєтта»), А. Шніцлера («Зелена папуга»), О. Мірбо («Злодій»), Г. Гауптмана («Ткачі»). Він захоплювався соціальною лірикою М. Некрасова, І. Козлова, І. Вазова, Г. Гейне, витонченою лірикою французьких поетів (А. Сюлі-Прюдома, П. Верлена, П. Бурже, Л. Бульє). навіть староіндійською, перською та японською поезією («Хітопадеша», Джалаледдін Румі, Охара То Ко). Причому майже всі перекладені твори залишили слід в оригінальній практиці Вороного. Своєрідною паралеллю до «Прощання» Бульє є цикл «За брамою раю», до драми Ю. Словацького «Фантазія» — драматичний етюд «Чорний сон» (навіть ім'я героя — Щасний — запозичене з цієї драми).

У тісному зв'язку з поезією перебуває і публіцистика Вороного (статті про театр і драматургію, образотворче мистецтво, спогоди про визначних діячів української культури, рецензії на твори молодих письменників тощо). Та якщо в поезії поряд з поважним трактуванням теми досить часто стикаємося з різного роду формальними експериментами, то в публіцистиці переважає тон вдумливого дослідника. Його театрознавчі праці (книга «Театр і драма», статті «Михайло Щепкін», «Український театр у Києві» та ін.) — не тільки не застаріли, а й навпаки — великою мірою зберігають свою актуальність і в наш час. Вороний орієнтувався на реалістичний російський театр, на творчі пошуки Станіславського і Неміровича-Данчен-

ка — власне, на ту школу, яка стала фундаментом радянського театрального мистецтва. Побудовані на значному акторському досвіді й вивченні досягнень світового театру, його праці ще до революції набули значення підручника для численних українських театральних груп. У них доступно викладена не лише вся історія розвитку театру, починаючи від античності, а й розкриті значення його культурної, освітньої та громадської ролі в кожну з епох, коли театр завойовував собі глядача і впливав на суспільство. Важливо, що, пояснюючи соціальну і виховну функцію театру, Вороний спирається на авторитет В. Белінського, М. Гоголя, Л. Толстого, на гру М. Щепкіна, на приклад корифеїв українського театру. Письменник не раз підкреслює, що буржуазне суспільство, глядач-буржуа дивляться на театр, як «на комерційне підприємство», як на «дешевий рід втіхи і забавки».

Вороний засуджував поверховість гри («гру нутром»), вимагав від акторів вдумливої роботи над роллю, широких знань і громадянської відповідальності. Вплив на глядача, «високе натхнення» й «високий спокій» можливі, на його думку, лише за умов безнастанної праці і творчих пошуків актора. Особливо слід підкреслити новаторство Вороного там, де він викривав фальш на сцені, неприродність гри, штучний пафос і патетику, гру на котурнах, риторику, прагнув «нетеатральності в театрі», наголошуючи на тій вічній істині, що прекрасне — завжди просте й величне. Цікаве зауваження письменника і про шлях «вростання» актора в свою роль (знайомство із задумом автора — рефлексійний аналіз; вивчення ролі — синтез-гра), коли самого природного таланту замало, а, крім каторжної праці, необхідне ще й поєднання багатьох чинників для створення не просто ремісницької копії задуму драматурга, але нового художнього образу.

Водночас Вороний активно вивчає здобутки світового театру: аналізує фаталізм Софокла, скептицизм Евріпіда, сатиру Аристофана, п'єси середньовічного театру містерій та іспанського театру Кальдерона й Лопе де Веги, драматургію Шекспіра, французьку класицистичну драму (Корнель, Расін, Мольєр) і драму просвітительську (Дідро), звертає увагу на особливості й умови появи романтичної драми (і мелодрами) і зрештою зупиняється на всебічному аналізі драми реалістичної та сучасної йому психологічної драми.

Важко переоцінити внесок Вороного в українське культурне життя як режисера, актора, організатора перекладацької справи, рецензента численних театральних вистав і, нарешті, автора статей про народне мистецтво і мистецтво професіональне. Ця діяльність письменника не лише маловивчена, але й малознана. Мало ми обізнані і з Вороним-критиком, а надто вчителем літературної молоді — дбайливим, доброзичливим і водночас вимогливим (статті про поезії Н. Кибальчич, Х. Алчевської, Г. Чупринки, молодого М. Семенка); істориком культури (роботи про П. Куліша, М. Римського-Корсакова, Мольєра, Л. Ліницьку, С. Васильківського).

Значення Вороного, якого ми лише тепер починаємо відкривати, полягає насамперед в тому, що його творчість — це живий голос учасника динамічного, суперечливого процесу, який хоч і відійшов у минуле, але продовжує своє життя у тисячах зв'язків з сучасністю, яку збагнути без традицій ще нікому не вдавалося. Поза тим, його оцінки сучасників (наприклад, П. Куліша) допомагають ліквідувати інші «білі плями», розширюють і збагачують наші знання й досвід, звертають нашу увагу на неоднозначність життя і творчості визначних діячів минулого, які не вкладаються у вигадані для них вульгарно-соціологічні схеми. Нарешті, на прикладі М. Вороного ми можемо не лише спостерігати, яким неоднорідним було найближче оточення таких велетів української культури, як, скажімо, Франко, але і те, як зливалися чи, навпаки, розходилися численні течії та напрями розвитку нашої літератури. Всі ці процеси відбувалися у постійних суперечностях — ідеологічних, естетичних, поетико-стильових тощо. В цьому плані чи не найпоказовіша оцінка Вороним, прихильником класичних нормативів, двох представників авангардистської культури — скульптора О. Архипенка і поета М. Семенка. Рецензія на першу книжку майбутнього керманіча українського футуризму — «Prélude» — сповнена іронії, глузування, нарочитого підкреслення відступів молодого автора під граматики, а то й здорового глузду. «Ще одна маленька книжечка творів маленького поета... Чи ж поета, не віршомаза?» — запитую критик і тут же зазначає, що автор для нього незбагнений, «некто в сером», що цей «сірий» вигляд часом набирає досить пристойних форм, що крізь сірятину іноді пробивається і щире почуття. Про таких звичайно говорять: «цей, мовляв, зірок з неба не хапає, але й свічок лойових не їсть». Далі йде аналіз, місцями вбивчий. Але дивна річ: Вороний «розмахує шаблею», та не попадає в ціль. Семенко свідомо, в дусі приписів футуризму, нехтує граматику, правописом, плутає розміри, хизується нісенітницями й алогізмами, активно застосовує асонансові рими, а Вороний «на повний серйоз» радить, щоб автор «спроїшов бодай елементарну науку версифікації, бо плутати амфібрахії з дактилем, не додержувати ритму, не знати навіть граматики мови — це вже для поета скандал». Виснажений боротьбою з вітряним млином, критик в кінці все ж зазначає поблажливо: якщо автор прагне завоювати велике майбутнє, «він не повинен лякатися гострого осуду». Виходить, щось там було у критикованого... Пройде ще тринадцять років спілкування М. Вороного з авангардистами, і він у статті про Архипенка спробує їх зрозуміти «зсередини», застосовуючи для їхньої характеристики їхні ж критерії оцінок...

Навіть з перспективи великих завоювань і досягнень української літератури ХХ століття доробок Миколи Вороного аж ніяк не тьмяніє: він є частиною того підмурку, на якому й постала велична і прекрасна будова

радянської поезії. Всю діяльність письменника пронизувала одна благородна ідея: включити українську культуру в орбіту світового культурного процесу. Його ім'я, несправедливо призабуте, а за часів культу особи і застою згадуване неодмінно з вульгарно-соціологічними ярликами «націоналіст», «декадент», «співець абстрактної краси», а то й «білоемігрант-антирадянщик»,— нарешті остаточно повертається українській літературі, а відтак і українському народові.

Григорій ВЕРВЕС

Поезіі





Фото 1897 г.

СПІВИ СТАРОГО МІСТА

СТАРЕ МІСТО

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

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

Зі сну потягаючись, вийшов і став
Над містом козак величезний, —
Немов Острияниця або Святослав, —
Старезний, старезний.

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

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

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

Київ, 1912 р.

ЗВІР

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

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

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

В ньому і поклики грізні,
І журні антифони,
Музика, танці і пісні,
Стогнання і прокльони...

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

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

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

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

Київ, 1912 р.

НАМИСТО

Вранці-рано на світанку
Я співав тобі веснянку,
Я тебе, немов коханку, в ясних мріях уявляв;

На душі було так чисто...
Я з тих мрій низав намісто
І тобі, кохане місто, я намісто те віддав.

Що ж дало мені ти? Муки?
Муки ті, що до розпуки
Жерли серце, наче круки, і сушили мозок мій!

Але я нижу намісто...
І нижу ретельно, чисто,
Щоб тобі, прокляте місто, дати знов дарунок свій.

Київ, 1912 р.

ТІНІ

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

Візерунковість — свавільно плинна...
...Велика брама, важкі засови,
Гидкі потвори, зловісні сови,
Безмежне поле і чорні круки,
До неба зняті в благанні руки,
Гірлянди квітів, лице богині...
І знову тіні, холодні тіні.
Хвилює пісня, немов зітхання,
Немов молитва без уповання...
В глухих акордах — мінорні тони
І журні дзвони, далекі дзвони...
Хлюпочуть хвилі, шепочуть хвилі,
В тумані плинуть уривки милі:
Голівка Греза, ескіз Родена,
Меланхолійний ноктюрн Шопена,
Фрагменти вірша Сюллі-Прюдома,
Псалми Верлена... Яка утома!..
А в шиби дощик січе дрібненько,
А в серці туга... О моя ненько!
І плаче серце моє недуже —
Йому так тяжко, йому байдуже,
Чи то розумно, чи не розумно...
Все йде-минає... Як сумно-сумно...

Ростов над Доном, 1918 р.

МЕРЦІ

Дума на початку ХХ століття

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

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

Вони не вимерли, не згинули у тьмі,
Не відмінили їх віки, тисячоліття;

Як і давно колись, вони такі ж самі
І нині, з початком двадцятого століття...

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

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

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

Навіщо ж гамір сей? Чого хотять вони?
Який їх ідеал? Лад космополітичний?!
Дарма! У відповідь лиш дзвонять кайдани
І стогоном гуде концерт сей хаотичний!

Кишинів, 15.I 1901 р.

ВЕСНА РОКУ 1926

Весна на рідній Україні,
Такий новий, немов чужій,—
Не безнадійно жовто-синій,
Але червоно молодій.

Величне свято. Перше травня.
Музики, співи, жарти, сміх...
І я в юрбі — син марнотравний,
Що повернувся до своїх.

Гуде, хвилюється навала
Робітників товаришів.
І від квартала до квартала
Червоне море прапорів!

Лунають поклики, промови,
Перейняті одним чуттям,

І натовп тисячоголовий
Живе об'єднаним життям.

Немов потоки буйноводні,
Бурхає пролетарський спів:
«Повстаньте, гнані і голодні
Робітники усіх країв!»

І я дивлюсь любовно в очі —
Щасливі, п'яні без вина —
В оці хлоп'ячі і дівочі,
Де сяє радістю весна.

ЛІЛЕЇ Й РУБІНИ

ЛІЛЕЇ

Лілеями сумними, злотоокими
Цвінуть у серці давні почуття;
Лілеями минулого життя
Встають вони з безодні забуття
Такими ніжними, такими самотніми...
Колись вони в гармонії буття
Бриніли тонами величними, високими,
Акордами могутими, глибокими!
Діждався я тепер їх вороття
Лілеями сумними, злотоокими...

Київ, 1911 р.

ПЕРЕД БРАМОЮ

Що буде потім — я не знаю...
Але поріг святого раю
Відважно я переступлю,
Бо знову крила почуваю
І знову вірю і люблю!
Що буде потім — я не знаю...

Хай божа ласка буде з нами!
Тяжкими, довгими стежками
Я йшов крізь хащі і терни,—
І ось я стукаю до брами
І знов гукаю: «Відчини!»
Хай божа ласка буде з нами...

Київ, 1912 р.

РУБІНИ

Одкриваються рани —
Давні рани, нудьгою роз'ятрені знов...
І червону, гарячу, мов полум'я, кров
Вже не стримує зілля омани.
Одкриваються рани...

Рани, серця рубіни!
Ви — єдиний той дар, ви — той скарб жебрака,
Що дала йому з ласки кохана рука
На розстанні, в останні хвилини...
Рани, серця рубіни!..

О рубіни червоні!
А хто ж вам дав багровість і полиск огня?
Моя гордість, ображена гордість моя,
Що тримала мій гнів на припоні.
О рубіни червоні!..

Київ, 1911 р.

ІНФАНТА

Різьблю свій сон... От ніби вчора ми
Зійшлись, — і стріча та жива.
На землю тканками прозорими
Лягли осінні дерева.

Акордами проміннострунними
День хвилював і тихо гас.
Над килимами вогнелунними
Венера кинула алмаз.

У завивалі мрійнотканому
Дрімала синя далечінь, —
І от на обрії туманному
Замиготіла ваша тінь.

Дзвінкою чорною сільветою
Вона упала на емаль,
А поза нею вуалетою
Стелився попелястий жаль.

Ви йшли як сон, як міт укоханий,
Що виринає з тьми століть.
Вітали вас — мій дух сполоханий,
Рум'яне саяво і блакить.

Бриніли в серці доміантою
Чуття побожної хвали,
Коли величною інфантою
Ви поуз мене перейшли.

Ви усміхнулись ясноворіанно
Холодним полиском очей —
І я схилився упокорено,
Діткнутий лезом двох мечей.

Освячений, в солодкій муці я
Був по той бік добра і зла...
А наді мною Революція
В червоній заграві пливла.

*Накидано 1907 р.—
викінчено 1922 р.*

DIES IRAE ¹

* *
*

День гніву, день божого гніву настав!..
І в душах на гвалт задзвонила тривога,
І очі з благанням звернулись до Бога,
Аби не карав!..
Але милосердя його доточилось до самого краю,—
І лютий був Господа гнів!
Він голосом помсти бурхав і гримів,
Як перше з вершини Сінаю,
І з чорних, насичених полум'ям хмар
Він слав за ударом удар!..—
Палали в пожежах садиби і села,
Валились ліси, пустошились од граду поля,
І квіти пов'яли, і вилягли зела —
Стогнала земля,
Аж чорна сумна-невесела...
І пошесті вийшли з таємних печер,
Мов хижі потвори блукали усюди,
В людині шакалом завив людоджер,
І гинули звірі, і гинули люди...
А хто був живий, не умер,
Завзявся злобою в душі брат на брата:
З несправедливості злої, з облуди химер
Точилась між ними гризня, ворожнеча завзята.
Єдиною втіхою людям була,
Єдину надію в їх душі несла
Це зложена генієм пісня крилата...
І от коли Господа гнів
Вже ніби помалу почав ущухати,
Тоді янгол смерті безгучно злетів
До вбогої генія хати.
І ледве простер свої крила сумний посланець,
Урвалася пісня, і вмер її віщий творець...
Од краю до краю по цілому краю

¹ День гніву (*латин.*) — перші слова католицького гімну покаяння.

Мов галич луна лиховісна неслась,
Шугала, буяла і з криком одчаю
Гадюкою в душу вп'ялась!
Гнів божий скінчився... Земля знемоглась
І сном опочила. Але наростало
Вже ремство в зневажених душах людей,—
Не спав Асмодей...
А небо мовчало.

* *
*

Рине хвилею сумною
Похід похоронний,
У тумані над юрбою
Котиться луною
Спів журливий, многотонний...
Дим кадила благовонний
В'ється над труною,
Короговки чорні мають
Довгими рядами,
Смолоскипи маяками,
Рудо-жовтими вогнями,
Блимаючи, сяють —
Шлях до ями, шлях до ями
Світлом позначають.
Плачуть дзвони па дзвіниці,
Хвилі суму гонять,
Мов сестриці-жалібниці
Сльози ронять-ронять...
Припадають до землиці,
В'ються, б'ються наче птиці,
Жалощами дзвонять.
Янгол смерті головою
Похилився над труною
З пишними вінками.
Він закрити лице руками
І немов ридає...
Боже! змилуйся над нами!
Жаль ваги не має!



Вони ідуть, вони ідуть
Непевною ходою,
Немов один тягар несуть
І гнуться під вагою.
Неначе спільним ланцюгом
Межи собою скуті,
Ідуть, ідуть вони гуртом —
Пригноблені, зігнуті.
Їх лица — зсохла лобода;
Так лица їх зів'ялі
Зсушила напрасна біда,
Непереможні жалі.
Вони ідуть, як ті раби,
Подражнені і кволі,
По довгих муках боротьби
Без сили і без волі.
Але у грудях тих рабів
Огонь життя тріпоче,
Палає в них жагучий гнів,
І помста палахкоче.
Здається: ось вони ідуть,
Та стануть всі і зразу
Ланцюг ненависний порвуть,
Щоб скинути образу.
Але їх дух, їх рабський дух,
Що здавна звик скорятись,
Спиняє їх свободний рух,
Примушує схилатись.
Вони ідуть, вони ідуть
Дорогою сумною,
Тягар життя свого несуть
За любою труною.
За ними линуть дві мари:
Розпука і Безсилість,
Дві поневолені сестри,
Дві — різні, і дві — цілість.
«За що? чому? навіщо жить?» —
До Бога звівши руки,
Розпука кидає в блакить
Крик навісної муки.

Але Безсилість край труни
Хитає головою.
Вони ідуть, вони ідуть
Покірно за труною.
А там на обрії, в хвості
Процесії, за ними
Тумани сунуться густі
Привиддями страшними.
То він, зрадливий друг людей,
Одвічний ворог богу,
Справляє шабаш Асмодей,
Святкує перемогу.
Вони ідуть, вони ідуть
Непевною ходою,
Тягар життя свого несуть
І гнуться під вагою.

.

Київ, 1912 р.

ЕЛЕГІЇ

ОСОКОРИ

I

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

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

II

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

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

Його протяглий, хижий свист
Віщує перемогу...

Зів'ялий лист, пожовклий лист
Шепоче скаргу богу!

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

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

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

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

III

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

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

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

Я дивлюсь в простір з нудьгою —
І ваш вигляд сумовитий,

Мовчазливо-гордовитий
Манячить переді мною.

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

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

*Чернігів — Одеса,
серпень — вересень 1903 р.*

ВЕСНЯНІ ЕЛЕГІЇ

I. ХМАРИ

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

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

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

*Чернігів,
16 травня 1904 р.*

II. СОЛОВЕЙКО

Розцвівся пишно мій садок.
Рясна черемха, і бузок,
І яблуневий цвіт
В своїм убранні молодім
Блищать на сонці золотім
І шлють йому привіт.

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

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

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

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

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

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

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

Вітай, бажаний гостю мій!
Але, на жаль, спів любий твій —
Це пісня не моя.
Бо звик ти очі закривать,
Коли почнеш пісень співать,—
Цього не вмю я.

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

Чернігів, 22 травня 1904 р.

III. СОНЦЕ ЗАХОДИТЬ...

Сонце заходить, цілуючи гай,
Квіти кивають йому на добраніч,
Шепчуть, листочки звиваючи на ніч:
«Не покидай, не покидай...

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

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

.

Сонце заходить, цілючи гай,
Квіти кивають йому на добраніч,
Шепчуть, листочки звиваючи на ніч:
«Не покидай... не покидай...»

Чернігів, 7 вересня 1904 р.

МАНДРІВНІ ЕЛЕГІЇ

Присвячую Юрію Тобілевичу

I

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

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

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

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

Бери ж, мандрівцю, костур і рушай;
Прощай, похмурий, непривітний краю!
Кажу тобі востаннє це «прощай»,
Бо повернутись знову не бажаю.
Свій жаль тяжкий, зневагу і одчай,
Що ти завдав, в собі я заховаю
І, бредучи від хати і до хати,
Піду в світі порадоньки шукати.

Катеринодар, 14/II 1902 р.

II

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

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

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

Вгамуйся, серце! Годі, схаменися...
Та ні, вже з уст зірвалися слова:
«Гей-гей! Чи є хто в лузі,— озовися!
Чи є де в світі ще душа жива?»

Гей, люди! Де ви? Чи перевелися,
Чи вас пожерла пуста світова?!
Рятуйте! Пробі! Ось я тут конаю...
Життя, життя — чи пекла, а чи раю!..»

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

Харків, 20/IV 1902 р.

III

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

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

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

Ні! Не тобі, знеможеній землі,
Подати ліки на моє знесилля.
Сама ти вбога. На твоїй ріллі
Лишилося саме сухе бадилля!
Де ж візьмеш ти на болі та жалі
Цілющого та чарівного зілля?
Гіркий полин, болиголов, бур'ян
Не втішать болю, не загоять ран.

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

Харків, 13/VI 1902 р.

MEMENTO MORI ¹

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

Memento mori!

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

Memento mori!

Москва, 1899 р.

¹ Пам'ятай про смерть! (*Латин.*)

НА БЕРЕЗІ МОРЯ

На березі моря сидів я самотно.
Все крила навколо вечірня півтьма.
Намучене серце не билось турботно,
Заснула, здавалось, і думка сама.
Помагу за хвилями хвилі котились,
Одна здоганяючи другу, росли,
І лавою грізно до берега йшли,
І з бурхотом в скелі стрімчастії бились.
Ті хвилі морські нагадали мені
Змагання юнацькі за мрії ясні —
Об скелі життя їх розбилось чимало...
І серденько стиснулось в грудях моїх:
Воно-бо зазнало тих бур життєвих
І бурхоту моря тепер спочувало.

Анапа, 1895 р.

НУДЬГА ГНІТИТЬ...

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

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

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

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

Я випив чашу муки і страждання,
Белику чашу, сповнену ущербь,
І вже тепер нема мені ваганя:
Життя чи смерть!..

Полтава, 1899 р.

VAE VICTIS! ¹

Я знемігся, згорів... Моє серце на попіл зотліло
Мою душу самотню пожерла гадюка-нудьга,
І, безсилий, хилиюсь я, хоч ще молоде моє тіло...
Я знемігся, згорів... Моє серце на попіл зотліло —
В нім погасла снага.

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

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

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

Чернігів, 1904 р.

¹ Горе переможеним! (*Латин.*)

ВЕЧІРНІ АКОРДИ

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

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

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

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

Самотнє серце сльози ллє,
По краплі ллє,
А гадина ті сльози п'є,
Жагучо п'є.

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

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

Таганрог, 14/IX 1918 р.

БАЛАДИ Й ЛЕГЕНДИ

БАЛАДА МОРЯ

Світлій пам'яті Лесі Українки

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

• • • • •

«Тихо, хвилі...»

Тихо, милі...» —

Чути голос туберози.

Ніжна квітенька зітхає

І крізь пахощі і сльози,

Пелюстки розкривши білі,

Промовляє:

«Тихо, тихо, милі хвилі...»

Я скажу вам новину

Безпорадну і сумну:

Сьогодні вночі перед сходом зорі,

Коли ще ви спали,

Царівна, яку ви кохали,

Царівна, що там, на високій горі,
Самотна жила і співала,
Сьогодні сконала!..»
«Ой леле! — шепочуться хвилі смутні, —
Замовкли пророчі пісні...
Царівна сконала...»
«А як перед смертю співала вона! —
Річ далі веде тубероза, —
Була в її співі відвага міцна,
Огонь і погроза!..
І пісню її стоголоса луна
Несла понад вами світами...
А ви, заколисані чарами мрій,
Солодких надій, —
Ви спали без тями.
Царівна конала... Остання струна
Урвалась, і в згуках акорда
Бриніла ще довго відвага буйна
І віра в героїв — могуча, міцна,
До млявих — зневага й погорда!
І тільки що ранішня зірка зійти
На темному обрії мала,
Велична і певна свої мети,
Царівна сконала...»
«Царівна сконала... Замовкли пісні...» —
Шепочуться хвилі сумні.
А вітер уранці сьогодні мені
Ще звістку приніс незвичайну,
Що ніби на скелі, на височині
Угледів він тайну;
Де людська нога не була, на шпилі,
Де все, що живе, усихає,
На голім камінні, в холодній імлі
Там квітка якась процвітає,
І що саксіфрагою зветься вона,
Та квітка, що камінь ламає,
І ніби вся міць і краса царівна
Царівни в тій квітці буяє...

Київ, 1913 р.

СРІБНИЙ СОН

Мов серпанок срібнотканий,
Пишно зорями убраний,
 Розіслався,
 Розгойдався
Наді мною сон різдвяний,
 Білий сон.
З-за мережаних заслон
В розколісаній уяві
Мріють образи ласкаві,
Ніжні, лагідні, хупаві...
 Он вони... он-он...
Полохливою юрбою
 В'ються, в'ються
 І сміються,
Наче бавляться зі мною;
То мов хвилі сколихнуться,
То знов хмарою поймаються,
 Опов'ються
 Білою габою.
А за ними, а за ними,
Ген за хмарами густими,
Ген за гронами рясними
 Зоряних світів,
Урочисто херувими
 Свій виводять спів.
Чую... «Нова радість стала,
Що на небі хвала»... «Хвала!» —
 Гримнула й земля
І в акордах задрижала.
Від небесного хорала
Вся душа моя заграла,
 Вся душа моя!
 Сполошились,
 Закрутились
Думи-мрії, мов орлиці,
Мов ті вихори завії
 Сніговиці,
Забуяли молодії
 Думи-мрії —
 Білі птиці...
Бачу небо променисте;
Бачу поле біле, чисте...

Хто це в сáнях? Я і ти.
Ми мчимося без мети,
Мов яка пекельна сила
 Нас на крила
 Підхопила
І шалено понесла.
Пам'ятаєш: хуртовина
 Зразу загула!
Що за зміна? Що за зміна
Несподівано зайшла?
Небо вкрили чорні хмари —
І якісь гидкі почвари
 В темряві густій
Крилами зашелестіли,
Засичали, засвистіли,
Нас навколо оточили,
 Як гадючий звій.
 Понад нами,
 Мов без тьми,
Хтось регочучи гасав,
Хтось полохав наші коні
І якісь огні червоні
 В полі розкидав.
Далі... щось мов застогнало,
Збувшися снаги;
Все ущухло враз, і стало
Тихо-тихо навкруги.
Знову місяць в небі сяє
З-за розірваних заслон,
Мов чаклує, навіває
 Мрійний сон.
Пам'ятаєш, моя мила?
Нас мана тоді водила...
Ти голівоньку схилила
 На плече моє.
Небо зорями сміялось,
А до мене усміхалось
 Личенько твоє.
Пам'ятаєш: на морозі
Як ми щиро обіймались,
Як ми палко цілувались
 І в знеможі
Зомлівали, наче п'яні?
Пам'ятаєш ті кохані

Ночі зоряні, різдвяні?
Пам'ятаєш: чисте поле,
В саях ти і я?..
Ох ти, доле, моя доле!..
Гей, моя бурлацька воле —
Розкоше моя!
Без дружини і без хати,
Я не вбогий, я багатий:
Є що в мене пригадати,
Тим і гордий я!
Ночі, ночі
Ті різдвяні!
Очі, очі
Ті кохані!
Ви той скарб мого життя,
Що беріг я, що лелівав,
Щоб його десь не розвіяв,
Пилом, снігом не привіяв
Холод забуття.
А чи ж згадуєш ти, мила,
Те, як нас мана водила
В сяйві зоряних ночей?
Чи ота пекельна сила
Так тоді наворожила,
Що ти й пам'ять загубила?
Де ж бо ти? Агей!..
Чи цвіт серця твого стято,
Злою силою заклято?
Чи тебе ордою взято
Бранкою в полон?
Пригадай же хоч на свято
Цей різдвяний,
Цей коханий,
Мов серпанок мрійнотканий,
Срібний сон!

Київ, 1913 р. Різдво

БАЛАДА КОЗАЦЬКА

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

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

От став він ходити
Та море просити,
До нього він руки здіймає:
«Ой мореньку ж, море,
Розваж моє горе!..—
Гукає до нього, благає.—

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

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

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

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

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

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

Анапа, 1895 р.

ЛЕГЕНДА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чернігів, 25/VII 1905 р.

ХАМ І КАТ

Балада

*Вірним слугам імперіалізму
присвячую*

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

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

Нерідко, сидючи в шинку,
Вони впивались до смаку.

Тоді балачка од вина
Була хмільна і голосна.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Хе-хе», — ірже хамула-гном.
«Го-го», — вторуг Кат баском.

І обнялися Хам і Кат,
Цілюються, як в братом брат.

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

«Го-го, го-го... Ха-ха, ха-ха», —
Озвалася луна глуха.

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

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

Чи то в опівнічній добі
Чорти регочуться собі?»

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

Даремно гніваєшся ти —
Кому чорти, а нам брати.

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

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

Ех, от якби вступив у зв'язь
Ще з нами сам Люципер-князь,

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

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

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

Огненна мантия на нім,
І чути голос, наче грім:

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

Троїсту спілку закладем
І створимо новий Едем.

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

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

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

Отак постав тріумвірат:
Владика пекла, Хам і Кат.

1921 р.

НАЙДОРОЖЧИЙ СКАРБ

I

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

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

«Бач! Ця гава хоче права!
Може, їй корона сниться?»

А чи знає Гульф, що право
На кінці меча міститься?!

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

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

II

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

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

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

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

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

Не сяло сонце з-поза хмар,
Туманом Альпи вкрились,

І небо плакало дощем,
І бескиди журились...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Київ, 1912 р.

AMOROSO ¹

ШУМКА

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

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

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

¹ Любовне (*it.*).

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

ЕШТАЛАМА

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

Публій Флор

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

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

Ми пливем у далечинь
Таємничу і незнану;
Круг нас неба глибочинь
І безодня океану.

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

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

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

Світовий коловорот
Всіх нас в обіг свій затягне...
Хай же тішиться Ерот,
П'є Псіхея, доки прагне!

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

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

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

Шлюб закоханих істот —
Справжнє свято Гіменея!
Помічник у них — Ерот,
Помічницею — Псіхея.

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

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

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

Щоб злучилися в одно
Животворче, спільне — двоє...
Поки в чашах є вино,
Пийте жадібно... Євое! ¹

Київ, 1910 р.

¹ *Євое!* — Вакхічний вигук (*М. В.*).

ДНІПРОВІ СПОГАДИ

I

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

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

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

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

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

Харків, 1902 р.

II

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

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

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

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

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

Харків, 1902 р.

ФРАГМЕНТ

Чи це був дивний сон, чи маячня слабого?
Ні, ні, це діялось — я пам'ятаю все,
Все до найменшого, незначного, пустого...
Бо й досі навіть, як я згадую про се,
Тріпоче серденько від спомину самого.
Кінчився літній день, і сонце на упрузі
Вечірньому було. Легенько подихав
Вітрець із півночі. Тополі, мов у тузі,
Стояли мовчазні... І гомін ущував...
Кувала тільки десь сумна зозуля в лузі,

А ти, мов янгол той з надхмарної країни,
Рожевим світлом вся, од голови до ніг,
Осяяна, на тлі червоної калини,
Стояла з усміхом на личеньку... Й не міг
Я одвести очей від пишної картини!
І довго-довго я стояв перед тобою,
Зворушений до дна, у захваті німім,
Мов зачарований надземною красою...
О, що б я дав тепер, аби в житті моїм
Ти і лишилась так... щасливою манкою!

1899 р.

В ДУШІ МОЇЙ НЕ ЗГАС...

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

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

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

*Написано у Відні 1895 р.,
пізніше виправлено.*

З ГАЛИЦЬКОГО ЗШИТКА

I. ПОГЛЯД

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

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

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

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

Львів, 1896 р.

II. НА БАЛІ

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

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

О, певно б, тоді і до мене забилося
Відгучливо серденько в грудях твоїх,

Мов крига на сонці, воно б розтопилося
Від палу кохання в обіймах моїх!

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

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

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

Львів, 1896 р.

III. МАНА

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

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

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

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

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

Львів, 1896 р.

IV. ДВІ ХМАРКИ

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

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

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

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

Львів, 1896 р.

V. КУЗОЧКА

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

Ти голівку не схиляєш
Під вагою чорних дум,

Бо, як кузочка, не знаєш,
Що то в світі жаль і сум.

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

Львів, 1896 р.

ПІСНІ

I. МОЛДАВСЬКА

Тема народна

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

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

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

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

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

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

Бо за кохання тяжка розплата —
Невірні стали усі дівчата.

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

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

Бо уродливій не до кохання:
Йй аби пустоці та женихання.

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

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

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

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

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

Кишинів, 1898 р.

II. БУРЛАЦЬКА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Відень, 1895 р.

ЛЕТЮЧІ ЛИСТКИ

НА ЗЕЛЕНІ СВЯТА

Прісі

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

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

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

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

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

Київ, 1917 р.

НА ВІД'ІЗД

Експромт Прісі

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

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

Київ, 1916 р.

ЛИСТ

*La réponse à belle Nathalie*¹

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

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

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

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

Київ, 1916 р.

¹ Відповідь прекрасній Наталі (*фр.*).

ПОДВІЙНИЙ СОНЕТ

Лист до Наталі Л-кої

I

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

Таємний друг, інтимний Ваш поет
Вам шле його як добрий дар, Наталю.
Прийміть його в ці дні журби та жалю,
А разом з ним і авторів портрет.

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

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

II

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

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

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

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

1920 р.

СЕРЦЕ ДІВОЧЕ

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

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

Київ, 1916 р.

ОЧІ-БІСЕНЯТА

Експромт

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

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

.

Львів, 1925 р.

БАЛЕТНИЦІ

Експромт Валі

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

Харків, 1927 р.



* *
*

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

Не смійся, кохана,
Сміятися гріх —
Ізольда Трістана
Не брала на сміх.

Варшава, 1920 р.

ЗА БРАМОЮ РАЮ

Йй, Незабугній...

А в т о р

Роки 1903—1910

ПРИСВЯТА

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

Серця самотного,
Серця скорботного
Спів без надій...

НА СКЕЛІ

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

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

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

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

Одеса, 1903 р.

ХВИЛЯ

Ізумрудна, блискуча, з перлистою ніжною піною
Хвиля котиться, грає, співаючи пісню дзвінку,
І сміється до сонця, і вабить раптовою зміною,
І пустує, і плеще, цілюючи скелю стрімку...
Так кохання у серці, в його тайнику
Виграває хвилиною.

Одеса, 1903 р.

ПАЛІМПСЕСТ

Коли в монастирях був папірусу брак,
Ченці з рукопису старе письмо змивали,
Щоб написати знов тропар або кондак,
І палімпсестом той рукопис називали.
Та диво! Час минав — і з творів Іоанна
Виразно виступав знов твір Арістофана.

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

*Одеса — Київ, у поязі,
1903 р.*

НА БУЛЬВАРІ

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

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

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

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

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

«Ви щасливі, голуб'ята,
Бо за віхами кохання
Не тяжкі вам сподівання
На веселі шлюбні свята».

Одеса, 1903 р.

НА ОЗЕРІ

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

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

Так в душі моїй спокійній,
Тихомрійній
Любий образ твій встає

І небесною красою,
Чистотою
Вабить серденько моє.

*Чернігів, Лісковиця,
1904 р.*

НІЧОГО...

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

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

Чернігів, 1905 р.

ЗРАДА

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

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

І тепер всюди тьма...
Порятунку нема,

Зникли радощі, втіхи, принада...
Всі думки і чуття,
Всю окрасу життя
Проглинуло словечко це: «Зрада»!

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

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

Чернігів, 1907 р.

ТВОЇ УСТА!..

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

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

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

Чернігів, 1906 р.

ТИ НЕ ЛЮБИШ МЕНЕ...

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

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

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

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

Чернігів, 1905 р.

О, НЕ МИНАЙ!..

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

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

Чернігів, 1906 р.

ЧИ ПАМ'ЯТАЄШ?

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

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

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

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

Чернігів, 1907 р.

НІ, НЕ ЗАБУВ...

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

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

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

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

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

Чернігів, 1905 р.

ЧОРНЕ ДОМІНО

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

Арлекін, королева, циганка і паж,
Капуцин і метелик моторний...
Оксамит, і єдваб, і вуаль, і плюмаж...
Колір білий, малиновий, чорний...

Ллється згуків журливих танечний каскад,
І ті звуки чарують, гойдають...
У потоці бурхливім шумить маскаррад!
Очі сяють, обличчя палають...

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

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

¹ Падеспань (*фр.*).

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

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

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

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

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

Чернігів, 1906 р.

СКРИПОНЬКА

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

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

І здригається серце моє
У стисканні невірних пут,
А нудьга, як той спрут,
Присмокталась і кров з нього п'є...

.
.

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

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

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

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

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

.
.

То знов зливається
Срібними жалями,
Переливається
І розсипається
Слізьми-кришталями.

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

Серцем зневаженим,
Тяжко ображеним
Вже не благає, не просить...

.
Скрипонько-зрадонько,
Люба принадонько,
Тихо-помаленьку грай,—

Серця самотного,
Серця скорботного
Вкрай не вражай!..

.

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

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

Чернігів, 1907 р.

FIAT!..¹

Тоді, як лишаяюсь я сам,
В ті хвилини святого спокою,
Коли наді мною
Розкривається небо, мов храм,—
І там
Я чую, як співи велебні лунають,
Як журно в небесних житліах
Херувими пречисті зітхають
В сльозах...
Коли я себе почувую їх братом,
Таким чистим, прозорим, крилатим,
З душею, як арфа чутка

¹ Хай буде!.. (*Легин.*)

І ніжно-вразлива,
Така
Чутливо-гучлива,
Що від подиху вітру бринить,
Зітхає, як пахощі квітів таємних...
В ту мить
Почувань невимовних, надземних
В людині святого ества
Я виймаю портрет її, образ мого божества,
Я дивлюся, дивлюся без краю
І, мов люблю дитину свою,
Тихенько гойдаю...
Цілувати не смію, а тільки молю,
Благаю відчутти, як вірно, безмежно кохаю,
Люблю!..
І співаю молитву-надію,
І мрію, і млію...
І вдивляюся знову в коханії риси лиця,
І, напруживши волі останні зусилля,
В екстазі, в огні божевілля
Воскресить намагаюсь мерця!
І певен, що те, чого люди
Не можуть зробити,
Я силою чуда зроблю, і вона буде жить!
Хай же станеться чудо! Хай буде! Хай буде!

Чернігів, 1907 р.

ЧИ НЕ ДОСИТЬ?..

Чи не досить вже ілюзій
І даремних мрій?
Хвилювання, сподівання,
Страчених надій?

Вирви з серця геть кохання!
А коли сього
Не захоче серце — разом
Вирви і його.

Чернігів, 1908 р.

РАБ

На роздоріжжі в пустелі німій серед темної ночі
Впав знеможений раб, стративши сили свої.
Палко він волі бажав, лиха ж йому доля судилась:
Втікши з неволі, не міг зняти кайдани важкі.
Ось він зірвався, мов звір той, і дико поводить очима,
Рани криваві шкребе, виє від болю, вищить,
Зі зв за кайдани береться, і рве, і гризе їх зубами,
Т: не порвати йому, ані послабити їх.
О, як подібний до нього і ти, нещасливий коханцю!
Глянь-бо у душу свою: раб той нікчемний — се ти!

Чернігів, 1909 р.

НЕХАЙ І ТАК

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

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

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

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

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

Чернігів, 1910 р.

FINALE

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

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

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

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

Чернігів, 1910 р.

РАЗОК НАМИСТА

I

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

II

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

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

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

III

В киреї темній тихо суне ніч
І все в свої обійми загортає.
Як повновладно, впевнено рушає
І світло дня жене від себе пріч!..

Душа в тривозі, мов щось пречуває...
Аж ось... Що там чорніє на путі?
Голгофа — і на ній марою виступає
Моя любов, розп'ята на хресті!

IV

Друже любий мій,
Що читаєш се,
Ти хоч зрозумій
Біль, що серце ссе.

Найстрашніший гріх,
Найтяжча вина —
Се погорди сміх,
Зради трутизна.

Найгідний удар —
Той, що ззаду б'є;
Найгірший пожар —
Що у грудях є...

Ох, горить, пече...
Друже любий мій!
Як то боляче —
Ти хоч зрозумій.

V

Мій друже, дивуєшся ти
І робиш питання:
«Як може кохання цвісти
На ґрунті страждання?»

О, як ще, мій друже, цвіте, —
Бодай не казати!..
Одна лиш порада на те:
Косою підтяти.

VI

Одпочинь, одпочинь, на хвилину засни
Ти, зневажене серце украї.
Не бентежся даремно, життя не клени,
Не ридай!

Час мине, промине, ніби оком змигне,
І не знати де дінеться жаль;
І ти, серце сумне, будеш знову ясне,
Мов кришталь.

VII

Нічка на землю упала
Синім прозорим серпанком.
Сумом душа оповита
Стомлені вії примкнула.
Тихо вона задрімала,
Щастя їй мріється ранком...
Бідна душа сумовита,
Ніби дитина, заснула.

.
Тихо. Важкою ходою
Хтось обережно ступає.
Хто се? Чужий... незнайомий...
Став. Ані слова, ні звука...
Тіні снуються юрбою...
Хтось ніби важко зітхає...
Крила протер Невідомий...
Хто се? Ні слова... О мука!..

VIII

Знову ранок, знову світ!
Знову квіти, і проміння,
І надії, і тремтіння,
І усмішка, і привіт!

О, сей ранок буде мій!
Від життя так мало взято,
А я хочу ще багато
У дорозі життєвій!

І що хочу, те зроблю,
Бо я сміливий і дужий,
Не схиляюсь я, байдужий,—
Грім і блискавку люблю!

Душу вільну, молоду
Я намарне не розвію:

Я кохаю ясну мрію,
Я назустріч сонцю йду!

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

НІ!

Наді мною скрипки плачуть,
Скрипки плачуть наді мною уночі;
Наді мною круки кричуть,
Круки кричуть і регочуться сичі.

Скрипки плачуть: «Необачний!
Необачний, нащо ти згубив свій рай?
Ситий щастям, ти, невдячний,
Ти, невдячний, чи беріг його — згадай?»

Круки кричуть: «Кари-чари,
Кари-чари підуть скрізь, де підеш ти:
В гори, в ліс і на базари —
На базари світової суети...»

«Може, вернеш знов до неї,
Знов до неї?» — так сичі кричать мені.
І що є снаги моєї
Я гукаю: «Ні»!

СОНЯЧНІ ХВИЛИНИ

Zum höchsten Dasein immerfort
zu streben.

*Goethe. «Faust»*¹

МАВЗОЛЕЙ

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

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

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

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

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

1901 р.

¹ Увесь час пориваюсь до вищого буття.
Гете. «Фауст» (нім.).

КРАСА!

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

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

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

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

1912 р.

ІКАР

*Світлій пам'яті Леска Мацієвича,
першого українського лігуна*

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

*Ovidius*¹

О Ікаре нещасливий!
О Дедалів славний сину,
Я мов бачу в цю хвилину
Вид і погляд твій звабливий!

¹ Ікаре, в якій околиці маю тебе шукати? — сказав. — Де ти є? *Овідій (латин.)*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Харків, 1902 р.

ДО МОРЯ

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

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

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

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

*На пароплаві до Нового Афона,
18/VIII 1901 р.*

ВІРА ЖИВА

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

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

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

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

1912 р.

ХМАРКА

Чарівного весняного ранку,
як сонечко встало,
І всміхнулось любенько, і ясним промінням
заграло,
Тихо плавала хмарка в прозорій
та чистій блакиті,
В неосяжнім просторі — самотня,
однісінька в світі.
Задивилася хмарка на сонце
і вся зчервоніла:
Золотого проміння і втіхи вона захотіла,
Захотілося їй пригорнутись
до сонця палкого —

І летіла, летіла вона, поспішала до нього!..
І, сп'янівши від світла, зітхнула
в солодкім зомлінні,
І, мети не досягши, розтанула
в яснім промінні.

1912 р.

ХМАРИ-СЕСТРИ

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

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

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

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

1912 р.

ЩО ЗІ МНОЮ ТАКЕ...

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

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

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

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

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

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

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

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

Катеринодар, 1901 р.

В СТУДІЇ

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

1911 р.

ГЕЙ, ХТО МАЄ МІЦЬ!..

Експромт на святі Лесі Українки

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

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

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

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

1913 р.

ТОСТ

Варіант

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

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

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

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

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

1928 р.

AD ASTRA ¹

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

Кант

I. В СЯЙВІ МРІЙ

Ворожі сили
Життя земного
Не загасили сяйва мрій,
Не загасили
Чуття святого
В душі закоханий моїй.

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

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

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

¹ До вірок (*латин.*).

До вас, пречисті,
До вас, прекрасні,
Далекі зорі, лину я.
Шлю вам сріблисті,
Прозоро-ясні
Свої думки і почуття!

1912 р.

II. SPHÄRENMUSIK ¹

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

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

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

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

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

¹ Музика сфер (нім.).

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

1904 р.

III. ЗОРЯНЕ НЕБО

Пеститься місячний промінь,
Лижє холодний сніг;
Чорною плямою комин
На білий килим ліг.

Сумно в німому просторі
Віє нудьга крилом;
Жмуряться сплакані зорі,
Співаючи псалом.

Вії стуляє знемога,
Нижуться перли сліз,
Мріє Чумацька Дорога,
Волосожар і Віз...

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

1907 р.

IV. ВЕНЕРА

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

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

1912 р.

V. ВЕГА

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

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

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

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

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

1912 р.

VI. ПЛЕЯДИ

Волосожар

Сім самоцвітів зоряного грона
В безмежному, величному просторі,
В іскристім морі!
Їх появили Атлас і Плейона...
Дочки богів оті красуні зорі:
Електра, і Тагета, і Стеропа,
І Майя, і Целена, і Мeroпа,
І Альціона —
Сім самоцвітів зоряного грона!
Ці передвісниці нового року,
З'являючись як золота корона,
Єднають з нами давнину глибоку...
Сім самоцвітів зоряного грона!

1912 р.

VII. ВОГНІ

Які вогні
В височині!
Свій зір туди зведи.
Вони зрідні
Тобі й мені...
Поглянь туди, туди!

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

1912 р.

VIII. ЗОРІ-ОЧІ

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

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

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

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

1912 р.

IX. ЧИ ЗУМІЄШ?

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

Чи здолаєш ти в кохання
Всі скарби душі вложити,
Щоби знов перетворити

Їх огнем свого страждання?
Чи здолаєш без вагання
Так же вмерти, як і жити?

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

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

1912 р.

ФАТА-МОРГАНА

ЗАСПІВ

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

Навію чар,
Як той Ронсар
Або вигадливий Маріні,
І скину з хмар
Волосожар
До ніг укоханій богині!

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

I. [ПАЖ І КОРОЛІВНА]

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

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

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

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

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

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

Струни лютні, віщі струни,
Сипте іскри золоті!
Грайте піриви святі,
Залунайте, мов перуни,
Струни лютні, віщі струни!

Перемога! Зникли тіні.
Нас у сонячний простір
Легким подихом зефір
Підхопив на хвилі сині...
Перемога! Зникли тіні.

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

II. [ЕЛЬФ І ФЕЯ]

Ви цариця прозорих, як марево, фей,
Ви Моргана прекрасна;
А я ельф, білий ельф, я мов усміх лілей,
Мов та мрія неясна.

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

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

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

III. [АСТРОЛОГ І АЛЬЦІОНА]

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

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

На вежі в замок я сижу
З наказу злої сили;
Вночі на зорях ворожу
Або замислений сижу
Над книгами Сивілли.

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

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

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

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

IV. [ПАСТУХ І ПАСТУШКА]

«Дінь-дінь, дінь-дінь...» — дзвенять дзвінки —
Пасеться череда.
Щебечуть весело пташки...
Виблискує вода...

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

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

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

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

V. [FINALE]

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

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

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

1913 р.

ГУМОРЕСКИ

Cum grano salis¹

CREDO

Хто удить хитрістю велику славу,
Я правдою ловлю одну простоту;
Хто хитро позолочує мідяний,
А я вінець ношу без позолоти!²
В. Шекспір. «Троїл і Кресіда»

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

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

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

Хто на святі в честь Ваала
Віддає красу в наругу;
Я ж в душі ховаю тугу
За красою ідеала.

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

Хто від запалу кохання
Вміє вчасно утриматись;

¹ З дрібкою солі (*лагин.*).

² Переклад П. Куліша.

Я ж кохати і кохатись
Рад до власного сконання.

Хто сміється для звичаю,
Хоч йому на серці й нудно;
Я ж сміюся привселюдно,
Бо веселу вдачу маю.

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

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

Одеса, 1902 р.

Я — ПОЕТ

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

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

Ти питаєш: чому я натхненням горю,
Коли п'ю з твоїх уст поцілунок,
Чи то правда, що я в ту хвилину творю
І готую тобі подарунок?
Моя любя! В душі моїй повно казок
І пісень танцюристого раю;
З тих пісень і казок я сплітаю вінок
І тебе тим вінком убираю.
В поцілунках твоїх я вже чую сонет:
Я — поет.

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

Київ, 1914 р.

ТАЄМНЕ КОХАННЯ

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

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

Їх доля вередлива,
Година нещаслива
Немов на глум звела,
Щоб очі їх зустрілись,

Щоб душі запалились,
А потім розвела.

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

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

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

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

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

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

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

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

Сеньйора Анджеліні
Аж змокла в домовині —
Все дрібні сльози ллє;
Сама зубами дзвонить,
А сльози ронить, ронить...
І не перестає.

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

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

1912 р.

ТРИОЛЕТИ

I. МУШКА

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

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

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

Йду, аж бачу угорі —
Наді мною гарна мушка!
Крильця — мов два янтари...
Йду, аж бачу угорі,
В промінистій сонця грі —
Золотиста чепурушка!
Йду, аж бачу угорі —
Наді мною гарна мушка!

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

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

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

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

1902 р.

II. ПОЕТ І АМУР

Я складу вам тріолет
Про поета і амура
На старий-старий сюжет.

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

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

Але тихо... Це секрет!
В нього серце вже підбилося.
І не міг кохать поет...
Але тихо... Це секрет:
Серце стерлося, як паркет,
Серце в любощах зносилося...
Але тихо... Це секрет!
В нього серце вже підбилося.

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

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

Коли чує: «Не співай!..—
Хтось до нього промовляє.—

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

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

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

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

Я скінчив свій тріолет
Про поета і амура
На старий-старий сюжет...
Я скінчив свій тріолет
Про цікавий пірует,
Що викидує натура.
Я скінчив свій тріолет
Про поета і амура.

1912 р.

III. ПОЕЗІЯ Й ПРОЗА

Mein Liebchen,
was willst du mehr?
H. Heine¹

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

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

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

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

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

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

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

І на московськiм слові
Спіткнулася на мить —

¹ Чого ти хочеш, моя кохана, ще більше? Г. Гейне (нім.).

Панни на рідній мові
Не звикли ж говорить.

Становище... посада...
Чи гроші в мене є?
Я думав: в тім і вада,
І горенько моє!

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

Для вас потрібні ліки,
На вас і глянуть страх!
Подерті черевики,
Одежа вся в дірках...

Ви ж не мудрець афінський,
Що в бочці їв і спав...»
«Поет я український!» —
Я тихо відказав.

І полилися сльози, —
Течуть вони, дзюрчать...
Поезії і прози
Не можна спарувать!

Катеринодар, 1901 р.

IV. ПЕРЕВАГИ-ВАГИ

Прісі

Знову літньою добою,
Ніби для розваги,
Ми гуляємо з тобою
В переваги-ваги.

Ти вгорі, а я ось долі;
Ти вже долі, я — вгорі...
Чи ми знайдемо в цій грі
Рівновагу щастя-долі?

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

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

1918 р.

V. NIE WOLNO! ¹

Зосі, на корі берези експромтом

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

*с. Радиславка на Богуславщині,
1913 р.*

¹ Не можна! (Пол.)

VI. LE SONNET SANS TÊTE¹

Експромт Марусі М-ковій

Ось вам сонет, що зветься «безголовий».
Так охрестив його колись Мейнар.
Sans tête... (comme votre poète!)²

Чи вільно в дар
Вам принести такий зразок віршовий?

В нім тільки першої строфи нема,
А в решті — форма вірша та ж сама,
Обмежена лиш десятьма рядками.

Що не звішовано — це мій секрет,
І... друже мій, хай буде це між нами,
Коли скажу його вам tête à tête³.

Київ, 1914 р.

¹ Сонет без голови (фр.).

² Без голови... (як і ваш поет!) (Фр.)

³ Сам на сам (фр.).

ЛИСТУВАННЯ

I. ЛИСТ ПАННИ

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

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

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

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

II. ВІДПОВІДЬ

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

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

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

ТАБЛО

*Rondel simple*¹

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

Львів, 1921 р.

ТАЛІСМАН

*L'importu rondel — double*²

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

¹ Рондель простий (*фр.*).

² Запозичений рондель — дубль (*фр.*).

Любов — це талісман,
Це той заклятий стан,
Коли снує малюнок,
Химерний візерунок
В душі у нас... шайтан!
Любов — це талісман.

Львів, 1921 р.

ЗАСТІЛЬНА ПІСНЯ

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

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

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

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

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

Чарочки дзінь-дзінь...
Вип'єм, та й амініь.
Потім буки в руки —
Згинь, враже, згинь!
(Тьфу!)

1903 р.

СПІВ АРЛЕКІНА

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

О, не здивуйте, excellentes ¹,
В тім співі — відгук боротьби
За давнє «uti possidentes» ²,
За гасло: «Panem et circenses!» ³
Я син юрби.

Wart Paс pałaca, pałac Paса... ⁴
Я панським примхам не гожу,
За те, вітаючи паяца,
Тремтить од оплесків piazza ⁵ —
Я їй служу.

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

Чого життя без сміху варте?
Нам сміх скрашає кожну мить
І нищить зло, скажу а parte...
Addio et evviva l'arte!⁶
Хай сміх бринить!

1910 р.

¹ Вельможні (*лагин.*).

² Маєтності (*лагин.*).

³ Хліба і видовищ! (*Лажин.*)

⁴ Варт Пац палаца, а палац Паца... (Прислів'я; *пол.*)

⁵ Площа (*ит.*).

⁶ Набійк... Прощай, хай живе мисецтво! (*Ит.*)

ЕПІГРАМИ

I. КАМО?

Куди сховаюсь од злоби
Гуди, Каїна і Хама?
Куди подінусь од юрби
«Патріотичного» Бедлама,
Коли скотинячі лоби
Не втне ні меч, ні епіграма!..

II. МОЛИТВА

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

Київ, 1916 р.

[PATRIOTICA]

МОЛОДИЙ ПАТРІОТ

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

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

Чарку він не лле за пліт
І прокаже без ушину
Весь Шевченків «Заповіт»,
Навіть другу половину.

Рідну мову любить — страх!
І, поводячись по-свинськи,
Просторікує в шинках
Виключно по-українськи.

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

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

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

О, він щирий демократ!
Невмивака і печоса,

Він усюди (супостат!)
Пальцем висякає носа.

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

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

Харків, 1902 р.

СТАРИМ ПАТРІОТАМ

В стилі Беранже

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

Хто каже: «Я Україну люблю»,
Патріотизмом обрид до нудоти,
Бо він чужинець у ріднім краю?
Ви, землячки мої і патріоти,
Вам я присвячую пісню мою.

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

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

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

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

Київ, 1918 р.

МИШАЧА СВАРКА

Байка

В злиденну пору утікали
Раз мишенятка від котів,
І що ж то лишенька зазнали,
Щоб збутись клятих ворогів!
І підтопались, і підбились,
Втікаючи, але й на мить,
Щоб одпочити, не спинились,
Бо треба шкуру боронить.
Упріли, піт з чола їм ллється...
Аж зирк! Простісінько в байрак
З калюжею; її, здається,
Не перескочить їм піяк.
Що в світі божому робити?
От найжвавіші козаки
З розгону, мов несамовиті,
Перестрибнули залюбки.
За ними дехто вплинь подався,
Бо не наважився стрибнуть,
А дехто й навмання попхався,
Аби від лиха учкурнуть.
От ті, що вже перестрибнули,
Собі на пригорку сидять
І з тих, що ще не досягнули
До них, регочуться й кричать:
«Тю-тю! Диви, які погані!

Чи подорожні, чи старці,
Але не наші... Може, п'яні?
Та й упилися ж, мов шевці!»
А ті в одповідь їм: «Чи ж ви не показались,
Що вам приверзлося казна-що, мов у сні,
Це ж ми, свої... Ось тільки забруднились...»
«Геть, геть од нас, задрипані, кальні!
Ми вас цураємось. Але ж ми добре чули,
Що всі ви до котів збирались на ралець...»
«Так цебто ми... А ви хіба забули,
Що коб не ми, то вам би був кінець?
Пройдисвіти, поганці, бузувіри!»
«А ви — облесники, лакузи, лицеміри!»
І поки лаялись вони та гомоніли,
Коти здогнали їх і всіх передушили.

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

1895 р.

ГРОТЕСКИ

І. БЛАКИТНА ПАННА

Має крилами Весна
 Запашна,
Лине вся в прозорих шатах,
У серпанках і блаватах...
 Сяє усміхом примар
 З-поза хмар,
 Попелястих, пелехатих.

Ось вона вже крізь блакить
 Майорить,
Довгождана, нездоланна...
Ось вона — Блакитна Панна!..
 Гори, гай, луги, поля —
 Вся земля
Йй виспівує: «Осанна!»

А вона, як мрія сну
 Чарівна,
Сяє вродою святою,
Неземною чистотою,
 Сміючись на пелюстках,
 На квітках
Променистою росою.

І уже в душі моїй
 В сяйві мрій
В'ються хмелем арабески,
Миготять камеї, фрески,
 Гомонять-бринять пісні
 Голосні
І сплітаються в гротески.

1912 р.

II. ЧАРИ

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

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

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

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

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

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

1912 р.

III. СЕРЕНАДА

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

Хай сиплються з вас блискавиці,
Хай грають гадючки-вогні,

Щоб легше було таємниці
Ховати у серці на дні.

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

1912 р.

IV. КОНТРАСТИ

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

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

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

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

1912 р.

V. СПОМИНИ

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

Рухи молитовні,
Погляди любовні
 Німі...
Крила сніжно-білі...
Хвилі, сині хвилі
 У темі.

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

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

1912 р.

VI. ТАЄМНІСТЬ

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

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

1912 р.

VII. МРІЇ-СНИ

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

Те, що я коханими квітами весняними
Убирав з турботою
І беріг од тьми,
Стоптано поганими гайдуками п'яними,
Хижою звіротою —
Друзями-людьми.

1912 р.

VIII. ДІВЧИНА-БЛИСКАВКА

Блискавко гнівна!
Ти люба мені
Тим, що крізь темряву ночі
Кидаєш стріли свої вогняні
І, розтинаючи хмари грізні,
Блисками радуєш очі.

Дівчино рідна!
Ти люба мені
Тим, що змагання дівочі

Крешуться в серці твоїм, як огні,
І, розбиваючи думи сумні,
Грають, як блискавки ночі.

1918 р.

IX. SENTENTIA ¹

І сміх і плач — з одного джерела.
Вони бринять в однім акорді
З глибини таємності Добра і Зла,
Де бережуть їх душі горді.

І сміх і плач — се рідні два брати,
Коли від болю серце рветься.
Будь гордим же, не зраджуй серця ти,
Як плаче сміх, як плач сміється.

1912 р.

X. НІМФА

Хто там ходить? Хто там бродить
Лісовими манівцями?
Хто так жалібно заводить?
Хто там ходить
За кущами?

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

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

¹ Сентенція, вислів (*латин.*).

Дико гляне
І голосить.

А рогатий, волохатий
З кушини сатир сміється:
«Фе!.. Людину покохати!
Будеш знати —
Не минеться!»

1912 р.

З ХВИЛЬ БОРОТЬБИ

ДІВЧИНІ

Посвята Людмилі Старицькій

Мізерія, мізерія навголо.
Л. Старицька. «Мрія»

Не журись, дівчино, в тугу не вдавайся,
На свою недолю ти не нарікай;
В серці май надію, з нею сподівайся,
Що на землю прийде той жаданий рай.

Що, втомившись, люди в боротьбі кривавій
Здіймуть очі вгору за пролиту кров,
Кинуть чвари, заздрість і думки лукаві,
В світі запанують правда і любов.

Жінка, що в знесиллі тихою ходою
Рівності і волі мала добувати,
Наче янгол божий, чистою рукою
Серцем чоловіцтва буде керувати!

Годі ж! не журися, кинь свої вагання,
Стань в пригоді людям бідним і сліпим
І на людське лихо, сльози і страждання
Озовись серденьком, чулим і живим.

І під стогін вітру, бурі і негоди,
В лютій колотнечі завжди пам'ятай,
Що, втомившись, люди забажають згоди
І на землю прийде той жаданий рай.

«Зоря», 1893 р.

РОЗВАГА

Присв[ячується] Марусі Комарівні

Коли мимоволі, мов тая гадюка,
На серденьку туга кубельце зів'є,
І буде вас гризти нудьга і розпука,
І горе кайданами душу скує,—

Тоді, в ту сумну, безпорадну хвилину,
Щоб серцеві бідному дати супокій,
На рідну, кохану свою Україну
Полиньте на крилах укоханих мрій.

І роки дитячі в тих мріях постануть,
Мов марево любе, хороше у сні,
І з усміхом чистим ласкаво поглянуть,
Як перше — байдужі, веселі, ясні!

Згадається вам вся краса і принада,
Якою багатий розкішний наш край:
І в буйному цвіті садок, і левада,
І батьківська рідна оселя, і гай,

І Ворскло, й кущі верболозу гнучкого,
І став, і тополі сріблясті, стрункі,
І, повні того почуття чарівного,
Пісні соловейка зваблivi, дзвінкі...

Ті згадки рожеві про давнє, забуте
Росою цілющою з неба впадуть
І в серденьку, лютим морозом окуте,
Живущої сили вони увіллють.

1894 р.

ЄВШАН-ЗІЛЛЯ

Поема

Да луче есьть на своей земли
костю лечи,
ине ли на чюже славну быти.

Літопис, за Іпатським списком

В давніх літописах наших
Єсть одно оповідання,
Що зворушує у серці
Найсвятіші почування.

Не блищить воно красою
Слів гучних і мальовничих,
Не вихвалює героїв
Та їх вчинків войовничих.

Ні, про інше щось говорить
Те старе оповідання.
Між рядками слів таїться
В нім якесь пророкування.

І воно живить надію,
Певну віру в ідеали
Тим, котрі вже край свій рідний
Зацурали, занедбали...

Жив у Києві в неволі
Ханський син, малий хлопчина,
Половецького б то хана
Найулюблена дитина.

Мономах, князь Володимир,
Взяв його під час походу
З ясирém в полон і потім
При собі лишив за вроду.

Оточив його почотом
І розкошами догідно —
І жилось тому хлоп'яті
І безпечно, і вигідно.

Час минав, і став помалу
Рідний степ він забувати,
Край чужий, чужі звичаї
Як за рідні уважати.

Та не так жилося хану
Без коханої дитини.
Тяжко віку доживати
Під вагою самотини.

Зажурився, засмутився...
Вдень не їсть, а серед ночі
Плаче, бідний, та зітхає,
Сну не знають його очі.

Ні від кого він не має
Ні утіхи, ні поради.
Світ увесь йому здається
Без краси і без принади.

Кличе він гудця до себе
І таку держить промову,
Що мов кров'ю з його серця
Слово точиться по слову:

«Слухай, старче, ти шугаєш
Ясним соколом у хмарах,
Сірим вовком в полі скачеш,
Розумієшся на чарах.

Божий дар ти маєш з неба
Людям долю віщувати,
Словом, піснею своєю
Всіх до себе привертати.

Ти піди у землю Руську —
Ворогів наших країну,—
Відшукай там мого сина,
Мою любую дитину.

Розкажи, як побиваюсь
Я за ним і дні, і ночі,
Як давно вже виглядають
Його звідтіль мої очі.

Заспівай ти йому пісню
Нашу, рідну, воловецьку,
Про життя привільне наше,
Нашу вдачу молодецьку.

А як все те не поможе,
Дай йому свшана-зілля,
Щоб, понюхавши, згадав він
Степу рідного привілля».

І пішов гудець в дорогу.
Йде він три дні і три ночі,
На четвертий день приходить
В місто Київ опівночі.

Крадькома пройшов, мов злодій,
Він до сина свого пана
І почав казати стиха
Мову зрадженого хана.

Улецає, намовляє...
Та слова його хлопчину
Не вражають, бо забув вже
Він і батька, і родину.

І гудець по струнах вдарив!
Наче вітер у негоду,
Загула невпинна пісня —
Пісня вільного народу:

Про славетнії події —
Ті події воловецькі,
Про лицарські походи —
Ті походи молодецькі!

Мов скажена хурговина,
Мов страшні Перуна громи,
Так ревли-стогнали струни
І той спів гудця-сіроми!

Але ось вже затихає
Бренькіт дужий акордовий —
І замісто його чути
Спів народний, колисковий.

То гудець співає тихо
Пісню тую, що співала
Мати синові своєму,
Як маленьким колисала.

Наче лагідна молитва,
Журно пісня та лунає.
Ось її акорд останній
В п'ятьмі ночі потопає...

Але спів цей ніжний, любий,
Ані перший, сильний, дужий,
Не вразив юнацьке серце,—
Він сидить німий, байдужий.

І схилилася стареча
Голова гудця на груди —
Там, де пустка замість серця,
Порятунку вже не буде!..

Але ні! Ще є надія
Тут, на грудях в сповиточку!..
І тремтячими руками
Роздирає він сорочку,

І з грудей своїх знімає
Той свшан, чарівне зілля,
І понюхать юнакові
Подає оте бадилля.

Що ж це враз з юнаком сталось?
Твар поблідла у небоги,
Затремтів, очима блиснув
І зірвавсь на рівні ноги.

Рідний степ — широкий, вільний,
Пишнобарвний і квітчастий —
Раптом став перед очима,
З ним і батенько нещасний!..

Воля, воленька кохана!
Рідні шатра, рідні люди...
Все це разом промайнуло,
Стисло горло, сперло груди.

«Краще в ріднім краї милім
Полягти кистьми, сконати,
Ніж в землі чужій, ворожій
В славі й пані пробувати!» —

Так він скрикнув, і в дорогу
В нічку темну та пригожу
Подались вони обоє,
Обминаючи сторожу.

Байраками та ярами
Неутомно проходили —
В рідний степ, у край веселий
Простували, поспішали.

* *
*

Україно! Мамо люба!
Чи не те ж з тобою сталося?
Чи синів твоїх багато
На степах твоїх зосталося?

Чи вони ж не відцурались,
Не забули тебе, пеньку,
Чи сховали жаль до тебе
І кохання у серденьку?

Марна річ! Були і в тебе
Кобзарі — гудці народні,
Що співали-віщували
Заповіти благородні,—

А проте тієї сили,
Духу, що зрива на ноги,
В нас нема і манівцями
Ми блукаєм без дороги!..

Де ж того вшану взяти,
Того зілля-привороту,
Що на певний шлях направить,—
Шлях у край свій повороту?!

Полтава, 11/VIII 1899 р.

ПРИВИД

Сон у ніч під 26 лютого

Ніч. Тихо як в усі. І важко, і душно.
Замовк цілоденний гармидер і шум,—
І я у знеможі лежу непорушно,
Один, самотою, без сили і дум.
Весь день проминув у даремних турботах,
Весь день був зужитий на працю гідку,
Ту працю, що лине в щоденних клопотах
Про власний добробут, у власнім кутку.
Доволі, над силу. Спокою, спокою...
Не треба нічого, байдуже про все —
Знемігся на силах я, впав під вагою...
Нехай же хоч ніч забуття принесе.
Як тихо навколо. Зійшов срібнорогий
Мандрівець північний і все освітив,
Зирнув і до мене в покоїк убогий
І весь його сявом ясним залив.
Химерні тіні прослалися долі
Від столу, завіс і квіток на вікні.
Лежу я безсилий, позбавлений волі,
І втоплюю очі в портрет на стіні:
Замислене чоло додолу схилилось,
Поважний і страдницький вираз лица,
Неначе в нім горе всесвітнє відбилось,
І очі глибокі, сумні без кінця...
У шапці й кожусі і вуса козачі...
Не можу очей одвести, притягла
Мене якась сила могутня й неначе
Солодка дрімота всього поїняла.
Як пильно, докірливо дивляться очі,
Немовби говорять... Ні, се не портрет,
Се в місячнім світлі зимової ночі
Стоїть він, живий, наш великий Поет!
Стоїть і з докором хита головою...
Мій боже! либонь, він говорить зі мною?!

.....
«Довго-довго я дивлюся
З високого неба;

Виглядаю, та не бачу
Чого мені треба.
Над могилою моєю
Чорний ворон криче,
А душа моя убога
Сумує та плаче...
Сини мої, дочки мої,
Квіти — мої діти —
Знеможені, зубожені,
Морозом прибиті!
Виростав вас, доглядав вас
На втіху та диво,
Сіяв зёрно, сподівався
На добрії жнива...
Та ба! думка одурила,
Як і перш дурила, —
Зледащіла, знікчемніла
Козацькая сила!
Пішли в найми до сусіда,
Своє залишили,
Запродали Україну,
Степи та могили!
Занедбали й те, що мали
Землячки кохані,
*Славних прадідів великих
Правнуки погані!..»*

.
І враз я прокинувсь... Химерною грою
Сріблясті проміння в вікні миготять.
Портрет на стіні... Але що ж це зі мною?
Чому в мене сльози на віях тремтять?
— Мій батьку Тарасе! Люблю я Вкраїну,
Її не цурався я; щастя моє
Я в ній покладаю, за неї я згину, —
Віддам їй всі сили, здоров'я своє!
Але я знемігся... Не велет я дужий,
Я син свого часу і хрест мій важкий,
І в серці зберіг заповіт дорогий,
Але до святих твоїх дум не байдужий.
І всі ми такі... Нам приборкано крила;
Хробак лихоліття нам серце сточив,
Але не сточив він любові до діла
І творчої сили він в нас не убив.
Таж сила — ознака *живого* народа;

Її ніщо в світі не може спинить,
Вона, як сама невмируща природа,
Будує, руйнує, щоб знову творить.
І слухний час прийде — вона стрепенеться,
Всіх нас об'єднає, до купи зіллє,
Нехай же просяє, нехай усміхнеться,
Повите журбою, обличчя твоє!

Катеринодар, 1902 р.

ІВАНОВІ ФРАНКОВІ

Відповідь на його Послання

La poésie n'a pas la vérité
pour objet, elle n'a qu'elle-même.

*Charles Baudelaire*¹

Ні, мій учителю і друже,
Про мене — все це не байдуже.
Життя з його скаженим шалом,
З погонею за ідеалом,
З його стражданням і болінням
І не вгамованим сумлінням,
Життя — се дві противні сили,
Що між собою в бій вступили.
Одна з них — велетень-гнобитель,
А друга — геній-визволитель;
Його двосічна гостра криця
Влучна, як з неба блискавиця;
Але і велетень могучий
В руці тримає меч блискучий;
Страшні тяжкі його удари,
А ще страшніш — таємні чари...
Як маю я його цуратись
Чи від ударів ухилитись?
О ні! Я, взявши в руки зброю,
Іду за генієм до бою.
Рубаюсь з ворогом, співаю,
В піснях до бою закликаю
Всіх тих, що мляві чи недужі,
Чи під укриттям сплять байдужі.

¹ Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність. *Шарль Бодлер (фр.)*.

І знаю я, що замість плати
Мене чекають кари, страти...
Та чи ж грізний удар обуха
Там, де буяє творчість духа?
Одна хвилинка раювання
Там відкупляє всі страждання.
Бо то чуття свобідні, щирі
Бринять у святобливій лірі.
І прикро, як ураз зі мною
Стають, немовби теж до бою,
А справді для пихи своєї
З порожнім серцем фарисеї
І паперовими мечами
Вимахують над головами.
Хто кликав їх? Чого їм треба?
Чи хробакам потрібно неба?
Нехай ідуть всі ті нездари
На торговлиці та базари!
Нікчемний крам, дрібні вигоди —
От їх найвищії клейноди!
Але коли повсякчас битись,
То серце може озлобитись.
Охляти може, зачерствіти,
Зав'януть, як без сонця квіти.
Душа бажає скинути пута,
Що в їх здавен вона закута,
Бажає ширшого простору —
Схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне
Забути і пізнати надземне,
Все неосяжне — охопити,
Незрозуміле — зрозуміти!
О друже мій, то не дурниці —
Всі ті щасливі небиліці
Про райських гурій, про Нірвану,
Про землю ту обітовану.
Вони тягар життя скидають
І душу расм надихають,
Чи все ж те розумом збагнути,
Що дасться серцеві відчуті?
І чи можливо без утрати
Свобідний творчий дух скувати?
І хто Поезію-царицю
Посміє кинуть у в'язницю?

Хто вкаже шлях їй чи напрямок?
Коли вона не зносить рамок?
В ній *всі* краси кольори сяють,
В ній *всі* чуття і змисли грають!..
До мене, як горожанина,
Ставляй вимоги — я людина.
А як поет — без перепони
Я стежу творчості закони;
З них повстають мої ідеї —
Найкращий скарб душі моєї.
Творю я їх не для шаноби;
Не руш, коли не до вподоби.
І ще скажу, мій славний друже,
Я не беру життя байдуже.
Високих дум святі скрижалі,
Всі наші радощі і жалі,
Всі ті боління, і надії,
І чарівливі гарні мрії —
Все, що від тебе в серце впало,
Не загубилось, не пропало...
Моя девіза — йти за віком
І бути *цілим* чоловіком!

Харків, 1902 р.

НА СВЯТО ВІДКРИТТЯ ПАМ'ЯТНИКА ІВАНОВІ КОТЛЯРЕВСЬКОМУ

Був один такий час: на важких терезах
Вже хиталася доля України,
А вона, наша ненька, стояла в сльозах,
В сподіванні страшної хвилини.

По широких степах ще котилась луна,
Марний відгук кривавої січі...
І надходила ніч непрозора, сумна,
Що, мов пугач, дивилась у вічі.

Де-не-де серед тиші ще хтось з кобзарів
Грав, неначе прохав на подзвіння;
То не дума була, то був лірницький спів,
Над труною тужне голосіння...

Ніч і тиша сумна присипляли усіх,
Навіть тих, хто і в бою не гнувся...
Коли раптом веселий, зневажливий сміх
Серед мертвої тиші почувся!

І здригнулися всі у питанні німім:
Хто б посмів так одважно сміятись,
Коли звикли усі, щоб не вдарив той грім,
І від власної тіні ховатись.

Ще ж у пам'яті свіжа подія була,
Як в неволі сконав Калнишевський...
Хто ж сваволець, що має відвагу орла?
То сміявся Іван Котляревський.

Він співав і сміявся. І голос його
То лунав соловейковим співом,
То нараз затихав,— і він замість того
Реготався, охоплений гнівом.

Він до бою не кликав, бо знав, що у сні
Спочиває натруджена сила,
Що по довгій, столітній козацькій війні
Ніч столітня тепер наступила.

Він не плакав, бо серцем прозрів, що народ,
Відпочивши від мук лихоліття,
Зрозуміє причини колишніх пригод
І завдання нового століття.

Та він бачив, що люд той не мав голови,
Що вже пан свого краю цурався,—
Тоді жовч закипала у нього в крові
І він з панства того реготався! —

Так минали літа... І новітні співці
Відгукнулись на голос той дужий.
Засвітились помалу в хатах каганці,
Прокидався слабий і байдужий.

І збирались один по однім вояки,
І під прапором правди святої
Виростали з землі, шикувались полки,
Чувся поклик: «До зброї! до зброї!..»

Не неволя чужа і не сила меча —
Гаслом стало: «освіта й наука»,
Проти нападу злого, і тьми, і бича
Ця найкраща в життю запорака!

Та не всі вирушали, відкинувши страх,
Як ті лицарі славні, завзяті —
Ще багато їх спить, поховавшись в норах,
Ми не бачимо їх на цім святі!

Годі ж спати! Прокиньтесь! Ви спали сто літ!
Мабуть, виспались добре, нетяги?!
Чи ж сховали в душі ви святий заповіт?
Чи набралися сил і відваги?

День надворі! Нас кличе новий наш гетьман,
Не гетьман військовий, а культурний.
Тим гетьманом тепер у нас батько Іван,
Що вказав нам шлях літературний!

Він між нами тепер! Він зібрав нас усіх!
Хто ж на поклик його не озветься?!
З-поза довгих ста літ чи ви чуєте сміх?
То Іван Котляревський сміється!..

*с. Осняки, на Чернігівщині,
24/VIII 1903 р.*

ГОРАМИ, ГОРАМИ...

Горами, горами,
Над ярами й борами,
На весь край
Горенько, горенько
Розлялось, як моренько,
Через край...

Доля кусться
У боротьбі.
Дужий не гнеться,
Гнуться слабії.

* *
*

Зражений, зражений,
Рідний край зневажений,
У ярмі.
Змучений, змучений,
Люд наш збаламучений
Стогне в тьмі.

Помстою люто
Серце кипить...
Дух не закуто —
Хочеться жить!

Чернігів, 1904 р.

ТИ НЕ МОЯ!

Нехай з-поміж усіх ти мов зірниця сяєш,
Хай цінний скарб краса твоя
І чарами її ти всіх собі скоряєш...
Та, коли ти України не кохаєш,—
Ти не моя!

Нехай у грудях ти чудове серце маєш
І серце те усіх звабля,
Бо всіх до нього ти ласкаво пригортаєш.
Та, коли ти України не кохаєш,—
Ти не моя!

Нехай ти розумом всю землю оглядаєш
Згори, мов сміливе орля,
А стріхи рідної не бачиш і не знаєш.
Та, коли ти України не кохаєш,—
Ти не моя!

Нехай за правду в бій ти чесно виступаєш,
Нехай не жалуєш життя,
А кривди нації в душі не відчуваєш.
Та, коли ти України не кохаєш,—
Ти не моя!

Ти не моя! О ні,— даремно ти гадаєш,
Що сам прийду до тебе я.
І хоч би ти прийшла, мене не ублагаш,
Бо, коли ти України не кохаєш,—
Ти не моя!

Чернігів, 1905 р.

КРАЮ МІЙ РІДНИЙ!..

Краю мій рідний, зневажений краю!
Де ж те сподіване щастя твоє?
Крається серце від болю, одчаю,
Як тільки долю твою нагадаю,—
Горе моє!

Люду мій бідний, окрадений люду!
Що у твоїх я побачив очах,
То вже й до віку свого не забуду,
Де б я не був, всюди бачити буду —
Голод і жах!

Чернігів, 1908 р.

ЗА УКРАЇНУ!

За Україну!
З огнем завзяття
Рушаймо, браття,
Всі вперед!

Слушний час
Кличе нас —
Ну ж бо враз
Сповнять святий наказ!

За Україну,
За її долю,
За честь і волю,
За народ!

Ганебні пута
Ми вже порвали
І зруйнували
Царський трон.

З-під ярем
І з тюрем,
Де був гніт,
Ми йдем на вільний світ!

За Україну,
За її долю,
За честь і волю,
За народ!

О Україно!
О рідна неенько!
Тобі вірненько
Присягнем

Серця кров
І любов —
Все тобі
Віддати в боротьбі!

За Україну,
За її долю,
За честь і волю,
За народ!

Вперед же, браття!
Наш прапор має,
І сонце сяє
Нам в очах!

Дружний тиск,
Зброї блиск,
В серці гнів
І з ним свободний спів:

За Україну,
За її долю,
За честь і волю,
За народ!

Київ, 1917 р.

КОЛИ ТИ ЛЮБИШ РІДНИЙ КРАЙ...

Коли ти любиш рідний край,
Радій, співай!
Прийшла пора, прийшла година —
Сміється Київ, сяє Львів!
Ярмо одвічних ворогів
Скидає вільна Україна!
Але, козаче, позір май,
Коли ти любиш рідний край.

Коли ти любиш рідний край,
В ряди ставай!
Гори відвагою святою!
Бо тільки меч — а не слова —
Здобуде нації права
У ворогів її розвою.
Вперед же сміливо рушай,
Коли ти любиш рідний край!

Коли ти любиш рідний край,
То тям і знай,
Що гук війни, вогонь Перуна —
Дочасні, як і свист бича,
І щастя дасть не блиск меча,
А вільна школа і трибуна,
Про це, про це найбільше дбай,
Коли ти любиш рідний край!

* *
*

Коли ти любиш рідний край,
Гори, палай!
Коли в огонь живої мови
Чуття святого надаси,
Ти станеш лицарем краси,
І визволення, і любови.
За честь і правду все віддай,
Коли ти любиш рідний край!

Київ, 1918 р.

ДІТЯМ

I. СНІЖИНКИ

Білесенькі сніжиночки,
Вродились ми з води;
Легенькі, як пушиночки,
Спустилися сюди.

Ми хмарою носилися
Від подиху зими
І весело крутилися
Метелицею ми.

Тепер ми хочем спатоньки,
Як дітоньки малі,
І линемо до матінки —
До любої землі.

Але вітрець буйнесенький
Жене та крутить нас.
Не дми, не дми, дурнесенький,
Бо вже нам спати час.

Матуся наша рідная
Холодна і суха,
Бо дуже змерзла, бідная,
Вона без кожуха.

Отож її нагріємо,
Устелимо сніжком.
Мов ковдрою, накриємо
Легесеньким пушком.

Нехай зимою злючою
Вона спочине в сні,

Щоб зеленню пахучою
Прибратись навесні.

Щоб з ниви колосистої
Був добрий урожай —
То й долі променистої
Зазнає рідний край!

Київ, 1919 р.

II. ПРИВІТАННЯ

(Синові на іменини)

Любий сину України,
Я тобі співаю!
І в хороші ці хвилини —
Твого віку роковини —
Ось чого бажаю:

Більше розуму та хисту,
Талану без краю;
Мати душу добру, чисту,
Вдачу чесну, кременисту —
Ось чого бажаю.

Серце тішити красою,
В ній шукати раю,
Впитись творчістю святою,
Науковою метою —
Ось чого бажаю.

Правду завжди боронити
Чесно, по звичаю,
Серцем всім її любити
І для неї вік прожити —
Ось чого бажаю.

Не ходить рабом похилим,
Плачучи з одчаю,

А з обличчям ясним, милим
Бути певним, бути смілим —
Ось чого бажаю.

Працювати для народу
І для свого краю,
Боронити честь і вроду
І умерти за свободу —
Ось чого бажаю!

Чернігів, 1905 р.

DE MORTUIS ¹

Пам'яті Тараса Шевченка

НА ТАРАСОВІЙ ПАНАХИДІ

Дим од кадила розноситься хмарами,
Вгору, все вгору снується примарами...
Пісня ридає.
Сумно з свічками
Всі скам'янілі стоять, як мерці.
«Вічная пам'ять» з посмертними чарами
В душу лягає тяжкими ударами.
Журно витає
Десь понад нами
Тінь Кобзарєва в терновім вінці.

Тільки в серця з панахидними співами
Б'ють переливами
Інші бажання,
Інші надії...
Груди тремтять і палають в огні!
Думка літає над рідними нивами...
Жити ми хочем і бути щасливими!..
Всі поривання,
Думи і мрії
Вилити грізно в діла голосні!

Київ, 1911 р.

¹ Про покійних (мертвих).— (Латин.)

Пам'яті Миколи Лисенка

СЕРЦЕ МУЗИКИ

I

Серце музики спинилось...
Чуєте — серце музики!
Серце, що ритмами билось,
Вже заціміло навіки.

Ох, як те серце любило —
До нестерпучого болю!
Як воно тяжко боліло
За Україну, за волю...

Повне святої розпуки,
Серце музики стискалось,
Далі — не стерпіло муки
І розірвалось!..

II

Яка краса! Усе життя
В акорди перелить,
З високих дум і почуття
Нове життя творить!

Нести любов, будити гнів,
Творити чудеса...
О віщий спів, натхненний спів!
Яка в ньому краса!

Хай серце, болю повне вцерьть,
Розірветься... нехай!
Висока честь: прийняти смерть
За любий рідний край!

Висока честь: усі скарби
Зложити на віттар —
І жити в пам'яті юрби
Як лицар і кобзар!

Серед братів, серед сестер,
Де пісня гомонить,
Співець почив, але не вмер
І вічно буде жить.

Київ, 1912 р.

Пам'яті Івана Франка

I. AVE REGINA! ¹

Вперше хлопчині всміхнулась вона,
Як своє свято справляла весна
І завітчалася рідна країна...
Дзвонами в золоті сонця бринів,
Душу хвилюючи, спів:
Ave Regina...

Ріс він у мріях... І серце красу
В себе вбирало, мов квітка росу;
Він же, побожно схиливши коліна,
Слухав, як шелестом лісу і трав
Голос таємний співав:
Ave Regina...

І він зустрів на дорозі своїй
Ту, що була королевою мрій...
Боже, яка чарівна каватіна
Хвилию щастя з душі піднялась —
І переможно лилась —
Ave Regina...

Стоптані перли, зів'ялі листки
Вслали його перехресні стежки...
Зрадила доля мужицького сина!..
Але, й останній свій ронячи цвіт,
Серце їй слало привіт:
Ave Regina...

1913 р.

¹ Радуйся, царице! (*Ладин.*)— Початок релігійного гімну.

II. ІВАН ФРАНКО

В 40-літній ювілей його подвижницької праці

Іван Франко — трибун народний,
Пророк-ватаг, ратай-співець
І громадянин благородний...
Як той Орфей, герой рапсодний,
Він з неба віщий посланець!

Іван Франко — мов дух стихії,
Що творить в нас і серед нас,
Що будить сили молодії,
Руйнує зло, живить надії
На Україні в лютий час!

Іван Франко — могуча сила,
Як гордий дуб, міцний граніт,
Котрого буря не зломилла,
І хоч верхівля опалила,
А він красує сорок літ!

Чолом тобі, життя стражденне!
Хай стисне зранена рука,
Як меч, перо своє натхненне!..
Хай сяє нам благословенне
Ім'я славетного Франка!

1913 р.

Пам'яті Г. Ч.

ТИ — ЧАРІВНИК

Ти — чарівник, віщун-співець.
Ти знаєш тайни волхвування,
Знайшов ти в нетрях світознання
Шляхи до зір і до сердець.
Ти носиш страдника вінець,
Вінець надлюдського страждання,
Бо ти співець.

Твій дух сягає понад хмари,
Туди, в незміряний простір,
До ясних зір, до чистих зір,
І там пасе він мрій отари,
Там бачить снища і примари,
Там чує спів і бренькіт лір,—
І діє чари.

Ти кинув серце, що в тернах
Омилось кровію любови,
На жертовник світобудови.
Як чорний птах, як віщій птах,
Твій дух квилить, і у піснях,
Як голос сліз, як голос крови,
Лунає жах.

Для віри ще потрібна дія.
Це ти найкраще зрозумів,—
І весь свій пал, і весь свій гнів,
І що дала в розпуді мрія,
Ти — саможертва, самодія —
Вложив у свій натхненний спів,
Як Єремія.

Київ, 1911 р.

НА БАТЬКОВІЙ МОГИЛІ

Спи, батьку мій... В пухкій землі
Забудь всі лиха, муки злі,
Всі кривди, що терпів на ній.
Спи, батьку мій.

Тяжкий тобі судився шлях.
Спочинь же добре по трудах, —
Ти заслужив спочинок свій.
Спи, батьку мій.

Той, хто дає всьому життя,
Дає і втіху забуття —
Святий та вічний супокій.
Спи, батьку мій.

І я колись отак, як ти,
Дійду останньої мети...
Сьогодні — цар, а завтра — гній...
Спи, батьку мій.

Син кріпака — ти вільний став,
І вільний дух в тобі бував.
Твій дух живе в душі моїй.
Спи, батьку мій.

В огні палає рідний край!..
Спи, любий мій, не потурай —
За тебе син полине в бій!..
Спи, батьку мій...

1918 р.

ЛЕМЕНТ

О, за віщо ж ці муки, ці кари страшні через край,
Катування вороже?
Не карай!..
Схаменись, лютий боже!
Чи то ж любо тобі чути наші жалі,
Чути в небі стогнання, і лемент, і дикі прокльони,
Похоронні дзвони
На нещасній землі?
Кинь свій гнів і жорстокі погрози,
Порятуй!
Як людина, всім серцем відчуй,
Придивись, прихили своє вухо, пожалься на сльози,
Що кривавою хмарою в небо ідуть,—
І коли тільки може
Твоє серце всю гіркість і біль їх відчуть,—
Заридаєш ти, боже!

Чернігів, 1905 р.

РОКИ

НА РІК 1911-й

Гомінливою юрбою
Ми, як хвилі в час прибою,
У перлистих, променистих блисках-бризках золотих,
Серед шовку, оксамиту
В гуках співу, в сяйві світу
Рік минулий, перебулий доживем серед утіх.

Рік той був нудний, марудний,
Мов лихвар, скупий, облудний,
Осторожний і побожний рік-плазун не знав химер;
Він, як старець попідстінню,
Сновигав марою-тінню
І, змертвілий, спорохнілий, йде на почивок тепер.

Хай же стогони-прокльони,
Пересуди-забобони
З давнім ладом зникнуть чадом, як зникає рік, сей дід!
Більше праці, більше гарту!
Більше віри, співу, жарту!
Смійтесь, друзі! Марній тузі піддаватися не слід.

Ось іде юнак прекрасний —
Рік новий, веселий, ясний.
Понад чоблом ореолом сяє світоч-ідеал...
Шлях встеляє буйним цвітом,
Усміхається з привітом
І коштовний, меду повний, держить високо фіал.

І цвітуть в душі надії,
Сяють мрії золотії...
Привітання і бажання об'єднали міцно нас.
Сонця, сонця з квітоньками!
Грому, грому з блискавками!
Добра віра, праця щира нам наблизять слухний час!

1911 р.

НАЗУСТРІЧ [19]13-му

Дванадцять літ двадцятого століття
Сховалися в безодні забуття,—
І рік тринадцятий, немов яке страхіття,
Полохає думки, хвилює почуття...
Що він готує нам, яке несе життя?
Чи знов жахи? Чи знов кровопролиття?..
Нехай і так... У боротьбі тяжкій,
Незламна волею і вірою людина,
Я виклик кидаю, могутий виклик свій
Тобі, *тринадцятий*... Хай грає хуртовина!
Багато бур зазнала Україна,
Та не схилилася і не схилитись їй!

1924

Я спляю тисяча дев'ясот двадцять четвертий.
Останню ось карту зриваю, щоб кинути в піч...
За хвилю він полум'ям буде пожертий
І згине в безодні сторіч.
Зрадливий, продажно-лукавий,
Підступно-кривавий
Шахрай і псубрат,
О, скільки облуди, о, скільки неслави
Наброїв той рік дипломат!
Він був для нас Юдою-Іскарійотом,
Пілатом, що видав на муки Христа,
Що правду огидив, обкидав болотом,
І нині... здихає, як пес попід плотом,
Потвора ота!
А що ж нам лишає старий рік у спадок,
Крім жалю, журби і нудьги?
Чи тільки зневіру, чи тільки упадок,
Несплачені векслі й борги?
Чи тільки безрадість, оспалість і млявість,
Що в серці остуджують кров?
О, ні! Є в тім спадку ще й люта ненависть,
Ненависть, що шаблю виймає з піхов,
Що в стомлені члени надихує жвависть
І родить до бою любов!
Гаразд. Не зрікаємось цієї жертви,
Приймаєм данайські дари.

Гей, тисяча дев'ятсот двадцять четвертий!
Ось карта остання... Ти мушиш умерти —
Гори!

Писано на еміграції, у Львові

1925

Тисяча дев'ятсот двадцять п'ятий.
Той, що під знаком Марса йде —
Благословенний чи проклятий —
Рік тисяча дев'ятсот двадцять п'ятий
Гряде!
Важко ступає, дзвонячи кроком,
Постать спиждова з мечем у руці;
З-попід прилбиці блимає оком...
Гей, загадайтеся ви, мудреці,
Перед цим Рицарем-Роком!
Чи буде в помсті справедливий
В ту мить, як здійме вгору меч?
Чи ознаймійть зворот щасливий
В грі колотнеч?
Темний,
Таємний
Гостю незнаний!
Що б ти з собою не ніс,
Шле тебе Фатум неблаганний
Через потоки крові й сліз.
Хай буде суд твій огню і криці,
Жорстокий суд,
Хай з неба грім і блискавиці
Впадуть на люд —
Щоб тільки був це чин хрещення
Святим огнем,
Що дасть утіху визволення
З усіх ярем.
Мовчить. Ховає шолом пернатий
Тайни сліди...
Рицарю-гостю, просим до хати.
Тисяча дев'ятсот двадцять п'ятий,
Гряди!

Львів

ПОЕЗІЇ В ПРОЗІ

ЗАГАДКИ ЖИТТЯ

Фрагменти

І. ДІВЧА НА КОНІ

Весняного гарного вечора, коли сонце заходило...

велетенське огненне сонце, червоне мов жар...

і пурпуром теплої крові заливало півнеба...

і кидало на місто потоки живого, мінливого карміну, спалахуючи пожежею на золотих банях стародавнього собору, виграючи сліпучим блиском червоного золота на шибках вікон, стікаючи ніжними хвилями м'яко-рожевого відсвіту по білих стінах домів...

погожого, тихого вечора, коли вже упали холодкуваті стрільчасті тіні...

і ущухав гамір невеликого міста...

і легенький свіжий вітрець доносить пахощі з поля...—

тоді там, на самім обрії пурпурового моря, як стій... виросла таємнича кінна постать.

Не знати звідки з'явилась вона, мов той апокаліптичний «конь блед», і вершник на ньому у білому вбранні...

Хвилина... друга... і постать все ближче...

Кінь, сніжно-білий, гордо вигинає лебедину шию і високо несе свою благородну голову...

повільним, граціозно-танечним кроком ступає він, і в чистім повітрі розмірений тупіт копит об давінке каміння бруку творить якусь ритмічну мелодію...

На коні ж, мов різьблене з мармуру, сидить молоде дівча...

сидить охляп, мов хлопець...

у правій руці тримає поводдя, а в лівій — розкішну лілею, білу, мов срібний святочний підсвічник, пишно розквітлу, мов жезл Ааронів...

Сонце засліплює очі, боляче проти нього дивитись,— а проте вже крізь іскри мигтючі та кола туманні в очах дедалі ясніше малюється образ...

Ось кучері чорні спадають на плечі...

Ось личко ді... воче...

Мій Боже!.. Та що це?..

Потвора!..

Нерівна, обридлива пика...

Шрам через ціле чоло... мов більма, не дивляться очі кротячі... носа не знати... капластії вуха... і широкий, вершею, рот, немов перекривлений в усміх...

Так... біля рота того ще й усміх якийсь кретинічний...

Ще й усміх!..

Чи усміх то щастя? солодкої втіхи? чи мрії кохання?

Заплющую очі... Хвилина...

Дивлюся — вже постать зникає.

Стій, привиде, стій!..

Я добре впізнав тебе, хто ти...

Ім'я твоє, так же як ти, таємниче:

Життя!

.....
Але що ж це було?

Чи власний мій твір, що виснив його в хворобливій уяві?

Чи дійсність проклята — в ілюзії на простороні?

.....
Було це чудового, теплого вечора, як сонце заходило...

II. БЕЗОДНЯ СПІВАЛА

Чи не забула ти, люба дівчино, як ми колись пізно вертались з тобою одної темної-темної ночі?

І рука твоя з довір'ям спиралась на мою руку...

і ми, притискаючись щільно, ополіч рушали вперед, нога в ногу, так згідно, немовби було нас не дві, а тільки одна неподільна істота.

.....
Пам'ятаєш,— заледве ми вийшли з блискучого залу, де було так багато людей, де лунали безжурні розмови і сміх...

як відразу, мов кинуті силою злою, ми запалися в чорну безодню!..

І вона охопила нас міцно зусюди, схилилась обличчям до самих очей і глянула глибоко в душу...

І враз ми здригнулись і стиснулись ближче — безодня *співала*...

Навколо і навіть, здавалось, в самих нас лунав її спів — сумний, розпачливий, як «вічна пам'ять».

І в вогких обіймах холодної ночі ми йшли навмання...

з якимсь почуттям таємничої сили, що нами свавільно керує...

Безодня співала...

і в супровід співу снувались в уяві думки...

— Як ті незчисленні системи сонячних інших світів, як в нашій системі — земля, так з ними й ми разом в нестриманім бігу рушаєм у безвість вперед...

— Навіщо?

— Куди?

— У безодню?!

Так билися в марнім змаганні думки...

Але дивно!..

у серці тим часом цвіло почування, що поруч зі мною ось тут...

прихильна душею та близька істота...

І хай навкруги буде пустка й безодня —

свідоме ж єднання споріднених душ внесе туди світло, і зміст, і красу!

І певність цього надала мені сили й одваги.

Я стис твою руку і сміливим кроком крізь темряву йшли ми вперед.

Та враз я увесь стрепенувся і став, непорушний.

Жах зимний протяв мою душу і викинув звідти питання:

— А хто ж — ця істота?

чи певний вона тобі друг?..

чи ворог, що кривду готує?..

— Ти знаєш, які в неї очі, і вираз обличчя, і колір волосся, і усміх...

ти чув її мову, ти бачив убрання...

а душу?!

а душу тієї, що близько, так близько іде поруч тебе, — ти знаєш?

— Це ж інша істота, окрема від тебе, незглибна й така ж недосяжна...

як сонце, як місяць, як зорі!

— У людському світі вона — самостійна планета...

покірна лиш руху...

лиш руху, що має таємні закони...

— Які ж?

І знов заспівала ще дужче безодня...

Чи ти пам'ятаєш, я пильно вдивлявся тоді в твої очі, — шукав там розгадки...

Але ми вже стояли окремо від себе, і темрява нас розлучала...

.....
Чи ти це пригадуєш, дівчино люба?

НЕЗАКІНЧЕНІ ТВОРИ

ЄРЕТИК

Уривок з поеми

ВСТУП

З якогось часу я в даремнім намаганні,
В знесиллі кидаю, що б не почав робить.
Збентежена душа в непевнім сподіванні
Чогось таємного і мліє, і тремтить,
З безодні забуття викликає мій спомин
Події давніх літ — цікаві і страшні,
Я чую голоси і невиразний гомін,
Ворожі постаті ввижаються мені.
Від сплутаних думок, як з чарівного лісу,
Не можу ні втекти, ні збутись їх на мить,—
І от колишньої минулості завису
Нарешті мушу я підняти мимохіть.
Який безладний гук, яка страшенна сила
Розкішних кольорів і розмаїтих фарб!
Змішалось в купу все, що мрія уявила,—
І рам'я жебраків, і найцінніший скарб...
Девізи, і герби, і пурпурові шати,
Блават і злотоглав, едwab і оксамит,
Шляхетні лицарі, магнати і прелати,
Голота і жида, король і езуїт...
Палаци з баштами, сади, готицькі вежі,
Литаври, гук гармат, музика військова,
Червоне полум'я шаленої пожежі
І з диким поглядом на палі голова!..
П'яницькі вигуки з потоками шампана,
З річками крові й сліз окривджених братів...
А над усім вгорі гучний велебний спів
Те Deum ¹ в проводі костельного органа!..
Так от хто раз у раз мене в добі нічний
То привидом жахав, то мріявся в тумані!..
Це ж Польща! Це ж вона вельможна, пишна пані
В усій своїй красі й сваволі навісній!..
Красуня, що й казати!.. Напрочуд гарно вбрана,

¹ Тебе, бога, [хвалимо]! (*Латин.*)

З жадібним усміхом розпусти на вустах,
Полита кровію, розбурхана і п'яна,—
Вона викликує в мені огиду й жах!..
Але ще постать є — незнана, таємнича,
Що мріється мені в туманній далині;
В ній сила криється могутня, бунтівнича;
Вона зі мною скрізь — і в яві, і вві сні:
Ось бачу — знов вона, мов з хмари, виринає,
Червоні відблиски круг неї миготять,
Волосся на чоло їй хвилями спадає
І очі страдницькі, неначе жар, горять!
Ах, очі, очі ті, чистіші від кришталю,
І все — шляхетний лоб і зціплені уста,
Весь вираз — сповнений засмучення, і жалю,
І мук від тягаря піднятого хреста.
Дивлюсь на постать цю, і серцем зомліваю...
Немовби з вигляду стражденного лица
Усю історію, мов з книги, я читаю —
Страшну історію еретика-борця.

1911 р.

І. В ШКОЛІ ЄЗУІТІВ

Немов красуня сумовита,
Спочила втомлена земля,
Серпанком ночі оповита...
І з нею гори і поля,
Гаї зелені і оселі
Прибрались в шати невеселі.
Панує всюди сон міцний,—
І тільки в небі місяць ясний,
Як той коханець потайний,
І безнадійний, і нещасний,
З-за хмари крадеться, сумний.
Чудні химерні візерунки
Малює він в півночній імлі
І шле з проміння поцілунки
Коханій дівчині — землі.
І тихо-тихо сяють зорі,
Холодним блиском миготять...
А скрізь в небесному просторі,
Як в неосяжнім синім морі,
Розлялась божа благодать!

Чудова ніч! Повітря груди,
Немов цілющу воду, п'ють,
Мов легше стало їм дихнуть,
І тиша ллється в них зівсюди.—
Неволя спить. Заснуло лихо,—
І разом на душі слабій
Зробилось ясно, любо-тихо,
Настав бажаний супокій.
І зграї легкокрилих мрій
Сплелися в образи, видіння,
І в пасмах срібного проміння
Літає їх чудовий рій.
Тривоги в серці ані знати,
І думи чорні линуть пріч,—
Молитись хочеться й кохати,
Кохати всіх... Чудова ніч!
Але краса цієї ночі
Либонь нікого не живить
І нічії не вабить очі.
Поснули люди. Вільно спить.
В Вілейці місяць поринає
І надбережні чагарі,
І ліс, і замок на горі
Своїм промінням осяває...
Але то хто, неначе тінь,
В саду при єзуїтській школі
Сидить, отдавшиися сваволі
Думок пекучих і вражінь?
Чи посланець то бернардинський,
А чи заходжий кармеліт? —
Ба, ні. То учень-єзуїт,
То Казимир Корчак-Лецинський.
З будинку в сад, де тьма густа
В кущах панує, він прокрався,
Сидить, мов знятий із хреста,
Увесь думкам своїм отдався,
І шепчуть спраглиї уста:
«За поколінням покоління
В покорі духа віковій
Весь людський рід, сліпе створіння,
Верстає шлях одвічний свій...»

.

Катеринодар, 1901 р.

ЧОРНИЙ СОН

Драматичний етюд на I дію з прологом

ДІЙОВІ ОСОБИ:

Ю Р І Й Щ А С Н И Й — відомий поет, людина середнього віку.

Г А Л Я — молода панна.

Г О Л О С Ж І Н К И за завісою.

Діється в наші часи в околиці великого міста на Україні в панській садибі.

ПРОЛОГ

Підіймається передня завіса. З-за другої легкої завіси, що ще закриває сцену, чути жіночий істеричний голос, який ніби промовляє, ніби читає.

До вас, мої кохані сестри і брати!
До вас, окрадені життям химерні люди,
Що з каганцем в руці шукаєте мети
У тьмі на манівцях зневір'я та облуди...
До вас в останній передсмертний час
Я подаю свій голос, повний муки,
Жалю пекучого, розпуки, —
До вас, до вас!..
Боріться! Живіть, коли ще є снага,
Коли ще є бажання жити...
Хай кожна мить життя вам буде дорога!
Але не дайтеся зловити,
Коли підкрадеться непрохана нудьга,
Щоб вас отруйним зіллям опоїти.
Красу життя дає свободний рух,
Свідома праця, творче діло.
В здоровім тілі є здоровий дух;
Шануйте ж дух, шануйте тіло!
Творіть ілюзії, щасливі мрії, сни,
Будуйте храми і кумири,
Вклоняйтесь їм, несіть офіри...
Хай будуть казкою вони,
Але ви в них не тратьте віри!

До збіри ясної скеруйте вільний льот,
В надхмарне царство ідеала.
Щоб віра вам серед земних скорбот
Не похитнулась, не упала.
Найбільше віру, віру бережіть!
Бо ми... бо люди ми двадцятого століття —
Без віри, без надій і без бажання жити...
Бо це століття — наше лихоліття!
Ми вже не віримо ні в бога, ні в Христа,
Ані в соціалізм, ані в людину,
Не любим ні братів, ані свою країну,—
В душі у нас холодна пустота
І в серці біль тупого самолюбства...
А думка... думка, мов та блекота,
Труїть наш мозок і... веде до самогубства!
Бо де вгасає дух, там смерть — такий закон.
На бэнкеті, як сказано в писанні,
Не вміла бути я в святковому убранні.
Моє життя — це чорний сон!
Моє життя — це біль тяжкої рани;
Воно пройшло в журбі, прокльонах і сльозах,—
Це був якийсь незрозумілий жах!..
Я прагну забуття Нірвани...
Прощайте!.. Стеляться тумани...
Я йду в таємну ніч, в Ніщо безмежне...
Ах!!

Стріл з револьвера.

За одну-дві хвилини завіса розсувається. Старий парк. Ліворуч — розкішна, велика альтана, що з трьох боків заросла диким виноградом та плющем; усередині альтани вигідна широка канапа, при ній низенький мармуровий столик і кілька легких стільців, ближче до виходу — крісло-коліска. Праворуч від альтани — садовий ослін на мусянжєвих ніжках, за ним кущ червоної калини. В глибині сцени — став. На початку дії — рожеве світло передвечірнього сонця, потім поволи присмерк і срібliste сяйво місяця.

За сценою чути голоси Галі й Щасного.

Г а л я

О боже мій!.. Це ви, пан Щасний?

Щ а с н и й

Безперечно.

Здивовані? Ха-ха... Я дуже рад.

Вітаю вас!..

Г а л я

Я рада вам сердечно!..

О, як же мило, як же гречно

Зробили ви... Ходімо в сад.

Щасний з Галею попід руку виходять з правого боку сцени.

Щасний

Ви пам'ятаєте, яка була умова?
Коли приїду я за пару днів,
То виграю заклад... Я рицар свого слова.

Галля

О, певно!..

Щасний

І тепер фактично я довів,
Що хоч нас випадок тоді в театрі звів,
Але знайомість та не буде випадкова.

Галля

Звичайно... Revenons à nos moutons...¹
Тепер дозвольте запитати:
За програний заклад à discrétion²
Якої ж хочете ви плати?

Щасний *(жартівливо)*.

Ах, mille pardons!³

Це треба ще обміркувати.

Галля

Не підем далі... *(Зупиняється)*.

Правда, гарно тут?

(Показуючи рукою на альтану).

В цій затишній куточку я зазнала
Багато любих серцеві минут!
Тут я дитиною самотньо виростала,
Тут бавилась в ляльки і вперше покохала...

Щасний

Цікаво!

Галля

Це дивує вас?

Щасний

Не дуже. Цей зворот од ляльки до кохання —
Звичайне явище у нас,
Нормальна зміна почування:
Ляльки, любов і навпаки —
Любов і знов живі ляльки.
От punctum saliens⁴ єднання!

¹ Повернемось до наших баранів... — Прислів'я *(фр.)*.

² Умова, парі *(фр.)*.

³ Тисяча пробачень! *(фр.)*

⁴ Найголовніша суть *(латин.)*.

Г а л я
Не смійтесь, пане,— це не жарт,
Хоча на жарт і виглядає.

Щ а с н и й
Як все на світі, що триває
Коротку мить, як хатка з карт.

Г а л я
Моє чуття щось більше варт,
І пан поет його не знає...

Щ а с н и й
Ага! Стривайте ж, коли так:
A discretion — про це оповідання.

Г а л я (*сполохана*).
Про це? Про що? Не розберу ніяк:
Чи про ляльки, чи про кохання?

Щ а с н и й (*лукаво*).
А що найцікавіше вам?

Г а л я
Я вам назад вертаю запитання...

Щ а с н и й (*так же лукаво*).
Те місце, де кінець лялькам
І початок нового почування.

Г а л я
Ого! Завдання не мале!

Щ а с н и й (*напівіронічно*).
Ви вже злякались?

Г а л я
Починаю!..

Але...

Щ а с н и й (*закурюючи папіросу*).
Я слу-ха-ю...

Пауза.

Г а л я
Але...

Щ а с н и й (*спокійно*).
Та що «але», то я вже знаю...
Що ж далі?

Г а л я (*гупнувши ніжкою*).
Боже мій, який
Ви нетерплячий та швидкий!..
Все заважаєте...

Щ а с н и й (*затуляючи собі рота хусткою*).
Я заважать не стану.

Галя (з сміхом).

Ну, як на вас дивитись і казати!..
Піду я краще в ту альтану
І, мов самій собі, почну оповідать.

Іде до альтани.

Щасний (розводячи руки).

Вон gré, mal gré¹ я і на це пристану.

Галя (вже в альтані).

Як серце б'ється.

(Голосно).

Ну, пора.

Я починаю...

Щасний

Са іга!²

Галя сідає у крісло-колицку біля самого порога альтани і, хитаючись, починає, спершу в непевнім тоні й з припинками, оповідати. Під час оповідання Щасний непомітно для Галі наближається до альтани й опускається біля її ніг на сходи.

Галя

Не дуже весело, а здебільшого тьмяно
Пройшли мої дитячі літа...
Кохану неньку потерявши рано,
Росла я в батька сирота.
Татусь любив мене, але через клопоти
Він мало дбав за мене сам,—
Весь догляд і усі турботи
За мною доручив він боннам і нянькам.
І я росла сама, мов степова билина,
Без пестоців, голублення і втіх,
Без усього того, що для дітей родина
Дає... та не для всіх!
І от увесь свій пал, всю щирість почування,
Не маючи кому, я віддала лялькам,
Ділила з ними все — і радість, і страждання,
Давала волю сміху і слезам!
І приятнь та була така міцна, глибока
На довгий, довгий протяг літ...
Мій боже, з нею я була не одинока,
Я мала власний світ!
І вже нікого я у світ той не пускала;
Він був ляльковий, але мій —
З моїх думок, з моїх надій

¹ Вільно-невільно (фр.).

² Гаразд! (Фр.)

Його сама я збудувала
З дівочих мрій!

(Глибоко зітхнула).

Так час минав... Я стала вже велика —
П'ятнадцять літ... Але — сказати сміх! —
Ляльок не кидала своїх,
В гімназії ж була я дика
І осторонь держалась од усіх.
Коли це враз! мене мов промінь ясний
Осяяв на короткий час.
В один, як кажуть, день прекрасний
В село приїхала до нас
Моя кохана тьотя Ніна,
Найменша мамина сестра —
Мов янгол вроди і добра...
О боже мій, яка одміна!..
Тепер вона ще не стара,
І вже — немов німа руїна...
Якось таємна і страшна
Її трагедія спіткала;
Яка — нікому не казала...
Тоді була вона ставна,
Рухлива і напрочуд гарна.
Казали: «Українська сарна»,
Як де з'являлася вона.
На вищих курсах у столиці
Вона училась, — і якось
До нас, мов перелітній птиці,
Її завітати довелось.
За кілька день од тьоті Ніни
Я взнала стільки, що мені
Здалися і дивні, і смішні
Химерні вигадки дитини...
В душі любов'ю до України
Озвались струни голосні!
І враз мов чарами новими
Мені сповився цілий світ;
Він з сонцем слав мені привіт
І вабив мріями святими
Туди, між люди, у юрбу,
На чесний труд, на боротьбу!

(Пауза).

Але за тиждень-два не стало тьоті Ніни,—
В широкий світ полинула вона,
Мені ж, як пам'ятка про золоті хвилини,
Липилась книжка чарівна...
Так, чарівна! бо з книжкою тією
З'єднала я своє життя,
Красу його, напрямок і ідею
Всього буття!
Бо в книжці тій, як в чистому свічаді,
Я образ бачила того,
Хто мріявся у снах у всій своїй принаді,
У всій непереможній владі —
«Його»!

Той образ чистий, образ ясний
Був наш поет... був Юрій Щасний!

В душі великий перелом
Відтоді стався... Я кохала!
Хоч і сама того не знала,
Чого раділа я притьмом,
Чому нудилась і зітхала.
Але на це мені ляльки
Вже не могли поради дати...
Та й як було не покохати
Того, хто взяв мої думки,
Того, котрому завдяки,
Була у мене знову мати?
Це ж він вернув мені її —
Мою ріднесеньку, єдину,
Забуту неньку Україну!
Це ж він сподіванки свої,
Свої найкращі почування
І думи горді, і страждання
У сляві мрій переливав
До мене в душу, як співав:

(чуло декламує)

«За верхів'я гори,
Де синіють бори,
Закотилося сонечко спати.
А долину і лан
Сповиває туман
В срібно-сині схвильовані шати.

Опочивши, село
Понад ставом лягло,

Де схилились гнучкі верболози...
І стоять мовчазні
Осокори сумні,
І росою бризять на них сльози.

В лузі скинувся птах.
Тихо... В очеретах
Сум дрімотної пісні заводить.
А вгорі над селом
Чаровійним крилом
Має сон і примари наводить.

Я дивлюсь і дивлюсь...
Я душею молюсь
В ту хорошу вечірню годину,
Бо за неї скорблю,
Бо її так люблю,
Так люблю я свою Україну!

.

*Написано 1907 р.
Не скінчено.*

Переклади



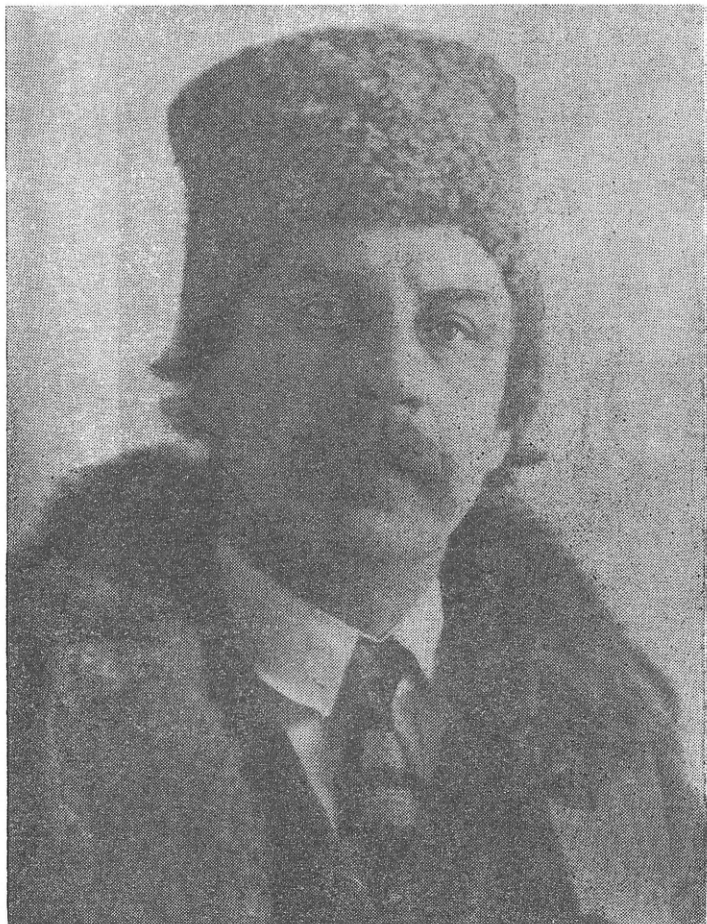


Фото 30-х гг.

РЕВОЛЮЦІЙНІ ПІСНІ

Е. ПОТЬЄ

ІНТЕРНАЦІОНАЛ

Повстаньте, гнані і голодні
Робітники усіх країв!
Як у вулкановій безодні,
В серцях у нас клекоче гнів!
Ми всіх катів зігрем на порох...
Повстань же, військо злидарів!
Все нам забрав наш лютий ворог,—
Щоб все вернути, час наспів.

Чуєш: сурми заграли!
Час розплати настав.
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав!

Не ждїть рятунку ні від кого:
Ні від богів, ні від царів!
Позбудеться ярма тяжкого
Сама сім'я пролетарів.
Пусті слова про «право бідних»!
Держава дбає не про нас.
Нас мали за рабів негідних...
Доволі кривди і образ!

Чуєш: сурми заграли!
Час розплати настав.
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав!

В склепах, загарбані віками,
Лежать заховані скарби:
Все те, що надбане трудами,
Слізьми голодної юрби.
І так визискуваним буде
Робочий люд багато літ!
Широкий світ... а всюди, всюди
Безсильне — право, сильний — гніт.

Чуєш: сурми заграли!
Час розплати настав.
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав!

В нужді та утисках ми бились,
І з наших жил точили кров.
Над нами багаті глумились,
А ми... корилися їм знов.
Скидаймо ж гнів, ганьбу і маску:
Вже промінь щастя нам засяв.
Не треба прав без обов'язку,
І обов'язку, що без прав!

Чуєш: сурми заграли!
Час розплати настав.
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав!

Лиш ми, робітники, ми — діти
Святої армії труда,
Землею будем володіти,
А паразитів жде біда!..
Тоді, як грім під час негоди
Впаде на голову катів,
Нам сонце правди і свободи
Засяє в тисячах огнів.

Чуєш: сурми заграли!
Час розплати настав.
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав!

К.-Ж. РУЖЕ ДЕ ЛІЛЬ

МАРСЕЛЬЄЗА

Гей, діти рідної країни,
Ходім — настав славетний час!
Бо лютий ворог стяг руїни
Вже розгортає проти нас.
Вам чути, як здаля лунає
Той рев шалених вояків —
Іде, іде проклята згряя,
Щоб ваших нищити синів.

Громадо, в бій ставай!
До лав, батьки й сини!
Рушай! Рушай!
Хай чорна кров напоїть борозни!

Свята любов до свого краю
Зміцнить удар наш у бою.
Злети ж до нас, ти, воле, з раю
І силу нам подай свою!
Побіду під стяги кохані
Прикличмо з лав з усіх кінців —
Хай бачать недруги здолані
І славу, і тріумф борців.

Громадо, в бій ставай!
До лав, батьки й сини!
Рушай! Рушай!
Хай чорна кров напоїть борозни!

Коли ми здійсним наші мрії,
Батьки в могилах будуть спать,
Але їх прах і славні дії
Зумієм ми ушанувать.
Щоб не тягти життя нужденне,
Дали батьки нам гарту пай,—

Нас кличе збурення натхненне
І смерть у помсті за свій край!

Громадо, в бій ставай!
До лав, батьки й сини!
Рушай! Рушай!
Хай чорна кров напоїть борозни!

В. СВЕНЦІЦЬКИЙ

ВАРШАВ'ЯНКА

Вгору наш прапор — прапор червоний!
Хай ще ворожа сила буяє,
Хай проти нас ще тьма й забобони,
Хай нас непевність завтра чекає.

Гей, бо то прапор людськості всеї,
То святе гасло, пісня повстання,
То триумф праці, свято ідеї,
То поранкова зоря братання!

В бій без обави,
На герць кривавий,
Чесний і правий!
Марш, марш до бою
З силою злою!
На герць кривавий
До бою марш!

В той час, як люд наш з голоду в'яне,
Тоне в презирстві, як у болоті,
Сором тому з нас, хто не повстане,
Хоч би мав згинутися на ешафоті.

Смерть за ідею — доля почесна.
Правда з престолу диявола скине!
Хай нас огорне сила чудесна.
Згине багато — слава не згине!

В бій без обави,
На герць кривавий,
Чесний і правий!
Марш, марш до бою
З силою злою!
На герць кривавий
До бою марш!

З РОСІЙСЬКОЇ

О. ПУШКІН

СЕРЕНАДА

Я тут, Інезіля,
Я тут, під вікном.
Сповита Севілья
І тьмою, і сном.

Гітара зі мною.
Укритий плащем,
Готовий до бою,
Стою я з мечем.

Хай сон твій стурбує
Гітара моя.
Старий як зачує,
Уб'ю його я.

Шовкову драбинку
Привісь до вікна.
Що ж гаси хвилинку?
Чи ти не одна?

Я тут, Інезіля,
Я тут, під вікном.
Сповита Севілья
І тьмою, і сном.

ІСПАНСЬКИЙ РОМАНС

Нічний зефір
Спливає з гір.
Шумить,
Біжить
Гвадалквівір.

Вийшов місяць у серпанку.
Тихо... бренькіт і хода...
Похилилася на ганку
Ось іспанка молода.

Нічний зефір
Спливає з гір.
Шумить,
Біжить
Гвадалквівір.

Скинь, кохана, легкі шати
І як ясний день блисни!
Ніжку крізь чавунні ґрати,
Гарну ніжку протягни.

Нічний зефір
Спливає з гір.
Шумить,
Біжить
Гвадалквівір.

СКУПИЙ РИЦАР

СЦЕНА ПЕРША

В башті.

Альбер і Іван.

Альбер

Хоч би там що, я буду на турнірі.
Ану, Іване, покажи шолом.

Іван подає йому шолом.

Пробитий, знищений. Його надіти
Не можна. Треба десь новий дістати.
Який удар. Проклятий граф Делорж!

Іван

І ви йому віддячили незгірше:
Їולי з стремени ви вибили його,
Добу лежав без тямив він та ледве
Чи й вичуняв.

Альбер

А шкоди ж він не має:
Його нагрудник венеційський цілий,
А груди і шага йому не варті,
Бо інших він не стане купувати.
Чом я тоді ж не зняв шолома з нього!
А зняв би я, коли б не сором тільки
Тих панів і герцога. Проклятий граф!
Вже краще б голову мені пробив.
Убрання треба теж. В останній раз
Всі рицарі сиділи в адамашках
Та в оксамитах; я один був тільки
У панцирі за герцогським столом.
Перепросив, що випадково трапив
На той турнір. А нині що скажу?
О бідність, бідність! Як вона нам серце
Принижує. Коли Делорж ударом
Свого списа важкого мій шолом
Пробив і далі проскакав повз мене,
А я, з чолом одкритим, острогами

Мого Еміра стиснувши, помчав
Як вихор і, немов пажа малого,
Відкинув графа геть на двадцять кроків,
Як з місць своїх всі дами підвелись,
Коли сама Клотільда, вид закривши,
Несамохіть зненацька закричала,
І славили герольди мій удар,—
Тоді нікому й думка не майнула,
Що сталося причиною моєї
Хоробрості і сили навісної!
Я ошалів за мій шолом зіпсутий;
Геройству щоб було виною? Скупість.
Так! Заразитися нетрудно нею
Під спільним дахом тут з моїм отцем.
Що бідний мій Емір?

І в а н

Він все кульгає.

Вам виїхати не можна ще на нім.

А л ь б е р

Ну, що робить, куплю собі Гнідого,
Недорого за нього й правлять.

І в а н

Так,

Недорого, та грошей в нас нема.

А л ь б е р

Що ж каже той непотріб Соломон?

І в а н

Він каже, що не може більш давати
Вам грошей без застави.

А л ь б е р

Без застави?

А де ж мені заставу взять... диявол!

І в а н

Я говорив.

А л ь б е р

Що ж він?

І в а н

Та крекче й мнеться.

А л ь б е р

То ти б сказав йому, що мій отець
І сам, як жид, багатий, що раніш
А чи пізніш я все одержу в спадок.

І в а н

Я говорив.

А л ь б е р

Що ж?

І в а н

Мнеться та все кречче.

А л ь б е р

Яка біда!

І в а н

Він сам хотів прийти.

А л ь б е р

Ну, слава богу. Вже його на сей раз
Без викупу не випущу я.

Стукають у двері.

Хто там?

Входить ж и д

Ж и д

Слуга найнижчий ваш.

А л ь б е р

А, мій друзяка!

Проклятий жид, поважний Соломон!

Ану ходи сюди: так ти, я чую,

Не віриш в борг?

Ж и д

Ах, рицарю ласкавий,

Присяйбі, рад би я... але не можу.

Де грошей взять? Я знищився упень,

Все рицарям ретельно постачавши.

Ніхто не платить. Вас хотів просить,

Чи не могли б ви хоч частину дати...

А л ь б е р

Розбійнику! Та, мавши в себе гроші,

Чи я б морочився з тобою? Ну,

Не будь упертим, любий Соломоне,

Давай червінці. Висип мені сотню,

Поки тебе не потрусили.

Ж и д

Сотню!

Якби ж то мав я сто червінців!

А л ь б е р

Слухай:

Не гріх тобі приятелів своїх

Не визволяти?

Ж и д

Присягаюсь...

А л ь б е р

Годі,
Застави захотів? Що за дурниця!
Що я в заставу дам? Свинячу шкуру?
Якби я міг в заставу дати щось,
То вже давно продав би сам. Чи слова
Рицарського тобі, собако, мало?

Ж и д

О, ваше слово, поки ви живі,
Багато дуже важить. Повні скрині
Усіх багатирів фламандських зараз,
Як талісман, воно вам одімкне.
Але коли його передасте ви
Мені, єврею бідному, самі ж —
Хай бог боронить! — помрете, тоді
В моїх руках воно подібне буде
До ключика відкинutoї в море
Шкатулки.

А л ь б е р

Та хіба переживе
Мене отець?

Ж и д

Як знати? Наші дні
Полічені не нами. Цвів ще вчора
Юнак, а нині вмер; і ось чотири
Діди на плечах згорблених несуть
Його в могилу. Ще барон здоровий.
Як пан бог дасть, літ десять, може, двадцять,
І двадцять п'ять, і тридцять проживе він.

А л ь б е р

Ти брешеш, жиде. Через тридцять літ
Мені вже буде п'ятдесят, тоді
Нащо мені й ті гроші?

Ж и д

Гроші? Гроші
Потрібні завжди нам, у кожному віці;
Але юнак в них бачить слуг моторних
І, не жалюючи їх, шле туди й сюди;
Старий же бачить в них певніших друзів
І береже їх як зіницю ока.

А л ь б е р

О, мій отець не слуг своїх, не друзів
В них бачить, а панів, і сам їм служить.
І як ще служить? Як алжирський раб,

Як пес на ланцюгу. В холодній цюпі
Живе, п'є воду, їсть сухі скоринки,
Всю ніч не спить, все бігає та бреше.
А в скринях золото дарма собі
Лежить. Мовчи! Колиш мені воно
Послужить, не залежиться...

Жид

О, певно,
На похоронах ясного барона
Пролетється більше золота, ніж сліз.
Пошли вам боже спадок швидше.

Альбер

Amen!

Жид

А можна б...

Альбер

Що?

Жид

Так, думав я, що зілля

Таке є...

Альбер

Що за зілля?

Жид

Так — є в мене
Дідусь один знайомий, він єврей,
Аптекарь бідний...

Альбер

Певно, що лихвар
Такий же, як і сам ти, чи чесніший?

Жид

Ні, рицарю. Мій Товій інший торг
Провадить... Він готує краплі... Дивно,
Яка в них сила.

Альбер

А мені з них що?

Жид

На скляночку води... трьох крапель досить:
В них ні смаку, ні кольору не знати;
А чоловік без болю в животі,
Без нуду, без різачки умирає.

Альбер

То твій дідусь отрутою торгує?

Жид

Так — і отрутою.

А л ь б е р

Що ж? Замість грошей
У позику мені даси ти з двісті
Пляшок отрути — по червінцю пляшку.
Чи так, чи як?

Ж и д

Ви смієтеся з мене.
Ні, я хотів... можливо, ви... я думав,
Що час баронові вже вмерти.

А л ь б е р

Як?
Струїти батька! Синові посмів ти...
Держи його, Іване! І ти смів
Мені!.. Та знаєш ти, душе жидівська,
Собако, гадино, що я тебе на брамі
Повішу зараз же.

Ж и д

О, винен я!
Даруйте, я пожартував.

А л ь б е р

Іване,
Вірьовку!

Ж и д

Я... я жартував. Я гроші
Приніс вам.

А л ь б е р

Геть, псе!

Жид виходить.

От мене до чого
Доводить скупість рідного вітця!
Жид смів мені таку раду дати!
Вина мені дай склянку! Я тремчу весь...
А все ж, Іване, грошей мені треба...
Біжи за жидом проклятим. Візьми
Його червінці. Та сюди мені
Подай каламаря. Я шахраєві
Дам рбзписку. Але самого Юду
Сюди не вводь... Або чекай — червінці
Його пахтітимуть отруйним духом,
Як срібняки прапращюра його...
Вина просив я.

І в а н

В нас вина ні краплі

Нема.
А л ь б е р А те вино, що в подарунок
Мені прислав з Іспанії Ремон?

І в а н Останню пляшку вчора я запис
Слабому ковалеві.

А л ь б е р Пам'ятаю...
То дай води. Яке життя прокляте!
Ні, край всьому — піду шукати суду
У герцога: нехай примусить батька
Мене тримати при собі як сина,
А не як мишу ту, що з підземелля.

СЦЕНА ДРУГА

Льох.

Б а р о н
Як молодий гульвіса жде спіткання
З повією лукавою якоюсь
Або з улещеним пустим дівчам,
Так я весь день чекав того часу,
Коли зйду нарешті в льох таємний
До вірних скринь моїх. Щасливий день!
Сьогодні можу я у пошту скриню
(У скриню ще не повну) знову жменю
Назбираного золота покласти.
Здається, небагато, та помалу
Скарби ростуть. Десь я читав, що цар
Раз воїнам звелів знести на купу
Землі по жмені. І курган величний
Там виріс, і з його вершини цар
Міг оглядати весело навколо
І поле, вкрите білими шатрами,
І море, де мигтіли кораблі.
Так я, мою звичайную данину
По жмені бідній вносячи в цей льох,
Насипав мій курган і з нього можу
Дивитися на все, мені підвладне.

Що не підвладним є мені? Мов демон,
Я звідси можу світом керувати.
Захочу — і збудуються палади,
Захочу — і в сади мої розкішні
Збіжаться німфи жвавою юрбою,
І музи дань свою мені дадуть,
І вільний геній схилиться в покорі,
І труд безсонний, і чеснота смирно
Чекатимуть моєї нагороди.
Я свисну — і скривавлене злочинство
Вповзе до мене боязко, і руку
Мені лизатиме, і в очі гляне,
Читаючи в них знак моєї волі.
Мені покірне все, а я — нічому;
Я знісся понад всім, я маю спокій;
Я знаю міць мою — і з мене досить
Свідомості цього.

(Дивиться на своє золото).

От ніби й трохи,

Але якої сили людських кривд,
Турбот, благань, сліз марних і прокльонів
Воно виразником є тяжкомовним!
Тут є старий дублон... Ось він.

Сьогодні

Його вдова мені дала, та перше
З трьома дітьми півдня перед вікном,
Голосячи, стояла на колінах.
Йшов дощ, і перестав, і знов пішов, —
Не рухалася з місця лицемірка;
Її прогнати міг би я, та щось
Мені шептало, що мені вона
Борг чоловіків принесла і завтра
В тюрмі сидіти певно не захоче.
А цей? Його мені приніс Тібо.
Де взяли було йому, неробі, шельмі?
Звичайно, вкрав, а може, там вночі
На битому шляху або в гаю...
Авжеж! Якби всі сльози, кров і піт,
Пролиті за все те, що тут таїться,
З глибин землі всі виступили враз,
То знов була б потіпа — захлинувся б
Я у моїх льохах. Але пора.

(Хоче відчинити скриню).

Коли я хочу скриню відчинити,

Я щоразу тремчу і весь горю.
Не страх (о ні! кого мені боятись?
Меч при мені: за золото дасть одсіч
Рицарська зброя), серце мое тисне
Якесь недовідоме почуття..
Нас упевняють медики: є люди,
Що в душогубстві дістають приємність.
Коли ключа вкладаю я в замок,
Я почуваю те, що почувають
Вони, як в жертву всадять ніж: приємно
І страшно разом.

(Відчиняє скриню).

Ось мої розкоші!

(Всипає гроші).

Йдіть, годі вам ганяти по світах,
Служити людським пристрастям і нуждам,
Спочиньте тут спом сили і спокою,
Як сплять боги в глибоких небесах!..
Сьогодні свято справити я хочу:
Перед усіми скринями по свічці
Я запалю, і всі їх одімкну,
І, ставши серед їх, дивитись буду
На ті блискучі купи.

(Запалює свічки і відчиняє скрині одну по одній).

Я царствую!..

Який чарівний блиск! Моя держава
Мені покірна і міцна. В ній слава,
В ній честь моя і щастя! Я царствую!
А хто слідом за мною візьме владу
Над нею? Мій наслідник. Той безумець,
Той марнотраець молодий! Товариш
Гульвіс розпусних. Ледве я умру,
Він, він! сюди, під це німе, спокійне
Склепіння зійде з купою жадних,
Облесливих дворян, ключі у трупа
Мого укравши, з реготом одчинить
Всі скрині він — і потечуть скарби
В кишені їх діряві атласові.
Святе начиння він розіб'є, грязь
Полле царським слезам — він розточить..
А по якому праву? Чи даремно
Це все мені дісталось, чи жартом,
Немов тому грачеві, що кістками
Гримить собі та купи загібає?

Хто знає, скільки ж то гірких ощад,
Затислих пристрастей, думок важких,
Турбот щоденних і ночей неспаних
На це зложилося? Чи скаже син,
Що серце в мене мохом обросло,
Що я не вмів бажати і що совість
Мене не гризла зовсім, совість — звір той,
Що пазурами серце нам шкребе,
Нежданий гість, докучливий розмовник,
Лихвар жорстокий, відьма, що від неї
На небі місяць мерхне і могили
Тривожаться і мертвих висилають!
Ні, спершу вистраждай собі багатство,
А там побачим, чи нещасний стане
Те марнувати, що набуто кров'ю.
Якби ж то міг я від очей непевних
Сховати льох мій!.. О, якби з могили
Прийти я міг і, вартовою тінню
На скрині сівши, від людей живих
Мої скарби тут стерегти, як нині!..

СЦЕНА ТРЕТЯ

В палаці.

Альбер, герцог.

Альбер

Повірте, найясніший пане, довго
Терпів я сором бідності гіркої.
Якби не скрутний стан, моєї скарги
Ви не почули б.

Герцог

Вірю, вірю вам:
Такий, як ви, шляхетний рицар, батька
Без крайньої потреби не оскаржить...
Таких розпусних мало... Будьте певні:
Я батька вашого усовіщу
На самоті, без шуму. Я чекаю
На нього. Ми не бачились давно.
Він другом був ще дідові моему.

Пригадую, як на свого коня
Мене, мале хлоп'я, він садовив
І покривав своїм важким шоломом,
Немовби дзвоном...

(Дивиться в вікно).

Хто це? Чи не він?

Альбер

Так, пане мій, це він.

Герцог

Ідіть же ви

В той покій. Я покличу вас.

Альбер виходить, входить барон.

Бароне,

Який же радий я, що бачу вас

Бадьорим і здоровим.

Барон

Я щасливий,

Мій пане, що на ваш наказ мав сили

Явитися.

Герцог

Давно, давно вже ми

Не бачились. Мене ви не забули?

Барон

Я, пане мій? Я мов тепер вас бачу.

О, ви були дитина жвава. Герцог

Покійний говорив було мені:

«Філіппе (так і звав мене він завжди

Філіппом просто), що ти скажеш? Га?

Десь літ за двадцять, певно, ти та я —

Ми будем дурні перед цим малим».

Виходить, перед вами...

Герцог

Ми знайомість

Тепер відновим. Ви мій двір забули.

Барон

Старий вже я, мій пане. При дворі

Що я робитиму? Ви молоді ще:

Турніри, свята любі вам. А я

До них не здатен вже. Бог дасть війну,

То я готовий злізти, кречучи,

Знов на коня, — ще сили в мене стане

Мій меч старий тремтячою рукою

За вас, мій пане, вийняти з піхов.

Герцог

Бароне, щирість ваша нам відома.
Ви другом дідові були; мій батько
Вас поважав. І я вас завжди мав
За рицаря хороброго; присядьмо.
У вас, бароне, діти є?

Барон

Є син.

Герцог

Чому ж його я при собі не бачу?
Вам двір докучив, а в його літах
І стані слід йому при нас би бути.

Барон

Мій син не любить світського життя:
Він дикої і мовчазної вдачі.
Круг замку по лісах він все блукає,
Як молодий олень.

Герцог

Не випадає

Йому людей цуратись. Ми привчимо
Його до свят веселих і турнірів.
Пришліть його до мене. Відповідне
Свому становищу призначте сину
Утримання... Ви супитесь — з дороги
Стомились ви?

Барон

Я не стомився, пане,

Але мені ви завдали стыду.
Я перед вами не хотів признатись,
Та змушуєте ви мене сказати
Про сина те, що хотів я потаїти.
На жаль великий, пане, він не гідний
Ні ласки вашої, ані уваги;
Він молодість свою провадить буйно,
В низькій розпусті.

Герцог

Це тому, бароне,

Що він один. Самотність і безділля
Звичайно гублять молодих людей.
Пришліть його до нас — і він забуде
Ті звички, що на самоті засвоїв.

Барон

Простіть мені, мій пане, але справді
Я згодитись на це не можу...

Герцог
Чом же?

Барон
Звільніть старого...

Герцог
Я жадаю знати
Причину вашої відмови.

Барон
Гнів я
На сина маю.

Герцог
За що?

Барон
За лихе
Злочинство.

Герцог
В чім же є воно, скажіть?

Барон
Облиште, герцого!..

Герцог
Це дуже дивно.
Чи вам за нього сором?

Барон
Сором... так...

Герцог
Що він зробив?

Барон
Він... він мене убити
Хотів.

Герцог
Убити! Так його віддам я
На карний суд, як чорного злочинця.

Барон
Доводити не стану я, хоч знаю,
Що певно прагне він моєї смерті,
Хоч знаю, що мене він замишляв...

Герцог
Що?

Барон
Обікрасти.
Альбер впадає в кімнату.

Альбер
Клевета, бароне!

Герцог

Як сміли ви?

Барон

Ти тут! І ти, ти смів!..

Ти міг таке на батька слово мовить!..

Я клевету! і перед нашим паном?

Мені, мені... чи вже не рицар я?

Альбер

Ви клеветник!

Барон

І ще не вдарив грім!

О боже правий! Підійми ж свій меч

І розсуди нас!

(Кидає рукавичку, син хапливо її підіймає).

Альбер

Дякую. Ось перший

Дарунок батька!

Герцог

Що я бачив? Що

Було переді мною? Син прийняв

Від батька виклик. У які часи

Я герцогський ланцюг надів на себе!

Мовчи, ти, тигрєня! І ви, безумче,

Вгамуйтеся.

(До сина).

Киньте це; віддайте зараз

Цю рукавичку.

(Відбирає її).

Альбер

(набік)

Шкода!

Герцог

Так і вп'явся

Кігтями в неї! Нелюд! Геть з очей

І не являйтесь доти, доки сам я

Вас не покличу.

Альбер виходить.

Ви, старий, нещасний,

Чи вам не сором?

Барон

Пане мій, простіть...

Не можу встояти; мої коліна
Ослабли... Душно!.. Душно! Де ключі?
Ключі, ключі мої!..

Г е р ц о г

Умер він. Боже!
О, що за вік! Які страшні серця!

КАМ'ЯНИЙ ГІСТЬ

Leporello:
O statua, gentilissima
Del gran' Commendatore!
...Ach, Padrone!

«Don Giovanni»¹

СЦЕНА ПЕРША

Дон Гуан і Лепорелло.

Дон Гуан

Тут ночі діждемося. Ах! До брами
Мадріта ми нарешті добулись.
Вже хутко я по вулицях знайомих
Помчусь, плащем свої закривши вуса,
А капелюх насунувши на брови.
Як думавш: так не пізнає мене?

Лепорелло

Авжеж, пізнати Дон Гуана трудно!
Таких як він — безодня!

Дон Гуан

Ти жартуєш?

Та хто ж мене впізнає?

Лепорелло

Перший сторож,

Гітана, або п'яний музикант,
Або свій брат — нахабний кавалер
В плащі і з шпагою напоготові.

Дон Гуан

Малий в тім клопіт,— хай пізнають!

Тільки б

Мене не зуспів сам король, а втім
Нікого я в Мадріті не боюсь.

Лепорелло

А завтра ж дійде і до короля,
Що Дон Гуан з заслання самовільно

¹ Лепорелло: О люба статуе великого Командора!
О пане!

«Дон Жуан» (іт.).

В Мадріт явився,— що тоді, скажіть,
Він з вами зробить?

Д о н Г у а н

Відішле назад,
Вже, певно, голови мені не втнуть:
Ачей же, не злочинець я державний!
Мене він оддалив, мене ж любивши,
Щоб чистий спокій вже дала мені
Родина вбитого.

Л е п о р е л л о

Ага! Ну то-то ж!

Сиділи б ви собі спокійно там!

Д о н Г у а н

Слуга покірний! Я там ледве-ледве
З нудьги не вмер. О боже! Що за люди!
Що за земля! А небо? — Наче дим.
Що ж до жінок? Та я не заміняю,
Чи тямш ти, мій глупий Лепорелло,
Останню в Андалузії селянку
На їх красунь найперших. Спочатку
Вони мені сподобались очима
Блакитними, та білизною тіла,
Та скромністю, найбільше ж новиною.
Та, слава богу, хутко схаменувся:
Побачив я, що з ними гріх і знатись;
Життя нема в них — все ляльки воскові...
А наші, наші!.. Постривай, це місце
Знайоме нам; чи ти пізнав його?

Л е п о р е л л о

Як не пізнати? Монастир Антонів
Я добре тямлю. Ви сюди вчашали,
А коней шильнував я в цім гаю,—
Проклята, вам скажу, повинність. Ви
Миліше тут свої часи збавляли,
Ніж я, повірте.

Д о н Г у а н

(замислено)

О Інеза бідна!

Її нема вже! Як її любив я!

Л е п о р е л л о

Інеза! Черноока... Пам'ятаю!
Три місяці ви добре залицялись
До неї, поки вам поміг лукавий.

Дон Гуан
Ночами... в липні... Незвичайна милість
В її сумному погляді була
І в рисах помертвілих уст. Це дивно.
Здається, Лепорелло, за красуню
Її ти не вважав. І дійсно — мало
Краси правдивої було в ній. Очі,
Лип очі й погляд... погляду такого
Я вже ніколи не стрічав! А голос
У неї тихий був, як у слабій...
А чоловік її був лотр суворий, —
Дізнавсь я пізно... О Інеза бідна.

Лепорелло
Та що ж! За нею зараз же були
Вже інші.

Дон Гуан
Правда.

Лепорелло
А живі-здорові
Як будемо, ще інші будуть.

Дон Гуан
Певно.

Лепорелло
Котру ж тепер шукати ми підєм
В Мадріті?

Дон Гуан
О, Лауру! Впрост до неї
Біжу я стати перед очі.

Лепорелло
Добре.

Дон Гуан
До неї просто в двері; а як хто
Вже є у неї — вилетить вікном.

Лепорелло
Звичайно. Ну, розвеселились ми.
Недовго нас покійниці тривожать.
Хто йде до нас?

Входить чернець.

Чернець
Вона приїде зараз
Сюди. Хто тут? Ви люди донни Анни?

Лепорелло
Ні, ми самі собі пани. Ми тут

Д о н Г у а н

Що за чудна вдова!

І непогана?

Ч е р н е ц ь

Нас, ченців, жіноча

Краса приваблювати не повинна,

Але неправду говорити гріх:

Її краси чудесної не може

Не визнати й угодник.

Д о н Г у а н

Недарма

Небіжчик був ревнивий. Донну Анну

Він завжди під замком держав. Ніхто з нас

Не бачив її в вічі. Я б хотів

Поговорити з нею.

Ч е р н е ц ь

Донна Анна

З мужчиною ніколи не говорить.

Д о н Г у а н

А з вами, отче мій?

Ч е р н е ц ь

Це інша річ.

Зі мною розмовляє — я чернець.

Та ось вона.

Входить донна Анна.

Д о н н а А н н а

Мій отче, відчиніть.

Ч е р н е ц ь

В ту ж мить, сеньйоро; я на вас чекав.

Донна Анна йде за ченцем.

Л е п о р е л л о

Ну що, яка?

Д о н Г у а н

Її не видно зовсім

Під удовиним чорним покривалом.

Вузьку п'ятку ледве я помітив.

Л е п о р е л л о

Доволі з вас. Уява за хвилину

Вам домалює решту; бо у вас

Вона жвавіша, ніж у маляра.

Вам все одно, з чого б не починати —

Чи з брів, чи з ніг.

Дон Гуан

А знаєш, Лепорелло,

Я з нею познайомлюсь.

Лепорелло

(про себе)

Ну, от маєш!

Цього ще треба! Чоловіка вбив,
Ще й на вдовині сльози подивитись
Йому кортить. Безсовісний!

Дон Гуан

Вже й смерклося.

Ще поки місяць не зійшов над нами
І в світлий присмерк тьму не обернув,
Ми ввійдемо в Мадріт.

Лепорелло

Іспанський гранд,

Мов злодій, ночі жде, боїться світла!
От прокляте життя! Чи довго буду
З ним борюкатись я? Вже й сил нема!

СЦЕНА ДРУГА

Кімната. Вечера у Лаури.

Перший гість

Лауро, присягаюсь, ще ніколи
Так досконало гарно ти не грала!
Як ти чудово зрозуміла роль!

Другий

А як розвинула! З якою міццю!

Третій

З яким мистецтвом!

Лаура

Так, мені сьогодні

Вдавалось кожне слово, кожний рух.
Я вільно віддавалася патхненню,
Слова лились, немовби їх родила
Не пам'ять боязка, а серце...

Перший

Правда.

Тобі ще й досі блиском грають очі
І лица паленіють — не згасає

Твій захват. О Лауро, не давай
Йому минути марно. Заспівай,
Лауро, заспівай що-небудь!

Лаура

Дайте

Мені гітару.

(Співає).

Всі

Brava! Brava! Чудо!..

Розкішно!

Перший

Дякуємо, чарівнице!

Ти серце пориваєш. З насолод

Життя хіба одно кохання дужче

За музику. Але й саме кохання —

Це теж мелодія. Поглянь: дон Карлос,

Твій гість похмурий, як він зворушився!

Другий

О, що за звуки! Скільки в них душі!

Чиї слова, Лауро?

Лаура

Дон Гуана.

Дон Карлос

Що? Дон Гуан!

Лаура

Їх склав колись для мене

Мій вірний друг, мій вітрогон коханий.

Дон Карлос

Твій Дон Гуан — безбожник і поганець,

А ти — дурна!

Лаура

Чи збожеволів ти?

Та я тебе звелю ось зараз слугам

Зарізати, хоч ти іспанський гранд.

Дон Карлос

(встає)

Ключ їх!

Перший

Лауро, годі! Не лютуй,

Дон Карлосе. Вона... вона забула...

Лаура

Що? Що на чеснім поединку брата

Його забив Гуан? А справді шкода,

Що не його самого.

Дон Карлос

Я дурний,

Що запалився.

Лаура

А! Признався сам,

Що ти дурний,— ну, згода.

Дон Карлос

Винен я!

Даруй, Лауро. Знаєш: я не можу
Спокійно чути це ім'я...

Лаура

Хіба

Тому я винна, що ім'я це вісить
У мене раз у раз на язиці?

Гість

Ну, а тепер, на знак, що в серці гніву
На нього ти не маєш, заспівай
Нам ще, Лауро?

Лаура

Добре, на прощання.
Не рано — ніч уже. Що ж заспівати?
А! Слухайте.

(Співає).

Всі

Незрівнянно, розкішно!..

Лаура

Добраніч вам, панове.

Гості

На добраніч,

Лауро!

Виходять. Лаура зупиняє дон Карлоса.

Лаура

Ти, шалений, залишись.
Сподобався мені ти, Дон Гуана
Ти нагадав мені, коли налаяв
Мене і з скреготом затиснув зуби.

Дон Карлос

Щасливий! Ти його кохала?

Лаура потакує рухом.

Дуже?

Лаура

О, дуже.

Дон Карлос

І тепер кохаєш?

Лаура

Зараз?

Ні, не кохаю. Двох мені не можна
Кохати. Я тепер тебе кохаю.

Дон Карлос

Скажи, Лауро, скільки літ тобі?

Лаура

Вже вісімнадцять літ.

Дон Карлос

Ти молода...

І будеш молодію ще літ п'ять
Чи шість. Навколо тебе ще літ шість
Вони юрбою тиснутися будуть,
Тебе голубити і милувати,
Носити подарунки дорогі,
Вітати серенадами нічними
І один одного на перехрестях
Вночі за тебе убивати будуть.
Та час мине — і очі западуть,
І зморщені повіки почорніють,
І сивина блисне в твоїй косі,
І називатимуть тебе старою,
Тоді що скажеш ти?

Лаура

Тоді... Навіщо

Про це гадати? Що то за розмова?
Чи в тебе все такі думки? Прийди
І відчини балкон. Як тихо в небі!
Повітря тепле не зрухнеться. Ніч
Цитриною і лавром пахне. Місяць
Блищить яскраво в темній та густій
Блакиті, і гукають вартові
Протягло: «Ясно!..» А далеко десь
На півночі — в Парижі, — може, небо
Сповите хмарами, і дощ іде,
І дме холодний вітер. А що нам,
Що нам до того? Карлосе мій, слухай:
Я вимагаю — усміхнись до мене.
Ну то-то ж!

Дон Карлос

Любий демон!

Стукають.

Дон Гуан

Гей, Лауро!

Лаура

Хто там? Чий голос?

Дон Гуан

Відчини...

Лаура

Невже!

О боже мій!..

(Відчиняє двері).

Входить Дон Гуан.

Дон Гуан

Вітаю...

Лаура

Дон Гуан!

(Лаура кидається йому на шию).

Дон Карлос

Як? Дон Гуан!..

Дон Гуан

Лауро, друже мій!..

(Цілує її).

Лауро, хто у тебе?

Дон Карлос

Я — Дон Карлос.

Дон Гуан

От зустріч несподівана! Я завтра

Весь до твоїх послуг...

Дон Карлос

Ні, зараз, зараз.

Лаура

Дон Карлосе, вгамуйтеся. Ви у мене,

А не на вулиці. Ідіть, будь ласка.

Дон Карлос

(не слухаючи її)

Я жду. Ну що ж? Адже ж ти шпагу маєш.

Дон Гуан

Якщо тобі скортіло — дуже прошу.

Б'ються.

Лаура

Ай, ай! Гуане!

(Кидається на ліжку).

Дон Карлос падає.

Дон Гуан

Край. Вставай, Лауро!

Лаура

Що там? Убитий! І в моїй кімнаті!
Чудово! Що ж мені тепер робити,
Гульвісо, дияволе? Куди ж його
Я викину?

Дон Гуан

Та, може, він живий ще.
(Оглядає тіло).

Лаура

Якраз, живий! Дивись, проклятий! Просто
У саме серце ткнув його — не схибив;
І кров не йде з трикутної уразки,
А вже не дише — добре?

Дон Гуан

Що робить?

Він сам того хотів.

Лаура

Ех, Дон Гуане,
Аж прикро. Вічні фіглі та пригоди!..
А все, мовляв, — не винен. Звідки ти?
Давно вже тут?

Дон Гуан

Я тільки ось приїхав,
І то тихцем, мене ще не простили.

Лаура

І зараз же згадав свою Лауру?
Як так, то добре. Тільки ні, не вірю.
Ти поуз двір мій випадково йшов
І дім забачив.

Дон Гуан

Ні, моя Лауро,
Спитайся Лепорелло. Я спинився
Край міста в підлії Венті. Я Лаури
В Мадріті йшов шукати.
(Цілує її).

Лаура

Друже мій!

Чекай... при мертвому? Що з ним робити?

Дон Гуан

Облиш його. Удосвіта раненько
Я винесу його під опанчею
І покладу на перехресті...

Лаура

Тільки

Дивись, щоб не побачили тебе.
Як добре ти зробив, що на хвилину
Пізніш явився. В мене тут твої
Приятелі вечеряли. Ось тільки
Пішли вони. Якби ти їх застав!

Дон Гуан

Лауро, і давно його ти любиш?

Лаура

Кого? Ти сниш.

Дон Гуан

Ні. А признайся, скільки

Разів мене ти зрадила тоді,
Як не було мене?

Лаура

А ти, гувльісо?

Дон Гуан

Скажи ж... Ні, поговорим опісля.

СЦЕНА ТРЕТЯ

Пам'ятник командора.

Дон Гуан

Все йде на краще. Ненароком вбивши
Дон Карлоса, я чернецем смиренным
Сховався тут — і бачу кожний день
Мою вдову прекрасну, і, здається,
Запав їй в око. До цього часу
Поводились ми чемно і пристойно,
Але сьогодні зважусь на розмову.
Пора. Як я почну? «Насмілюсь...» Ні...
«Сеньйоро...» Ет! Що в думку навинеться,
То і скажу, без намислу, як справжній
Імпровізатор пісні про кохання...
Вже час би їй приїхати. Без неї,
Я думаю, нудьгує командор.
Яким тут велетнем він виглядає!
Які рамена! Що за Геркулес!
А сам, небіжчик, був малий та хирий!
Тут він, зіп'явшись на ногах, не міг би

До свого носа руку дотягти.
Коли за Ескур'ялом ми зійшлись,
Наткнувся він на шпагу і завмер,
Немов на шпильці коник польовий.
А вдачі він був гордої, крутої
І мав одважний дух... А! Ось вона.

Входить донна Анна.

Донна Анна

Він знову тут. Мій отче, вибачайте,
Що я порушила задуму вашу.

Дон Гуан

Я мушу в вас, сеньйоро, вибачення
Прохати. Може, я перешкоджаю
Печалі вашій вільно виливатись.

Донна Анна

Ні, отче мій, печаль моя в мені.
При вас мої благання можуть в небо
Смиренно зноситись. Прохаю також
І вас до них свій голос прилучити.

Дон Гуан

Мені молитесь з вами, донна Анно!
Не годен я доручення такого.
Я не посмію грішними устами
Святу молитву вашу повторяти.
Я тільки здалека дивлюсь на вас
З побожністю, коли, схилившись тихо,
Ви чорні кучері на мармур білий
Розсиплете, — і бачиться, що тайно
На сей надгробок янгол прилетів.
В душі збентеженій я не знаходжу
Тоді молитви. Я дивуюсь німо
І думаю: щасливий той, чий мармур
Зігріто подихом її небесним
І скроплено слізьми її кохання.

Донна Анна

Які чудні слова!

Дон Гуан

Сеньйоро!

Донна Анна

Що?

Мені... забули ви...

Дон Гуан

Що недостойний

Самітник я? Що грішний голос мій
 Тут не повинен гучно розтинатись?
 Д о н н а А н н а
 Мені здалося... Я не зрозуміла...
 Д о н Г у а н
 Ах, бачу: ви про все, про все дізнались!
 Д о н н а А н н а
 Про що дізналась?
 Д о н Г у а н
 Так, я не чернець...
 Край ваших ніг пробачення благаю.
 Д о н н а А н н а
 О боже! Встаньте, встаньте!.. Хто такий ви?
 Д о н Г у а н
 Нещасний, жертва марного чуття!
 Д о н н а А н н а
 О боже мій! І тут, при цьому гробі!
 Лишіть мене!..
 Д о н Г у а н
 Хвилину, донна Анно!
 Одну хвилину!
 Д о н н а А н н а
 Що, як зайде хто!
 Д о н Г у а н
 Ні, грати замкнені. Одну хвилину!
 Д о н н а А н н а
 Ну? Що? Чого жадаєте ви?
 Д о н Г у а н
 Смерті!
 О, хай край ваших ніг умру я зараз,
 Хай бідний прах мій тут же поховають,
 Не обік праху, милого для вас,
 Не тут, не близько, далі, там де-небудь
 Біля дверей, край самого порога.
 Щоб каменя мого могли торкнутись
 Ви легкою ногою чи убранням,
 Коли сюди, на цей надгробок гордий,
 Ви прийдете, щоб кучері схилити
 І лити сльози.
 Д о н н а А н н а
 Ви ума збулися!
 Д о н Г у а н
 Хіба бажати смерті, донна Анно,
 То знак безумства? О, коли б я був

Безумцем, я б хотів живим лишитись,
Я б мав надію ніжною любов'ю
Порушити вам серце; о, якби
Я був безумцем, я б тоді всі ночі
Простоював перед балконом вашим,
Я б серенадами ваш сон тривожив,
Не став би я ховатись,— навпаки,
Старався б вам потрапити на очі;
Якби я був безумцем, я б не став
Свої страждання зносити безмовно...

Д о н н а А н н а

То це ви мовчите?

Д о н Г у а н

Ах, донна Анно,

Це випадок, це випадково сталося,
Що вихопився я, а то моєї
Сумної таємниці ви не взнали б
Ніколи в світі...

Д о н н а А н н а

І давно мене ви

Кохаете?

Д о н Г у а н

Давно чи ні — не знаю,
Але відтоді, лиш я склав ціну
Хвилинному життю, відтоді тільки
Я зрозумів, що значить слово «щастя».

Д о н н а А н н а

Ідьте собі — ви чоловік непевний.

Д о н Г у а н

Непевний! Чим?

Д о н н а А н н а

Я слухать вас боюсь.

Д о н Г у а н

Я змовкну; тільки не женіть того,
Для кого образ ваш одна відрада.
Я не таю в душі палких надій.
Нічого не жадаю, тільки вас
Я мушу бачити, коли судилось
Мені життя.

Д о н н а А н н а

Ідьте,— не місце тут
Таким словам, таким безумствам... Завтра
Прийдіть до мене; і коли на бога
Присягнетесь поводитись зі мною

З повагою, я вас прийму, але...
Увечері, пізніш... Як повдовіла,
З того часу не бачу я нікого...

Д о н Г у а н
Ви янгол, донна Анно! Хай господь
Утішить вас, як ви самі сьогодні
Утішили нещасного!..

Д о н н а А н н а
Ідіть же.

Д о н Г у а н
Одну хвилинку ще.

Д о н н а А н н а
Ні, треба, мабуть,
Самій піти... До того ж і моління
На ум не йде. Ви світськими річами
Мене розважили; від них вже ухо
Моє давно-давно відвикло. Завтра
Я вас прийму...

Д о н Г у а н
Ще вірити не смію,
Не смію щастю я своєму віддатись!
Я завтра вас побачу... І не тут,
Не крадькома!

Д о н н а А н н а
Так, завтра, завтра.
Як вас зовуть?

Д о н Г у а н
Дієго де Кальвадо.

Д о н н а А н н а
Прощайте, дон Дієго.
(*Виходить*).

Д о н Г у а н
Лепорелло!

Л е п о р е л л о в х о д и т ь .

Л е п о р е л л о
Чого вам треба?

Д о н Г у а н
Любий Лепорелло!
Я... я щасливий! Завтра! Чуєш? «Завтра
Увечері, пізніш!» Мій Лепорелло,
Вже завтра!.. От що, приготуй мені...
Я, мов дитя, щасливий!

Лепорелло

Донна Анна
Далась на мову? Пару слів ласкавих
Вона до вас промовила, чи, може,
Її ви поблагословили?

Дон Гуан

Ні,
Мій Лепорелло, ні! Вона у себе
Побачення, побачення мені
Призначила!

Лепорелло

Невже? О вдови, вдови!

Всі ви одної вдачі.

Дон Гуан

Я щасливий!
Співати хочу, світ увесь обняти!

Лепорелло

А командор? Що скаже він про це?

Дон Гуан

Ти думаєш, він буде ревнувати?
Вже певно ні: він чоловік розумний,
І як умер, з того часу притих.

Лепорелло

Ні, ви погляньте на його стату́ю.

Дон Гуан

Що ж?

Лепорелло

Ніби дивиться вона на вас

І сердиться.

Дон Гуан

Іди лиш, Лепорелло,
Проси її ласкаво завітать
До мене, ні, до донни Анни, завтра.

Лепорелло

Статую в гості кликати! Навіщо?

Дон Гуан

Вже ж певно не для милої розмови.
До донни Анни запроси статую
Прийти пізніш увечері і стати
Біля дверей на варті.

Лепорелло

Ну й охота
У жарти вам заходити, і з ким!

Дон Гуан

Іди ж.

Ле порелло

Але...

Дон Гуан

Іди.

Ле порелло

Преславна, пишна

Статує! Пан мій, Дон Гуан, покiрно

Вас просить завітати... Ні, не могу,

Йй-богу, страшно.

Дон Гуан

Тхір! Ось я тобі...

Ле порелло

Чекайте. Пан мій, Дон Гуан, вас просить

Прибути завтра ввечері пізніш

До вашої дружини в дім і стати

Біля дверей...

Статуя киває головою на знак згоди.

Ай!

Дон Гуан

Що там?

Ле порелло

Ай, ай, ай!

Ай, ай!.. Умру.

Дон Гуан

Що сталося тобі?

Ле порелло

(киваючи головою)

Статуя... ай!

Дон Гуан

Ти кланяєшся?

Ле порелло

Ні,

Не я — вона!

Дон Гуан

Що за бредню верзеш ти!

Ле порелло

Підіть самі.

Дон Гуан

Ну, от дивись, нікчемо!

(До статуї).

Я, пане командор, прошу тебе
Прибути завтра до вдови твоєї,
Де буду я, і стати там на варті
Біля дверей. Що? Будеш?

Статуя киває знов.

Боже мій!

Л е п о р е л л о

А що? Чи я вам не казав...

Д о н Г у а н

Ходім.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТА

Кімната донни Анни.

Д о н Г у а н і д о н н а А н н а.

Д о н н а А н н а

Я прийняла вас, дон Дієго! Тільки
Боюсь, що вам моя сумна розмова
Нудною буде. Бідна удова,
Я все свою утрату пам'ятаю:
Мішаю сльози з усміхом, мов квітець.
Що ж мовчите ви?

Д о н Г у а н

Тішуся безмовно,

В уяві, що на самоті зі мною
Прекрасна донна Анна. Тут — не там,
Не при надгробку щасного мерця,—
І бачу вас уже не на колінах
Перед холодним, мармуровим мужем.

Д о н н а А н н а

То ви ревниві, дон Дієго! Муж мій
І в гробі мучить вас.

Д о н Г у а н

Я не повинен

Вас ревнувати: ви його обрали.

Д о н н а А н н а

Ні, з дон Альваром взяти шлюб мені
Веліла мати. Ми були убогі,
А дон Альвар — багатий.

Дон Гуан

Щастя мав!

Скарби порожні він до ніг богині
Зложив — от чим досяг він раювання!
Якби я перше вас пізнав, як радо
Мій славний стан, багатства — все б віддав,
Все за єдиний ваш ласкавий погляд!
Скорявся б я небесній вашій волі,
Як раб! Всі ваші примхи я пізнав би,
Щоб їх запобігати, щоб життя
Вам чарівною казкою здавалось!
Але, на жаль, мені судилось інше!

Донна Анна

Дієго, досить! Слухаючи вас,
Я мимохіть грішу — мені не вільно
Кохати вас, бо удова повинна
І домовині вірною зостатись.
Коли б же знали ви, як дон Альвар
Мене кохав! О, дон Альвар вже певно
Закоханої дами не прийняв би
У себе в домі, — бувши удівцем,
Він був би вірним шлюбному коханню.

Дон Гуан

Не мучте серця, донна Анно, вічним
Нагадуванням про свою дружину.
Доволі з мене кари, хоч на кару
Від вас і заслужив я, може.

Донна Анна

Чим?

Вас путами не зв'язано святими
Ні з ким, хіба не правда? Покохавши
Мене, ви проти мене й проти неба
Не винні.

Дон Гуан

Боже! Проти вас!

Донна Анна

Хіба

Ви винні проти мене? То скажіть же —
Чим?

Дон Гуан

Ні, ніколи!

Донна Анна

Що таке, Дієго?

Ви проти мене винні? Чим, скажіть.

Дон Гуан
Ні, ні, нізащо!

Донна Анна
Це, Дієго, дивно.
Я прошу вас, від вас жадаю...

Дон Гуан
Ні.

Донна Анна
А! Ось як ви моїй покірні волі,
А що мені ви зараз говорили?
Що ви б хотіли стать моїм рабом.
Дієго, я розгніваюсь: кажіть,
Чим проти мене винні ви?

Дон Гуан
Не смію:
Тоді мене зненавидите ви.

Донна Анна
Ні, ні! Я вас заздалегідь прощаю,
Але я знати хочу.

Дон Гуан
Не бажайте
Страшну, убийчу таємницю знать.

Донна Анна
Страшну! Ви мучите мене, Дієго:
Я страх яка цікава,— що таке?
І як образити мене могли ви?
Я вас не знала. Ворогів у мене
Нема і не було. Убийник мужа
Один і є.

Дон Гуан
(про себе)
Іде до краю справа!
Скажіть мені: нещасний Дон Гуан
Вам не знайомий?

Донна Анна
Ні, його я зроду
Не бачила.

Дон Гуан
В душі у вас до нього
Є ворожнеча?

Донна Анна
З обов'язку честі.
Але ви одхияєте мене

Дон Гуан

Створіння любе!

Я всім готов удар мій відкупить,
До ніг припавши, жду твого наказу:
Звели — умру, звели — я дихать буду
Для тебе лиш...

Донна Анна

Так ось той Дон Гуан...

Дон Гуан

А правда, вам його намалювали
Злочинцем, нелюдом? О донна Анно,
Чутки ті, може, в дечому й правдиві;
На стомленім сумлінні, може, зла
Багато залягло; але відтоді,
Як вас побачив я, все одмінилось:
Здається, я на світ родився знов!
Вас полюбивши, я люблю чесноту —
І в перший раз смиренно перед нею
Згинаю тремтячи свої коліна.

Донна Анна

О, Дон Гуан, я знаю, — красномовний!
Я чула: він лукавий чоловік...
Ви, кажуть люди, — баламут безбожний,
Ви сутий демон. Скільки ви нещасних
Жінок звели?

Дон Гуан

Ні одної з них досі

Я не кохав.

Донна Анна

І я тому повірю,

Щоб Дон Гуан уперше закохався,
Щоб не шукав нової жертви він!

Дон Гуан

Якби я туманити вас хотів,
Чи я признався б і назвав би вам
Ім'я те, що не можете ви чути?
В чім тут ознаки намислу, лукавства?

Донна Анна

Хто розбере вас? Тільки ж як могли ви
Сюди прийти, вас тут могли впізнати —
І не минути б вам лихої смерті.

Дон Гуан

Що смерть? За мить побачення такого
Я без вагання дам життя.

Д о н н а А н н а

А як же

Ви звідси вийдете, необережний?

Д о н Г у а н

(цілує її руки)

І ви за долю бідного Гуана

В тривозі! Так ненависті нема

В душі твоїй небесній, донна Анно?

Д о н н а А н н а

Ох, боже мій, якби ж то я могла

Ненавидіти вас! Але вже треба

Розстатись нам.

Д о н Г у а н

Коли ж, коли ми знову

Побачимось?

Д о н н а А н н а

Не знаю, коли-небудь.

Д о н Г у а н

А завтра?

Д о н н а А н н а

Де ж?

Д о н Г у а н

Ось тут.

Д о н н а А н н а

О Дон Гуане,

Яка на серце я слабка!

Д о н Г у а н

Тепер

На знак прощення мирний поцілунок...

Д о н н а А н н а

Іди, пора.

Д о н Г у а н

Один, холодний, мирний...

Д о н н а А н н а

Який настирливий! Та на вже, ось...

Стукають.

Що там за стук? Сховайся, Дон Гуане.

Д о н Г у а н

Прощай же, до побачення, кохана.

(Виходить і вбігає знову).

А!..

Д о н н а А н н а

Що тобі? А!..

Входить статуя командора.
Донна Анна падає.

С т а т у я
Я прийшов на заклик.

Д о н Г у а н
О боже! Донна Анно!

С т а т у я
Кинь її,

Д о н Г у а н
Все скінчено. Дрижиш ти, Дон Гуане?

Я? Ні!.. Я запросив тебе і радий,
Що бачу.

С т а т у я
Руку.

Д о н Г у а н
Ось вона... О, тяжко
Стискає кам'яна його правиця!
Лиши мене, пусти, пусти ж бо руку!..
Я гину, край всьому,— о донна Анно!..
Западаються.

МОЦАРТ І САЛЬЄРІ

СЦЕНА ПЕРША

Кімната.

Сальєрі

(сам)

Всі кажуть: правди на землі нема,
Але ж немає правди і на небі.
Мені так ясно це, як проста гама.
Родився я з любов'ю до мистецтва;
Дитиною у давній церкві нашій,
Коли я чув, як грав орган вгорі,
Я слухав і заслухувався,— сльози
Непрохані з очей мені текли.
Дитячі забавки я кинув рано,
Науки, що у зв'язку не були
З музикою, мені обридли. Гордо
Я зрікся їх і лиш оддав себе
Одній музиці. Перший крок важкий
І перший плях нудний. Я переміг
Усі ті перешкоди. Ремесло
Узяв я за підставу для мистецтва,
Зробився я ремісником. Набув
Покірливу, суху рухливість пальцям
І певність уху. Звуки я убив,
Мов труп, розтяв музику. І провірив
Гармонію алгеброю. Тоді
Вже я одважився, в науці певний,
Віддатися привабі творчих мрій.
Я став творити, але нишком, навіть
Не сміючи ще марити про славу.
Нерідко, в келії своїй безмовній
Днів три просидівши без їжі й сну,
Зазнавши запалу і слів натхнення,
Палив я труд свій і дивився зимно,
Як думи-звуки — ті, що породив,—
Палаючи, щезали з легким димом!..
Що я кажу? Коли великий Глюк
Явився і нові відкрив нам тайни

(Які глибокі, чарівничі тайни!).
Чи я не кинув все, що знав раніш,
Що я кохав, чому так палко вірив,
І не пішов бадьоро вслід за ним,
Покірко, мов той, що заблудився
І стрічним був посланий в інший бік?
Нарешті витривалістю міцною
В мистецтві необмежному досяг
Я ступеня високого. І слава
Мені всміхнулася; я в серцях людей
Знайшов співгомін для своїх утворів.
Я був щасливий: тішився спокійно
Трудом, успіхом, славою, а також
Трудами і успіхами своїх
Товаришів у дивному мистецтві.
Ні! Я ніколи заздросі не знав!
Ніколи! Ні тоді, коли Піччіні
Запалонив слух диких парижан,
Ані тоді, коли почув уперше
Я Іфігенії велебні звуки.
Хто скаже, що Сальєрі гордовитий
Був коли-небудь заздрієм ганебним,
Гадуючою, що люди розтоптали,
Вона ж пісок гризе в знесиллі й сказі?
Ніхто!.. А нині — сам скажу, — я нині
Заздрій! Так, заздрю я всім своїм серцем,
Запекло заздрю, глибоко... О небо!
Де ж справедливість, коли дар святий,
Коли сам геній той не в нагороду
Гарячої любові, саможертви,
Трудів, напружень і молінь послано,
А осяває голову свавольця,
Гульвіси марного? О Моцарт, Моцарт!

Входить Моцарт.

Моцарт

Ага! Побачив ти! А я хотів
Тебе потішити нежданим жартом.

Сальєрі

Ти тут? Давно?

Моцарт

Щойно. Я йшов до тебе,
Ніс децицю тобі я показати,
Але, проходячи повз корчму, раптом

Почув я скрипку... Друже мій Сальєрі!
Смішніш нічого зроду ти не чув!..
Якийсь сліпий старий музика в корчмі
«Voi che sarete»¹ грав собі. Чудово!
Не вдержався, привів я скрипака,
Щоб він тебе потішив своїм хистом.
Ану ходи!

Входить сліпий дідусь із скрипкою.

Нам з Моцарта що-небудь!

Дідусь грає арію з «Дон Жуана». Моцарт регоче.

Сальєрі

І ти сміяться можеш?

Моцарт

О Сальєрі!

Невже ж і сам ти не смієшся?

Сальєрі

Ні,

Я не сміюсь, коли маляр нікчемний
Понівечить «Мадонну» Рафаеля,
Я не сміюсь, коли фігляр мізерний
Потворою соромить Аліг'єрі...
Іди, старий!

Моцарт

Чекай: ось на тобі,—

Пий за моє здоров'я...

Дідусь виходить.

Ти, Сальєрі,

Щось не в гуморі. Я прийду до тебе
Вже іншим часом.

Сальєрі

Що ж пак ти приніс?

Моцарт

Ні — так, дрібничку. Серед ночі якось
Я довго все не міг ніяк заснути,
І в голові крутились дві-три думки.
Сьогодні я їх записав. Хотів був
Почути осуд твій; та не до мене
Тобі тепер...

¹ «О ви, кому відомо» (ит.).—
Арія Керубіно із опери Моцарта
«Одруження Фігаро».— (М. В.).

С а л ь е р і

О Моцарте, мій друже!

Коли ж тобі не радий я? Сідай,
Я слухаю.

М о ц а р т

(сідає за фортепіано)

Ну, уяви собі...

Кого б то? Ну, мене. Молодшим трохи,
Закоханим,— але не дуже, злегка,—
З красунею чи з другом — хоч з тобою,—
Веселий я... Та враз: мара з могили,
Раптова темрява чи щось такого...
Так слухай-но...

(Грає).

С а л ь е р і

Ти йшов до мене з сим

І міг спинитись коло корчми й слухать
Сліпого жебрака-музику! Боже!
Ти, Моцарте, не вартий сам себе.

М о ц а р т

Що ж, добре?

С а л ь е р і

О, яка ж то глибина!

Яка рішучість, згідність надзвичайна!
О Моцарте, ти бог, а сам не знаєш
Того; я знаю, я!

М о ц а р т

Ба! справді? Може...

Та божество моє вже їсти хоче...

С а л ь е р і

Послухай: пообідаємо разом
В готелі «Золотого лева».

М о ц а р т

Добре,

Я радий. Тільки дай зайти додому
Сказати жінці, щоб мене обідать
Вона не ждала.

Виходить.

С а л ь е р і

Жду тебе; гляди ж...

(Сам).

Ні! Я не можу сперечатись далі
З моєю долею. Мене обрано

Спинить його — або ми всі загинем;
Ми всі — жерці, музики вірні слуги,—
Не я один зі славою мою...
Яка користь, що Моцарт буде жить
І досягне нової верховини!
Чи тим він піднесе мистецтво? Ні!
З його загином і воно загине:
Наслідника він нам не полишить.
Яка в ньому користь? Мов херувим,
Він кілька райських нам пісень приніс,
Щоб збурить неокрилене бажання
В нас, дітях пороху, і відлетіти!
Лети ж, лети!.. І чим скоріш, тим ліпше...
Сей дар Ізори милої — отруту —
Я вісімнадцять літ ношу з собою.
З того часу життя мені не раз
Тяжкою раною здавалось; часто
Я з ворогом за чаркою сидів,
Але ніколи голосу спокуси
Я не піддався, хоч не боязкий,
Хоч глибоко образу почуваю,
Хоч не люблю життя. Проте барився.
Як спрага смерті мучила мене,
Що вмерти? Я гадав собі: життя
Ще, може, дасть мені дари незнані,
Ще, може, прийде захват неземний,
І творча ніч, і чарівне натхнення;
Новий ще, може, Гайден нам утворить
Величне щось — і я натішусь ним...
Коли гуляв я з гостем осоружним,
Я думав: «Може, трапиться мені
Ще зліший ворог і образа зліша
Впаде на мене з гордих верховин,
Тоді, дарунку мій, не згинеш марно».
І я не помилився! Бо знайшов
Я ворога мого, і Гайден інший
Мене впоїв солодким раюванням!
Тепер пора! Коханню подарунок
Сьогодні в чарку приязні перейде.

СЦЕНА ДРУГА

Окрема кімната в готелі; фортепіано.
Моцарт і Сальєрі за столом.

Сальєрі

Чого сьогодні хмурий ти?

Моцарт

Я? Ні!

Сальєрі

Ти, Моцарте, стривожений чим-небудь?

Обід порядний і смачне вино,

А ти мовчиш і супишся.

Моцарт

Признатись,

Мій Requiem мене тривожить...

Сальєрі

А!

Ти komponуєш Requiem? Давно?

Моцарт

Давно, щось тижнів три. Але щось дивне...

Казав тобі я?

Сальєрі

Ні!

Моцарт

Так слухай.

Тому три тижні я вернувся пізно

Додому. Кажуть, що приходив

По мене хтось. Чому і як — не знаю,

Але всю ніч гадав я: хто б то був?

Що мав до мене він? Назавтра знову

Заходив він — і не застав мене.

На третій день я грався на підлозі

З моїм хлоп'ятком. Кликнули мене,

Я вийшов. Чоловік в убранні чорнім,

Ввічливо уклонившись мені,

Промовив: «Requiem», — і щез. Я сів

І зараз став писати — і відтоді

Більш не приходив чорний чоловік.

А я і радий: жаль би був мені

Покинути цю працю, хоч готовий

Вже Requiem. Але проте я...

Сальєрі

Що?

Моцарт

Та соромно мені признатись...

Сальєрі

В чім?

Моцарт

Вночі і вдень спокою не дає
Мені той чорний чоловік. За мною
Мов тінь женеться він. От навіть зараз
Мені ввижається, що з нами третій
Сидить він...

Сальєрі

Годі! Що за страх дитячий!

Розвій химерну думу. Бомарше
Було казав мені: «Сальєрі, брате,
Коли тебе обсядуть чорні думи,
То відіткни собі шампана пляшку
Чи почитай «Весілля Фігаро»...»

Моцарт

Так! Бомарше тобі був щирим другом;
Для нього ти «Тарара» написав —
Чудову річ. Там є один мотив,—
Я все тверджу його, коли щасливий...
Ля-ля, ля-ля... Чи то, Сальєрі, правда,
Що, кажуть, Бомарше струїв когось?

Сальєрі

Не думаю: він дуже був смішний
Для ремесла такого.

Моцарт

О, він геній,

Як ти і я. А геній і злочинство —
Дві речі зовсім несумісні. Правда?

Сальєрі

Ти думаєш?

(Кидає отруту в склянку Моцарта).

Ну, пий же!

Моцарт

За твоє

Здоров'я, друже, за ту спілку щиру,
Що в'яже міцно Моцарта й Сальєрі,
Як двох синів гармонії.

(П'є).

Сальєрі

Стривай!

Стривай, стривай! Ти випив?.. Сам, без мене?
Моцарт

Наївся, досить.
(Кидає серветку на стіл і йде до фортепіано).
Слухай же, Сальєрі,

Мій Requiem.
(Грає).

Ти плачеш?

Сальєрі

Я ці сльози
Уперше ллю,— і боляче, й приємно...
Немов я справив прикрий обов'язок,
Мов ніж одтяв мені болючий орган!
О друже Моцарте, ці сльози... ти
Не помічай їх. Грай же, поспішай
Ще звуками мені наповнить душу.

Моцарт

Якби усі так відчували силу
Гармонії! Та ні! Тоді б не міг
Світ існувати, бо ніхто б не став
Про справи нічого життя і дбати —
Всі віддалились би вільному мистецтву!
Нас мало вибраних, щасливців марних,
Що нехтують огидною користю,
Єдиного прекрасного жерців.
Чи правда? Але я слабкий сьогодні,
Мені щось важко; я піду засну.
Бувай здоров.

Сальєрі

Ходи здоров.
(Сам).

Заснеш

Навіки, Моцарте! Невже ж він правий,
І я — не геній? Геній і злочинство —
Дві речі несумісні... Ні, неправда:
А Бонаротті... Чи то казка люду,
Юрби безглуздої — й не був злочинцем
Великий будівничий Ватікану?

І. КОЗЛОВ

КОЛИ Б Я ЗНАВ

Коли б я знав, даремно б свою силу
І молодість свою не занедбав.
Твоя любов зведе мене в могилу.
Загину я... Коли б я знав!

Клялася ти, але згубив я мрії.
Молився я — молитись перестав.
Ти плакала — не вірив я надії...
Коли б я знав, коли б я знав.

Душа болить... Я мучусь, я страждаю...
Я забуття даремно викликав,—
Його нема... Дійшовши шлях до краю,
Я прошепчу: «Коли б я знав!»

М. НЕКРАСОВ

ЗЕЛЕНИЙ ШУМ

Іде, гуде Зелений шум,
Зелений шум, весняний шум!
Гуляючи, як схопиться
Десь вітер горовий,
Хитне кущем-вільшиною,
Квітчаний пил роздмухає
Хмаринкою. Все в зелені —
Повітря і вода.
Іде, гуде Зелений шум,
Іде, гуде весняний шум!
Дружина в мене лагідна,
Наталочка-білявочка,
Як тиха та вода!
Але біда їй сталася,
Як літом жив я в городі...
Сама, дурна, призналася!
Отож удвох у хаті ми
Зимою сидимо.
Спідлоба жінка дивиться,
Зорить, мовчить вона.
Мовчу... а думка проклята
Спокою не дає:
Убить... так жаль сердешної!
Знести... так сил нема!
А тут зима потворою
Реве і день і ніч:
«Убий, убий злу гадину!
За зраду кара — смерть!
А то весь вік нудитимеш,
Ні в день, ні в довгу ніченьку
Не знайдеш забуття!»
Під пісню-сніговійницю
Зла думка в серце в'їлася —
Я вигострив ножа.
Аж ось весна підкралася...
Іде, гуде Зелений шум!

Іде, гуде весняний шум!
Мов молоком окроплені,
Стоять сади, пишаються,
Тихенько шелестять.
Пригріті теплим сонечком,
Шумлять веселі, радісні
Смереківі гаї.
Новою вкриті зеленню,
Нову лепечуть пісеньку
І білолиста липонька,
І біла вся берізонька
В зелених кісниках.
Шумить очеретиночка,
Шумить високий клен...
Шумлять вони по-іншому,
По-іншому — весняному!
Іде, гуде Зелений шум,
Зелений шум, весняний шум!
І слабне думка вражена,
Ніж падає із рук...
А всюди пісня стелиться,
Одна в гаю, в лугах:
«Люби, ще поки любиться,
Терпи, аж доки терпиться,
Прощай, коли прощається,
І бог тобі суддя».

І. ТУРГЕНЄВ

ПОРІГ

Із «Поезій в прозі»

Я бачу величезну будівлю. В передній стіні вузькі двері відчинено навстіж; за дверми понура тьма. Перед високим порогом стоїть дівчина... руська дівчина.

Морозом віє та безпросвітна тьма, і разом з льодяною цівкою вилітає з глибини будівлі повільний та глухий голос:

— О ти, що хочеш переступити сей поріг, чи знаєш же ти, що тебе чекає?

— Знаю, — відповідає дівчина.

— Холод, голод, пенависть, глум, погорда, зневага, тюрма, хвороба, навіть смерть...

— Знаю.

— Цілковита зацураність, самотність...

— Знаю. Я готова. Я знесу всі страждання, всі удари.

— Не тільки від ворогів, але й від рідних, від друзів?

— Так... і від них.

— Добре. Ти готова на жертву?

— Так.

— На безславну жертву? Ти загинеш, і ніхто... ніхто не знатиме навіть, чию пам'ять шанувати.

— Мені не треба ні вдячності, ні жалю. Мені не треба імені.

— Чи ж готова ти... на злочинство?

Дівчина похнюпила голову.

— І на злочинство готова...

Голос не зараз розпочав свої запити.

— А чи знаєш ти, — заговорив він нарешті, — що ти можеш зневіритись в тім, чому віриш тепер, можеш прийти до думки, що помилилась і даремно згубила своє молоде життя!

— Знаю і се. І все ж таки я хочу ввійти.

— Ввійди!

Дівчина переступила поріг — і важка заслона впала за нею.

— Дурна! — проскреготав хтось ззаду.

— Свята! — почулось звідкись у відповідь.

А. ФЕТ

ВЕСНА

I

Я прийшов до тебе, мила,
Розказать, що сонце встало,
Що його живуца сила
В листі променем заграла,—

I у лісі щохвилини
Кожна брунька оживає,
I лунає спів пташиний,
I нове життя буває;

Що до тебе з тим же палом
Б'ється серце, летється мова,
Що душа, поійнята шалом,
Вся тобі служить готова,

Що на мене повіває
Щастя, радість відусюди...
Що співатиму — не знаю,
Але співів — повні груди!

II

Сонця промінь палкий грав на липах в садку,
Рисувала ти щось на блискучім піску.
Я думкам оддавався, я вірив весні,—
Але ти не сказала ні слова мені.

Я давно відгадав, що моя ти була,
Що для мене ти щастя своє віддала.
«Сталось так,— я казав,— не по нашій вині!»
Ти ж нічого на це не сказала мені.

Я стогнав, я благав, що не слід нам кохать,
Що нам треба в минулому все занедбать,

Що в прийдешнім цвітуть всі права краси,—
І нічого мені не відмовила ти.

Я очей не відводив од тебе в труні:
Згаслу тайву хотілось пізнати мені,
На лиці твоїм вирок для себе знайти,—
І нічого... нічого не мовила ти.

Ф. ТЮТЧЕВ

SILENTIUM ¹

Мовчи, заховуй од життя
І мрії, і свої чуття!
Нехай в безодні глибини
І сходять, і зайдуть вони,
Мов зорі ясні уночі:
Любуйся ними і мовчи.

Як серцю висловить себе?
Чи ж зрозуміє хто тебе?
Не зрозуміє слова він,
Бо думка висловлена — тлін.
Джерел душі не руш вночі:
Живися ними і мовчи.

В собі самому жить умії!
Є цілий світ в душі твоїй
Таємно-чарівливих дум;
Заглушить їх буденний шум,
І зникнуть, в сяйві дня мручи,—
Ти слухай спів їх і мовчи!

¹ Мовчанья (*латин.*).

Я. ПОЛОНСЬКИЙ

I. МУЗИКА ВІЧНОСТІ

З тьми вічності музика вмить розляглась
І в безкінечність вона полилась,
І хаос вона пройняла, затопила...
І в танці, як вир, закрутились світила, —
Як віща струна, кожний промінь бринить!
І світ, що охоплює рух той ритмічний,
Тому лиш не буде байдужий і звичний,
Хто чує в душі голос музики вічний,
Хто розумом чистий, в кім серце горить.

II. СТО ЛІТ МИНЕ...

Сто літ мине...
Занедбана могила,
Оплакана колись, травою поросте
І пройде плуг по ній, і порох вже остий
Могучий, гордий дуб корінням оплете.
Він гордо зашумить вершиною густою.
Під шум його закохані зітхнуть;
Вони у холодку вечірньою добою
Почують сум, схилившись головою,
І листя гомін той затаєний збагнуть.

М. ГУМІЛЬОВ

ТЕАТР

Всі ми — святі і злодії,
Чи з віттаря, чи з острога;
Всі ми смішні лицедії
В театрі господа бога.

Бог засідає на троні,
Дивиться з сміхом на сцену.
Зорі на пишнім хітоні,
Цятки блискучі по трену.

Ложа простора, вигідна;
Висить над нею комета.
Діва Марія лагідна
Хилить свій стан до лібретта.

Гамлет? — блідий мусить бути.
Каїн? — жорстокий і грубий...
Ось в увертюрі вже чути
Сонячні янгольські труби.

Дивиться мудрий хазяїн,
Стежить згори справедливий:
Зле, як заплакав би Каїн,
Чи був би Гамлет щасливий.

То щоб додержати плану
І щоб ансамблю тримати,
В гру ту глухому титану
Болю казав він додати.

Біль розгулявся горою,
Світ весь оплутав сітками,
Всіх перемучених грою
Б'є та січе канчуками.

Дужчає кара кривава!
З нею зростає тривога:
Ох, чи скінчиться ж забава
В театрі господа бога?!

З ПОЛЬСЬКОЇ

Ю. СЛОВАЦЬКИЙ

МАЗЕПА

Акт перший

СЦЕНА І

Зала освітлена, як на бал.
Воєвода, Збігнєв, потім каштелянова.

Воєвода

(за сценою)

Коло гармат запалені гноти
Напоготові раз у раз тримати!
(Виходить).

Мій сину, пане Збігнєве, а ти,
Щоб короля як слід нам привітати,
Пильнуй всього, заглянь у всі кути...
(До каштелянової, що саме входить).
О, як же тіпуюсь я, що мосць каштеляно́ву
У себе бачу я і свіжу, і здорову!

Каштелянова

Мій пане, замок ваш — то наче замок мрій!
Що золотих оздоб! Що світла. Боже мій!
А де ж вельможна пані?

Воєвода

Не готова,
Ще прибирається, — хай замість неї вас
Забавить трохи синова розмова.
А я піду на вежу, бо вже час
На шлях поглянути, а чи не видно з неї,
Як іде вже король по липовій алеї.
Зостанься, Збігнєве, при пані і зумій,
Цікаво бавлячи, атентуватись їй.

Каштелянова

Пан з Падуї приїхав, може?

Збігнєв

Ні, ясна пані, я вже з війська.

Каштелянова

Пане мій,

Ви з війська?

Збігнев

Ротмістр панцирний.

Каштелянова

Мій боже!

То стережіться — баламут такий,

Як і всі ротмістри, з вас буде певно, друже.

Збігнев

Хай бог боронить.

Каштелянова

Погляд ваш меткий,

Але імливий щось і афектовий дуже.

І з паном щось таке... от в панцир цей пальну

Я вахлярком — і серце все розкаже.

Що ж там в Італії, кажіть...

За сценою чути велику метушню.

Воввода

О враже!

Холеро! Пане Хшонстко! Де ви, ну?

Гей, пане Хмаро! Де ви повтікали?

Що там за гвалт? Та де ж ви?..

От чорти!

Що там? Чи всіх їх д'яволи забрали?!

Шаблі дзвенять, утишити піти...

(Виходить).

СЦЕНА II

Збігнев, каштелянова,
пан Хшонстка, входячи іншими дверима.

Хшонстка

Де воввода?

Каштелянова

Чи не може нам

Сказати пан, що там за крики?

Хшонстка

Сумний випадок, пані.

К а ш т е л я н о в а

Ну, кажіть, що там.

Х ш о н с т к а

В подвір'я в'їхали одна по одній брики.
Повисідало шляхти — незчислений лік.
Одних проводив пан маршалок Щара —
Завзятий любовирищик і прочвара,
Пан Ольгопольський був у других провідник —
Він назву Бабинцевого ще має,
Бо з королевою тримає.
Зійшлись маршалки ті, і кожний —
як патрон

Свого гуртка, amicus і matron...

К а ш т е л я н о в а

Хай пан в латину, як в болото, не влізає.

Х ш о н с т к а

І от спинилися вельможні ватажки
В непевності: хто має з них вступити
До брами перший. Залюбки —
Обидва гречні — скинули шапки
І один одному, щоб кривди не вчинити,
Ну ж кланяються і гнутись унівець.
Даремно в лисини їм зимний місяць сяє —
«Не годен», — каже цей. «Не годен!» — той гукає.
Не знати вже, коли б прийшов тому кінець,
Якби хтось, бачачи ці гречні контерфекти
Мін єзуїтських та решпекти,
На весь живіт не крикнув їм
Щосили і щодуха:
«Рушай вже, пане Щаро, та накрій хоч вуха!»
Враз Ольгопольський, наче з хмари грім, —
До брами, вчувши це; теж *accelegrans*¹ кроку,
Вчинив і Щара з свого боку.
Цікаво знати, пані, вам,
Що далі сталось? Як вступили
Враз до сіней, то і загрузли там,
Приперши з усієї сили
До носу ніс, живіт до живота.

Ну й сміхота!

Даремно шляхта їх спонукує рушати,
Вперед просунутись, під вигуки і сміх

¹ Поспішати, тут: наддати (*латин.*).

В покої тисне ватажків своїх —
Ті з місця авіруш. Ну, що його почати?
Хіба, *secare inimicos*¹ тих, розтяти
Надвоє,— і вже блиснули шаблі...
Як у тісному порті перед громом
Несуть *fortunam*² два великі кораблі.

В о в о д а

(за сценою)

Розбити мур! Хай гості йдуть проломом!
Розкидать мур, зрівняти до землі!
Геть, пане Хмаро!

К а ш т е л я н о в а

Чудасія!

Хшонстка виходить.

С Ц Е Н А І І І

Збігнєв, каштелянова,
входить Амелія.

К а ш т е л я н о в а

Що то за дівчинка-лелія
У черевичках з крилець мотиля,
Без кучерів, зачесана так гладко?

З бі г н є в

То, пані, мачуха моя.

К а ш т е л я н о в а

Та, молодесенька? Та це ж дитятко!
(До Амелії).

Ну, будь зі мною як своя
І дай на приятельство згоду.
Яка ж хороша ти на вроду!
Це ж чудо! Правда, пане мій?
З околиці ні одна панна
В красі не дорівняє їй.
Не червоній, моя кохана,—
Старій все вільно говорить.
Ще слід було побігти б у садочок,

¹ Порізати ворогів *(лагин.)*.

² Майно, щастя *(лагин.)*.

Весняних мушок наловить,
Їм крильця потім обломить .
І припестрити свій видочок.
А квітки білої в волоссячко не варт
Було втикати — надто біла...
Дитиночка невинна, мила!
Що ж, пане Збігневе, не в жарт,
Які відносини між вами —
В синка до молодої мами?
Чи він її шанує так як слід?
Це дивна річ: пан дивиться як лід!
Послухай же мене, бабусі:
Пильнуй, годи, мій пане, їй,
Оцій малій,
Цій молодесенькій матусі.
(До Амелії).

Ти мов голубка біла в клітці тій.
Смутний цей замок, в нім нема привіту,
Тобі ж бо треба сонця, світу...
А що? Не нудно слухать без кінця,
Що править тут стара причепа?
Скажу тобі за те примних два слівця:
Сьогодні з королем прибуде пан Мазепа.

А м е л і я

Хто ж це такий?

К а ш т е л я н о в а

Нещасна! Та невже

Не чула про Мазепу ти нічого?

А м е л і я

Ні, пані дорога...

К а ш т е л я н о в а

То ти осліпнеш же,

Як розкажу тобі про того

Паливоду, гульвісу золотого...

А може, й серце, що дріма,

Вогнем жагучим запалає...

Зобачиш ти його сама.

Як браму проїзну, таке він серце має:

Одна в'їжджає, друга виїжджає.

А поглядом, як молотом коваль,

Він в серце б'є, трощить завзято...

Наука пані в тім — яка його мораль.

Стріляють з гармати.

А м е л і я

О боже мій, король.

К а ш т е л ь н о в а

Ні, ще часу багато,
Нім прийде він, — бо там з папером, як скрижаль,
Із виглядом поважної папуги
Пан Пасек вже, чекаючи, стояв,
Готовий до послуги.
Ба! він промовець гарний — і приготував
Для короля запевно стрічний
На привітання вірш макаронічний...
Про віщо ж я казала, пані? Ах!
Той паж Мазепа... Ще у пажа того
І молоко не висхло на губах,
А вже таке плетуть про нього,
Що просто страх!

С Ц Е Н А І V

Ті ж самі. Мазепа входить вікном,
непомічений дійовими особами.

К а ш т е л ь н о в а

Ти уяви собі, це щось таке шалене,
Мазепа цей такий головокрут...

М а з е п а

(набік)

Ба, тут розмова йде про мене!

К а ш т е л ь н о в а

Що то за голова, що то за баламут!
Він ворог всіх жінок! Не завагався взяти
Вужа емблемою своєю! А сідло
Яким волоссям він звелів напхати?
Своїх коханок...

М а з е п а

(вклоняючись каштеляновій, раптом)

Ні, того ще не було.

І віри я тому просив би не давати.

К а ш т е л ь н о в а

А як же пан сюди попав?

М а з е п а

З промінням місяця крізь шпари вправ,
І саме вчас, щоб честь оборонити.

Каштелянова

Як пан сюди прийшов?

Мазепа

А крізь вікно

Метеликом прийшлося мені влетіти.

Каштелянова

Неправда, високо воно.

О, що то за шельмовська міна!

Мазепа

Але ж у мене є драбина

З волосся різного...

Каштелянова

Своїх коханок?

Мазепа

Так.

Каштелянова

Чому ж крізь пиби, не інак?

Чом не дверима?

Мазепа

Там оратор наш чудовий,
Пан Пасек, на самих дверях
Стоїть, мов Цербер трьохголовий,—
Холоне кров, стискає жах:
Заледве голова одна
Скінчить, вже друга починає.
Я бачу, що кінця тому немає,
Взяв і утік.

Каштелянова

Ох, певно, голова буйна

Цей дім на пекло переверне,
І пан, зробивши вступ з вікна,
Чимало бід сюди наверне.

Мазепа

А звідки ж думка та лиха?

Каштелянова

Боюсь, за ваше залицання.
Хай бог боронить од гріха,—
Але ж пан жить не може без кохання!
Хоч варто б тут почати з каяття,
Та коли пан і тут знов покохає,
То хай шепне — кого,— його не зраджу я.

Мазепа

О пані, паж переконає...

СЦЕНА V

Ті ж самі, король, воєвода
і багато шляхти.

Воєвода

Мій найясніший пане, це жона моя,
Що до колін твоїх схилитися готова.
Пані Робронцька з Піжи, мосць каштелянова.
Син, єдинак мій, вірний твій слуга.

Король

Це що таке, паж тут уже?..

Мазепа

Ага!

Орація тяглася понад міру,
Я ж не хотів розплакатись притьмом,
Бо маю вдачу дуже щирю, —
І вліз вікном.

Король

Дивись, як би вікном

Тобі й не вилетить.

Мазепа

Дозволь чекать, королю,

На кращу в гороскопі долю.

Король

(до Амелії)

Хай пані зволить руку дати. Це вогнем
Осяяне склепіння — мов небесні бані
В розкішних емпіреях... Люба пані...
(Закінчує на ухо комплімент).

Воєвода

Панове, прошу вслід за королем!
Шановне панство, прошу, прошу,
Прочу дуже.

Всі, окріч Мазепа,
виходять у дальні покої.

СЦЕНА VI

Мазепа

(сам)

О дивний світ! Той ротмістр молодий
При мачусі прекрасній так байдуже
Тримається — як лід холодний та німий...
А я заледве встиг на неї оком скинуть —
І мліє вже душа моя...
Хотів би з нею жити я
Або для неї згинуть.

Наврочила капшелянова... Так і є,
Що в книгу вічного кохання записати
Тут прийдеться ім'я й моє.
Як сонце, я почну. А як скінчу? Не знати...
Чи не як соняшник? Мені
Ті очі любі, чарівні
Всю душу будуть вивертати.

Входить воєвода.

Воєвода

Що ж то? Невже моїм пан гребує столом,
Не хоче й страв покуштувати?
Вельможний пане, прошу, прошу, б'ю
Чолом.

Мазепа вклоняється й виходить.

СЦЕНА VII

Воєвода, Хмара.

Воєвода

Що, пане Хмаро, чи яскраво всюди?
В саду чи скрізь запалено вогні?

Хмара

Запалено доволі, пане.

Воєвода

Люди!

Ту стінку зараз виламать мені.
Нехай король весь замок воєводи
Зобачить добре. Хай йому

Скрізь буде ясно. Що ж? Чому?
Усунемо перегороди...

Люди виймають стіну в глибині театру.
Там показується ілюмінований сад.

Чудово, га? А для села,
Мосьпане, запекли вола?
Чи люди добре п'ють? Чи зміг пан ради дати?

Х м а р а
Зміг...

Входить пан П а с е к.

Пан П а с е к
Йогомосць король встає вже з-за стола
І мису приказав подати,
Щоб руки вимити...

В о є в о д а

В т у ж м и т ь
Пан Пасек хай, не гаючись, звелить
Музиці польського утяти.

Розходяться в різні боки.
Воевода йде до короля.

СЦЕНА VIII

Музика грає полонеза. К о р о л ь входить у першій парі,
ведучи жінку воеводи.
За ним пан М а з е п а з каштелянвою,
потім оподаль З б і г н е в з якоюсь панею.
Воевода в кінці.

К о р о л ь

(до Амелії)

Це королівська учта! Пані дорога,
Як ласка, підемо навколо ми, садами.

А м е л і я

Я мосці королівської слуга.

К о р о л ь

Панове, просимо за нами —
За нами вслід.

Полонез виходить у сад.

Каштелянова

(виходячи, до Мазепа)

Пан вже кохає?

Мазепа

Вже.

Перша пані

(до Збігнєва)

Як вацпан зблід!

Збігнєв

Я вчора, пані, був такий же самий.

Виходять. Полонез вертається з саду.
Король пускає руку Амелії, всі пари розлучаються.

Король

Тепер, вельможні пані, прошу йти самим
І уцасливити всіх вибором новим.

Каштелянова бере руку короля; інші пані вибирають кавалерів.

Амелія застається напереді сцени, а паж — збоку.

Весь полонез виходить, і бал переноситься в дальші зали.

СЦЕНА ІХ

Амелія, Мазепа.

Мазепа

(збоку)

Вдалось мені руки ні одної не взяти

І залишитись з нею сам на сам.

Яка краса розкішна, не сказати!

Край неї тут вступив я наче в храм,

Душа обвіяна тривогою святою...

Амелія

(про себе)

Так смутно щось на серці.

Мазепа

(набік)

Я дрижу,

Збентежений страшенно... Що зі мною?

Як я почну? Що їй скажу?

(До Амелії).

Чи вільно пані в танці запросити?

А м е л і я
Хай пан пробачить.

М а з е п а

Ні?

А м е л і я

Ні.

М а з е п а

Голосочок твій

Скляний гармонію зумів перехопити
У соловейка в пущі лісовій;
Твої очиці ясні, променисті
Зробились од зірок такі блакитно-чисті
І навчилися, як у нічній імлі
Ті зіроньки вогнисті,
Спадати завжди просто до землі.
Нехай побачу очі, голос твій почую,—
Бо я помислю, що загнивалася ти.
Ти вся тремтиш? Ніхто в хвилину сюю
Сюди не зможе увійти,
Всі потяглись за королівськими стопами,
О дивний край! Тут, янголів устами
Замкнуті, пелюстки рожеві не хочуть
Розкритися. Ба ні — тремтять
Вже усміхом уста; я бачу і я мушу
Відважні очі опустить
В цю ж мить,
Бо помах брів твоїх погубить мою душу.

А м е л і я

Не знаю я, чи буде пану всмак
Моя сільська простота, але мова
Його, сказати мушу, вже ніяк
Не може здатись...

М а з е п а

Пані, будь здорова.

Якщо образив...

А м е л і я

Ні.

М а з е п а

Іду і в лоб пальну!

А м е л і я

Так жартувать...

М а з е п а

Не в жарт; іду з розпуки пити,
А там готов на все — і оком не змигну.

А м е л і я

А потім?

М а з е п а

Пані хочу звеселити:

Хай дивиться в вікно, як буду в лоб стрілять.

А м е л і я

Пан строїть жарти.

М а з е п а

Що ж маю діяти? Чи грать
З двірською шляхтою в дружбарти,
Чи молитви нудні читати з королем...

Ах, серце сповнене жалем,
Ні в що не має більше віри,
Навколо марна суэта...

Ти б тільки сповідник була для мене щирий,
Бо ти — свята!

Ти соловейка пісню відчуваєш,
Я б розповісти хотів тобі багато так,
Але мене ти слухать не бажаєш...

(Про себе).

Вже червоніє, — добрий знак!

(Голосно).

Небесна, чиста... Будь святою!
Але ж мені ти дозвіл дай
Посповідатися хоч раз перед тобою.
В душі для сповіді я маю через край...
Якась пташина цілими ночами
Виводить під вікном твоїм немудрий спів;
Я б душу виспівав словами,
Якби пташину ту посмів
Сьогодні замінить... Чи, може,
Обудить це твій гнів?

А м е л і я

О боже, боже...

М а з е п а

Я розпитався добре у дворі.
Балкон твій у саду, укритий
Березою плакучою, вгорі
Леліями убраний...

А м е л і я

Ви відкритий

І легковажно, мов простак,
Признаєтесь до ролі шпига...

М а з е п а

Так,

Про гонор я не дбаю...

А м е л і я

Вас чекає

Безодня. В мене оборонець є,—

Він захистить ім'я мое.

М а з е п а

А пані буде жаль того, котрий сконає?

А м е л і я

Пусті слова. Життя ніхто дарма

Не тратить без надії...

М а з е п а

У твоїй

Тремтячій постаті багато є надій.

А м е л і я

Ніякої, ніякої нема!

(Виходить).

СЦЕНА Х

М а з е п а, потім каштелянова.

М а з е п а

Пішла, як рибка на гачок зрадливий!

Клянусь — сьогодні ж вигляне з вікна;

А решту вчинить д'явол.

Входить каштелянова.

К а ш т е л ь я н о в а

Де ж б́ули ви,

Мій пане? З ким розмова запальна

У вас була?

М а з е п а

Ні з ким, вельможна пані.

К а ш т е л ь я н о в а

А серденько, мов кліщ, уже вп'ялось!

Я маю панові сказати щось...

У мене око. Вас, мої кохані,

Пан Збігнєв здалека очима пас.

Змертвів би паж, поглянувши на нього,

Бо він здавався трупом. Прощу вас
Ласкаво руку дати і до мого
Повозу провести.

М а в е п а

Як? Та невже
Я мосць каштелянову трачу вже?
(*Дає руку й веде каштелянову*).

СЦЕНА ХІ

Збігнєв і воєвода, що на протязі
цілої сцени проводить гостей з шапкою в руці
і низько кланяється.

Збігнєв

Так серце б'ється, мовби мав зомліти.
Ось тут вона стояла, кам'яна...
Він промовляв до неї, а вона
В собі тривоги не могла втаїти.
Що він їй говорив? В яких словах?
Вона, я бачив, двічі одвернулась,
Немов уся збентежена, здригнулась...
Чому я їм не показався?.. Ах...
Цей дім могилою для пажа буде.

Воєвода

Король іде на спочинок. Огні
Гасіте, люди.

Збігнєв

І ні один ласкавий дух мені
Не скаже, що вони тут говорили...
Ні, спати я не буду: я піду
Позбудусь дум, що душу охопили,
Серед нічної тиші у саду.
Тепер там тихо так, ні звука...
Вона мене пізнає по ході,
Коли почує, і тоді
Згадає, що живу на світі я... О мука...

(*Виходить*).

СЦЕНА XII

Інший покій у замку.
Король, воевода з ліхтарем,
Мазепа, покойові королівські слуги.

Король
Нехай же пан-добродій не стає
Хоч на коліна ще переді мною.

Воевода
Король роззуть дозволить...

Король
Надто є
Вже ласки панської і непокою.
Ми просимо тепер лишити нас
З Діаною — богинею вічною, —
Що саме в цей, вже досить пізній, час
У ці померхлі шиби заглядає.
І йти спочити, бо Морфей жадає,
Як Бахус, теж офіри.

Воевода вклоняється й виходить.

Хай же вас
Ласкаво бог охороняє.
Королівські слуги виходять.

СЦЕНА XIII

Король, Мазепа.

Король
Подай мій молитовник. О, як ця
Бездня іскриться... Яке яскраве
Це небо, зорями уbrane. Ave
Maria, gratiae plena...¹ Мазо.

Мазепа

Я.

Король
Ти знаєш, де поклали шляхту спати?
Мазепа
Ліворуч.

¹ Радуйся, Маріє, сповнена доброти... (*Латин.*) — Початок католицької молитви до богородиці.

Король
Так... А де пан замку спить?

Мазепа
Не знаю.

Король
Дурень!

Мазепа
Добре. Що ж робить.

Король
Ох, Ave Maria... Ти мусиш знати,
Де воєвода спить.

Мазепа
Не знаю.

Король
Бо дурний!

Мазепа
Вже вдруге чую.

Король
Ти ж де спиш, гультяю?

Мазепа
Не сплю я.

Король
Що ж ти робиш?

Мазепа
В час нічний
Твою історію, мій пане, укладаю.

Король
Чи ба, історик... Зубоскал!

Мазепа
(набік)
Бодай би луснув ти, экс-кардинал!

Король
Що ти бурчиш?

Мазепа
Так, вірші...

Король
Заложуся,
Що маєш ти побачити когось
Вночі.

Мазепа
Можливо.

Король
Певно, я ручуся...

Тобі розмовитись уже вдалось
З жоною воєводи.

М а з е п а

Перед нею

Я вашу королівську міць хвалив.

К о р о л ь

Сьогодні ти,— але щоб правду говорив,—
Побачишся ще з панею тією?

М а з е п а

Де б тільки серце я не притулив,
Туди й король свій погляд навертає.

К о р о л ь

Ні, в мене заздрості немає.

М а з е п а

І зараз робить перешкоди...

К о р о л ь

Дай

Мені ти чистий спокій, дурню. Трубить
Так в уха, що від нього хоч тікай...

*(Бере на себе плащ Мазепи, що лежить на кріслі,
і капелюх Мазепи кладе на голову).*

М а з е п а

Але ж, королю, то мій плащ...

К о р о л ь

Гай-гай!

Бездушний! Хай король здоров'я губить,
Нехай застудиться в траві нічній.

М а з е п а

Королю милостивий, маєш свій.

К о р о л ь

Що, блазню? Хочеш, щоб мене впізнало
В моїм убранні військо кажанів
І королівську почесь віддавало?
Ні, Мазо, ти хоч трохи знавіснів,
Але гарячки ще не маєш ти, небоже,
І як чим плащ твій заразити може,
То хіба дурістю. На мене тут чекай.
(Виходить у сад).

М а з е п а

(сам)

Чорти б тебе вхопили, грибе! Сновигати
Попідвіконню буде цей шахрай
І, мерзнучи, чужих жінок збавляти

В моїм плащі... От ортодокс проклятий!
Ласун трухлявий! Вчора ще тобі
Я сивий волос вирвав на губі!
Стривай! Вже другий раз не дамся так зловити.
Йому в моїм плащі чудово, далеко!
Готова ще й віконце відчинити...

СЦЕНА XIV

Король вертається з виїнятою шпагою,
і, ранений в руку, Мазепа.

Король
Нікчемна твар!
Мазепа
Король...
Король
Ти зрадник!..
Мазепа
Як?
Що значить крик сей?
Король
Ти послав мене, я знаю,
На згубу...
Мазепа
Я?
Король
Підмовив розбизак!..
Мазепа
Я, пане милостивий, присягаю...
Король
Ти зрадив!..
Мазепа
Що я бачу? В короля
Кров на долоні...
Король
Мусиш дати, гультаю,
Відповідь. Боронись, — тебе скараю!
Заледве я ступив два кроки,
Як велетень, мов та сосна, високий,
На мене кинувся з шаблюкою і вмить
Почав рубати наосліп, мов скажений.
Рубає і кричить:

«О підлий тхір Мазепа, о мерзенний!
Отсе тобі, щоб ти при місяці не лазив!»

М а з е п а

Король не вбив його?

К о р о л ь

Мене він не образив,
Бо він ганьбив тебе, — мені ж до того що?

М а з е п а

Але ж він ранив короля, й лишиться
Знак на руці...

К о р о л ь

Ні за що, ні про що
Все на мені за тебе окопиться!

М а з е п а

Він бачив, як король напасті уникав
І був поранений?

К о р о л ь

Та бачив, бо шаблюка
Була в крові, а людожер кричав:
«Який Мазепа — тхір, падлюка! —
Тікає ранений з-під шаблі, як з-під бука!»

М а з е п а

Король не вбив його?

К о р о л ь

А шкодить то мені,
Що хтось тхорем тебе взиває?

М а з е п а

Певно, ні!

К о р о л ь

Образи завжди тичуться особи,
Якій призначені вони.

М а з е п а

Овва!
Мій пане, завтра кров поверне до шаноби
Свої права!

К о р о л ь

Що — кров? Які права?

М а з е п а

Ім'я тхора візьме рука кривава!

К о р о л ь

Що ти верзеш!

М а з е п а

Зміркуй, пан, сам.

К о р о л ь

Іди

І покойових слуг тихенько розбуди;
Нехай пакуються — негайна справа,—
Бо до схід сонця їдем... О проклята ніч!

М а з е п а

Проклята ніч!

К о р о л ь

І вже нарешті рушим прич!

М а з е п а

І рушим прич.

К о р о л ь

А що, коли зі злови
Розплеце той колій...

М а з е п а

Він не німий.

К о р о л ь

Проклята ніч...

М а з е п а

«Образи тичуться особи...»

К о р о л ь

Що ти бурчиш?..

М а з е п а

От, спосіб є такий,
Щоб нам лишитись тут!..

К о р о л ь

Ба, річ цікава!

М а з е п а

Ім'я тхора візьме рука кривава!

К о р о л ь

Ну, як же б ти мій гонор захистив?

М а з е п а

(бере шпагу короля і сам себе раниць у руку)
Дивись, як кров дзюрить з руки, мій пане!

К о р о л ь

(пригоргаючи його)

О ти, дитя моє кохане!

М а з е п а

Що в тім, що вавку я зробив?
Для неї, може б, я і серце так пробив!

З а в і с а.

З БОЛГАРСЬКОЇ

I. ВАЗОВ

ВІДГУК СКЕЛІ

Чуткий граніт розмову мав зі мною.
Якось я скрикнув раз у лютий час:
«Я знову сам! Все сам! О, як до вас,
До скель, подібний я! Чи з самотою
В житті вже я не розлучусь ніяк?»
І скеля каже: «Так!»

«Збагнув я все життя... Душа зболіла
В полоні зрад, гризоти і скорбот.
Були омани, мрії, сни — і от
Розвіялись вони... Чи ще судила
Мені вернути доля юні дні?»
І скеля каже: «Ні!»

«Досяг вершин я в бурі, боротьбою.
Але, зазнавши слави, жовч я пив.
Зуб заздрості не раз мене вкусив;
І, зраний, я гордо вийшов з бою —
Сумний світив мені на небі знак!»
І скеля каже: «Так!»

«Я сіяв, працював, мав віру, смілість,
Мій спів був правді і добру хвала,
На троні ж бачив я лиш море зла...
Дай, каменю, мені твою змертвілість,
Дай міць убити всі чуття в мені!»
І скеля каже: «Ні!»

«Як я умру, це серце заніміє!
Новий співець, нового віку син,
Постане,— хай тоді співає він
Про торжество добра, нехай зоріє
І переможцем буде той юнак!..
Мовчиш, граніте! Чом не скажеш: «Так!»

З СТАРОІНДІЙСЬКОЇ

З «ХІГОПАДЕШІ»¹

* *
*

«Він чужий нам чи свій? Чи він рідний, чи ні?» —
Так питаються душі дрібні.
Для високих істот цілий світ, вся земля —
Наче рідна сім'я.

¹ «Хігопадеша» («Дружне напучування») — індійська дидактична повість, створена між X і XIV ст.

З ПЕРСЬКОЇ

РУМІ

* *
*

О ти, що сну не знав одвіку в сляві неба!
Якби ж ти людям вид свій хоч у сні являв!
Сказати? Ні, блажен той, хто мовчить, як треба.
Ти так же все мовчиш, як од віків мовчав.

З ІТАЛІЙСЬКОЇ

ДАНТЕ

БЕАТРИЧЕ

Хто Беатріче в колі пань спізнає —
Той знайде шлях до вищої мети;
Хто ж їй під ласку зможе підійти —
Хай в небо той подяку посилає.

Її красу чеснота захищає
Від заздрості і чаду суєти,
А це любов примушує цвісти
І віру і надію окриляє.

В її поставі скромно чепурній
Чесноти, повні лагідного сяння,
З її принад беруть зачарування.

І як нема її в юрбі гучній,
Ті, що думки пошлють наздогін їй,
Зворушені, зітхають од кохання.

З АНГЛІЙСЬКОЇ

В. ШЕКСПІР

РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТА

Пролог

В розкішній Вероні, де ця відбувається дія,
Дві рівно поважні родини, піднавпши злоби,
Змагалися здавна в запеклій, тяжкій боротьбі,
Аж доки не сталась жахливо-трагічна подія:
Під впливом зловісних планет, супротивних собі,
З утроб ворогів, де буяла жорстока стихія,
З'явилася пара коханців, прекрасних, як мрія,
Але їх кохання пішло на поталу судьбі.
Всі люті пригоди тієї сумної любові,
Що жертвою впала ненависті впертих родин,
Обливши їх згоду потоками чистої крові,
Ми маєм явити на протязі двох-трьох годин;
Як зволите пильно дивитись на зміцу картин,
Ми вади свої надолужимо щирістю мови.

З НІМЕЦЬКОЇ

Г. ГЕЙНЕ

СВІТОВА РІЧ

Хто багато має, той
Ще собі здобуде,
А хто мало, то тому
Мало і прибуде.

В тебе дасть біг — хай тебе
Знищить, хто здолає,
Бо той має право жити,
Хто що-небудь має.

РОЗУМНІ ЗОРІ

Квітки, що під ногами в нас,
Ми топчемо байдуже —
Хто йде, наступить, і дарма —
Чи він слабий, чи дужий.

І перли на морському дні
Є способи здобути —
Просвердлять дірку і в ярмо
Ну шнуром їх тягнути.

Розумні зорі! Від землі
Вони ген-ген далеко;
Шатро небесне — вічна їм
І певна безпека.

ЗУСТРІЧ

Повита листям альтанка. Вечір.
Ми край віконця удвох сиділи.
На небі місяць весело сходив,—
Ми ж, як два привиди, там майоріли.

Дванадцять літ вже відтоді збігло,
Як ми востаннє отак сиділи.
Колишня іскра і вогник з неї
Тим часом згасли і перетліли.

Сидів я мовчки. Але дівчина
Роздмухать попіл все намагалась —
Той давній попіл мого кохання,—
Та жодна іскра вже не займалась.

«Лихі думки я перемагала,—
Тягла так далі, все без упину,—
Хиткі мої вже ставали сили...»
Робив при тому я глупу міну.

Коли ж вертав я, то поуз мене
Дерева в сяйві неслись, мигтіли,
Мов ті примари. Щось голосило...
Я ж і примари хутко летіли.

ДО АЛЬБОМУ ОДНОЇ ПАНІ

Цілувати ручки, і бриля скидати,
І згинать коліна, і чолом давати —
Це, дитятко, тільки марне мавпування,
Як нема до того в серці почування.

ПЕРЕСТОРОГА

Словом зимним не важся вражати
Юнака, що прийшов до порога
В тебе ласки, убогий, прохати.
Стережись! Може, він є син бога?

Стережись! Бо як прийде у славі
Він, одзначений ласкою бога,
То тоді твої очі лукаві
Не знесуть його слява святого.

ДОБРА ПОРАДА

Кинь журбу свою і сором!
Дбай, піклуйся без упину —
І тебе вшанують люди,
Підшукають і дружину.

Справ з музиками весілля —
З ними ж бо і свято краще, —
І як тещу поцілуєш,
То не думай: «От чума ще»!

Про князів кажи ввічливо,
Про жінок... не омилися.
І коли свиню заколеш,
На ковбаси не скупися.

Ти забув за церкву, — дурню,
Завертай туди частенько;
Вздриш попа — йому вклонися
І пошли вина хутенько.

Засвербить тебе — почухайсь,
Тільки так, щоб було гречно;
А якщо в чоботях мулить,
Взуй пантофлі — і безпечно.

Страву жінка пересолить —
Затаї вразливе слово
І промов ласкаво: «Любко,
Як ти робиш все чудово!»

Схоче жінка хустку мати —
Дві купи для неї сам ти,

Ще й мереживо в додаток,
І браслету, й діаманти.

Як послухаєшся, друже,
Цей ради, то здобудеш
В небі рай, а на землі тут
Преспокійно жити будеш.

З ФРАНЦУЗЬКОЇ

А. СЮЛЛІ-ПРЮДОМ

І. КРИЛА

Великий боже! В сьайві мрій безмежних
Дитиною я крил собі бажав,
Але твоїх просторів безбережних
Я тим не ображав.

Я потім умирав. Я задихався в сірій
Пустині — і тоді думками в небесах
Відпочивав. Чи не пташки в той ірій
Мені показували шлях?

Тепер знемігся я і вже в блакить очима
Не смію линути з одвагою орла.
Але хто ж виростив у мене за плечима
Два дужих і дзвінких крила?

ІІ. ДВА ГОЛОСИ

Два голоси в душі збентеженій моїй
Змагаються з собою якомога:
Блюзнірство розуму вступає в бій
З любов'ю чистою до бога.
«Отця, Властителя нема на світі цім! —
Так до Любові Розум промовляє. —
Дивись: усюди зло панує в нім!»
А та відказує: «Нас віра підтримає...
Надію в бозі поклади.
Люби і вір — оце твоя дорога!
Безсмертна я — і відчуваю бога...»
А розум каже їй спокійно: «Доведи».

III. ЗАГУБЛЕНИЙ КРИК

Я грою мрій сягнув у тьму віків —
І бачу юнака, сумного з виду, —
Будує він в юрбі товаришів рабів
Хеопсові величну піраміду.
Він на собі несе граніт важкий,
Згинаються його тремтячі ноги...
В очах покора з виразом знемоги...
Аж раптом — крик невітський, голосний!
Той крик повітря стряс, дійшов зеніту,
Досяг зірок і за межею світу
Все вгору йде в безодні віковій.
Шукає бога він, загублений той голос...
Іде за віком вік, а гострокутній колос
Над деспотом стоїть в величності німій.

IV. БОРОТЬБА

Заледве прийде ніч, і я каратись мушу.
Я сфінкса бачу знов — і в серці знов нудьга...
Таємний велетень проймає жахом душу,
І мозок мій гнітить його страшна вага.
Ось він... Ось дивляться великі очі-ями
І стискають мене обійми мовчазні,
Я в ліжку здавлений лежу, мов у труні,
І з привидом борюсь безсонними ночами.
Не раз матуся прийде і, своє сумне
Лице схиляючи, запитує мене:
«Ти, сину, змучився? Чому не стулиш очі?»
Я рученьки її на груди, на чоло
Кладу й відказую, коли вже одлягло:
«Я з богом, матінко, боровся цієї ночі».

V. ПОДІВНІСТЬ

Мій друже, ти питаєшся, чому я
Тебе всім серцем ніжно так люблю?
Ось, друже мій, чому тебе люблю я:
Нагадуєш ти молодість мою.

В твій темний зір то жаль, то сподівання
Всипають іскру зоряну свою,
В твоїй душі буяють поривання,—
Нагадуєш ти молодість мою.

Твій профіль — це камеї візерунок;
На груди ці і на косу твою
Еллада шле промінний поцілунок,—
Нагадуєш ти молодість мою.

Моя любов — мов полум'я шалене,
Я щоразу кажу тобі: «Люблю»,—
Але ти йдеш байдуже поуз мене:
Нагадуєш ти молодість мою.

VI. ТУТ, НА ЗЕМЛІ

Тут, на землі, так хутко в'януть квіти
І замовкає скоро любий спів пташини,—
А в царстві мрій моїх — весна, і первоцвіти,
І ллються співи щохвилини.

Тут, на землі, де все нудне і тліє,
На мить, одну лиш мить хвилюють почування,—
А в царстві мрій моїх росте чуття незмінне
І з поцілунками кохання.

Тут, на землі, в задушливій пустині,
І приязнь, і любов оплакують тужливо,—
А в царстві мрій моїх вони, як дві богині,
Сміються ясно і щасливо.

VII. РОЗБИТА ВАЗА

За варіантом Апухтіна

Ту вазу, що ти в ній вербену доглядала,
Ударом вахляра торкнулась ти недбало,—
І щілина на ній малесенька в той раз
Лишилася... Але минув короткий час,

І про недбальство те забуто гордовито.
Та вазу стереже негадана біда:
Вербена в'яне в ній, бо витекла вода...
Не руш — її розбито.

Так серця ти колись торкнулася мого
Рукою любовою, коханою рукою,—
І слід од приторку недбалого твого
Лишився в нім навік образою тяжкою.
Як і давніш, воно тріпочеться проте,
Од світу біль його утаєно, закрито,
Але ураза та глибока і росте...
Не руш — його розбито.

П. ВЕРЛЕН

* *

*

I

За вікном, ніби в рамі картини,
Утікають шпилі, полонини.
Мчаться ріки, ліси, і луги,
І блакитні вузькі береги...
Все біжить, і гримить, і щезає,
В буйнім вихорі геть одлітає.

Ніби начерк химерний в вікні,
Ріжуть небо шляхи дротяні.
Запах вугілля, пилу і пари...
Спів кайданів і хмари-примари...
Десь мов регіт титанів гримить,
Десь мов пугач зловіщий кричить.

Але весь я в обіймах спокою —
Любий образ мигтить наді мною.
Чую шепіт я лагідних слів
В серці, сповненім сонячних снів...
Хай же вихор бурхливий несеться,—
Серце тихою радістю б'ється.

II

Треба, бачиш, прощать одно одному все,
І тоді буде щастя вітать нас обох.
А як хвилі сумні нам життя принесе,
То бодай хоч заплачем, заплачем удвох.

Ми — дві рідні душі, і єднаємо ми
Вкупі радість дитячу і сковану хіть...
Ми далеко від люду простуєм самі,
Ми забули про наше вигнання в цю мить.

Будьмо ж наче тих двоє дівчаток-діток,
Що не вабить ніщо їх і все їм дарма,
Що ідуть собі, мріючи, в тихий гайок
І про власну невинність їм гадки нема.

III

Великий чорний сон упав
На все моє життя:
Чого я ждав, чого жадав —
Хай криє забуття!

Різниці між добром і злом
Уже не бачу я,—
Затуманила пам'ять сном
Трагедія моя!

Колиска — я. В льоху на дні
Гойдає мимохідь
Чиясь рука мене. Я — в сні;
Мовчіть, мовчіть.

П. БУРЖЕ

ДЗВОНИ

Бруньками яріє прозолоть гаю,
В промінні горять.
І дзвонами легко, вільно зітхає
Прозора блакить.

Ритмічно-чуткий, як спів антифону,
Далекий той дзвін
Серцю пригадав білий цвіт амвону,
Цвіт святих вершин.

Гойдався той дзвін, як легіт весняний,
І з далечі літ
До мене слав усміх чистий, коханий
Конвалії цвіт.

Л. БУЛЬБ

ПРОЩАННЯ

Як? Ті твої слова: «Люблю, люблю тебе»,—
Були фальшива гра, удаче залицяння?
Кого ж дурила ти, чи не саму себе,
Коли в непевній грі погас огонь кохання?

Тепер прощення ждеш? Даю його, даю
Від серця, де здавив я почуття вороже,
Що я любив, повір, загинути не може,
Бо я в тобі любив ілюзію мою.

Бездушна арфо! Ти розкішно так дзвеніла
Лише тому, що я, артист і чародій,
Торкався струн твоїх, і та музика мила —
То був натхненний гімн моїх коханих мрій.

І коли в ній було чарівності багато
І сили гордої — заслуга не твоя.
Щоб із мізерії зробити пишне свято,
Любити й вірити умів доволі я.

Твій світич лиш тому яскраво так світив,
Що мій святий вогонь я дав тобі в дарунок
І серця твого сік, той дешевенький трунок,
Я чудом у міцне вино перетворив.

Ну, а тепер прощай! Що мусило, те сталося.
Скінчився мій бенкет, із келиха мого
Все випив я до дна... Але коли зосталось
Ще трохи там вина, лакей доп'є його!

М. МЕТЕРЛІНК

З «П'ЯТНАДЦЯТИ ПІСЕНЬ»

ХІІІ

Я тридцять літ шукала, сестри,—
Де б він подітись міг?
Я тридцять літ шукала, сестри,—
І не знайшла доріг.

Я тридцять літ ходила, сестри,
Мені пил ноги вкрив,—
Його ніде немає, сестри,
А він, де я, ходив.

Прийшла смутна година, сестри,
Роззутись мушу я...
Вмирає тихий вечір, сестри,
В жалю душа моя.

Шістнадцять літ вам, любі сестри,
Візьміть кия мого
І йдіть у світ далекий, сестри,
Шукати знов його.

ХV. ПІСНЯ МАДОННИ

Душі тій, що за гріх свій
Зазнала сліз і муки,
На зоряному лоні
Я простягаю руки.

Перед любов'ю серця
Ніякий гріх не встоїть.
Не вмре душа — сльозами
Її любов загоїть.

Коли ж любов заблудить
Земними манівцями,
До мене сльози придуть
Просторими шляхами.

З ЯПОНСЬКОЇ

ОХАРА ТО КО

I. ПОЯВА МІСЯЦЯ

Он... місяць там з'являється
Круглий... ой-ой, який круглий —
Як таця на чай...

І в хмару сховався, в ту хмару,
Чорну... ой-ой, яку чорну —
Як згасле багаття.

Он знову,
Знову місяць там он з'являється
Круглий, круглий...

II. КАПЛИЧКА

Стоїть самотою капличка.
Череп'яна дахівка понищена,
Туман фіміама курить безупинно,
Двері упали... А місяць
Вгорі причепив свій одвічний ліхтар.

З ЯПОНСЬКОГО НЕЗНАНОГО ПОЕТА

БУХТА АКАСИ

В тумані ранішнім — вся бухта Акаси.
До неї світ зорі заледве ще торкнувся.
Ще тонуть острови в імлі...
І думи всі мої — на кораблі,
Що долю взяв мою, поніс...
Розкраяв серце й не вернувся!

Критика Публіцистика





З сином Марком. Фото 30-х рр.

ТЕАТР. ДРАМА. МИСТЕЦТВО

НАШІ АРТИСТИ В СЦЕНАХ

Табло, подане на стор. 443¹, представляє репродукцію з фотографій наших знаменитих українських артистів і артисток в типових ролях їх звичайного амплуа. З лівого боку, вгорі, ми бачимо Марію Заньковецьку в одній з найкращих її ролей — наймички Харитини (драма Карпенка-Карого «Наймичка»), цієї нещасної дівчини, що через свої злидні та сирітство змушена поневірятись по жидах, пестити різних Срулів та Іцків, робити за десятьох і, недоїдаючи та недосипляючи, приймати в нагороду за те хіба лайку та бійку від поганої, злостивої жидівки. Образ малює нам той момент, коли бідолашна наймичка, несучи хмиз, щоб підпалити ним піч, спинилась і задумалась, певно, над своєю тяжкою долею... Справді, скільки горя та страждання відбилось на цьому вродливому, але й змученому украї личеньку, — як вірно зуміла підхопити та віддати все те наша талановита артистка!

З правого боку бачимо знов ту ж саму артистку, але на цей раз вже в ролі веселої молодички-цокотухи; в цих ролях, як і в драматичних, М. Заньковецька досягає найвищого ступеня артистизму; не дається їй сказати, скільки свіжого гумору, веселощів і життєвого огню вносить вона туди. Тут же, на цій малюнку, зображено і Ганну Карпинську-Затиркевич, цю недорівняну виконачку на ролі задержуватих баб-пацекух, сварливих свекрух і п'яничок! Треба знати село і наших баб, як свою власну кишеньку, треба студіювати їх в усіх проявах щоденного життя, треба зрештою самому бути артистом, щоб тоді тільки зуміти достойно оцінити гру цієї високоталановитої артистки. Звичайний глядач не в стані цього зробити, він проміне дев'ять і спостереже, може, десяту подробицю, виразніше підкреслену артистом, але й ті дев'ять, властиво, не пропадуть марно, — несвідомо для глядача, вони зроблять на нього своє враження і таким робом зрештою витворять в ньому переконання в правдивість і вірність відіграної ролі. От такою художницею-артисткою, що вмів віддати кожную роль *en détail*, є Г. Карпинська-Затиркевич. Тут вона власне і презентується нам в своїм кардинальнім амплуа — як статечна жінка

¹ № 23 «Зорі» за 1896 р.

і брала баба, що любить і чепурненько прибратися, і чарки не «норовить», і виляється вміє на всю губу, одним словом, як кажуть, «не дасть собі в кашу наплювати». Глянувши на цей образ, так і здається, що молода жвава молодичка забігла до своєї куми «на часиночку», поки нема чоловіка вдома, нібито за яким ділом, за чаплеником або макітрою, а справді, щоб виплескати всі новини, переказати свіжі сплітки та поскаржитися 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. Посідали молодиці за стіл, де не взялась чарка і фляшка, випили по одній, по другій, розпустили ще більше язичка, заспівали

Ой вип'ємо, родино,
Щоб нам жито родило

або щось подібне, і як же ж то їм любо та весело стало, — і не наговоряться, і не надивляться одна на другу, а «чарочка-чепурушечка» і собі не дрімає, переходячи з рук від куми до куми...

В середині табло уміщено Марка Кропивницького, батька українського театру і поважного ветерана нашої штуки і драматичного письменства; бачимо його тут в ролі «виборного» Макогоненка (оперета Котляревського «Наталка Полтавка»), цього заможного козака і хитренького та спритного чоловіка, про котрого Микола в тій же п'єсі каже, що він «де не посіє, там і вродиться». Подивіться же на цю поставу чудову — скільки в ній козацької вдачі і самоповаги; подивіться на це задумане чоло — скільки в ньому розуму і хисту! Сам образ промовляє за тим, що цей чоловік не боїться нікого в світі, навпаки — відноситься до всього з якоюсь філософською байдужістю, що й дозволяє йому навіть з самого пана Возного кепкувати досхочу. Розважна мова, розважні рухи і тонкий гумор — от основні прикмети Макогоненка, як його розуміє і віддає Марко Кропивницький, в противність тому, як його стали розуміти в останні часи деякі інші актори, підкреслюючи головню його лисячу і разом з тим рухливу веселу вдачу, як, наприклад, П. Саксаганський, — надто в останній сцені. Говорити більше про цього артиста не вважаємо потрібним, — його довголітня артистична повага, його невмируща слава самі вже говорять за себе!

З лівого боку, долі, бачимо Панаса Саксаганського, як виконача другої дієвої особи з тієї ж самої п'єси — пана Возного; це харбарник, що, знаючи добре всі закони і судові причіпки, вміє лупити з живого й з мертвого, що, як сам висловлюється про себе, за браком часу ще ні одного доброго діла не зробив, але ж це людина письменна, на урядничім становищі, і тому-то вона являється

незбитим авторитетом на селі, хоча рівночасно своїми звичками і прикметами виступає комічним контрастом серед невігядливих та простих обставин сільського життя. Сам Котляревський, поставивши свого Возного в становище жениха, надав йому стільки карикатурного комізму, що його грати поважніше і не можна, та, очевидно, тодішній «возний» і мав в собі дуже багато карикатурності, підлягаючи московському впливу та мавуючи московських урядників. Й досі не розважено питання, в яким убранні грати Возного. Дехто на Україні почав грати його в кунтуші, але нам здається — чи не відповідніше грати його власне в тім убранні, в яким репрезентується нам П. Саксаганський на сім образі, бо сто літ назад (коли була написана «Наталка Полтавка») кунтуші і чуприну вже замінили мундир і пудрована перука, позичені в Московщині і, коли це було можливо, в військовім стані, то чому ж не було б можливим хоч почасти і в стані судових урядників? Пана Саксаганський є найталановитішим учнем Кропивницького, що ж до художницької оригінальності, то може тепер змагатись і з самим своїм учителем. Образ представляє той момент, коли Возному, що налагодився понюхати табаки, спала на думку якась «штучка», і от він спинився на хвилинку в тій поставі з понюшкою в руці та в роздумі, з хитренькою міною на обличчі.

Зрештою лишається нам сказати ще кілька слів про останній образ. Це сцена з 2-ї дії драми Карпенка-Карого «Бондарівна», коли старий Бондар вітає в своїй господі любого гостя, запорожця Тараса, цього молодого, але вже загартованого в боях козака, що вспів зазнати тяжкої турецької неволі і кипить тепер помстою до невірних бусурман за те, що ті замордували його матір. «Хмельницький вже в орді, присоглашає хана...» — розповідає молодий січовик про новий нахід, що підготовлює Богдан, на що старий Бондар зауважує, — чи не буде то зле, що на землю християнську накликають «невірних». І характеристика, і міміка, і убрання — все показує, як правдиво розуміють наші артисти ту славу минулості козацьку. Старого Бондаря з оселедцем на голові зображає той же П. Саксаганський, а молодого січовика Тараса — Микола Садовський. Микола Садовський на ролі драматичних героїв, коханців, солдатів і веселих парубків (як-от Микола в «Наталці Полтавці») є безперечно найліпшим виконачем на українській сцені. Від його рухів, голосу і співу так і віє суто народним духом; надто ж щодо співу — нема іншого артиста на Україні, щоб зміг так цілковито народно, з усіма відтінками, відспівати українську пісню, як М. Садовський.

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ

Марко Лукич Кропивницький уродився в селі Байбараках (Єлисаветгородського повіту Херсонської губ[ернії]), 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 жодних перепон,— шугаючи десь далеко, в тих незваних 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 чисто-го дитячого серця полюбив цей простий «сермяжний люд» як свого рідного брата, як частину самого себе,— що пізніше і виявилось в його гарних, наскрізь демократичних творах; деяких знайомих з тих дитячих літ він навіть змалював в своїх драмах і комедіях¹. Першу освіту і науку М. Кропивницький побирав в повітовій школі невеличкого міста Бобринці (в Херсонщині ж), а скінчивши там, почав був готуватись до гімназії в Києві; та, на лихо, перешкоди чисто формальні не дозволили йому виконати цього наміру. Вернувшись додому, він знову став лагодитись до іспиту, але і на цей раз йому не пощастило з тих же самих причин. Після цього він під натиском свого батька мусив вступити на урядову службу, де, прослуживши два роки, не витримав-таки, покинув її і вступив надзвичайним слухачем до Київського університету. Здається, що помилилось, коли до цього часу віднесем національно-моральний вплив на нього нашого шан[овного] письменника Ол. Кониського, що саме тоді проживав в Бобринцях на заслання за Полтавський політичний процес української громадки. Цей

¹ Напр., Іван Непокритий в «Дай серцю волю...», як оповідав нам сам шан. автор,— живісінький, взятий з самого життя. Це був один молодий хлопець, що з власної охоти пішов в москалі замість свого приятеля, котрий в противнім разі мав би покинути молоду жінку. Кілька типів в «Поревізії» і ін. також взято з дійсного життя, але вже трохи пізніше.— Автор.

письменник відкрив йому духовні очі, направивши на національний шлях, радив збирати етнографічний матеріал, та він же либонь порадив йому покинути службу і вступити в університет. Але пробувши два роки в університеті, М. Кропивницький знов мусив вступити до канцелярії в Бобринцях, де прослужив щось близько 9 літ і тільки по смерті батька в р. 1871 він міг задовольнити своєму пориванню до сцени, що зросло вже тоді до найбільшого ступеня і цілком поійняло його душу. Цікаво, що це поривання прокинулося в ньому дуже рано, ще як був він в повітовій школі. Маючи заледве 14 літ, він вже починає споруджати аматорські спектаклі спершу в домі своєї матері, а потому в різних містах, де йому доводилось перебувати трохи більший час. Завдяки цьому 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, Марко Лукич 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», комедія Квітки-Основ'яненка). Як довідуємось з «Одеського Листка», успіх був такий великий, що дебютантові зараз же дали ангажман, як досвідченому артистові. До р. 1875 Кропивницький служить артистом по різних провінціальних російських трупях, а також і в Петербурзі, скрізь викликаючи своєю грою симпатії і прихильність публіки, надто ж в ролях українських. За цей час, а власне, в р. 1873, служачи в Харкові в товаристві під управою Колюпанова, Марко Лукич виставляє перший свій драматичний твір «Дай серцю волю, заведе у неволю», написаний ним ще в р. 1863 під первісною назвою «Микита Старостенко». Тут же він виставив і увесь тодішній український репертуар, що складався не більше як з десятка дозволених цензурою п'єс. В р. 1875 його запрошують на виступи до Галичини в тамошню трупу, де він і пробув 4 місяці, маючи скрізь надзвичайний успіх і поведження. Вернувшись на Україну, Марко Лукич до кінця зимового сезону живе в Єлисаветгороді і невтомно працює над урядженням аматорських вистав. Як відомо, рік 1876 був найтяжчим роком для українського слова взагалі. Тоді був виданий звісний «драконівський» наказ, що заборонював впуск до Росії всіх закордонних видань в українській мові, заборонював всю українську літературу з малими винятками і зрештою в 3-м пункті своїм казав: «Воспретить также различные сценические представления и чтения на малорусском наречии, а равно и печатание на таковом же текстов к музыкальным нотам». Дякуючи цій забороні і М. Кропивницький в протягу 5 літ мусив грати виключно в п'єсах російських. Аж в р. 1881,

служачи в Кременчуці режисером в трупі Г. Ашкарєнка, йому несподівано блиснула щаслива думка подати разом з своїм антрепренером просьбу на ім'я ліберального міністра справ внутрішніх гр. Лорис-Меликова, щоб той дозволив дати кілька українських вистав. Йому пощастило, дозвіл був даний. От з цього часу і починається властиво нова ера в історії української штуки. Маючи далекосягле режисерське око, уміючи відразу вгадувати і розпізнавати таланти, Кропивницький за короткий час вслїв зібрати коло себе визначні артистичні сили і добитись взірцевого ансамблю. Все це разом допомогло свіжозорганізованій трупі його досягти надзвичайного успіху, зробити несподіваний фурор в пресі і в суспільності. Перша подорож по південних містах і гостина в Петербурзі були правдивим тріумфом для української трупи! Кропивницький ніби відкрив наш народ для ширшої російської громади. Про українців заговорили скрізь: і в пишних салонах вищої аристократії, і в бідних хатках ремісників та фабричних робітників. Скрізь можна було чути українську пісню; всі типись 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 цього справді поетичного народу», а звісний і поважний критик театральний Суворін в своїм «Новом Времени» співав дифирамби нашій трупі, кажучи, що вся вона пишає дивовижними талантами і т. ін.

І справді, склад трупи був напрочуд гарний. Вже поминувши самого Кропивницького, такі сили, як Заньковецька, Карпинська-Затиркевич, Садовський, Максимович, Саксаганський і інші, могли заїмпонувати і найпривередливішій критиці. Так справа стояла майже повних 8 літ. Та, на превеликий жаль, різні невияснені й досі причини, між іншим, скушення в одній трупі багатьох талантів, що, не маючи для себе ширшого поля, мусили сперечатись за першенство і ролі, а також і інші чисто особисті непорозуміння, викликали розладдя і чвари в самій трупі, наслідком чого було те, що Марко Лукич в р. 1889 покидає це товариство і в цім же році закладає нову трупу; з нею він в р. 1890 знов їде до Петербурга, де знов побирає заслужені лаври.

Але і ця трупа в р. 1893 цілком несподівано розпалася, і Марко Лукич, зражений цією пригодою, скривджений морально, залишає думку мати свою власну трупу і якийсь час їздить тільки на поодинокі виступи по менших трупах. Та почуття обов'язку і любов до рідної сцени перемогли знеохоту, надали свіжої енергії, — і от позаторік Марко Лукич зібрав знов трупу, на цей раз з зовсім молодих і почасти інтелігентних сил, і грає з нею до цього часу.

Заслуги Марка Лукича як заснователя українського театру, ар-

тиста і українського драматурга занадто великі, щоб їх можна докладно було перелічити і як слід розібрати в нашій побіжній статті; і тому-то на цей раз ми обмежимося тільки коротенькими загальними увагами. Не минуло ще й 15 літ, як М. Кропивницький вже успів 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 за такий короткий час з нічого зробити таке симпатичне і стало зорганізоване діло, що розрослося тепер до дуже широких розмірів.

Не будемо розводитися над тим, яке колосальне значення має український театр взагалі; наведемо лише один приватний, але вельми красномовний факт. Один звісний учений, етнограф Д., що друкує свої оригінальні праці і в Галичині, казав нам, що вважає Кропивницького своїм «хрещеним батьком». «Скоро побачив я театр Кропивницького, — казав він, — я відразу почув себе українцем і всю роботу свою з того часу направив виключно на національний шлях». Треба знати, що з Кропивницьким особисто він знайомий не був. А скільки ж то невідомих нам молодих сердець перейнялось нехай хоч хвилимовим патріотичним запалом, а може, таки й навернулось до рідної справи; скільки щирих сліз пролило «карі очі дівочі»; скільки чесних думок, благородних почувань порушилось в душах глядачів під час українських вистав! За гру Кропивницького не потребуємо говорити; поважніша російська критика давно признала йому пальму першенства навіть перед визначнішими силами артистичними на російських сценах. Як драматург М. Кропивницький ще чекає ширших критичних студій. За увесь час він написав щось понад 20 різних драм, комедій, водевілів і сцен. Тридцять літ назад, коли він приблизно розпочав свою письменницьку діяльність, наш драматичний репертуар був дуже 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 достодами, малювала нам скоріше українських «пейзан». Такими п'єсами були «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці» (напр., такі типи, як Наталки і Петра, Уляни і Олекси) і кілька інших. Зміст таких п'єс полягав на веселій або сумній ситуації з щасливим кінцем і співак, що провадилися навіть в діалогах. Кропивницькому приходилось починати все спочатку; і проте годі було йому зразу і цілком відсахнутись від попередньої школи, від цього «пейзанського» сентименталізму, тому що в перших драматичних пробах його ми ще бачимо цей вплив. Справді, в першій драмі його «Дай серцю

волю...» нас вражає надмірна сентиментальність Семена і пере-
садний трагізм (а в останній сцені і піднесений риторизм) Мики-
ти, хоча в цій же п'єсі художньо і тепло змальований тип Івана
Непокритого, що, на перший погляд, здається ніби продовженням
Миколи з «Наталки Полтавки», захоплює нас цілком власне прав-
дивістю самого образу з його дивовижно вірно підхопленими
прикметами психологічними. Драма ця здається нам скорше ловко
і уміло скомпонованими етнографічно-драматичними сценами, об-
віяними свіжим гумором і невигадливою простотою поезії нашого
сільського життя. Такими ж прикметами почасти визначаються
і ще деякі, вже пізніше написані, п'єси цього автора, напр., «Дві
сім'ї», «Пісні в лицах» і інші. Але Кропивницький не спинився
на зображенні горя і радощів родинного і парубоцького життя;
він, як глибокий знавець українського села, зумів цілковито вірно
схарактеризувати і суспільні відносини, змалювавши страшну
картину систематичного визискування і ограбовування селян різ-
ними глитаями і посіпаками (в др[амах] «Глітай», «Олеся»), ви-
ставивши деморалізацію сільського уряду в особах старшини і
писаря («По ревізії»),— тут він справді з'явився вже новатором,
батьком реалізму в українській драмі; зрештою він зачепив і інте-
лігентні верстви, вивівши в «Доки сонце зійде...» і репрезентантів
«українофільства». Час від часу Марко Лукич сягає і в глибіню
давніх часів і тут також з недорівняною правдивістю і художністю
малює нам колишню козаччину, як напр., в драмі «Невольник»,
«Титарівна» і в свіжо написанім «Вії».

25 літ вже працює наш високошановний Марко Лукич на сцені
взагалі і майже повних 15 літ на сцені спеціально українській.
Багато за цей час зазнав він і труда, і перешкод, багато прийняв
лиха і від своїх, і від чужих, та проте не похнюпив голови, не
впав на силах, а з молодечим завзяттям, сміливо йде все наперед,
служачи для дорогої улюбленої ідеї! Поздоров же його, Боже, ще
на довгі, довгі літа і ще з більшим дедалі успіхом працювати на
обібранім полі!

ВІЙ,

*фантастична комедія у 5 діях,
з апофеозом, з співами, хорами і танцями.*

Під такою назвою Марко Кривиницький подарував недавно нашій сцені ще одну нову комедію. Поява її викликала найрізноманітніші відзиви, як в самій публіці, так і в часописах. Один знаний український драматург казав, напр., що комедія ця мало сценічна, а подекуди і цілком млява, нудна; другий, звідний композитор, гудив до того ж і музику, кажучи, що опріч двох-трьох номерів вся вона безмелодійна і поверхова. Але публіка, звичайна безпретензійна публіка, що про поодинокі позиції висловлювала теж різні гадки (часом прямо протилежні), все ж при виході з театру почувала себе розруханою і задоволеною; знати було, що вистава її зацікавила, дала багато нових і приємних вражень. Цей останній факт цим вже почасти перечить наведеним вгорі поглядам і драматурга, і композитора.

Що ж гичеться часописів, то вони, видаючи взагалі прихильний осуд новій комедії¹ (з деякими хіба дрібними закидами технічній будові твору або режисерії), висловили один погляд, з котрим і ми не можемо не погодитись: комедія є переробкою з Гоголевої повісті того ж імені і як така багато де в чому не дорівнює славному першовтворові геніального письменника. Правда, з драматичними переробками це річ не нова. Бачили ми російські переробки з «Мертвих душ» того ж Гоголя, «Господ Головлєвих» (на сцені «Іудушка») Щедріна, «Анни Кареніної» Льва Толстого, «L'homme qui rіe» Віктора Гюго і інші; але всі вони були дуже слабими копіями оригіналів, а подекуди і просто-таки пародіями їх. Очевидячки, переробити якусь повістку або роман на драму, зберігши всі специфічні ознаки, весь дух першовтвору — річ нелегка, коли вже не цілком неможлива. Кожний визначний автор має свою, так мовити б, індивідуальну оригінальність, що й відбивається на його творах; перероблювач, стараючись влізти в душу і шкуру автора, вже тим самим не може лишитись оригінальним і свобідним, бо не творить, а лишень віддає чужу ідею, наслідуює другому, наскільки це йому дозволяє його власне успособлення. Тому-то кожна така переробка, не маючи в собі повної оригінальності ні

¹ «Русские Ведомости», напр., хвалили навіть і музику.— *Авт.*

автора, ні перероблювача, тратить першу свою вартість, виходить блідою, невиразною. Весь успіх переробки полягає таким робом на приблизній подібності талантів і оригінальностей автора і перероблювача, що дуже рідко трапляється та в абсолютній мірі і не є можливим. Далеко ліпші наслідки давали ті переробки, де перероблювач не наслідував сліпо автора, а вкладав більше своєї оригінальної творчості або й просто позичав тільки головну ідею, виливаючи її в цілком самостійні форми,— витвір його власної фантазії. Правда, це вже не були переробки, а твори більш-менш самостійні, оригінальні. Таким твором можна безперечно вважати драму Кропивницького «Невільник», де лишень сюжет позичено у Шевченка.

Чим же не дорівнює «Вій» Кропивницького «Вію» Гоголя? На це питання дуже тяжко відповісти. Дивився на сцену і здається, що переробка чудова, вірна; але все-таки бачиш, відчуваєш ясно, що тут чогось бракує, що нема отієї квінтесенції, що так і б'є в кожному слові, в кожному описі Гоголевого первотвору. Можливо, що тут шкодить враженню і те упередження, з котрим глядачі приходять до театру, маючи в своїй уяві вже цілком готові картини і дії з знаменитої повісті, і сама вистава комедії, себто обстановка, костюми і гра артистів. От власне на виставі ми мусимо трохи спинитись. Бачили ми у Відні на сцені знаменитого Opern-Theater'у різні фантастичні опери і балети з різними декораційними метаморфозами. Але дивна річ: поки треба було зобразити на сцені якесь реальне з'явище природи (циклон або вибухи вулкана тощо), все йшло дуже добре і робило повну ілюзію; як же приходила яка фантастична зміна (поява і щезання духів, мерців, чортів і т. п.), повної ілюзії вже не було, навпаки, нас навіть подекуди разила штучність, робленість сценічної акції, не вважаючи на те, що механічні приряддя на Віденській сцені доведено до *non plus ultra*¹. Це показує, що фантастичні зміни взагалі робити дуже трудно. В комедії Кропивницького фантастичний елемент грає не малу роль; перед вами на сцені літає в повітрі труна, ви бачите там відьом, чортів, упирів, перевертнів, вовкулаків, гадів, павуків, сов, кажанів і іншу погань; а проте від усього того ви не дістаєте такого колосального враження, як при читанні повісті. Читаючи повість, напр., в тім місці, де панночка-відьма підводиться з труни і... починає співати, ви мимоволі всміхнетеся. Так само викликає сміх і та сцена, де Хома Брут співає, тримаючи відьму на плечач. Все це, кажу, значно ослабшує враження. Та проте, що б там не було, в усякім разі мусимо признати, що тяжке, майже неможливе завдання своє автор виконав дуже добре. В переробці

¹ Крайнього ступеня (латин.).

цій він виявив і широке, всебічне розуміння речі, і художній смак, і артистичну міру, лишившись в деяких місцях і цілком оригінальним. Не обмежуючись рамками повісті, він в 3-ій дії доказує, як гуляє в корчмі пан хорунжий, розкидуючи гроші, мов ту половину, на різні свої витребеньки. При цій нагоді автор виводить на сцену і бурсаків, що грають перед паном хорунжим інтермедію. Інтермедія складається з трьох окремих частин: 1) Мужик з козою і жид; 2) Прощання козака з дівчиною при співі «Їхав козак за Дунай» і 3) Циган з конем (коня вдають хлопчики), мужик і панлях. Закінчується все хором «Як поїхав пан хорунжий» і танцями, козачком.

Взагалі акція в комедії, за малими хіба винятками, переведена майстерно; дивуєшся, як автор міг її змістити і так добре розложити в п'ятьох діях.

Насмілимось зробити авторові маленький закид за два-три москалізми, що, можливо, були сказані на сцені і не з вини автора, а з вини актора. Такими москалізмами вважаємо слова: щebetунья (зам. щebetушка), без обняків (зам. без сорому казка, абощо), єсьми (зам. єсьмо). З співів в комедії нам сподобались: в 1-ій дії дует панни з нянькою, хор перекупок «Паниченьки гарнесенькі», соло баса-бурсака (дуже характерне) з хором бурсаків; в 2-ій дії дует тенора і баса «Де ти бродиш, моя доля» (на поспів ніби народний, чудово згармонізований), соло «Ой бабусенько старенька» з хором бурсаків «І будеш днесь превознесенна»; в 3-ій дії, що згадали ми вже вище, «Їхав козак за Дунай» і «Як поїхав пан хорунжий» і в 5-ій дії соло няньки; соло панночки чомусь не зробили на нас більшого враження,— можливо, що причину цього треба шукати в недобрім виконанні співачки, що часом не могла навіть прийти до згоди з оркестрою...

Насамкінець ще раз якнайприхильніше вітаємо нову комедію, що змістом своїм сягає в цікаві сфери нашого історичного життя, так малознаного зі сцени і так нелюбого російській цензурі, а разом з тим складаємо і найгарячішу подяку авторові за цей коштовний дарунок.

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*¹

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'є, не наразившись на непорозуміння, а часом — і гострий конфлікт з якимсь театральним керманичем. Липається в кінці послухатись поради старенького царедворця-поета Г. Державіна: «И истину царям с улыбкой говорить»; але це, мовляв, уже обридло та й справи 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, цей факт домової распри належить до мінусів нашої молододі 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 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,

¹ Нічого не дали розумників поради:
В німецькому театрі є три давні вади,
Я під зав'язу вам сказати це хотів:
Нема в нім авторів, акторів, глядачів.

Ф. Грільпарцер (нім.).

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 цього антагонізму, я мушу сказати по совісті, що всі мої симпатії все ж таки лежать на стороні... артистів.

Що там не кажіть, нехай наші артисти спеціально техніки сценічної гри і не вчилися, але ж вони практично, протягом довгих років, засвоїли її собі, зробились 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 сперечатися з тим, що взагалі наша молода преса ще не встигла вбитись у 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 це конче і неминуче потрібне для театального критика, коли він стає в позу учителя або й порадника спеціаліста-актора і спеціаліста-режисера.

Щоб чомусь вчити другого, щоб давати комусь добрі, корисні поради, треба самому щось знати. Чи ж так воно є в дійсності? Визначний ідеолог німецького театального мистецтва, революціонер сцени і організатор Мюнхенського Художнього театру Г. Фукс у своїй книзі «Революція театру» каже: «Багато дуже розумних, інтелігентних критиків, що при аналізі якогось роману, художнього твору або якоїсь картини виявляють не тільки гострий розум, але і тонкий смак, при розгляді гри актора виказують себе цілком безсилими і роблять тут дивовижні помилки. Це буває через те, що вони не звикли дивитись на актора і на театр з боку особливостей сценічного мистецтва, з боку його спеціальних форм,— вони звикли дивитись на театр тільки як на певне знаряддя літератури».

Такий закид робить дуже розумним, інтелігентним критикам новатор німецької сцени і талановитий режисер. Що ж тоді сказати про наших критиків? Певна річ, їх рецензії ще менше можуть задовольнити артистів, ніж рецензії їхніх 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 роль поцувала», «ми не радимо артистові братись за такі ролі — вони йому не вдаються». Часом впаде в патріотичний «телячий восторг» і тоді пише: «Нам, українцям, вже нема чого марити про утворення художнього театру, бо ми вже його маємо», а в другий раз, ні сіло ні впало, обуриться і силе лайкою: «Грали 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 грали добре, а тоді погано? Ну скажіть же, навіщо ці рецензії? Кому вони потрібні?»

Справді, з цим запитанням шановного артиста не можна було не згодитись. Кому вони потрібні? В кожному разі, не артистові, бо вони його тільки злостять, нервують; не думаю, щоб були вони потрібні і самому рецензентові, коли він не хоче бути мольєрівським Зганарелем, 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, уципливі, 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 ністільки не сумніваюся 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 до якраз 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 ускладнює 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. Це повинні пам'ятати всі наші національно-культурні робітники, щоб не марнувати своїх сил.

В справі економії і утилізації психічної енергії в творчій праці критичний самоаналіз відіграє велику роль. Ми вже пережили свою національну юність, коли ідеалізували все українське тільки через те, що воно наше. Для нас та юність тепер «стала сказкою минувавших лет». Ми пережили й ідеалізацію нашого театру. Час

уже 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 тверезою думкою, продуманим словом може стати йому в великій пригоді.

Цього поки ще в нас нема, але це також уже стоїть на порядку деннім.

От серед такої-то згущеної атмосфери, коли між представниками преси і театру нема взаємного поважання, коли авторитет критики в очах артистів понижений, я все-таки берусь за перо, щоб писати про театр. Непохитна віра в торжество правди окрилює старого непоправного ідеаліста, надає певності, що чесно, щиро і головно 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 принижує культурне достоїнство і актора, і письменника.

І. ЗАГАЛЬНИЙ ПОГЛЯД НА ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

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

З того часу, як були написані ці рядки, велику еволюцію перебув німецький театр, і особливо це сталося за останні двадцять літ. У кінці 80-х років він уже мав плеяду таких славних артистів, як Поссарт, Барнай, Зонненталь, Левинський; тоді ж появились у Берліні Фр. Міттервурцер і Кайнц, що перші почали грати, а не тільки декламувати класиків. У гроні нотаблів цього театру тим часом визначились імена ідеологів театрального мистецтва: Лаубе, Гутман, Гагеман, Гарден, Отто Брам, Деврієн, Теодор Вольф і особливо оце недавно — революціонери німецької сцени Макс Рейнгардт і Георг Фукс. Головними етапами на шляху еволюції були: старий класичний Lessingtheater, далі — натуралістичний театр герцога Майнінгенського, за ним специфічно-натуралістична «Вільна сцена» (власиво 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 скрижалях німецької драматургії записали тоді ж свої імена: Г. Зудерман, Г. Гауптман, А. Шніцлер, Ф. Ведекінд, Гуго фон Гофмансталь і інші.

Коли до всього згаданого вище взяти на увагу, що організовані на товариських підвалинах театри «Вільна сцена» налічує 15 000, а «Нова Вільна сцена» — 45 000 постійних членів, при величезних театрах в самому Берліні, то їдкий афоризм Грільпарцера тепер прийдеться признати вже анахронізмом.

Безперечно, і український театр за цей же час мусив перебути певну еволюцію,— та чи ж настільки значну, щоб згаданий афоризм стратив для нього всю свою їдкість? Чи не бракує ще нашому театрові акторів, драматургів і публіків? Власне, під цими трьома знаками я й спробую придивитись до сучасного становища українського театру.

Насамперед не буде зайвим установити певний погляд на саму суть театрального мистецтва і на його завдання.

У кожної людини є свій індивідуальний внутрішній світ, в котрім щохвилини відбувається незупинний творчий процес, що складається з двох основних акцій: 1) відбивання в психічних глибинах всього того, що приходить туди з околишнього світу, і 2) особистого реагування (відношення) на ті прояви околишнього світу. Це особисте реагування виявляється в так званих у філософії регуляторних 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 околишнього світу є ч у т т я, 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 й 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 закономірностей світових явищ, що відбилися в її душі, вона шукає поміж тими явищами характерних відзнак і свої спостереження комбінує в формули, логічні системи. Це шлях науки. Другий шлях веде до відтворення світу в художніх образах, для чого людина послуговується фарбами, словом, сценічними засобами. Це шлях мистецтва. В першому випадку дається перевага емпіричним досвідам, абстрактним виводам; у дру-

гім — власній інтуїції, образній фантазії. Самостійні і різні за характером, шляхи ці нерідко перехрещуються.

Мистецтво поділяється на різні галузі, що складають з себе дві головні групи: мистецтва статичні і мистецтва динамічні. Мистецтва, що пробувають в певній стадії спокою, що мають на меті остаточний наслідок художньої творчості, відбитий назавжди в закінченім образі, зафіксований на вічні часи в тій чи іншій естетичній формулі, як, наприклад, малярство і різьбярство,— і будуть мистецтва статичні, мистецтва буття (sein). Інша річ, коли ми дістаєм естетичні переживання тільки в момент відтворення, в момент репродукції чийогось твору кимсь іншим. Це нам дають музика, театр — мистецтва динамічні, мистецтва ставлення, дійства (werden). Тут мистецтво з сфери первісного художника, що в же коли сь пере жив в свій твір, переходить у сферу другого художника, що його тепер пере жив ає. Тут відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне.

Серед малосвідомої публіки часом можна почути думку, що творчість музиканта, актора вища і простіша, ніж творчість композитора, драматурга, бо ці останні, мовляв, дають щось своє, самостійне, тоді як музикант і актор відіграють вже готове, чуже. Безперечно, ця думка походить з вульгарного, неглибокого розуміння і музики, і театру. Проти цієї думки насамперед промовляє вже те, що ці мистецтва лежать в цілком різних, неподібних і, для себе окремо,— самостійних сферах, так само як цілком різні, неподібні і окремо самостійні закони кінетики і потенції. Придивімось до цієї різниці трохи ближче.

У творах малярських і різьбярських ми знаходимо художню інтерпретацію ідеї Краси в закінчених і вже непорушних образах; праця і натхнення їх авторів припиняються в момент замкнення ідеї в чисто матеріальних межах. Скінчивши працю, автор бачить реальний вираз своєї творчості, свій художній твір; але твір цей вже одірвався від нього і, в умовнім значенні, йому не належить. З цього погляду до картини і статуї можна прирівняти написану драму і скомпоновану симфонію; вони мають своє самостійне, самодільне 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, викопувати на сцені, тим часом як малярство і різьбярство до цього непридатні, бо навіть пайменші спроби оживлення цих мистецтв давали самі нікчемні наслідки, в чім можна переконатися 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 первіснім значенні. Інша сфера мистецтва вимагає й іншого творця, і от замість автора виступає нова особа — актор, а автор відходить на другий план, за межі сцени. З цього погляду культурна праця актора (і музиканта) цілком відмежовується, і акторові належить місце як художникові в ряді всіх інших діячів мистецтва. Актор не єсть копіїстом, механічним виконачем 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 твориму дію. Ця творима дія є така ж велика тайна, як і натхненна праця драматурга. З цього боку він не вище і не нижче від драматурга, він виконує самостійне естетичне завдання, про яке драматург і гадки не мав, пишучи свій художній твір.

Таким робом, і той, і другий роблять свою самостійну і незалежну працю, і методи їх художньої творчості не тільки різні, але й діаметрально протилежні. Залежність актора від автора п'єси хіба така, як маляра від природи. Краєвид гарний і сам по собі, але маляр перепускає його через свою художню призму, намагається віддати суть його краси в своїй індивідуальній інтерпретації, в омані своїх творчих мрій і візій. Номо additus natura¹ — як вчить декартівська формула. Що з того, що актор говорить чужі слова? Хіба драма міститься в словах? Хіба мистецтво — в граматичнім виразнім виголошенні тих слів зі сцени? «Мысль изреченная есть ложь», 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, у тих перебіжних блискач думки, що відбивається в погляді очей, в тремтінні нерва десь у куточках уст... А та укрита, мовчазна драма, що ховається за словами, за фразами, драма моменту, ненаписана, а може, й недодумана автором? От власне виявити цю ненаписану драму і є завданням актора. Творчість актора кінетична, вона вся — в моменті руху життя, в процесі

¹ Людина додає природі (*латин.*).

творимості. Яка ж вона, в такому разі, відмінна від статичної творчості драматурга, яка самостійна і значна! Щоб виявити ненаписану драму, скажем Шекспіра або Ібсена, в сценічній дії, в досконалих образах живої, динамічної краси, треба бути художником такого ж величезного масштабу. Звичайно, не середнього поденщика-актора я тут маю на увазі, ставлячи такі вимоги. Але буває і навпаки, коли актор переростає автора, коли йому навіть соромно стає грати такі дурниці. В таких випадках нездарність автора актор надолужує своїм талантом, облагороджує і роль, і п'єсу до 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 означений 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 — уже 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. Тут роботу, що доповняв своєю уявою читач, має тепер виконати актор в образі, русі, вияві емоцій і ідейним освітленні, завдяки чому глядач уже не потребує крутити головою і фантазувати, тому що 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, звичайно ж драма має певний, більший або менший, персонаж і тільки колективною працею цілого персонажу 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 обстановки. Це 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 ego¹ автора, укладає свою перспективу і план (монітовку 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». У цім творчій 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 цього 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 на конкретнім образі. Цій фіксації допомагає сцена. Вона є та форма, що вбирає в себе зміст п'єси, вона конкретизує життя духа, зарисоване лиш в абстрактних штрихах. П'єса тим і характерна, що вона ще потребує інтерпретації, пояснень, толкування (що й робиться в ремарках почасті автора, а головне — режисера і актора), чого цілком не треба, скажемо, в епічній 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, температурами виведені в п'єсі особи, на всіх них лежить одслід авторового лица. В цім пункті власне драма тісно сполучена з лірикою. Отже, з сказаного логічно витікає, що сцена повинна мати відповідні засоби для втілення в конкретних образах єдиного настрою або лейтмотиву автора. І коли сцена не досить колоритно освітлює в образах, обрисовці їх загалу основну думку автора, то це значить, що або сам автор не досить окрилився фантазією і не зумів опанувати своїм сюжетом, або сцена не мала відповідних засобів і не змогла виконати свого

¹ Друге я (латин.).

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 духовного життя малювалися в драмі різкими, примітивними штрихами, то тепер потрібна ціла композиція фарб, гармонія найделікатніших тонів, щоб змалювати якоесь чуття. Натурально, що ускладнення рисунку п'єси вимагає і ускладнення сценічних засобів.

Ідеї драми оформляються на сцені при помочі так званої режисерської або драматичної перспективи. Мікроскопічний аналіз окремих кутів душі, такий характерний для сучасних драматургів, викликає потребу якое локалізувати враження. Треба встановити 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. Ця попередня робота і є та режисерська чи драматична перспектива, що дасть ясну і виразну уяву того, що має діятись на сцені. От у чім у головних рисах полягають функції такого складного апарату, що зветься театром.

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 та інших мистецтв змішують в собі скарбниці найглибшої мудрості, бо в них промовляє вся природа речей, а художник тільки знає і перекладає речення її на просту і зрозумілу мову. Але само собою розуміється, що кожний, хто читає чи розглядає який-небудь твір мистецтва, мусить сам власними засобами сприяти виявленню цієї мудрості. Значить, кожний зрозуміє її лиш по мірі своїх здібностей і розвитку подібно тому, як моряк може занурити свій лот лиш на таку глибину, на яку вистане його довжина». З усіх мистецтв театральне мистецтво чи не найтрудніший спосіб творчості людського духу, але разом з тим цей спосіб є найдосконалішим для зрозуміння ідей творчості широкими масами люду.

Великий Гете прекрасно розумів усю колосальну вагу театру, коли писав Еккерману: «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 протязі 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 патішиться ракуванням усіх, і всі, зміцнені поглядами інших очей, відчують, що груди їх повні тільки одного почуття, яке гучно говорить: «Я — людина».

І Микола Гоголь, цей визначний на свій час знавець сцени, теж писав: «Театр ніяк не витребеньки і зовсім не даремна річ, коли взяти до уваги те, що в ньому може вміститися зразу юрба з 5—6 тисяч чоловік і що вся ця юрба, ні в чім не подібна межі собою, розглядаючи її по одиницях, може відразу стрястись одним зворушенням, заридати одними сльозами, засміятись одним, спільним всім, сміхом».

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

Весь секрет впливу театру, вся колосальна вага його полягають у його соціальному характері. Його основна база — почуття, настрій. 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 інший; бо однаково думати — це, без сумніву, є вже багато, але цього ще недосить для того, щоб примусити нас однаково б а ж а т и: велика таємниця — примусити всіх однаковим робом п о ч у в а т и, і це чудо робить мистецтво. Для того, щоб забезпечити соціальну єдність, треба утворити соціальну с и м п а т і ю; це — роль великого мистецтва».

З цього боку театр попереджає інші мистецтва, бо він — гіпноз, свого роду колективна сугестія («внушення»). М. Гюйо в своїй відомій праці «L'art au point de vue sociologique»¹ 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 — це мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію, сугестія ж може призвести так само до лихого, як і до доброго».

Виходить, таким чином, що сама природа театру не тенденційна, вона не передбачає певних етичних цілей, керуючись виключно

¹ «Мистецтво з точки зору соціології» (фр.).

власними законами чистого мистецтва, законами естетики. Але театр завдяки своєму соціальному характеру тим не менш завжди був у залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні й інші в їх послідовних змінах. Рівнобіжно з течією часу, міняючи форму, він міняв і свій зміст. Еволюція його багата змінами і метаморфозами.

Вийшовши з культу (святочні ігри 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 у своїх сатиричних комедіях Аристофан — 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. Не зважаючи на потяг до реалізму (в п'єсах Сенеки), в Римі театр занепадає, у Візантії падає і нарешті зникає. В IV в. появляються 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 селянський, причому міський має вже світський характер. У XVI в. Шекспір в Англії і Лопе де Вега та Кальдерон в Іспанії відкривають нову еру театру, розриваючи зв'язок нового театру з традиціями давнього класицизму і вводячи на сцену побут. У 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 в іспанських драматургів, вводячи на сцену замість маріонеток живих людей, і підготовляє ґрунт, на якому німецькі поети епохи Sturm und Drang¹ звели ту величезну будівлю мистецтва, що розвивалось далі на протязі XIX в.

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

За весь цей час у напрямку західноєвропейського театру (за винятком його тимчасового занепаду) червоною ниткою проходить культурно-моральна місія: *ridendo castigat mores*². З цією місією він вступає в романтичний і нарешті в натуралістичний період, де ми з ним тепер і стрічаємось.

¹ Бурі і натиску (нім.).

² Сміхом таврувати звичаї (латин.).

Л. Толстой взагалі про мистецтво каже: «Як слово, передаючи думки людей, служить засобом єднання людей, так 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 одне одному свої почуття. Мистецтво не є прояв емоцій зверхніми знаками, не є продукція приємних речей, головню не є втіха, а є копче потрібний для життя і для пр я м у в а н н я до д о б р а окремої людини і людськості засіб єднання людей, що сполучає їх в одних, спільних усім, почуттях». В іншій місці, уже з поводу літератури, він зауважує: «Щоб була правда в тім, що описуєш, треба писати не тільки те, що є, але й те, що п о в и н н о б у т и». Такий погляд на мистецтво якнайкраще відбив у собі тенденційний натуралістичний театр, що зробився кафедрою, школою життя; він став, як каже Дж. Рескін, «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. Своім завданням вони поставили — чисте мистецтво; своїм гаслом оголосили: «Le théâtre pour le théâtre»¹. Георг Фукс у 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 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. «Re-théâtraliser le théâtre»² — от лозунг, під яким виступили новатори. Появляються нові театри: Московський Художній театр, Художній театр в Мюнхені, Театр-студія в Москві, стилізовані постановки Гордона Грега в Англії, стилізовано-класичний театр М. Рейнгардта в Берліні, спроби стилізації Мейєрхольда в Петербурзі і різні «Le théâtres intimes»³ на Заході. Різко і ясно окреслити всі ці галузі театру досить трудно. Можна поділити їх хіба на дві

¹ Театр для театру (*фр.*).

² Ретеатралізувати театр (*фр.*).

³ Споріднені театри (*фр.*).

визначні течії: неореалістичну, що вже більш-менш знайшла свою форму, і загальносимволічну, що ще не вишла з стадії шукання.

Реалізм нової драми (або, як ще кажуть, драми живих символів) — це синтез розкиданих у світі дрібниць, з яких складаються окремі моменти життя; реалістичний психологізм цієї драми (драми Ібсена, Гауптмана, Пшибишевського) цурається всякої піднесеності, гарних, ефектних фраз, так само як і взагалі ефектної дії, в собі він перетворює різноманітність деталей всякого явища, беручи з величезної маси сил, з яких складається, лиш ті, що конче потрібні для його існування. Головні засоби цього театру — реальна до найменших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні.

Символічна течія виходить з тієї тези, що не театр повинен давати толкування п'єси, не він повинен зображати її в закінченім вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого толкування, а сам глядач. Театр дає тільки натяки, таємничі настрої; відгадати їх — це завдання глядача. Головним засобом своєї творчості символічний театр вважає стилізацію. Під стилізацією ж визначний представник цієї течії Мейерхольд розуміє: «Неточне відтворення стилю даної епохи або даного явища, як це робить на своїх знімках фотограф. З розумінням стилізації, на мою думку, — каже він, — невідривно зв'язана ідея умовності, узагальнення і символу. Стилізувати епоху або явище — значить всіма виразними засобами виявити внутрішній синтез даної епохи або явища, відтворити скриті і характерні її риси, які бувають у глибоко скритому стилі якогось художнього твору».

Обидві течії — неореалістичну і символічну — єднає одна спільна риса: відкидання натуралістичних методів старого театру.

Полишаючи на боці питання — який з трьох розглянутих типів театру (натуралістичний, неореалістичний і символічний) має за собою більше рації існування (про це з часом скаже саме життя), треба зазначити, що взагалі умовини сучасного життя зовсім не сприяють 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, понихачем, а відомо, що між рабом і паном утворюються відносини далеко не на користь раба. Поминаючи той факт, що твори мистецтва підлягають тепер усім законам ринку — попиту і пропозиції, — стають, як і все інше, міновою 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 мисте-

цтва 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 правда суть — індустрія, його моральна мета — зиск, його естетичний стимул — забавка для тих, хто нудьгує. З серця нашого сучасного громадянства, з його кровеносного центру — спекуляції на велику ногу — бере наше мистецтво свої поживні соки: воно переймає бездушну грацію у виснажених останків лицарської середньовікової умовності і зласкавлюється знижатися з виглядом християнської добродітності, яка не погидує навіть лептою бідолахи, до самих глибин пролетаріату, деморалізуючи, збавлюючи людської подоби все, де тільки розливається отрута його соків». Все це в рівній мірі можна сказати і про сучасне театральне мистецтво. Головний контингент театральної публіки — це велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі дозволити таку втіху; пролетарій на це не має ані часу, ані матеріальної можливості.

Буржуа по своїх розумових здібностях, умовах життя, звичках, 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 задоволеність — і тому уникає внутрішнього зворушення і всяких ексцесів. Ідеалістичні пориви йому чужі і незрозумілі, все на світі він цінує з погляду власної користі; він охоче скоряється пошлому авторитетові і полохливо ховається за спину абсолютної більшості, — тому, власне, філістер завжди проповідує теорію золотого середина, що дає йому можливість вигідненько і без турбот котитись по шляху життя, — у цьому весь його ідеал існування. Трошки сентиментальності замість глибокого чуття, скільки завгодно пафосу і фальшивої романтичності замість певних, незалежних етичних і естетичних принципів — оце його духовна вдача, що з презирством ставиться до всього понадбуденного, правдиво благородного, вільного і відважного. Відкритий і щирий характер внутрішніх відносин людини до себе і до інших, до релігії, моралі, установлених інституцій, складність переживань інтелігентської душі, всякі прокляті питання і *Weltschmerz*¹, вибух здавлених поривів, протест і виклик громадянству — все це філістер вважає за дефекти і вади драми і театру. На театр він дивиться як на комерційне підприємство, крамничку, де замість чаю, цукру, кави торгують різними гатунками театального мистецтва. Публіка

¹ Світова скорбота (нім.).

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-гіньйоль», «Художня оперета», «Французький фарс» і т. п. Та і взагалі навіть поважні театри мусять ганятися за новинками сезону і наперед купують за десятки тисяч монополне право вистави якоїсь п'єси у визначного драматурга (досить згадати крамарську оргію коло Ростанового «Шантеклера»). Зрештою, з театром починає конкурувати кінематограф як дешевший рід утіхи 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 підвестись 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 широкому значенні цього слова) і тільки національною.

Театр і культура повинні злитись до купи.

Тільки при такій умові сцена перестане бути партійною трибуною, кафедрою, перестане бути і місцем нездорових втіх, а зробиться свободним форумом для високого перетворення людського Духу 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 і головним робом в його соціальному характері, власне в тім, що люди, зібравшись великою масою в однім місці, єднаються в спільних для всіх почуттях, захоплюються єдиним поривом, екстазом, ніби беруть участь в якійсь священній оргії Духу. Що б вам 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 відпо-

чити душею, пережити хвилини високого захвату. Школа, кафедра, трибуна мають своє спеціальне призначення, як чинники громадського розвою, і виконують свої завдання в іншому місці. В храмоподібній будівлі театру мистецтво тільки тоді досягає своєї мети, тільки тоді має своє виправдання як спеціально театральне мистецтво, коли воно опромінює нас своєю одухотвореною красою, зворушує до глибини душі, сп'яняє. Вибух екстазу, оргіазм — от його найголовніший стимул. І чим яскравіше воно як мистецтво, тим більше воно розпалює в нас оргіазм. Власне на цьому і тримається те, що я назвав творимою дією драми і без чого мистецтво стає ремеслом. Умілість, розум, техніка тут грають другу, швидше помічну роль, і тому часом звичайна проста пісенька, шаблонува п'єса навіть у виконанні молодого недосвідченого актора або аматора можуть зробити враження, коли в тім виконанні буде хоч крапля щирого екстазу; і навіть п'єса, цілком широкою публіці не зрозуміла 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 дешева, фальшована вино, одурманює голову і лишає по собі тільки важкий чад похмілля. Це вже не той оргіазм від грецької трагедії, про котрий казав Арістотель, що він очищує душу від страху і жалощів під впливом трагічної краси конфлікту. Я не маю місця розводитись ширше про це явище, укажу лиш побіжно на дві головні його причини. Перша — це низький рівень літературно-драматичної продукції останніх часів, яка під впливом буржуазного смаку постачає всякий мотлох на сцену; друга — взагалі занепад театального мистецтва, що, відгукуючись на попит тієї ж буржуазії, вироджується в дешевий рід втіхи, забавки. В сучаснім храмі театального мистецтва не відчувається присутність «бога, натхненного творчого духа» на сцені, і коли навіть у якогось поодинокого виконавця і пробивається часом ширій 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 кращім разі постачає добросовісний продукт високої фабричної марки, але не художній твір. П'єси і ролі чепурненько обробляються, виглядають чистенько, коли хочете, блискучо, але бездушно і... пошло. Сучасний театр не має ясно вираженого стилю; розуміння стилю йому з успіхом заміняє мода. Не диво, що справжні знавці мистецтва тепер ті-

кають, 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, це розуміють вже і самі артисти. Геніальна артистка нашого часу Елеонора Дузе в таких, доволі таки ексцентричних, виразах висловились 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 цим трудно не згодитись, але, певно, не так уже й безнадійно, як це ввижається палкій уяві знаменитої італійської артистки. Доказом цієї думки можуть бути ті нові шукання в сфері театрального мистецтва, що, як я вже згадував раніш, вилились у дві більш виразні течії — неореалістичну і символічну.

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

В кожному разі, ці верхи інтелігенції, ці ідеалістично настроєні новатори сцени, маючи на меті насамперед завдання чистого мистецтва, звичайно, менше здатні були підпадати впливу буржуазних смаків, але зате дехто з них, блукаючи в сферах естетично-філософської абстракції, почав впадати прямо-таки в парадоксальні крайності. Маю тут на увазі німця Г. Фукса, що, захопившись теорією просторонніх відносин, взятих ним з сфери статичних мистецтв (архітектоніки і малярства), звувив сцену до неймовірних розмірів рельєфу, і англійця Г. Грега, цього 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 цьому обмежив духовну творчість артиста, а другий зовсім її знегував і відкинув, як ніби цілком непотрібну.

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

До речі, маю тут дати коротеньке пояснення щодо слова неореалістичний. Властиво, слова неореалістичний і реалістичний, наскільки я міг спостерігати, містять в собі розуміння однакові, тотожні; але перше слово стали вживати оце недавно, щоб уникнути плутанини, що постала наслідком зміщування розуміння слова реалістичний з розумінням слова натуралістичний, тим часом як між останніми двома розуміннями лежить велика різниця. Натуралізм в мистецтві — це 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 кризь зверхню форму життя його ідею, його нумен, як кажуть філософи. Скоро лиш цей 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 це, звичайно, можливо за сучасних умовин політично-громадського життя в Росії. Він не вийшов з стадії розвою (і це дуже добре), він іде далі, охоче признаючи і спростовуючи зроблені помилки. Захопившись напочатку 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 такої 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 Іоаннович» і «Горе от ума»), стиль письменника (А. Чехова). І поскільки цей стиль можна признати за національний, постільки за національний можна вважати і цей театр.

Властиво, глибоко суцільнонаціонального театру, на мою думку, тепер нема (хіба що у якихось вогулів, де й досі «театр» має ще форму примітивних містерій). Натуральний, глибоконаціональний театр був колись у давніх греків; римляни вже його не мали. Взагалі в наші часи вибраної культурної нації, яку б можна було протиставити варварам і одсталім народам, нема. Тепер є кілька культурних народів, що раз у раз зносяться і конкурують межі собою, але тим часом і обмінюються обопільними культурними впливами. Прозамкненість нації в первісному тісному значенні цього слова тепер не може бути й мови, — значить, у такому

разі не може бути мови і про самотність культури, самотність творчості, самотність театру. Але в ширшому, сучасному розумінні можна і повинно навіть признати самотність національної творчості. Покійний Потебня вчив, що всяке позичення і наслідування в сфері мови, народної поезії, літератури є тільки особливий — початковий — етап творчості і що всяка національна творчість, перш ніж досягне самотності, обов'язково переходить через фазу наслідування, переймання. Так звана самотність є в дійсності не що інше, як здатність асимілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про самотність її національної творчості. Д. Овсянко-Куликовський з цього поводу каже: «Місцеві огнища національної творчості займаються полум'ям від загального її огнища. Так само, як місцеві огнища займаються полум'ям також одне від одного. Взагалі всі загальні і місцеві мови і літератури розвиваються в процесі позичання і наслідування одне одному». В рівній мірі цей закон стосується і до національних театрів, до їх національної самотності. В цім розумінні «національносамотнє 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 публік? 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 Художньому театрі, котрий, як більше знайомий нашій публіці, може бути разом з тим і зразковим.

Які найголовніші умови треба ставити взагалі акторові для того, щоб він був на височині, відповідній своїм завданням? На це нам досить докладну відповідь дає Шопенгауер в «*Parerga und Paralipomena*»¹. Він каже: «Завдання актора — виявляти людську природу з різних її боків, у сотнях самих різnorodних характерів, але на загальному тлі раз назавжди даної індивідуальності, що ніколи цілком не стирається. Для цього актор повинен бути сам гарним і повним зразком людської природи і ні в яким разі не повинен являтися представником таких калік, що, як каже Гамлет, сотворені не самою природою, а одним з її поденщиків. Тому-то актор буде тим краще вдавати даний характер, чим ближче він стоїть до його власної індивідуальності, і краще всього той, до

¹ «Додане і пропущене» (нім.).

якого вона подібна: 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 за допомогою досвіду і освіти. Коротко сказавши, актор повинен мати: т а л а н т і р о з в и н е н и й і н т е л е к т.

Але є й противники цього погляду, що вимагають від актора тільки таланту. Знаменитий французький комік Коклен (старший), наприклад, думає, що акторові не треба широкого розуму, йому, мовляв, вистане і розуму акторського, тобто здатного засвоювати тільки те, що потрібне для його спеціальної внутрішньої праці.

З цим поглядом можна було б згодитись, якби актор мав удавати тільки прості, ординарні характери і типи людей, якби зміст сучасної драми був такий же наївний і ясний, як колись у п'єсах старого репертуару. Але й тоді траплялися часом чималі труднощі, особливо коли акторові випадало, наприклад, грати в історичній п'єсі характер, неясно зарисований. Сам Коклен розповідає про одну таку пригоду з ним самим. Йому довелось грати роль принца Мантуанського в п'єсі Альфреда Мюссе «Fantasio», коли вона йшла перший раз. Коклен, очевидно, неясно уявляв собі цей характер, бо мусив іти за порадою до брата вже покійного актора, до директора театру Тьєрі, до режисера Давена, і кожний з них уділяв йому своїх уваг, а Давен так навіть начитував йому цю роль, вдаючи, як би грав її покійний артист Потьє. Коклен сам чимало попрацював над текстом, і тим не менш після першої ж вистави і преса, і публіка, і товариші артисти накиннулись на нього з докорами, що він роль не зрозумів. Далі, каже Коклен, успіх все ж таки був і «публіка тішилась моїми утрировками» (sic!). Цей факт Коклен навіть як доказ того, що, опріч нього і двох-трьох його знайомих, ніби ніхто — ні публіка, ні преса — цього характеру не зрозуміли, хоч з читання вже раніш з п'єсою були знайомі. Не знаю, але запевнення Коклена мені нагадує відповідь того наївного москалика, котрий на увагу офіцера, що він іде «не в ногу», простодушно сказав: «Та то, ваше благородіє, вся рота 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 загальнолюд-

ських 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 бачки не носили, він пресерйозно відповів: «Ах, дайте спокій! Чи був ще на світі той Людовік XI, а ви вже до бачків чіпляєтесь!» Сумніваюсь, щоб з таким інтелектом і з таким «глибоким» знанням історії цей актор міг добре розуміти характери і освітлювати їх у дусі епохи, хоч би мав навіть визначний талант. А що ж зробить без глибокого інтелекту, всебічної освіти і ерудиції актор з роллю, яка має під собою певне філософічне обґрунтування, наприклад, з роллю Івана з «Братів Карамазових» Достоевського? Адже в діалозі Івана з чортом (властвою, в монолозі з самим собою), виразно проходять ті течії філософічних думок, з яких повстала ціла система Ніцше. Тут і «неприемлемость мира», і «преодоление человеческого», і атеїзм, і «человекобог», звідки вийшли пізніше у Ніцше «антихрист», «надлюдина» і т. д. Хоча Ніцше і називав Достоевського «своім великим учителем», але ми знаємо, що його філософічний світогляд склався самостійно і незалежно від Достоевського. А проте чи не з одних джерел пили вони обое, 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, Геккеля, 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. Може, мені завважать, що я ставлю занадто великі вимоги до актора взагалі, а тим більше маючи на увазі виконання тільки однієї ролі. На це скажу, що коли грати цю роль так собі, як раніше грали шаблонні актори, то це буде нудна, фальшива декламація, від якої глядачі поспнуть або повтікають з театру, коли дивитись на актора як на творця високих, самостійних цінностей, то в цій 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 відчutih, і зробити це так, щоб, перетворивши все разом огнем натхненної творчості в суспільно закінченім образі, запалити солодкою мукою орґіа з му душу глядачів. Це буде високе мистецтво, висока творчість.

І власне так грає цю роль артист Московського Художнього театру Качалов. Це є зразок того, на який високий щабель може підвестись справді інтелігентний і дійсно талановитий артист. Колись Поссарт, по гостинних виступах у Росії, зауважив з поведи російських артистів: «Viel Talente, aber sie haben keine Schule» («Багато талантів, але вони не мають ніякої школи»). Кажучи це, Поссарт мав на увазі брак чисто технічної, фахової освіти. Але і це він би тепер завагався закинути російським акторам. За останній час різні драматичні школи і курси дали нову генерацію артистів з доброю технічною підготовкою, а рівнобіжно з цим підвищився і загальноосвітній ценз актора в Росії. До порядної трупи тепер не візьмуть актора без фахової і загальної освіти, і, в кожному разі, такий актор там собі становити не здобуде. Особливо високу культуру актора виховує тепер Московський Художній театр, що має і власну драматичну школу.

Але, на жаль, слухність Поссартових закидів приходиться признати, приклавши їх до сучасного українського театру, з тою лиш відміною, що цей театр до того ж і особливими талантами тепер не визначається. Українському акторові фахову освіту заміняють практика і досвід, що так легко виробляються в рутину, а дійсний талант заступає так зване нутро, інстинкт, що зводить його на вузькі манівці. Але наші актори люблять навіть пишатись цією школою нутра.

Колись Гете, захоплюючись майстерністю французьких поетів, називав своїх німецьких колег дурнями за їх нецтво і пишання цим нутром. Він казав Еккерману: «Наші німецькі дурні бояться, що позбудуться таланту, коли попрацюють, щоб надбати знання; між тим всякий талант мусить житись знанням, і тільки при його допомозі він опанує своїми силами». Наш актор, не маючи освіти, ширшого світогляду, позбавлений і власного критерію, що допоміг би йому орієнтуватись у 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, дивись виступ нового артиста і наперед знаєш, як він проведе те або інше місце, як заакцентує якийсь колоритний вираз, де почухається, де позіхне, де сяде. Це не творчість, це якась грамофонна пластинка з наспіваним номером. У драмі актор чи актриса стараються надолужити уславленим нутром. Що ж це за нутро? Може, це й є той «огонь святого вдиховенья», той творчий екстаз, що збурує *mare tenebrarum*¹, таємні глибини

¹ Безодню незбагненого (латин.).

підсвідомого в людині, звідки, як Венера з піни морської, встають чарівні фантоми, але вже втілені в живі, художні образи? Може, це той екстаз, про котрий я казав, що він стрясає душі глядачів і запалює їх огнем оргазму? Отже ні: звичайні середні актори й актриси на це не здатні — це дар вибраних, виключно талановитих натур. Нутро — це здатність, здебільшого поверхово і наосліп, запалитися там, де це, на думку виконача, потрібно або де наперед загадає режисер — «нажми», мовляв. Це теж номер, і його особливо люблять різні примадонни і героїні. Існують, коли не помиляюсь, усього три гатунки цього номера: 1) з ефектним вигуком в кінці, 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого ці номери йдуть під зав'язу, цебто в кінці дії. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що нутро буває щире, завзяте, і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке нутро часом робить враження не тільки на празникову юрбу. Звичайно ж нутро — це шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької.

І все ж таки крізь мавповані форми іноді пробивається природний талант: це буває помітно здебільшого в п'єсах старого репертуару, де все ясно і просто, де актор не морочить собі голови ні над ідеєю п'єси, ні над психологією героїв. Зовсім інша річ, коли йому приходится виступати в новій психологічній драмі. Вже сама будова п'єси така незвичайна — без голосних ефектів, без монологів, натомість з силою психологічних нюансів, далі ірреальність деяких сценічних постатей, потреба заглиблення в ідею і утворення якихось настроїв — все це збиває актора з пантелику, робить цілком безпорадним. Тут, власне, і відчувається брак вищого інтелекту і відповідних технічних засобів, що дає фахова освіта. Актор борсається, мучиться і нарешті, махнувши рукою, грає, як звук, по старих трафаретах, мабуть, сам почувавши власну нікчемність.

Правда, бувають, як я згадував, виключно талановиті натури, що мають так званий дар внутрішнього прозріння, інтуїтивного заглядання в душу людини, завдяки чому вони легко схоплюють найдрібніші риси характеру, підмічають інтимніші переживання особи і дивують нас шедеврами творчості. Така, наприклад, М. Заньковецька. Прямо незрозуміло, як з невдячного матеріалу побутово-романтичних п'єс, неоригінальних і досить-таки одноманітних і примітивних, могла ця артистка видобути такі розкішні перла, такі коштовні самоцвіти і, головне, бути такою різноманітною на фоні власної індивідуальності! Безперечно, що тільки багата індивідуальність артистки, її вроджений (нехай навіть вузько спеціальний) інтелект і, головне, величезний талант могли

творити ці чудеса. Але, як це не сумно, що й Заньковецька посковзнулась в своїй першій спробі виступити в європейським репертуарі; таким слизким місцем для неї була роль Крістіни в «Забавках» А. Шніцлера. Що це доказує?.. Так чи інак, Заньковецька у нас одна, своїм визначним талантом вона стоїть осторонь від усіх, і, роблячи загальні 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 подобию 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 ці дані ми можемо ще розвинути в бажанім для нас напрямку, в тій чи іншій спеціальності. Це вже дає фахова освіта.

Наші актори звичайно з презирством говорять про драматичні школи і курси, називаючи це шарлатанством, 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 це і свідчить. Раз з початку, чи в школі, чи приватно, актор цих технічних засобів гри не засвоїв, то сцена йому їх майже не дасть і не розвине те, чого нема, — на сцені про це здебільшого пізно вже й думати, бо й ніколи, і тяжко, і охоти до цього не буде (звичайно, бувають винятки, але рідко). Придивімось хоча б коротенько, що ж то за технічні засоби і в 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 цього художньо-соціального явища. Взяті з живої театральної дійсності, ці приклади і факти, таким робом, не позбавлені конкретного значення, в яким може переконатись не тільки спеціаліст, а кожний спостережливий і уважний глядач, побувавши навіть в кращій з наших труп. Ітак — приклади і факти.

Щоб мати гарну дикцію (вимову), треба насамперед навчитись правильному диханню і здобути добру постановку голосу; опріч цього, дикція має ще свої правила і закони, які засвоюються пізніше, коли вже буде приладжений і настроєний потрібний для цього інструмент — голос. Я тут не маю писати

теорію дикції. Обмежуйтесь тільки констатуванням: чи вдовольняють наші актори вимогам теорії дикції в зазначених головних пунктах і чи високої якості та дикція, яку вони мають. Ітак, перший пункт: правильне дихання. Воно полягає на закономірнім вдиханні (з певним еластичним натиском на діафрагму) і на економнім, відповіднім даній потребі, видиханні; а з цього правило: при кожній нагоді робити в грудях запас свіжого повітря і з обрахуванням економити його витрачання. Уявіть собі вже немолоду, досвідчену і навіть відому актрису, яка цього правила або не знає, або не вміє додержуватись. Кожного разу, особливо в гарячих місцях ролі, ви почувате, 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 ці хлипання вдихання роблять дуже неміле враження, заважаючи і самій дикції. Артистка не має органічних вад або недуг в носі (катару, поліпа) і тому могла б, як це і рекомендується, робити вдихання переважно носом, коли балакає, і обережно, напіврозкритим ротом — в логічних (граматичних) і художніх паузах, і в крайнім разі перед голосними. Неправильне дихання помічається і у 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 цих прикмет голосу артист від природи не має, він може систематичними вправами їх до певної міри здобути, так само як може почасти поширити і природний діапазон свого голосу. Насамперед, значить, першою турботою артиста повинна бути якість його голосу. Бувають від природи голоси невдячні, з нечистим звуком — глухі, хрипкі, гугняві, верескливі, гаркаві, заїкуваті. Випростовувати такі голоси досить трудно, але знов-таки до певної міри при добрім старанні їх можна витягнути, роздати, вирівняти, зм'якчити. Здебільшого ці вади голосу не органічні, а набуті, здавна засвоєні і при правильній постановці голосу їх можна цілком усунути; можна навіть добитись ясного, чистого звука з грудним тоном (так званим обертоном). Жаль живий бере за артиста, коли чуєш у нього піднебінний, носовий, горловий і зубний тони — ці очевидні наслідки фальшивої постановки голосу. На українській сцені, переважно у мужчин, голоси глухі, з піднебінним і горловим тонами; у жінок взагалі голоси кращі, але у них подибуємо частіше зубний і рідше носовий тон. От приклади. Артист, що вже має чималу сценічну практику і грає відповідальні ролі; 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 боч-

ку, 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 невизначні: а тим часом, коли артист запалиться і в драматичнім місці добре гукне, ухо зразу ловить живіший і світліший звук. Ясно, що артист хвилинами трохи зсувається з піднебінно-горлового тону; значить, можливість кращої, більш нормальної постановки голосу у нього є. Ось два артисти, що мають літ по 12 сценічної практики. 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 суґубо горловий тон, наслідком чого звук застрягає в горлі і глушиться, давиться там. Кажуть, що обоє умисно 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 цей 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 надуживати. Ще один цікавий приклад. В одній великій трупі я знаю щось п'яťох артистів заїкуватих і косноязыких! Це 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 цю ваду сховати, затушкувати, хоч не завжди це їм удається. Драматична школа або й самі вони, роблячи потрібні вправи систематично й уперто, могли б цілком позбутися цієї прямо-таки скандальної для артиста вади.

Переходжу до дикції. Певна річ, що раз нема головних баз — правильного дихання і нормальної постановки голосу, то і сама дикція не буде добре дописувати, але на це складаються ще й інші причини.

Я не маю можливості в межах цієї статті широко і докладно говорити про всі вимоги теорії дикції, укажу лиш на порушення головніших її вимог і дам відповідні приклади.

Кожний окремих звук у голосі артиста повинен бриніти ясно, виразно, з належною силою і повнотою; групи звуків і слів повинні комбінуватись у добірній і чіткій артикуляції. Артист повинен дотримувати ритму мови і відповідного темпу, упокоряю-

чи для цього 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 або як «мине», або щось подібне до «мане»; замість «якби» вимовляють «якбе» і т. п. Це 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 волапука¹. 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 прискореного темпу в роті артиста образується часом якась каша, і публіка замість, наприклад, 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, у спокійних місцях ролі раз у раз задержує без потреби темп, розтягаючи слова, наприклад: «Я ж тобі каза-ав, чом же ти не вихо-одила?» Зате в гарячих місцях він що називається рве в клоччя свої чуття, а з ними і слова, що вибухають з нього скалічені, подерті і тому публіці часто незрозумілі. Річ дуже проста: під сильним натиском повітря, яке артист зразу видихає, звуки 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 вмів додержувати основного, і особливо фразового, тону і завжди його передчасно понижує настільки, що кінця фрази у нього вже не чути. І дивна річ, цей артист має гарний музикальний слух, а от тона у драмі взагалі держати не вмів; почасти це дасться пояснити його неправильним диханням: йому, очевидно, раз у раз бракує повітря в грудях.

¹ Пустий набір фраз, жаргон (англ.).

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. Близкими засобами інтонації артистові служать: художні наголоси (звукоподібний, символічний, драматичний) і художні паузи, а також відповідний основний тембр з його відмінами (або, як кажуть, загальні і поєдинчі закраски тону), сила, довгота і висота тону і т. ін. Художній наголос відкриває емоціональний зміст слова, художня пауза підготовляє 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. Gutman, міститься у мужчин в межах від А — е і у жінок від а — е). Ця монотонна мелодійка бринить переважно тоді, коли людина розмовляє спокійно. Якби вжити її на сцені так, як вона виглядає в житті, це було б щось нудне і сіре. Секрет розмовного тону на сцені полягає в тім, що артист, балакаючи трохи вище, ніж в житті, розцвічуючи дикцію мовними кадансами, вміє свою індивідуальну мелодію підробити чи пристосувати до характерної мовної мелодії тієї особи, яку він вдає, а публіці здається, що він розмовляє так же простісінько, як розмовляв би у себе вдома. Тут виправдується давнє театральне правило: будьте художні в простоті. Тайною розмовного тону на сцені колись віртуозно володів пок[ійний] М. Кропивницький і, здається, тайну цю заніс з собою в могилу. Деякі з його давніх учеників і товаришів, мабуть, у нього підхопили цю манеру, але все ж таки не вміють так досконало нею орудувати, а сучасні молодші артисти не дають нічого й приблизно подібного. Звичайно вони з деякою експресією проказують або прочитують те, що вивчили; особливо неприємно вражає це в п'єсах історичних, писаних білим віршем. У тієї драматичної актриси, 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. Це характерна риса майже всіх українських героїнь. Другою характерною рисою більшини 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, наприклад, 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 хвили одноманітних кадансів і вже промовляє в якімсь співочім тоні. (До речі, всі такі місця ролі вона здебільшого виголошує, обернувшись лицем до публіки; але це вже загальна вада українських артистів). Правдиве художнє чуття повинне б підказати їй, що це фальш, але артистка сама своєї вади не помічає, а ніхто інший її уваги на це не зверне. Як загальне явище можна констатувати факт, що артисти наші ні віршів, ні ролей, написаних віршами, а тим більше римованими, абсолютно читати не вміють. Вони їх проказують скандуючи, як школярі. Мимохіть насувається тут аналогія між українськими і російськими артистами, і особливо артистами Московського Художнього театру. Без прибільшення і по совісті мушу сказати, що сором стає за нашу відсталість, за нашу безпорадність з боку сценічної техніки перед цими віртуозами її. Не беру таких талантів, як Качалов, не беру навіть їх середнього актора, ні — кожний найменший актор цього театру може бути зразком технічних засобів для наших кращих артистів. Хай він не має такого таланту, як який-небудь наш визначний артист, хай не зуміє опанувати цілою роллю, але технічними даними, дикцією він далеко перевищує його. У Буало єсть афоризм: «*Se que l'on conçoit, bien s'énonce clairement*» («Що добре зрозуміле, те ясно і вимовляється»). Легуве, перефразовуючи цей афоризм, каже: *Se qu'on énonce clairement, se conçoit mieux* («Що ясно вимовляється, краще розуміється»). Це не вадить знати і нашим артистам.

Тепер скажу ще кілька слів про саме виконання ролей. Артист, приступаючи до вивчення ролі, мусить зробити наперед аналіз її. В головніших пунктах план цього аналізу може бути приблизно такий: 1) ґрунтовне ознайомлення актора з цілою п'єсою і уяснення 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 (під біографія) на підставі матеріалу з п'єси і власної уяви актора; 7) начерк її загальної психології виключно на підставі її ж власної акції в п'єсі і відносин до інших дійових осіб і подій; 8) вплив ідеї п'єси на спосіб зображення автором даної особи (наслідком цього — виявлення загального тону, колориту і стилю виконання); 9) конкретний вигляд цієї особи (кілька шкідів гриму і убрання, манера, походка, відзнаки і звички); 10) розме-

жування 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 цим приходять і інтуїтивне засвоєння художнього образу, який остаточно завершення добуває тільки на прем'єрі. Так повинно робитися і так приблизно робиться 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 уявляє собі образ *ad hoc*¹ 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 у групі він займає теж більш-менш означене ампула. Скажемо, комік, — у таких разі йому лишається тільки вяснити, до якого роду коміків належить дана роль: чи це комік-резонер, чи комік-простак, чи акцентний, чи характерний. Коли вяснив, все йде як по маслу. Він уже має вироблені прийоми для різних коміків; цих прийомів, цих трафаретів він свято і додержується. На першій репетиції він старається тільки орієнтуватись у загальній ситуації п'єси, на дальших репетиціях використовує вдячні місця, намічає ефекти, фортеля і сяк-так доучує роль під суфлера. Грим він здебільшого «создає» перед початком вистави, тоді ж добирає і вбрання. Звичайно, в кращих трупах все це робиться солідніше, з деякими відмінами, але загальна система скрізь та сама. Певна річ, за таких обставин ні про детальний рисунок ролі, ні про тонкість розуміння психології, ні про нюанси художнього виконання не може бути й мови. І коли ми все ж таки бачимо на нашій сцені високохудожню гру поодиноких артистів, то причину цього треба

¹ У даному разі (*латин.*).

шукати ні в техніці, ні в інтелігентній праці взагалі, ні в культурі актора, а переважно в таланті виконавців. Але талантів небагато, більшість — 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 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. Окрім талантів, він вабив оригінальними фарбами, яскравим свіжим колоритом; у нім сама за себе промовляла могутча національна стихія, і цього 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, окрім усього того, треба відзначити і те ідеалістичне посвячення дорогій, рідній справі, ту гарячу любов, що зігрівала до одноступенної праці піонерів молодого театру. Цього ідейного пориву і свідомої праці у сучасних представників українського театру щось майже не помітно. На місце славних могікан, 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 «русько-малоруськими» трупами. В храмі театального мистецтва він одчинив крамничку, шинок, де торгує фальшованим, залежалим крамом, де замість священного пектару споює відвідувачів гидкою, смердючою сивухою... І тепер на всю Україну маємо тільки одну-єдину трупу, що шанує давні традиції і тримається національного, ідейного напрямку. Кожному відомо, що це трупа Миколи Садовського. Тільки з цією трупою і можна серйозно рахуватись. Громадянство любить і шанує її, але, вважаючи її за крашу, воно має право ставити до неї більші вимоги; це 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 цю трупу, яка, на мою думку, теж назбирала чимало боргових обов'язків, що обтяжують її моральний розвій.

Але я зовсім не так уже скептично дивлюся на справи нашого театру взагалі. Констатуючи серед наших сучасних артистів брак чи, властиво, малочисельність природних талантів, я не узагальнюю це в факт виродження артистичної творчості. Талант річ вередлива і зрештою, коли хочете, залежна від багатьох причин і обставин. Серед сприятливих умовин з'являється і більше талантів, про що свідчить минуле нашого театру: була праця, був захват, огонь — були й таланти. Зрештою, про талант дуже часто не можна сказати наперед, чи він є, чи його нема. Бувають та-

ланти, які мляво, ніби неохоче з'являються на світ, з якими треба поводитись дуже обережно, виховувати їх. Прикладів цього можна б навести чимало. Красномовний приклад маємо в особі І. Тобілевича (Карпенка-Карого), якого актори довго вважали за корисного «стурблевого» актора, і тільки, але який згодом розгорнувся в справжній першорядний талант і був усіма признаний. По смерті небіжчика до цього часу нема достойних виконавців таких його коронних ролей, як Мартин Боруля, Калитка («Сто тисяч»), Пузир («Хазяїн»), Пилип Дорохвеїч («Батькова казка») і багатьох інших. Окрім того, навіть певний, признаний талант потребує культури, догляду, праці. Скільки незвичайної, невиспучої праці доложили до своїх талантів колишні знаменитості, як Тальма, Сальвіні, Поссарт, скільки працювали над тим, щоб витягнути свої таланти, наприклад, Южин (Сумбатов), брати Адельгейми, і скільки працюють над собою й тепер, мабуть, найбільш інтелігентний, освічений і славний артист Муне-Сюллі і ще більше признана величезна знаменитість Елеонора Дузе. Коли читаєш їх 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, а ргороє нам майже невідомого, дивується різномірності типів, які той надзвичайно художньо і виразно вдавав, причому зауважає: «Це було щось неймовірне! Але зате який упертий труд! У нього був свого роду тайний кабінет, куди, зачинивши вікна, спустивши завіси, він запирався з своїми костюмами, париками і приладами. Там, сам-один, при світлі ламп, перед дзеркалом, він творив собі голову. Він творив двадцять голів, цілу сотню, перш ніж знаходив підходящу, ту, що шукав і про яку 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 якихсь 15—30 «минут», за цей же час приблизно успівають і одягтись, і бути цілком готовими до виходу на сцену (винятків не беру на увагу). Але що ж це за грим! Насамперед, поміж ними нетрудно надібати ще й тепер таких, що ніяк не можуть позбутися старого, на порядних сценах давно відкинутого способу — гримуватись рисами, лініями, або коли й гримуються тонами, то часто не висвітлюють їх бликами і все ж таки хоч з краю 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 Переяславської літописи: «Начаша друга прѣд другою червйти лице и белимъ трѣти...» І це мають бути прості селянські 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 одмінюють свій колір, даючи якийсь блідо-фіалковий півтон, що не відсвіжає, а навіть трохи поглиблює ті місця, де їх положено, а білила, навпаки, роблять свої місця опуклими, роздутими. Головна вада більшини артистів — це взагалі надуживання фарбами. Покійний російський артист і режисер Московського Малого театру Ленський, 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 зіріст 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 особливостями анатомії лица, але скажу, що дуже часто бачу на нашій сцені замість обличчя культурної людини європейського континенту представника диких мешканців американських сільвасів — якогось татуїрованого індієця, і в крайнім разі — воскового манекена з протонародного музею. А тим часом грим — це ж живий скульптуро-портрет, який вимагає неабиякого хисту вправної художньої руки; це ж лице людини, дзеркало душі, куди з особливою увагою дивляться глядачі.

Багато треба було б сказати ще про рухи наших артистів і надто про їх жести. Рухи і жести відбивають в собі часто стиль епохи (поклони, повертання), вони виявляють вдачу, характер особи, і, oprіч того, жести йдуть у 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 парубоцькі і характерні (якогось дяка, шинкаря або п'яного мужика тощо) їм ще вдаються, зате інтелігентні жести у них зв'язані, неестетичні, а стильових і цілком нема. Порівняйте жести гордовитого польського магната Потоцького, цього маленького короля, що має під собою сто тисяч хлопців («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. Але між жестами соцініанина, палкого і благородного шляхтича Шмигельського, блискучого оратора, що бував, можливо, при королівських дворах і поводить ся як свого роду маркіз Поза, далі брата Гандзі, бравого козака і легкодухого Грицька («Ой не ходи, Грицю...») — теж різниці ніякої. Кажуть, жеста не можна навчитись, його треба мати або хоч відчувати, і тоді він сам прийде. Це велика помилка. Згоджуюсь, що жест треба відчувати, але ж його до певної міри можна і навчитись, так само, як, скажем, навчаються танцювати. Напочатку засвоюються основні прийоми жеста, а далі спостережливий артист сам його відчує і розвине. Адже ж повинна бути різниця, наприклад, між жестами пластичного давнього елліна, експансивного флорентійця часів Лоренцо Медічі, етикетально-елегантського маркіза часів Людовіка XIV і чванливого стольника царя Олексія Михайловича, — і тим не менш всі властивості цих стильових жестів російські артисти вміють чудово віддавати. Очевидно, не родились же вони з тими жестами, а мусили десь їх навчитись. Той же згадуваний французький артист Муне-Сюлі 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, студійте науку».

Тільки українські актори неначе не признають слушності цієї думки, бо за 30 літ існування театру їх техніка сценічної гри майже не посунулася наперед. Мабуть, добре-таки далась взнаки так звана романтично-побутова школа.

Що ж нарешті позитивного дає наш український актор? У крапці 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 глядача майстерною грою. Але творчість навіть такого актора все ж таки вузька, обмежена простонародною сферою і поза цією сферою вже нездатна так буйно розгорнутись. Звичайний середній актор, не маючи таланту, орудує тільки натуралістичними засобами гри

і, в кращім разі, дає бездушну, хоч і добросовісну копію дійсності; в гіршім разі, як здебільшого і буває, він обмежується готовими трафаретами свого амплуа. Для нового європейського репертуару наш актор поки що цілком не підготовлений, і тому на цій новій позиції перші кроки його дуже непевні.

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

А поки що, обертаючись до реальної дійсності, на жаль, приходиться констатувати, що таких акторів нашому театрові ще бракує.

Маючи перейти до української драматургії, я мушу в зв'язку з характеристикою актора ще зупинитись на режисерові.

Характер завдання режисера я схематичними рисами вже зазначив у першій частині статті, тепер маю трохи докладніше спинитись на його головних функціях. Режисер є та особа, під доглядом, впливом і кермом якої відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне, а власне той процес, коли писана п'єса стає творимою дією. У цім розумінні я і назвав режисера коефіцієнтом цього творчого процесу. Актор дістає роль, цебто схему, проект того типа чи характера, що має стати художньою дійсністю, одухотвореною його уявою, втіленою в його постаті. Він дає простір своїй творчій фантазії і проєктований автором образ і н д и в і д у а л і з у є. У своїх споминах про В. Комисаржевську Є. Колтановська наводить слова А. Чехова, що сказав якось одній актрисі: «Не бійтесь автора ніколи. Актор — вільний художник. Ви повинні утворити образ, цілком незалежний від авторового. Коли ці два образи — автора і актора — зливаються в один — виникає справжній художній твір». Цими словами Чехов, на мою думку, надзвичайно влучно охопив і окреслив завдання актора.

Завдання режисера цілком інше. Різниця між актором і режисером до певної міри нагадує таку ж різницю, яка є між одним з музикантів оркестру і дирижером. Але при цій аналогії треба взяти на увагу те, що партитура дає дирижерові далеко більше певного, ясно зазначеного, ніж п'єса режисеру, котрий мусить не

тільки зрозуміти і відчутти твір автора, але сам відшукати в нім і тональність, і темп, і стиль; це дає йому більший простір, але накладає на нього і більшу відповідальність. Режисер насамперед повинен мати художньо розвинену колективну уяву, з допомогою якої він міг би наперед бачити і чути в своїй душі все те, що колись опісля має відбутись на сцені. Вихідним пунктом своєї праці він повинен мати саму п'єсу як художній твір, значить, її ідею, її настрій і композиційну цілість. Для цього на його обов'язку лежить: подбати, щоб образ актора і образ автора зливались в один суцільний образ, зловити, зуміти найти настрій для всієї п'єси і окремих її моментів, об'єднати всі творчі сили колективу в художній ансамбль, добившись від нього віртуозної техніки, і, нарешті, поставити 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 цим переймається і по змозі захоплюється художньою стороною твору в його цілому, первісному вигляді; і чим більше він захопиться або й закохасться в нім, тим буйніше і краще зможе уявити собі його художню картину. Далі він починає конструювати, інсценізувати твір уже як п'єсу, для чого, маючи на увазі закон сценічної простоти і ясності, робить експозицію, цебто намічає все те, що треба висвітлити, відзначити і що притемнити або й викинути цілком (так звані купюри); у таких випадках він, за згодою автора, а коли автора нема, то обережно і в певних межах самостійно, може навіть переставити і переробити (не дописуючи свого) окремі фрази, сцени і яви. Коли текст п'єси, з огляду на сценічні вимоги, вже готовий, тоді режисер укладає загальний і детальний план постановки. Він дає художнику-декоратору перспект декоративної обстанови, художник відповідно до цього виготовляє ескізи і макети декорацій і після обопільного порозуміння з режисером приступає з цього моменту вже до самостійної малярської праці. Ще перед початком репетицій режисер повинен установити в своїй уяві тон і стиль п'єси, що дуже часто змішують. Як мова людини, так і кожна п'єса підлягає законам ритму; ритм — це ряд послідовних, але не однакових по силі і довготі тонів, що чергуються межі собою в строго означенім порядку; ці поєдиничні 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 нерічевих, зайвих дрібниць і є стилізація. Величність

і спокій в мистецтві — це те, що зветься стилем». Тільки після цієї попередньої роботи режисер зможе уложити так звану режисерську перспективу, цебто динамічну картину сценічної акції в її послідовнім розвої і відмінах... Тоді, власне, вже в повнім узброєнні, він може скликати і потрібних акторів на зібрання (зчитку), де прочитується вголос п'єса, а потім режисер викладає свій погляд на ідею твору і художній світогляд автора, установлює тон і стиль п'єси, відкриває план постановки і загалом всю режисерську перспективу. Талановитий режисер повинен зацікавити, заразити артистів своїм настроєм і запалити їх до праці. Тут же між артистами і режисером відбувається обмін думок, виясняються невизначні місця п'єси, окремих характерів і тут же вперше роздаються ролі. При поділі ролей режисер повинен мати на увазі не амплу (як це робилось і робиться й досі на провінціальних сценах), а тільки особистий хист і індивідуальні властивості артиста. Г. Фукс з поводу цього зауважує: «Поділ ролей по амплу (перший коханець, резонер, фат, комічна стара) є пережиток старої театральної традиції, що а в т о м а т и ч н о розрпшала 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 потрібний тільки на репетиціях, щоб стежити за артистом і «подавати» лише тоді, коли артист на момент зупиниться, забувши слова; на спектаклі його цілком не повинно бути, як це тепер вже й заведено по деяких театрах; Париж, наприклад, цілком не знає суфлера. В Московськїм Художнім театрі суфлер сидить на спектаклі тільки на випадок потреби негайної допомоги, цебто на випадок нещастя. Є кілька методів ведення репетицій, але вони різняться в деталях, у головному вони сходяться. Спершу репетирують п'єсу начорно, коли розробляються mise en scèn'i, групировки, рух і позиції ансамблю, потім починаються репетиції начисто, коли режисер пильнує, щоб артисти не спускали взятого тону, додержували стилю і грали в а н с а м б л і, себто щоб гра кожного була в гармонійній згоді з загальним тоном всіх дійових осіб (а разом з тим це є та згідність, певність у ході п'єси, коли артисти вчасно відповідають на репліки партнера). Режисер мусить уміти кількома художніми, типовими рисами зв'язувати той загал, 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, вичерпну 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. Далі на обов'язку режисера лежить правдиво і мальовничо будувати народні сцени — надавати юрбі душі, індивідуалізувати її, а також мати догляд за всіма технічними приладами, світляними і іншими ефектами, реквізитом, бу-тафорією 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 рещетиція повинна йти як справжня вистава — при повній декораційній обстановці, повнім гримі, і убранні, і повнім художнім викопанні. Гагеман каже, що режисер повинен мати «універсальну, особливо філософічну, естетичну і культурно-історичну освіту: повинен знати, чого досягли в різні періоди часу література, малярство і пластика, повинен відчувати дух різних епох... повинен сам бути трохи письменником, трохи художником, скульптором і музикантом... і принаймні з тонким смаком декоратором внутрішньої обстановки — словом, бути різнобічно освіченим художником». У великім поряднім театрі повинно бути кілька, і в кожному разі не менше двох, режисерів, щоб, поки один з них ставить одну п'єсу, другий мав час підготувати другу. В театрі В. Комісаржевської було кілька режисерів, причому там ще була художня рада, котра завідувала репертуаром. Художня рада намічала кілька п'єс і доручала постановку їх кільком режисерам. Режисер, простудіювавши п'єсу, подавав до ради свій детальний план постановки і обрахунок матеріальних видатків і тільки після санкції ради приступав до праці. В тім же театрі в поміч режисеру був спеціально запрошений літературний критик (Волинський), 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, окрім декорацій, виготовляли ще й ескізи убрання, і грим артистів. У Московськiм Художньому театрі, окрім двох головних режисерів, є ще кілька чергових: всі разом з трупкою ведуть «собеседования» з поводу загальної постановки п'єси і виконання ролей. Цікавий метод, з яким вони підходять до уясування і засвоєння ролі: розглядають певну особу з п'єси не тільки в момент самої дії, а уявляють собі її 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, приходиться другий, робить свої вказівки, поправки (може навіть накласти своє veto на попередню роботу), починає чистову роботу і доводить всю постановку до кінця; на другу п'єсу вони ролями міняються. В першій стадії праці (чорнової) режисер дає простір індивідуальній творчості актора, вислуховує його думку, змагається або приймає його доводи і нарешті порозумівається; в другій (чистовій) стадії має голос тільки режисер. Можна годитися або ні з такою режисерською системою, з таким методом засвоєння ролі, але шедеври постановок цього театру уже самі за себе промовляють. Справді, лишається тільки дивуватись, як з лапідарної ремарки Шекспіра: «Рим. Улиця» — режисерський геній міг утворити живу грандіозну картину дійсного Рима часів Цезаря! В убранні, жести, у всьому дотриманий стиль епохи і високоестетичний смак режисера. А стиль грибоєдовської Москви, стиль Чехова в його п'єсах, перспектива внутрішніх покоїв, сонячне освітлення і загалом життя околиць природи в деталях, що зливається в високохудожнім інтимним виконанням цих п'єс настроя, — все це разом давно вже придбало собі загальне признание. Правда, не слід при цьому забувати, що кожна така постановка п'єси вимагала для себе кілька десятків репетицій і кілька десятків тисяч карбованців.

Обернемось тепер до режисерських постановок в українському театрі.

Знов упереджаю, що, говорячи про стан режисури, я буду мати на увазі не одну якусь трупу, а взагалі весь український театр. Приклади ж буду брати з більших труп, де ця справа яскравіше виявляється і де з нею так чи інак можна рахуватись.

Навіть якщо ніяково, попросту соромно говорити про постановки в нашій театрі після того, що я побіжно і коротенько успів сказати про поважний стан режисерської справи взагалі і про ту силу енергії, розуму, таланту, нарешті матеріальних видатків, що прикладаються до цієї справи в кращих російських театрах. Насамперед, у нас до цього часу самі навіть режисери не навчилися відрізнити постановку від обстановки і, властиво, коли на чому як-так, по-старомодному, і розуміються, то тільки на обстановці. Звичайно, в якій-небудь більшій і кращій трупі і режисерську справу краще поставлено: ведеться чистіший репертуар, не допускається клоунада на сцені, навіть помічається певна ідейність в доборі п'єс і самім виконанні їх, не кажучи вже про більш

матеріальні видатки на декораційну обстанову і гардероб, але все це тільки часткові відміни, — сама ж система режисури, принципи, на яких вона будується, скрізь однакові. Я ж, власне, і маю тут говорити про систему і, власне, з теоретичного, принципіального боку.

Про декораційну обстанову, це ніби найміцніше місце українських режисерів, я буду говорити нижче; тепер, бажаючи бути послідовним, мушу почати з безпосередньо режисерської праці, про яку свої загальнотеоретичні думки я вже висловив.

Український режисер так само робить експозицію п'єси, зазначаючи купюри, переставляючи сцени і т. п. Але як же він це робить! Користуючись правом режисера, цей здебільшого малоосвічений чоловік поводить себе занадто безцеремонно, щоб не сказати більше; навіть з такими — на наші стосунки — класиками української драматургії, як Карпенко-Карий і Старицький. Наприклад, у п'єсі Карпенка-Карого «Гандзя» він викидає роль Жозефіни, а в історичній п'єсі Старицького «Богдан Хмельницький» вставляє цілу сцену поєдинку Барабаша з Тимошем, взяту з російської драми того ж імені якогось Соколова, і хор дівчат з гопаком на кінці! Це має бути експозиція п'єси, інсценізація тексту! Порядний режисер, звичайно, собі цього не дозволить, але і його експозиція теж не дуже-то визначається справжнім літературно-художнім смаком. Вся попередня робота режисера зводиться до поверхового ознайомлення з п'єсою — і край. Він намічає вдячні і ефектні місця п'єси і на репетиціях їх відзначає, а решта, мовляв Купер'ян, «якось-то буде». Про стиль історичний чи який інший не може бути й мови; досить того, що актори вдягнуться в козацькі та польські костюми, для всіх часів нашої історії і всіх військових рангів однакові, а здебільшого і прямо потворні. Зрештою, коли вони вдягнуться і в правдиві історичні костюми, то, очевидно, стилю цим не допнуть. Загальний тон п'єси при добрім складі зіграної трупи виробляється якимось сам собою, — досвідчені актори його часом самі додержуть. Що ж робить режисер? В кращім разі він ставить так звані народні сцени, якщо вони є, установляє *mise en scèn*'и, показує місця та, коли має ласку до якоїсь актриси, начитує їй роль. Випадкових уваг режисера під час репетицій, звичайно, до уваги брати не можна: надто вони і випадкові, щоб хіба дивувати своєю курйозністю. За чотири-п'ять репетицій, коли акторські позиції установлені, народні сцени наладжено, ролі підучено і в виконанні помічається «бойкий» тон, кажуть, що «пієса 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 тра-

фаретне, нікого не дивує і не запалює. Публіка йде дивитись переважно нову п'єсу. І коли вистава все ж таки має успіх, то на це складаються три причини: часом талановита гра окремих артистів, достоїнства самої п'єси (які актори люблять присвоювати собі), невибагливість публіки, що або дивиться через рожеві патріотичні окуляри і все хвалить, або не вміє відрізнити заслуги автора від заслуг актора. Я вже не кажу про успіх у юрби, що дивиться на театр як на зрище і з однаковим ентузіазмом приймає і «Саву Чалого», і «Чарівницю», аби б лиш були ефекти — стрільба, пожежа тощо.

Придивімося ж критичним оком до цієї режисерської системи.

Роблячи характеристику актора, я вже вказував на невігідність вивчення ролі без попереднього і детального ознайомлення з цілою п'єсою. Це потягає за собою ряд мимовільних помилок в розумінні ролі і дає тільки автоматичне засвоєння тексту, що притуплює і стримує вільний лет творчої фантазії. Ще більша невгода від поділу ролей на амплуа. Актор, звикший до одного якогось амплуа, вже й дивиться на кожну роль тільки з становища свого амплуа; він обтинає і підганяє роль на свій копил, до свого спеціального, вузького розуміння, наслідком чого індивідуальна творчість у нім завмирає і місце художника заступає ремісник.

Режисер, що не зумів чи не схотів заглибитись у п'єсу так, щоб переїняти її настроєм до останку, щоб його душа злилась із 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? З першого ж зібрання (зчитки) режисер повинен установити зв'язок між автором і актором через себе, бо в цім напрямку має йти і вся дальша робота на репетиціях. Щоб цей зв'язок був щирий, вільний і, так би мовити, любовний, режисер повинен досягти його силою переконання, віри і художнього запалу. Якщо такий зв'язок буде з самого початку установлений, робота режисера зразу улегшиться; актори, об'єднані ідеєю автора і творчим запалом режисера, зможуть легше проявити і свою колективну творчість у 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 місе ен сцен'и, та ж одноманітна гра, яка і вчора, і позавчора...

Навіщо, наприклад, 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 цій зчитці, коли до того ж і режисер не висловить своєї провідної думки, не дасть пояснень? Вже краще тоді дома самому прочитати п'єсу. Ще скажуть: потрібна зчитка, щоб установити місця, групування, позиції. Але ж всі ці позиції і рух ансамблю однаково будуть ще десятки раз перемінюватись режисером на репетиціях. Загальний тон п'єси, як я казав, у нас установлює не режисер, а, йдучи за художнім інстинктом, його ловлять самі актори. Правда, старі актори вміли якось самі і знайти тон, і добре його додержувати; це було їм тим легше, що й п'єси давнього репертуару здебільшого були досить-таки примітивно збудовані, через що їм легше було в них орієнтуватись. Сучасні наші актори, *volens-polens*¹ ідучи за своїми попередниками, далеко не можуть задовольнитись з цього боку,— у них тон раз у раз кульгає або бринить так уже різко, шаблоно, що відносних тонів і нюансів у ньому не почує. Щодо стилю, то нема що й казати. Для того, щоб стиль відчувати, треба заразитись його мікробом, а щоб заразитись мікробом, треба мати для цього вже готову «среду», ґрунт, тобто всебічну освіту, високу культуру, знання епохи, духу часу. У нас же думають, що досить зробити історичні меблі, убрання, зброю (що, до речі сказати, вживаються потім без розбору для всіх історичних п'єс), і вже того досить, вже ніби додержали стиль.

Цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського начитування. Режисер начитує актору або актрисі роль прямо з голосу, і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, цебто копіювати, передражнявати його. Тут, звичайно, нема місця для індивідуальної творчості, а замість неї щось вроді автоматичної зубрьожки російських школярів. Цей схоластичний метод, позичений у нас колись з російської сцени, час би вже давно закинути.

Нема що розводитись про потребу справжніх генеральних репетицій з обстановою, убранням, гримом і т. д.,— це кожному і так очевидно. Окрім того, що не буде різних несподіваних і курйозних дефектів на прем'єрі, не буде і таких, наприклад, випадків, що актриса, побачивши допіру на сцені актора, загримованого якоюсь потворою, починала сміятись або жахатись, що в її роль цілком не входило.

¹ Волею-неволею (*латин.*).

Відомий російський драматург і поет Олексій Толстой в одному листі з приводу постановки своєї п'єси «[Царь] 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 хвилинка для артиста дуже цінна; він не має права не тільки на щось фальшиве, але й на щось байдуже». Якраз з усім тим, чого не допускає мистецтво, на що не має права артист, ми нерідко і зустрічаємось на українських виставах. І нічого дивного. Раз п'єса не мала належної зрєпетовки, виконання її не може не бути випадковим, без перешкод і різних притичин: там актриса спізнилась на вихід, і на сцені пауза, там актор перехопив чужі слова, а то й цілу яву, заплутав партнерів, всі збилися — і знов пауза, а там не взяв репліки, піймав гаву — і знов пауза... Так, ніби захарчованою шкапою, запряженою в розбитого драбінчастого возка, 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 це ж значить, що вона йде з повним художнім ансамблем? Де ж запорука, що знайдений тон є дійсно правильний? Що трактування ролей відповідає художній концепції автора? Що, нарешті, актор, від котрого абсолютного знання ролі не вимагається, не переставить слів, не перекрутить фраз і тим самим не поспеє ритму мови, смислу виразу, літературного стилю п'єси? Режисер і сам може помилятися, але ж, стежачи за всією п'єсою, відповідаючи за її загальну постановку, він повинен всю творчість колективу пропустити через власний критерій. Кому ж, як не йому, можуть бути видніші дефекти окремих виконавців і дефекти ансамблю? Його випадкові уваги можуть мати цінність, але також випадкову, неповну. 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 виконавців, так званих прем'єрів.

Колись українські режисери уславились були умінням зразково ставити масові народні сцени. Сучасним режисерам і цього признати не можна. Насамперед, як виглядає цей народ, ці статисти і хористи на сцені? Часом вагаєшся сказати, до якої навіть нації вони належать...

Какая смесь одежд и лиц,
Племен, наречий, состояний!

Вже про грим нема що й казати — тільки слава, що грим! В кращім разі, нашмарує пику суриком або, вже як настане помічник режисера, начепить якусь химерну бороду — ото й по всьому. Але як вони одягаються по кращих групах! Один вдягне херсонську свитку, що застібається збоку, другий — полтавську, що застібається спереду, цей — 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'їхались з різних сіл, повітів, навіть губерній на якийсь великий ярмарок. А тим часом це ж діється в однім якімсь селі, де люди строго додержуються одностайності в убранні. В п'єсі «Зимовий вечір», наприклад, дія відбувається десь на правім березі, біля австрійського кордону, а на сцені парубки в ній чомусь пишаються полтавським одягом. Але це ще с'як-так у порівнянні з тим, як виглядають на сцені дівчата. Про грим я вже казав — це якісь розмальовані ляльки, але убрання... У нас в осередку України показують на сцені якихось опереткових пейзажок, 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 у паняньські корсети і з накрученими буклями? Можна не знати ще історичного стилю, можна не доглупатись до особистого стилю письменника, але не знати стилю свого, національного, народного — це просто сором. Ще п'ятнадцять-двадцять літ тому режисер міг робити часткові помилки, але тепер, коли навіть у музеях, у кустарних крамницях цих зразків народної умілої роботи лежать цілі стоси, таку байдужість режисерові простити ніяк не можна. Так само ніяк не можна погодитись з виконанням народних пісень ніби тим же народом під оркестр і дирижерську батугу і не в оперетках, а в побутових п'єсах, як, наприклад, «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, незайману, стихійну красу пісні. На жаль, і тут представникам народного театру багато дечому треба повчитись у інтелігентних керманічів Московського Художнього театру. Нехай би подивились, як у цім театрі поставлена хоча б сцена «В Мокром» у «Братях Карамазовых», як там витримано стиль народного великоросійського убрання і специфічно народний характер великоросійської пісні.

Щоб добре ставити масові народні сцени, треба вміти і н д и в і д у а л і з у в а т и юрбу, розбивши її на групи і надавши кожній з них особливого характеру. Це дуже добре розумів покійний Карпенко-Карий, що для таких властиво безсловесних груп і окремих верховодів їх писав умисне слова, цілі фрази (окрім тих, що заведені в п'єсу), і тоді вже режисер Саксаганський диригував тією юрбою, як оркестром. На цю працю з юрбою витрачалась величезна сила енергії і часу: п'єса «Бурлака», наприклад, пішла тільки з двадцяти чотирьох репетицій, «Богдан» — з вісімнадцяти, і ще казали, що мало. І дійсно — мало, коли порівняти з працею Московського Художнього театру, де ставлять п'єси, роблячи від п'ятдесяти до ста 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, у дійсності був ним за лаштунками і власне, як а в т о р, міг найкраще ставити особливо свої пієси, бо був до того чудово підготований та, окрім 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 вшир. Актор повинен добре грати, а режисер — уміти ставити трагедії, драми, комедії, водевілі, фарси, оперетки і опери, оригінальні й перекладені з чужих мов. Від них вимагається універсального хисту, різнобічного таланту. В російському театрі, коли актор прослужить рік-два в фарсі чи в оперетці, його вже до порядної драматичної трупи не візьмуть, бо він здеманірується, губить школу. У нас актор — це якась Mädchen für alles¹ на всі руки й на всі штуки, але зате ж який з нього морочливий і невдячний матеріал для праці режисера.

Обернемось тепер до техніки сценічної обстанови. Сучасна лаштункова система з її механічними приладами дедалі все більше викликає справедливе невдоволення з боку новаторів театрального мистецтва. В своїй, уже не раз цитованій мною, книзі «Революція театру» Г. Фукс наводить такий погляд на цю справу Ансельма Фейєрбаха: «Я ненавиджу сучасний театр, бо маю бистрі очі, і я не можу не бачити цього пап'є-маше, цих рум'ян. З глибини душі гидую пошлістю цих декорацій. Вона розбещує публіку, убиває в ній останню решту здорового розуму, вона виховує в ній вандалізм смаку, з яким не погодиться ніяке мистецтво, який воно струшує з себе, як порох».

¹ Дівчина для всякої роботи (нім.).

У 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 й капітальних дефектів, між якими пайголови́нший той, що з огляду на свої специфічні властивості і саму конструкцію ці сцени вимагають для себе спеціального репертуару. Але і стара сцена з лаштунковою системою, поруч з розвоєм різних галузей сучасної техніки, підлягла 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 обстановці сцени. Нові конденсатори електричної енергії дають тепер величезні джерела світла, що регулюються досконалими реостатами, а так звана п'ятифарбова система, удішнена пристосованням 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 прибудування (дерев'яні чи піби кам'яні), живі та штучно імітовані рослини зливаються поволі з установленою в перспективі і відповідно освітленою картиною задньої завіси. Все разом дає повну ілюзію художньо правдоподібної дійсності. На підставі тих же законів оптики і перспективи встановлюються тепер і павільйони (внутрішні покої). Глядач бачить справді людське житло, помешкання з кількох кімнат, бо крізь відчинені двері йому видно другу, третю кімнату, а при арковій системі і цілу анфіладу покоїв; стіни роблять враження не холщових, а дійсно мурованих, вікна мають широкі підвіконники і т. д. Нарешті, от уже більше десяти 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 Ляутешплегера і реформована сцена Фріца Брандта.

Рухлива сцена — це величезний круг, що обертається електричною силою; коли грають на передній часті круга, задню тим часом обставляють; під час антракту круг обертається задньою стороною наперед, на що треба всього одну-півтори хвилини, і можна вже грати далі. Реформована сцена — це дві запасні платформи з обох боків сцени, що обставляються в спеціально прибудованих там же помешканнях і по черзі викочуються на сцену, коли скінчиться попередня дія. Більш вигідною і практичною вважається рухлива сцена, бо не потребує великих прибудувань з боків і при потребі павільйонів малих розмірів може дати кілька декораційних змін зразу.

Всі українські трупи мандрівні. Не маючи власних сталих театрів, де б могли грати підряд цілі сезони (за винятком трупи Садовського, що отаборилась на кілька літ у Києві, але тільки в зимові сезони), вони мусять переїздити з міста до міста. Певна річ, що вже сам кочовий характер їх існування позбавляє ці трупи можливості мати важкий і складний декораційний інвентар, що лягав би надмірним тягарем на їх бюджет і заважав 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 обстановки. Погодити цілком протилежні вимоги — жорстокої дійсності і високої художності — річ дуже трудна і звичайно дає наслідки не на користь художності. Граючи випадково на тій чи іншій сцені, наші трупи змушені вдовольнятися тими світляними приладами і почасти тією декорацією (особливо павільйонами і лісом), які там їм трапляються. Але навіть на великих сценах всі світляні ефекти виконуються при допомозі освітлення рампою, софітами та одним-двома рефлексорами малої сили і періодко навіть попсованими. Якої ілюзії можна досягти з такими приладами, коли їх освітлення до того ж майже не можна регулювати? Врешті, маємо голубе місячне сяєво, що чомусь раптом падає конусом на сцену, або такий же несподіваний буряково-червоний захід сонця. Ото і вся поезія світляних явищ природи! Правда, всі зазначені обстановки не залежать від доброї чи злої волі наших режисерів. Але тим не менш колись український театр здобув собі славу своїми художніми постановками, а дехто любить ще й досі пишати назвою українських мейнінгенців. На чім же тепер спирається це їх пишання? Ми вже бачили, що автономно-творчої праці режисера, яка у мейнінгенців виявлялась в зразково-художнім ансамблі, у нас, принаймні тепер, ані слідно. Не бачили її ні в стильово додержанім народнім убранні і співах, ні навіть у масових народніх сценах, що за попередніх часів були ведені без порівняння краще. У чім же виявилася творча режисерська праця? Може, в художнім натуралізмі сценічної обстановки, якою справді так уславились колишні мейнінгенці? Я зауважив, що при частих переїздах це річ дуже нелегка, але чого не зробить геній художника-режисера при добрім бажанні, щирій праці і гарячій любові до рідної справи! На жаль, ілюзорність таких надій і на цей раз стає занадто очевидною, зустрівшись з фактами прикрої дійсності. Хто бачив постановки чи, вірніше, обстановки таких п'єс, як «Вій» і «Чарівниця», навіть по великих трупах, мусив признати, що більшою профанацією декораційно-художнього мистецтва трудно собі й уявити. Ця в хмарах панночка, ці павуки, чорти і труни на вірвовках, дракони, що викидають фейєрверковий огонь з папек,

і ці знамениті пожежа і обвал хати — все це разом і зокрема такий грубий і гидкий балаган, що своїм неестетичним впливом на юрбу може дорівнювати хіба тільки впливам Пінкертонів і Шерлоків Холмсів.

Але й взагалі декораційна обстановка на українській сцені відгонить дешевим, неестетичним лубком. У наших спеціалістів-декораторів (за винятком праць В. Кричевського та І. Бурячка в трупі Садовського) бракує в їх роботах рисунка, чуття колориту і часом навіть знання елементарної техніки. І тому замість хмар ми бачимо щось таке, що нагадує драглі, і замість гір — якісь телячі мізки абощо. Закони оптики і перспективи для декоратора, як і для режисера, маловідомі; 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 разів більша за ті хати, коло яких вона ніби стоїть. Декоратор, очевидно, не бере на увагу, опріч малярської, ще й сценічну перспективу, а режисер, не помічаючи його помилки, ще й поповнює її, випускаючи актора з заднього плану. Обставляючи сцену, декоратор ставить дерево, написане в темнім тоні, на першім плані, а написане в яснім — на заднім і т. п. Таких і подібних грубих помилок можна б при бажанні налічити чимало. Але що найгірше, так це те, що більшина дефектів походить навіть не з незнання, а прямо-таки з непростимої байдужості та неуваги п[ана] режисера. Чим іншим пояснити, наприклад, такі факти, що в п'есі «Дві сім'ї» на великдень коло хати красуються... повняки (сопяшники)? Неначе не по сезону... Або те, що вгорі з-за лаштунків визирає чималий шмат погано підтягнутої запасної завіси? Що холщові декорації ступу або хати так немідно підтягнені чи зле зроблені, що ходять ходором? Опріч таких дефектів, що без них не минає ні одна вистава, прикро вражає ще шаблонність декораційної обстановки. Десятки п'ес ідуть при одній декорації, а часто і при тій же самій внутрішній обстанові. Та невже ж режисер ніколи не подумається поставити хату з ванькиром, або хату з кімнатою в перспективі? Зрештою ж, і не скрізь хати однакові, і щодо розмірів, і навіть щодо внутрішнього вигляду; мусить бути, наприклад, різниця між хатою в [п'есі] «Украдене щастя», цебто галицькою хатою, і хатою російської України. Але чомусь наші режисери над цим голови собі не морочать. Вони вважають за краще йти добре утоптанною 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 нами довіку. Це тим більш сумно, що деякі кращі трупи, граючи по великих містах у добре опоряджених театрах, мають і більш відповідні художнім вимогам технічні засоби, і при

бажанні працюючого режисера спмагаються часом дати досить-таки гарну сценічну обстанову. Наприклад, у трупі Садовського в Києві вже помічається напрямок до дійсно перспективного трактування сільської околиці («Наталка Полтавка»). Там же позначились і деякі цікаві декораційні мотиви, хоч, правда, ще не цілком використані, розроблені і дотримані у виконанні («Надія», «Брат на брата», «За синім морем», «Гетьман Дорошенко»). Власне, в цім напрямку слід би йти цій трупі й далі, обревізувавши, переглянувши і переробивши наново добру частину давніх постановок. Це 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; цими чинниками були: драматична література і публіка. Театр мусив виставляти те, що постачала драматична література, але разом з тим мусив ще й потурати вимогам і смакам публіки. Ідейно він залежав від світогляду драматургів, економічно — від ласки глядачів. Ця залежність утворила йому службове становище, що нерідко припинжувало його самостійно-культурне значення і стримувало вільний розвій. Звичайно, в різні часи разом з розвитком культури і еволюцією ідей в громадянстві мусив відмінитись і вплив зазначених чинників на театр.

З усіх родів літературно-художньої творчості драма завжди була найтруднішим. Коли в сучаснім епосі (роман, повість) визначну роль грають психологічні завдання, то, ще більше ускладнюючись в драмі, вони разом з тим поставлені в вузькі межі їх літературного вияву, залежного від вимог сценічної архітектоніки, діалогічної форми твору і його порівнюючи невеликого обсягу, що має змістити в собі якихось дві-три години вистави.

Власне, мабуть, завдяки трудності і складності цих завдань, ми помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвитку всіх родів літератури, в періоди найвишого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутності держав, коли обставини дають і найбільше імпульсів для такого роду літературної творчості. Три блискучі епохи найбільшого розвитку людськості позначились, як каже В. Острогорський, і в найбільшій розвої драми. В першу епоху, зараз по перських війнах, під час найбільшого філософічного розвитку і зросту політичної сили греків, з'являються майже рівночасно зразу чотири великих драматургів, що поклали основу справжньому театрові: Есхіл, Софокл,

Евріпід, Арістофан. В другу епоху — Англія часів Реформації, коли вона своїм політично-релігійним становищем, переможними війнами на морі, колонізацією і вченістю здобула найбільшого значення в Європі, тоді ж появляє і славетного драматурга В. Шекспіра; Іспанія, яка досягла могутності перемогами над маврами і своїми морськими силами, яка визначалась буянним лицарським духом і змаганням католицтва врятувати свою владу жахами інквізиції, дає саме тоді, майже рівночасно з Шекспіром, двох іспанських драматургів — Лопе де Вега і Кальдерона; у Франції трохи пізніше, але в XVII віці, по боротьбі з гугенотами, ще під свіжим впливом лицарства і під час зміцнення королівської влади, яка оточувала 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 спиваючи, то знов посуваючи наперед її розвій. Всі ці відміни мусили покласти на неї свій відслід, і ми не зможемо дати їй правдиву оцінку, коли не візьмемо на увагу її історично-художню кон'юнктуру.

Придивімося ж тепер хоча б у загальних рисах до еволюції драми.

Перші джерела грецької драми ховаються ще в початку VI в. перед різдвом Христа; походять вони з тих святочних ігрищ і забав, присвячених культові Діоніса або Вакха, що справляли греки весною і зимою кожного року. Святкування ці, як відомо, склалися з промов, співів (дифірабів) і вистав кількох трагедій (трилогій), що завершувались сатиричною драмою. Цей релігійний характер зберегли вистави і тоді, коли в V в. на їх ґрунті збудувалась міцна і поважна інституція — театр, де на чільному місці, в оркестрі (нинішній партер), стояв 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 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 таємничо і повновладно панувала над усім світом богів і людей.

Бажання і пориви героя спонукали його до змагання з цією Долею, наслідком чого виникала трагічна боротьба, що завжди закінчувалась перемогою Долі, під ударами якої і падав герой. У душі глядача така трагедія викликала два почування: співчуття і страх. Співчуття було до героя, що під впливом неблаганної Долі допускався таких вчинків, які замогували його в цілий ряд провин, а провини доводили до катастрофи. Глядач бачив, що всі зусилля героя, всі намагання його уникнути призначеного даремні і що сам він тільки іграшка в руках Долі. Свідомість цього викликала в душі його страх, бо щось таке могло статися і з ним самим. Але цей страх полегшувався в душі під впливом іншого почування — почування втіхи і радості за людську природу, на боці якої все ж таки лишалась моральна перемога, бо стихійна сила могла знищити особистий добробут, могла навіть повернути царя в нікчемного старця (наприклад, Едіпа), але не могла вбити у ньому людину з її вічними поривами до добра і правди. Ці почування повинні були підносити глядача понад обставини буденного життя, будити в нім величний настрій, прочищати і відновляти його душу.

Але еволюція думки незабаром відкрила для грецької трагедії нові перспективи, вивішивши її на той раціоналістичний шлях, яким далеко пізніше пішла європейська драма. Першим на цей шлях вступив сучасник Софокла — Евріпід. Уже 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 суцього 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 є моральна є розуміння чисто суб'єктивні. Виходило, що людина є сила самовільна, яка сама собі довліє, — 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 ефіра. 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)¹. Малюючи складну психологію своїх героїв, він разом з тим замість велично-спокійних дійових людей у п'єсах своїх попередників (Есхіла і Софокла) утворює людей рухливих, активних, сповнених живої думки, в яких нема нічого такого, чого не могла б відчути 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 боротьби 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 громадянської психіки. Скептицизм Евріпіда, логічно розвиваючись, дійшов до сатири Аристофана, що брав всяке явище громадського життя на сюжет для своїх веселих комедій; він висміював легкомислість і тупість деяких діячів, емансипованих жінок і т. д.

Щоб уявити собі механізм грецької драми, треба зупинитись на деяких тезах «Поетики» Аристотеля, що лягли в основу драматургії потоніх часів і навіть тепер, переживши більш як дві тисячі літ, ще не втратили свого наукового значення.

На думку Аристотеля, 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 *п о м і р н і с т ь*: 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 увести її собі без початку і кінця, — інакше це не буде дія суцільна і закінчена, значить, не буде і помірна. Але цілості і закінченості 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 якнайглибше її охопити і засвоїти своїм розумом, тому дія трагедії повинна підлягати умовам *триєдності*: 1) єдності часу, цебто, щоб уся дія зав'язалась, розвинулась і відбулась не більше як на протязі дня, від сходу до заходу сонця, 2) єдності місця, цебто, щоб дія не переносилась з одного місця на інше і відбувалась на тім же самім місці, і 3) єдності дії, цебто внутрішньої, причинової залежності одного моменту від другого, коли вже не можна більше нічого ані додати, ані викинути з дії.

¹ Бог із машини — себто — розв'язка внаслідок втручання непередбаченої сили (*латин.*).

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, у 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 сталося з Едіпом; при такому сполученні пізнання з переломом неминуче трапляється щастя або нещастя». Але як у простій, так і в сплетеній дії кінце потрібен фінальний момент її — це так звана катастрофа, себто «дія хвороблива і руйнуюча, наприклад, смерть на сцені, муки, рани» і т. п. «Міф, — каже Арістотель, — є душа трагедії, друге за ним місце займають характери», бо «в трагедії виступають не для того, щоб удавати характери, але з допомогою дії трагедія захоплює і характери». Та не кожен характер годиться для трагедії. Трагічною особою мусить бути середня людина між праведником і злочинцем, людина, що, «не визначаючись ні добротою, 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 розквіту, була пересичена творчістю, бурхливим мистецтвом, сповненим пишнobarвною і різнобарвною краси. Не такий був Рим. Всі його соки йдуть на зміцнення своєї світової могутності і усталення форм державності, тому-то войовничі поклики там приглушують голос театрального мистецтва, а практичний державний розум нерідко стримує вільний лет творчої думки. Позичена у греків, римська трагедія слабко розвивалась на новому ґрунті і була ніби тінню грецької. Замість глибини духовного життя бачимо тут піднесене красномовство, замість широких завдань — практичні завдання, що стояли на порядку дня. Накопичення жахів так само характерні для римської трагедії, як характерні для комедії Риму сюжети з життя пустих і фальшивих жінок. Те, що ми зовемо фліртом, є тлом, на якому Плавт і Теренцій виши-

вають 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-будь 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, наприклад, трагедії I в. по р[ізду] Х[ристовім] «Геркулес на Етні» головну роль грав присуджений до смертної кари злочинець, якого й спалювали на огнищі перед глядачами. Тому-то й отці церкви відвертали віруючих від поганських театрів, називаючи їх жилищами сатани і гімназіями розпусти. В II в. отець церкви і письменник Тортуліан писав про театр так: «Чи може ж бог правди, який ненавидить всяку брехню, допустити в своє царство тих, що спотворюють у собі і риси лиця, і волосся, і літа, і пол, і зітхання, і сміх, і злобу, і любов?» При таких обставинах театр поволі занепадає і на довгі часи навіть зникає.

Починає він помалу відроджуватись під виглядом духовної драми, або так званих містерій, міраклів і мораліте, і в такому вигляді замирає на довгий ряд віків. Інтерлюдії вносять пізніше в цю драму світський елемент, і нарешті драма диференціюється на духовну, що має метою релігійно-моральні тенденції і взагалі ідеї католицької церкви, і світську, що плекає в собі зароди протесту проти укладу середньовікового життя. Сюжети для містерій бралися із священної історії і з життя святих. Ближче до життя стояли ті твори, що називались мораліте. В них малювались у 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; у них відбивались живі типи простонародного життя з його своєрідним гумором, який підчас переходив у злий сарказм, як, наприклад, в інтерлюдіях Гейвуда, придворного блазня Генріха VIII в Англії. З тих інтерлюдій, багатих реальними образами і характерними ознаками побуту, утворилась із часом простонародна комедія. Це був легкий, веселий жанр неглибокого змісту. Спеціальні мандрівні трупи комедіантів та блазнів роз'їздили від міста до міста і грали ці немудрі комедії на площах та ярмарках. В Італії цей жанр набув оригінального вигляду імпровізованих комедій (*commedia dell'arte*), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали вже від себе,

що підказувала їм власна фантазія. Веселі комедії (різні дурнички), а властиво фарси, дуже поширилися потім у Франції у 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, цього розриву з середньовіковим світоглядом ще майже непомітно. Тяжкі наслідки політичного і релігійного гніту там позначилися не зразу, ще в другій половині XVI і в першій половині XVII в. їх маси не відчували. Цей період часу є золотим віком іспанської літератури, що збагатилась драматичними творами Лопе де Веги і Кальдерона.

Духовні драми іспанських драматургів були ніби богословськими трактатами, висловленими в драматичній формі. Навіть краща з Кальдеронових драм такого роду «Пир Валтасара» визначається крайнім консерватизмом думок. Але в еволюції драматичної творчості визначну роль відіграла не духовна, а світська іспанська драма, що в головних властивостях своїх відбила риси, характерні для так званої романтичної драми. Ідейний зміст цієї драми був нескладний і витікав з поглядів людини на свої обов'язки релігійні, політичні і громадські: віра для бога, вірність для короля і честь для себе. Лопе де Вега ввів у драму новий елемент: любовну інтригу. Драматична колізія полягала в ній на змаганні між особистим почуттям 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 це довідувався король (теж *Deus ex machina*) і дарував героєві достойну нагороду. Справедливість, таким робом, у кінці торжествувала. В іспанській драмі нема закономірного руху, що виникає з основ людської психіки і навіть самим випадковостям дає натуральний вигляд звичайних явищ життя. Це драма інтриги, де конфлікти розв'язуються на підставі не психологічних мотивів, а наслідком втручання сторонньої сили; в ній єдність думки не відповідає єдності дії. Особлива властивість іспанської драми — це введення в драматичну ситуацію якої-небудь веселої, часом шельмуватої людини (*gracioso*), цікаве розроблення інтриги і побутовий елемент. Цього не було в античній драмі, але це перейшло потім у 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 цім 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 помічні. Вже Евріпід пробував стягнути драму з міфологічних високостей між живі, звичайні люди, та ще не вмів додати художніх засобів для з'ясування складних переживань людини і тому під впливом фаталістичних забобонів, яких ще не здолав цілком позбутись, мусив удаватись до ненатурального способу, що зветься *Deus ex machina*.

Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу **п р и с т р а с т ь**, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, цебто характеру, вдачі людини. Значить, у ґрунті речі Шекспірової драми все ж таки лежить не сама одірвана пристрасть, а її правдиве джерело — **х а р а к т е р**. Арістотелева єдність дії полягала на внутрішній, причиновій залежності всіх її моментів межи собою. Щось подібне, але одмінене і поширене, бачимо і у Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню причинову залежність мотивів дії і всю дію підкоряє **є д н о с т і х а р а к т е р у**.

Нерідко Шекспір для збільшення експресії головної дії виводить поруч з нею ще другу, побічну дію, що потім зливається з нею в одну органічну цілість. Його драми багаті бурхливими подіями, ефективними метаморфозами під впливом людини, хоч це і позбавляє їх закономірності античної драми; в них нерідко в поважну дію вплітається комічний елемент, побутовий епізод, але від цього дія не послаблюється, а навпаки, цим ще більше підкреслюються її окремі психічні моменти. У своїх драмах Шекспір відбив і світогляд свого народу — в мові, приповідках, забобонах і т. п., але народність була тільки його рідною стихією, в яку вибирав він глибокі, світові ідеї.

Здавалось, разом з Шекспіром нова європейська драма вступила на певний шлях, але, на жаль, в її еволюції ми бачимо ще й поворот назад, і звороти, і збочення, що затримали її розвій в напрямку, вказанім великим англійським драматургом. Починаючи з XVI і особливо XVII ст. етикетальна, королівська Франція закохується в творах класичної давнини і пробує відродити античну трагедію на новім ґрунті. Цей напрямок, відомий під назвою псевдокласичного, досягає свого буйного розцвіту за панування Людовіка XIV, коли французька література висуває трьох своїх

визначніших представників: Корнеля, Расіна і Мольєра. Пильно додержуючи закону триєдності (часу, місця і дії), але викинувши давній хор, псевдокласична драма мусила замість нього 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 ця драма брала міфологічні перекази та історичні події Греції, Риму або Сходу, героями — богів і царів або принців, людей же малювала однобічно, з пересадою, підкреслюючи в них якусь домінуючу пристрасть, направлену в добрий чи злий бік, і допускаючи, як це було в античній драмі, втручання в людські справи Долі. Визначним ідеологом цього напрямку був Буало, що уложив свого роду кодекс французького псевдокласицизму в формі дидактичної поеми під заголовком «L'art poétique»¹, 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 яснім 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 салонні 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 триєдності в драмі, а Расін зрікся в ній героїчного елементу як головного стимулу вчинків героя. Ще далі пішов Мольєр, вимагаючи, щоб у комедії «люди були змальовані такими, якими вони є в дійсності» і щоб у них «можна було пізнати сучасне громадянство» (комедія Мольєра «Критика на школу жінок»). Від комедії звичайно, де під єдністю дії розумілась єдність інтриги, Мольєр перейшов до комедії характерів, де інтрига мала вже другорядне значення і була лиш засобом для виявлення характеру; розв'язка тут виникала з внутрішніх причин, що лежали в самім характері, і тому в комедіях цього роду єдність дії була вже, властиво, єдністю характеру.

Просвітний і філософічний рух у Франції, на чолі якого стали такі велетні думки, як Руссо, Вольтер і Дідро, мусив відбитись

¹ «Поетичне мистецтво» (фр.).

і на еволюції драми. Дідро перший висуває потребу, окрім трагедії і комедії, ще й особливого жанру, який він зве «серйозним жанром» (*le genre sérieux*) і який, властиво, і став пізніше популярним під назвою драма. Аристократія, що втратила привілеї на окреме існування в житті, мусила зрівнятися з нижчими класами і в правах на змалювання в драмі. Дідро знищує становий характер трагедії і комедії: на його думку, представники всіх станів і класів мають однакове право на увагу драматурга. Так само противником псевдокласицизму і оборонцем нової реалістичної течії виступає і Бомарше, що в своїх їдких сатиричних комедіях відбив протилежність двох світоглядів — представників демократичної буржуазії (так зв[аного] третього стану) і аристократії. Коли Дідро і Бомарше ставлять завданням драми, «повчаючи, поліпшувати звичаї», то Мерсьє вже висуває на перший план її соціальне завдання. Таким робом французька драма, відкидаючи все мальовниче і героїчне, переходить до буденних інтересів 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 у залежності від їх змісту, який вкладає час. Але його теорія, висловлена в «Гамбурзькій драматургії», багато де в чому нагадує погляди Шекспіра і стоїть ближче до життєвої правди, чим і відрізняється від теорії французьких псевдокласиків, хоч, з другого боку, вся вона в основі збудована на законах, установлених Арістотелем, якими Шекспір, як відомо, не керувався. Ідучи за Арістотелем, Лессінг метою трагедії вважає страх і співчуття, що своїм трагічним впливом мають прочищати душу глядача. Але щоб викликати співчуття і страх і досягти щиро-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 його вчинку». Лессінг дивиться на героя не як на символ чи сухе втілення тільки добрих чи тільки злих інстинктів, як це було в французькій псевдокласичній трагедії, де і все страждання будувалось на якійсь одній пристрасті героя; герой Лессінга — звичайна жива людина з позитивними нахилами, яка страждає, а може, й гине наслідком трагічної провини або

помилки. Як і в античній трагедії, так і в драмі Лессінга враження страху і співчуття збільшується тоді, коли страждання герою завдає любима, дорога або й рідна людина, але робить це не з незнання (як, наприклад, в «Едіпі»), а свідомо і цілком щиро, з певними мотивами. Вся дія, на думку Лессінга, повинна розвиватись натурально, як щось неминуче, щоб глядач відчував, що інакше не могло 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 усе, 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 драми, керуючись принципами грецької трагедії. Так само Фатум таємничою вагою лягає на вчинки його героїв, так само пристрасть грає в них провідну роль незалежно від характерів, які змальовано здебільшого блідо і поверховими рисами. Особливо це можна сказати про його драми веймарського періоду, що вражають своєю теоретичністю художніх засобів: не жива дійсність, не побутові і громадські явища приваблюють увагу поета і керують його чуттям у виборі тем, а головне те, наскільки даний сюжет придатний для вияснення в ньому тих чи інших естетичних принципів.

Псевдокласична драма віджила свій вік і вже конала, але конала в довгій агонії. Коло театру йшла запальна боротьба. Але, як каже Рене Думік, «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 уświęчених часом звичаїв і прийнятих у спадок від минулого звичок». Щоб призвичаїти публіку і артистів до нових умовностей драматичної реформи, треба їх наново виховати. Цю реформаційну роль відіграла на якийсь час романтична драма, відома більш під популярною назвою мелодрами.

Появилась мелодрама якось контрабандою, ніби незаконна дитина французької літератури. Рівночасно з повільним упадком псевдокласичної драми позначились і перші признаки цієї 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 прийшла якраз під смаки міського простолюдю і, власне, серед нього 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: «Цей жанр не мав ніяких літературних цінностей, власне, ні одної з тих, яких вимагали протягом двадцяти літ. Але в нього була цінність, що перевершувала всі інші: він уже існував!» І справді, принципи нової драматичної школи були зовсім не нові та й не високої вартості; і якби ця школа не мала пізніше на чолі таких яскравих представників, як Віктор Гюго, Олександр Дюма, Альфред де 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 Гюго, автори мелодрам — Піксерекур, Кенне, Кювелле, Камаль де Сент-Обен, Гюбер, Ла-Мартелер, Шарвен, Буарі були тільки каліфами на годину і безповоротно загинули в Леті забуття. У передмові до свого «Кромвеля», виданого р. 1827, Віктор Гюго виголосив «маніфест» нової школи, в яким писав: «Нема більше приписів і зразків! Або, вірніше, нема інших законів, окрім загальних законів природи, що панують над усім мистецтвом, і спеціальних законів для кожного твору, що витікають з спеціальних особливостей сюжету... Поет повинен мати порадником тільки природу, правду і своє натхнення!» У протилежність псевдокласикам, Гюго дозволяє в поважну дію вилітати 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 її. Але чи не головніша заслуга Гюго в тім, що він рішуче відкидає закон Аристотелевої триєдності, лишаючи тільки єдність дії і те, що замість академічно-нудного александрійського вірша починає вживати вірші різного числа складів і різних розмірів. Всі ці позитивні вимоги прищепились у драматичній літературі і збереглись у 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 згущує кольорове проміння. На його думку, тільки особливо яскраве і надто характерне має право на змалювання. Даючи широкий простір фантазії в драмі, він не шкодує експресійних засобів — різних фарб, чудодійних ефектів і метаморфоз, противних логіці і психології. Характеристичним для романтичної драми є і надмірний нахил Гюго до гротескового елемента, цебто до чогось чудернацького, потворного, надто смішного або жахливого. Заслуга романтичної школи в тім, що вона, порвавши останні зв'язки з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної, або, як її ще називають, реальної драми.

Мов карнавалова забава, пройшла мелодрама через цілу Європу,

не помітивши, що побіля неї росте її небезпечний ворог — натуралістична драма. Перше насіння натуралізму, що посіяли були, як я згадував, Дідро і Мерсьє (серйозний жанр), помалу сходило. Дюма-син, Н. Ож'є, Бріє та ін. 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, Б'єрсона, Островського, в останній час — Гейрманса і багато інших.

Сучасна натуралістична драма, звичайно, відкидає установлені Аристотелем закони; з відомої триєдності вона прийняла тільки єдність дії в залежності від єдності характеру, як це розумів Шекспір. Замість грізного Фатуму грецької трагедії сучасна драма признає закон внутрішньої неминучості, що гніздиться в самім характері людини; людина, що вийшла поза межі, призначені їй природою, обставинами і незалежними від її волі подіями, мусить упасти жертвою цих непереможених сил. Тепер будується п'єса переважно на чотири-п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа).

Дія п'єси повинна планомірно розвиватись і посуватись наперед, кожний акт — бути цікаво заокругленим, а вся п'єса повинна складати з себе одну органічну цілість. Інтимні переживання герой може висловлювати в монологі, якого, треба зауважити, в останній час стараються уникати, тоді як ще недавно він був окрасою п'єси і пробним каменем для драматурга. Всі вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її 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 цього оточення в мові, поглядах, смаках, звичках, забобонах і т. д. Oprіч всього згаданого, душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію.

Як бачимо, досвід минулого не минув марно і еволюція драми завершилась досить-таки досконалою формою. Але ідея реалізму на сцені, сама по собі вірна і глибока, вимагала такої ж вірної і глибокої інтерпретації її в художніх образах, що, як я вже згадував, у драматичній формі завдає авторам чимало труднощів і вдається тільки визначним талантам. Нічого дивного, що далеко не всякий драматург зумів цю ідею гаразд зрозуміти і, тим більше, перенести в художню дійсність. Багато авторів зрозуміли своє завдання досить поверхово. Захопившись зовнішньою стороною твору, вони всю свою увагу звернули на барвисте змалювання

характерів і побутового колориту оточення, чим послабили внутрішню сторону: дрібні риси характеру, побутовий епізод в них затерли психіку героїв і загальний настрій п'єси. Замість ідейного реалізму в їх творах став виступати тенденційно грубий натуралізм, замість художнього образу — фотографічний негатив. Натурально, що в сфері драматичної творчості мусила наступати реакція; знов почувлись голоси невдоволення і почались нові шукання. Незабаром ці шукання вилились у дві течії: неореалістичну і символічну.

Неореалісти кажуть, що драма має своїм об'єктом не людей, а людину взагалі або її психічну природу *par excellence*¹. Це їх вихідний пункт. Людина — це складний лабіринт з тисячами різних хідників, закапелків, куточків. Можна художньо продумати і змалювати особу в якийсь окремий момент, можна відбити окремі риси даної особи, не виявивши всієї істоти її. В змалюванні основного тла людської психіки і полягає творчість неореалістів. Але як же виконати це тяжке завдання, поставивши його в драматичні рамки?

Відомий дослідник драми Аверк'єв пише: «Під дією не слід, як це робить дехто, розуміти виключно змалювання даної події; про саму подію можна й оповісти; вона стає драматичною дією тільки тоді, коли змальована у вчинках тієї чи іншої людини, людини, котра живе не спокійно, а змушена у вчинках підлягати впливу обставин або тому, що ми зведемо долею. Тому до сфери драми належить у рівній мірі як змалювання вчинків, що виявляються зовнішнім робом, так і вчинків внутрішніх, дій духовних».

Цих умов ніби додержує і натуралістична школа, але, на думку неореалістів, вона сполучає окремі моменти і часті дії механічно, розмінюючись разом з тим на побутові і інші дрібниці, що зтирають основний рисунок, лейтмотив п'єси; драматизм дії в ній полягає на зовнішніх ефектах, залежних переважно від фабули, а не від психології. Неореалісти сконцентровують свою увагу на загальнім рисунку п'єси. Цей психологічний рисунок п'єси в загальних штрихах, уміло скомбінованих, повинен утворювати додержаний і суцільний настрій або ритм п'єси. Монолог вони цілком викидають, а замість нього надають більшої інтимності діалогу. Часом поруч з героєм вони виводять ще другу, ірреальну постать — його живий символ, що виявляє, так мовити б, другу половину душі героя. Взявши на увагу, що неореалістична школа в своїй творчості натуралістичних засобів не цурається, а тільки послабляє їх значення, відсуваючи на другий план, то виходить,

¹ Переважно, особливо (фр.).

що її теорія особливого перевороту не робить. Вона вертає натуралістичну драму до її першого джерела реалізму і поглиблює самий метод, переносючи центр ваги в драмі на інше місце, власне — на психологічну концепцію п'єси.

Коли признати вірною думку Шопенгауера, що «мета драми взагалі — показати на окремім прикладі, що таке буття і сутність людини», то безперечно неореалістична школа має для цього найбільше відповідних художніх засобів. Ця школа до того ж має і таких визначно талановитих представників, як Ібсен, Гауптман (в другій половині своєї творчої діяльності), Виспянський, Пшибишевський, Чехов і інші.

Символічна драма розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми. Вона хоче виявити те трагічне, що існує в 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 мусить, таким робом, віддалятися від реальної дійсності і заглиблюватися у сфери туманного і незрозумілого. З глибини 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, пречуттям таємничого, небезпечного. Треба зауважити, що талановитіший представник цієї школи М. Метерлінк начебто сам злякався тієї сумеркової імлі, куди він повів 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, значить, даремність нашого буття є істина, строго кажучи, недоказана. Але ми маємо другу істину, що надає нам певності в вартості нашого життя. Ми будемо неправі, коли схилимось перед чужою нам істиною...» — і далі закінчує: «...найістинніша істина та, котра направляє до добра і подає найширші надії. В останніх своїх книгах, особливо ж в «Le temple enseveli»¹, цей поет-філософ навіть кличе до активності і боротьби. «Дуже 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 неучтво перестануть називати фатальним те, що

¹ «Похований храм» (фр.).

наша енергія і наш розум найдуть, може бути, натуральним і людським».

Символічна драма зрелась найважливішою 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 цією худосочністю сценічної форми і вдається пояснити те непевне і хитке становище, яке здобула собі символічна драма в театрі.

На цім, зазначенім снобі, шукання в сфері драматичної творчості не спинились: появились неоромантики, драматисики, неопатетики, але у всіх цих неопуканнях чогось більш-менш тривкого, виразного дуже мало. Це дає право думати, що сучасна драма, як і взагалі театр, стоїть на роздоріжжі, переживаючи переломову добу. Про це свідчать і неперестанні скарги антрепренерів на брак нового репертуару. Як я вже згадував, антрепренери мусять тепер ганятись за новинками сезону і платити за них величезні гроші. В останній час навіть виробився звичай замовляти наперед п'єси відомим драматургам або й просто брати в аренду якогось драматурга, забезпечуючи собі монополне 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 Райнгардт в Берліні, що замовляє п'єси відомому поету Гуго фон Гофмансталу. Але і цей спосіб, очевидно, мало зараджує біді. Режисер Мюнхенського Художнього театру Георг Фукс мусив сам заходжуватись коло писання п'єс, а Московський Художній театр за браком цікавого репертуару починає виставляти перероблені для сцени романи Достоевського («Братя Карамазови» і оце має в проекті «Бєсы»).

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 умови. Насамперед треба, щоб народ мав міцне політичне становище, високу своєрідну культуру, вільну національну освіту, яка б могла розвивати найрізномірніші ознаки народного життя, і, нарешті, повну можливість черпати поетичний матеріал з усіх своїх національних і історичних скарбів. Коли цих умов не буде, то драматична творчість не вийде за межі п'єс етнографічного характеру, п'єс, що охоплюють тільки приватне і родинне життя, взагалі п'єс інтриги, де замість глибоко-внутрішнього, філософічного змісту виступають

заплутана фабула, штучні ефекти, співи і танці, показна обстановка, словом, усе те, що більше вабить око, тішить слух, а не розбуджує розум і глибші почуття, які драма повинна високо підносити, проясняти і зігрівати 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 ін.), то початком справжньої української драми, що стала служити потребам театру, як постійної поважної інституції, треба вважати кінець 80-х, а властиво 90-і роки минулого століття. Власне в тій добі починають писати і виставляти на сцені свої п'єси корифеї української драматургії М. Кропивницький, М. Старицький і І. Тобілевич (Карпенко-Карий). Це був час реакції політично-громадського життя в Росії і занепад ще молодого і незміцнілого національного руху на Україні. Досить пригадати, що власне тоді український рух мусив відчутти на собі весь тягар знаменитого указу 76-го 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 цій нещасній драмі раз у раз загрожували тяжкі операції на прокрустовому ложі, яким була для неї невблаганна царська цензура. І коли вона, скалічена, спотворена, все ж таки не вмерла, а жила і розвивалась, то треба тільки дивуватись героїчній витривалості її батьків-драматургів, що йшли «вперед без страху і зневіри» і досягли своєю працею все ж таки цінних і поважних здобутків.

Безперечно, на творчість українських драматургів мусила робити вплив тодішня російська драма і російський театр, бо всюди ж перші і непевні кроки творчості починаються з наслідування, переймання вже готових, кращих зразків. Але вплив цей був і не великий і не дуже корисний, бо в Росії щиро народної 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 цей міг бути переважно технічного характеру — власне, щодо драматичної форми твору і загального літературного напрямку його. Незважаючи на те, що російський театр мав уже тоді Островського, він ще не міг позбутись романтичного впливу, і на російських сценах, особливо провінціальних, всевладно панувала мелодрама. Варто пригадати, з яким успіхом виставлялись тоді перекладні французькі

мелодрами «Сестра Тереза», «Две сиротки», «Материнское благословение», «Судебная ошибка», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Семья преступника» (навіть в перекладі Островського) і багато-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 мусили тоді опрацьовувати наші драматурги. Але й тут вони не пішли насліпо за французько-російськими зразками. Фабулу вони, звичайно, упростили, зменшили ефекти (принаймні в кількості), а замість складних перипетій надолужили ефективність дії співами і танцями; звичайно, фабулу вони перенесли в сферу народнопобутову і лишили в основі п'єси моральну ідею. Перші п'єси Кропивницького мають на собі виразний одслід впливу мелодрами. Постаті простакуватого, добросердного коханця П'єра і злого та жорстокого злочинця Жака («Две сиротки») — ці нерозлучні антиподи французької мелодрами — можна легко простежити, як прототипи в аналогічних постатях п'єс Кропивницького: «Дай серцю волю...», «Глитай». Це ж саме бачимо не в оригінальних, а в перероблених або написаних на позичені сюжети п'єсах Старицького «Ой не ходи, Грицю...», «Циганка Аза» і в п'єсах інших авторів, наприклад, в перекладеній з польської мови «Помсті гуцула», в «Нещаснім коханні» Манька і т. п. пізніших виробів хатньої продукції. Цей романтично-побутовий репертуар мав дуже згубний вплив на сценічну школу наших авторів. Виводячи на сцену замість живих людей якісь трафаретні персонажі і сюжетні ролі (за винятком кількох характерних постатей і цікавих епізодів у п'єсах Кропивницького), до того ж різко розмежовані на амплуа, такий репертуар мало давав серцеві і ще менше — розумові і творчій уяві артиста; він ошаблонював його працю, притуплював інтуїцію, підтинав крила його художньої фантазії. За десятирок-півтора літ ця романтично-побутова школа успіла за 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 у своїх п'єсах пресловутих співів і етнографічних епізодів. Позитивними рисами в цім же напрямку визначаються і п'єси Старицького. Але батьком реальної драми і комедії характерів, безперечно, треба признати Карпенка-Карого, на творчості якого ясно позначився методологічний

вплив російського драматурга Островського. Уникаючи співів, танців і горілки, цих невідмінних атрибутів попередніх драматургів, він прозірним 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, чиновників, «аблакатів», дрібних і більших урядовців, інтелігентів, словом, цілу ієрархічну драбину, від мужика до генерала, можна побачити в його художніх творах. Можна не гóдитися з деякими його ідеалами (наприклад, «хозяйственный» мужичок з «Суєти»), можна закидати його світогляду навіть узькість 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. Це дуже характерне явище. Тим часом як на Заході соціальна драма щойно ставить свої перші кроки (маю тут на увазі деякі драми Гауптмана і Хейерманса), в нашій приборканій драматичній літературі цілком самостійно виявились її певні ознаки, з тою лише 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 — п'єси середньої художньої вартості, але завжди перейняті гарною ідеєю. На жаль, цих п'єс, як і деяких п'єс Старицького («Остання ніч», «Оборона Буші», «Кривда і правда» і «Юрко Довбиш») чомусь по великих трупах не грають, а зате грають всякий мотлох, як «Чарівниці», «Панни Штукарки». З перекладних п'єс поки що досить добре повелось на нашій сцені п'єсам єврейського автора Я. Гордіна та ще хіба «Ревізору» Гоголя. У п'єсах Гордіна нашим акторам легко грати, бо всі вони мелодраматичні, «Ревізора» ж вони грають — з колоритною українською закраскою досить добре, але не скрізь додержують стилю автора. Дуже гарну п'єсу (але в дуже важкім, нехудожнім перекладі С. Паньківського) «Надію» Хейерманса, яка йде на нашій сцені досить пристойно, чомусь виставляють дуже рідко і якраз в такі дні, коли робітники і взагалі народ у театрі не буває, тим часом як п'єса ця 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. Це дуже шкода. Деякі п'єси з цього репертуару могли б іти у нас і з тими силами, які маємо. Наприклад, могли б іти, і навіть з успіхом, «Тартюф» Мольєра або «Мірандоліна» Гольдоні, бо психологія дійових людей у цих п'єсах дуже нескладна і має багато спільного з психологією деяких характерів Карпенка-Карого, наприклад, Оргон з «Тартюфа» — це свого роду Мартин Боруля, а Мірандоліна — правдісінька Настя Горова, шинкарка молодда. Ідуть же на нашій сцені «Зачароване коло» Ріделя 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 була далеко не під стать нашим силам, тим не менш автор мав успіх і п'єса стала репертуарною. Поза всім тим лишається ще кілька порядних п'єс поодиноких авторів («Украдене щастя» Франка і ще деякі), але решта — літературний доробок, яким похвалитись не можна. Звичайно, я не згадую тут про різний театральний 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 ж їм — леґіон. Сі п'єси як болотом обліпили наш театр, заповнивши репертуар різних «малоросійських» труп, але охайна і порядна трупа їх цурається. Дійсність невесела. Кращі драматурги — Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий повмирали, а молодша генерація письменників театром щось мало цікавиться.

Є надія 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 приходитьсья 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 широ демократичним — він знав тільки народ. І певна річ, що цей 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 аренду; фонди на це складались з решток грошей державного скарбу. В IV ст. перед р[іздром] X[ристовим] управителів афінських фінансистів Евбулові вдалось навіть добитись народної постанови, якою кожний, хто наслідився підвизати інших, щоб рештки цих грошей повернути,— замість їх звичайного призначення,— на збільшення військової каси, підлягає смертній карі. Шануючи свій театр, греки вміли шанувати і акторів. Софокла афінці вибрали за управителя каси аттіцького союзу (гелленотаміас — ніби теперішній міністр фінансів), а пізніше як автора «Антігони» вибрали його навіть за військового гетьмана (440—439 рр.). Актор Арістодем був двічі державним послом (до Філіппа). Великою пошаною користувався і знаменитий грецький актор 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 приходиться. Але такий вплив ми вже бачимо в римській театрі, де замість народу вперше з'являється публіка, що шукає в театрі марної втіхи, забави. Це жадання забави, зрища, потрібного, як хліб, найкраще вилилось у знаменитому гаслі юрби: Panem et circenses!¹ Головний контингент римських акторів — раби, погорджені і упосліджені недобитки долі. Вони не поважають свого мистецтва; як раби, вони звикли насамперед годити панам, задовольняти їх пайменні 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 (міми). 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

¹ Хліба і видовищ! (*Латин.*)

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 уже не є чинником національного життя в широкому значенні. В залежності від зміни політично-громадських і економічних умов, етичних і естетичних поглядів у громадянстві він міняє свій зміст і вигляд і здається на ласку публіки, яка є тільки частиною нації, бо складається з тих станів чи класів, що в даний момент висунулись на поверх суспільного життя і грають у нім провідну роль. Псевдокласичний театр старається догодити смакам аристократії, романтичний (мелодрама) — відгукується на лозунги демократичної буржуазії (так званого третього стану), нарешті, сучасний театр є в перевазі слугою капіталістичної буржуазії. Світогляд і естетичний смак буржуазії виразно відбиваються в сучасній театрі як на ідейнім змісті репертуару, так і на художності сценічних креацій. Філістер-буржуа шукає в театрі не глибоких емоцій, певної 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 імпує 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, — це опера і балет, які тим не менш без субсидії не можуть існувати. Від акторів і актрис він вимагає пікантної вроди, гарного убрання, елегантії, зручності, живого темпераменту і комізму *ad hoc* — цих прикмет цілком вистачає для його розуміння «талановитості». Драм буржуазна публіка взагалі не любить, але часом не від того, щоб між двома фарсовими п'єсками подивитись якусь, повну трагічного жаху, одноактівку з репертуару *grand Guignol*. В останній час навіть виробився спеціальний жанр легких одноактових п'єс всуміш з номерами дивертисменту, що успішно культивується в «Театрі мініатюр».

Але й поважну драму не поминув вплив буржуазії. Французька драма ніяк не може позбутись традиційного адюльтера, 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; Іб-

сена німецька публіка не любить, асоціальні і неореалістичні п'єси Гауптмана там стоять одиноко. До речі, цей автор, як і Гуго фон Гофмансталь, і вся молода школа, тепер захоплюється неоромантизмом, який хоч і вносить у драматургію свіжу течію, але, беручи сюжети з середньовічних та давньокласичних часів, віддаляється від сучасності.

В Росії, oprіч двох-трьох авторів (Андрєєва, Горького, Чирікова), що кожний по-своєму борються з буржуазним укладом життя, більшина оригінальних п'єс належить перу безталанних авторів, представників натуралістичної школи. Крапці з них — це п'єси Найденова, Протопопова... На зразок п'єс Сумбатова (Южина) викрокують свої драматичні виробки Потапенко, Немірович-Данченко et tutti quanti¹. Світогляд їх наскрізь буржуазний. Ідучи за Скрібом, як і пок[ійний] В. Крилов, komponують свої комедії і жарти Трахтенберг, Аверченко 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 прикріпших обставин завжди має своїх оборонців. Ще за часів романтизму Віктор Гюго в ентузіазмі гукав: «Колись девізом 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-état², з якого пізніше виробилась сучасна буржуазія.

Ще виразніше це бажання висловлює Вільям Морріс: «Я не хочу мистецтва для меншості, так само як не хочу свободи меншості. Замість того щоб бачити, як мистецтво нидіє серед меншості вибраних людей, що зневажають тих, хто стоїть нижче від їх, за нецтво, за яке вина лягає на них самих, за грубість, проти якої вони самі не чинять ніяких заходів,— замість всього цього я згоден, щоб мистецтво на якийсь 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 репертуа-

¹ Всі без винятку (*ир.*).

² Третій стан (*фр.*).

ром, 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 чисто економічних вона не мала спроможності відчинити двері театру для вільного доступу широким масам, бо інакше мусила б збанкрутувати. Чого власними силами не змогла зробити інтелігенція, те зуміли зробити самі робітники. Як я вже згадував, у Берліні є два робітничих театри, організованих ще літ двадцять тому на товариських підвалинах: «Вільна народна сцена» і «Нова вільна народна сцена». Д-р Бруно Вільс, один з організаторів цих робітничих театрів, так формулював їх завдання: «Мистецтво повинно належати всьому народові, а не бути привілеєм тільки можливих класів». Він доказував, що при великому напливі публіки, коли кожне місце без різниці буде коштувати всього якихсь 50 пфенігів (коло 25 коп.), зараховуючи сюди плату за гардероб і програмку, вистава все ж таки цілком оплатиться. Він не помилювався в своїх надіях. Чотири роки тому «Вільна народна сцена», що об'єднала в своїй організації виключно свідомих робітників, членів партії, мала п'ятнадцять тисяч членів. Але в зрості її значно перевищила «Нова вільна народна сцена», що об'єднує всю ту різношерсту масу, яка стоїть ще між свідомим пролетаріатом і буржуазією. У 1908 році з двадцяти семи тисяч її членів п'ятнадцять тисяч було самих робітників і робітниць (з них одна-півтори тис. швачок), а далі п'ять тисяч — дрібних крамарів і прикажчиків, п'ятсот — техніків та інженерів, чотириста урядників, триста учителів та учительок, сто студентів і п'ятдесят телефоністок; за один рік, цебто в 1909 році, ця організація вже мала сорок п'ять тисяч членів. Але сюди приваблює вже навіть не матеріальна доступність (у Берліні є й інші театри, де найдорожче місце коштує дві марки, а найдешевше, нумероване — 50 пфенігів), а демократично-автономний характер цієї організації. Тут насамперед нема поділу публіки на дешеву і дорогу. Кожний, хто заплатить дев'яносто пфенігів (40—45 коп.), тягне жеребок і дістає місце, де йому трапиться, — може попасти в 1-й ряд партеру або й в останній ряд балкона (поганих місць цілком нема, їх виключено з плану театру); більше він нічого не платить, але, як член товариства, що заплатив членську вкладку, дістає ще безплатно тижневий журнал, розумно і популярно уложений, посвячений театру і художній літературі. Товариство це улаштовує ще на протязі року концерти, реферати, бали, літературні вечори, гулянки за місто і т. п. Так звану раду, що безпосередньо завідує постановкою вистав, концертів і т. п., вибирають загальні збори; але репертуар минулого сезону і приближний prospect наступного

завжди в подробицях обмірковується на загальних і екстрених зборах і в журналі товариства. Окрім того, навіть у 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 цих виставах, концертах і т. п. мають право бути виключно члени товариства (сторонні не допускаються); але це має свою вигоду, бо по германським законам такі зібрання вважаються закритими, і тому п'єси, які там виконують, цензурі не підлягають; таким робом відкривається широкий простір для вибору бажаного репертуару.

Коли це товариство задумало збудувати свій власний будинок для театру, то за кілька місяців підписка дала добровільних жертв сто тисяч марок, окрім того, що товариство мало спроможність відкладати для цієї ж мети щороку коло ста п'ятдесяти тисяч марок.

Звичайно, існування таких товариських театральних організацій можливе тільки в строго конституційних державах з широко розвиненим політично-громадським життям.

На російські кучо-конституційні обставини подібні перспективи можуть здатись тільки прекрасним сном в душі фантазії Белами.

Думаю про те, що навіть і для нас не все тут є сном, дещо можна б здійснити і наяву, але при певнім бажанні, при існуванні сміливої громадянської ініціативи. І, може, з більшим успіхом це дещо вдалося б зробити власне українському театрові, як народному, своєю національною формою і змістом більш доступному і зрозумілому широким масам на Україні.

Вже й тепер контингент публіки, що відвідує український театр, складається наполовину, а в святкові дні і в переважній більшості з міського простоліду, 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 малозрозумілий, до українського ж — йде залюбки. В данім разі український театр, якщо він хоче бути справді ідейною, поважною інституцією, мусить, окрім виконання безпосередніх завдань високого і чистого мистецтва, нести ще й національно-культурну місію — впливати на виховання цих 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'єсам, в яких малюються соціальна нерівність, економічні кривди, де розвиваються політично-громадські конфлікти, де виразно

виступає національно-демократична ідея і т. п. Найбільше цим вимогам можуть поки що відповідати, наприклад, такі п'єси: Карпенка-Карого — «Хазяїн», «Понад Дніпром», «Розумний і дурень», «Сава Чалий»; Грінченка — «На громадській роботі», «Степовий гість», «Серед бурі»; М. Старицького — «Богдан Хмельницький», «Остання ніч», «Оборона Буші»; з перекладних: Гейєрманса — «Надія» (і інші його п'єси, 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'єс проста публіка не зрозуміє або не вподобає. Монологи Карла Моора проти соціальної несправедливості вона прийме з не меншим співчуттям, ніж тепер гарячі протести Гейєрта проти експлуатації капіталістів («Надія»); нарешті, дефекти розуміння надолужать експресія виконання, бурлива 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 п'ятнадцять-двадцять коп. за квиток на галерею, не може платити ще десять 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 у касі по жребію. Моральне значення такої реформи було б незвичайно велике. Робітник, прикажчик, слуга, що в житті раз у раз мусить відчувати на собі гніт соціальної нерівності, упослідження, прийшовши до театру, почули б хоч на частинку, що всі тут однаково рівні. Як виросо б їх людське достоїнство. Кожний з них так само заплатив двадцять коп., як і всі інші, кожний має можливість вигіднути щасливий жеребок і сидіти у вигіднім кріслі, навіть у першому ряду партеру. Уже одна свідомість того, що там нема кастової різниці, що він там рівня всім іншим, вабила б його туди, до свого театру. Театр сам по собі має велику магнетичну силу, а при умові загальної доступності і широкої демократичності ця сила мусила б робити ще більший вплив на прихильно настроєні маси. Маючи свою постійну публіку, входячи з нею в інтенсивне єднання, театр з більшим успіхом міг би виконувати своє дійсно культурне завдання. Не заглядаючи в будучину, можна, проте, думати, що власне серед такої публіки міг би з часом виробитися ґрунт, на

якому при більш вдячних умовах збудувався б і у нас вже цілком демократичний, пролетарський театр на зразок «Нової вільної сцени» у Берліні.

На жаль, більшість українських антрепренерів дивляться на цю простонародну публіку переважно з меркантильного погляду, занедбуючи ідейний бік справи. Вони прекрасно зрозуміли, що така публіка може дати добрий дохід у касу театру, і тому охоче ранками в свята і по понеділках увечері почали давати народні вистави по загальнодоступних або значно зменшених цінах. У своїх надіях вони не помилились: звичайно на таких виставах театр буває переповнений. Але що ж за свій загорьований гріш дістає на таких виставах глядач? У 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 поставить: «Пана Штукаревича», «Панну Штукарку», «Хворобу», «Як вони женихались» і т. под., обставляють сцену абияк і випускають слабші сили трупи. Деяку тенденцію до ідейного репертуару можна помітити часом хіба тільки в трупі Садовського...

Другу значну частину публіки українського театру складають єврейська і російська напівінтелігентна та інтелігентна молодь, переважно учні вищих шкіл. Напівінтелігентна єврейська публіка легко вдовольняється п'єсами Я. Гордіна і співочим репертуаром, чого не можна сказати про інтелігентну молодь, яка має більш розвинений літературний смак і, маючи спроможність бачити в російськім 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 те, що наші артисти в минулому не мають за собою ані твердої художньої традиції (цебто 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 інтелігенції, яка до таких п'єс на українській сцені не звикла і дивиться на кожную спробу в цім напрямі скептично й глузливо.

Власне, тепер, у цю хвилину, наш театр переживає переломну добу, коли кожна перемога коштує йому героїчних зусиль, а кожна завойована позиція відкриває ширші перспективи на його будучину. Щоб наш театр жив і успішно розвивався, щоб він

і надалі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не сплячи, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Це аксіома. Тому-то п'єси європейського репертуару повинні дедалі все більш входити і в наш репертуар, а це може бути тільки тоді, коли виконання цих п'єс у наших театрі досягне високохудожніх щаблів артизму.

По великих містах України, де приходиться грати нашим трупам, попит на такий репертуар уже 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 тиждень вони повинні призначити власне для таких п'єс. Нехай не сплячуться ні перед матеріальними затратами, ні (і це особливо) перед завзятою і уперто-свідомою працею: і те, і друге їм не за довгий час мусить виплатитись з надвишкою.

Є, або, властиво, повинна 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 цього боку дає дуже мало втішного. Власне, в питаннях справжнього 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. Це прикро, але в цім треба признатись. Справжній знавець своєї художньої справи і справді талановитий артист мусить серед української інтелігентної публіки почувати себе сиротою; через те він має право не зважати особливо ні на її хвальну оцінку, ні на її гостру критику.

Навіть український середній артист інстинктивно почуває свою вищість у цих справах і, як це 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 змаловажує. Так звана акторська пиха чи зарозумілість будь-що-будь має нерідко під собою певну підставу.

Але найгірше те, що українська інтелігентна публіка, сама по собі така нечисленна, ще до того й інертна та байдужа до свого театру. Наприклад, тут, в осередку України, в самім Києві, її трудно заманити до театру навіть знижками на квитки для передплатників «Ради», 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*¹, рух український росте, росте і національно свідомо 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 ця доволі-таки 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, заможних класів.

Взагалі театральне мистецтво, переживаючи процес занепаду і виснаги, рівночасно відбуває в собі скритий і болючий процес переродження, і ще не відомо, в які конкретні форми цей останній процес виллється. Очевидним тільки є, що нові форми мистецтва будуть, як і раніш, виобразовуватись під впливом історично-художньої кон'юнктури, яка складатиметься в залежності від зміни соціально-економічних і політичних умов дальших часів, а ра-

¹ Часи міняються (*латин.*).

зом з цим і в залежності від еволюції етичних та естетичних ідей у громадянстві. Можна на підставі цього думати, що закони економічного матеріалізму, які в останній час усе більше висувують до активної участі в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть устами цих 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 імпульси і відкриє широкі перспективи.

Може, мені зауважать, що відколи мистецтво почне служити потребам широких мас, його художній рівень понизиться і навіть на якийсь час затримається його свободний розвій, бо художники і поети будуть змушені спуститись з високостей і замкнути свою творчість у межах розуміння юрби.

Але ж з давніх-давен і до цього часу сфери прикладання творчої енергії і таланту не мали виразно зазначених меж і були різно-рідні. Яскравий приклад цього маємо в особах Леонардо да Вінчі і Гете; перший, викінчивши такі малярські шедеври, як «Тайна вечера», «Св. сім'я», обертав свій геній до архітектоники і навіть механіки, в якій теж зумів зробити цікаві винайдення (проект літального апарата, слуховий апарат); другий — від «Фауста» переходив до натуралістичних дослідів і розправ. Зрештою, твори геніїв і великих талантів нерідко можуть бути близькі і доступні розумінню широких мас, хоч їх автори і не дбали про це спеціально. Юрба, скажем, не зрозуміє проклятих питань Гамлета або страждань Генріха з «Затопленого дзвона» Гауптмана, але ж вона досить добре зрозуміє муки ревнощів Отелло або гарячі протести в оборону людського достоїнства і жіночої самостійності Нори Ібсена.

До того ж у наш вік щось подібне до поділу праці помічається уже серед художників, як і серед учених. Є практично продуктивні мистецтва і популярні науки, конче потрібні для хлібороба, робітника, і поруч з ним — високе самоцільне мистецтво і глибокі, соціально-наукові дисципліни; інженери, що риють шахти, прокладають залізничні шляхи, — і інженери-архітектори, що будують величні храми; є геніальні творці, що пишуть для людськості, — і талановиті драматурги, белетристи, що пишуть для середнього загалу і для юрби. Економічний закон попиту і пропозиції регулює художню продуктивність так само, як і всяку іншу, тільки характер попиту міняється відповідно тому загалу, звідки він походить.

М. Гюйо каже: «Між одною групою літературної публіки і іншою часом буває стільки ж різниці, як між одним віком і другим; кожна з них має своє мистецтво, своїх артистів, свої думки; ці групи так само не можуть обійтись одна без одної, як якийсь

історичний вік не може обійтись без періодів глухого 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, підкривши своїм смакам мистецтво, понизила його художній рівень і загнала в темний куток застою. Є ще й друга, менш численна, група демократично настроєної інтелігенції, що серед задушливої атмосфери намагається вивести з цього кутка мистецтво, пильно оберігаючи його високі прерогативи. Але ось на арену громадського життя вже виступає нова, бадьора і життєздатна група робітничої демократії. Її вимоги і смаки поки що не підіймуть вгору мистецтва, але вони можуть з часом оздоровити його. Чи має мистецтво відмовити цій групі своїх послуг? Той же Гюйо каже: «Існування популярних мистецтв для народу не тільки не заслуговує догани, але є фактом втішним, бо це, власне, відкриває можливість вищому мистецтву стояти вище понад ними; народові завжди приходилось пройти цими сходами, щоб піднятись вище — це сходи, що ведуть у храм».

Коли мистецтво має вже відігравати службову роль, то краще хай служить воно демократії, що має на меті загальнолюдські ідеали, ніж бути на послугах у буржуазії, вдовольняючи її вузько-кастові забаганки.

У кожному разі, в першій стадії оновлення театрального мистецтва відбуватиметься постільки успішно, поскільки вплив буржуазних смаків на нього буде витіснятись свіжими течіями дійсно поступового і здорового демократизму.

Зовсім інакше стоїть справа з українським театром.

Він також переживає певну кризу, але ця криза походить не з виснаги, не з виродження нашого театрального мистецтва, яке, навпаки, ховає в собі ще багато тривких зародів, потрібних для його розвою. Це криза молодого організму, який уже переріс свій дитячий вік і тепер саме стоїть на порозі змужнілості. Він — немов той підліток, що не звик до свого нового вбрання, такого ж, як у всіх дорослих, ще поки соромиться і не знає, на яку ступить; але на шляху його лежать колоди, а за кожним його непевним рухом стежать допитливі, часом глузливі погляди. Поки він був дитиною, до нього ставились з ласкавістю, підбадьорювали і захваляли через край, тепер від нього починають нетерпляче вимагати, критикують кожний крок і ганять за найменшу провину або помилку, якої часом в дійсності, може, й нема. Безперечно річ, що нашим акторам здебільшого бракує загальної і фахової освіти, що наш драматичний репертуар здрібнів і зубожів, що, нарешті, українське громадянство слабко підтримує свій театр і буває в ньому рідким гостем. Але ж причини цих сумних явищ лежать

не в самім театрі, а за межами його,— власне, в тих ненормальних умовах, серед яких розвивається все наше загалом культурне і громадське життя.

Ми як нація не живем вільним і повним життям. Могучі сили національного організму ще дремають в потенції, а та культурна робота, яку провадять наша молода і малочисельна інтелігенція, стрічає різні перешкоди, і тому здобутки її поки невеликі. Свідоме українське громадянство не в стані удержати без дефіциту навіть кілька часописів і журналів, не може з повагою поставитись та енергійно підтримати єдине, в межах російської України, своє Наукове товариство і врятувати від хронічної худосочності тих кілька просвітніх та культурних товариств, що ще якимось животіють. Не маючи освітніх інституцій з викладовою українською мовою навіть для елементарної, початкової освіти, ми не можемо і мріяти про спеціальні інституції, де б можна було добувати фахову освіту. Отже, при таких умовах театр мало чим може покористуватись з тих невеликих здобутків культури, які ми маємо.

До цього часу він сам був діяльним рухачем нашої культури, але щоб вийти на широкий європейський шлях і лишитись на цій поважній позиції, він тепер більш ніж коли потребує допомоги зокола, потребує свіжих течій з джерел нашої нової культури. Це був випадковий збіг щасливих обставин, що наші актори та керманічі театру були разом з тим і визначними драматургами, що поважне слово художньої критики їм вдавалось чути від представників чужої, часом ворожої преси, що театральний партер по самі береги заповняла чужа інтелігенція і т. д. Часи і обставини перемінились, і тепер ці функції і обов'язки мусять лягти на наших письменників і на наше громадянство. І поскільки на них, з боку художнього і з боку матеріального, зможе опертись наш театр, постільки від цього залежить і його розвій.

Кожна нація має такий театр, якого вона варта, якого вона 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 це їм ставити в докір чи понижати їх достоїнство, а тільки констатував сам факт і висував потребу його усунення з часом, у будучині. Це були вимоги, висловлені як *desiderata*¹ або, швидше, бажання платонічного характеру.

¹ Побаження (*лагин.*).

Інша річ ті дефекти театру, що походять з перестарілої традиції або від недбальства і які при бажанні можна усунути тепер же.

Звичайно, боротись з загальною системою режисури і з методом акторської праці дуже трудно, бо тут звички і особисті уподобання часто беруть гору над доводами розуму навіть у людей талановитих і освічених. Але в цій боротьбі добрим діалектиком буває саме життя: в останній час ми бачимо, як при складних постановках нових п'єс пани режисери і артисти мусять поволі зрікатись старих традицій і йти назустріч новим вимогам мистецтва. Ще легше дасться усунути дефекти, що походять з недбальства та неуваги, як, наприклад, недодержаність у характері убрання, мови або прогріхи в декоративній обстановці тощо, бо вони кожного навісають на очі. Зрештою, без прогріхів і помилок не може обійтись ні одне живе діло,— треба тільки мати мужність у них признатись і вчасно їх усунути.

У справі національного відродження наш театр ще недавно вів перед, він був майже єдиною можливою за [цих] обставин формою для популяризації української ідеї. У 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 кожнім разі не реагувати на зроблені вказівки надмірною ущипливістю та образливістю. Чехи, може, через те і досягли поважних культурних здобутків, що справу свого національного відродження почали з самої гострої самокритики. Чому ж би й нам не піти за їх гарним прикладом?

Але, на жаль, справді ідейних та національно-свідомих керманічів наш театр майже не має. Ще не так давно ми мали кілька поважних труп, що під кермою проводирів уміли боронити і високо тримати прапор українського театрального мистецтва. В даний момент лишилась тільки одна трупа, з якою можна рухатись як з ідейною,— це трупа, на чолі якої стоїть вельми заслужений керманіч її — М. Садовський.

Коли я, розглядаючи в з а г а л ь український театр, висловлював свої принципіальні і теоретичні думки, то, між іншим, наскільки це мені здавалось потрібним чи характерним (в яким я — homo sum — міг і помилятись), зазначав дефекти і цієї трупи. Але, роблячи це, я ні на хвилинку не мав у думці тими дефектами затьмарити позитивні і загальнопризнані заслуги як самої трупи, так і поважного керманіча 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 сто двадцять, хоч число це, очевидно, приблизшене), що заповнюють всю площу України і хвилями переливаються геть-геть поза межі її, сумно стає на душі за рідне мистецтво, що в тих кочових ордах спотворюється, нівечиться або й виставляється на глум та публіку темній юрбі. За винятком чотирьох-п'яти труп, що грають по великих містах і мусять, догоджаючи смакам великоміської публіки, с'як-так дбати принаймні про показний бік справи, цебто звертати більшу увагу на декораційну обстановку, мальовничість убрання та чисельний склад персоналу, решта труп — дрібнота, що здебільшого, мов ті бульбашки на воді, не вспіють з'явитись, як уже щезають, потім знов з'являються в іншій місці, під іншою антрепризою і знов щезають і т. д., але ніколи не переводяться. Складаються ті трупи з різної голоти, бідолашних сіромах, недобитків долі, що не мали де в житті голову 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 проводять старцівське життя, недоїдаючи, недосипаючи, напівбодерті 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 «Антрепреньор Гаркун-Задунайський», має про них досить докладне розуміння. Всі ті 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 проводять і чого тільки не виробляють на сцені, щоб здобути ласку глядачів.

Було б великою помилкою думати, що ці російсько-українські трупи вже відживають свій вік. Про їх живучість свідчить той факт, що більші з цих труп, граючи по великих українських містах (у Києві, Харкові, Катеринославі), мають свою публіку і користуються серед неї навіть чималим успіхом, а з боку матеріального часом конкурують навіть з такою визначною трупкою, як трупа Садовського, що можна було спостерегти, наприклад, літом в Катеринославі, де з'їхалось разом дві трупи — Суходольського і Садовського. Як бачимо, навіть найдужчий із законів — закон конкуренції — хитається поки між завданнями високого мистецтва і гопаком і часом навіть виявляє тенденцію схилитись на бік

останнього. Треба довгий ряд літ в однім місці виховувати публіку в бажаним напрямі, як це робить тепер по змозі труп Садовського в Києві, щоб цей закон зрештою прихилити на свій бік. Але ж на провінції, де грає величезна більшість російсько-українських труп і де публіка не має з чого вибирати, закон конкуренції не може поки грати ніякої ролі. Ясно, що там потрібної для цих труп публіки стане ще на дуже довгий час. Є ще, правда, одна обставина, яка дедалі набирає все більшого значення, але й вона певних позитивних надій дає небагато. Я маю тут на увазі брак драматичного репертуару. Безперечно, по великих містах, де все ж таки смак у публіки в середньому більш розвинений, ніж у публіки провінційальної, там, очевидно, і попит на ідейно-художні п'єси — більший; він буде дедалі зростати і, поскільки цей попит буде вдовольнятись пропозицією, постільки від цього залежатиме і дальша художня еволюція тих труп. Для великих міст цей закон, як і закон конкуренції, зберігає свою силу. Але ж не забуваймо, що у нас поки що поруч з невеликим зростом числа художніх п'єс зростає в значно більшій пропорції число п'єс макулатурних, антихудожніх, і коли навіть по великих містах ці п'єси загиджують репертуар більших труп і так чи інак у 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 виробі різних нездар ще довго знаходитимуть для себе вдячний ґрунт. І тим часом, як по великих містах більші трупи, еволюціонуючи, почнуть з часом виконувати національно-культурну роботу, згубний вплив маленьких труп ще довго держатиме провінцію в темряві.

Було б несправедливо, констатуючи низький рівень постановки театральної справи в українських трупах взагалі, не зазначити, що там нерідко трапляються і помітні 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 у 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, загорається хоч часом святий огонь і опромінює тоді душі глядачів своїм благодійним сльвом.

Але ж, на жаль, здебільшого це тільки болотяні огники, що спалахують на купинах, і час їх горіння недовготривалий.

На кінці мушу знов сказати, що художня техніка, освіта, розвинений інтелект — речі дуже важні і в останній час особливо потрібні для актора, але все ж таки їх значення в театральнім мистецтві тільки помічне, а не першорядне. Найголовніший стимул творчості таланту — вибух екстазу, оргіазм, святе натхнення; цим тільки й можна запалити душі глядачів, злити їх одними, спільними всім думками і почуваннями і піднести до найвищої гармонії краси.

Відомий психіатр проф[есор] В. Бехтерєв 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 могучий вплив у 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 ступеня». 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. У збентеженій до нестями юрбі кожний впливає і підпадає впливу, кожний надихає і дістає надихання, хвиля надихань все росте, поки не досягне страшеної 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 цей актор, щоб мати змогу достойно виконати свою благородну місію!

Український театр, oprіч безпосереднього завдання мистецтва — підносити вгору і облагороджувати душі,— може й повинен у 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 складно скомплікованій інтризі з усяких жахів, несподіваних метаморфоз і інших різnorodних 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 самім, в його душі, а лиш виявлялися через нього, при його помочі, наскільки того вимагала дана драматична колізія або провідна ідея п'єси (наприклад, як в грецькій трагедії); кінець-кінцем драма завершувалась торжеством справедливості і покаранням злочинства. Так повелося з часів Есхіла і Софокла, так було в французькій псевдокласичній трагедії Корнеля і Расіна, в такім же напрямку і на тих же підставах, хоч в інших стилі і формі, писали романтики В. Гюго, А. Дюма і, нарешті, ще в недавніх часах, в тім же дусі komponував свої п'єси Віктор'ен Сарду. Французька мелодрама в своїм тріумфальнім поході обійшла сцени всіх європейських театрів, особливо довго вона загостювала в Росії; на нашій українській сцені вона позначила свій хід в перероблених або наслідуваних п'єсах: «Помста гуцула», «Чарівниця», що виставляються навіть на кращих сценах і в тій або іншій мірі в п'єсах романтично-побутових, написаних під її впливом, як особливо характерні: «Нещасне кохання», «Хмара», «Жидівка-вихрестка», «Недолюдки» і подібні до них, що складають з себе найбільшу частину сучасного українського репертуару в трупах провінціальних.

Вимоги від актора в старій драмі були невеликі: гучний, виразний голос, показна постать, декілька заучених рухів і жестів та деякий сценічний досвід цілком вистачали для невибагливої публіки; чим дужче актор захлипувався на високих нотах і гучніше басував «на низах», чим більше вивертав погами, 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 певського 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 непотріб-

на розкіш; навіть глибшого знання мови не вимагалось, — це приходило разом з досвідом пізніше само собою.

Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і «фатів» (та ще часом «акцентних», себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо), і любовниць (*ingenue dramatique, lyrique*), салонових дам (*grande dame, grande coquette*), і «старух» (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м'який, для «фата» — холодний, сухий і т. д. Звичайно, він вибирав собі якесь одне амплуа і на нім спеціалізувався.

Дедалі, проте, в мелодрамі почали заходити деякі одміни. Ходульність і графаретність її будови не відповідали дійсному життю, складнішому в змісті і простішому в своїх виявах, ніж його інтерпретація на сцені. І от поволі мелодрама починає набувати більше життєвої правди — в загальній побутовій закрасці, в обмалюванні поодиноких характерів; інтрига в ній стає простішою, натуральнішою.

З цього боку дуже характерним являється наш український романтично-побутовий репертуар, утворений М. Кропивницьким і М. Старицьким, що внесли в нього і демократично-народний напрямок. Змагання до життєвої правди на сцені щодалі то все зміцнялись і нарешті привели драматургію до справжньої реальної драми.

Російський драматург О. Островський, що переклав типову італійську мелодраму Джакометті «Семья преступника» («Цивільна смерть»), що в деяких драмах своїх сам впадає в мелодраматичну фальш («Не такъ живи, какъ хочется», «Без вины 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 амплуа дедалі стає тісним і вимагає поширення, — комбінуються нові амплуа: любовник-фат, комедійний любовник, фат-резонер, комік-резонер, утворюється нове амплуа: х а р а к т е р н і ролі. Акторові ставляться вимоги позитивного знання, більшої культурності, бо з появою ідейної реальної драми театр прибирає поважнішого вигляду, стає школою, кафедрою, а актор — учителем, проводирем. 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 мало-

освічений український актор, заскочений новими вимогами сцени, виявляє зразу ж своє банкрутство, чим пояснюється цікавий факт, що репертуар Карпенка-Карого, за винятком двох-трьох п'єс (трохи мелодраматичної «Наймички», ефектної «Безталанної», веселого «Мартина Борулі» та хіба ще історичної «Бондарівни»), — іде дуже рідко, а головне — дуже погано в провінціальних, менших трупах, та й у великих іде вже далеко не так, як того вимагає покійний драматург. За півстолітнє існування театр реальної драми і зміцнів, і широко розкинув своє галуззя; очевидно, перед собою він має ще довгу будучність. Але поруч з його зростом на периферії його вже позначились нові течії. Деякі з них силкуються цілковито порвати з реалізмом і пішли шляхом містичних шукань, з сфери позитивної філософії обернулися до давньої метафізики, утворюючи театр символів (властиво, символізацію ідей); перші їх спроби не мали успіху (театр «Студія» в Москві, «Інтимний театр» в Петербурзі 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 настрою» («Художественный театр» в Москві) і, власне, окремий рід її, що зветься також «драмою живих символів». Отже, спершу про нову драму в загалі.

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

Слідком за Ш. Бодлером, що ще літ 60 тому виголосив відомий афоризм: «La poésie n'a pas la vérité 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 простороні, але є виказ сутності, цебто душі — у всіх її виявах, незалежно від того, добрі вони чи злі, бридкі чи прекрасні». Далі: «Мистецтво не має жодної мети, бо є метою в самім собі, воно абсолютне тим, що виявляє з себе відсвіт абсолютного — душі. А через те, що воно абсолютне, то значить і не може бути вправлене ні в які рамки, не може служити ніякій ідеї, воно володар, джерело, з якого витікає все життя. Ми не знаємо ніяких законів, ні моральних, ні соціальних, ми не знаємо ніяких спеціальних поглядів, кожний прояв душі, скоро лиш він сильний — виявляє нам чисту, святую

глибину і таємницю». А через те «мистецтво тенденційне, мистецтво для виховання, мистецтво — забавка, мистецтво партійне, мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом і робиться *biblium pauperum*¹ 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 невлотимого, шукає за мрійною зверхністю так званої дійсності найдрібнішу сітку спонукань, впливів і акцій, що з'єднують природу з людиною, словом, не важиться на те, що пізнано, але шукає початку всіх початків поза його межами, шукає не з допомогою аналізу, не шляхом наших окремих нездалих п'яти почувань, але шляхом їх синтезу».

Таким чином, Пшибишевський, ставлячи мистецтво поза життям, підносить і самого художника понад тим життям і вимагає для нього привілеїв, як для якоїсь метафізичної істоти. Бачачи суть мистецтва в прямуванні до таємничих початків буття, до того «я», що збулося своїй земній зверхності, він ніби усувається од зовнішнього світу — світу почувань, без якого зрештою неможливе пізнання світу надчуттєвого.

Не вдаючись в критичну оцінку вище наведених поглядів, я дозволяю собі тільки запитати: де ж тут власне теорія нового мистецтва?

Що справжнє мистецтво повинно відбивати в собі суть речей в сфері безкінечного, що нове мистецтво оперує при допомозі асоціації почувань і з погордою відкидає тенденційність? Цікавого тут — ця так звана «отрешенность» од світу, метафізичний світогляд в творчості, містичні шукання. З боку позитивної філософії, звичайно, такі погляди не наукові, навіть перестарілі, але... сфера мистецтва така неосяжна, така необслідувана, навіть таємнича, що всякі нові спроби і шукання в її просторах для кожної об'єктивної людини мають своє значення. Я вже зазначив, що в театрі ці спроби не довели поки до бажаних наслідків. Цікава річ, що сам Пшибишевський, цей безперечний послідовник Метерлінка і, як ми бачили, свідомий теоретик «отрешенности» в мистецтві, бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстановці: очевидно, ідеолог і художник тут не миряться і бере перевагу останній: неореалістична течія в нім перемагає символічну.

¹ Біблією бідних (*латин.*).

Одя власне неореалістична течія в драмі і звертає мою увагу. До неї належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, 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 в драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською ідеєю (під час 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 її примітивна, трафаретна і невдячна для творчості драматурга і актора.

Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Відповідно цьому одміняється і будова п'єси. Насамперед викидається пережиток мелодрами — монолог, як річ ненатуральна і зайва; дія ведеться переважно в діалогах, що більш відповідні для інтимних настроїв; усуваються пригодування в формі «докладів» і оповідань про минуле життя або вдачу героя, — це 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 це заміняється 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 кінчається катастрофою, то вона відбувається поза сценою (як у Гауптманових «Самотніх» і в Чехівських «Трьох сестрах»), а ті, що на сцені, — реагують на це своїми першими враженнями; часом не буває і зовнішньої катастрофи, але вона відбувається в психологічнім процесі дійових осіб, в їх гнітючій настрої, що розвивається *crescendo* (як в Чехівським «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 цьому спосіб. Це було не так легко. Пшибишевський каже: «За тісним колом відомих вже переживань нашого «я» є внутрішній океан, море таємниць і загадок, де бушують скажені бурі, є тайники Сезама, повні безкінечних скарбів і невимовних чудес. Але рідко-рідко відкривається глибина перед зором людським, і ми совгаємось по тонкій корі льоду, під яким лежить містичне *mare tenebrarum*...» Тут власне прийшов на поміч «живий символ». Виймаючи з душі дієвої особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, — і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й пречуттях або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна, 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» Виспянського жінка, що в тузі згадала за свого покійного чоловіка, бачить в дійсності, як з хати виходить людина, цілком подібна до її небіжчика. У Пшибишевського в «Золотім Руні» Рембовському в хвилю повного знищення життєвих сил являється Призначення в образі Невідомого, що керує подіями його життя (образ Невідомого є і в «Жінці з моря» Ібсена), таким же образом є нянька в п'єсі «Сніг» і приятель (совість) в п'єсі «Мати». В Гауптманових «Самотніх» поруч з слабкодухом Іоганом Фокератом виступає символ затаєних мрій його душі — рішуча і сильна духом Ганна Мар. Нарешті в Винниченковій «Брехні» Іван Стратонович є живий символ того морального пречуття, того неблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні; в п'єсі «Чорна пантера» того ж автора Сніжинка є символ самоцільного мистецтва в душі художника.

Як бачимо, нова драма дає незвичайно широке поле для творчості актора. Але актор в новій драмі насамперед повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагається інтелігентності і вищої культури, без чого йому не вдасться інтерпретація переживань складних натур. Життєва правда, простота, цілковите втілення в ролі, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій драмі; в творимій дії він — перша особа, автор — друга. В своїй книжці «О драматіе і сценіе»

(1905. Warszawa) ¹ Пшибишевський каже: «Inteligencja, możność miewania wizji, szczeróść i prawda — oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a со najwięcej małą» ².

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.

¹ «Про драму і сцену» (1905. Варшава).— (Пол.)

² Інтелігентність, здатність до візії, щирість і правда — ось три головні передумови, без яких актор є нічим, а, щонайбільше — мавпою (пол.).

В ПУТАХ БРЕХНІ

(«Брехня», п'єса В. Винниченка)

І явилась велика ознака на небі,—
жінка зодягнена в сонце, а місяць
під ногами її, а на голові її вінець
з двадцяти зізд.
І бувши важкою, кричала в боляцах,
і мучилась породом.

Апокаліпсис, гл. 12

На нашій літературній обрії є постать, що вже довгий час приваблює загальну увагу. З боку одних вона викликає обурення і лайку, з боку других — щире признання і навіть ентузіазм; байдужих нема, у всіх вона розбуджує глибокий інтерес до себе. Це постать В. Винниченка. Зважливо і чесно підходить він до цікавого йому питання і сміливо скидає завісу з своєї творчої уяви. «Філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди» (Шопенгауер, «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 великими розуміннями. І коли він помиляється, то і самі помилки цієї складної, художньої натури без порівняння цікавіші, ніж ліниві прояви шаблонної думки більшості.

Якось Л. Андрєєв, пишучи про Ібсена («Коли ми, мертві, воскресемо» в збірнику «Рассказы, очерки и статьи») казав, що автор пише даний символічний твір не через те, що він хоче так іменно писати, а через те, що інакше писати він не може, через те, власне, що й мислить він символами, живими уявами, які потім розтолкувати простими словами часто і сам не компетентний. І це цілком справедливо. Автор дав свої інтимніші переживання в живих образах, що так чи інак знайдуть шлях до душі читача, і вже діло чесної критики тільки допомогти простішим, менш розвиненим натурам легше собі той твір засвоїти. Як художник, автор часом провидить наперед якесь явище, що ще не 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 від-

світлює її, хоч сама через те має вже ірреальний вигляд (живий символ). Діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки до розуміння чи прийняття в себе символу і таким чином улегшити можливість засвоєння заложеної інтуїтивно автором в твір ідеї.

В своїх творах В. Винниченко любить торкатись переважно проблеми моралі, тобто того, з чим найближче людина 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 це, і тому-то ніхто з наших письменників не викликає проти себе стільки невдоволення, ремства і нападів, як він. В більш культурних громадах уміють до таких людей прикладати іншу мірку, покладати їм іншу ціну...

Недавно йшла у нас з визначним успіхом нова п'єса Винниченка «Брехня»; з таким же успіхом виставлялась вона і в Галичині. Секрет успіху лежить у самій п'єсі — в цікавій проблемі, порушеній автором, і в оригінальній драматичній концепції, так неподібній до всього того, що мали ми в драмах інших авторів до цього 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, головни в зв'язку з грою артистів. Ми хотіли б поговорити про п'єсу як твір літературний, розглядаючи її разом з тим і в призмі сценічній.

«Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною», — каже героїня сієї 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 вісі — для нас це певна позитивна істина; до відкриття геліоцентричної системи всі думали, як і тепер ще думає темний люд, що «сонце сходить і заходить», і це для них істина, але і для нас ця брехня є умовною, 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; це 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 в ста-

рому кодексі моралі, в Мойсеевих заповідях брехню не застережено; сказано: «не убій», «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 смисл нашого буття. «Якби Бог, — каже Лессінг, — цей великий борець за правду, в правій руці тримав зміщеною всю істину, а в лівій — тільки вічне, діяльне поривання до неї, хоча б навіть з додатковою умовою вічно помилятись, і сказав би мені: вибирай! Я сумирно припав би до його лівої руки і сказав би: її подай мені, адже ж чиста істина тільки тобі одному доступна!»

Цю проблему буржуазної моралі, збудованої на брехні, і трактує п'єса Винниченка: в ній брехня — це свого роду «*conditio sine qua non*»¹ людей сучасної дрібнобуржуазної верстви. Центральна фігура п'єси — Наталя Павлівна, на ній будується і круг неї обертається вся акція. Це інтелігентна, освічена людина з визначним розумом, практичним хистом і палким жіночим темпераментом, людина середньої, так званої дрібнобуржуазної верстви, що відбила в ній свій світогляд, позначила свої типові прикмети. Вийшовши з «низів» життя, де зазнала чимало злиднів і бідкування, ця дочка церковного сторожа завдяки власній енергії зуміла здобути середню освіту і «вбитись в люде», та не зуміла зорієнтуватись в житті далі; її не звабили ні глибини світознання і вища наука, ні політична боротьба і партійна діяльність, — словом, ніякі ширші і глибші перспективи не захопили її міщанської, хоч і спосібної 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

¹ Неодмінна умова [існування]. — (Латин.)

сімейного огнища. Наталя Павлівна вийшла заміж за хворобливого, плохого вдачі і негарного на вроду інженера-хіміка Андрія Карповича і зробила це, звичайно, не з кохання, не з глибого почуття споріднення душ, а тільки на підставі симпатії і співчуття — «з жалості», як вона каже, до цього добродушного, слабавитого 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 цього, і перед самою собою, і перед іншими намагається виправдати себе, збільшити моральне значення, навіть красу свого вчинку, кажучи, що виходила заміж «з гордості, з абстрактної любові до людськості... ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви за други своя» і що, знаючи про великі математичні здібності Андрія, «хотіла через його дати людськості нові цінності». Звичайно, це прирівнювання свого дрібного, філантропічного закрою вчинку до подвигів і жертв революціонерів, це бажання дати через Андрія людськості «нові цінності» (бо що зрештою для неї та хімія і ті «цінності»?) — не що інше, як наївна брехня, ілюзія, викрути перед власним невдоволенням «я», — бо не далі як через дві-три хвилини вона прохоплюється фразою: «Це дурниця — саможертва без радості». В дійсності цій міщанській натурі бажалося звити «тепле кубелечко», і хоч, виходячи заміж за Андрія Карповича, вона знала, що напочатку їй прийдеться взяти на свої плечі великий тягар, проте в будучині уява малювала їй і розкішні килими, і автомобільчик, і інші приваби та ласощі буржуазного щастя. І от вона починає «бігати по уроках» з ранку до вечора, щоб сяк-так звести кінці з кінцями, а бажання радості життя, втіхи і хоча б ілюзій кохання росте. Звичайно, нічого цього хворий, захоплений своєю хімією чоловік не може їй дати, і вона розпочинає адюльтер з молодим, вродливим студентом Тосем, що, начебто «кузен», починає бувати в їх хаті. Власне, з цього моменту утворюється для неї досить складна колізія. Їй приходиться бути увесь час 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. Цей молодий чоловік, поет, ідеаліст, не може годитись з фальшивим становищем «кузена», не хоче красти кохання і брехати її чоловікові, він вимагає, щоб вона покинула чоловіка і пішла за ним; особливо ж його обурює брехлива вдача самої Наталі Павлівни. Але Наталя Павлівна не хоче і головно не може зва-

житись на рішучий крок — порвати з чоловіком і піти за юнаком десь у світ на певне становище. Обманюючи, вона дає чоловікові хоч ілюзію щастя, і розбити цю ілюзію, а з нею, можливо, і життя чоловікове, у неї не стає сили, тим більше що з цим пов'язані надії на краще життя його батька і сестер, які цілий вік перебували у тяжких злиднях і оце саме приїхали з села в місто до них на відпочинок.

В глибині душі Наталі Павлівни є ще один поздержливий імпульс — надія, що Андрій Карпович за винайдений мотор дістане десять тисяч карбованців і це дасть їй можливість покинути біганину по уроках і здобути забезпечене матеріальне становище. Отже, Наталі Павлівні хочеться лишити все in status quo, себо перед чоловіком і «невинність соблюсти, и капитал приобрести». Перед нею стоїть дилема: заспокоїти свою совість, своє бунтівниче невдоволене «я» інтелігентної людини і виправдати своє поведіння перед коханцем, щоб задержати його при собі. Для цього вона йде на компроміс з совістю і утворює цілу теорію, цілу апологію брехні. «Що є істина? — каже вона. — Істина є постаріла брехня; всяка брехня буває істиною». Зрештою, це, мовляв, не має ваги, бо «людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щ а с т я... покою. Коли брехня може це дати, слава брехні!» Дійшовши до принципіального виправдання брехні, вона переводить сей принцип і в дійсне життя, роблячи брехню своєю зброєю в боротьбі за існування і вигідним способом для полагодження відносин в сім'ї. В умілих руках ця зброя і легка, і зручна.

На увагу Тося, що про їх кохання може випадково довідатись чоловік, Нат[аля] Пав[лівна] відповідає: «А брехня навіщо? Ти думаєш, що не можна переконати людину, що це не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?» Вона знаходить навіть деяке етичне виправдання брехні і запевняє: «Коли знаєш, що не для себе брешеш, а для того, кому брешеш, то це зовсім неважно»; треба тільки, щоб ця брехня «давала радість». На жадання Тося довести це фактами, вона відповідає у формі питання: «Хіба це не факт, як ти ридав там біля шафи у тебе, і я спитала тебе, і ти сказав: «од щастя» — не факт? А то не факт, що ти написав такий ряд робіт, який, може, ніколи не напишеш більше? Це не дія, це слова? Хіба ти не переживаєш щодня муки і радості, що й є справжнє життя?» — «Що дає спокій? — питається вона ще трохи раніш. — Правда. Так звикли люде 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: «Це дурниця — саможертва без радості. Треба десь брати, щоб давати. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній змореній скотинці». І вона роз-

кидає 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 поливати. Знаєш, як зів'ялу білу лілейку». — «Брехнею поливати?» — 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 бігати, чекати мене, хвилюватись, мучитись, не спати ночі... І не будеш жити. Не будеш страждати, не будеш радіти, не будеш і людей розуміти». І тут же вона, як бачимо, знов звертається до брехні, як логічної зброї, і, замість можливої перспективи діяльного і розумного спожиття двох інтелігентних людей, малює міщанську картину тихого сімейного щастя в їх майбутній квартирі, де буде чекати на неї її «чоловік» з самоваром і нудьгою. А це «щастя» буде куплене ціною дійсного страждання чотирьох людей, «та якого страждання!».

Виходить ніби і логічно, і морально, і гарно, і звабливо: муки від щастя, радість життя, рух, краса переживань... Але здорове, молоде чуття безпосередньо чесної натури відчуває всю фальш аргументації ad absurdum Нат[алі] Павл[івни] і не вдовольняє Тосю. Після вагання і уступок він нарешті не видержує і ставить питання категорично: «Любиш мене? Так ходім з 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 цього не розумієш, бо ти не любиш». Він хоче допевнитись, чи живе вона з Андрієм як з людиною, 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. В цій нерішучості Нат[алі] Павл[івни] покинути чоловіка яскраво виявляється здрібнілість її пасивної міщанської натури; навіть не з свідомого почуття обов'язку жінки перед чоловіком, а просто з страху кинутись у вир життя, переступити через якийсь моральний поріг не зважується вона на цей крок. — «Розумом я й сама розумію, що це дурниця, що я маю цілковите право покинути його і йти з тим,

кого люблю. Вини не буде ніякої. Але... Не можу...» Вона боїться «розбити їхню віру» в себе: «Умри я, це для них в тисячу раз легше, піж 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, покохаш, зів'єш кубелечко і... кінець. Тоді все скінчиться». Голубленням, пестощами вона заспокоює поривчого, але безвольного неврастеніка Тося і забирає від нього назад листи.

В цій сцені їх непомітно вистежує з балкона Іван Стратонович, і коли Наталя Павл[івна], віднісши в свою кімнату листи, виходить провжджати Тося в сіни, він іде в її кімнату і забирає листи. Це є критичний момент в драмі, коли акція ще більше ускладнюється. Але ми повинні зупинитись на трохи незвичайній постаті Івана Стратоновича. Всі інші особи в п'єсі змальовано в цілком реалістичних фарбах, їх загальне поводження і окремі вчинки зрозумілі і ясні. Постать Івана Стратоновича має в собі щось загадкове, таємниче, а його вчинки вимагають більш вдумливого відношення.

З першої ж появи ця непривітна постать «смуглявого, присадкуватого і хмурого» чоловіка, що або мовчить, або їдко глузує, робить якесь важке враження. Появляється він, зов невідступний фатум, взагалі в моменти особливого сильного зворушення і душевного розладу Наталі Павл[івни] і кожного разу після палких сцен її з Тосем, що закінчуються любовним екстазом і гарячими поцілунками; кожна його поява викликає в Наталі Павл[івни] замішання, тривогу, перестрах, і вона в таких випадках або удає з себе байдужу, ховаючи свій настрій під удаваним сміхом, або «насторожується», або «здригається» і те це, як говориться про те в ремарках автора. З другої дії його невблаганна, піби нелюдська жорстокість до Наталі Павл[івни] здається і дивною, і незрозумілою, а його інквизиторські підступи, моральні тортури роблять його піби 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 це здається так з першого поверхового погляду. Справді, неможливо допустити, щоб такий визначний художник, як Винищченко, зразу втерся хист і вдався за позикою до шаблонів старої школи.

Звертає увагу насамперед те, що сцени Наталі Павл[івни] з Іваном Страт[оновичем] справляють враження не мелодраматичної зовнішньої тріскотні, а глибоко психологічного аналізу. В чім же секрет? Іван Стратонович ніби наперед знає всі думки і почуття Нат[алі] Павл[івни]. Він як у книзі читає в її душі і уміє найдошкульніше торкнутись всіх її болючих місць, як не потрапив би цього зробити ніхто інший. Тося вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іван[ом] Страт[оновичем] всі її «фокуси» і «трюки» розбиваються, як перед скелею, вона відчуває себе зламаною, знищеною вкрай, як перед грізними докорами власної совісті. Очевидно, утворюючи постать Івана Стратоновича, автор мав на увазі другу половину душі Наталі Павл[івни] — сильну і дуже, 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 Палівні він вищипує всі її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні. Автор, утворивши в своїй уяві (свідомо чи не свідомо — це річ не нашої компетенції) проєкт боротьби і конфлікту в душі Нат[алі] Павл[івни], вииняв звідти все те, що становить трагедію її життя, що йде всупереч з її вчинками, і з цього зробив нову постать, alter ego її самої — Івана Стратоновича. Щоб ввести цю нову постать в реальну обстановку драми, він дав їй поверхово реальний вигляд і вплив її в інтригу кохання, але ж, маючи на увазі разом з тим і її символічне значення, надав їй загальної т а е м н и ч о с т і, трохи дивних рис і не цілком звичайної акції, — словом, утворив «ж и в и й с и м в о л», що при зовнішнім реальнім вигляді є вже постаттю ірреальною. Таким робом автор внутрішню боротьбу Нат[алі] Павл[івни] виніс з її душі на білий світ, втілюючи в двох образах — її самої і Івана Страт[оновича], що дало можливість виявити найбільші глибини психології героїні. Це є новий метод в техніці сучасної психологічної драми. Тепер, звичайно, і постать Івана Стратоновича, і його вчинки не будуть здаватись дивними і незрозумілими. Але вернімось до дальшого розгляду п'єси.

Ми вже зазначили той процес душевного розладу, що почався у Наталі Павл[івни] під впливом палких протестів Тося і глузливих натяків Івана Стратоновича (цебто голосу її власної совісті). Дедалі цей процес дужчає, страх, що її роман колись може навіть документально виявитись, зростає і досягає кульмінаційного пункту в момент, коли їх вистежив і викрав листи Іван Страт[онович] (реальний вияв цього страху). З цього моменту в душі Нат[алі] Павл[івни] настає реакція — її апологія брехні захиталась. Muth verloren — alles verloren (згублено спокій — згублено все)!

Ми не будем зупинятись на любовних перипетіях Івана Стратоновича], маючи на увазі тільки 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. «Це ж така саможертва!.. Вона не хоче покинути, бо їй жаль. Чого жаль, добродійко? Автомобільчика, якого ви вчора мріяли купити? Чи тих килимів, якими ви збираєтесь оббити ваш будурчик?» — так озивається в ній другий її голос устами Івана Стратоновича.

Її соромно стає перед самою собою за всі ці викрути і фальш, хочеться думати про себе краще, хочеться саму себе впевнити, що вона справді любить в собі ту, кращу половину своєї душі, і тут вона знов удається до свого улюбленого методу брехні, запевняючи, що кохає Ів[ана] Стратоновича]. «Ха-ха-ха! — Вибухає той реготом.— Ні, це вже дійсно така безодня брехні, така страшна, нахабна прірва брехні, що... Та як у вас духу стає говорити це після того, що я чув?» І в голові Нат[алі] Павлівни] метушаться сплосхані 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, тютю! Що? Шах і мат?» — «Ви цього не зробіть!» — 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 цього мало. Я хочу любити, любити душу, любити...» — і спиняється. Іван Стратонович] одхилиється, 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 і свою і його душу. А коли не любите, то скільки цинізму і нахабства в тій брехні. Хіба ні, Наталю Павлівно?» Похиливши голову, вона відповідає: «Кожний бореться,

як уміє...» Але вона вже не уміє боротись і не вірить у свої сили, в успіх боротьби; вона відчуває 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 Ів[ана] Стр[атоновича], і в душі зринають думки доказати це власною смертю. З цього моменту думки про смерть опановують нею цілковито; вона ще борсається, жахаючись їх, але вже не має сили їх позбутись — смерть для неї єдиний і неминучий вихід з її становища. Ми не будемо ширше зупинятись на сім процесі душевного розкладу, що приводить-таки Нат[алю] Павл[івну] до трагічного кінця. Автор зробив це незвичайно талановито; всі ті сцени — це справжня художня інквізиція вимученої жіночої душі, їх треба кожному самому відчутти. Ми тільки зазначимо головні пункти цього психологічного процесу. Таким робом, бажання хоч смертного, аби покою і бажання морального очищення через саможертву, через смерть ведуть її до одного спільного знаменника. Але Нат[алія] Павл[івна] так любить красу, радість життя, що нелегко їй зробити останній, рішучий крок. Вона починає вибирати рід смерті. Першу думку, подану Іван[ом] Страт[оновичем], кинутись з третього поверху на вулицю, вона відкидає: і страшно, і може не досягти мети, коли вона не вб'ється, а тільки покалічиться. Тоді Іван Стратонович пропонує їй ціаністого калію, що дасть швидку і певну смерть. «А муки великі?» — питається вона. Налякана відповіддю, що муки великі, вона починає шукати викруту: «Андрій знатиме, що я йому зраджувала. Це вб'є його». Іван Стратонович заспокоює: «О, присягаюсь вам, що нічого не знатиме. Можна випити калій замість, скажімо, лавро-вишневих крапель. Помилка, мовляв». Вона жадає, щоб він повернув їй листи, той згоджується. Тоді вона каже, що не встигне знищити листи, він і на це дає їй пораду. Заскочена з усіх боків, вона просить почекати до того часу, як скінчать мотор і підпишуть з компанією контракт. «Мотор ми кінчаємо завтра», — відповідає Іван Стратонович. Отже, виходу нема. «О проклятий!! Проклятий!» — шипить в розпуці Нат[алія] Павл[івна]. Трагізм її дедалі зростає crescendo, коли приходить Саня (сестра чоловікова), називає її «матір'ю Божою» і, щоб доказати свою любов до неї, хоче справді кинутись на вулицю вниз головою. Разом з тим Нат[алю] Павл[івну] охоплює тривога, чи вже не читає Ів[ан] 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 лавро-вишневих крапель, себто ціаністого калію. Це найтяжча сцена з усієї п'єси. Іван Стратонович завдає їй страшених мук — то пропонуючи «принять крапель», то почитати для всіх

«щось» угомос (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... щоб ти?» Андрій Карпович відповідає, що для нього «це був би якийсь один жах. Це був би кінець!.. Це було б гірше смерті!.. Смерть я, може, пережив би, а обман...». Після того як чоловік пішов, вона приносить з своєї кімнати взяту у Івана Страт[оновича] пляшечку з отрутою і в нерішучості спиняється. Входить Іван Страт[онович], він рве вексель і кладе перед нею нечитані листи. «Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці», — каже він. — «Я зажди в твоїх руках і без листів», — каже на цей раз правду Нат[алія] Павл[івна], бо чуває своє банкрутство, чуває, що та внутрішня сила, яка з нею боролась, перемогла її. Смертний присуд її вже підписано, це ясно з її слів до Івана Страт[оновича]: «Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені». Смерть Нат[алі] Павл[івни] тепер тільки питання часу.

І цей час хутко настав. Од бельгійської компанії прийшов лист, що мотор прийнято і на нього мають підписати контракт на десять тисяч руб. В першу хвилину це жахає Нат[алю] Павл[івну]: «Так швидко!» — каже вона, хапаючись за серце. Розв'язка наближається форсованим темпом. Другий голос її душі, Ів[ан] Страт[онович], каже: «Я не маю більше сили. Чуєш? Не маю. Не можу ждати!» Нат[алія] Павл[івна], вся охоплена якимсь пропасничим настроєм, хутко починає залагоджувати всі свої справи так, щоб після смерті лишити по собі добру та світлу пам'ять. Насамперед вона бере з Тося слово нікому і ніколи не говорити про те, що між ними було. Вона хоче Андрієві дати на все життя спокій і певність в себе. «І дам це брехнею! — каже вона Тосю. — Чуєш: брехнею! Хай живе брехня!» — «Це негарно», — зауважує той. — «Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною». Вона хоче бути спокійною і за Тося і робить натяки, що йому була б під пару Саня, бажаючи привести його на цю стежку. З поводу підписання контракту їх гурток справляє маленьке свято з шампанським. Нат[алія] Павл[івна] виголошує тост: «За все, що дає радість, що б воно не було! Що б воно не було: брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть!»

Всі здивовані. «Ах ви ж... страуси мої! Страуси!» — з сміхом говорить вона до них. Тільки один Іван Страт[онович] прилучається до її тоста, 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 «лавро-вишневих крапель». За хвилину вона виходить, хитаючись, бліда. І в передсмертну хвилину вона дбає про здоров'я чоловіка і наперед кладе йому на

голову мокрий рушник. «Я помилилась... Я замість крапель... випила... ціаністого калію...» Це вже її остання брехня. «Пам'ятай слово», — обертається вона ще раз до Тося. «Це доказ...» — шепоче до Івана Страт[оновича]. Дуже важний тут ще один психологічний момент. Іван Страт[онович] «кидається до Наталі Павлівни і говорить «люто» до Тося: «За лікарем! Швидше!!» Всі згубили голову, тільки в одного Ів[ана] Стр[атоновича] гостро озвалась 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 далі платити і вона, взявши на себе надмірні обов'язки, мусила збанкрутувати. Дрібнобуржуазний загаль з його обмеженим світоглядом і «міщанською» мораллю зробив з неї ту жінку-рабу, для котрої права на власне щастя нема, а є тільки обов'язки перед «ближніми». «Щастя мужчини — я хоч у; щастя жінчини — в ін хоче». Цей 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 громадянством, вона постаралась насамперед укласти в одгороджені для неї сімейні рамки і тоді вже зважилась украсти і собі шматочок особистого щастя, але, щоб заспокоїти свою совість, мусила утворити штучну ілюзію права на це. Такою ілюзією була для неї апологія брехні. Величезна маса обмежених, посередніх жінок з таким же розумовим і моральним багажем чудесно уживається в нашій суспільстві. Але в глибині душі Нат[алі] Павл[івни] жила якась таємнича сила — незалежний від її волі моральний закон, що невідступно і уперто шукав виходу для себе, вимагав признання і виразу свого в самій Наталі Павл[івни], в її думках, почуваннях і вчинках.

Той поверховий світогляд, що набула собі Наталя Павл[івна] під впливом дрібнобуржуазного загалу, серед якого вона жила і виховувалась, та міщанська мораль, ті вузькопрактичні погляди і заячі звички, все це йшло якраз всупереч з тим законом, сильним і могутим, що не признає ніяких компромісів, Наталя Павл[івна] попробувала взяти його в шори, зв'язати путами брехні, але закон був дужчий і розірвав ті пута, а з ними й життя Наталі Павл[івни]. Інших, більш підготованих до прийняття цього закону, він веде до нового, діяльного життя, як, напр., Єлену в «Накануне» Ів. Тургенева, або новітній тип, індивідуалістку Дарью в «Честность с собой» того ж Винниченка. Навіть буржуазно вихована,

несвідома Нора у Ібсена знайшла в собі сили для активного протесту во ім'я «власної особи», хоч і не уявляла собі, що має далі з собою робити; а у неї обов'язки перед малими, безпомічними дітьми, яких вона зважилась покинути, були значно важчі, ніж обов'язки Нат[алі] Павл[івни] перед її «ближніми». Наталя Павл[івна] і на такий протест не здобулась. І проте Наталя Павл[івна] має багато спільних рис і з Норою, і взагалі з жінками ібсенівського типу. Коли традиції, забобони, застій утворюють взагалі задушливу атмосферу, так несприятливу для розвитку кожної індивідуальності, то жінку вони ставлять в особливо тяжкі ненормальні умови життя. Позбавлена ширших громадянських прав, обмежена в сферах своєї діяльності, вона і в сім'ї змушена грати пасивну роль, залежну від волі свого «законного» чоловіка, навіть при умові, коли в душі її виникає нове почуття кохання до іншої людини,— сім'я є для неї довічною тюрмою, звідки їй нема виходу.

Але ж ні проти порядків політичного і громадського ладу, ні проти сучасного інституту сім'ї жінки подібного типу свідомого протесту не підносять. Наталя Павл[івна], очевидно, відчуває, що кохання, раз воно незалежно і вільно виникає в душі людини, то так само незалежно і вільно повинно виявляти себе в дійсності і ніякі обов'язки перед «чоловіком» справжньої моральної сили тоді над ним не мають; але сила забобонної «міщанської» моралі провести цей принцип в життя їй не дозволяє. Вона — раба, духовною вродою, розумом, волею дужча і краща за свого пана, вона складніша і глибша натура, але все ж таки раба. Капіталістичний лад, що дедалі згущує атмосферу життя і унеможливує нормальні суспільно-економічні і політичні відносини, кличе разом з тим до життя новий, бадьорий клас, в рядах якого вже зарисовується активна постать жінки іншого типу, а тим часом свій важкий хід він позначає трупами тих, що не встигли «оприділитись» і полягли без ремства «жертвами вечірними». Такою «жертвою вечірньою» і була Наталя Павлівна. Не усвідомивши собі свого конфлікту з околицьними умовами, вона впала жертвою протесту, що, замість вийти на арену життя, загніздився глибоко в її душі. Тисячі таких же «неприспособованих» життя викидає за борт...

Поруч з проблемою моралі автор п'єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питання ширшої філософської ваги. Це питання: що є істина? Це питання — одне з головніших, над котрими б'ється людський розум, бажаючи пізнати ціль і смисл існування людини і всього світу, що її оточує. Негативна відповідь на нього приводила до трагічного кінця і далеко міцніші голови. Божевіллям і смертю скінчив геніальний мислитель-поет Ф. Ніцше, ламаючи над ним голову; до божевілля і самогубства довело воно

талановитішого белетриста останніх часів Гі де Мопассана, що не міг знести абсурдності людського існування. Не так давно, подібно до Наталі Павл[івни], отруївся ціаністим калієм вже вельми старий знаменитий соціолог Гумплович, що разом з собою отруїв і свою стару 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 і песимістичних виводах Шопенгауера, чи в релігійно-філософичнім епікуреїзмі Репана і в інтелектуальнім індивідуалізмі та в моральнім колективізмі Канта? Але два останні знайшли оправдання свого існування. Наталя Павл[івна], називаючи істину «постарілою брехнею», в чім мала свого роду рацію, разом з тим робила хибний вивод, одкидаючи моральний закон, як регулятор людських вчинків, який зрештою і помстився на ній. Власне існування цього закону (а не перестарілих форм сучасної моралі) і улегшує та певним робом і усвідомлює нам наше існування. Людське знання складається з двох основних елементів: 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 провирити шляхом емпіричних дослідів. Питання про Бога, свобідну волю, не смертельність душі не належать до сфери людського розуму; на них не можна дати теоретичної відповіді. Людському розуму по самій його природі недосяжне — «безмежне». Його законна сфера — світ видимий. Бачимо його при допомозі трьох основних форм людського знання: простороні, часу і причинності. Але ж це не є признаки і взаємини самих речей; це суб'єктивні функції нашого власного інтелекту, з допомогою якого ми бачимо речі, але ж бачимо ми їх не такими, якими вони є, а якими вони нам здаються. Таким робом, в розумовій діяльності пануючою тенденцією нашого життя є крайній індивідуалізм. Ми черпаємо тільки сирий матеріал нашого знання з зовнішнього світу, а форму йому надає наш розум. Вся природа — продукт людського розуму. Кожний з нас є законодавець, творець.

Так учив, викладаючи теорію «інтелектуального індивідуалізму», Кант в своїй «Критиці чистого розуму». Як бачимо, і формула Наталі Павл[івни] про істину-брехню властиво не йде всупереч з цією теорією.

Але в «Критиці практичного розуму» той же Кант устанавлює і теорію «морального колективізму», що надає певного смислу і краси нашому існуванню. Він каже, що в нашій власній особі, в нашій духовній організації, в приказах нашої совісті ми знахо-

димо простий і абсолютний доказ існування морального світового порядку, нероздільну частину якого виявляємо з себе ми самі. Моральний закон є найповніший вираз достоїнства людини; він живе в глибині кожного індивідуума, відчувається інстинктивно як найглибша істота його власного «я», але разом з тим він ставить людину понад те «я» і зв'язує її зо всією людськістю.

Ми почуваємо себе моральними істотами: в цім і міститься основний факт всіх етичних і релігійних систем. Це безпосереднє почування перекоує нас — «що як в межах цього світу, так і поза межами його, неможливо помислити ні про що таке, що без усяких обмежень можна б назвати добрим, окрім доброї волі, і це не через її наслідки, а єдино завдяки її внутрішній властивості». Се дає нам правило: «Роби так, щоб мотив твоєї волі (бажання) міг завжди стати принципом законодавства для всього світу».

Погодити свої вчинки з вимогами цього закону Наталя Павл[івна] через брак ширшої свідомості і не здолала.

Тепер годиться сказати ще кілька слів про технічну будову п'єси «Брехня».

В своїй попередній статті «Драма живих символів» я старався в загальних рисах 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 душі *Deus ex machina* старих мелодрам, але тут вони мають інше значення, як вдячний вираз конфлікту протилежних переживань і зазначення кульмінаційних пунктів в психологічній еволюції дійової особи.

На карб авторові варто, проте, поставити те, що трагічну розв'язку він виніс на сцену, замість того, щоб довести до найбільшого напруження сподівання цієї розв'язки і на тім скінчити п'єсу; це дало б глядачеві можливість утворити в своїй уяві перспективу майбутності і викликало б в ньому ще глибші переживання. Безпотрібно було виводити в фіналі, мовляв, для «повноти картини» ще й Досю з мімікою здивування і жаху, що здебільшого на сцені виходить занадто «театрально». Найбільший дефект п'єси — це гіпертрофізм її архітектоніки: друга дія перетяжена

психологічними ефектами і занадто довга відповідно іншим діям.

Нова «психологічна драма» вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи. В цій п'єсі складна психологія героїні і «живий символ», що виступає побіч неї, вимагають занадто обережного і глибшого відношення артистів, щоб не впасти в чужий тут і вельми шкідливий мелодраматичний тон. Артист, що не зумів зрозуміти ролі Івана Страт[оновича] як живого символу героїні, як би не старався грати в тон з героїнею, буде тільки шкодити їй. Якомога менше різких рухів, уникання вигуків і демонічного реготу, орієнтування не в просценіумі, а навпаки, в глибині сцени, непомітність кожної його появи, так званий «внутрішній» глибокий тон і деяка загальна таємничість всього виконання — от головніші умови для артиста, що має грати цю роль. Решта ролей, як реалістичні, без порівняння легші для виконання. Загальний ансамбль в деталях і суцільно характерна до дрібниць обстановка сцени вимагають найпильнішої уваги досвідченого, інтелігентного режисера.

МИХАЙЛО ЩЕПКІН
(1788—1863)

Етюд

I

Цього року 11 серпня минуло 50 літ з дня смерті, а 6 листопада мине 125 літ з дня народження славетного російського артиста — Михайла Щепкіна.

Уся правдиво інтелігентна Росія з незвичайним одушевленням уже одгукнулася на минуле 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 цих панахидах (на могилі артиста і на громадянській панахиді в «Свободному театрі» в Москві) у ряді промов визначних артистів і письменників знов ожила, ніби воскресла і засяяла внутрішнім, невмирущим сяйвом благородна постать «батька реалізму» на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна. Споминам про нього, його характеристичі і значенню преса вже присвятила величезну масу статей, фейлетонів і заміток. Але це тільки початок; справжнє, урочисте святкування відбудеться, певно, під час другого ювілею артиста — 6 листопада, в зимовім сезоні, коли в московському Малому театрі, що в пам'ять свого колишнього ветерана пишається назвою «Дома Щепкіна», має бути впорядкована ювілейна театральна вистава.

Здається, ще з часів давнього грецького театру ні один актор не був у такій пошані за життя і навіть по смерті, в час потомний, як цього засяг російський актор Михайло Щепкін. Йому поставлено в Суджі пам'ятник, про нього пишуть поважні студії, його ім'я згадують так само, як згадують імена Пушкіна, Гоголя, Шевченка...

Але ж ми знаєм, що славу письменника підтримують і зберігають його книги, рукописи, бо, мовляв, *scripta manent*¹. Що ж лишається по смерті актора? Його сила і значення по смерті — це «зітхання верблюда в пустині», як колись фігурально висловився

¹ Написане залишається (*латин.*).

з цього поводу Гете, або, як написав на могильнім хресті актора Соленика якийсь його прихильник:

...Коли ти жив,
То щиро публіці служив,—
І публіка тобі живому
Квітки кидала, як солому,
А вмер, артисте-небораче,
То й байдуже, ніхто не баче,
Що прах лежить твій без хреста.

Це, безперечно, вірно. Слава актора скороминуща, як і його творчість, що міститься у русі, 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, Т. Сальвіні, і по смерті їх сяють людськості золотими зорями.

Власне — сяють, але не гріють...

Та бувають зорі, що довший час ще зберігають своє тепло і гріють нас своїм пестливим промінням.

От такою зорею і був Михайло Щепкін.

Талант, дар творчої ілюзії — велике щастя. Талант актора — це надзвичайне щастя! На жаль, багато акторів самі не розуміють, що то за дорогоцінний скарб посідають вони, і тому не вміють його чесно і розумно зужиткувати.

Письменника читають, але його не бачать; з ним тільки, як з незнайомим другом, ніби вступають у листовпі зносини.

Інша річ — актор. Уся 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 із нею спільним веселим сміхом, одкриває перед нею своє «святая святых» і оповідає часом про такі глибокі, інтимні переживання, про які можна признатися тільки на сповіді або сам-на-сам з найщирішим другом. Засоби його творчості якнайширші: тут йому йдуть на поміч і письменник, і художник, і музика... Арена діяльності — тисячна маса, яка щодня міняється. Сила впливу — безпосередня і експансійна, що може порвати юрбу до бою. Плоди своєї праці, нагороду за неї він має не тільки в критичних статтях та під час ювілеїв, як, наприклад, письменник, але безпосередньо, зараз, тут же, в театральній залі...

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

Але й такої слави може досягти дійсно талановитий артист, коли він сам, як каже Шопенгауер, «буде гарним і повним зразком людської природи», себто коли він, опріч дару творчої фантазії

й уміння втіляти її в образи, буде мати ще глибоко чутливу, щиро відгучливу душу і всебічно розвинений інтелект. (Окрім цього, звичайно, він не повинен мати ніяких фізичних дефектів і вад). Словом, артист повинен бути гармонійною, суцільною натурою, досконалим зразком людини, або, як каже Франко, «цілим чоловіком»:

Лиш хто любить, 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»)

Таким артистом і таким «цілим чоловіком» і був Щепкін.

Режисер Малого театру, відомий артист О. Южин у своїй промові на ювілейній панахиді висловився про нього між іншим так: «Актор, у 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 каже: «Щепкін побачив, що акторові, який хоче заглибитись у 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, що виробляє людська творчість і людська думка».

І це 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 зігриває серця грядущим поколінням.

Це — невмируща енергія творчого духу; це — немов щось незримо розлите в повітрі, якась еманация, вічно жива, вічно рухлива і актуальна.

Бо все, що оригінальне, справжнє, живе, — не вмирає. Життя і все живе — вічне.

Ось чому «не вмерла, не полягла» і слава Щепкіна, ось чому і його ювілей став ювілеєм культурного світу.

Будучи актором, Щепкін не відокремився, не замкнувся у кастових інтересах, навпаки, він єднався із широким колом кращих людей тодішньої Росії, жив нервом свого часу, був наскрізь перенятий духом поступових ідей.

Щепкін-гуманіст, Щепкін-громадянин і Щепкін-артист склали ту адекватну величну людину, яка й залишилась у пам'яті історії на далекі поточні 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, Грибоедов, Тургенєв, Грановський, Герцен, Огарьов, Белінський, Станкевич, Шевченко, Костомаров, Боткін, Аксакови, гр. Ростопчина, Кетчер, Погодін, Галахов, Аппенков, Кукольник, гр. Соллогуб і багато інших. І всі ці професори, поети і аристократи любили й 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, цей товстенький, «квадратовий» чоловік вічно був у русі, вічно був чимсь заклопотаний: з великопанського раута 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.

У політичних переконаннях він тримався радикалізму, хоч і не в дуже гострій формі. Це дало привід московському генерал-губернаторові Закревському дати про нього, тоді вже сімдесятилітнього діда, такий курйозний відзив: «Актор Щепкін бажає переворотів і готовий на все!»

У дійсності, будучи прихильником західноєвропейської культури, він, по своїй м'якій, гуманній вдачі, бажав не революційних переворотів, а реформ, що могли б оновити Росію, давши їй можливість розвиватись мирним еволюційним шляхом. На цім ґрунті у нього з Герценом, котрого він гаряче любив, стався був прикрий конфлікт, що завдав йому чимало моральних страждань.

Не будучи ретроградом, він умів шанувати людину навіть тоді, коли не поділяв її політичних переконань. Так, наприклад, він

глибоко поважав і цінив як людину слов'янофіла С. Аксакова, якого, до речі сказати, дуже шанував і Т. Шевченко.

Гоголя він любив якоюсь містичною любов'ю — молився на нього. Навіть перед смертю йому ввижалося, що ніби прийшов Гоголь і кликав його до себе. Як знавець театру, Гоголь в очах його був непохитним авторитетом, який дійсно мав величезний вплив на характер і напрямок його сценічної творчості.

Шевченка він любив, як друг і батько,— глибоко, чуло, болючи 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 із заслання, Шевченко був змушений засидітись у Нижньому Новгороді, старий Щепкін не втерпів і сам приїхав туди, щоб швидше побачити й обняти свого любого друга. При тій нагоді він дав у Нижньому Новгороді кілька гастрольних вистав, між іншим «Москаля-чарівника», в якому чудово грав Чупруна. Потім Шевченко гостював у Щепкіна в Москві, де намалював з його портрет.

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 з роду українцем. Як і Шевченко, він був сином кріпака, так само поневірявся у панській неволі, так само був викуплений на волю на жертові приватних осіб з ініціативи кн[язя] Рєпніна і кн[язя] Волконського (пізніше декабриста), які зібрали і заплатили поміщикам Волькенштейну, його панові, десять тисяч карбованців.

Свою артистичну кар'єру він робив на провінції, граючи переважно на Україні — почавши у Курську (р. 1808), довгий час служив в антрепризі Штейна в Харкові, потім у Полтаві. У р. 1843 він був на гастролях у Києві, де, між іншим, зіграв у «Наталці Полтавці» роль виборного Макогоненка.

З р. 1823, вступивши на сцену Імператорського Малого Театру, він все своє останнє життя прожив у Москві, працюючи для чужої нації.

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

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

П. Боборикін, 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 оть 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 будучого українського театру була все-таки поважна.

Як і харківський артист Соленик, він зумів ф а х о в о с е р й о з н о поставитись до перших спроб виставляти на сцені українські п'єси і з великим успіхом грати в них українські ролі.

Він був піонером, що зважився пробивати перші стежки, закласти перші камінці для будови українського театру.

Якби не брак драматичного українського репертуару і не такі невдачні 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 важливу.

Він був першим теоретиком і творцем реалізму на сцені. Він порвав зв'язки з псевдокласичною та мелодраматичною школою і вказав шлях до школи реалістичної. Цим шляхом пішли його нащадки, в тім числі і корифеї української сцени.

Зробити це здатна була тільки людина винятково талановита і культурна, що мала широкий художній світогляд.

На пам'ятнику Щепкіну в Суджі, де він учився (родився він у селі Красному Обоянського повіту на Курщині) вибито з одного боку: «Артистові — людині», а з другого — перефразований вираз Аксакова про нього: «Жити для мене — значить грати на сцені, а грати — значить жити».

Ці влучні вирази досить яскраво характеризують нам цю благородну постать.

II

Перший період театральної діяльності Щепкіна, щось близько двадцяти 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 ки[язя]

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

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

Це сталось пізніше, коли, вступивши на сцену Імператорського Малого театру в Москві, він став обертатись у колі вибраного, культурного громадянства.

Служити в цім театрі Щепкін почав з р. 1832, а в р. 1825, при уступі на престол Миколая I, 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 (наприклад, петрашевці), стягувала на себе нечувані кари. Кращі люди йшли на заслання і каторгу в Сибір (Достоевський та інші), а невпокійні, гарячі натури (Бакунін, Герцен) мусили шукати захисту по чужих краях.

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

Це був час найбільшого пониження російського актора. Актори, мов нижча каста, мов 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 це було й зрозуміло, бо тоді ще панувало кріпацтво і мільйони простого люду гнулись в ярмі неволі, а більшіна артистів Імператорського театру власне і складалася 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. У нагороду за це публіка кидала йому на сцену гаманці з грошима, і нерідко відзначений ласкою актор припинав свій монолог, щоб, піднявши гроші, висловити їй свою подяку.

Як поводився з акторами театральний уряд, можуть ілюструвати такі, наприклад, факти. Талановиту співачку Вутенброк за якусь провину висікли різками навіть перед самим її вінчанням. Знаменитого на той час артиста В. Каратигіна було посаджено в Петропавлівську фортецю за те, що той, забалакавшись з братом на репетиції, не запримітив, як на сцену ввійшов директор театрів

Майков і, замість того щоб скочити й витягтись в струнку, спокійно 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 умов могла рости і виховуватись ніжна квітка сценічного мистецтва? Звичайно, відповідь на це може бути тільки негативна. На сцені панували застій, мертва рутинна і шаблон, виховані на ґрунті псевдокласичної трагедії і французької мелодрами.

От що читаєм про це в «Записках» самого Щепкіна: «Найвищу ступінь гри,— каже він,— бачили в тому, що ніхто не говорив своїм голосом, коли гра містилась у 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» виголошувались так голосно, як тільки сили людської ставало, але гра фізіономії не помагала акторові: вона лишилась у такому ж вимушеному, ненатуральному вигляді, з яким з'являлась на сцену. Або ще: коли, наприклад, актор закінчував якийсь сильний монолог, по якому мав зовсім уходити, в той час вважалось за правило піднімати праву руку вгору і таким робом покидати сцену.

Не можу переказати всіх дурниць, які тоді вживались на сцені: це нудно і даремно. Між іншим, в усіх дурницях завжди пробивалось бажання підвищити мистецтво: так, наприклад, актор на сцені, розмовляючи з другою особою і почувавши, що він має потім сказати блискучу фразу, кидав того, з ким вів розмову, виступав вперед на авансцену і звертався вже не до дійової особи, а обдаровував публіку цією фразою; а публіка, з свого боку, за такий сюрприз плескала несамовито».

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

Опріч псевдокласичної трагедії і мелодрами, на сцені панували безглузді перекладні або перероблені комедії і водевілі — переважно виробу французької «кухні». От заголовки деяких п'єс, в яких виступав Щепкін у перший рік своєї служби на імператорській сцені: «Секретар і повар» Скріба, «Невеста трех женихов» Латоа, «Волшебный нос, или Талисман и финики» — переробка з французького якогось А. Писарєва і т. п. Пізніше Щепкін так скаржився на репертуар у листі до сина: «Репертуар огидли-

вий — нема на чім душею спочити, а через це пам'ять тупішає, уява холодне, згуків не стає, язик не повертається. Без цього я черствію до мерзоти, і мені соромно самого себе, соромно виходити перед публіку».

І дійсно, серед таких обставин черствіло душею, ошаблонювалось і гинуло чимало талановитих сил. У мертвій псевдокласичній рутині застиг, наприклад, сучасник Щепкіна, безперечно талановитий артист В. Каратигін.

Та не такий був Щепкін. Його вроджений геній поборов рутину і зумів навіть мертві витвори бездарних авторів надихнути новим життям, повним реальної правди і високохудожньої краси.

В цьому допомогли йому: безмежна любов до мистецтва і свідомо, неузипинна праця над собою.

Служити Мельпомені стало для нього релігійним культом, у який він вкладав усю душу, всю снагу свого таланту разом з колосальною працею.

У листі до Гоголя він сам називав свою любов до сцени божевільям: «Всі мої радощі зосереджені в одній сцені. Знаю, що це майже божевільство, але що ж робити? Я, певна річ, не винен в цьому. Порядні люди сміються з мене і уважають це за дурість, але я за удосконалення цієї 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.

У р. 1857 він писав до князя Баратинського: «Все йде вперед, а драматичне мистецтво назад! Звичайно, ми зробились більш сміливими, самовпевненими, але наше самолюбне «я» скоро зрівняє нас з балаганними фокусниками, і ми вже близько до цього...»

«При нашій сильній природі, — каже він у тім же листі, — ми не досишли 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».

У душі його завжди жило святе невдоволення художника з своєї праці, яка раз у раз здавалась йому невдалою, слабкою, і він тоді картав себе і публіку, що не по заслугі вітає його.

У цитованім уже 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 же 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 тубуб, що носить пазву Щепкіна, і вона в захваті. Сумно, страшенно сумно!.. Мені легше було б, якби мене хоч часом освистали, навіть це мене б потішило за будучий

російський театр: я бачив би, що публіка розумнішає, що їй самого прізвища не вистачає, а треба діла».

Звичайно, в цих словах Щепкін до себе несправедливий. Кажуть, за кілька місяців перед смертю цей сімдесятип'ятилітній дід, виступаючи на сцені, міг ще чарувати своєю грою.

Але яка благородна риса — це невдоволення з своїх артистичних здібностей! Чи зустрінеш її у теперішніх зарозумілих знаменитостей?..

А як він працював над собою!

Вдень і вночі, дома і на прогулянці, 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 у п'єсі. Граючи ту ж саму роль уже десятки, сотні раз, він тим не менш щоразу прочитував її на ніч, кладучись до ліжка, а коли не було репетиції, приходив увечері до театру першим і сам, ще на темній сцені, проходив роль з усіма мізансценами. Кажуть, що за 58 літ своєї театральної служби він не тільки не пропустив ні одної репетиції, але навіть ні разу не спізнився.

Є така думка, що художник, котрий занадто багато працює, здебільшого буває сірим художником — праця, мовляв, забиває натхнення.

Але треба відрізнити працю ремісника від праці подвижника. Щепкін не знав ремісничої праці, він знав власне працю подвижника, ентузіаста, жерця. Він горів у праці і творив під час неї; творив і в житті, і на сцені. Він не міг заспокоїтись, застигнути в одній, уже раз виробленій, формі, він щоразу вносив у неї нові деталі, інші відтінки і відевіти. Белінський писав про нього: «Щепкін — художник; для нього вивчити роль не значить один раз приготувитись до неї, а потім повторити себе в ній: для нього кожна нова вистава є нове вивчення».

Магічна, таємнича, як наказ вищої сили, ірраціональна і екстативна влада сцени у нього спиралась на колосальну працю над собою, на вічну логіку шукання.

Але те, що завжди ставилось йому в заслугу, а власне: ясність дикції, її соковитість, її закінченість і 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 вправами виробив і вишколив до невпізнання.

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 згуку, яка давала можливість виявляти найтонші вібрації і відтінки почувань. Він мав ще одну ваду темпераменту: надмірну гарячковість, готову щоразу перейти в крикливість, у безтямну метушливість і тремтіння рук. Проти цієї вади він завжди був напоготові, щоб її вчасно стримати і не дати вибухнути їй свавільним запалом. Художня плапомірність і велична спокійність стали потім характерною окрасою його благородної творчості.

З цього боку цінним посвідченням можуть бути уривки з листа до нього такого авторитетного судді, як М. Гоголь: «...Ви даремно кажете в листі, що старієтесь... Ваш талант не такого роду, щоб старітись. Навпаки: стиглі літа Ваші тільки забрали частину того палу, якого у Вас занадто багато і який засліплював Ваші очі і заважав поглянути Вам ясно на Вашу роль.

Тепер Ви стали в кілька разів вище того Щепкіна, якого я бачив раніше.

У Вас тепер є та висока спокійність, якої перше не було. Ви тепер можете царювати у Вашій ролі, тоді як перше Ви все ще яюсь метушились.

Коли Ви цього не чуєте і не помічаєте самі, то повірте ж у дечому мені, згодившись, що я на цьому потрохи розуміюсь...»

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

«Смішно думати,— пише він у 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 це слово».

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

Прочитавши цю комедію, він сразу ж поклав їй справедливую оцінку і відчув у душі її колосальне значення для сцени. «Дякую вам од душі за «Ревізора»,— писав він тоді в листі до Гоголя,— не як за книгу, а як за комедію, котра, так мовити б, здійснила всі мої надії, і я цілком ожив. Давно вже я не почував такої радості, бо, на нещастя, всі мої радощі скуплюються в одній сцені».

Нова п'єса, збудована на реалістичних підвалинах, зміцнила

його ще не зовсім певні і ясні погляди про потребу нового, реалістичного методу гри. До цього часу він ще йшов помацки, носив у собі якусь тривогу сподівання; тепер у душі його заграла радість, що вказувала на можливість повноти і глибини творчості, тепер він міг вільно розгорнути свій талант.

І це сталося.

Здивована публіка в німім захваті стежила, як на схемі талановитого помислу автора кидала свої блиски щаслива мрія, геніальна думка актора, як надзвичайна інтуїція його вишивала чарівні квіти, утворювала блискучі фантоми, втілені в сценічних креаціях.

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

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

Широко освічений, вихований в європейській культурі, Герцен висловив навіть таку думку: «Щепкін і Мочалов — два найкращі актори 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 у собі жерцем-аскетом, якому про інших байдуже. Ні, він був і провідником, і вчителем.

«В мистецтві, як в релігії,— казав він,— той буде анахтема проклят, хто, бачачи гріх і помилку іншого, не захоче його спити або отямити».

Використовуючи усі вдячні місця і позиції своєї ролі, він старався, дбав і про свого партнера, що грав разом із ним.

У листі до Анненкова він оповідає про такий випадок, що якимсь 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 у його божевіллі, так правдиво удавав своє здивування, що публіка не видержала і почала реготатись.

«Я тут побачив,— зауважує Щепкін,— що це з мого боку помилка й що я повинен з обережністю піддаватись почуттю, а особливо на 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 у своїх «Записках», приватнім листуванні і в розмовах або порадах артистам залишив цілий кодекс правил і вказівок, на диво влучних і прозірливих на той час, що й лягли в основу budouчого реалістичного театру.

Першим і головним його правилом було: «Бери зразки з життя».

«Пам'ятай, любий друже,— навчав він,— як довідуємось з оповідання режисера С. Соловйова,— що сцена не любить мертвоти — їй подавай живу людину, і живу не самим тільки тілом, а щоб вона жила головою і серцем...

Виступаючи на сцену, покинь за порогом усі твої особисті турботи і клопоти, забудь, чим ти був, і пам'ятай тільки, чим ти є тепер...

Читаючи роль, всіма силами старайся примусити себе думати і почувати так, як ти повинен удавати з себе на сцені. Старайся, мовити б так, розжувати і проковтнути всю роль, щоб увійшла вона в тебе в плоть і в кров. Як досягнеш цього, то в тебе самі родяться і правдиві згуки, і вірні жести, а без цього, до яких фокусів не вдавайся, яких пружин не підкладай, а все-таки буде погано».

Звичайно, роблячи останню пересторогу, він тим самим не змаловажує значення техніки і не заперечує потреби вироблення технічних засобів гри, як і потребу ширшої освіти та культурного виховання для актора.

Це ми яскраво бачили на його власнім прикладі.

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

«В дійснім житті, коли хочать добре пізнати кого-небудь, то розпитують про місце, де він живе, про його способи життя, звички, про його приятелів і знайомих. Так само треба чинити і в нашій справі. Ти одержав роль, і щоб дізнатись, що то за птиця, повинен спитати в п'єси, і вона неодмінно дасть тобі певну відповідь».

У листі до відомого артиста Шумського він пише приблизно те ж саме: «Завжди май на увазі натуру, влазь, так мовити б, у 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 (це часто залежить від душевного настрою), але заграєш вірно».

Як бачимо, він у загальних рисах подає надивовижу такий самий метод вивчення ролі, до якого прийшов останніми часами К. Станіславський у Московськiм Художнім театрі.

З більшою повнотою Щепкін висловлює свої теоретичні думки в листуванні з актрисою Шуберт і Анненковим.

Ми мусимо на них трохи довше зупинитись.

У листі до Шуберт 24 марця р. 1848 він пише: «Один не плаче на сцені, але, підроблюючись, так мовити б, під сльози, примушує плакати публіку; другий заливається гіркими сльозами, а публіка не співчуває йому: значить, з цього виходить, що справжнього чуття не треба для драматичної творчості, а тільки холодне мистецтво, цебто тільки акторство? Може, я помиляюсь, але, на мою думку, це не так!

Як би Вам висловити ясніше мою думку?

Наприклад, одному природа дала душу, відгучливу на все прекрасне, все добре; для нього дорогі інтереси людські, він не чужий людині, на яким би щаблі громадського життя вона не була, він відчуває її горе і радощі, він до всього ставиться гаряче, немовби це торкалось його самого, і тому він буде плакати і сміятись разом з нею.

Другий, живучи в громаді і стрічаючи на кожному кроці і гірке, й смішне, бере участь і в тому, і в другому настільки, наскільки він зв'язаний з людьми в громадському житті або наскільки йому треба виявити свою участь.

Ці люди, міркуючи про все холодно, мають можливість, живучи в громаді, брати у всьому участь розумом і, щоб не здатись егоїстом, — виявляють участь, ніби б то спочуваючи (підкреслення Щепкіна), і тому, що вони завжди в спокійному стані, то краще панують над собою; значить, і висловлюватись будуть з певністю.

Так і на сцені: далеко легше передавати все механічне, для цього потрібен тільки розум, і він поволі наблизатиметься і до горя, й 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 особистість і зробитись тією особою, яку йому дає автор, що виконати, не знищивши себе, неможливо.

Там — треба тільки підробитись, тут — треба зробитись; з цього й 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 різній 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 згуками, володіє мистецтвом досконало, гарна, дуже гарна. Друга — вже під сорок літ, з поспутими згуками, але вона відчуває, страшенно відчуває, і якою бідною стає Плессі з усім своїм мистецтвом! Я од Вольніс тільки почув стражденні згуки, але такі згуки, що залишилися у мене 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 наблизитись до внутрішнього змісту життя «настільки, наскільки копіювання може наблизитись до істини». Але виставляючи потребу реалістичної творчості, він робить сам помилку, коли каже, що відгучливий актор повинен для цього «знищити себе, свою індивідуальність». (Подібну помилку не так давно зробили були на початку своєї діяльності духовні учні Щепкіна, керманічі Московського Художнього театру, вимагаючи від актора повного упокорення волі режисера на кошті 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, у сотнях самих різнорідних характерів, але на загальному тлі раз пазазвжди даної індивідуальності, яка ніколи цілком не стирається».

Це прекрасно розумів і Щепкін, бо, як свідчать його сучасники, власне він-то і творив на тлі своєї індивідуальності. Кажуть, що йому навіть ставили в докір його нібито одноманітність гри. У дійсності ж справжній знавці театру бачили заслугу Щепкіна в тім, що він, не ганяючись за зовнішніми, поверховими засобами, умів передавати всю різноманітність людських почувань у тонких відтінках, які треба було навчитись ловити ухом і стежити оком.

Глибоке розуміння реалізму виявляє Щепкін у листі до Анненкова, ділячись з ним враженням, яке справила на нього в Парижі знаменита 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 вивели мене на простий шлях. Так! Дійсне життя і бентежні пориви, при всій своїй вірності, повинні в мистецтві просвітлятися і справжнє почуття настільки повинно допускатись, наскільки вимагає ідея автора. Яке б не було вірне почуття, але коли воно перейшло межі і

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. У цім саме і полягає все мистецтво, щоб уловити цю межу і встояти на ній».

Таким робом, Щепкін свідомо виступає проти старої, вульгарної, так званої школи нутра і виносить їй гострий і рішучий осуд.

Признаючи потребу на сцені щирих переживань, він вимагає для них певної координації, або, як він каже, «межі, через яку переступати не слід».

Оповідують, що якось на репетиції Щепкін обернувся до товариша, з яким вів сцену: «Ти, будь ласка, дай мені ноту». — «Яку ноту? Навіщо?» — спитав той, нічого не розуміючи. «Як навіщо? Та для акорда».

Які характерні і дорогоцінні тепер для нас ці вирази: «Гармонія — загальний закон для всіх мистецтв» або ця «межа» і «акорд».

Геніальний артист вже тоді відчув і прозрів потребу того, що тільки ось недавно лягло у нас в основу мистецтва: закон ритму.

От у 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: періодко цей розмовний тон у них збивається на неглибоку, дешеvu простоту, якою вони так люблять пишатись у 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 у театрі. Гра його вся від початку до кінця була перейнята теплою наївністю, вивчення ролі не заважало ні одно-

му згукові, ні одному рухові, а давало їм тверду підпору і твердий ґрунт».

«Прекрасне повинно бути величним».

Цей заповіт Пушкіна був основним принципом у 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.

Це 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 у дзеркалі його художньої творчості з певністю усіх національних, расових і побутових рис.

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

Скупий (Мольєра), Шейлок (Шекспіра), Фамусов (Грибосдова), городничий (Гоголя), виборний (Котляревського) і багато інших ролей були його шедеврами.

Як творець реалізму на сцені, він у театрі був тим, чим був Гоголь у літературі.

ДВА ЮВІЛЕЇ

Корифеї нашого театру вже відсвяткували ювілеї своєї славної 25-літньої праці; дехто з них по тяжких трудах вже й опочив вічним сном...

Фактично от уже 7 літ, як театр наш вступив у новий період свого існування, і цей період позначається тепер рядом ювілеїв артистів другої генерації, артистів, що здобули своє сценічне хрещення і виховання під батьківським доглядом і досвідною рукою корифеїв.

Ці ювілеї в історії розвитку нашого театру важать дуже багато, бо, як іспити, навіч нам показують, яких здобутків досягли учні, перейнявши науку від своїх славних учителів.

Власне такі іспити оце недавно складали заслужені і талановиті артисти — Любов Ліницька і Федір Левицький, ювілеї яких наш театр разом з громадянством святкував цього року в Києві.

Перші свої сценічні кроки і Ліницька, і Левицький ставили в трупі М. Кропивницького, цього основоположника українського театру і першого ж на українській сцені учителя-режисера, що вказав методи гри і дав напрямок творчості цілому поколінню артистів.

Далі їх шляхи на деякий час розминаються.

Ліницька, здобувши сценічне хрещення у Кропивницького, завершує своє артистичне виховання пізніше вже в трупі Саксаганського; Левицький іде тим же самим шляхом, розвиваючись самотужки.

Відома річ, що кожна сценічна школа є завжди в певній і безпосередній залежності від драматичного репертуару, котрий вкладає в неї зміст і викликає ту чи іншу її еволюцію. Гальмом еволюції буває консервативна рутинна, старий, утертий шаблон, що передається традиції і намагається жити й тоді, коли вже ніякої рації існування не має. Звичайно, зріст органічного життя розриває зрештою пута старої рутини, для того щоб на її місці заснувати нову, а стара підпадає нівеляції або перебуває вже в мало шкідливому, рудиментарному стані.

Для кожного актора напочатку рутинна є тим позитивним ґрунтом, на якому він ставить свої перші, ще непевні кроки, поки розвинеться в нім власна критична свідомість і він зуміє засвоїти

собі принципи даної школи; багато несвідомих, хоч і талановитих акторів, так і закипають в тій рутині.

Яка ж школа утворила ту сценічну рутину, на ґрунт якої в самім початку вступила Ліницька і Левицький?

Це було в 1888 році, коли наш молодий театр досяг ледве семилітнього віку.

Репертуар трупи Кропивницького складався тоді з кількох п'єс самого патрона трупи, Старицького, Олександрова, Стороженка, Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемовського, Шевченка, Кухаренка і ще деяких¹. Репертуар цей, невеликим числом п'єс і небагатий змістом, складався (правда, з значними відміннями, яких вимагала етнологія та етнографія українського життя) під великим впливом репертуару російського театру, де тоді ще панувала перекладна французька мелодрама. Особливо це треба сказати про такі п'єси, як «Гаркуша» Стороженка, «Щира любов» Квітки, «Ой не ходи, Грицю...» Олександрова і тієї ж назви Старицького, «Дай серцю волю...», «Невольник» Кропивницького і т. п.

«Сценічність» вимагала від п'єси строгого розмежування ролей на амплу ефектної драматичної ситуації, побутового епізоду, співів, танців і супроводу оркестру (фуги) до розчулено-драматичних монологів в кінці дії («під завісу»). На сцені були гоголівські персонажі (з «Вечорів на хуторі»), пейзажи «хохли», картинно підмальовані, колоритні, рухливі, але все ж таки штучні, тенденційно підроблені під нібито справжнє життя. Рідко-рідко, і то переважно в п'єсах Кропивницького, траплявся оригінальний тип або характер. Український театр ще не встиг виробити власної сценічної рутини і тому, взявши від російського театру основи мелодраматичної школи, мусив взяти звідти і рутину сценічної гри. Щоб не спинятись на спеціальній характеристиці і деталях цієї рутини, скажу лиш, що прототипом гри героїні була та, всім нам добре відома, Маруся з «Ой не ходи, Грицю...», сценічний образ якої в нетлінній праці своїй зберігся і до цього часу. Маруся була домінуючою постаттю всіх українських п'єс з деякими лише модифікаціями, яких вимагали типічніші позиції даної п'єси. Роль ця така нескладна, така елементарна змістом психічних переживань, не вимагала від артистки ні свідомої вдумливості, ні особливого заглиблення, її можна було оживити тільки «нутром», чого власне і вимагала мелодраматична рутинна.

Ефектні зовнішні дані Ліницької, тоді ще молодої артистки, як не можна краще сприяли їй до досягнення ампула таких героїнь.

Статурність постаті, експресія руху, дзвінкий, гнучкий, з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливою окрасою

¹ П'єси Карпенка-Карого були тоді в монополії автора.

якої були очі — карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму ніби покривались ніжно-вогкою хмаркою, а в хвили драматичного зворушення спалахували огнем і кидали стріли блискавок — все це, разом з бурхливою хвилею молодого, сильного «нутрянного» чуття, утворювало ілюзію справжнього глибокого екстазу, який захоплював і зворушував публіку.

За своєї служби в трупі Кривницького (всього, здається, 1 рік і 4 місяці) а також по інших маленьких трупах Ліницька досконало усвоїла цю школу «нутра» і її сценічну рутину. Треба тут зауважити, що Кривницький, цей першорядний режисер і учитель для молодих сил, хоч і сам виховався на школі «нутра», але в нім, як в високоталановитій натурі, голосно озивались традиції щепкінської простоти і глибокого реалізму, чого він вимагав і від своїх учнів,— і не його вина, що з одного боку весь тодішній репертуар, особливо в жіночих ролях, майже не давав їм вдячного матеріалу, а з другого, що твердо установлена мелодраматична рутинна заважала незміцнілим силам вступити на досить-таки трудний реалістичний шлях.

Власне, ото ця ж то «школа нутра», що принесла Ліницькій напочатку велику користь, давши їй можливість опанувати собою і виявити свої ефектні засоби, далі в значній мірі гальмувала розвій її таланту і позначила на йому свій карб, який ще й тепер дається помічати в деяких ролях цієї артистки, особливо з старого репертуару.

З р. 1891 Ліницька вступає до трупи О. Саксаганського. Реалістична школа, утворена драматургом Карпенком-Карим¹ і режисером Саксаганським на сцені, ставить перед артисткою нові завдання і вимоги, перед якими вона напочатку мусила в нерішучості спинитись. Автор, поставивши її в зовсім-таки звичайну, буденну обстановку, не дає їй ніяких ефектних позицій («Безталанна»), а коли й дає, то подиктовані логікою життя («Наймичка»), над котрими треба задуматись; навіть мова ролі якась занадто проста, без вітєватих метафор і інших окрас елоквенції. Режисер з свого боку протестує проти надмірної екзальтації, ефектного жесту, істеричного вигуку, а вимагає тільки глибини переживання і простоти гри.

Щоб дати вірну інтерпретацію таких, скажемо, образів, як Харитина («Наймичка»), Мар'яна («Розумний і дурень»), Софія («Безталанна») і Марина («Батькова казка»), потрібні були інші методи гри, ніж ті, якими орудувала мелодраматична рутинна.

¹ Мушу тут застеретись, що, на мою думку, реалізм Карпенка-Карого властиво не органічний, а ідейний, часом навіть тенденційний (напр., в «Чумаках»), що межує з натуралізмом.— М. В.

Висловлюючись фігурально, треба було убити, знищити в собі лубочно яскраву «Марусю» і пошукати інших фарб і інших способів для змалювання нових постатей. Це зробити було нелегко вже через те, що трупа Саксаганського, маючи обмаль нових п'єс, мусила виставляти і «Ой не ходи, Грицю...», і «Циганку Азу», і «Гуцули», і інші мелодраматичні вироби старої театральщини, де «Маруся» повновладно панувала. В цьому ваганні між двома школами, в цій внутрішній боротьбі з собою, певно, немало витрачалось психічної енергії непродуктивно, і все ж таки нарешті бачимо, що Ліницькій удається утворити ряд прекрасних образів, повних життєвої правди і художньої краси.

Вже в групі Кропивницького в такій ескізній ролі, як Галя («Назар Стодоля»), артистка виявила здатність малювати м'якими акварельними тонами; в групі Саксаганського вона поглиблює цю здатність, з тонким смаком і чуттям міри розгортаючи гаму фарб в ліричному образі Софії («Безталанна»), і нарешті далі, не виходячи з площі ліризму, в ролі Харитини («Наймичка») досягає верхів ліричної драми, дивуючи своєю композиційною віртуозністю.

В останній дії п'єси монолог Харитини («Жить хочеться»), який по справедливості можна прирівняти до монологу Катерини в «Грозі» Островського, у виконанні Ліницької набуває незвичайної глибини, чужості і з технічного боку є правдивим шедевром. В цих двох ролях Ліницька являється солідною конкуренткою навіть Заньковоцької. Високих щаблів артистизму досягає вона і в сценах кокетства Мар'яни з Михайлом («Розумний і дурень»), і особливо — Марини з Францем («Батькова казка»), так само як і в глибоко драматичній сцені тієї ж Марини з Никодимом в IV дії.

В героїчних ролях Ліницької варті уваги ті моменти, коли їй удається зійти з мелодраматичного тону і, ставши злегка на котурни, піднятися до величної краси — пафосу класичного. В такі моменти її експресійні засоби вказують на можливість утворення нею і трагічних постатей Шекспірового репертуару. До таких моментів ми залічуємо в ролі Ялини («Ліха іскра») монолог з III дії, де вона розмовляє з дубами, і в V дії оповідання Ялини про сон, а в ролі Тетяни («Бондарівна») її сцену з старостою в останній дії. Сильними колоритними мазками малює артистка і героїчні постаті Єлени («Богдан Хмельницький»), і Марусі Богуславки, але трагізм їх більш зовнішній. Колосальний в своїй глибині і різноманітності талант Заньковоцької такої, між іншим, властивості не має.

Останній час висунув перед Ліницькою нове і досить складне завдання — це ролі інтелігентних жінок, які в попереднім репер-

туарі були явищем спорадичним, випадковим. В п'єсах Гордіна (з єврейського життя) з такими ролями артистка справляється цілком добре. В п'єсах Винниченка, де психіка жінок складніша («Брехня»), її спроби поки що непевні, в чім, очевидно, немале значення мають незвикла будова п'єси і непристосованість антуражу, але в тих п'єсах, де Винниченко держиться старої будови і методу натуралістичного («Натусь»), артистка почуває себе вільніше.

Минуле артистки і всі дані її подають надію, що і в новішій репертуарі вона завоює належне собі місце.

В особливу заслугу Ліницькій треба поставити те, що в своїй творчості вона йшла самостійним шляхом, не наслідуючи своїх попередніх товаришок.

Тим-то сценічні здобутки її і загально признаний успіх набувають ще більшої вартості і ваги і дають їй право на поважне і почесне місце серед діячів рідного театру.

Федір Левицький родився р. 1860 в м. Новоукраїнці Єлисаветського пов. на Херсонщині. По скінченні семінарії він десять літ був старшим учителем в Новоукраїнській двохкласовій школі, але, з огляду на сімейні обставини, мусив змінити посаду учителя на посаду судового пристава Єлисаветського з'їзду мирових суддів, але тут більше одного року не всидів. Ні педагогічна, ні судова діяльність не могли вдовольнити цю від природи артистичну натуру, що поривалась на сцену. Ще 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 4,5 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 якийсь час знов завітати до Суслова... Нарешті добрий приту-

лок він знаходить в солідній трупі М. Садовського, де без перерви і з незмінним успіхом грає от уже шостий рік.

Ф. Левицький — один з талановитіших учнів М. Кропивницького.

Ідучи за прикладом свого учителя, він так само мусив уже напочатку відчутти фальш художніх приписів старої школи і неглибоку естетичність та поверхову штучність її сценічної рутини. Справжній талант артиста бривдився 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 сценічні образи дійсного життя, провітленого 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 змінляли її на становище балаганних жонглерів, ставши окрасою «русько-малорусских» ватаг.

Але Левицький, навіть в найскрутніші моменти, коли йому приходилось «для хліба» служити і по «малоросійських» трупах, виступаючи в невідповіднім для нього антуражі, і тоді не похилив свого художнього прапора, а бадьоро ніс його на протязі 25 літ і так само несе його й тепер. Левицький — артист-маляр, що чудово володіє сценічним пензлем; його постаті писарів, дяків, старшин, дядьків і євреїв — глибоко реальні, живі, надихані почуттям художньої правди.

Характерною прикметою творчості цього артиста є — виразність рисунку ролі і її соковита колоритність, сполучені з простою 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 ювілянтові користуватись ще довгою такою ж славою, успіхом і симпатією, яких він за свої 25 літ праці — в цьому ми бачимо безпеку дальшого поступу комічного мистецтва на нашій сцені.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ

Wir haben die Schauspieler,
aber keine Schauspielkunst!

*Lessing*¹

Найболючіше місце нашого національно-культурного життя — це наш український театр. Ця інституція, немов рахітична дитина з виразними ознаками гіпертрофії і різних аномалій, розвивається мляво і тупо, а що найгірше — ця дитина має надміру подразнену амбіцію і на кожний дотик реагує страхеним вереском. Коло неї ходять навспинячки, панькаються неймовірно і зацятькують кожного, хто насмілиться рота розкрити, щоб зробити яку увагу чи подати ліки на її хворобу. Шановні патріоти, як затуркани батьки, зараз махають з переляку руками і пошепки остерігають такого порадника: «Та тихо-бо! не зачіпайте... Яке є, таке і є — нехай собі... Воно ж у нас одно-єдине...» А «воно», ця недоторкана дитина, має вже, нівроку, понад 30 літ, пора б уже йому і в люди вийти. І дивна, просто незрозуміла річ! Про художника, музику, письменника у нас говорять і пишуть більш-менш вільно, часом навіть гостро і прикро, а от про артиста або режисера, то вже зась! Згадайте, яку веремію підіяли у нас оце з приводу листа Винниченка до російських письменників. І хто писав? І як писали? Правдісіньку «свистопляску» учинили. «І старее, і малее за боки взялося!»

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

А екскурсів у сферу критичних домислів, таких категоричних, зневажливих і... химеричних, знов-таки про творчість того ж Винниченка — хто не робив? Не тільки *critikus* з-під пензля Бекліна, 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 ерудитією, намагається «знищити» Винниченка та при цій okazji *urbi et orbi*² заявити о своїй «любви к отечеству и народной гордости».

А що на це Винниченко? Читає — і мовчить.

Я питаю: чи можливі такі гострі, з таким категорично-негативним присудом статті про якогось нашого театрального корифея,

¹ Ми маємо акторів, але не маємо театрального мистецтва. *Лессінг (нім.)*.

² Всьому світові (*латин.*).

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 головне — цілком безсторонні статті про когось з наших корифеїв театру чи про вистави його трупи?

Наперед і з непохитною певністю відповідаю: неможливі.

Чому ж це? Чому в наш цікавий і дивний вік — вік раціоналізму і футуризму, коли віра в непогрішність Папи осміяна, коли найбільші авторитети в мистецтві захитані або зневажені, чому авторитет наших театральних корифеїв мусить бути непогрішним, недоторканим, а їх сценічна діяльність має стояти поза межами критичного осуду і підозрінь, як моральність жінки Цезаря? За віщо, чому і звідки такі незрозумілі привілеї? Чи не пагадує ж це пережитків тупого фетишизму, властивого диким, некультурним народам? Погляньте, як свobodно і сміливо російська преса критикує вистави Імператорських театрів, які напади робить, напр., журнал «Театр і искусство» на один з кращих російських театрів — Художній театр К. Станіславського в Москві. І ніхто там критиків не зацитькує, ніхто рота їм не затуляє. Чому ж у них це можна, а у нас ні? А, мабуть, тому, що Московський Художній театр почуває свою справжню силу і не боїться нападів на себе та ще, мабуть, тому, що він глибококультурний, інтелігентний в істоті, перейнятий духом шукання і розвою і сам з найбільшою увагою ставиться до кожної критичної статті, написаної про нього. І власне ж, мабуть, тому, що наш театр якраз цих цінних прикмет не має, то й боїться, коли критика виявляє його вбогу наготу. Сердечні патріоти звичайно думають, що «дитина» сама якось «вичухасться», а «дитина»... Е, та Бог з нею! Он вже й скривилася... Що того репету буде!.. Та дарма, не потурати ж примхам. «Що буде, то буде, а ти, Марку, грай».

Як я вже зазначив, наш театр існує щось 30 літ з гаком. За цей шмат часу він мусив перебути ту чи іншу еволюцію, мусив розвиватись і міцнішати. Поминаючи цензурні умовини, які однаковим ретязем стискали так само розвій українського письменства і науки, він мав перед останніми вже ту перевагу, що економічно ні на чий ласці не залежав, субсидій не потребував і існував самотужки. Ця обставина, здавалось, давала йому можливість, звичайно в рамках стислого репертуару, удосконалювати художній бік справи, а членам його — артистам, що їли з тої справи хліб, усвідомлюватись національно, робитись українськими громадянами, тим більше що саме вже відокремлене становище забезпечувало їх від

різних перешкод, на які наражаються люди інших професій, а мандрівний спосіб життя раз у раз зводив їх з ідейними українцями, що повинні були їх цікавити і повинні були робити на них певний вплив; цей вплив особливо мусив зрости за останні часи, коли почала помітно зростати національна культура і громадське життя вийшло на вільний світ. Щодо поліпшення художнього боку сценічної справи, треба признати за нашим театром значний успіх, хоч перецінювати його здобутки в цім напрямку, як це робить наша щоденна преса, також нема рації, що ж до ідейності його членів, то тут ще менше маємо чим похвалитись. Ідейних, національно свідомих українців поміж акторами можна на пальцях полічити, а решта — наймити, байдужі, випадкові на українській сцені люди циганської віри. Між антрепренерами і керманічами українських труп з цього боку справа стоїть ще гірше, ніж стояла якихось 10—15 літ назад; тоді було кілька ідейних провідирів театру, тепер на всю Україну лишився один — М. Садовський. На нім сконцентрувалась увага всього українського громадянства, і в нім однім 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 керманічів одної з поважних галузей її — національного театру. А тепер обернемось до М. Садовського.

Безперечно, дух часу мусив полишити свій одслід на духовій еволюції і цього здавна поважаного артиста-громадянина, мусив поглибити і поширити його національно-громадянський 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 пісенітницю, вроді «Друзья, когда вы будете студентами, не увлекайтесь вы Кантами, Контами, Кентами», і навіть пробував свої сили в російських п'єсах (роль Несчастливцева в «Лісі» Островського). Але той час вже давно безповоротно минув. Тепер Садовський як український артист — одна з першорядних величин, що вже не здатна йти на компроміси, а як антрепренер і режисер стоїть 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 персонажу трупи. Персонаж цієї трупи от уже кілька літ лишається без одмін той самий. На запитан-

ня — чому це так? — мені доводилось чути у відповідь, що в тім полягає певне достоїнство трупи, а також і її зіграність.

На перше скажу французьким парадоксом: «Нема такого достоїнства, яке б не мало своєї вади». А в цім достоїнстві є та вада, що ті самі артисти за довгий час просто-таки набридають публіці; треба бути вже дуже визначним і талановитим артистом, щоб зберегти за собою симпатії публіки, граючи кілька літ в однім місті.

На друге зауважу: як би не була добре зіграна трупа, але коли їй бракує талантів, то ця зіграність обертається в мертву рутину, яка тільки спиняє розвій мистецтва. Власне, в трупі д. Садовського, за винятком трьох-чотирьох дійсно талановитих артистів і його самого, більшіна з них посередність, з-поміж якої визначаються так само три-чотири спосібних, з нахилом до талановитості, а решта, і то значна, — непотрібний баласт, тільки шкідливий для справи.

Якось випало так, що найбільш значні і талановиті сили цієї трупи якраз в цім році справляли 25-літні ювілеї своєї артистичної діяльності. З нагоди ювілеїв я мушу на цих артистах трохи спинитись.

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

Як і більшіна наших визначних артистів, ці, тепер вже заслужені діячі сцени, починали свою артистичну кар'єру в трупі славного «батька українського театру» Марка Кропивницького: там під талановитим кермом незабутнього вчителя ставили вони свої перші непевні кроки, там набирались досвіду й сили, щоб потім вільними, молодими птахами розлетілись з того кубла по широких просторах України. Часами їх шляхи перехрещувались, часами геть розминались, а тепер знов зійшлись до купи, і ця шановна «трійця» знов простує одним шляхом, віддаючи свої невичерпані сили і свій потужний талант рідному театрові під проводом одного з найстарших учнів і піонерів-співробітників того ж таки приснопам'ятного Кропивницького. В моє завдання не входить в обсягу цієї невеликої статті давати біографічні відомості і ширші характеристики цих артистів; спробую тільки кількома характеристичними рисами дати їх артистичні силуети.

Л ю б о в Л і н и ц ь к а — героїня *par excellence*; на це складаються і її зовнішні сценічні дані: показна, пластична постать, виразні риси лица — рухливого і експресійного в міміці (особливо очі: імлісті і ефектовні, 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 близьких їй індивідуальності), натомість багато «натура», що зводить її нерідко на битий шлях мелодрами. Але є дані думати на підставі деяких її ролей (Тетяни в «Бондарівні», Ялини в «Лихій іскрі»), що вона могла б творити і трагічні постаті Шекспірового репертуару. В п'єсах Винниченка ще не цілком орієнтувалась, в мелодраматичних перекладних п'єсах Гордіна відчуває себе дуже добре. Загалом Ліницька — артистка з виразно виявленим талантом, ще повним сили.

Федір Левицький — комік і характерний артист, відзначений животворною ласкою веселого бога Діоніса. Що в нім дивує, — це повна свобода власної творчості. Немов молодий юнак, легко і вільно йде він лугом театрального мистецтва і щедро рукою розкидає квітки своєї буйної фантазії. Творить інтуїтивно, без найменшого напруження і без задуми. Ще б він мав задумуватись! І навіть йому це, коли готові образи самі просяться з душі? Власне, коли задумується, — гірше виходить. Це буває тоді, коли чужий образ, утворений іншим артистом, настирно стоїть перед очима і заважає йому в тій же ролі творити самостійно. Цілком зрозуміло: психічна енергія розбивається, фантазія опускає крила, розпочинає свою марудну роботу холодний розум... А що може дати художникові самий тільки розум? Взагалі ж у Левицького завжди в замислі — виразний рисунок, а у виконавці 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 гумору і до їдкого сарказму його сміх завжди чистий, здоровий і справді веселий; такий сміх легше відчутти, ніж почути.

Рідко, хіба лиш в оперетках або ж п'єсах безвартих і бездарних, він допускає невинний шарж, легкий фортель, дотепну «отсебятину», і тоді в публіці кажуть: «Левицький жартує»... Звичайно ж він строгий пурист і ворог антихудожніх засобів. Галерея утворених ним типів і характерів величезна: дяки, свреї, дядьки, старшини, різні покручі, страннички божі, святи, міщани і т. д. А скільки ще невиявлених образів ховає він в своїй душі і в які прекрасні сценічні креації втілює 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 давноминулого, сучасних grandes dames, дурноголових

покоївок, покручей, міщанок, перекупок. Талант глибокий, безпосередній, від природи даний; артистка вдумлива, з доброю школою і широким художнім світоглядом.

«Voir son art en grand¹ — девіза актора», — сказав колись Лекен (Henri Louis Lekain — французький актор другої половини XVIII ст.).

З цією девізою 25 літ тому прийшла на нашу сцену законна дочка Мельпомени — Борисоглібська, бо покохала мистецтво над усе в світі і цій девізі лишилась вірною на протязі всієї своєї славної плодотворної діяльності. Не звабило її, як інших, ампула героїнь і драматичних коханок, в яким легше тоді було здобути успіх зовнішньо-ефектними засобами, а обрала собі іншу спеціальну постать, де потрібні були: глибока спостережливість, досконале знання побуту і психіки народної до найменших одмін її в типах і характерах. Окрім таланту, тут треба було тонкого аналітичного розуму, пильного ока для оцінки і упокорення життєвої правди правді художній і специфічних засобів виразного мистецтва.

Частину цих прикмет артистка мала від природи, частину набула і удосконалила розумною, витривалою працею.

Подивіться ж тепер, що то за пишна, філігранова гра, скільки в ній викінченої краси! Кожна рисочка, кожний мазок і півтон мають свою рацію, своє художнє виправдання, і ніколи при тому нічого зайвого, розрахованого на ефект, все виходить так просто, натурально і одухотворено. Вона і Левицькій зуміла 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» Хейерманса, Пошльопкіна з «Ревізора» і в п'єсах Гордіна). Силою і глибиною різнобічного таланту я порівняв би її хіба з знаменитою артисткою російських імператорських театрів — Васильєвою. 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.

¹ Бачити своє мистецтво в цілому (*фр.*).

Репертуар є головним чинником в еволюції театрального мистецтва.

Репертуар дає зміст і певну фізіономію театру.

Розглядаючи діяльність якоїсь трупи, мусимо насамперед ознайомитись з її репертуаром.

Погляньмо з цього боку на діяльність в минулім сезоні найкращої з наших труп — трупи М. Садовського в Києві. Сезон цей, почавшись з 1 мая 1913 р., закінчився 16 лютого р. 1914 і, таким робом, охопив мало не 10 місяців. Для трупи, що мала в своїм складі 24 артиста, 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 єврейської мови), перероблених, випадкових (нерепертуарних) і сякої-такої вартості, потім 15 % новинок і нарешті 25 % — дрантя. Коли з цих 25 % дрантя вилуцтити 5—10 % п'єс «обстановочних», показних, що дають добрий заробіток, то все ж таки лишається ще 15—20 % таких, що ніякої рації існування в поважній трупі не мають.

В числі п'єс поважної вартості видніше місце в репертуарі Садовського займали 16 п'єс Карпенка-Карого, кілька п'єс Кропивницького та інших сучасних авторів. З п'єс Карпенка-Карого в минулім сезоні трупа зовсім 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», Грицицького «Брат на брата», трупа виставляла тільки по одному разу, а прекрасну п'єсу Хейерманса «Надія», мабуть, вже й цілком усунула з репертуару. Сумна, незаслужена доля спіткала і Черкасенкову «Землю», яка при бажанні могла б стати «репертуарною», якби невдале виконання не згубило її на самому початку. Така байдужість з боку режисера і директора трупи стає ще більш дивною, коли візьмемо на увагу, що брак доброго репертуару в цій трупі приходиться «з мусу» надолужувати «дрантям». Адже ж такі чужі і зайві в трупі Садовського п'єси, як «Жидівка-вихрестка», «Пан Штукаревич», «Панна Штукарка», чомусь в її репертуарі держаться, хоч вони певно нічим не відрізняються від «Хмари», «Недолюдків» і «Оказії з Мартином Колядою» тощо, яких ця

трупа старанно уникає. Так само нема що доброго сказати про художню вартість «Чарівниці», «Помсти гудула», «Циганки Ази» і т. п., на яких і досі ця поважна трупа будує свій матеріальний успіх. З цього боку, не закриваючи очей на дійсність, мусимо поки що констатувати факт, що репертуар трупи Садовського не геть-то й далеко відбіг від репертуару інших провінціальних українських труп. Коли в останній раз трупа Садовського завітала на короткий час до Одеси, то один ретельний кореспондент «Ради» писав, що от, мовляв, у вас в Києві Колесниченко виставляє «Жидівку-вихрестку», а у нас, подивіться — Садовський грає «Гетьмана Дорошенка» і «Ревізора».

Звичайно, тільки патріотичний біс міг нашептати шановному кореспондентові таку чудацьку думку: пишатись тим, що трупа Садовського, приїхавши на якийсь десяток вистав до Одеси, зневажила «Жидівку-вихрестку» на користь «Гетьманові Дорошенкові». Але ж в сезоні у себе в Києві вона цей мотлох виставляє!

Не виправдуючи постановки власне таких п'єс, я не хочу кидати Садовському догани взагалі за його репертуар. Убогість репертуару чей же не від нього залежить,— це явище загальне і з ним бореться кожний по-своєму. Антрепренери провінціальних труп поповнюють свій убогий український репертуар російськими оперетками та різними «гопакомедіями». Садовський це робить інакше. Граючи мало не цілий рік в одному місті, трупі Садовського більш, ніж якій іншій, дається відчувати брак доброго репертуару. Їй мимоволі приходиться топтатись на однім місці, виставляючи навіть старі мелодрами, які як не як поки що дають добрий дохід театральній касі, але старого репертуару їй 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 титгарем на бюджет всієї трупи, відтягаючи значні кошти від драми; а з другого боку — опера, штучно утворена при драмі, не може стояти на відповідній художній височині, бо потребує для цього самостійного і самодіяльного існування. Ясно, що під одним театральним дахом ці два роди мистецтва несумісні і опера буде шкодити драмі, а драма — опері.

Заслуга Садовського в тім, що він утворює шлях для будучої самостійної української опери, але, роблячи це за кошт драми, він ухиляється від свого головного, безпосереднього завдання. Витрачати великі кошти, масу енергії і часу для кількох опер, як вже показали минулі спроби, не оплатиться в Києві ні з худож-

нього, ні навіть з матеріального боку. Далеко краще і продуктивніше звернути всю свою енергію на збільшення нового драматичного репертуару.

В цім напрямку Садовський теж робить кроки, але дуже вже обережні і мляві. Особливо неохоче береться він до п'єс з перекладного європейського репертуару, хоч у нас таких п'єс, вже й дозволених цензурою, є таки чимало. Чим це пояснити: чи непевністю власних сил, чи непевністю успіху серед незвичної до них в нашій театрі публіки — я не знаю. Мабуть, почасти те і друге, але головна причина, на мою думку, це 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 знані і вже заграні п'єси, це в акторській практиці зовсім не така трудна річ, як здається зокола шановному рецензентові. Російським акторам з їх величезним репертуаром, який мало не щодня відсвіжається і відновляється, буває далеко тяжче, а проте не заважає давати зразкове виконання нових п'єс.

Але придивімось, що то за одинадцять п'єс, над якими мусила тяжко працювати трупа Садовського.

Ось перелік цих п'єс: С. Васильченка — «Недоросток», О. Олесь — «Осінь» (одноактівка) і «Танець життя» (одноактівка), В. Винниченка — «Натусь» і «Молода кров», Лесі Українки — «Камінний господар», Л. Старицької-Черняхівської — «Крила», Л. Яновської — «Серденьку золотому» (водевіль), С. Черкасенка — «Газетна помилка» і нарешті дві перекладені п'єси: «Мазепа» та «Стара шахта». Окрім зазначених одинадцяти цілком нових п'єс, виставлено ще дві п'єси, хоч не нові, але не грані в цій трупі — М. Старицького «Кривда і Правда» та Сулими «Дячиха». Всього, таким робом, не одинадцять, як каже згаданий рецензент, а цілих — тринадцять. Якби всі ці п'єси мали справді поважну вартість, а на вивчення і постановку їх було справді затрачено багато сил і часу, то дійсно напруження творчої енергії трупи в минулім сезоні безперечно було б велике. Щодо вартості, то про водевілі Черкасенка і Яновської краще не говорити, а про решту новинок, окрім «Мазепа» Ю. Словацького 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 їй позначилось на сценічному виконанні. Трафаретність постановок, недотриманість ансамблю, нетверде знання ролей навіть головних персонажів, все разом свідчило не про «велике напруження», а якраз навпаки — про байдужість енергії виконавців. Артисти наче передчували, що деякі п'єси будуть тільки «ефемеридами сезону», що промайнуть і зникнуть без 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 звалтувати «панночку»). Задумана не так в символістичних, як в імпресіоністичних тонах, п'єса вимагала від автора більш досконалого психологічного апарата, 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 змислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька) на тлі безнадійних змагань її партнерів визначалась рисами талановитості, але сама вона не могла врятувати п'єсу.

Одноактівка «Танець життя», коли це не випадкова примха фантазії поета, мала б свідчити про якусь катастрофу і рішучий поворот в його світогляді — остільки виявлений в ній жадливий песимізм не в'яжеться з бадьорим оптимізмом, навіть гедонізмом всієї його попередньої творчості. Ідея п'єски не нова, не оригінальна і повстала, очевидно, під досить запізним впливом Метерлінка. Але ж Метерлінк, перебувши гостру фазу «трагедії життя», урочисто зрікся свого давнього песимізму, своїх безнадійних поглядів на світ і людей, він знайшов для своїх творчих сил вихід в барвистому романтизмі, що каже йому вірити в життя і переможний людський геній. 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,— це було страшно, але там була якась надія, хоч і марна, як останнє блимання каганця: сліпі пізнають світ дотиком, слухом, вони прислухаються до крику дитини... У Олеся вся людськість — обридливі горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком!.. П'еса, наскрізь символістична, вимагає тонко-художньої інтерпретації в символічних образах, вимагає настроєної гри, повільно-розміреного до *crescendo* наростання музики жаху. В трупі Садовського вона йшла в грубо реалістичних тонах і зробила вкінці враження безглузлого гармидеру.

Винниченкова п'еса «Натусь» збудована на штучній, в дусі французьких комедій, фабулі з адюльтером в осередку її, який і є головною пружиною її сценічного руху і причиною успіху серед «публіки»; в читанні вона робить слабше враження. За винятком двох-трьох місць, психологічний бік п'еси не оброблено, не вивершено. Краще виглядає її зовнішня сторона, оскільки вона виявляється в уміло зарисованих окремих постатях і характерах.

Майже те саме можна сказати і про другу п'есу цього автора — «Молода кров». Робить вона враження написаної нашвидку, в різких тонах, з дотепними і ефектовними положеннями дійових осіб. В ній нема адюльтера, але, як і в «Натусі», є «змова», що держить в напруженні увагу глядача, бо інтригує його і утворює ілюзію руху. Чимало в ній надуманості і штучності, як в положенні окремих осіб, так і в обрисованні їх характерів (особливо вражають Морочинська і Макар Макарович), що відгонить банально-комедійною, часом навіть водевільною манерою; в цім найбільше і полягає її «сценічність»... Взагалі ці дві останні п'еси 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'еси; колоритно змальовано характер Христі; не позбавлена характерних рис і постать артиста Чуя-Чугуєнка. Мішель — улюблений трафарет старих комедій, вражає і тут грубими, нехудожніми мазками; інші постаті бліді, написані більше з голови, ніж з творчої фантазії. В «Молодій крові» дуже гарна жива фігурка з Явдошки, вихоплені безпосередньо з життя Ївга, дядько Микита, Семен, Панас.

В постановці обох п'єс не знати інтенсивної, глибоко обдуманого праці, збуто їх по старих, утертих зразках. З декорацій звертало

увагу тільки дворище Кліма в 2-й дії; решта — давно бачене і надокучене своїм шаблоном.

Художня вартість п'єс позначилась відповідно і на виконанні артистів. Вдячніші ролі і кращі позиції сценічної дії артисти досить добре використали, але власної енергії доложили мало. Вдалі моменти дала д. Малиш-Федорець, граючи Дзижку в 2-й і 3-й діях, загальне ж виконання було нерівне, з пнями і колодами. Досить уміло орієнтувалась Ліницька в новім для неї амплуа (Христя), але місцями збивалась на тон «героїні».

Мар'яненко дав занадто анемічного Романа; у виконанні йому бракувало безпосередньої щирості 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. Це був справді шедевр, вифілігранований, відточений до найменших дрібниць. Ївга зовсім не відповідає ні індивідуальній вдачі артистки Горленко, ні її технічним засобам і тому, незважаючи на очевидну підготовчу працю і ретельність виконання, образ лукавої сільської красуні їй не цілком вдався. Мар'яненко в ролі Антося до останньої дії був штучний і місцями навіть прикро вражав своїм удавано наївним тоном; останню дію він провів з сильним драматичним напруженням і закінчив ефектним щирим плачем в фіналі. Левицький артистично використав вдячну роль Микити. Пристойно, хоч і різкувато, грав Кліма Мироненка. Впадаючи трохи в дешевої комедійний тон, але виразно і колоритно грали Полянська Морочинську і Паньківський Макара Макаровича. (Тільки навіщо було Паньківському в ролі «професора» вдягати рябу камізельку, в якій він грає старих жидів в п'єсах Гордіна?) Антураж гарно доповнювали Захарчук в ролі Панаса і особливо в ролі Семена — Милович. Місцями у виконанні п'єси почувався дотриманий ансамбль і чуття скритого ритму в темпах і тонах. Мушу тут зазначити одне антихудожнє явище, що, на жаль, практикується в цій трупі деякими артистами. Граючи в цій п'єсі роль Степана Макаровича, артист Корольчук загримувався під одну певну і відому ширшому загальному особу; те ж саме, кажуть, зробили Петлішенко і Захарчук в п'єсі «Крила». Невже артисти не розуміють, що це річ і некоректна, і недостойна справжнього художника, котрий повинен творити самостійно, беручи з життя тільки типові і характерні риси, а не мавпуючи і не перекривляючи певних осіб? Мавпування свідчить тільки про брак фантазії і таланту у артиста, якому, з його дешевою спритністю 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 — цей художній коефіцієнт творчого колективу.

Транспонована, очевидно, з російського перекладу п'єса німецького автора «Стара шахта» не заслуговує докладнішого розгляду. Ця мелодраматичного закрою і невисокої художньої вартості п'єса має рацію існування на кону нашого театру виключно за свої пролетарські тенденції. Її можна виставляти для широких мас по понеділках і ранками в свята, коли бувають дешеві ціни на місця.

В трупі Садовського ця п'єса йде більш-менш так, як вона того заслуговує. З мелодраматичними ефектами, виразно і барвисто грає в ній Мар'яненко старого шахтаря. В такій же манері з успіхом виступає в ролі жінки капіталіста Ліницька. Характерну постать робить з невеличкої ролі шахтаря Дучки взагалі талановитий артист Маринич. Незвичайно чуло, сердечно і з художньою майстерністю проводить роль маленької слабої дівчинки симпатична і талановита артистка Доля. Взагалі антураж п'єси досить дотриманий. Останню дію, чи картину, що відбувається в шахті під землею, не варто виставляти, бо її зайвий драматизм тільки б'є по нервах, а до цілості п'єси рішучо нічого нового не додає.

Поважнішими здобутками минулого сезону в трупі М. Садовського безперечно були: трагедія Ю. Словацького «Мазепа» і драма Лесі Українки «Камінний господар». Обидві п'єси — романтичного напрямку, збудовані на історичному тлі, хоч і одмінні своєрідним стилем і манерою авторів, дають багатий матеріал для праці режисера і артиста. В наших театрі вистави цих 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 підготований і тому на цій новій позиції перші кроки його дуже непевні». Цю думку з тим же переконанням я охоче повторю й тепер. Так, в п'єсах Ібсена, Гауптмана, Шніцлера і т. под. наш актор буде безпорадний. Для виконання європейських п'єс із сучасного інтелігентського життя він не має ні школи, ні культури, ні набутої досвідом і вправами відповідної рутини. Ми бачили, як він ковзається навіть в подібних п'єсах українських авторів — Олеса і Винниченка. Інша річ — п'єси романтично-історичні. Тут він вже має деякий досвід, привикши с'як-так на сцені до історичного українського жу-

пана, польського кунтуша і панциря. З певною обережністю він тепер може братись до таких же п'єс, перекладених з чужих мов. Це зрозуміли навіть дуже обережні в новаторстві керманічі провінціальних українських труп і вже випередили Садовського, почавши значно раніше виставляти у себе «Чарівне коло» Ридля 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 це свідчить про їх сценічність на нашій сцені і безперечний успіх у публіки навіть при невисокім художнім виконанні.

В трупі Садовського «Мазепу» виставлено вперше в бенефіс артистки Малиш-Федорець в другій половині листопада минулого року і, незважаючи на конкуренцію інших новинок, бенефісів і на спеціальний святковий репертуар, п'єсу цю встигли до кінця сезону поставити десять разів і щоразу, кажуть, при повному театрі. Успіх визначний, якого навіть не передрікала наша взагалі щедра на обіцянки і похвали патріотична преса, що поставилась до п'єси досить здержливо, нібито з захованим невдоволенням.

Було б помилкою думати, що успіх цієї п'єси на нашій сцені випадковий і недовготривалий, бо на польській сцені вона ще з більшим успіхом виставляється щось понад 60 літ, а поважна польська критика (Тарновський, 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, вносить її понад рівень звичайної романтичної драми, наближаючи до величної трагедії англійського генія.

Звичайно, коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов'язання межі собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами, надуживання різних «жахів» і т. п. Але ж власне на цих прикметах і полягала так звана романтична школа, що поза всіма іншими вимогами на перший план ставила зовнішню техніку драми, намагаючись таким чином надати їй якнайбільше руху, динамічності. Обернувшись в тріскучі трафаретки під пером бездарних авторів, романтична драма, виявлена в таких шедеврах, як, скажем, «Ернані» В. Гюго або «Лорензаччо» А. Мюссе, і тепер ще здатна сп'яняти нас своєю поетичною фантастикою і нехай штучною, але майстерною красою. Це саме можна сказати і про «Мазепу» Словацького.

Головна вада п'єси міститься в самій основі її композиції:

акція п'єси концентрується не на одній героїчній постаті, а на двох — спершу на Мазепі, потім на Вовводі. Це сталося тому, що Словацький два рази заходжувався коло писання своєї трагедії: в перший раз всю його увагу привабила була постать легкомисленого і разом благородного пажу, в образі якого ніби почасти відбилась і вдача самого автора, в другий раз прикувала його увагу монументальна постать мстивого Вовводи, в яким можна без сумніву добачити вплив Шекспірового Отелло. В кожному разі, ця двоїстість в композиції шкодить архітектоніці твору і значно послаблює суцільність враження глядача.

Ідучи за приписами романтичної школи, що казала йому в основу твору класти голу пристрасть в її ефектовних виявах, Словацький інстинктивно відчував, що утворені ним постаті більше скидаються на тіні, ніж на живих людей (Амелія, Збігнєв), і тому в рисунку деяких з них він додав кілька характеристичних штрихів (Мазепа, Каштелянова, Хшонстка), інші ж постаті змалював барвистими фарбами, як судільні викінчені характери (Король, Воввода). Тут він відходить вже від романтичної школи, пориває з методом Кальдерона і В. Гюго і йде за Шекспіром. Ця властивість творчості Словацького може бути дуже корисною для наших артистів, що виховались на мелодрамі і ще не призвичаїлись до поважної трагедії,— «Мазепа» може бути їм зразком для екзерцицій, практичним прикладом для переходу від одної школи до другої.

Утворюючи романтичні образи зворушливого кохання «без неба і зірок» (Амелія, Збігнєв) або щиро лицарської приязні двох таких відмінних, але таких високоблагородних натур (Збігнєв, Мазепа), Словацький уміє в глибоко відчутих ремінісценціях з Гамлета і Отелло підноситись до дійсно класичної величності, даючи і в однім і в другім випадку величезний, вдячний матеріал для праці артиста, який несамохіть мусить запалитись блискучою фантазією і безпосередньо-щирим чуттям автора. Цій праці артиста сприяє ще вірш Словацького, цей легко римований вірш — такий музичний, образний і квітчастий, що ніби підхоплює на крила і несе вільним льотом, улегшуючи всі труднощі логічних акцентів і хужожніх інтонацій.

На жаль, мушу зазначити, що власне цей бік справи в виставах «Мазепи» трупю Садовського виглядав якнайгірше. Те, що мало допомогти артистам, якраз стало їм на перешкоді, залігши на їх шляху важким камінням і колодами. Текст п'єси був неможливо понівечений якимсь дилетантом-перекладчиком (а може, й кількома?) до непізнання.

Замість римованого вірша п'єсу перекладено ніби ритмічною (!) прозою, а в дійсності якоюсь «базграниною», якоюсь нестрав-

ною 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 жививає виразу «пузо до пуза»; пані Каштелянова каже до Збігнева про Амелію — «і кучерів не начепляла» (чи «не начепила»), а король Казимір до Воеводи — «а ти розприндився» і т. п.

Я розумію, що дати переклад п'єси римованим віршем, коли не рівноцінним, то хоч сьак-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 це ж глум над автором і над всіма тими, хто того автора знає, любить і шанує.

Те, що в минулому сезоні грали в групі Садовського під назвою «Мазепа», не було і приблизним перекладом славного твору Юлія Словацького.

Перед артистами стояло надзвичайно тяжке завдання: силою власного таланту надати «духа живаго» мертвим, скаліченим словам і виразничими засобами воскресити на сцені образи похованого під руйновищем художнього твору. Це намагались зробити поодинокі артисти, хто з більшим, хто з меншим успіхом, але з певною досконалістю досяг цього тільки Садовський. Всю роль Воеводи він проводив у здержливих, глибоких тонах, ніби під сурдинку, ніби ховаючи від людського ока трагедію ображеної честі, що, як пригаслий вулкан, клекотіла в його гордій душі.

«A wszystko wzięł w sobie, i krwi tylko krasa wyszła mu na policzki starością zwiędniałe»¹. Так каже про нього король і таким був він у виконанні Садовського — «czerstwy i ognisty»², у котрого «ta krew, to nie szafran z wodą»³. На всім виконанні артиста, як влучно висловився один рецензент, був знак «хмарної краси», було щось таємниче і незламне, замкнене в монументальній поста-ті, твердим руху і внутрішній глибині інтонацій. Наростання дра-матизму відбувались повільно, без різких перескоків, майже непомітно, але в строгій консеквенції психологічних мотивів. Роз-

¹ Все ховав у собі, і тільки кров вигравала на зів'ялих від старості що-ках (пол.).

² Дужий і запальний (пол.).

³ Та кров — то не шафран з водою (пол.).

винувши інтенсивність драматизму в III дії, кульмінаційного пункту досягає Садовський в дії IV, коли Воевода довідується про смерть сина. Сцена, де він кидає закривавлену хустку в лице Амелії, це був шедевр трагічної гри, момент демонічного розмаху, на який здатний тільки першорядний класичний артист. Вірилось, що Садовський справді-таки може творити могуті Шекспірові постаті Шейлока, короля Ліра, Отелло.

Н. В. Мушу тут застерегтись, що, висловлюючи цю думку, я зовсім не претендую на її категоричність, бо вона склалась під хвилиною враження, а спиратись на саме враження було б ризиковно. В кожному разі, Шекспірові герої не всі рівноцінні, не всі однакової ваги і крою, і запевняти, що Садовський міг би грати, напр., Гамлета, як під хвилиною 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 цей артист може грати і Офелію. Взагалі з роздаванням патентів на класичні ролі треба бути дуже обережним, а то, чого доброго, можна, як проф. М. Сумцов, домовитись до запевнювання, що ніби небіжчик Кропивницький робив класичну постать в ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці» і, граючи в оперетці цього 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 цій поверховій і пустельській п'єсі. 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 влюблених лебедів Амелії. В IV дії смерть сина вже ніби порушує і затемнює його розум; Мазепа тоді про нього каже: «Wraca mara blada, nie zatrzymujcie, idzie obłąkanu...»¹

І Воевода справді якийсь чудний; запрошуючи короля і Мазепу на похорон, він гукає: «Będzie stura!..»². 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

¹ Повертається бліда мара, не затримуйте, іде божевільний... (Пол.)

² Будуть поминки!.. (Пол.)

сина? Нарешті, про його ненормальність свідчать навіть галюцинації слуху і зору («Jakie to rozswary sałujące się w ciemnym korytarzu?»)¹. Я вже зазначав, що Садовський всю роль Воеводи проводить в глибоких, злегка приглушених тонах, ніби під сурдинку. Цих тонів не odmіняє він і в V дії, не розквітчує трагічних моментів переходами від нижчої до вищої гами нових, більш гострих переживань; він навіть обминає складність трагічних позицій тим, що упрощує, затушовує їх ефекти. Глядачеві здається, що Воевода не божевільний, а просто розгарячований, 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, ця сцена не підготована, не умотивована попередньою грою і остільки виконання її грубувате і простувате. А тим часом, якби цю 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.

Можливо, артист, шануючи голос або й не покладаючись на свої голосові засоби, хотів дати тут стан тихого божевілья, але ж в стані тихого божевілья Воевода поводився б спокійніше, не відкидав би з труни труп жінки, не задавав би екзальтованих питань Мазепі і не зіскакував би потім як ужалений гадюкою з труни. Тут швидше всього можна допустити напади гострого божевілья, що межували з хвилинами ясної свідомості. Зрештою, це питання психіатрії і з поводу нього можна ще змагатись; важна одна річ — сидання на труну не повинно справляти в кінці трагедії комічного враження. Можна оспорювати і грим артиста, занадто елегантський (підстрижена борода і уфрізована зачіска) для воеводи «na ustroniu»², 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 Мазеши. Тимчасово виконував обов'язки Мазеши на сцені арт. Захарчук, але ця роль цілком не відповідала його сценічній індивідуальності — різкуватій і грубуватій, більш відповідній для виконання простацьких ролей. На плюс артистові треба поставити прекрасне

¹ Які то потвори цілуються в темному коридорі? (Пол.)

² На самоті (пол.).

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 шкіри і перетворитись на Мазепу.

Манери, рухи, дикція, навіть грим артиста — ніщо не виправдувало тих хвальних епітетів («laleczka złota», «figurka ładna», «złoty sowizdrzał»)¹, якими атестують його Воєвода і пані Каштелянова. Цілком не вдовольняв артист в перших діях, де замість елегантії, спритності і дотепності блискучого пажу було тільки гримасування, підморгування і цмокання язиком блазня. Краще враження зробив він в 6-й сцені IV дії (особливо в монолозі по виході з алькова — «Mości królu, wychodzę z pod tego ołtarza, jak Łazarus...»² 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 досягти у виконанні Мар'яненком ролі Збігнева. Подекуди не без успіху він намагався давати пластичний рисунок рухів і благородство інтонацій, хоч звичка впадати в пересадно-піднесений тон таки перемагала. Виявив він і чуткість в розумінні ролі, може, несвідомо підкресливши «гамлетизм» Збігневої натури особливо в 6-й сцені II дії («Cóż jest w tej siczej śmierci okropnego?..»³).

Цілком несподівано для мене гарне виконання ролі Амелії дала Малиш-Федорець, артистка взагалі ще неvirівняна і неvirшколена. Ніколи ще я не бачив в її виконанні такої технічної витонченості і м'якої музичності інтонацій, як в деяких місцях цієї ролі.

Дуже помиляються ті, що вважають цю роль невдячною за те, що Амелія являється в трагедії тільки пасивною жертвою. Хіба не чарують нас глибоко зворушливі постаті Шекспірової Дездемони або Офелії? Але ж вони так само наскрізь пасивні. Мелодраматична в загальній будові і окремих позиціях, роль Амелії визначається разом з тим благородством класичної форми, 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 цій ролі Словацький вплив основну вдачу свого таланту — тонкий і ніжний ліризм — і вилив його в незвичайно артистичній формі. Вся роль Амелії — це

¹ Золота лялечка, гарна фігурка, золотий краснослов (пол.).

² Ваша королівська милість виходить з-під того вівтаря, як Лазар... (Пол.)

³ Що ж є жахливого в тій тихій смерті?.. (Пол.)

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 вдалились їй сцени з Збігневом, особливо в поетичнім педеврі прощання мачухи з своїм коханим пасербом (3-я сцена III дії).

Цю сцену артистка немов на арфі заграла — так бриніли в її голосі ніжні, ласкаві інтонації.

В 3-й сцені IV дії з тим же Збігневом її розпачливий мінорний тон вже лунав як віртуозне ридання скрипки. Ще й досі чую в усіх це благаючи: «Збігнев!..» Тільки навіщо це слово повторювати по кілька разів? У автора воно як поклик вживається лише два рази — раз: «Zbigniew!» і раз «Zbigniewiel!..»

В сцені з королем (II дія) хотілося б ще більше наївності, щиро-дитячої безпосередності, тоді й краще позначився б перехід до ображеної жіночої гордості в фіналі.

Всі сильно-драматичні місця з Воеводою і в ансамблі артистка проводила з великою експресією в голосі, міміці й рухах, але без пересади. Деяку пересаду помітно було тільки в останній дії. Бажано, щоб артистка більш працювала над обробленням свого таланту.

Всі дані, здавалось, мав Паньківський для ролі короля Яна-Казимира, і ще ні одної ролі він так погано не грав як власне цю роль.

Цей артист ніколи на сцені не дивує, не захоплює, але здебільшого вдовольняє; він не поженеться за фальшивим успіхом, але свій скромний і заслужений здобути вміє. На цей раз сталося щось незрозуміле. Автор в цій характерній ролі дав стільки вдячного, багатого матеріалу, що живий жаль бере, як артист не зумів чи просто не хотів 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 фарбу. Дивна річ, цей артист ніколи не дає буйного барвистого колориту, але цінна заслуга його в тім, що рисунок ролі у нього завжди ясно зазначений. На цей раз він навіть загримуватись

не зумів. На сцені замість 55-літнього короля Яна-Казимира, певної історичної особи, був якийсь ще не старий (літ на 40), але чомусь апатичний іспанець. Чи трудно ж було знайти портрет Яна-Казимира, щоб дати відповідну характеристику бодай в гримі?

Очевидно, роль була не до вподоби, не до душі артистові, бо нічим іншим такої в'ялості фантазії, такої імпотенції творчості не можна пояснити. От нехай лиш д. Паньківський відступить цю роль іншому виконавцеві, хоча б, напр., Рибчинському, і той покаже, що то за характерну й колоритну постать діалога б з неї створити.

Невеличку, але цікаво зарисовану роль Хшонстка Ковалевський цілком не зрозумів і загравав шаблоново, по старим зразкам, повторивши в ній Яворського з п'єси Карпенка-Карого «Сава Чалий». Невідомо, де він знайшов вказівки для такої інтерпретації? Хшонстка — не послугач панський дрібного розбору, як затурканий «*rieczeniarz*»¹ Яворський, що старається приподобатись своєму панові блазенськими штуками; це гоноровитий шляхтич, що виконує обов'язки головного розпорядчика при дворі великого магната, воеводи, як колись в середньовічній Франції ще з часів Меровінгів виконували подібні ж обов'язки «сенешалі». Це продукт певної культури — він спритний, бистроумний і дотепний в розмові, елегантський і тактовний в поведженні, вміє блиснути в товаристві знанням латини (хоч, надуживаючи, може часом і помилитись). З цього боку він більше нагадує відомого Гавенду з «Паливоди» Карпенка-Карого. Літ Хшонстка автор не вказує, але, очевидно, це мала бути людина з досвідом і не стара, літ, мабуть, на 40, яка могла добре виконувати свої складні й клопітні обов'язки.

У Словацького ця роль є пережиток, унаслідований з псевдокласичної трагедії, де виводилося «повірників» і «повірниць», які робили «доклади» про характер героїв і їх вчинки або про події, що відбувались поза сценою. Таких «докладчиків» виводить нерідко і Шекспір. Як один з дрібних персонажів «Приборканій гострухи» Шекспіра цікаво і уміло оповідає про вчинки Петруччіо, так і Хшонстка в образній, гумористичній і переплетеній макаронізмами промові оповідає про комічний епізод з шляхтою в брамі палацу. В умілім виконанні монолога Хшонстка міг би бути шедевром дотепного й веселого оповідання. У Ковалевського він виїшов мляво, довго й нудно, в чім, може, ще більшу вину треба покласти на перекладчика, що вульгарним, незграбним і важким текстом просто тиранив слухачів. Ковалевський крехтів, сопів і солодень-

¹ Дармоїд, підлабузник (пол.).

ким голоском розмазував те, що повинен був розповісти хутко, весело і цікаво.

І навіщо ця груба, вибачайте, пузата і мішкувата фігура, навіщо ця велика лисина? На сцену повинен вийти жвавий, елегантський Хшонстка. «Де воввода?» 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 Вовводи, 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 4-ї картини І дії Хшонстка з комічним виглядом слідком за Вовводою перебігає сцену? Такої ремарки у автора нема і не могло бути, бо далі наступає серйозний драматичний монолог Збігнева, яким він закінчує дію. Невже не подумав Ковалевський, що він не тільки як артист, але як товариш не має права перешкоджати Мар'яненкові, ганяючись за дешевим успіхом у «гальорки»?

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

Терентева в 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—це цілком невідповідна obsada декількох 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 виконавців. Режисер повинен був це побачити ще на репетиціях і свої помилки виправити. Багато недоречностей і невигод є в мізансценах і свавільних відступленнях від цілком певних ремарок автора.

Чому в І дії на сцену не виходять два грубі маршалки Ольго-

польський і Щара і такий же Пасек, про котрих оповідає Хшонстка? Це не дрібниця, бо звертає увагу глядачів, котрі ждуть їх появи.

В 2-й картині I дії Мазепа сидить на авансцені за столом з лівого боку і мусить мружити очима, бо світло від свічників сліпить йому очі. Король теж стоїть на авансцені з правого боку перед аналоєм і каже: «Подай мій молитовник». Мазепа, не встаючи, тиче йому пальцем на 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 пакунку дістати молитовника і подати королеві. Слова Мазепа, що він «віршує», не слід розуміти в правдивім значенні, як це робить Захарчук, що, узброївшись олівцем, щось черкає на папері. По-перше, це — іронія Мазепа, 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 несе труну сина, мусив би збільшити трагізм даного моменту. В крайнім разі труну міг би піддержувати ззаду Хмара. Садовський чомусь відступає від ремарки і наказує принести труну слугам. До речі, замість багатої, чорним оксамитом оббитої труни, на сцені у Садовського виносять якесь просте чорне пудло на зразок тих, в яких під час пошесті ховали зачумлених.

Дія відбувається на Україні в другій половині XVII століття (1663—4 рр.) в старім палаці польського магната й воеводи.

Характеристичним для того часу архітектурним стилем треба признати стиль готицький, широко розповсюджений в Західній Європі і охоче позичуваний поляками з Німеччини, та ще італійський Ренесанс. Взявши на увагу старовинність замку воеводи і його положення «*na ustroniu*» (десь недалеко Глухова), стиль барокко в його будові трудно допустити, хіба що в орнаментіці і то, якби були на це спеціальні вказівки автора, але ні на барокко, ні на Ренесанс в п'єсі ніяких вказівок нема. На готицький стиль ми, навпаки, маємо деякі вказівки навіть в ремарках автора: «галерея з аркадами» (II д.), «вікно з ґратами» (IV д.); в назначених діях цього стилю додержано і на сцені Садовського. На цій підставі, не помиляючись, можна думати, що пишна зала в I і та ж сама в V дії мала бути збудована і розмальована так само в готицькому стилі (але пізнішої доби), який здобув собі назву «квітчастого» (*fleuri*) за багатство і витворність окраси, «племениючого» (*flamboyant*) за своєрідний декораційний мотив, що нагадував полум'я свічки або риб'ячий пузир (*Fischblasenstil*).

Каштелянова про цю залу каже: «Со lamp! со rozłotowiń!» («Що ламп! що золотих оздоб!») Ще виразніше про будову склепіння каже король: «Te ogniste stropy prawdziwie empirejskim zdają się obłokiem» («Це огняне склепіння здається справді емпірейським небом»). Ясно, що мова йде про «риб'ячі пузири» освітлення і «каркаси» (stropy) готицької будови. На сцені Садовського замість готицької зали бачимо стареньку декорацію зали в стилі барокко, що так набридла нам і в «Гандзі», і в «Паливоді», і в «Саві Чалому». Освітлено сцену скритими софітами і рампою, а в дійсності ілюзію блискучого освітлення мають робити... кілька канделябрів! Певна річ, таке освітлення не могло б очарувати ні пані Каштелянову, ні короля.

Над розв'язанням трудних дилем режисерської перспективи, очевидно, п. режисер голови собі не сушить. Він їх просто розтинає, як Олександр Македонський гордіїв вузол. Не смію перечити, що це спосіб рішучий і незвичайно простий, але... те, що мав право зробити грецький завойовник-герой, чи має право зробити сучасний художник-режисер?

В 1-й картині I дії Воевода приказує розвалити стіну, і тоді кризь зроблений вилом одкривається розкішний вигляд на ілюмінований сад; цим виломом через тераси саду король потім провадить похід полонезу. Це має зробити на глядачів надзвичайне враження сценічного ефекту, що разом з тим характеризує широкий розмах вдачі Воеводи і підкреслює феєричність мелодрами, якою в будові своїй є трагедія Словацького. В цьому сценічному ефекті до певної міри позначається одразу і стиль п'єси — літературний і історичний. Нема й мови, завдання для режисера з боку технічного дуже трудне, але розв'язання його наближає режисера до зловлення стилю, який ще тяжче додержати в темпі і тоні виконання цілої п'єси, в жестах, міміці і грі артистів, в характерності убрання, декорації і реквізиту.

В театрі Садовського цю сцену було просто викинуто.

Ще один приклад дбайливості режисера.

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

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

МОЛЬЄР

Мольєр! Це 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 натуралістичної¹. Під його впливом виховувались цілі покоління художників слова в письменстві і на сцені. В цім 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 за 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 злучці з тонким дослідом характерів, рухів душі і відтінків побуту, робить Мольєра, як психолога і коміка, зрозумілим усюди і в усі віки.

Не дивно ж бо, що студіюванню творчості Мольєра у Франції присвячувалося 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 цім напрямку й іншими народами, що мали змогу широко розвинути своє національно-культурне життя шляхом пізнання та засвоєння здобутків чужих культур. Ми, українці, поки цим похвалитись не можемо. Про Мольєра, зокрема, в нас нічого не писалося.

Бажаючи дати тут коротеньку силуетку цього французького театрального діяча і письменника, я мушу зазначити кілька голов-

¹ Як і в інших випадках, натуралізм і реалізм для М. Вороного поняття майже тотожні.— Ун.

них моментів з його життя — моментів, які певним робом відбилися в його творах або в значній мірі мушили вплинути на процес і характер його творчості.

Жан Батіст Поклен, що виступив пізніш як актор і письменник під прибраним ім'ям Мольєра (Molière), родився 15 січня р. 1622 в Парижі в батьковій оселі, що містилась на улиці Saint-Honoré. Будинок цей звертав на себе увагу вивіскою з намальованими на ній мавпами та помаранчовим деревом. Батько його був мебльовим оббивачем, декоратором (а разом з тим і камердинером) при королівським дворі. Як людина вічно заклопотана своїми справами, він не мав часу турбуватись вихованням сина. Цей 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 неспокій, бо, маючи своє дитя, не дуже-то піклувалась чужою дитиною, а часом і напастувала її. Траплялось, батько брав з собою 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 панували отці єзуїти, таки добре далась узнаки бідному Жанові! Єдиним позитивним здобутком, який випіс він з цієї науки, було знання латинської мови, що дало йому змогу познайомитись у первотворі з 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 Гасенді, людини надзвичайно оригінальної і вільнодумної. Разом з Покленом, в числі інших, слухали лекції Гасенді знаменитий потім орієнталіст-мандрівець Берньє і відомий автор гротескових творів Сірано де Бержерак. Там же бував приятель і однодумець Гасенді Кампанелла, що по 27 літах тяжкої в'язниці в Італії переховувався в Парижі. Безперечно, що все це товариство, головню ж лекції послідовника Епікура Гасенді, зробили страшенний заколот в душі Поклена і зразу ж вимели з голови його ту решту сміття, що ще зоставалась від науки єзуїтів. Тут він здобув навичку до узагальнень і філософичного думання, тут склались і ті основи моралі, які потім подибуємо в провідних ідеях його творів.

Тим часом перед молодим чоловіком вже ставали вимоги реаль-

ного життя — треба було щось із собою робити. Поклен спершу рішив був стати адвокатом. Він поїхав до Орлеану студіювати право і за якийсь час здобув диплом ліценсіє¹. Ця 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 завблива сила була в 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 чоловік) 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 ця трупа здобула собі почесну назву «комедіантів герцога д'Епернона». Життя трупи було злиденне і дуже нагадувало життя циганського табору: приходилось їздити возом, плисти баркою по Сені або Роні, скакати верхи і тупитись по нужденних халунах. З часом склад трупи збільшився, артисти обігрались і більш-менш певним притулком обібрали 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 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 безпекою її існування.

Треба зауважити, що перші п'єси Мольєра були писані наспивидку, в потребі, і що сам він не надавав їм ніякої вартості. Це були пустенькі жарти — переробки італійських 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 художни-

¹ Ліценціат, кандидат наук (*фр.*).

ка. Жива народна мова, французький делікатний гумор (замість грубого італійського) і місцевий побутовий елемент значно відрізняють ці п'єски від їх первісних джерел. Взагалі ж, мусимо зазначити, перший період творчості Мольєра як драматурга не був оригінальним.

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

Але успіх в провінції все ж таки не задовольняв Мольєра і його товаришів. Давня мрія тягла їх до осередку культурного життя Франції. Париж! Це слово стало звабливим гаслом всього товариства. І от нарешті завдяки князеві Конті і паризьким приятелям Мольєровій трупі таки вдалось добитись запросин до столиці. 24 жовтня р. 1658 трупа розпочала свої вистави в палаці старого Лувра і незабаром придбала прихильність брата короля і весільного правителя Мазаріні; це приєднало їй симпатії, а далі й признание всього вельможного панства.

Як звичайно це буває, визначний успіх трупи викликав заздрість насамперед з боку акторів інших театрів, особливо театру Hôtel de Bourgogne. Почались інтриги, нашепти, і в кінці труду, що осілась була в *salle du Petit-Bourbon*, під приводом перебудови виселили з цього 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 Палероялі, 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 цей 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 випадки кашлю і галюцинації.

Вмер Мольєр, як вояк помирає на полі бойовища. 17 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 і корчі. Публіка заходила 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 ударила йому вибухом з горла і за півгодини знаменитого письменника і артиста не стало. Попи не схотіли 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 огорожею кладовища Saint-Joseph — *un peu de terre obtenu par prière*, як висловився потім друг небіжчика Буало.

Цікаво зазначити, що за життя Мольєра 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 другорядної ваги і губились в процесі інтуїтивної творчості художника, що почував себе міцним у власних силах. На докорі з цього приводу він, кажуть, якось дав таку відповідь: «*Je prends mon bien où 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*» («Манірні жінки»). В ній він висміяв манірність і фальш тодішніх салонів. Далі в п'єсах «*École des maris*» і «*École 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 це його п'єси: «Тартюф», «Дон Жуан» і «Мізантроп». В них він тяжким бичем сатири карає вади тогочасного суспільства, головне — лицемірство попів і розбещеність шляхетства. В такому ж

напрямку написано й п'єси «Скупий», «Міщанин-шляхтич» та інші.

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

П'єси Мольєра забороняли, і він мусив їх переробляти й півечити, 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 цю ніби неморальну п'єсу. Король піддався натиску і заборонив її. Мольєр, переробивши п'єсу, поспробував 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 священник в брошурі, присвяченій королеві, вимагав навіть смерті Мольєра на вогнищі.

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 докучали лицемірні ортодокси церкви, в тім числі і невпокійна 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, Лямуаньона і отця Ляшеза, користуючись оповіданнями про поведження й інших дрібних «тартюфів». Епізод з шкатулою, наприклад, це дійсна каверза, яку зробив з князем Конті якийсь *père Ithier*.

В п'єсі є окремі місця, позичені з літературних джерел, наприклад, кінець 3-ї дії збудовано на мотиві з повісті Скарона, є позички з Рабле, Реньє, іспанця Барбадільо. Але важно те, що всі ці риси в Мольєра перероблено в психологічно вірний тип святця-лицеміра.

Вада п'єси — це несподіване втручання в дію короля, що своїм декретом рятує Оргона, і, нарешті, панегірик на честь короля (до речі, цей панегіричний монолог поліція дехто навіть не подає в перекладі, а на сцені його звичайно викидають). Це місце, безперечно, треба розуміти як компроміс автора, щоб врятувати п'єсу з лабет цензури. Взагалі ж п'єсу треба вважати на зразок художнього твору. Її експозиція, дебто вступне вияснення сюжету, є правдивим шедевром драматичної техніки. Вступ цей 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 ед-

ність дії, осередком якої завжди лишається Тартюф. Нарешті, майстерно змальовано справді живих людей в колоритних поста-
тях всього антуражу. Устами Клеанта, як речник здорового
розуму, озивається сам автор.

На українській сцені ця п'еса може піти дуже легко вже тому,
що постаті Оргона, Клеанта, Даміса, Ельміри, Пернель і Дорини
дуже близькі до нашої національної вдачі. Оргон, наприклад,
місцями певнісінько нагадує нашого Мартина Борулю. Трохи
трудності дадуть нашим акторам хіба філігранові фігурки Валера
і Мар'яни. Сам Тартюф — це невичерпане джерело для характер-
них артистів усіх народів.

В п'есі стільки веселого, тонкого дотепу, що дивно, як ми,
уславлені своїм гумором українці, до цього часу не мали пере-
кладу цього 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 перво-
твору.

ПЕНЗЛЕМ І ПЕРОМ

Думки естета

Мистецтво є матеріалізація ідеалу
й водночас ідеалізація матерії.

Дельсарт

Дня 13 травня розпочалась, а 10 червня закрилась у Львові друга з черги вистава картин українських малярів, об'єднаних у заснованому ще позаторік «Гуртку діячів українського мистецтва», що перебувають на території новоутвореної Польщі або тиняються по різних центрах і закутинах Європи.

Про завдання «Гуртка» я не потребую говорити — стисліші відомості про це цікавий читач найде в інформаційній замітці, вміщеній у квітневій книзі «Нової України». Про характер його говорить сам контингент його членів — емігрантів із України, людей молодोї й середньої генерації, що опинилися на роздоріжжі й мусять, сірі й голі, як то кажуть, «дощову годину пересидіти»; цей контингент гармонійно доповнюють їхні товариші, галицькі бідаки, ці пасинки долі, що, пірвавшись за марною славою, вибрали собі тернистий шлях артиста — парії дрібнобуржуазного громадянства поневіряної нації.

Коли взяти під розвагу розпорошеність і нужденний матеріальний стан наших артистів-пластиків із одного боку, а слабе зацікавлення, майже байдужість до справ мистецьких галицького громадянства — з другого, то самий факт заснування «Гуртка» і два його поважні виступи на виставах набирають у наших очах значення глибоко відрадного і, хотілося б вірити, симптоматичного.

Коли організуємось і творимо зорганізовано, в певній програмі, то значить, ж и в е м о, значить, здатні до організованого творчого життя, й коли цю здатність зуміємо проявити і в інших частинах нашого національного організму, то... то в розколісаній уяві вже малюється блискучий фантом самоорганізування національно-політичного, всенародного, державного.

На жаль, сей фантом мерхне й гасне, коли придивимося до околишньої дійсності, коли глянемо на безуспішні змагання до самоорганізування наших письменників і артистів сцени (про політиків під цей час нема що й говорити).

А тим часом для кожного ж мусить бути очевидно, що організований творчий рух на всіх ділянках нашої культури, і в першу чергу — в письменстві й мистецтвах, безперечно відживив би наш національний організм, вплив би в його артерії живої ферментованої крові й, оздоровивши, підсилив би його до активної праці, до витривалої боротьби.

Крім того, самоорганізованість у кожному фаху, в кожній професії гарна тим, що пробуджує з потенціальної дрімоти поодиноких членів, заохочує, викликає до акції й змагання, а також, об'єднуючи, зміцнює їх на силах і ідейно, й економічно.

Проте не розуміють цього ні письменники, ні актори, бо, хирючи й нидіючи у своїй оспалості, воліють бути інертним матеріалом і покірним зряддям для визиску в руках видавців і антрепренерів.

Ще менше можна вимагати глибшого заінтересування мистецтвом і його справами з боку нашого громадянства, бо воно, політично затуркане й приголомшене, просто-таки взагалі не розуміється на мистецтві й недооцінює його провіденціального значення.

Ось бачу... хвилями пересувається по виставових залах вичепурена, самозадоволена «публіка», різного віку й стану людефінасистки, купці, адвокати, професори, студенти, від «ветхих деньми» до зеленої молоді включно. Оторопілими очима оглядає «публіка» образи, щось муркотить, а подекуди, насмілившись, кидає уваги, замітки, жарти...

Що говорить вона при цьому, хай їй Бог простить. Пізніше сама ж вона, ця пані-публіка, читаючи сатиричний журнал і бачачи свій одбиток у кривому дзеркалі дотепу, буде добродушно сміятись з людської глупоти або з лукавою усмішкою підморгувати на сусідів.

Але ось бачу — з-поміж юрби виділяється поважна фігура, простуючи до секретаря вистави. «Фігура» спинила свою освічену увагу на маленькій акварелевім етюді і з метою набути його, оминаючись і крехтячи, починає торгуватись... Не часто трапляються такі випадки й не багато золота приносять вони в діряву кипінню творця образу.

Тут я дійшов до пункту, який нерідко виступає як *saliens* творчої ініціативи митця і в значній мірі є взагалі імпульсом для улаштування подібних вистав.

Артист-маляр, митець малює не тільки для задоволення своєї естетичної потреби, але й щоб здобути засіб насичення свого порожнього шлунку.

Він виставляє свій мистецький образ для того, щоб його продали. В цім полягає його матеріальний інтерес і разом... глибока

трагедія! Тут я дозволю собі маленьке збочення, власне хочу зробити зближення наслідків творчості різних артистів.

Здавалося б, найбільш невдячні наслідки дає творчість артиста сцени, бо вона скороминуща — відбувається в моменті й, промигнувши, зникає в безодні забуття, не лишаючи по собі ніяких видимих матеріальних знаків. Але хто ж є щасливіший за актора, коли в пориві натхнення, у творчій екстазі він відчуває себе героєм, царем, богом, коли, заволодівши тисячами людських істот, запліднює їх фантазію в любовнім єднанні, потрясає в боже-ському захваті, а потім, зіходячи зі сцени, гордий і щасливий, як батько, тишить себе ілюзією жити в своїх нащадках, в потемних часах.

Чи ж тільки ілюзією?

Чи еманация творчих моментів, зафіксованих живим звуком і живим рухом у пластичних образах артиста, зникає цілковито? Чи не переносить вона й образу самого творця цих моментів у будучність, зберігаючи його у вдячній пам'яті цілого ряду наступних поколінь?

Імена багатьох славних артистів, як Гаррік, Ірвінг, Россі, Сальвіні, Рісторі, Дузе, Поссарт, Барнай, Щепкін, Крочицький та інші, живуть не тільки як невмиручі символи мистецтва, але й як стисло закреслені образи творців тих нових форм, якими позначили вони еволюцію театру.

Може, мені скажуть, що цього замало, що творчість, не закріплена матеріальними знаками, все ж таки з бігом часу починає ослабати в пам'яті людей і в кінці затреться цілковито.

Так. Як усе на світі...

Але кінетичний характер творчості актора в моменті, в біжучім ритмі жесту і звука, що дають викінчений живий образ, який уже в готовій інтерпретації зразу западає в душі глядачів (не так, як у п и с а н о м у творі поета), викликає відгук, запалює їх святою мукою, цебто, дає безпосередньо плоди своєму творцеві, — цей характер творчості ставляє актора в виключно вдячне становище супроти його товаришів із інших галузей мистецтва.

У процесі творення він знаходить власне задоволення від своїх креацій, підтримку і співчуття тих, для кого він творить, і від них же [одержує] оцінку і признання зараз по скінченню цього процесу.

С т а т и ч н и й характер творчості письменника й маляра (різьбяря також) позбавляє їх такого вигідного і вдячного становища.

Правда, й вони мають свій кінетичний момент у час творчої гарячки, але він відбувається затасно, десь у глибині їхньої душі (актор так само має цей момент, коли шукає форми, ловить образ

іще не скомплікований в уяві, коли студіює роль), але як тільки твір дістав укінчення (в писаній чи намальованій формі), він уже відірвався від свого творця, пішов у світи і зробився власністю тих, що його набули.

І все-таки письменник — поет чи учений — має значніший преферанс перед малярем. Він друкує свій твір у десятках тисяч примірників, поновлює в десятках видань, розповсюджує в широких масах і передає до схову в сотки бібліотек. Таким робом, од продажу своїх творів він може мати навіть періодичну ренту (!), яка на певний час забезпечить матеріально його життя й дасть можливість працювати в вигідних умовах далі; крім того, він здобуває широку популярність і консервацію своїх творів на довготривалий час у постійних книжкових інституціях.

Цього не має маляр.

Ілюстраційна праця або видання свого образу в репродукції його не задовольняють ні з боку матеріального, ні з боку морального, бо ілюстрація й репродукція, потягаючи багато коштів од видавця, разом із тим кепсько оплачуються в кожному разі нижче, ніж твір в оригіналі, а крім того, й той, і другий спопуляризування мистецького образу вимагає від маляра компромісу з його естетичною совістю, бо обмежує його в засобах артистичного виховання і примушує годитися з усіма шаблонами машинової продукції й дефектами друкарського верстату.

Отже, трагедія артиста-маляра полягає в тім, що вихований і вистражданий в душі твір, що є ніби його рідним дитям, він мусить продати.

Куди? Кому? В чії руки?

Добре ще, коли цей твір купить музей, академія, освітня установа. Це трапляється рідко. Здебільшого маляр мусить шукати приватного покупця, ловлячи для цього щасливий випадок, або нести свій твір «на біржу», яку для нього заступають різні малярські салони й вистави. І от цей найдорожчий для артиста твір попадає в безсмачне помешкання буржуа, у крикливо-бундючний будуар кокотки або і в брудний шинок, *ragdon* — до реставрації якогось «Європейського готелю», де його повісять між олеографічним портретом старенького «Францішка» і плескатим задом Венери...

Але вистава вабить маляра ще чимсь іншим: оддаючи на виставу свій твір, він пестить себе рожевою надією, що дістане там достойну оцінку і справедливе признание свого таланту, звичайно, не від публіки, якої він не шанує, а від обмеженого кола естетів, арбітрів і, головне, від фахової критики; бодай це дасть йому задоволення й бадьорість для дальшої праці.

У багатьох націй із широко розвиненим культурним життям це

так і буває. А в нас? Де ж у нас ті естети, арбітри й де ті фахові критики?..

Ще два слова про значення критики для маляра.

Кожний естетичний твір, замкнений у статичній формі, вже з самої природи своєї потребує певного реагування на себе в відповідній пропорції того чи іншого відчуття й розуміння з боку обсерватора. Коли цього нема, то значить, що сам твір — німий чи мертвий або обсерватор — сліпий і до шахіста естетично обмежений. Отже, ніби є якась норма для пересічного обсерватора з певним запасом ерудиції, деяким естетичним вихованням і природно розвинутою вразливістю до оптично-мистецьких приймань. Розумний і не самозакоханий маляр завжди зуміє в юрбі відрізнити такого обсерватора й пильно стежить за виразом його обличчя, шукаючи в нім одбиття перших безпосередніх вражень. Для нього враження свіжої чуливої й неглупої людини мають своє цінне значення, й він бере їх на увагу, ніби передугадує вже свій майбутній успіх.

Власне з таких інтелігентних обсерваторів і комплектуються з часом, у міру удосконалення, так звані справжні естети й арбітри.

Крім реагування, кожний статично-естетичний твір, якщо він таїть у собі глибший артистичний сенс (а який же маляр не претендує на це?), потребує ще інтерпретації, роз'яснення словом мистецької критики, що у свою чергу викличе обмін думок, дискусію й серед самих митців, і серед суголосного для них елементу — інтелігентних обсерваторів і правдивих естетів. Це розвиває мистецьку діалектику, творить сфери артистичного життя, без якої маляр-творець почував би себе цілком самотнім.

І от це почесне завдання інтерпретації й оцінки твору бере на себе поважна мистецька критика.

Що вимагається від критика?

Перш ніж почати писати про мистецький твір, він повинен всебічно його простудіювати, кілька разів перевіривши свої оптичні враження, а для цього найголовніше треба:

- 1) знати, що він власне має шукати у творі й
- 2) уміти знайти те, що він шукає.

Це не значить—підходити до твору з упередженням чи з певною тенденцією, але з умінням орієнтуватися в різних мистецьких школах і напрямках з боку їх провідної ідеї і в фактурі образу з боку технічних засобів виконання. Очевидячки, для цього він мусить мати відповідно широку ерудицію в різних теоріях малярського мистецтва (крім досконалого знання історії й еволюції мистецтва взагалі в усіх його галузях, так само, як і в інших побічних мистецтв), далі пильне й навикле око, вигострене в ви-

ставових салонах, усяких інших виставах і великих європейських музеях тощо.

Звичайно, для вмілої інтерпретації він мусить володіти влучним і пластичним пером, з певним шиком і смаком літературного стилю. (Скромний автор цих рядків менш за все претендує на цю почесну й відповідальну роль, полишаючи собі лише право сумлінного інформатора та хіба ще фіксатора побіжних естетичних вражень).

Певна річ, що в нас ні Тугенхольдів, ні С. Маковських нема й до мистецької критики забирається кожний, так би мовити «штатний» інтелігент, який із легкістю літературного колібрі пурхає понад мистецтвом і з мішкуватою грацією фразієра розкидає наліво й направо дешеві компліменти.

Звичайно, така критика навіть у зрівноваженого митця викликає безпардонний регіт, а в неврастеніка (таких — більшість) вганяє божевільну розпуку.

Отже, і з цього боку влаштовування вистав митцеві задоволення не дає.

Звертаючись до діяльності вище згаданого «Гуртка», я все ж таки хотів би вказати на дійсну причину, чи підвалину, що надає йому такої впертої сили, в якнайневигідніших умовах, розвиваючи свою корисну діяльність і зокрема — влаштовувати цікаві й цінні вистави.

По-перше, ідеалістичне посвячення цих загорілих фантастів, що згрупувалися в ядрі «Гуртка» і йдуть пробоем вперед і вище до своєї мети; по-друге, щаслива обставина, що висунула на чільне місце, ніби під скромним флером секретаря Г-ка, людину з кваліфікованим науково-естетичним цензом в особі енергійного мецената-естета Миколи Голубця. Нехай проститься мені, коли я зраджую «секрет полішенеля», але всім у Львові відомо, що переважно завдяки його зв'язкам у громадських і фінансових сферах і завдяки власній його жертволюбності, невтомній енергії і щасливій ініціативі міг «Гурток» так успішно зарепрезентуватися вже двома мистецькими виставами...

Хотів би думати, що кілька побіжних уваг, поданих мною вище з метою ознайомити читача з атмосферою нашого мистецького життя, не будуть зайві й обтяжливі для його терплячості; мені ж вони були потрібні для об'єктивного виконання завдання інформатора, що, розглядаючи певне соціально-мистецьке явище, бере його в призмі оточення і в залежності від взаємного впливу тих складників, які розвиткові цього явища сприяють або його затримують.

Порівнюючи торішню виставу «Гуртка» з виставою цього року, я приходжу до переконання, що характером своїм вони між собою

подібні, а з боку мистецького — майже рівноцінні, причому це «майже» йде на мінус виставі цього річній.

Як і торік, кількістю експонатів рекорд побили придніпрянци. При рівному числі учасників (13 із придніпрянської і 13 із галицької України) придніпрянци виставили експонатів більш як у два рази від своїх галицьких товаришів (загальне число — 342, а з нього 232 припадає на придніпрянців). Характер придніпрянських експонатів такий же розгонистий, буйний і різноманітний, як і того року, а характер галицьких, що торік із ними реалізував, нині в дечім поскромнішав, обмежився.

Щодо мистецького рівня, на цій виставі помітно відчувається відсутність багатого колориту й яскраво пишних плям імпресіоністичних образів Новаківського; нема й таких речей, які б можна було назвати «гвіздком» вистави (як торішнє велике полотно п. Холодного «Ой, у полі жито»). Збідніла ніби й фактура образів, що торік була різноманітніша.

Поза тим виставівці й цього року мистецького прапору не схилили.

Були речі і з оригінальним помислом, з цікавою композицією, і з печаттю святої тривоги, шукання, передчуття.

Виразно виявлених скрайньо-лівих течій поки що не знати.

Слідно якусь одиничну розпорошеність, брак диференціації в суцільних, об'єднаних певною школою групах; видно, що кожний працює й шукає самотужки, відокремлено; здається, що ніби ти прийшов не на виставу, а до магазину елегантних речей, куди ті речі потрапили випадково.

Очевидячки, зорганізованість «Гуртка» не встигла ще пустити глибокого ідейного коріння й не могла ще відповідно розгалузистись. Тут би в великій пригоді міг стати спеціальний журнал чи хоч періодичний альманах, якби «Гурток» спромігся на таке видання.

Наслідком згаданій розпорошеності, такої характеристичної для українського індивідуалізму, значно ускладнюється й утруднюється можливість, шляхом зближення особистих прикмет і впливів різних течій, зробити певні виводи, намітити ті чи інші перспективи й т. п.

Зостається розглядати мистецький колектив, що виступив на цій виставі, поділивши його грубо на три основні категорії: 1) праві, 2) ліві й 3) центровики.

Не торкаючись певних осіб, зазначу побіжно характеристичні риси їх творчості й артистичної вдачі.

До першої категорії, очевидна річ, належать так звані «академісти», себто вихованці того академічного напрямку в малярстві, що, вийшовши від афінського Аполлодора й Фідія, через Рафаеля

дійшов остаточно до романтично-натуралістичної школи і в її обіймах завмер.

Це, насамперед, копіїсти природи. Вони не витворюють її у власній інтерпретації, а лише «зрисовують» відповідно до академічних приписів і канонів — вони «пишуть» картини, от майже так, як пишеться офіціальний лист або рахунок; все в них обмислене тверезо і укладене як слід.

Пластична форма в них елементарна, крикливо-штучна і в задумі — вбога. Між рисунком і колоритом нема пов'язання, нема суцільного ефекту; здебільшого, й то досить фальшивого, ефекту досягають вони рельєфністю контура й різким зіставленням світла й тіні. Головно ж, у них нема того, що оживляє кожне місцевство — елементу несподіваності, от, власне, немає вміння мистити так, щоб умисне здавалось несподіваним. Цей елемент несподіваності заступає в них ефектовна театральність і пересадний патетизм, бо стимулом їх творчості є не візія, не мрія, а певна ідея, вузька тенденція, часом (а може, й здебільшого) навіть самий сюжет, до якого вони й приспособлюють звиклий для них спосіб трактування. Їм цікаво не так те, що їх тонко відчули, як те, щоб ясно зрозуміли.

І дійсно, їх усі розуміють, до найобмеженішого профана й лаїка, а тим більше тоді, коли творчість їх надихана правдивим талантом.

Хто не зрозуміє «На Шипке все спокійно» Верещагіна або «Ивана Грозного» Рєпіна?

Так. Але не забуваймо, крім того, що старі майстри, навіть у тісних рамках академізму, вміли виявити свій талант у зручній зіставленні тонів, у використанні світляних ефектів, у буйнім колориті й романтичній статурності, бо все це в них об'єднувалося гармонією загальної композиції. (Згадайте хоча б славі на свій час пейзажі Куїнджі, або Шипкіна, або романтично-історичний та побутовий жанр, од Зічі почавши й кінчаючи Маковським і Васильківським). Деякі з них (Левітан, Маневич) ще недавно, не пориваючи з академізмом, спромоглися в своїх пейзажах і на тонко відчутий ритм... В останній час у тих же академічних рамках уміли ще бути коли не оригінальними, то, в кожному разі, свіжими й цікавими: М. Бурачек, брати Кричевські, Красицький, Труш... Інші, що зав'язали в академізмі, помітно згасають або вже й згасли.

Академізм поки ще не здав своїх позицій, юрба й ортодокси його ще підпирають, але річ очевидна, що вже з приходом імпресіонізму він став видихатися, й нині, коли різноголосим хором залунали незрозумілі співви експресіонізму, екстремізму, кубізму, футуризму, кубо-футуризму й інше, він виглядає загурканим

і розгубленим. Все молоде і свіже, що студіює цей напрям в академії з обов'язку, нетерпляче чекає моменту, щоб перейти до форми імпресіонізму, який не без труду протискається в академічні мури, а буйніші голови з тривогою зацікавлення хапають уривкові звістки про Шагала, Пікассо, Архипенка...

Академізм поділився на старих і молодих представників.

Власне з цими двома підкатегоріями академічного напрямку ми стрічаємось і на нашій виставі. Не всіх їх можна точно схарактеризувати через брак відповідної кількості експонатів. Загальне число представників цього напрямку, коли не помиляюсь, сягає до 12 осіб. Число поважне.

Групу «старих» становлять усього три особи: Ю. Магалецький, А. Монастирський і гр[аф] М. Типкевич; решта — молодь, звичайно, не так літами, як своїм малярським стажем, здебільшого ще перебуває *in status nascendi*¹ і ще не відомо, куди поверне; в групу входять: М. Анастасієвський, М. Морська, К. Костирко, У. Крайківський, Смольський, Вальнер, П. Обаль, З. Подушка й Л. Перфецький.

Те, що вище я сказав, подаючи загальну характеристику академізму, в найбільшій мірі торкається виразно виявленого характеру творчості щойно згаданих «старих», — тому довше спинятися на них не буду; на молоді ж — зупинюсь хіба лише для зазначення якоїсь цікавої риси, наскільки вона може натякати про талант.

З 18 виставлених Магалецьким експонатів 15 припадає на дрібні етюди, повз котрі хай буде дозволено мені перейти мовчки.

Пару слів про портрети.

Як правдивий академіст Магалецький, очевидно, вважає за головне завдання портретиста — подібність до моделі. Завдання слушне, коли воно виконується не однобоко, не поверхово.

Безперечно, назверхньої подібності шановний артист у більшій чи меншій мірі досягає. Знаючи модель, на портреті легко пізнати, що це дійсно вона; мовляв, старим жартом: це лев, а не собака.

Але для сучасного портретиста цього нібибто й мало.

Ще Гете сказав колись: «Живий мопс усе-таки ліпший, ніж найправдивіше нарисований мопс».

Вимагається відбиття характеру особи, відсвіту душі на її обличчі й певного настрою в моменті, бо без цих прикмет портрет буде марною тінню.

Чи ж треба говорити, чим є вираз людського обличчя?

Барбе д'Орвілі каже: «Людські обличчя далеко менше різноманітні, як би це здавалося, а їх риси, що підлягають стисло зазна-

¹ В стані зародження (*латин.*).

ченим геометричним законам, можна звести до кількох засадничих типів. Краса — одна, різноманітна є тільки брідота, але й ця різноманітність швидко вичерпується... Богові подобалося вчинити без кінця різнородним тільки вираз обличчя, бо обличчя — це вияв душі, яка світить крізь правильні або неправильні, ясні або невиразні риси лиця».

Отже, не тільки назверхня подібність обличчя, а зміст істоти, душа, що відбивається в виразі обличчя, мусить бути головним завданням портретиста.

Назверхню подібність дає нам і механічний знімок фотографічного апарату.

Крім того, сучасного прихильника мистецтва в портреті цікавить його фактура, поєднана з певним умінням оригінального схоплення митцем природи, себто його манера малювання. А ця манера мусить мати свіжість помислу, дотепність трактування й легку зручність та блиск технічного виконання.

От цього-то в портретах пензля Магалевського ані слідно. Навпаки, слідно ординарність і несмак.

Я ще дозволю собі одну цитату з авторитетного французького критика.

Мішель Пюї, характеризуючи творчість академістів, каже: «Форми з пластичного погляду невірні, кольори сірі або брудні, пози завчені, немов десь визичені, а між рисунком і кольором нема єдності, яка б дозволила їм злучитися, взаємно доповнитися для того, щоб досягти одноцільного ефекту».

Це немов сказано і про нашого Магалевського.

З анатомічного боку в контурі він оддає форми природи досить правильно, в відповідній пропорції, але з боку пластичного, вони в нього невиразні й пласкі; я би сказав, мало або й цілком не пластичні.

Той же Пюї каже: «На те, щоб дати еквівалент природи, треба сконденсувати враження, які від неї дістаються, увидатнити тони та підкреслити контури».

Цієї здібності наш артист не має.

Тепер щодо колориту.

Колорит до портрета М[агалевсь]кий бере або темний (рудавий, сірий), або ясний (рожевий, молочно-малиновий) і, здається, тільки в цих двох гатунках свої моделі і трактує: що, мовляв, більш до лиця.

На цій виставі в темнім колориті він дав портрет д-ра І. Свенціцького. Власне, цей брудно-рудавий тон одібрав природі життя, натомість надаючи їй сухості й черствості, що в загостреній пластичній формі дало вкінці вираз якогось... антропофагічного характеру.

Не маю нахилу годитися з таким трактуванням натури високоповажного вченого.

Так само трудно погодитися і з його ж трактуванням енергійної та крем'яної вдачі громадського діяча в особі широковідомого д-ра С. Федака.

Як я вже сказав, другим ресурсом у портретовій фактурі цього митця є ясний, рожевий колорит. В нім він на попередній виставі представив ніжними херувимами міністра У. Н. Р. — Вячеслава Прокоповича й ад'ютанта С. Петлюри — О. Даценка.

Подумати: Прокопович і Даценко... «Ну, что же, какая разница?»

Тепер він під молочно-малиновим соусом подає нам Федака!

Замість смагляво-багряної щерби, властивої чорнявим повнокровним людям, на портреті бачимо щербу ніжно-рожеву, — от яку може мати хіба щойно вийняте з купелі немовлятко.

А де ж характер обличчя, повного руху, думки цього ділового фінансиста, цього «мужа довір'я» українського суспільства? Де вираз бистрих, веселих очей?

При зверхній фізичній подібності до моделі портрет не дає й приблизного виразу духової організації д-ра Федака.

Байдужий вигляд, в'ялий погляд очей, штучно випростована постаць, ніби в очікуванні, коли ж нарешті скінчиться цей нудний сеанс.

Найудатнішим видається мені великий портрет пані М. Д.

На тлі сірого муру делікатна постаць пані у прозоро-чорній сукні з лорнеткою в руці.

Тут усе дібрано до смаку: й сірий тон холодного муру, й на тлі його з апатично-в'ялим виразом блідо-жовтаве обличчя й чорний колір легкої сукні, що ніби ще більше підкреслює байдужість анемічної натури, й навіть... лорнетка, цей банальний аксесуар подібних образів на академічних виставах.

Пам'ятасте: «Дама з лорнеткою»?

Але тут це не тільки частина із естетичного арсеналу митця, тут лорнетка невідривна частина самої натури.

Здається, все гаразд... тільки ж ні: щось вас непокоїть, щось бентежить око... Ага! Брак естетичної рівноваги, порушення пластичної гармонії.

Закон фізичної рівноваги вимагає, щоб тіло, перебуваючи у стадії спокою, мало під собою певні точки опертя, а то воно мусять упасти або знайти нові точки опертя (навіть коли це тіло летюче, то мусять одірватися від землі, помахом крил спиратися об повітря). Так само і в стані динаміки закон фізичної рівноваги своєї сили не втрачає.

В мистецтвах пластичних закон цей може бути нарушений, але

тоді його заступає закон естетичної рівноваги, пластичної гармонії. Треба, щоб тіло всіма своїми членами давало пластичний вираз, що переконував би нас у доцільності даного руху чи акції: тіло схилиється, щоб упасти, значить, або мусить, або свідомо хоче впасти, тіло відривається від землі, щоб летіти, значить, може й хоче летіти. Подивимося ж на портрет-образ п. Магалевського. Тіло пані спочиває на одній нозі (друга відставлена) й так захитане в бік сильної ноги, що ось-ось мало б упасти, якби пані мізинчиком не трималася злегка за мур. Позиція не вигідна, ризикована й викликає запитання: чи не має пані завороту голови і мліє? Чи не хоче пані в ту ж мить полетіти в вирій?

На перше і друге запитання цілком виразно негативну відповідь читаємо в виразі апатії й байдужості на її лиці.

Для чого ж ця поза, коли вона не пов'язана з виразом лиця?

Очевидячки, поза штучна, придумана й, яко така, може тривати дуже коротко.

Так і хочеться, дивлячись на бідну паню, елегантсько схилитись і нижнім французьким діалектом запитати:

«Mais pourquoi, chère madame, demeurez-vous si longtemps à la même place en cette pose incommode? Ce n'est pas facile ment... n'est-ce pas? Je vous prie, pour l'amour de Dieu, asseyez-vous sur cette chaise-longue, ou si c'est votre bon plaisir — prenez la peine de vous asseoir sur ce fauteuil balançoire, — c'est qu'il y a de mieux...»¹

Як переконуємося з портретів зазначеного митця, поверхово-фізичне враження від форми, взятої холодним оком, його цілком задовольняє для виконання артистичного завдання; йому, очевидно, не відома глибина того трепетного душевного переживання, що приходить у справжнього творця потім, і котре єдино й є могутим імпульсом творчості.

Ясна річ, що не з метою понизити гідність чесного й сумлінного працівника на полі мистецтва я висловив тут свої враження, зміцнюючи їх доводами критичної думки, й не до одного його ці думки відносяться; я хотів лише на цім прикладі вказати на згубні наслідки того виховання в академічнім напрямі, яке, замість розвивати в майбутнім артисті дар творчої фантазії, забиває в ньому зародки таланту «казьонною» рутиною.

Поруч із Магалевським виступає його товариш по зброї, вже старший артист із популярним іменем, А. М о н а с т и р с ь к и й.

Про манеру його творчості нема що говорити: він увесь вийшов із академічного напрямку.

¹ Але чому, любя пані, Ви так довго знаходитеся на тому самому місці у такій незручній позі? Це не легко... еге ж? Я прошу Вас, бога ради, сісти у цей шезлонг або, якщо Вам буде приємно, пересісти в це крісло-качалку, — так буде найкраще (фр.).

Щодо техніки, він значно перевищує придніпрянця Магалевського: доволі тільки порівняти їх портретові експонати.

Магалевський все-таки любить живі фарби, пістряві аксесуарчики, силкується блиснути колоритом, роблячи нерідко грубі помилки в композиції, як це вже було зазначено.

Монастирський обережніший і стриманіший; як ортодоксальний академіст він строго дотримується канонів, любить річ зробити статечно, по-господарському й, очевидно, довго і старанно її виписує.

Оглядаючи його портрет Матері, бачиш добре простудіювання природи, погоду й розмірність у виконанні... тільки що ж, коли пластичної виразності й тут нема.

Інші портрети й етюди його — ординарні й ока на собі не спляють.

З експонатів гр[афа] М и х. Т и ш к е в и ч а найцікавіший і досить пластичний жанр: парубок у свиті, що своєю поставою міг би імпонувати і правдивому родовитому аристократові.

Знати, що натуру глибоко відчуте й з любов'ю написано.

З молодших академістів вірним послідовником цього напрямку є важкуватий у малюнку А. А н а с т а с і є в с ь к и й. Він кохається в буйних фарбах, що часом разять; малює, мов лопатою накладає, густим і масним мазком, колорит не все пов'язує з рисунком, й через те деталі нерідко вилазять наверх. Це, як і на попередній виставі («Медалік»), б'є в очі на його портрети жінки (квітки з хустки вилазять).

У «Смутку» композиція ніби й незла, є й настрої, але все-таки від виконання відгонить дешевим ефектом. Автопортрет — грубувате наслідування польського митця Мальчевського.

Незрозуміло, чим кермувалося журі, приймаючи на виставу дилетантські «мальовидла» п-ні М о р с ь к о ї. Акварелевий шкіц німецького актора й фігури у проектах карт до гри зраджують у ній просто-таки невправну руку кепської рисовниці. Орнамент сорочки до карт ще саяк-так має щось спільного з українським убором, але інші орнаментальні прикраси — тільки одне непорозуміння. «Екзотичні мотиви» у двох акварелях — це марна спроба підробитися під казкові мотиви московського художника Калмакова. Там була чітко виткана мрія, а тут синя мазанина.

Трудно щось певного сказати про К о с т и р к а, К р а й к і в с ь к о г о, С м о л ь с ь к о г о й В а л ь н е р а,— молоді ще вони й нічого поки виразного не виявляють.

Цікавіше враження викликають експонати учня краківської академії П. О б а л я. Акварельки його зроблені зі смаком. У «В задумі» відчувається настрої. «Автопортрет», у контрастивім освітленні, свідчить про академічну вивченість і старанність.

На найбільшу цікавість заслуговують олійні образи й етюди придніпрянського митця **Зиновія Подушки**.

Правда, він також оригінальної фізіномії не виявляє, але сила малярського хисту в нім відчувається і в композиційному плані, й у сміливих, густих мазках.

Світляні ефекти, ракурси й рельєфи він використовує з тямом і певним смаком, ідучи, очевидно, слідком кращих академічних зразків у стилі Куїнджі, Васильківського тощо. Це знати з більших його шкідів і етюдів, як, напр., «Мої діди», «Осід чумаків», «Захід»... Звичайно, від шкідів не можна вимагати повної вивершеності, й тому невдало зроблена якась деталь (напр., у шкіді «Осід чумаків» ясний бриль не в'яжеться з колоритом і таки зле нарисований та ще й із панською биндою) не перешкоджає виявові манери артиста. З етюдів найбільш вивершена річ — це «Річка Луг»: у ній усі частини пейзажу пов'язані в м'якім, лагіднім колориті, чого деяким етюдом бракує.

Найталановитішим із цієї групи і найекспансивнішим у своїх кресленнях видається мені молодий митець **Леонід Перфєцький**.

Вже на попередній виставі він заінтригував публіку своїми баталістичними шкідками і сценками гумористично-жанрового характеру.

На теперішній виставі він виступив із подібними ж експонатами.

Його стихія — боротьба, рух або, що ліпше сказати — бойова екстаза, й тому, беручи сюжети з недавніх воєнних подій, він із найбільшим одушевленням і запалом малює моменти атаки кавалерійських наскоків.

Такими, повними незвичайної експресії й однодушного боєриту, є його акварелеві шкідки: «На лінії Кралевець-Водопіж» і «Батарея в небезпеці».

Власне, що найсильніше в цього митця — це сильно відчутий у лінії ритм, і то ритм пориву, натиску, удару.

Він може зле нарисувати дім (виходить «хатка з карт») або не до речі втулити на першому плані аксесуар (купа зброї), що виглядає як непотрібна «заставка», але войовничі постаті в момент наступу чи людину на коні він схоплює кількома незвичайно талановитими енергійними штрихами.

В його шкідках — правдивий патетизм боротьби.

Легкою елеганцією, що межує з віртуозністю, відзначаються його жанрові сценки, часом перейняті гумором, часом наївно шаржовані (хоч деякі з них, як «жарти олівця», могли б спокійно лишитися в альбомі митця); з-поміж них кращі — «Карнаваловий мотив», «У кабареті», «Мент натхнення».

Між іншим, шаблонна акварелька на пікантний сюжет (*la dame sans habit et... sans feuille de figue*)¹ зрозуміла хіба як шкiц для якогось бульварного «*Le journal illustré*», на виставі ж її не виправдовує навіть амуру у козацькій шапці.

Шкода, що така оригінально й талановито задумана річ, як казка-шарж (дівчинка з жуками-потворами), не знайшла для себе дбайливішого виконання.

В олії Перфецький почуває себе значно слабше, а часом і цілком слабо.

Його апофеозний «Автопортрет» зроблений не зле, але з пере-садним ефектом; що ж до картини без назви (назвемо її «Нічліг стрільців»), то це річ до очевидності дуже слабка, про що красномовно заявляють вклеєні на першому плані два невдалі портрети (автора й його приятеля).

Взагалі Перфецький ще не цілком виявлена, але багатонадійна сила з великим темпераментом і непогасною спрагою творчості; це його споріднює з групою «лівих», до котрих я зараз перейду.

В центрі «лівих» стоять три-чотири особи, до яких зближаються поки що стільки ж інших.

Група дуже цікава й буянним творчих задумів, і різnorodним характером своєї продукції. Всі вони не подібні між собою, всі незрівноважені й усі ще у процесі розвитку і тривожному шуканні. Хоч між ними є люди й не першої молодості, але — нехай буде мені це дозволено, коли скажу про них так, як сказав про себе самого талановитий Каз. Вежинський: «*Zielono tam w głowie i fiołki w niej kwiatną*»².

Власне, цю «зеленість» у голові можна і зрозуміти, й оцінити, коли в ній дійсно «цвітуть фіялки».

Одною з цікавих постатей, що не перестає інтригувати всіх прихильників нашого мистецтва, є, безперечно, Павло Ковжун, цей, свого роду *l'enfant terrible*³, вічно палкий і рухливий у праці, як і змінливий та химерний у своїх творчих забаганках.

Мені вже доводилося про нього трохи ширше писати, не буду повторюватися.

Властива стихія Ковжуна — графіка, він уже в ній себе знайшов, у ній уже він почуває себе сувереном, і, може, час уже писати про спеціально «ковжунівський» стиль.

Вийшовши з прекрасної школи Ю. Нарбути, він пустився на бистрі води власної творчості.

¹ Дама без плаття... без фігового листочка (*фр.*).

² Зелено у моїй голові і фіялки в ній розквітають (*пол.*).

³ Жахлива дитина (*фр.*).

Як рицар на своїм щиті, написав він єдине слово-гасло: «Графіка!»

Графіка для нього — та «прекрасна дама», в якій можна бути без пам'яті закоханим і для якої можна поборювати найтяжчі перешкоди, аби лише мати щастя служити їй.

Хто ж така ця «прекрасна дама», яка вона на вигляд, у чім її чарівна істота?

Чи можна нікими словами на це відповісти?

Хіба приблизно...

Стисло замкнена в межах площі пластична форма з чорних і білих плям, основана мереживом ліній, то твердих і ніби фатальних, як ієрогліфи, то м'яких і ажурних, як візії сну, доконана в строгій геометрично точній пропорції й суцільно об'єднана з усіма деталями в єдиній ідеї. Короткою формулою так: площа + лінія + пропорція + ідея = синтез мистецького об'єкту.

Переводячи на мову філософії, площа — це просторинь всесвіту, форма й лінія — знаки ідеї та пізнання суті речей.

Це загальна дефініція.

Отже, завдання графіки чисто метафізичне.

Так приблизно дефінює Дельсарт і завдання мистецтва взагалі: «Мистецтво є знання тих назверхніх засобів, через котрі розкриваються перед людиною — життя й розум, уміння володіти та свobodно керувати ними. Мистецтво є знаходження знака, що відповідає суті».

Такими знаками в графіці є форма й лінія.

Строго аристократична й замкнена в собі, графіка відкидає засоби малярства: живу фарбу, світлотінь рельєфу, перспективу; зате свої обмежені засоби вона поглиблює й удосконалює до останньої фізично можливої межі.

Її форма чарує чистотою архітектоніки, її лінія дихає чуттям, промовляє думкою, заворожує співом.

Ніде, ні в однім іншому пластичному мистецтві закон ритму не зобов'язує так артиста, як у графіці: правдиво графічна лінія мусить бути ритмічна.

Всебічна аристократка, графіка брідиться натуралізмом, повсюдністю, зрозумілістю; вона обертає свої очі в таємничу блакить, де читає символи вічності: вона с и м в о л і ч п а.

Чи виступає вона пишно вдекорована, чи замкнена в стислі елементарні форми, вона завсіди с т и л і з о в а н а.

Отже, ритм, символ і стиль — це ті внутрішні сили, що поглиблюють і вдосконалюють її властиві засоби — форму й лінію.

(До однотонної фарби вона вдається часом як до помічного другорядного засобу з метою освітлення, ілюмінації).

Вона любить і шанує традицію, але не впокорується їй цілковито й не робить своєю метою; вона приймає її лише як вихідну точку, як імпульс для дальшої свободної творчості.

Характер її творчості всебічний і змінливий, а елементи, з яких вона складається, такі різноманітні, що не піддаються кваліфікації. І чи буде це характер фантастичний, гротесковий, орнаментальний, арабесковий, він ніколи не є правдоподібний, а крім того, здебільшого повний суперечності, на поєднанні контрастів і буде графіка свою пластичну гармонію.

З усіх пластичних характеристик графіка найбільш змінливо-текуче й динамічне у своїм характері мистецтво, бо у статичній формі заховує ритмічний рух, в яким одбувається світовий процес.

У зв'язку з цим, між іншим про світовий процес, пригадуються слова Марка Аврелія: «Все на світі — перехід не в ніщо, а в щось, чого ось у цій хвилі нема».

Все, що я вище сказав, торкається так званої «чистої графіки», яка є для себе самоціллю (дереворитів, гравюр і офортів я під увагу не брав, бо вони в мистецтві грають службову роль).

Про графічні праці Ковжуна я докладно писати не можу, поперше, тому, що їх дуже багато (6 на стінах і щось 20 у відділі «Нова Книжка»), а по-друге, тому, що, розглядаючи його експонати, довелося б у значній мірі повторювати сказане вже мною взагалі про графіку, бо роботи цього артиста нерідко стоять на височині шедеврів.

Треба зазначити, що при такому великому числі експонатів він ніде не повторюється, — всюди свіжий оригінальний помисл і всюди своєрідна форма трактування. Ось дві обкладинки (до «Воа constrictor» і «Поступ») у барокковому стилі, кожна в іншій фасоні — барок масивний, могутий; ось урбаністична тема, скоплена в футуристичну форму (до «Борислав сміється»); от знов обкладинка, до кн. «Живі гроби» — золотий виноград на чорному тлі, як знак християнської символіки, в низу і вгорі зеленою фарбою мотиви укр. барокко, використані з емблем герба Мазепи, а всередині чотири постаті — Скита, княжого вояка, козака і стрільця із стилевим письмом довкола — все творить враження сукупної цілості в пишній оздобі (псують вініету лише сучасні друкарські літери в назві автора й титулі книги). В цім же стилі (барокковім) багато розроблені мотиви в №№ 343, 344.

Але найбагатше розробляє артист мотиви арабесково-рослинні, де він досягає незвичайно тонкого й високоестетичного враження; вкажу побіжно на обкладинки до «Зів'ялого листя», «Із днів журби», «Бібліотеки Меріям», а також №№ 339 і 341.

Але перо служить Ковжунові не тільки для цілей графічних, він із визначним успіхом орудує ними й на полі карикатури.

Його в'їдливо-сатиричні рисунки на політичні теми (№№ 104—107 і 111 особливо), а також характеристичні карикатури на громадських діячів (В. Бачинського, М. Голубця, В. Крижанівського), висовують його на перший план і в цій сфері мистецтва.

Мушу сказати ще пару «теплих» слів про олійні праці Ковжуна, хоча б і не хотілось...

У мене таке враження: в олійній фактурі Ковжун, скажу м'яко, вживаючи делікатного галицького вислову, «не здецидований».

Малювати олійними фарбами в академічній дусі він не хоче — амбіція не дозволяє (думаю, що й не вмів, не мав часу навчитися, а тепер органічно брідиться), а малярська гордість вимагає від нього сказати нове слово за всяку ціну, бодай за ціну ризика — й Ковжун хапається за пензель.

Але графіка — дама заздрісна й не зносить суперниць взагалі; що ж до олії, то зараз повертає носа, скоро зачує її запах... І от нищечком стає графіка за плечима артиста й починає водити його рукою — артист маже квачем графічний рисунок. Це страшенно лютить олію; артист не знає, що робити, і, щоб уласкавити розгнівану пані, починає пестити її, замиваючи потоками намішаних гарячих фарб.

І що ж у результаті?

На виставі, обік викінчених шедеврів графіки, бачимо крикливо-претензійні плями олійних фарб, лише подекуди сяк-так пов'язані графічним рисунком, місцями ж здається, що це з цебра вилиті помії помаранчевої, синьої, зеленої фарби.

Крик, галас, задля чого?

Артист не рисує й не малює, а ніби ліпить, ніби недбало кидає на полотно густі мазки якої-будь фарби.

І, здається, очі артиста, що звикли до графічного синтезу, до ажурної лінії, вже не бачать півтонів, лише самі плями — жовто-гарячі, круглясті, що миготять, коли сильно стомиться зір.

Дійсно, в Ковжуна, з винятком, здається, двох випадків, коли синявий фон зм'ягчується в біляво-сірий і помаранчевий — у ясно-жовтий, я не бачив переходових, додаткових тонів — скрізь немішані одноцільні й різучо-крикливі фарби.

Вони кричать, але про що?

Дивлюсь і дивуюсь: безмістовність, голий крик, безпредметна гра фарбами, часом бундючно-чепурна, часом просто хаотична.

Що звабило на це Ковжуна?

Крик моди? Французькі взірці тих кав'ярняних гаменів, тих порожніх людських футлярів, що звуть себе дадаїстами, екстремістами?

Чи справді це вплив дадаїстів, цих анархістів мистецтва, з їх

скрайнім індивідуалізмом, що в хаотичних плямах виводи імпресіонізму й символізму довели до логічного абсурду?

Чи вплив беззмістовних і безнаціональних, безтрадиційних екстремістів, цих обдертих морально пройдисвітів, без батьківщини й без духу живого у грудях?

Бо попередній вплив футуризму на Ковжуна все-таки мав свій естетичний сенс — урбаністичний стиль... А тут же що?

Чи, може...

І мені вбачається, як Ковжун дома, засукуючи рукава, готується до вистави й каже:

«Ну, чекайте ж... Ось, закурю папіросочку і встругну вам такого!.. Мені що? Аби продати!»

Не знаю, що має під собою більше ґрунту — чи перша, чи друга моя догадка.

Можливо, й те, й друге разом, бо це-таки справді...

Тоді дивно: де ж той тонкий ум, те інтуїтивне чуття й та, як каже Ніцше, «танцюриста зірка», що сяє в душі поета, де все те, що так вдячно і благородно виглядає з кожного його графічного рисунку?

Бо те, що тепер він дає у своїх олійних працях, це тільки річ, ремісничка річ, не одуховлений твір.

Мені пригадується епізод з недавно прочитаної глупо-галасливої й, либонь, не без большевицької інспірації написаної Іллею Еренбургом книги «А все-таки она вертится!».

Пропагуючи тепер «конструктивність» як основний елемент нового майбутнього життя, «спантеличений Ілля» (колись доволі цікавий поет і, між іншим, мій приятель із Києва) висуває індустріальне гасло: «Мистецтво — це творення речей».

На доказ незбитості своєї нової позиції він наводить такий епізод.

Художник Глез розмовляв із муляром у «Салоні», де той клав печі. В залі стояли скульптури Ліпшица (футуристичні колоди!) і там же обік бюсти й голівки пасеїстів.

— Що вам найбільше подобається? — спитав Глез.

Робітник показав на Ліпшицові скульптури й додав:

— Се, і'єст un objet (це, це — річ).

Суд муляра дуже імпонує Еренбургові. Мені також, а вже з іншого боку: муляр вірно оцінив гладко, примітивно й чисто зроблену річ, яка нагадала йому грубу.

Це — memento для Ковжуна.

Можливо, що кімнатний муляр, подивившись на його олійні праці, також би їх похвалив.

Та чи був би задоволений із цього Ковжун?

Так, так, пане Ковжун, в олії ви не творите, ви виробляєте речі тільки.

Правда, деякі ваші речі виглядають весело, чепурненько, як, скажімо, торішній «Вітряк», про котрий я у своїй статті (Л. Н. В., серпень, 1922 р.) відізвався як про милий «пустячок», сказавши про нього французьким каламбуром: «Peu de chose, pas grande chose». (Дивно, наче змовились: там objet, у мене chose = річ).

Нині, оглядаючи на виставі такі ж ваші речі, з сумним усміхом я казав собі знов: «Так, малувато й «речі».

Не радувала мене ця забава, ця безпредметова гра фарбами. Це така гра, про котру ті ж французи кажуть: «C'est un jeu à se rompre le cou». Дійсно, ризикована гра, можна з нею і в'язи скрутити.

Хотілося б якось-то згладити мій останній прикрий присуд і трудно це зробити, бо коли про графіку Ковжуна можна сказати, що рідко коли які поодинокі твори йому не вдаються, то про олійні речі якраз навпаки: рідко-рідко щось із його останніх праць може око прийняти спокійно, з деяким естетичним задоволенням. До таких речей, де фарби все-таки пов'язані і дають як-не-як суцільне враження, я відношу етюди: «Зима», «Густановичі», один із бориславських етюдів (власне № 79, а 66 — «Збірка ропи», дійсно мов нафтовою ропою замазаний). Дуже приємно було мені, як я почув, що Ковжун забирається до темпери й завзято працює в музеях, студіюючи візантійське малярство.

Щасти Боже! Це добрий знак, бо Ковжун працювати вмів й коли захоче, то подужає.

«Попередницею всякого мистецтва мусить бути певна механічна вмілість», — учив мудрий Й. В. Гете.

А. Хіротігі казав: «Маючи 50 літ, я навчився сяк-так рисувати — мої шкіци подобали на щось живе, 60-ти років я одним штрихом схоплював суть, а як стукнуло 70, в мене стали жити точки».

Останній приклад може викликати іронічний усміх: трохи довга наука...

Так, довга, хоч, на жаль, сучасне життя наше коротке.

Це знали й римляни: ars longa, vita brevis¹.

Тим більше, треба поспішати. І правда Хіротігі: ніколи не задовольнить те, що маєш, хочеться більшого, у процесі безупинного удосконалення виправдовує своє існування людина. Не працює над собою лише той, хто має оспалий дух і втратив здібність любити життя. А в мистецтві любов — усе.

¹ Мистецтво безкінечне, життя коротке (латин.).

«Митець без любові — безплідний», — зауважував своїм учням Дельсарт.

Хвала Богу, нашим митцям цього закинути не можна.

Переходжу до товариша Ковжунового щодо виховання — графіка й аквареліста Роберта (Романа) Лісовського.

З Ковжуном разом він закохався у графіці під батьківською опікою незабутнього Ю. Нарбути; це в них спільна риса, але вдачі їх цілком різні.

Лісовський виставив щось із 20 акварелей і тільки 9 графік.

Шкода, що не навпаки. Бо справжня його стихія — графіка. Так мені видається на підставі мого попереднього знайомства з його графічними працями, та цю думку скріпила в мені й ця остання вистава.

Проте Лісовський не помилюся, повертаючись до акварелі, бо остання не лежить у такому протиставленні з графікою, як олія. Можна навіть знайти точки зближення між ними: графіка не цурається акварелі й навіть часом удається до її засобів з метою ілюмінуння, значить, графік мусить знати акварель, крім того, делікатна техніка ажурної графіки й м'яка техніка ніжної акварелі вимагають од артиста майже однакового психічного призначення (розумію тут лише — витривалість психічного напруження в обережній старанності виконання й цілком іншого як у олії, де нерідко ефект можна досягти рішучим і грубим мазком. Отже, перехід од одної з зазначених сфер мистецтва до другої не різкий і навіть, як ми бачили, має певну логіку.

Тільки ж м'ягенька кістка й водiana фарба акварелі й гостре перо й тупі графіки — яка колосальна різниця!

Я не буду продовжувати паралелі, вдаю лише на особливий характер акварелі.

Як у музиці зобов'язує тональність, якої не вільно відмінити безпідставно, так у акварелі певний добір тонів і відтінків їх мусить творити єдину фарбову тональність, що вимагає незвичайно тонко розвинутого естетичного смаку в орудуванні фарбами, й у доборі, і в способі накладання їх на папір.

Тому різні тони з брудними затечами (так звані «чайні плями») раз у раз зраджують брак смаку і невизрачну руку дилетанта.

Акварель — це інтимна лірика *par excellence* і тому вдячніше враження роблять ті акварелі, котрі обмежуються тільки кількома тонами, найбільш потрібними для віддання певного настрою. Натуралістичні намагання здебільшого мають брудні наслідки й терплять фіаско.

Лісовський відчуває акварель і знає її технічні секрети (наприклад, він вдачно використовує ефект контура, лишаючи коло нього вузесеньку незафарбовану смужку), але згадана мною фарбова

тональність не скрізь у нього тонко дотримана; деякі його етюди черствувати, не те що «дряпають око», а не дають йому погідного враження.

Загалом це праці, як би сказати, середньої вартості.

Між ними понад середній рівень сягають, на мою думку, два етюди, що визначаються м'якшим і погіднішим тоном, це «Горіхи» й етюд № 176.

Маю враження, що серед умов емігрантського життя, відбившись од акварелевої техніки, Лісовський починає її знову набувати й щораз більше вдосконалювати.

Я вже сказав, що своїми графічними етюдками Лісовський на виставі скупо представлений, але й виставлені зразки переконують, що маємо до діла з поважною артистичною силою.

Чим найбільш приваблюють до себе графіки цього артиста, це: добрим простудійованням стилю, до якого він удається, високоблагородним смаком трактування теми, незвичайною стислістю й ясністю правдивографічної композиції й дивовижно тонким і точним виконанням навіть у найдрібніших деталях.

От елегантський арабесковий орнамент до окладинки Календаря. От правдиве відбиття «Нарбутового стилю» в печатці «Гуртка діячів укр. мистецтва» (поєднання рослинного й геометричного елементів). От графіка й сепія «Замок» — тонічний акорд. От ілюмінована графіка в окладинці до «Сонячних кларнетів» Тичини (в динамомовій і темно-червоній фарбах модернізовані квіти і два рядки калини). Це вже вереди митця — дла символізації «Сонячних кларнетів» (що вже таять у собі готовий і стислий символ) узяти калину. З цим можна не годитися. Але не можна не годитися з тим, що і в доборі ілюмінаційних тонів, і в графічнім рисунку він виявив великий смак і досконалу техніку.

Але що найбільше захопило й зачарувало мене, так це маленька цятка, завбільшки поштової марки: *ex libris* до видавництва «Основа» (покійної й ганебної пам'яті А. Харченка). Композиція, великі початкові літери алфавіту на тлі барокового орнаменту — от і все.

Ніби просто, елементарно?

Так, але до такої простоти й елементарності може підноситися тільки надзвичайний талант.

Подивіться, що то за барок! Яка стильова сила, тверда в закрутах того лапастого листя, й яка строгість поєднання масиву літер із орнаментом.

Є аматори холодного блиску брильянтів, але й фальшиві брильянти на початку дають таке ж саме враження. А попробуйте дати фальшивий барок — чи він щось промовить до естетичного ока?

Дійсно, ця маленька цятка — перла в графічному відділі вистави.

На мою думку, в особі Лісовського Ковжун набуває дуже небезпечного конкурента.

Б у т о в и ч, що торік так сильно зацікавив нас своїми ілюмінованими графіками, стилізуючи в них наші історичні типи, на цій виставі, як кажуть, «недописав».

Дереворит «Св. Тройця», цікавий у традиції, в нього трактований нецікаво, без ознаки індивідуальності автора. Про «Думу» у двох зразках не скажу ні доброго, ні злого...

Цікаву графічну силу, здається, набуваємо в особі пані С т е ф а н о в и ч - О л ш а н с ь к о ї, що вперше виступає з своїми експонатами на цій виставі. Це її перші кроки, ще не тверді, але скеровані в певний напрямі.

Уважаючи на візантійську символіку її графік, можна гадати, що вона перебуває під впливом П. Холодного. Школа добра.

Власне, цією символікою, може, чи не найбільше вона й цікава.

Дійсно, в яких оригінальних формах виявлялася синтетична думка людини ще за давніх сивих часів.

От хоча би ці схематизовані янголятка, що, мов пуголовки, переплелися межі собою в обручках. Або ці «місячні кларнети», що символізують місячне сяйво, наскільки вони попередили вигаданий символ Тичини!

Пані Стефанович виставила всього три експонати: «Папоротин цвіт» (чорне й біле), «Ангел» та «Сонет» (чорне, біле й цинамоне).

У «Папоротиному цвіті» композиція складна, мудрована і була б суцільна й викінчена, якби не ті незграбні слимакуваті згортки, що псують ефект папоротиного сяйва, відданого в ажурних лініях.

«Сонет» (як довідуюсь, Петрарки) відданий хупавою й незвичайно гармонійною постаттю жінки (Лаури) на тлі чорного неба з білими колючками (символ любовного страждання) й зірками. Взято, очевидно, момент: Лаура в небі.

«Ангел» — з розпростертими крилами, в яких відчувається ритміка ліній, що порушує крилами.

Будемо з цікавістю чекати дальших праць артистки.

Щоб закінчити з графіками, ще кілька уваг про графіка В. К р и ж а н і в с ь к о г о.

Іх дві, обидві ілюміновані, зроблені у стилі укр[аїнського] лубка. З графічного боку найбільш видержаним я вважаю стилізований лубковий примітив під № 132 (зветься «Декоративний мотив»). Йому не можна нічого закинути: наївно й мило.

Друга — «Українська пісня» — має графічні проріхи й щодо стилю, й щодо рисунку. Український стиль псують якісь єгипетські чи ассірійські колони (з чорним візерунком), а в рисунку порушує дуже важний графічний канон перспективна позиція в козака й дівчини.

Проте обидва експонати виявляють добру руку гравера.

Але Крижанівський більша й поважніша величина, як аквареліст. Він, як і торік, увесь у захваті від чарівного впливу Врубеля.

Це немов гіпноз... Ну, що ж, на те нема ради: jedes Tierchen hat sein Manierchen¹.

Цікаво те, що в цій гіпнозі він виявляє сильний талант.

Найбільшим і найміцнішим його твором на цій виставі є «Благовіщення».

Цю апокрифічну тему він трактував у однім шкіді ще торік, тепер же опрацював її в формі триптиха, підпертого трохи зашироким фризом, що розбиває архітектонічну цілість, стягаючи часть уваги на себе.

В цім же дусі трактує він «Класичний мотив» (здається, «Суд Паріса»), «Казку» (ніби щось із Гоголя), «Тезей» і «Пані з догами».

З винятком трохи замазаного «Тезея», артистично-технічна вартість усіх інших образів дуже висока й майже однакова (може, «Казка» слабша).

Цей характер творчості можна схарактеризувати одним словом: візіонізм.

Відповідно до свого характеру, Крижанівський і теми бере апокрифічні, легендарні, казкові.

Навіть таку «Пані з догами» можна побачити хіба у сні (і перелякаєшся: якась потвора!).

Здається, Крижанівський цілий світ бачить прижмуреними очима і він мерехтить йому мозаїчними цятками, блискучими криштальями, повитими гарячим туманом.

Звідси й його акварелева техніка — вся з квітчастих плямок і веселкових тонів або з напівясних, злегка притьмарених плям і тонів, огорнутих таємничим маревом.

У цім царстві розгаряченої уяви спуються постаті, образи — часом виразні, часом тільки натякнуті, але коли в них довше вдивляєшся, вони рухаються, миготять, як тіні.

Словом: гашиш.

Дуже делікатна річ — nature-morte, сухі квіти.

¹ У всякої пташки — свої замашки (нім.).

В олійних етюдах Крижанівського, написаних енергійним, рішучим мазком, багато настроєвої сили. Але тут уже Врубеля не знати.

Щоб перейти до Геца, зупинюсь побіч його на невеликім портреті хлопчика роботи С. Б о р а ч е к а: рум'янений хлопчик, із живими оченятами, змальований олійними фарбами так м'яко, що здалека видається за густий пастелевий тон.

Натуру схоплено незвичайно мило, сердечно, разом з її диханням і теплом.

Гец, що на попередній виставі пишався різними гатунками малярської фактури і трохи разив око крикливими темами й сюжетами, нині виступив скромно й солідно. Це пішло лише на користь загальному враженню.

Спинятися на його акварелевих етюдах я не буду, хоч децю з них зроблено з смаком, зазначу лише їх вартість із погляду на архітектурне значення наших старовинних церков, які вони представляють (з XVIII і навіть XVII вв.), і для чого, очевидно, їх і писано.

Помину також і його ученицькі роботи, що вміщені, мабуть, тільки для зазначення процесу академічної науки,— це, може, має свою рацію. Загальне враження таке, що Гец за минулий рік значно пішов наперед, утривалився і знає, кудю йде.

Він і торік цікавив мене своєю малярською культурою, без порівняння вищою від його товаришів.

Нині він уже зарисовується на справжнього артиста-маляра.

Його пастелевий жіночий акт (№ 44) виявляє тонко відчуту ритміку лінії й добрий смак у дібранню тонів: прекрасна жіноча спина живе й дише, а гарячий колорит тла натякає на її переживання.

В його імпресіоністичних етюдах знати спроби розв'язання питання фарбової гами, цікаве трактування способу віддалення вібрації й розкладу тонів, цебто те, що характеризує так званий дивізіонізм.

У нього форма розпливається в теплій фарбі, ніби тоне в повітряному трепеті, лінія розпушується, віддаючи дрижання флюїду, світлотінь обволікається імлістим пилком, а світляну вібрацію неба він відтворює не мазком, а точками (хромолюмініризмом). І як ніжно звучить його фарбова гама — рожевими, блакитними й іншими делікатно-чепурними тонами, що нагадують мерехтіння веселки.

Розпушеними штрихами він рисує й італійським олівцем («Головки»).

У групі «лівих» це найбільш зорієнтований та певний себе артист.

Я оглянув чималу дистанцію нашого малярського руху від «правих» до «лівих», поминувши на боці «центровиків», яких би, здавалось, треба було розглядати посередині.

Дійсно, вони ніби стоять посередині, але, так би мовити, «субстанціонально», а не тим, що перевищують «правих» і не дорівнюють «лівим».

Їх духова субстанція, позбавлена скрайніх ознак і того, і другого напряму, живиться з джерела мистецтва в усій його адекватній цілості, й не виносить їх поза межі зазначеної дистанції. От чому я й розглядатиму їх осторонь.

Мушу заявити, що це, властиво, не категорія й не група, а лише дві незвичайно цікаві артистичні постаті: Олена Кульчицька й Петро Холодний.

Наперед дозволяю собі маленьку увагу про загальний характер їх творчості — це мені pomoже зразу ж установити на них певну точку погляду.

Людська творчість має два основні характери: Діоніса й Аполлона.

Творчість Діоніса — бурхлива, сп'яніла, оргійна — все йде від безпосереднього чуття, від пристрасті; творчість Аполлона — планомірна, твереза, врочиста, йде від сильного чуття, зрівноваженого розумом. Там порив інстинкту, тут — глибина інтуїції.

Гадаю, цієї короткої уваги вистане для зрозуміння основного характеру творчості цих артистів, коли я віднесу його до творчості Аполлона.

Певна річ, кожна з цих осіб має виразні риси своєї творчої індивідуальності, але і в їх індивідуальностях я добачаю дещо спільне, напр., їх заглиблення в релігійну містику, їх нахил до філософічної синтези й навіть, зважаючи на різницю пола, помічається все-таки зближення в ліричному елементі їх творчості, який у Холодного набирає особливо м'якого, ніби жіночого характеру.

На попередню виставу Кульчицька дала чимало невеличких образів різноманітної фактури, що чарували й філіграновим викінченням, і своїми інтимними пастроями.

Нині характер її експонатів цілком інший.

В центрі її відділу звертали на себе більшу увагу три великих картини: «Ходи!», «Тайна Вечера», «Pieta».

Менші її образи об'їзані зазначених никли й губились, та, правду сказавши, вони були й менше вартні, й менше цікаві з кожного погляду.

Зупинюсь на цих трьох більших.

Всі вони трактують теми релігійні, але перша — ближча до настроїв сучасного моменту, а дві інші й назвами, і змістом — традиційні, євангелічні.

Всіх їх зроблено в кількох основних фарбах, у строгім колориті й з виразною прецизією рисунка.

«Vade, Jesu!»¹ — вислів Агасфера, мабуть, через асоціацію викликавши в уяві артистки символічний образ сучасності, перетворився в брутальний вигук: «Ходи!»

Так, на цім образі хам, з виразом злобного торжества, гукає на загнужданого Христа, що перед ним плазує; праворуч, з-за горба, визирають: перестрашені обличчя Божої Матері й ще одної жінки, ліворуч — висувуються з погрозою п'ястукі, очевидячки, хамської юрби.

Мистецька експресія в трактуванні сюжету і пластична прецизія образу ніби зливаються в один удар, що зразу б'є по напружених струнах душі і, рвучи їх, оголомшує глядача.

Це твір дужої руки й сильного темпераменту, якого я, признаюсь, не підозрював у цієї артистки.

На жаль, не маю місця ширше про нього писати, а він вартий більшої уваги.

Два інші образи на строго релігійні теми мають за собою дуже довгу й багату історично-мистецьку традицію, звідки дивиться на нас ціла галерея досконалих креацій славнозвісних майстрів.

Поминути традицію тут не вільно, але ж і опанувати її, дати разом щось оригінальне, своє — завдання винятково трудне.

Крім того, взагалі відтворити образ «б о г о ч о л о в і к а», образ «св. ж е н и», як вимріяла їх абстрактно-релігійна думка, як відчула їх у своїх настроях (не формах) християнська поезія, втілити в конкретні форми мрію, ідеал — та це ж праця безнадійна.

«Мистецтво є матеріалізація ідеалу...»

Який абсурд!

І тим не менш за цей абсурд хапаються люди, женуться, як Аполлон за Дафною... Чи ж цілком намарне?

Ні. Правда, завдання свого в цілості вони не осягають, але з таємниць невідомого раз у раз видирають бодай крупинки тайни, що збагачують артистично-психічний досвід і служать ферментом, хвилиною поживою для ще більшого буяння зголоднілого творчого духу.

Ілюзія, розчарування і ще нова ілюзія... і так далі у блуднім воєністім колі життя.

Я щиро признаюсь. Оглядаючи по великих музеях архітвори знаменитих майстрів, од часів Ренесансу й до новіших часів,

¹ Іди, Ісусе! (Латин.)

я в образах Христа й Діви Марії не знаходив умріяних «образів-символів» «богочоловіка» і «св. жени» (як ідеалу жіночності), а знаходив лише талановито опрацьований канон, або нічого не знаходив, крім тих крупинок, які ловив я в «рисах» індивідуальності митця чи в його школі.

Мене вже більше задовольняла вмисна невизначність образу, ніж його матеріальна прецизія, бо остання часом лише в'язала й насилувала уяву.

Тому, наприклад, імпресіоністична «Срібла Мадонна» Новаківського, створена лише з темних і срібно-білих плям, вабить моє око, бо тим розбуджує уяву й оживляє «мій» образ.

Чи ж треба говорити після сказаного, що згадані два образи не задовольнили мене? Але додам: не задовольнили не тільки з причин принципіальних...

От кілька побіжних уваг.

Обмеживши свою фарбову гаму лише до кількох головних тонів, артистка позбавила себе частини виразних засобів, потрібних для віддалення пластичності форми, і з тим більшою силою мусила звернути свою увагу на мистецьку прецизію лінії, рисунок.

Втім був логічний і стилевий сенс, але й велика трудність.

В першій образі, на мою думку, артистка цю трудність перемогла з великим успіхом, у двох інших образах ця трудність збільшилася новою трудністю — орієнтацією на малярську традицію в трактуванні цих тем, що мала за собою майже півтори тисячі літ.

І от тут я бачу, як вона, ставши на цей ґрунт, не почувала себе певною й хитається.

Це мені ясно і з браку твердо окресленого композиційного плану в «Тайній Вечері», і з великих частинних дефектів образу «Pieta».

В «Тайній Вечері» неясно: який власне момент цього епізоду артистка трактує.

На мою думку, в «Тайній Вечері» є тільки два важні моменти для митця. Перший: «Істинно глаголю вам, що один з вас зрадить мене, котрий їсть зі мною. Вони ж почали смутитися й казати до нього один по одному: «Адже ж не я?» — і другий: «Адже ж не я?» (Євангеліє від св. Марка, Відень, 1920 р.). Другий момент тайнства євхаристії («І взявши чашу» і т. д.).

В іконописній малярстві є ще й третій спосіб трактування цієї теми: взагалі «Тайна Вечеря» без зазначення моменту.

Зважаючи моменти, гадаю, що найтрудніший другий, бо має в собі найбільш одухотворений зміст.

Вдячним у значенні драматизації сюжету в пластичних поставах є, очевидно, перший.

Третій спосіб не має художнього сенсу.

В образі Кульчицької ніби взято перший момент, але так невірно, що виглядає, ніби трактовано його на третій «іконостасний» спосіб.

В цілій групі немає настрою моменту.

Найцікавіше трактовані в тім образі пластично-виразні постаті св. Петра та Юди, обличчя спасителя — черстве, в різких рисах. Чому обличчя двох апостолів (справа і посередині) нагадують слов'янські типи — з вусами і без бороди?

Композиція в третім образі («Pieta») ліпша: у схиленій постаті Богоматері, що тримає на колінах тіло Розп'ятого сина, пластична гармонія очевидна. Не вдовольняє мене в образі форма й вираз обличчя Богоматері — воно трохи округле й широке, до того ж і простувате, як у звичайної селянки.

Пластична форма тіла Розп'ятого дуже гарна (тіло зів'яле й опале), але чому в Ісуса нема бороди?

Я розумію: при позиції безвладного тіла з одкинutoю головою борода, що стирчить, могла виглядати неестетично, але з цього був би вихід — у зміненні позиції голови, тоді борода в ракурсі не разила б око.

Дуже прошу шановну артистку вибачити мені за цю, може, неслухну увагу, але на цей раз я вже рішуче вступаюсь на заховання традиції: Ісус Христос після зняття з хреста не може бути без бороди.

Дві портретові студії сестри артистки гарні, власне, як студії. Імпресіоністичні плями в «Пастушку» були б незлі, якби ціла річ не виглядала сіро.

Велике полотно «На лодці» виглядає скорше як портрет, й це, власне, шкодить темі, бо виходить ні те ні се.

Тема для «Тіней незабутніх предків», чудово трактована торік в офорті «На той бік», нині в олії утратила всю свою виразність. «Яблуньки» — милі. Але такі речі, як «Заграва» і тим більше отой образ із гондолою (назви не пригадую), нагадують машиніві олеографії.

Всі дереворити гарні й суто народним підкладом, і графічним викинченням.

Нарешті мушу підкреслити, що всі ці етюди, шкці і принагідки, графіки й рисунки (бо це не є «чиста графіка»), все це — тільки дрібний доробок у порівнянні з тими широкими завданнями, які намітила собі артистка в трьох побіжно розглянутих мною картинах.

Власне, тут, у тих трьох картинах, артистка зважається на щось рішуче й сильне, тут вона, здається, вперше змагається віч-на-віч із могутньою малярською стихією, і в цім її змаганні я щиро вітаю її відважний виступ.

В кінці свого малярського огляду зупиняюсь на оригінальній постаті і творах П е т р а Х о л о д н о г о, митця національно самобутнього, з глибоким філософічним закроєм.

Творчість цієї гіперстенічної природи, що довго і глибоко виносить та викохує в собі ідею, виливається, звичайно, в досконало викінченій формі, чаруючи своєю м'якістю, чистотою й якоюсь, ніби наївною свіжістю.

Секрету цього треба, очевидно, шукати, в своєрідній духовній організації митця, такій суцільній, незайманій у своїй сердечній простоті, якою визначаються тільки діти природи, люди села.

Це *sui generis*¹ «Сковорода в малярстві».

Як той, виховавшись в натурфілософії Шеллінга (слухав його в Бні), передугадав вихідні точки Толстовської проблеми («Царство Боже — всередині нас»), застаючись і в формі вислову своїх ідей і в приватнім житті «старчиком», хуторянином, так і цей, заглиблюючись у праджерела українсько-візантійської містики, хоче дивинути наше малярство в круг самобутньої національної символіки, застаючись, як і його прототип, таким же чудакотхуторянином.

Згадайте вираз Сковороди: «Малоросія — моя мати, й Україна — моя тітка».

Ну хіба ж цей вираз не можна прикласти до Петра Івановича?

Боже мій, скільки часу минуло від смерті Сковороди, а весь життєвий сенс його вислову зберігся й до нинішнього дня, бо Україна, очевидно, ще не перейшла всіх ступенів своєї трансформації.

Доказом цього — сама істота і вся фігура артиста Холодного.

Подивіться лишень, як він одягається, як він ходить, як він говорить! Ані тобі його повернути, ані якої з ним ради дати — сказано: «полтавська галушка».

Вибачте за це збочення «pro domo sua»², але, розглядаючи творчість такого оригінального таланту, як Холодний, я не можу при тім не підкреслити й оригінальності його особи, його, так би мовити, *Savoir vivre*³, бо одне з другим — нероздільне.

Безперечно, зближення його з Сковородою я зробив лише у грубих рисах, в обсягу синтетичних думок, а партикулярні різниці між ними для кожного очевидні, бо хто ж із нас не знає, що Холодний — глибоко свідомий і консеквентний українець, ба! — навіть міністр УНР (ото ще біда!), але тим не менш зближення моє від того ніскільки рації не тратить.

¹ Своєрідний (латин.).

² Для домашнього вжитку (латин.).

³ Уміння жити, життєва мудрість (фр.).

В однім лише мушу застеретися: геніальний Скворода свого часу і у своїм оточенні не міг знайти відповідної форми вислову ні для своїх ідей, ні для свого поетичного таланту (якого й Шевченко через це не доглянув!), а Холодний, хоч і в Академії не вчився, проте як майстер, і в орудуванні фарбовою фактурою (темпера), і в рисунку (подивіться на його тюремні шкіци копійним олівцем), безперечно дасть чосу кожному з тих «безвусих дідів» із «лівого» табору, що з папіроскою в зубах кидають свої легкодушні уваги, критикуючи ту чи іншу деталь його мистецьких композицій. (Віч-на-віч вони того собі не посміють — авторитет «майстра» все-таки сугестивно їм імponує).

Ще на попередній виставі, коли Холодний виставив свій значний орus «Ой, у полі жито», у тім його творі вже слідно було свідоме шукання ритму, що посередньо відчувалося в досягненні митцем настрою.

(Між іншим: коли *scripta manent*¹, то цей образ, торік відповідно недооцінений, ще свого часу голосно заговорить).

Тепер цей «ритм» цвяшком засів у голові митця. В ряді образів він найбільшу увагу звертає на ритм лінії.

Пару слів про ритм.

Дуже багато говориться про це ніби нове розуміння в мистецтві, слово «ритм» одміняється на різні способи й лади, а проте ще багато людей його правдивого значення не розуміють.

Через цю скаламученість і мені довелося багато говорити, але я постараюся висловитися дуже коротко, дефінітивно.

Що таке ритм? — Своєрідне чергування кадансів (рухливих партій) довгих і коротких звуків у тонічних мистецтвах — поезії й музиці.

Швидкість і затягність руху в часі і просторі — в тонічно-пластичній хореографії.

А в мистецтвах статично-пластичних, котрі не залежать од звуку і часу?

У скульптурі, архітектурі й малярстві?

Дам спершу округле визначення для перших двох — скульптури й архітектури.

Ритм — це результат чергування (властиво — своєрідної, але закономірної комбінації) більших чи менших частин простороні — площі. (Дарма, чи площа рівна, чи вигнута).

А ритм у малярстві зокрема?

В малярстві так само, як і в двох попередніх мистецтвах, форма — спершу як неясна ідея, а потім як образ, символ — мис-

¹ Написане залишається (*латин.*).

лється синтетично, а виявляється й замикається все-таки в конкретній лінії, в контурі. (Навіть у імпресіоністичних, насичених фарбою, плямах-площах відчувається мислений розпоршений контур).

Значить, у малярстві як-не-як головним способом вияву форми образу є лінія.

Тепер спробуємо дати знов-таки округле визначення.

Ритм у малярстві — це своєрідне хитання лінії, цебто звороти довших чи коротших частин її, у сфері горизонтальних і вертикальних напрямів.

Згустім думку.

Ритм — форма руху, що дає вираз настрою (у своєрідності руху).

А врешті: ритм — настрої і в кращім разі — натхнення.

Генії й таланти здавна вміли відчувати ритм у своїх творах, хоч і не усвідомлювали собі самого закону ритму.

І хто знає, чи ще за найдавніших часів навіть у ієрогліфічно-узорнім письмі (зачатки малярства), далі — в безтінних фресках Полігнота і вже певно — в скіаграфічних малюнках Аполлодора творці й сучасники їх уже не відчували примітивно затаєного ритму?

Певно, так. Нині ж разом із усвідомленням закону ритму постають питання про способи його практичного засвоєння й особливості — його своєрідного вияву в мистецьких творах.

Коли я спинився трохи довше на законі ритму, то головне тому, щоб підкреслити його значення, вказати, що, мабуть, ні один із наших артистів-малярів так глибоко свідомо не застановився на цім законі, як Холодний (хіба лише Ковжун у своїх талановитих графіках).

Дійсно, Холодний тепер живе весь під знаком ритму, що вказує йому українсько-візантійський стиль як найвдячнішу мистецьку форму його вияву в нашім суто національнім мистецтві.

На останній виставі він, правда, вже поширює використання й застосування свого закону не тільки в сполуді з українсько-візантійським стилем, а і в темах для образів з недавнього минулого й сучасного життя.

Ритміка лінії — це найхарактеристичніша ознака його теперішніх мистецьких досягань.

Оживити статичне мистецтво динамікою ритмічної лінії — це найближча мета, яку він собі поставив.

Зразками таких його спроб на цій виставі є його більші мистецькі експонати: «Цариця Небесна», «Бабця» й портрети.

Перша річ, як занадто скромно назвав її автор, є шкід до образу для церкви в Холоїві.

Композиція твору традиційно іконописна, в візантійському стилі з домішкою українського елемента. Виглядає вона так: посередині Божа Мати (на зразок узято якийсь давньосербський іконописний оригінал), побіч неї два українізовані архангели (праворуч — придніпрянський козак із маленьким «оселедцем», ліворуч — чубатий галицький легінь із гуцульським поясом), вгорі у хмарах — вінчик із янголяток.

Митець, очевидячки, бажаючи ближче підійти до візантійського джерела, звернувся за зразком до давньої сербської ікони. Не знаю чому, — можливо, фарби на іконі злиняли, — задержавши свою виразність лише в очах, тільки очі в мистецькій травестії Холодного вийшли на блідому обличчі якісь колочі, що позбавило її виразу небесної доброти. Це, на мою думку, становить значний дефект образу. Другий дефект — янголятка, трактовані у стилі легкого модерну, що зі строгим візантійським стилем ніяк не в'яжуться, особливо не в'яжуться з настроєм ікони оті забавні міні і гримаски янголяток (одне спить, друге позіхає, третє сміється й т. д.). Завважу, що в італійським колоритнім Ренесансі це не було б дефектом.

Допустивши ці дефекти, митцеві вже важко було їх поборювати, витворюючи єдиний молитовно-пістичний настрій цілого образу. Цього настрою він старався досягти в ритмічних лініях згорток хітона в Богородиці, крил архангелів і хмарок угорі.

І ритмічна лінія в нього дійсно делікатна, гнучка і звинна, ніби тече і співає антифон...

«Бабця» — це образ нашої бабусі, коли вона була ще молодою панною, й тому його краще було б назвати «Панна-бабуся».

Обніжком між зеленими житами, що вигинаються під подувом вітру, йде молоденька розміряна панна й, відкинувши трохі голівку, чи декламує вірші улюбленого поета, чи наспіває безжурну арійку, чи ловить у пестливій уяві образ коханого.

Ця делікатна постать юної панни у креоліні з парасолькою, яку слабко тримає тендітна ручка, вся перейнята весняним настроєм: пустотливий вітерець роздуває креоліну, гоїдає парасольку, а чиста дівоча душа співає пісню весни, співає в унісон із піснею зеленого жита, символу її молодості...

«Не забудь, не забудь юних днів, днів весни...» — бринить мені в вусі Франкова поезійка.

Цього враження ліричного митець досягає переважно, а може, й єдино, ритмікою лінії цілої гнучкої постаті (особливо вигнутої креоліни) й ритмікою вгнутих стеблин жита.

Таку ж ритміку дугастих ліній знаходимо і в згортках хутра на портреті пані Стефанович, зробленім пестливою рукою доброго майстра; крім подібності до моделі, тут відбився і вираз її лагід-

ної артистичної вдачі. (Другий портрет її на весь зріст менш удалий: ціною досягнення ритму невдячною вийшла штучна постава з розставленими ногами).

Стилевим, із утаєним ритмом, вийшов і портрет ген. Тютюнника: холодний, твердий вираз войовника на тлі ніби сніжного зимового неба.

Із властивою для Холодного м'якістю й делікатністю тонів зроблені всі його пейзажі (у темпері); між ними більшим артизмом визначається «Сад», «Дуб», а також і жанр: «Ярмарок у Миколаєві».

Цікаво, між іншим, порівняти *nature-morte* у Холодного й Ковжуна, що малювали рівночасно обидва з одного букета квітів. Порівняння вийде не на користь Ковжуна...

* * *

В архітектурному відділі, крім згаданих уже акварелей Геца, знаходимо ще гарненьку акварельку Грицяя «З мого вікна», всі інші експонати присвячено виключно архітектурі.

Архітектурні проекти Л. Левинського досить цікаві, але мало оригінальні, більшою свіжістю архітектурного помислу визначаються проекти Р. Грицяя.

Особливої уваги знавців старовини заслуговують всі праці добре знаного й пильного наукового дослідника нашого давньо-церковного стилю В. Січинського; до тих праць належать виставлені рисунки стародавніх дзвіниць (XVII, XVIII, XIX ст.), рисунки й обміри стародавніх церков (одна навіть із 1516 р.) і надгробні хрести на стародавніх цвинтарях із рисунками за обмірами.

Всі ці праці виконано з незвичайною старанністю й любов'ю, з точними обмірами й обчисленнями.

Як матеріал у справі творення українського стилю вони для архітекта дадуть дуже цінний скарб.

Сергій Тимошенко, що вже торік до своїх архітектурних проектів притягав загальну увагу, нині просто здивував усіх числом і різноманітністю своїх експонатів.

Виставив він 40 шкіців різних проектів церков, надгробників, цілого монастиря (з трапезною, аскетарем, гостинницею, шпиталем і келіями), музею, ратуші, народного дому з театром, школи, плебанії, книжкової крамниці, газетного кіоску, готелю з пасажем і кіном, кооперативної кам'яниці, різних будинків, і, здається, сімох вілл: до багатьох проектів долучив іще й план, вигляд фасаду, перекрій та інше.

Просто незрозуміло, як одна людина, обтяжена службовими й іншими обов'язками, лише за один рік могла виконати таку величезну роботу та й як виконати! Тонко-художньо й незвичайно точно та ясно.

Деякі з проектів — це непересічна рисункова робота, ні, — у своїм мистецько-архітектурнім помислі, в технічній викінченні це прекрасні твори поетичного таланту.

Мушу признатись, що свого часу, коли заговорили про український стиль у будівництві й коли я побачив перші зразки того стилю, то, як і всі, тіпився ними, але в душі та важка одноманітна присадкуватість (даху) нашого стилю ніби й гнітила мене.

Здається, ще нема твердо вироблених канонів українського стилю; принципи, витягнені з стародавнього церковного будівництва й засвоєні з чужих культур, у так званім «козацькім барокко» тощо, підлягають перевірці, бо нерідко ще й тепер викликають суперечки. Але безперечним фактом є те, що багатющій матеріал із наших історичних забутків і вміле оброблення його дають у руки талановитого архітекта все нові й нові засоби, з якими він уже може творити.

Це блискуче підтверджує творчість архітектора Тимошенка.

Оскільки мої скромні відомості дозволяють мені судити й оцінювати, я гадаю, що творчість Тимошенка далеко випереджає ще певні спроби його попередників і не всюди свідомі починання його сучасних товаришів.

В цім мене переконують і мої давніші враження, і враження з двох останніх вистав, де поруч із Тимошенком виступали й інші його колеги.

Здебільшого бачиш, що в архітектурних проектах ніби українського стилю цей стиль грає лише побічну роль як додатковий елемент до якогось чужого стилю. От ніби архітектурні творці ще не звикли мислити й творити у принципах нашого національного стилю. Звичайно, це річ зрозуміла.

Але в Тимошенка вже знати певну зорієнтованість і послідовність у переведенні засвоєних принципів, уже відчувається ґрунт у його творчій роботі.

Почуваючи під собою той ґрунт, він підходить до наміченого завдання й, добравши наперед критично перевірений матеріал, дає лет своїй фантазії й починає творити.

Де можна що відмінити, витягнути чи випростувати, він із тим не вагається, коли для того є в нього матеріал із наших будівничих джерел або коли зіставлення нашого принципу з чужою формою дасть еквівалент чи нову виправдану комбінацію. І тому його архітектурні проекти виглядають весело, різноманітно, цікаво.

Зупинятися на окремих проектах я не буду, хіба побіжно зазначу особливо складну й дуже раціонально та красно укладену композицію у проектах монастиря студитів у Зарваниці й ратуші губерніального міста (дотепно взято і розроблено мотив звичайного «заїзда»), а також вілл Холодного й Лісовського (в останнім архітектор у дечім свідомо відійшов од вимог українського стилю з огляду на невластиву нам конструкцію «зámка»).

Тимошенко робить велику й неоціненну заслугу для нашої культури: на живих очах у нас росте й розвивається свій гарний національний архітектурний стиль.

На виставі ще був окремий відділ «Нова українська книжка».

У трьох просторах шафх була виставлена графічна й рисункова продукція наших митців для книжкових обкладинок і прикрас усередині віньєтами, заставками, кінцівками й літеровими форзацами.

Продукція ця показується дуже поважно, хоч, певна річ, далеко не все там зібрано (всього коло ста експонатів).

Знаходимо там праці: М. Бутовича, І. Вовка, Золотова, Іжакевича, М. Кірнарського, П. Ковжуна, Г. Колпуняка, О. Кульчицької, П. Лапина, Р. Лісовського, Л. Лозовського й І. Мозалевського, Ю. Нарбута, Н. А., А. Петрицького, В. Січинського, К. Сліпка, О. Судомори, Й. Француза, П. Холодного, Петруся Холодного, Н. Ш. і ще кількох невідомих митців.

Найбільшу продукцію і якістю, і кількістю виявили — Ковжун, Січинський і Лозовський.

Виставлений матеріал свідчить про різноманітність стилів і тонкий естетичний смак наших митців, які зуміли зверхній вигляд наших видань поставити так високо, що не сором показатися з ними серед інших культурних народів Європи.

Цей відділ заслуговував би цілком окремого ширшого огляду у спеціальній статті, але мій сьогоднішній лист розрісся вже дуже широко, крім того, про графіку в нім уділено вже досить багато місця.

Гадаю, що добре б було і нам влаштувати окрему виставу нашої книжкової продукції, як це зробили недавно поляки і роблять інші нації, щоб ознайомити публіку з характером наших видань і їх удішити.

Огляд сьогорічної малярської вистави у Львові я скінчив, давши характеристику творчості окремих митців, що брали в ній участь своїми творами з різних галузей мистецтва; для ближчої інформациі ширших кіл, що спеціально з мистецтвом не ознайомлені, я додав до кожної галузі відповідні пояснення, висловив свої принципіальні погляди й гадки, щоб, таким робом, не обмежува-

тись лише голими оцінками, які б інакше були для читача малоцікаві, а для артистів мало оправдані.

Тепер хотілось би з тою ж інформаційною метою зробити певні підсумки наших мистецьких успіхів і разом із тим глянути на наше мистецтво в світлі мистецтва світового.

Це можна до певної міри зробити, кинувши ретроспективний погляд на еволюцію малярського мистецтва взагалі.

В цьому мені допоможе недавно видана і з глибоким знанням справи написана книжка авторитетного російського критика й артиста-майлара С. Маковського під назвою: «Последние итоги живописи».

Не тримаючися стисло викладу автора, я дам своїми словами короткий перебіг того розділу, де говориться про еволюцію форми.

Поминаючи давньокласичний період, коли малярство було пойдно в зародні, в середньовічних часах воно йде на службу церкви.

Чи дасться збагнути красу візантійської іконописі (та й усього середньовічного малярства першої доби), не заглибившись в християнську символіку? Потім живопись уклонялася «прекрасній людині» й «воскресним богам Еллади», а пізніше (в XVII—XVIII ст.) своє «обоження» перенесла на «їх християнші величності» — пишних королів і королев. Уже перед революцією аристократичний зміст почав вивітруватися з малярства, а з ним і «краса святості», і «святість краси». Світ «побуржуївся». По першій імперії малярство помалу опанував демократичний сюжет: романтичне оповідання, історична та літературна ілюстрація (до Данте й Шекспіра рис[ував] Делакруа). В XIX ст. за часів Другої імперії школа Констебля й Бонігтона утворює пейзаж; вони проголошують гасло: «від людини до натури» (себто, від сюжету до натури). Батько академізму Давід радить своїм учням: «Забудьте все, що ви знаєте, й підходьте до натури, як дитина, котра нічого не знає». В європейськiм малярствi першорядного значення набуває поволі форма.

Ліризм «барбизонців», мрійні arrangements від Діаза до Коро — це вже остання данина «молодої» Франції олюдненню природи, її духовності. Приходить Курбе, проклямаючи грубий натуралізм і «беззмістовність». Його гасло: «La verité vraie, le vrai absolu»¹. Проблема форми передовсім: не що, а як. Його знаменита картина «Жінка з свиньми» — це назверхня правда, грубо обнажена й «формальна». Це був початок «мистецького емпіризму», якого

¹ Істинна правда — правда абсолютна (фр.).

Курбе ще не досказав, не довершив. За нього це зробили імпресіоністи. Вони визволилися від традиційної умовності: рудуватого тону, від картинності в картині, від «оживлення» пейзажу настроями людської душі, від композиційного ритму і стилю. Природа така, «яка вона є», без окрас вимислу, й людина на тлі її лише як пейзажева частинність; природа, взята оком, лише оком, якомога безпосередніше і свіжіше; природа — враження фарбистого трепету, воздушного змісту і сонячних рефлексів; природа без таємниць і звірень; природа і нічого більше — от гасло Батіньольської школи. Були й інші течії — в бік од живописного емпіризму й аналізу до декоративної синтези й до символіки. Але перемогли імпресіоністи. Об'єктивна природа... На перше місце виступають проблеми світла, кольору і способу (манери) — цебто живописна форма, яка стала самоціллю. Для них фізичне враження вичерпувало все, й їх не цікавила глибина того душевного переживання, що приходить пізніше, коли оптичне приймання закінчилось. Зачинається формотворчість; виникає питання фарбової гами, вібрації й розкладу тонів («дивізіонізм») — питання, як способом бистої лінії і плями відбивати рухи, ракурси схоплення в моменті льоту силуетів і характеристичних подробиць («імпресіоністична динаміка»). Отже, запановує фетишизм чистої форми.

Далі — один крок до безпредметової живописі, до наготи «форми обсягу», «форми ритму» й... форми схеми просторонніх відносин.

Як реакція — Сезанн, що від імпресіоністичного динамізму повертається у противний бік і захоплюється розробленням статичної форми. Його вже не вабить динаміка кольорової плями, легкий біг лінії, таяння обсягу. В зоровім об'єкті його цікавить — маса, злитість, матеріалістичний моноліт. Він передбачив, а може, й розпочав шлях до «стереометричної понадприроди» кубістів.

«Принцип, доведений до крайності, — завважає Маковський, — обертається проти себе самого».

Це найяскравіше можна бачити в кубізмі й футуризмі.

Мова фарб занімала; зник і духовний зміст образу — їх заступили завдання конструкції й деконструкції.

Коли кубізм увесь вийшов із проблеми простороні тримірного будовання форми, то футуризм виник із проблеми руху й часу в картині.

Кубізм — дематеріалізація живописної плоти для торжества просторонніх абстракцій («об'ємні абстракції» кубізму).

Футуризм — дематеріалізація й розклад форми на елементи для виразу текучості матерії в часі і в руху («четвертий вимір» футуризму).

Кубо-футуризм — це об'єднання обох течій. (Інші течії — дадаїсти, екстремісти, їм же несть числа, нічого самостійного й характеристичного з себе не виявляють, це просто безцільні анархисти в мистецтві).

До якої міри безсилля й упадку дійшли новатори живописних форм, свідчить, напр., те, що у свої картини вони вклеюють шматки газет, матерії або й просто виделку втикають. У советській Росії появилася ще нова, так звана «станковая живопись»; її характеризують худ[ожники] Пуні і К. Богуславська так: «Картина є нова концепція абстрагованих реальних елементів, позбавлена сенсу».

Чи не чується в такому визначенні мистецтва й його присуду?

Мистецтво від одної крайності — матеріалізації ідеалу, кинулося до другої — ідеалізації матерії, а пізніш — до дематеріалізації форми, цебто ідеалізованої матерії, й до її розкладу на первісні елементи й тим убило себе.

Переглянувши еволюцію малярської форми, ми бачили, що вона дійшла до самознищення.

Чільніші представники кубо-футуризму (Пікассо, Карра, Северін), зрозумівши його банкрутство, звертаються до «старих богів» — натуралізму, імпресіонізму.

Наш знаменитий земляк, недавній кубо-футурист О. Архипенко щиро признається, «що кубізм опинився у глухій куті, а футуризм лопнув од власного напруження» й далі заявляє, що «тепер почалася нова переоцінка мистецтва. Будем шукати!».

Віри в нове мистецтво він не тратить.

Цитований мною вище С. Маковський, зважаючи на процес боротьби капіталізму з пролетаріатом, урбанізацію і взагалі механізацію життя, приходить до висновку, що у психіці людства дійсно відбувається перелом, котрий і приведе мистецтво до остаточного упадку і смерті, якщо звідкись не почнеться нове відродження.

Трудно прозрівати будучину...

Дійсно, зміна у психології має відбуватися, але йде ця зміна у двох напрямках: рівночасно з заостренням класового процесу прокидається все з більшою силою процес пробудження націоналізму, відродження й одбудови занепалих національних культур. Обидва процеси й розкладають і об'єднують різні стани, класи і групи людей, і ще не знати, до якої форми у своїх експериментах і спробах прийдуть ці процеси.

Одне очевидне поки, що в течії боротьби національні культури не тільки не гинуть, а набирають дедалі все більшої життєвої сили й розвитку. Це вказує на те, що будуть розвиватися й мистецтва і, правдоподібно, переболівши кризу та набувши нових

досвідів, шлях відродження буде мати й дещо інший вигляд, як той, що намічався давніш.

З огляду нашої малярської вистави ми переконалися, що наше мистецтво кидається в амплітуді від академізму до імпресіонізму та первісних форм футуризму, а далі не йде (бо вже й нікуди тепер), що в тій амплітуді воно виявляється імпульсивним діяльним життям і позначається нерідко проявами дійсних талантів, яким бракує лише технічної оглади й вигідніших умов для розвитку.

Скrajні спроби окремих одиниць — це тільки показчик надміру їх творчої енергії.

Це значить, що наше мистецтво не відірвалось од природного національного ґрунту й, навпаки, все глибше в нього вростає, відгукуючись на дужий голос стихії, що кличе всю націю до відродження.

ДРАМАТИЧНА ПРИМАДОННА

(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 прийшли 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 специфічної гри і тим забезпечила 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 і нечуванним успіхом.

У 1882 р. з кількох артистів, що виділилися з російської трупи Ашкарєнка, і декотрих нових Кропивницький засновує свою першу і дійсно українську трупу.

У 1883 р. під його ж режисурою сформовується уже велика трупа з рамені і коштів М. Старицького.

У 1885 р. трупа ця остільки зростає, що розпадається на дві окремі трупи — Кропивницького і Старицького.

У 1886, 87 і 88 рр. ці трупи одна по одній відвідують Петербург.

У 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 утворилися цілі кадри першорядних артистів і свіжа бадьора школа оригінальної сценічної гри.

Пригадаймо лише визначніші жіночі імена.

Коло корифеєк М. Заньковецької, Г. Карпинської-Затиркевич бачимо першорядних артисток, їх співробітниць: Верину, Марко-

ву, Боярську, Барілотті-Садовську, Базарову, Марковичеву, Перверзеву й інших.

Широка популярність у зв'язку з колосальним матеріальним успіхом та гомінкою славою артистів українського театру дедалі все більше росте, а з ними зростає й повинь нових артистичних сил.

Приходить друга генерація, хоч перша ще стоїть на чатах і веде перед; вони зливаються, доповнюють себе взаємно, й їх часом уже трудно розрізнити, хіба хронологічно.

За наступні роки висувається нова фаланга таких першорядних сил: З. Зарницька (Азгуріді), Л. Квітка, Німченкова, У. Сулова, Г. Борисоглібська, Б. Козловська, Є. Базилевська, А. Войцехівська, Ю. Шостаківська, О. Шевченкова, Є. Величко, Зініна, Лучинська, Лучицька й інші.

Поминаючи умисно імена мужчин, у цім побіжнім переліку вже маємо чотирнадцять патентованих артисток, переважно на ампуа драматичних героїнь.

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

Спершу кілька коротких біографічних уваг про артистку.

Місце і рік народження Л. Ліницької точно невідомі: правдоподібно — вперше побачила вона світ при кінці семидесятих років (десь 1868—1869) у надморському місті Таганрозі, де батьки її мали оселю.

Походила з української шляхетської родини (батько був військовим, здається, полковник), яка шанувала традиції свого народу.

Середню освіту побирала вона в Харкові, звідки по скінченні гімназії вернула до Таганрога.

Ще в II гімназійній малі Любка постановила собі присвятити своє життя українській сцені.

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

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

Вертає до Таганрога, аж тут із газет довідується, що Кропивницький зі своєю трупю в Москві. Вона вирушає до Москви, але з таким же сумним фіналом вертає додому.

Бідна дівчина не знає, що з собою робити, і врешті, щоб сьак-так вдовольнити бунтівничі пориви душі, їде до маленької російсько-української трупи Михайлова-Муравйова в Маріуполь, де 2 червня р. 1888 і відбувся перший її 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 уже 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 й щастю немає кінця: вона примадонна першорядної української трупи! Фантастичні мрії стали дійсністю. Але це прийшло лише завдяки щасливим обставинам: королева української сцени М. Заньковецька якраз перед тим відійшла до ново-зорованізованої трупи Садовського, і Кропивницький потребував замісниці.

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

II

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 тією ж публікою, перед якою виступала вже на протязі семи літ широкодосвідчена і високоталановита М. Заньковецька.

Треба було коли не побороти суперницю, то бодай утриматися на зайнятій позиції твердо і з достоїнством.

Практика показала, що Ліницька не провалилася і гідно вистояла в своїй позиції протягом тридцяти п'яти 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 появився на сцені.

На підставі сучасної науки про психологію мистецької творчості взагалі та зізнань і тверджень самих діячів і теоретиків сцени (не стану обтяжувати 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 тех-

нічного опрацювання теми й матеріалу і 3) художнього синтезу у викінченій образній креації артиста.

У першій акті актор, читаючи цілу п'єсу, не тільки свою роль, підлягає зразу сугестії автора, зворушується, захоплюється завданням і, прикладаючи його до своїх фізичних даних і психічних властивостей, уявляє, як би то він втілює його у певних конкретних формах.

Цікавлячись роллю, він шукає у ній тих первісних елементів, які були би властиві його душі або споріднені з нею. Оті первістки він і хоче оживити в собі й через себе у 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.

Уся робота відбувається на тлі індивідуальності актора, що сама до певної міри ніби відмінюється чи удано 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 сляк-так захвати, щоби, в кожнім 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, підштукуюється 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 скровний дуже елементарно, просто, як, скажімо, 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 ф'абула, веселий чи ефектний 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 у таких стані уродитися не може.

Такий твір, щоб появитися, потребує рефлексії, глибшого поважного намислу, складної праці інтелекту.

Тому від першого чуттєвого переживання актор мусить перейти до переживання рефлексійного.

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

Починається творчість мислителя і майстра — в глибинах свідомості і при верстаті.

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

Це робиться в уявній сценічній перспективі з розважанням усіх можливих технічних і матеріальних умов для майбутнього уособлення ще непевного образу.

Найголовніше тут береться під увагу стиль у зв'язку з епохою, середовищем і психологією цілої речі й її окремих моментів, як також ритм виконання в жесті й слові разом; далі актора займає фактура писаної ролі (трудності й погрішності в тексті) і ролі звучної (проба тембрів, характеристичних зафарбовань), потім фактура пластична — в міміці лица й жестах тіла, і, нарешті, зверхнього вигляду — в відповідній характеристикації й убранні.

Це тяжка, скрупульозна робота тверезої проникливої мислі, що певну суму різнорідних, різноманітних і неоднаково сильних інспірацій, випадкових спостережень, відчужень і рефлексійних замінок з'єднає й зливає в один стислий артистичний організм, регулює й гармонізує його естетичний рух.

Тут, крім спеціальної освіти і ширшої мистецької ерудиції, крім здорового, перейнятливого темпераменту й дисципліни волі, потрібний ще природний глибокий інтелект.

Нарешті, коли робота попередніх актів відбулася, наступає

третій акт — відтворення драматичної постаті в художньо викінченій цілості на сцені.

Від першого замислу — через рефлексію й аналіз — до художнього синтезу, цебто до властивої артистичної творчості.

Те, що в першому акті щойно намітилося, у другому — усвідомлюється, вивірилося, розробилося, у третьому — прибирає пластичної форми, втілюється у живій оригінальній постаті, що в своїм динамічному виявленні відрізняється від статичної постаті, утвореної автором, має своє вже самостійне значення і свою окрему артистичну цінність.

Творчість ця полягає не в самій трансфігурації, в позірнім переінакшуванні себе на іншу особу, цього було 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 у моменті творчого екстазу допустима імпровізація окремих моментів, що освітлять найглибші тайники людської істоти, втиснутої в рамки певної ролі.

Як бачимо, в третьому акті артист наvertsється знов до зворушення, з поміччю якого пробуджується в нім дар візії, творчої уяви, яка реасумує в собі результати попередньої праці й творить нове.

Зазначений трьохактовий творчий процес, певна річ, неоднаково розвивається у кожному артисті, — все залежить від індивідуальності, призначення і т. п.

Пересічні актори звичайно спиняються на першому акті, рідко коли вдаються до праці другого акту; акторки ж, як помічено, далі першого акту не йдуть; їм вистачає інтуїції.

III

Знайомлячися з характером таланту Л. Ліницької й головними фазами її сценічної творчості, що зазначились на протязі тридцяти п'яти 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 мистецьких форм у 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.

У такім порядку далі ми і будемо їх розглядати.

Але спершу — пара уваг про характер таланту Ліницької.

Переповідаючи зміст трьохактового творчого процесу артиста, ми побіжно зазначили, що акторки в своїй праці звичайно далі першого акту цього процесу не йдуть. Вони затримуються на нім протягом усього свого життя, і цього вистачає їм цілковито.

Цікаві з цього боку уваги знаного ідеолога і заслуженого діяча німецького театру К. Гагемана.

Причини зазначеного явища він добачає в тім, що насамперед жінка, зі своїм багатим чуттєвим життям, вразливіша на лірику і тому більше, ніж розважний мужчина, успособлена до відчування сильних і ширших в обсягу вражень. Крім того, жінчина, зі своїм делікатнішим інстинктом, з ліпшим смаком і шляхетнішим почуттям такту, зуміє вже в стані первісного зворушення знайти значно легше властиву дорогу, ніж мужчина, котрий у всіх тих справах здебільше тяжчий. При цьому той же німецький театролог цілком слушно зауважує, що й самі ролі жіночі, в яких відбивається усе найбільше властиве щиро жіночій натурі, збудовані на підставі л і р и к о - п а т е т и ч н і й, а такі ролі найлегше даються пізнати і схопити їх з поміттю відчуття.

Тому-то вразлива акторка може досить легко зглибити постать, яку вдає, уже в першій розмахи 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, наприклад, 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 вкінці виглядати в однолітій артистичній цілості, там акторки переважно хибують, і мужчини там їх усе перевищують.

У простім же наслідуванні жінка бере перевагу над мужчиною, йдучи наосліп за інстинктом, який веде її далеко ліпше, ніж мужчину.

Не можна не згодитися зі справедливістю уваг досвідченого німецького діяча сцени.

Особливо цікавим у тій дефініції є інстинкт, інтуїція як вихідна точка і лірико-патетизм як характеристична властивість жіночої творчості.

Цю дефініцію, у дечім поширивши, можна прикласти і до творчості Ліницької.

Справді, з чим прийшла р. 1889 до Кропивницького на сцену Любов Ліницька?

З коротких біографічних відомостей ми вже знаємо, що це була з інтелігентної родини молода вродлива дівчина, що по скінченні гімназійної науки поривається здійснити свою дитячу мрію — вступити на сцену, і що більше стрічає перешкод, тим більше бувають її мрійні пориви, аж доки вкінці не увінчуються успіхом.

Застановлятися глибше над життям вона ще не навчилась. (Знаємо, напр., принагідно, що спроби деяких знайомих затягти 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 у її мрійній голівці, як чарівна фата-моргана під музичний акомпанемент лірико-патетичних настроїв.

Для тодішньої української сцени цього було досить.

Відома річ, що кожна сценічна школа є завжди в певній залежності від драматичного репертуару, котрий накидає їй свій зміст, свою провідну ідею, а відтак посередньо впливає і на вироблення театральних естетичних оглядів 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 існувати не мають. Гальмом еволюції буває так звана рутинна, стара привичка, що перетворюється у 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 уже в малошкідливо-му рудиментарному стані.

Для кожного актора напочатку рутинна є тим позитивним ґрунтом, на якому він ставить свої перші, ще непевні кроки, поки розвинеться у 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 у тісні рамки побутового репертуару, наш театр на Придніпрянській Україні майже двадцять п'ять зряду літ (до першої революції в Росії) не міг

видобуватися поза ті рамки і мусив увесь час рутинуватися все у тих же самих, утворених ним ще напочатку, сценічних формах, які перевелися на штучний графарет, 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 здви́г і переоцінку всіх попередніх естетичних цінностей.

IV

Що ж то за мистецькі форми, що утворив був напочатку наш український театр і що потім, перевівшись на штучний графарет, стали гальмом його розвою?

Не будемо запускатися у праджерела нашого театру. Його органічно традиційна зв'язь із недавньою інтермедією і народницькою літературою нової доби для кожного очевидні. Звідти — його демократизм в ідеї й етнографічно-побутовий характер у формі.

Але ж театр, щоб статися таким, а не іншим, наперед мусить мати якийсь диксичний текст (а бодай би сценарії, як у *commedia dell'arte*¹), з якого й виникне певна естетична перспектива, а в ній, об'єднані ритмічним рухом жесту і живого слова, почнуть творити дію пластичні постаті.

Отже, потрібен текст у такій діалогічній формі, з якої можна було б збудувати сценічну драму, і то не одну, а цілий ряд, та ще й у такому доборі, щоби разом вони творили певну естетичну цілість, що зветься банально: репертуар.

Інакше — не буде театру.

І перед Кропивницьким уряджувано на Україні публічні вистави, були спроби робити це й систематично, та не повелися, і справжнього театру не було, бо не було такого чоловіка, який би в режисерській перспективі зумів побачити той майбутній театр і в першу чергу добрати для цього відповідний репертуар і артистів...

Цього діла вперше доконав на Україні Марко Кропивницький.

Викохавши ідею українського театру в серці, він в естетичній уяві своїй почав шукати коефіцієнта тих мистецьких форм, що, з одного боку, намічалися у 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.

¹ Комедія масок (*tr.*).

Немов по магічному слову творця, постав український театр! Здоровий, буйний, колоритний і разом такий цікавий, оригінальний, якого перед тим не було.

Здавалося, сам національний геній, знайшовши відповідну форму, подав свій могутній голос, що проголошував: «Sic volo et ergo sum»¹.

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 допомгла 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 розвитку, але, в кожному разі, підвалини, зложені Кропивницьким, були тривкі і життєздатні, хоч і зроблені з грубого 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 цей, невеликий числом п'єс і небагатий змістом, складався (правда, зі значними відмінами, яких вимагала елементарна психологія та етнографія українського селянського життя) під великим впливом репертуару російського театру, де тоді ще панувала перекладна французька мелодрама.

Особливо це треба сказати про такі п'єси, як «Гаркуша» О. Стороженка, «Щира любов» Г. Квітки, «Ой не ходи, Грицю...» В. Олександрова і тієї ж назви в переробці М. Старицького, «Глитай», «Невольник», «Дай серцю волю...» М. Кропивницького і т. ін.

Сценічність вимагала від п'єси ефектотної драматичної ситуації, живої рухливої акції, приздобленої побутовими епізодами та етнографічними сценками (зі співами й танцями), і супроводу

¹ Так я хочу, отже — існую (*латин.*).

оркестру (так званої фуги) до розчулено-драматичних (власне, лірико-патетичних) монологів у кінці дії, під завісу.

І дарма, що на сцені були не буденні, сірі люди, а нібито гоголівські персонажі (з «Вечорів на хуторі...»), пейзажи, 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[иклад], Кривиницький в «Глитаї») — ось чому рідко коли, переважно в п'єсах Кривиницького, 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 пристрась у той чи інший бік, або здебільшого просто повторювалися у дещо зміненій драматичній ситуації.

Ось у 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.

У першу чергу він позичив звідти французький поділ на амплуа, те, що в поділі французького персонажу звалося: *primadonna* (*héroïque*), *ingénue dramatique*, *ingénue lyrique*, *ingénue comique* (*soubrette*), *ingénue coquette*, *vieille dramatique*, *vieille comique*, і навіть *grande dame* і *grande coquette*¹ — все це поволі, лише з певними відмінами, любенько уложилося в поділі українських амплуа.

Як основний тон гри драматичної акторки у всіх п'єсах був лірико-патетичний, так і основні постаті, від яких радіусами розвинулися інші їх відміни, були: лірична Наталка Полтавка і драматична Маруся Чураївна.

V

Не запускаючись глибше в генезу жіночих драматичних типів, ми все-таки без труда можемо в тодішнім репертуарі простежити виразне розгалуження двох вищезазначених основних постатей у досить численній парентелі.

¹ Примадонна (героїня), інженю драматична, інженю лірична, інженю комічна (субретка), інженю кокетка, стара драматична, стара комічна і навіть великосвітська дама і дама-кокетка (*фр.*).

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 взірець Наталки Полтавки можна було грати: Уляну («Свадання на Гончарівці» Квітки), Марусю («Чорноморці» Кухаренка — Старицького), Галю («Назар Стодоля» Шевченка), Одарку («Дай серцю волю...» Кропивницького), Галю («Циганка Аза» Старицького, за Крашевським), Оксану («Запорожець за Дунаєм» Гул[ака]-Артемівського), Хведоску («Дві сім'ї» Кропивницького), Галю («Судженого конем не об'їдеш» Карпенка-Карого, за Еркманом-Шатріаном) і багато-багато 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-ліричній тлі. Між іншим, треба зазначити, що на цих ролях меншого калібру звичайно пробували свої сили на початку сценічної кар'єри молодші, ще не виразні артистичні сили.

Всі ці постаті ліричного амплу, збудовані незвичайно примітивно на елементарно лише зазначеному психологічному підкладі, в якому виразнішою рисою виступає пасивність і покірність, ці ролі вимагали у виконанні воркітливо-плаксивого тону, щирого віддання сентиментальної мелодії у супроводі оркестру та розчуленого виголошення лементацийних монологів із розпачливими окликами та апострофічними вигуками, вроді монолога Наталки в І дії 7-ї 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 амплу 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 Богуславка (в п'єсі того ж імені Старицького), Ялина («Лиха іскра... або Сербин» Карп[енка]-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 закраскою Кропивницьким постатях Олесі (у 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 ліричній ампула — в Софії («Безталанна», особливо I дія) і на драматичній — у Харитині («Наймичка»), а також у п'єсах, наслідуваних від Карп[енка]-Карого, — у Манька, Тогобочного, Суходольського і пізніш — у Грінченка («Ясні зорі»).

Постаті драматичного ампула 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 невмотивованих або умотивованих лише поверхово, з єдиною метою — зробити ефектне сценічне враження. Ставлячи своїх героїнь у тяжкі колізії й перепетії, драматург мусив якось давати собі з тим раду і звичайно знаходив вихід у гарячих тирадах і патетичних монологах під акомпанемент фути в оркестрі або в істеричних монологах, що закінчувалися актом самогубства чи душоубства.

Отже, головною властивістю драматичних ролей, з боку літературного і з боку сценічного, був патетизм, і патетизм неглибокий, у кожному разі, далекий від грецького трагічного патоса (пафос — страждання і страсть разом), що служив для очищення і зміцнення духу людини, та й не все оправданий у розумінні сучасному.

Сучасний патетизм, як його розумів Шіллер в («Ueber das Pathetische»), складається з трьох чинників: 1) страждання, 2) моральна висота особи, що страждає, і 3) спротивлення, боротьба зі стражданням.

Страждання для самого страждання не є ціль мистецтва; ціль його — відтворення внутрішнього (понадсміслового) життя людини.

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

Правда, в п'єсах, обмежених сферою кохання серед простолюдю, 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.

У цій грі найзручнішою зброєю в руках жінчини є кокетерія,

як підступний засіб привернути до себе милого, забавитися, причарувати або й потішитися у 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 *soubrette*), яку стрічаємо майже в кожній українській п'єсі, особливо в комедіях і водевілях; а коли цей елемент іде в злучі з постаттю драматичною (Маруся), маємо більш скомпліковану постать героїні в ролі Варки з «Безталанної» чи Марини з «Батькової казки» Карпенка-Карого.

Особливо колоритно на цім тлі виступають такі оригінальні, хоч і не рівноцінні з художнього погляду, постаті, як українська Кармен («Циганка Аза») і свого 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*) у поста-тях 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 монологіях, то в палких, дипамічних ролях амплу суто драматичного, що будувалися на штучних ефектах умисно придуманої колізії і знаходили свою дикичну форму в різних символічних окликах та риторично-піднесених вигуках, найголовнішим засобом гри був власне отой розгойданий бурхливий патетизм, що досягав найбільшого розгону в монологіях, під оркестрову фугу і єдино забезпечував успіх артистові.

Отже, бачимо, що ролі ці, такі нескладні, такі елементарні змістом психічних переживань, не вимагали від артистки ні аналітичної вдумливості, ні особливого заглиблення в ідею твору, їх можна було оживити тільки так званим нутром. Цебто здібністю експансивно захоплюватися лірико-патетичними настроями, чого, власне, й вимагала мелодраматична рутипа.

Як ми бачили, цю здібність Ліницька посідала з самої природи, яка, крім того, наділила її ефектовним зовнішнім виглядом.

Статурність постаті, експресія руху, дзвінкий та гнучкий, з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливою окрасою якої були очі — карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму застелялися вогкою, імлістою хмаркою, а в хвилі патетичного зворушення спалахували огнем і кидали стріли блискавок,— все це разом з бурхливим потоком молодого нутряного

чуття утворювало ілюзію справжнього глибокого екстазу, який захоплював і зворушував публіку.

За своєї служби в трупі Кривницького (всього, здається, один рік і чотири місяці), а також по інших, менших трупах Ліницька досконало засвоїла собі цю школу нутра та її сценічну рутину.

Треба, між іншим, зауважити, що Кривницький як великий актор значно перевищував у собі режисера і яко режисер був вищий, ніж драматург. У 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 нього, як у високоталановитої натури, голосно озивалися традиції реалістичної школи геніального Щепкіна, що мали в основі своїй безпосередню щирість і художню простоту виконання, чого й Кривницький 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 боку, що твердо установлена мелодраматична рутинна, якій він як режисер і сам був не годен опертися, заважала молодим, незміцнілим силам вступити на ще не ясний 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 рамки 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 у першій акції творчості, — першого фасону.

Але в фасоні шукають ще манери майстра.

І це вміла дати Ліницька: її манера давати фасон нерідко була блискуча.

У творчості Ліницької найліпше відбилася перша, романтично-побутова фаза нашого театру.

Школа нутра, що, як ми вже зазначили, принесла Ліницькій напочатку велику користь, давши їй можливість легко опанувати тодішній репертуар і міцно втримати за собою становище драматичної примадонни; далі ця школа в значній мірі гальмувала розвій її таланту, коли театр наш перейшов у другу фазу свого існування — у фазу натуралістично-побутову.

Року 1891 Ліницька вступила до групи 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 спивнитись.

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 сцені, 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, ролі були також побутові, і це трохи улегшувало завдання.

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

Насамперед треба було вбити, знищити в собі лубочно-яскраву Марусю і пошукати інших фарб, інших способів для змалювання таких постатей. Зробити це було нелегко вже через те, що трупа Саксаганського, маючи обмаль нових п'єс і оглядаючись на касу, мусила виставляти і «Ой не ходи, Грицю...», і «Циганку Азу», й інші мелодраматичні вироби старої театральщини, де Маруся повновладно панувала.

*Consuetudo est altera natura*¹.

У 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.

¹ Звичка — друга натура (*латин.*).

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; у цім і позначилась її власна манера.

Так, напри[клад], граючи ролі ліричного амплу, вона їх не опрощувала до кінця, не підкреслювала натуралістичних ліній, не прижувала до цілком буденного вигляду; ні, даючи тепле тло, вона зарисовувала його м'якими контурами і накладала делікатні тони фарб. Вона не творила дійсності, лише вдавала її так, як бачила в своїй ще романтичній уяві. Це була лише ілюзія дійсності.

Уже в трупі Кропивницького в такій ескізній ролі, як Галя («Назар Стодоля»), артистка виявила здібність малювати м'якими акварельними тонами; цього навчив її сам батько, коли напочатках любовно і старанно стежив її ще перші кроки. У трупі Саксаганського вона поглиблює цю здібність, з тонким смаком і чуттям міри розгортаючи делікатну гаму фарб у ліричній образі Софії («Безталанна»), і ще тонкіших кольорів досягає, ніби малюючи пастеллю, в елегантській постаті Галі («Судженого конем не об'їдеш»).

З ролями драматичного амплу 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 Карп[енка]-Карого майже не було — взагалі в його п'єсах жінчина здебільшого має пасивне дрібничкове значення. Але в двох-трьох п'єсах цікавий матеріал для праці драматичної артистки все ж таки знайшовся.

Такою п'єсою, правда, не цілком вільною від мелодраматичних впливів (кровосумішковий елемент в основнім мотиві), була строго натуралістична в формі «Наймичка».

У цій ролі свого часу Заньковецька пожинала заслужені лаври в Петербурзі.

У 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.

У перший раз артистці довелося поважніше zostавитися на другім акті творчого процесу і заглибитися у 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 головне — 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 монолога 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.

У 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, щоб не вразити глядача ненатуральною монологічною формою.

І от цей, власне, монолог Харитини, що по справедливості можна прирівняти до досконало художнього монолога Катерини з «Грози Островського, у виконанні Ліницької набував незвичайної глибини, чужості 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[иклад], високого артизму досягла вона в сценах кокетування Мар'яни з Михайлом («Розумний і дурень») і Марини з Францем («Батькова казка») і з особливою віртуозністю проводила сцени вередування в «Гандзі», виявляючи філігранність гри на чисто європейський спосіб.

У душі артистки прокидалися нові сили до творчості, вони шукали виходу для себе, втілення в сценічних образах, але натуралістично-побутовий репертуар Карп[енка]-Карого цікавішого матеріалу не давав, за винятком двох-трьох п'єс, збудованих на історичному тлі, з героїчними постатями жінок на чолі, та ще кількох таких же п'єс інших авторів.

І в цих п'єсах зуміла Ліницька проявити свою властиву манеру.

Треба зауважити, що історичні п'єси Старичького, Мирного і пізніше Грінченка, як також і «Бондарівна» Карп[енка]-Карого, і в будові, і в формі своїй наскрізь мелодраматичні і мають у собі ще чималу домішку псевдокласичного, неприродного пафосу; вони грубо-тенденційні, штучні й пересадні до несмаку; в них діалектика пристрастей домінує над усім іншим.

Але на творчості Карп[енка]-Карого, і переважно на його напівісторичних п'єсах (крім «Бондарівни»), позначився подекуди своєрідний вплив Шекспіра, певна річ, не в стилі мови (хоч є нахил і в цей бік), а в способі трактування сюжету, де на перший

план виступає діалектика художніх образів і характерів («Сава Чалий», «Паливода XVIII ст.», «Гандзя» і «Сербин»).

У 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. У цім оригінально позначилась її власна манера.

Зауважте, що колосальний в своїй глибинній різноманітності талант Заньковецької такої, між іншим, властивості не має.

У такі моменти експресійні засоби Ліницької вказували на можливість утворення нею і трагічних постатей шекспірівського репертуару (напр[иклад], 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 останній 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 зряду літ служила по інших, менших трупах (у Ратмирової й Васильєва, у Суслора тощо).

Це були роки її поневіряння, а також застою і марнування її таланту, коли дбалось не про ідеальні, чисті форми мистецтва, а про кавалок хліба.

VII

В р. 1909 Ліницька вступила знову до першорядної й найкращої тоді трупи М. Садовського в Києві, де й грала до 1919 року, коли Садовський від'їхав на еміграцію, а вона лишилася в Києві на нове поневіряння при змінених політичних і театральних обставинах.

В групі Садовського Ліницьку чекали нові ролі з інтелігентного життя і почасті 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 (Ридля, Шніцлера, Хейерманса, Гордіна), і з п'єс оригінальних — С. Черкасенка, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Л. Яновської й інших.

Більшина п'єс інтелігентного життя належала до натуралістичної або неоромантичної (Черкасенко) школи і труднощів для таланту Ліницької вже не становили.

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 виступка 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 укр. театр» — всі в книзі «Театр і драма», Київ, 1913).

Щоб не повторюватися, скажемо лише коротко: той артистичний комплекс, що утворила була собі Ліницька в двох попередніх фазах, для відтворення ролей новочасної драми не надавався, і романтичний, і натуралістичний способи реагування на твір тут були загубі й поверхові.

В ролях новочасної драми не було майже нічого типового, в них тип ніби розпливався в індивідуумі або навіть розкладався на дві особи («живий символ»). Зовнішня інтрига і побут були для автора лише побічним способом, зовсім другорядного значення; його цікавили тайні рухи душі, боротьба 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 Павл[івни] в «Брехні» Ліницька грала щиро, соковито, з ефектом, але грала «не мудрствуя лукаво», як звичайну натуралістичну роль.

Цілий сценуклад, драматична перспектива і гра ансамблю виявили виразно, що ані режисер, ані артисти нової п'єси не зрозуміли, щобто 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 цыплёнок», 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 й формами сценукладу: античною («Цар Едіп» Есхіла), гротесковою («Горе брехунові» Грільпарцера), символічною (драматичні етюди Олесья), реставраційною («Вертеп», за варіантом Галагана), ритміко-пластичною («Іван Гус», «Гайдамаки» Шевченка), легковажно підпадаючи впливам Рейнгардта, Єврейнова, Далькроза... Лише в ритміко-пластичнім методі йому вдається впасти на щасливий режисерський концерт і утворити щось, хоч і невивершене, але, в кожному разі, своє, оригінальне і справді цікаве.

У той час у трупі Троїцького народного дому, де служила Ліницька, міняються режисери і виставляється мішаний, випадковий репертуар з єдиною метою: заробити на кавалок хліба.

У боротьбі за існування і в тяжких сценічних умовах марнуються й видіють фізичні й творчі сили вже притомленої артистки, аж поки матеріальні обставини не примушують її перейти під батуту Курбаса, який уже 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 місцедія упокорюється єдино цілям пролетарської агітації, цілям виховання мас в комуністичному дусі, де нема місця для творчості індивідуальної, яку натомість заступає ніби творчість колективу.

У боротьбі з буржуазною спадщиною зі сцени виганяється естетизм і психологізм (як погірдливо новітні епігони взивають здобутки європейської психологічної драми), а разом з настроями і переживаннями викидається або опрощується й попередній технічний апарат — на сцені нема мальовничих декорацій, замість них голі риштування, помости, моделі машин і крикливі плакати; як помічний засіб приходять машинізація і кінотизація мистецтва (артиста-малювача 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[иклад], по лінві через ложі в

сцені погоні, яка відбувається уже в театральній залі). Нових оригінальних п'єс нема, все переробки з чужих авторів.

Натурально, в таких умовах Ліницька була майже непридатна і весь час до кінця, як то кажуть, пасла задні, дбаючи лише про те, щоб якось не позбутися хлібної посади. З цього становища визволила її несподівана смерть.

Пару слів до характеристики особи Ліницької.

Незвичайно лагідної вдачі, людяна і тактовна в поведженні, вона ніколи не піддавалася впливам театральних інтриг і сама якось уміла їх оминати; за своє добре, щиро-відчутливе серце вона користувалась любов'ю і пошаною своїх товаришів; жила і вмерла правдивою християнкою.

У родиннім житті була нещаслива, як і більшість фанатичних дочок Мельпомени.

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

Правдивою моральною втіхою її життя був єдиний син її, Славко, славний, пристойний хлопець, молодий, надійний актор, якого року 1919 несподівано скосила смерть. Це тяжко відбилося на душевних і фізичних силах Ліницької, вона поволі згасла... У лютому цього року, невідомо з яких причин, смерть припинила це многостражденне життя. Вмерла, маючи 54—55 літ; могла би ще жити... Sic transit gloria artiticism! ¹

В історії українського театру постать Ліницької зафіксується як вивершений на свій час естетичний тип жіночої творчості на амплу драматичної примадонни.

¹ Так минає слава артиста! (Латин.)

РЕЖИСЕР

Театральний підручник

І. ХАРАКТЕР ДІЯЛЬНОСТІ РЕЖИСЕРА

Режисер слово французьке; означає воно властиво те, що по-нашому слід би назвати словом «управитель», але в цім значенні воно не цілком відповідає завданню, правам, обов'язкам і характерові праці тої особи, яку ми в театрі цим іменем називаємо. Режисер не є тільки управитель; круг його діяльності остільки широкий і складний, що нерідко в великих театрах свої адміністративно-господарчі обов'язки він у значній мірі перекладає на окрему особу — директора чи адміністратора театру, крім того, що має ще й інших помічників. В коротких словах охопити діяльність режисера неможливо, можна лише окреслити головні її риси. В трьох постатях проявляє свою діяльність режисер, а власне — як організатор, майстер і творець вистави.

Передовсім режисер— це організатор творчого колективу (товариства), що складається з артистичних і технічних сил театральної трупи. Яко організатор, він повинен уміло добрати й об'єднати коло себе тісніше коло відповідних виконавців-акторів, сценічних помічників (інспіцієнт, суфлер, маляр, капельмейстер) і технічну службу (перукар, костюмер, тапіцер, машиніст, електротехнік та інші фахові робітники) — словом, організувати цілий театральний апарат, з яким буде працювати.

Відповідно цьому апаратові (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 планомірного розвитку і досконалішого успіху його праці: в послідовнім переведенні наміченого репертуару він ступнево ознайомлюється з артистичними силами і легше об'єднує їх коло себе в творчій роботі, а рівночасно має можливість поволі перевести і підготовчу технічну працю для дальших п'єс з капельмейстром, декоратором, костюмером і ін.

В кожній справі мусить бути згори намічений план і, як це не трудно, але навіть і в аматорських виставах такого плану треба по змозі строго додержувати. Як організатор, режисер повинен виявити далекоюсяжну орієнтованість, меткий сприт, тонкий та ела-

стичний такт у поведенню, як рівно ж і опертий на поважання й довір'я непохитний авторитет, що, разом узнявши, допоможе йому вийти з трудного становища в таких делікатних і дразливих справах, як обсада ролей, роблення вказівок і уваг, а головню в дотриманні твердої дисципліни під час проб і вистав.

Уміло дібраний з талановитих, свідомих і поважних сил склад трупи чи аматорського гуртка вже може бути запорукою успішної праці режисера, коли сам режисер зуміє стати на відповідній височині свого призначення.

Але стати на такій височині зможе тільки той режисер, котрий зможе в працю своїх співробітників увілляти 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 наверхній вигляд театру, його, так би мовити, естетичне обличчя. Як бачимо, добрий репертуар має дві вдячні сторони — в н у т р і ш н ю, що глибшим змістом та художньо-ідеальним напрямом зацікавлює увагу артистів і напружує їх творчі здібності, і з о в н і ш н ю, що в певнім, послідовно переведенім доборі п'єс становить мовби виписане на фронті credo («вірую») театру. Дбаючи про «добрий» репертуар, театр не є зобов'язаний виставляти лише п'єси класичні, поважні й важкі й уникати п'єс із сучасного життя, легшого змісту, часом веселого, забавного характеру, як рівно ж віддавати в и к л ю ч н о перевагу 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 малоосвічені й недорозвинені, але лише при умові, щоби ці завдання не лягли невдячним тягарем для подужання їх сценічними засобами, а, навпаки, дали б художній матеріал для артистичного відтворення.

Крім завдання виховавчо-педагогічного, саме естетичне завдання театру (виховання в поняттях краси), яке й є першою й правдивою властивістю його, не дозволяє в репертуарі нічого такого, що би відгонило бридким смаком чи зраджувало потурання низьким і грубим інстинктам юрби, аби лише могли досягнути дешевого успіху чи задовольнити успіхи в зиску. Театр, який піде в цім напрямі, перестане бути театром, в кожному разі, він стратить на своїй гідності й повазі в очах тієї ж самої юрби, яка його спотворила. Правдивий театр мусить сам підносити юрбу до своєї височини. Не обмежуючися старим і відомим, театр повинен шукати нових течій, відгукатися на всі цікаві й свіжі прояви нової драматургії.

Вибір п'єс і вироблення цілого репертуару в найбільшій мірі залежать від ініціативи і рішучого голосу режисера, значить — від його доброї волі і твердої вдачі. Оскільки ж то поважна й високо-відповідальна місія лягає на його рамена!

Коли як організатор трупи він мусить мати знання людської душі і практичний хист відгадування артистичних здібностей, то як організатор діяльності трупи на полі репертуару — повинен виявити широку читаність, тонкий художній смак і точність вибору, без хитань і збочувань від обраного напрямку.

Коли до повищих організаторських здібностей долучимо ще такі ж здібності ще й на полі господарчому (яких йому ніяк не уникнути, хоча б лише в обсягу потреб самої сцени), то перед нами постать режисера виростає як постать дійсного господаря і начального провідника театру.

Але цього ще замало. Припустім, що трупу зібрано вміло і репертуар уложено добре, чекає лише практична праця підготовки вистави. З цього моменту постать режисера відміняється: замість організатора виступає м а й с т е р.

Яко майстер, режисер мусить знати і уміти все, бути компетентним і авторитетним у всіх різноманітних галузях технічної праці на сцені: в театральній машинерії, декораційнім малярстві, стильовім будівництві, костюмерії, мистецтві тонічно-пластичнім (в інструментальній і вокальній музиці, танцях і ритмічній пластичності), характеристичній, жестикуляційній, дикційній, декламаційній, розумітися досконало на законах зору і слуху, бути узброєним в знання історії культури, історії театру і спеціальних галузей науки — фізіології, естетики, логіки, психології і т. п.

Слова «не знаю», «сумніваюсь» для режисера в межах його діяльності не сміють існувати; в противнім разі він не режисер, а лише неук або недоука і дилетант, не гідний свого призначення. Не все він повинен сам власноручно зробити, але повинен, яко майстер, все знати і в кожному разі все теоретично уміти, щоб відповідно і точно роз'яснити виконання того, як і чого він хоче. В цім характері його діяльності немає місця для нічого фантастичного, випадкового, непевного, все повинно бути строго обчислене, з метром, циркулем і олівцем обміряне й зарисоване, все обіцперте на дріб'язково-точний аналіз, по кілька разів перевірений і остаточно зафіксований на ґрунті твердого, позитивного знання.

Працюючи з живим людським матеріалом, режисер-майстер широко використовує своє право жадати, виправляти і вказувати, чого йому треба, але нерідко він ще зобов'язаний нагучувати, наводити на стежку й витягати назверх ті властивості, які таяться в несвідомому матеріалі десь глибоко, а підчас і вчити та випшко-

лювати 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 єдиної гармонійної цілості.

Коли дві розглянуті вище постаті — організатора і майстра — об'єднуються разом, доповнюючи себе взаємно, перед нами буде добрий і второпний режисер-технік, який, користаючи з відповідного літературного і сценічного матеріалу, зможе сумлінно і порядно з р о б и т и 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 подібуваний тип, сильно відмінний від режисера-техніка, — це режисер-т в о р е ц ь.

В чім різниця між цими двома типами? Перший — ніби дослівний перекладач з чужого, другий — інтерпретатор, оскільки свободний і конгеніальний авторові, що, виходячи з чужого, вміє творити своє. Для обох їх п'єса — це як партитура для диригентів (один, як невільник, виконує точно її формальну фактуру, другий — відтворює її глибокий зміст) або як для малярів натура, яку один тільки відрисовує, дасть її холодну копію, а другий — мовби вихопить з неї саму душу і відтворить у нових і живих формах. Різницю в творчості одного й другого трудно пояснити словами, але дуже легко відчутти, як відчуваємо різницю між фотографічною знімкою й артистичним образом, зробленими з одної моделі.

Завдання режисера-творця дуже складне і трудне. Коли кожний правдивий актор, читаючи п'єсу і студіюючи в ній свою роль, найперше мусить мати дар візії головно в обсягу тієї ролі, то режисер повинен мати сей дар в обсягу всіх ролів, 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 з а м и с л у і період в и к о н а н н я. Перший відбувається в душі режисера, в його кабінеті на самоті, другий — разом з акторами й технічними помічниками на лекціях, пробах і виставі. В такім

порядку працю режисера ми й будемо далі розглядати і нехай дещо скорочено, але все ж таки так, як відбувається вона в справжніх театрах. Гадаємо, що «з мудрого буде досить», і поважний аматор театру зуміє витягнути з нашого викладу те, що буде йому потрібніше і придатніше.

II. ПІДГОТОВЧА ПРАЦЯ РЕЖИСЕРА

Підготовча праця режисера зачинається з вибору п'єси до вистави. Першою умовою успішності такого вибору, як уже було згадано, є відповідність п'єси (в змісті та формі) тим ідеологічним і художнім завданням, які режисер собі намічує в програмі своєї діяльності. Тільки така п'єса може глибше захопити, запалити любов'ю його творчу енергію. Залюбившись в п'єсі, режисер легше зможе залюбити в ній і всіх інших виконавців, а тим самим і утворити мовби однодушний творчий ансамбль (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 цей вибір культурному рівню тої публіки, для якої п'єсу має виставляти.

Остання обставина має особливе значення, бо де нема безпосереднього й свободного співділання творців (акторів) і приймачів творчості (глядачів), там нема і мистецтва, там воно просто безцільве і безплідне. В добре уряджених театрах по великих містах такі реальні можливості бувають нерідко дуже широкі і дають повний простір естетичній ініціативі режисера, але на невеликих сценках і особливо в аматорських гуртках на селі ці можливості звужуються до найменшої міри, примушуючи обмежувати артистичний розгін вистав після певного скромного масштабу. Це повинні твердо з'ясувати собі особливо молоді недосвідчені режисери, щоби не загаятися задалеко в своїх фантастичних планах. Власне для них подамо в цій справі кілька принагідних методологічних уваг.

В аматорських гуртках, що грають перед малорозвиненою, ще не звиклою до театру публікою, треба робити вибір п'єси головню з огляду на легкість чи трудність зрозуміння і відчування її публікою. Звичайно треба починати з легких і переходити до трудніших завдань. Тому радимо:

1) Напочатку будувати репертуар переважно на з м і с т і п'єс, а вже пізніше на їх ф о р м і, 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 напочатку бажані п'єси-акції, інтриги (так звані романтичні й романтично-побутові п'єси, як, напр., «Хата за селом», «Ой не ходи, Грицю...», «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала» і т. п.), далі п'єси звичаїв (чисто побутові, як «Безталанна», «Украдене щастя», «Дай серцю волю...»), а також «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Учитель»), ще далі п'єси характерів (психологічні, спершу «Хазяїн» Карп[енка]-Карого, «Олеся» Кропивницького, а пізніше п'єси Винниченка — «Натусь», «Брехня», «Гріх» і т. п.), в кінці — п'єси-ідеї (філософічні, як перекладені п'єси Метерлінка, Ібсена, Пшибишевського); не слід забувати при цьому, що, чим більше п'єса насичена емоцією, страстю, тим легше глядачі її відчують.

3) Йти від близького до далекого, 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, скажімо, «Романтичні» Ростана чи «Кандіда» Б. Шоу, бо дві останні — затонкі в своїм сенсі і мають більше локального характеру.

4) Йти від простого до зложеного, бо зложеність залежить від ідей, емоцій, характерів, скomплікованості 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 водевіля, щоб не розбити чи не поцувати 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-танецький і музично-вокальний елементи переплітаються з настроєвими драма-

тичними й комічними фрагментами й гумористичною декламацією, утворюючи загальний тон пікантної естетичної забави.

В театрах, що переслідують разом з естетичними культурно-просвітні цілі, як, приміром, в театральних гуртках при філіях і читальнях «Просвіти», вистави з такою програмою не мають виправдання і до них у виїмкових випадках треба ставитися дуже обережно.

Взагалі ж репертуар кожного театрального-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 сих станів, класів і верств; наприклад, еволюцію селянського стану можна представити в такому циклі, зачавши від кріпацтва і довівши до новіших часів:

1. «За сиротою Бог з калитою» (або «Що було, те мохом поросло») Карпенка-Карого, 2. «Батькова казка» («Гріх і покаєння») його ж, 3. «Не судилось» Старицького, 4. «Глитай» 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'язок репертуарів наступних періодів, треба дбати про те, щоб кожний наступний період поглиблював та розширював те художнє та ідейне надбання, що принесла з собою праця попередніх періодів, напр., від питань, порушених в українським побутовим репертуарі, можна перейти до тих же питань, але своєрідно освітлених в європейським репертуарі; скажیم, робітничє питання, злегка зачеплене в «Хазяїні» й «Батраках», освітлюється інакше і ширше в «Лихих пастирях» Октава Мірбо і «Ткачах» Гауптмана, або психологічні завдання, трактовані на певну тему в наших авторів, розвиваються глибше в трактованні авторів чужих: «Олеся», «Натусь», «Брехня» і «Нора», «Примари» Ібсена, «Честь» Зудермана і т. п.

По цих коротких методологічних увагах, які належать більше до сфери педагогічно-виховавчої, обернімося до властивої праці режисера.

Як уже згадано, перший період цієї праці протікає в кабінеті режисера, на самоті, коли вперше в його уяві виникає творчий замисел майбутньої вистави.

Автор п'єси дає в руки режисера лише літературний статичний (замкнений в собі, неживий) матеріал, що складається з друкованого тексту з короткими вказівками щодо вигляду дійових осіб (і то не завжди), і скупими побіжними увагами про рух акції, які нерідко мають лише відносну цінність. Оцей-то статичний мертвий матеріал режисер має перетворити в матеріал динамічний, повний звукового життя і виразничого руху.

Режисер вчитується в п'єсу, заглиблюється в ідею автора і викликає перед своїм духовним зором цілу акцію п'єси в усіх обставинах, образах і змінах від початку до кінця.

Але робить це він спершу синтетично, лише в головних зарисах даної теми, незалежно і своєрідно, не в'яжучись ані стислими вимогами автора, ані матеріальними умовами театральної сцени, про яку він тоді забуває.

Він фантазує. В ті хвилини він — самостійний творець-ілюзіоніст.

Перед його очима та урівна акція, немовби в імлістім тумані, зарисовується в пластичних сплетах і заломах, хвилює й мерехтить різноманітними відтінками фарб і тонів, міниться світляними плямами, дзвенить співочими акордами, промовляє й шепоче свавільними інтонаціями, то знов оповивається гарячими звоями мороку, що налягають важкими таємничими брилами, аж поки з того фантастичного хаосу не зачне 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, це вибір точного методу для виставлення п'єси на сцені.

Для режисера-творця великого труду з тим не буде, бо завдяки попередній роботі фантазії в його голові вже уложилася так звана «режисерська перспектива», себто первісні зариси основного плану, який пізніше буде ще частково змінюватись і доповнюватись, затим п'єса дістане своє остаточне сценічне відтворення. З цієї режисерської перспективи сам собою виникне метод виставлення п'єси. Під цим методом треба розуміти той фасон, вигляд чи спосіб, в якому найцікавіше буде показати п'єсу.

Мистецька творчість хитається в межах від натуралізму до ідеалізму, і в цім виявляється буяння 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 бага-

то, але головніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей метод тепер майже закинений), 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об'явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях «художньої правди» та віддаючи перевагу психології, і 3) умовний, або упрощений (так звана «симпліфікація»), що не відтворює дійсності, а трактує її в своєрідний спосіб в якимсь одним естетичним напрямі, або відтворює її лише в елементарних ознаках сценічної обставини.

Ці методи переводяться на сцені різnorodним технічним її урядженням і уформованням. Назвемо пару таких технічних методів. Метод подвійної сцени полягає в тім, що дія відбувається раз у просценіумі, раз на властивій сцені, в глибині на підвищенні, заслоненому спеціальною куртиною, що в потребі розсувається. Метод кількa передільної сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслонює тільки той переділ, де відбувається дія: сей же метод здійснюється ще ліпше на так званій «осевій» чи «коловоротній» сцені, яка обертається доокола 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 увидатнюється одні часті і затемнюється другі. Метод сцени з котарами («сукнами») вживається для «упрощення» виставлень на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну становлять однокольорові котари, 2) задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завіса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси; можуть при тому прийти ще якісь колумни, тераси зі сходами з глибини 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 конструкторної сцени: там мальовані декорації зовсім викинено, їх заступають конструкції з риштувань, помостів, сходів, моделей машин; як помічного способу, вживається кіно.

На завданню 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 обстановки, поря-

док розміщення меблів і в окремих вимітках про зміну світляних ефектів та в списках потрібних перук, костюмів, реквізиторських і бутафорських речей і т. п.

Але в зв'язку з вибором загального й технічного методу у правдивого режисера мусить ще виникнути важливе питання — в якому стилі він той метод виставлення має перевести і чи не треба йому тут застановитися ще над особною, своєрідною стилізацією п'єси.

Питання про стиль і стилізацію дуже складне і потребувало би ширшого обговорення, але тому, що на малих сценах справа переведення стилю взагалі вельми трудна, мусимо обмежитися лише короткими увагами.

Ітак, режисер, вибравши метод виставлення п'єси, приступає до практичного його переведення, так би мовити, до матеріалізації свого ідеалу, який має стягнути з неба на землю і замкнути в тісні рамки сценічної камери.

Робота зваблива, цікава, але щоби бути вдячною, потребує глибокої аналітичної застанови. Режисер мусить пильніше простудіювати п'єсу, щоби перевірити себе, чи добре він зрозумів ідею автора, внутрішню колізію, розвій драматичної акції і т. п., укладаючи свою режисерську перспективу і вибравши певний метод виставлення.

З лінійкою, циркулем і олівцем в руках він забирається до укладання монтажу і здебільшого зразу ж напочатку переконується з боєм 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 короткими вказівками на характер стилів.

Стиль — це немовби сама істота речі або явища, що, закреслюючись у характеристичних рисах, дає їх стисло скомплікований синтетично-художній вираз. В стилі якоїсь речі нема місця для нічого припадкового, нейтрального, зайвого, лише — основне, певне, виразисте. Стилізувати річ можна в ознаках часу (головно епох), особливостях культури певної доби (побуту станового чи класового), властивостях літературної школи чи напрямку, 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 речах

тощо), тому й залежить найперше від стилів архітектурних, як, скажімо, стилі: орієнтальний, античний або давньокласичний (грецький та римський) і візантійський, романський (темні часи), готицький (середньовічний), Відродження — чистий Ренесанс, барокко, каторзний (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 минулістю. Приміняти такі стилі на сцені не складає великої труднощі — тут потрібне для режисера лише добре і пильне ознайомлення з джерелами.

Трудніше вже буде засвоєння на сцені стилів у манері напів-реставраційній, 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 відшвидніший і зрозуміліший для широких мас. Він підпадає впливам стилів літературних — романтичного, реалістичного і символічного (особливо в п'єсах Винниченка і в перекладених з європейських авторів) — і говорити про нього, як і про щойно згадані стилі, нема ближчої потреби). До цього методу відносимо і примітивні вистави під голим небом.

Трудніше стоїть справа зі стилізацією в зв'язку з методом «умовним» або «упрощеним», який прикладається до п'єс фантастичних, символічних, взагалі опертих не на реальній дійсності, а на якійсь абстрактній ідеї, як, скажім, «Горе брехунів» Грільпарцера, «Затоплений дзвін» Гауптмана і всі містичні п'єси Метерлінка.

Тут уже стиль залежить ні від епохи, ні від стану культури, а виключно від ідеї автора і того естетичного помислу, яким зуміє зареагувати на неї режисер. Звичайно до стилізації таких п'єс режисер підходить шляхом симпліфікації (упрощення), замінюючи декорації однокольоровими котарами чи параванами, або малюючи їх в манері субпримітивізму, футуризму, або й замінюючи трьохвимірними конструкціями — циліндрами, кубами й призмами в різних комбінаціях, не поминаючи при цьому якнайширшого використання фарбових та світляних ефектів. Нерідко в цілях стилізації він удається як до засобу і до частинної компліфікації (ускладнення), увидатнюючи якусь деталь серед однотонного тла (штучно різьблена колумна, готицький вітраж,

або візерунково виткана порт'єра чи гофрований рукав сукні).

Такого роду стилів може бути незчисленна кількість і годі їх перелічити. Назвемо кілька стилів: монументальний (важка масивна архітектура чи колосальні брили скель) і його галузь статурно-барельєфний (аркади зі статуями і такі ж напівстатичні, пластичні постаті героїв); обидва стилі надаються і до вистав містерій з походами на вільнім повітрі; далі— стиль гротесковий (дивачна комбінація прекрасного з потворним, простецького з поважним, забавного з жахливим в ефектовних змінах обстанови, постатей і світляних плям); в нашій репертуарі такого стилю можна ужити в певній мірі до п'єси В. Самійленка «У Гайхан-бея» і в інсценізаціях народних казок; стиль фресковий уживається найліпше на вузьких рельєфних сценах з силуетковими постатями: стиль лубковий базується на примітках народної творчості (взорами служать керамічні виробы 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 дикуї 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 декораційну обстановку, а урядження вистави в повній її цілості.

На монтажових рисунках, зроблених після масштабу, що точно відповідав би дійсному розмірові сцени, він повинен зазначити форму площі в пропорції поділу її на три чи на п'ять планів углиб, як рівно ж розмір авансцени і просценіума 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, колумна, 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 альковою чи з виступом стіни суміжної кімнати, відкриваючи *interieur* (нутро) передпокою або веранди, причому, щоб не помилитися у виходах, ліпше буде, коли він нарисує для себе план цілого мешкання.

На монтажових рисунках повинні бути зазначені колір чи малюнок всіх задників, що мають стояти поза відкритими вікнами і вхідними дверми. Встановлюючи околицю чи вулицю, режисер повинен добре пильнувати додержання законів оптики і перспективи, уважаючи на освітлення, щоби не було падучих фальшивих тіней і щоби дерево, намальоване в темнім топі, не стояло спереду, а в яснім — ззаду, щоби намальовані ніші і вікна з фрамугами були б слабше освітлені, коли вони стоять на першому плані, і щоби не притулялися до них близько предмети трьохвимірові (особливо шафи), зраджуючи їх двовиміровість (так само разять квіти і овочі, вткнуті в куці, і дерева, і постаць актора в глибині на тлі околиці, де він видається за великана).

На великих сценах малювання нових декорацій режисер поручає спеціально запрошеному артистові-малюреві, фахівцеві в декорацийному мистецтві, познайомивши його наперед з режисерською перспективою і ближчим планом виставлення п'єси та вимогами її монтажу. По взаємнім порозумінні артист-малюр виготовляє шкіци 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-малюр нерідко подає в шкіцах і проекти укостювання персонажів п'єси, а виконуються костюми в театральній майстерні під доглядом фахівця, як рівно ж і предмети реквізиту і бутафорії, які треба зробити спеціально. Костюми фантастичні, гротескові і характеристичні ліпше робити з простого полотна і потім окрашувати їх аніліновими або діаміновими фарбами: тоді вони виглядають ефектніше. В той самий спосіб відбувається і процес полагодження справ музичних, вокальних і танечно-пластичних. Без порозуміння з режисером, без його коректи і апробати ніщо не робиться в театрі: всяка ж ініціатива, вимога і жадання становлять його виключну прерогативу (привілей, право).

Але на вищезазначенім підготовча праця режисера не кінчиться.

Він ще мусить попрацювати над текстом п'єси і розробити план драматичної акції в русі (проект так зван. *mise en scène*) і в загальному тоні на темпі п'єси, що називається ще «драматичною перспективою».

Автори п'єс нерідко грішають 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. Це він робить, приступаючи до «режисерської експозиції» тексту п'єси. Цю експозицію не слід змішувати з «драматичною експозицією», яку робить автор звичайно в першій дії п'єси і яка полягає в тім, що устами деяких дійових осіб він підготовлює появу головної особи п'єси, даючи їй певну атестацію наперед, а разом з тим і робить ввід до тої інтриги, що має розвиватися далі; це немовби підготовче пояснення.

Режисерська експозиція — щось іншого.

Вчитуючися в п'єсу і студіюючи її текст, режисер з одного боку заглиблюється в її драматично-психологічний зміст, а з другого, рівночасно знайомиться з технічною стороною будови, з її, так би мовити, архітектурою та літературно-диксичним стилем мови і перепускає все це через свій режисерський критерій. Маючи транспонувати її зі сфери статички в цілком іншу сферу динаміки, він стає якби *alter ego* автора, або його повіреним в новім інтересі (вже не літературнім, а театральнім) і от, не ущерблюючи авторових прав, він мусить виконати свої спеціальні обов'язки. Він осторожно викидає повторення, нудні безкольорові місця і непотрібні детальки, що тільки затягають акцію і можуть розхолодити настрої глядача, часом він може викинути навіть цілу яву або переставити, перенести її в інше місце, щоб не обнижувати лінії драматичного напруження, а, навпаки, випростовувати її або й підвищити таким перенесенням, крім того, він може часом (дуже рідко) і делікатно підчистити мову, напр., коли трапляється такий збіг шелестівок, що стає невдачним з диксичного боку, як рівно ж і викинути якесь слово, що в читанні переходить непомітно, а в виглошенні зі сцени звучало би вульгарно або пересадно-бомбастично. Більше це право може поширювати собі режисер в п'єсах початкуючих авторів і ще більше в п'єсах перекладних, зроблених нашвидку і недбало, але в кожному разі він мусить це робити з великою обережністю і з почуттям такту і пошануванням прав автора, пам'ятаючи, що йому дозволяється лише робити так звані «купури» (скорочення) і ні в яким разі не додавати нічого від себе. Ясно, що таке право може дозволити собі лише режисер, широкоосвічений і з добрим літературним смаком, в інших випадках текст повинен зоставатися таким, як він є.

З огляду на те, що режисеру на маргінесі тексту і в самім тексті

доведеться робити різні замітки й уваги, краще мати йому окремий режисерський примірник, до якого можна підклеїти ширші криси.

Всі зроблені в тексті купюри і поправки треба перевести до суфлерського примірника і дати виписати з нього ролі з зазначенням реплік (останніх слів) тих партнерів, з якими ведеться дана роль, і ремарок автора.

Дальші замітки режисера будуть торкатися вже виключно сценічної акції. Перечитуючи п'єсу, він мусить ява по яві, дія по дії приблизно зазначити напрям лінії драматично-психологічної акції, причому вже більше точно вказати кульмінаційний пункт її напруження і головніші звороти і відхилення, бо по тій лінії він буде стежити в час проб за змінами основного і відносних тонів і таких же темпів в грі артистів та пильнувати їх додержання; напрям цієї лінії і ремарки автора дадуть підстави хистові режисера розгорнути ритмічний рух сценічної акції і щасливо знайти логіку *mise en scène* (розміщення персонажу на сцені).

Ці мізансцени звичайно бувають «каменем преткновения» для молодих недосвідчених режисерів. Дати якісь точні правили в цім напрямі неможливо; успіх залежить головно від второпного й бистрого ума та імпровазаційного хисту режисера, які підкажуть йому, як найлегше вийти з трудної ситуації. Як ми вже сказали, і основний тон, і темп, і план мізансцен режисер у себе в кабінеті може встановити лише більш-менш точно, а часом і тільки приблизно; певніший матеріал для цього він здобуде лише на перших пробах, бо сцена все-таки не шахівниця і актори не шахові фігурки, а люди з певними індивідуальними успособленнями і різними ступенями таланту, від чого й залежить їх трактування ролі, якого режисер може й не передбачати, і на котре мусить уважати та, беручи його в рахубу, старатись упокоряти своєму планові, а часом і відступати в окремих частях від того плану на їх користь.

Провідний принцип мізансцени вказує режисерові певна форма сценічної площі, яка ділиться на 3 і на 5 планів (здебільшого на 3), і логіка акцій та психологія відчужань, що розвиваються на тій площі. Принцип цей каже, що рух на сцені, як і в житті, походить від почуття самоохорони і визначається переходом від нападу до оборони і навпаки від оборони до нападу, причому відомо, що коли людина хоче зробити напад, то поміщає своє тіло в найвигіднішим освітленні і стремиться вперед, коли ж борониться, то відступає назад і укривається в невдячній освітленні і в безпечнішій позиції. В спокійнім стані людина не є в стані до рішучих і активних рухів. Крім того, закон оптики й естетики

каже, що все значніше і краще в силу самої інерції увидатнюється і потребує виступати наперед, а все слабше і гірше — навпаки.

З повищих заложень і повинен виходити режисер, оперуючи людським матеріалом на трьохплановій простороні; практичне ж переведення еволюції та інволюції руху на сцені залежить виключно від логічного розвитку драматичної акції в п'єсі. Вироблені напочатку мізансцени 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. III пл.
І. II пл.
Н. I пл.

Напрям зазначається стрілкою. Інші акції — коротшими словами: «сів», «устан» і т. п. Часом складніші мізансцени можна зазначити олівцем тут же на крисах в маленькім плануку 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 — \leq 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 ампула, як водилося давніше, бо в строгім додержанні ампула 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, фавбулою й основною фактурою, він зараз же кинувся на бистрі хвили

фантазії й почав уроювати собі, як мала би ця літературна п'єса виглядати вже як твір сценічний. З перспективи письменника він почав її переносити в перспективу режисера і відтоді тільки в тій його власній «режисерській перспективі» й намагався бачити її перед своїм духовним зором. Тоді він фантазував, як поет. Скоро лише основна форма майбутнього сценічного твору в його фантазії зафіксувалась, він приступив до опрацювання його в дорозі рефлексу — цебто почав розглядати, оцінювати, перевіряти (як то кажуть, робити аналіз) і врешті укладати реальний план виставлення п'єси. По цім моменті теоретична підготовча праця режисера скінчилась; тепер він виходить із свого кабінету і йде до будинку театру для практичної праці з акторами і технічним персонажем. Останніми етапами творчого процесу в праці режисера будуть генеральна проба або вистави, коли він відчує, як забригнать струни його душі, його творчого замислу у вивершенім виконанні п'єси на сцені.

Такий же самий трьохактовий творчий процес (замислу — рефлексу — виконання) переходить і кожний правдивий митець-актор в обсягу своєї ролі. Правдивий режисер ніколи не сміє на це забувати і, як євангельський «кормчий», все мусить бути наготові, щоб у кожному акті цього процесу, в кожному моменті творчої кризи прийти акторові на поміч відповідними вказівками, порадами, зглядно-приказами.

Друга, не менш важлива сторона практичної праці режисера з акторами — це сам характер мистецької праці взагалі, не тільки на сцені.

Мусимо на нім коротко спинитись. Не змаловажуючи значення логіки й холодного розуму, мусимо все ж таки зазначити, що в мистецтві ці засоби грають хоч і дуже поважну, але властиво вже другу, помічну роль, головне ж значення в мистецтві мають засоби експресії, що виникають з відрухової вразливості і відповідної здатності до реагування уяви митця. Але ці засоби в інтересах доцільності і гармонії творчості мусять підлягати певним естетичним нормам, яких невільно митцеві переступати. В першу чергу додержання цих норм на сцені належить до відповідальної бачності режисера. Відомий ідеолог театру, німецький режисер К. Гагеман, з огляду на ці естетичні норми подає чотири перестороги в справі практичного користання засобами експресії.

По-перше, уживання засобів експресії (скажім, в інтонаціях голосу чи в формах жесту) все мусить підлягати вимогам о щ а д н о с т і 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, уни-

каючи 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 в і р а з н о с т і її естетичних помічничих засобів. Хоч мистецтво й ощадне, але в тій ощадності воно разом з тим і сповнене значення поваги, переконання й перемоги. Уникаючи буденності й тривіальності, воно, свідоме внутрішньої цілості і зовнішньої виразності, діє на глядачів передовсім надзвичайністю й витворністю своїх засобів — воно святочне і нерідко величаве. Тому артист, добуваючи з своєї душі ефективні засоби, мусить їх не тільки очищувати, але й перетворювати та ушляхотняти.

По-третє, артистична експресія мусить підлягати вимогам п р о с т о т и. Артист повинен творити просто й безпосередньо. Натуральна, найпростіша сила виразу переконує найліпше. Зрештою, по-четверте, — всі засоби експресії мусять упокорюватися законові г р а д а ц і ї, цебто — виступати в такому порядку комбінування, коли окремі часті, наверх стуючись і взаємно поповнюючись в планомірнім послідуванні, досягають кульмінаційної точки і завершують повну цілість твору.

В кінці потребуємо підкреслити, що плинний і змінливий характер мистецької творчості, в своїм зовнішнім вияві то строго холодний, то гарячково-пристрасний, може бути зкоординований і упорядкований лише певною дисципліною волі самого митця. Ця дисципліна волі базується не на військовім приказі, не на сліпім і рабськім упокоренні, а лише на п о г о д і д у х у, на яснім і добрім гуморі артиста, що приступає до праці зі свідомістю свого естетичного призначення, вільно, з охотою, замилуванням і товариським довір'ям до своїх співробітників. Це мусить бути передумовою кожної артистичної праці і чи не в найбільшій мірі — передумовою високовідповідальної праці режисера.

Практична праця режисера з акторами зачинається з ознайомлення артистичного колективу (групи чи гуртка) з тією п'єсою, яку він має відтворити на сцені. Виключаючи ті рідкі випадки, коли артисти з п'єсою вже ознайомлені з приватного читання, вони повинні з нею познайомитись на спеціально влаштованім режисером читанні п'єси в артистичнім гурті. Особливий інтерес може мати це читання, коли на нім є присутній сам автор, котрий, можливо, й сам прочитає вголос свою п'єсу і дасть відповідні вказівки щодо ідеї, змісту і тих чи інших літературних завдань, прикмет і властивостей п'єси або, коли за відсутністю автора, зробить це за нього умисне запрошений режисером відомий історик літератури або якийсь літературний критик, спеціально ознайомлений

з даною галуззю літератури. З літературною стороною твору, певна річ, краще всього, користуючись з випадків, знайомитися від самих же представників літератури. Але в театральній практиці здебільшого се завдання спадає, як відомо, на плечі режисера. Звичайно, на першій збірці п'єсу відчитує вголос, без особливих інтонацій та інтерпретацій, сам режисер, або хтось з акторів, або й суфлер театру, по чім на другій збірці або й тоді ж, але по довшій перерві, в час якої актори встигнуть засвоїти собі ідею, зміст п'єси та її основну фактуру, приходять до голосу режисер. Він виголошує свій «режисерський вступ», в якому напочатку, як заступник автора, викладає головну ідею твору та спосіб її переведення в драматичній колізії, в зв'язку з психологією змальованих в п'єсі типів і характерів, а далі розкриває в режисерській перспективі план виставлення п'єси на сцені: в цій другій частині своєї промови він широко говорить про стиль і технічний метод виведення п'єси — декораційне урядження цілої обстанови, костюмування і характеристикацію, ілюструючи свій проект вистави власними монтажовими рисунками, а також по змозі шкідцями костюмів і ухарактеризовань, зробленими на спеціальне замовлення малярем, або взірцями, витягненими з різних мистецьких матеріалів. Цей «вступ» режисер повинен зробити з можливою докладністю і повнотою, присвячуючи в нім найбільше уваги синтезові драматичного твору і висвітлюючи, поскільки внутрішній його зміст має виявитися в зовнішньо гарній мистецькій формі; він повинен зробити це з такою майстерністю й одушевленням, щоб своїм викладом зразу ж захопити й запалити душі артистів огнем творчого екстазу, зуміти через свою особу залюбити їх в п'єсі, щоби дальша майбутня їх праця над ролями і цілою п'єсою розвивалася під одним спільним естетичним кутом з режисером.

По скінченні вступу між режисером і артистами може зайти ширший обмін думок чи й вив'язатися дискусія, в часі якої режисер подає докладніші мотивування, докази й пояснення своїх поглядів. Тоді ж технічний персонаж дістає від режисера певні диспозиції, інструкції та вказівки, з якими має негайно приступити до праці в декораційній, тапіцерській, кравецькій, фризерській та інших майстернях.

Перше зерно замислу режисер уже кинув. Доки не охолонув запал і ще шукає творча думка, приступається до так званих чорнових або «читаних» проб. На цих пробах актори, з рольками в руках, вивіряють та вирівнюють диксичну фактуру п'єси, щєбто виправляють і згладжують невизрачний чи невигідний для вимови текст в тих місцях, які уникли уваги режисера чи сталися з вини переписувача ролей і тоді ж пробують зорієнтуватися в драматичній ситуації щодо головного тону п'єси і мізансцен. На дальших

чорнових пробах робота розвивається ступенево в цім же напрямі. Актори так само, заглядаючи в свої зошити, читають уголос ролі, вони при невідступній увазі режисера і за його помічними вказівками стараються знайти основний і відносні тони в п'єсі, засвоїти зміни темпів, затамити точно головні позиції та еволюції мізансцен. Треба зауважити, що вказані напочатку мізансцени режисер може пізніше відмінити або й цілком переробляти, встановлюючи зв'язок між тоном і рухом, що впливають безпосередньо з індивідуального відчуття актора, і що тільки в цей спосіб вироблені, а не накинені згори, мізансцени мають високу вартість. Під час таких проб між режисером і акторами відбувається жвавий обмін думок в цілях вияснення непорозумінь, неясних місць ролі і т. п. Вага таких проб незвичайно велика, бо на них оформляється первісний творчий замисел і виробляється здібність до свідомої аналітичної праці над роллю, завдяки чому скоротиться пізніше число числових проб. Але задержуватися довше на чорнових, читаних пробах також не слід, бо заглядання в зошити зв'язує рух актора і тамує звук голосу та й не для всіх акторів в однаковій мірі такі проби потрібні. Тому, щоб скоротити їх кількість, режисер для деяких акторів, менш зорієнтованих чи непевних, призначає ще окремі спеціальні лекції або «читанки» — поєдинчо або й групаками. На таких «читанках» старі режисери колись просто самі начитували акторові роль з голосу, чим, очевидно, тільки забивали розвій його індивідуальної творчості. Модерний режисер цього уникає, він лише наводить актора на відповідний тон, розштовхуючи його уяву влучними натяками чи вказівками на подібні до даного моменту взірці з життя чи літератури. Треба вміти розбудити в акторі здібність до самостійної творчості, треба добиватися, щоб напочатку він менше міркував чи роздумував холодним розумом, а більше «вживався» в роль, відчуваючи безпосередньо кожний її момент. Коли, напр., актор не вміє відповідно вдати, живо відтворити якийсь момент з ролі, буде слушно зробити йому два запитання: 1) що ви відчуваєте? 2) що вам ось тепер хочеться зробити? Бо зв'язуючи відчуття з рухом, найлегше знайти вірну інтонацію. Багато тут залежить від самої природи, від ступеня талановитості актора, від вродженого йому «дару візії», але нерідко цей дар досвідченому режисерові вдається й розбудити чи урухомити.

Дуже важним є, напр., визначити в даній натурі, до чого в своїм виображенні вона більше має схильності — до пластики чи до тоніки? до образовості чи до музичності? Часом актор просто сам собі не може уявити, як він має грати дану роль. Тоді можна випробувати здібність його уяви, давши поштурх до її обудження з о р о в и м чи с л у х о в и м шляхом. Нехай на якийсь час актор

цілком забуде за свою роль, а пізніше, зажмуривши очі, чи вночі в ліжку, постарасться зразу викликати в своїй уяві або зовнішній образ (лице, убрання, рухи), або мелодію голосу тієї особи, яку має вдавати. Коли те чи друге вдається йому зробити, решта прийде сама собою. Про ці способи згадуємо лише в цілях методології праці режисера, про методи ж і способи студіювання ролі самим актором тут не місце говорити.

Крім чорнових проб з ансамблем і читанок з окремими акторами в цім періоді праці режисерові часом доводиться ще робити групові вправи і проби з фігурантами та статистами, які мають удавати на сцені так зв. народні маси, що становлять «юрбу» чи «народ».

Завданням режисера є, щоб «юрба» не тільки не заважала акції на сцені, а, навпаки, зливалася з цією акцією в єдину гармонійну цілість.

Для цього він повинен навчити, звідки і як та юрба має виходити, в якім мальовничім порядку (використовуючи площу й підвищення) розміщуватися на сцені, як на ній рухатись, подавати свій гомін і коли й як опускати сцену.

Для цього, розбивши «юрбу» на окремі групи, він повинен вказати для кожної групи окремі позиції, рух і тональну висоту гомону чи вигуків (що неодмінно мусять складатися з окремих речень і слів і які треба умисно уложити, якщо в п'єсі їх нема). Тільки тривалими і послідовними вправами в розміщенні й русі юрби і диригуванням її вигуків (з означенням, коли яка група вступає й коли говорить разом) режисер може добитися так званої «індивідуалізації юрби», що справить ілюзію правдивого життя на сцені.

Кількість чорнових чи читаних проб наперед визначити не можна — все залежить від складності п'єси, від числа дійових осіб, від щасливого добору виконавців і т. п. Провадиться їх доти, доки не відчується зорієнтування в загальній ситуації, не схопиться головний тон п'єси і не засвояться основні мізансцени, — доки, як кажуть актори, не стане п'єса «на слуху».

Для актора в цім періоді важним є скоплення оригінального творчого замислу, в якім він уже бачить в основній формі урочний ним сценічний образ. Для режисера в цім періоді найважливіше дістати переконання, що актор «впав на тропу», з якої вже не схибне, працюючи далі над роллю самостійно, в напрямі її аналітичного оброблення. Коли таке переконання є, можна приступати до так званих чистових проб.

Щодо техніки праці над п'єсою в часі проб, то досвід виробив такий, більш раціональний порядок: на чорнових пробах спершу одним тягом переходиться цілу п'єсу, а потім студіюється її ступенево по актах (діях), а на пробах чистових навпаки — від акту

до акту переходиться поволі, зупиняючись довше на трудніших місцях акту, а часами повторюючи окремі акти або об'єднуючи їх кілька в однім крузі праці, аж у кінці доходить до переведення цілої п'єси тягом на одній пробі.

Виникає питання: коли автор 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 вчитьс'я, лише засвоюється те, що найбільше зафіксується в виображенні само собою («меморичні оазис»), далі, в міру вияснення загальної орієнтації і засвоєння драматичного тону тих чи інших поодиноких місць ролі, вивчаються напам'ять тільки ті місця, дедалі число таких місць збільшується, а в кінці решту доучується вже легко. В кожному разі перед початком «чистових» проб актор повинен знати роль напам'ять так добре, щоб, провадячи свою роль на пробі, ішов не він за суфлером, а суфлер за ним лише для потрібних поправок, коли актор випадково помилиться.

Як згадувалось, в часі чорнових проб кожний актор мав право голосу, міг запитуватися режисера, жадаючи пояснень або навіть оспорюючи перед ним свою позицію. З моменту початку проб чистових режисер підносить батуту і вже актор цілковито упокоюється його волі: режисер наказує, поправляє, жадає повторень — актор лише виконує. Властиво, це вже ніби й не проби, а свого роду пробні представлення, що складаються з самої гри і які має в кінці завершити лише остання «генеральна проба», яка нічим від представлення не відрізняється. Вже на чорнових пробах актори старалися читати свої ролі, замарковуючи їх в повнім тоні; на чистових пробах режисер жадає від них певного тону і правдивих інтонацій до найменших нюансів. Тут режисерові ходить не так про поодинокі ролі, як про цілість загального драматичного тону, про викінченість архітектурної будови п'єси. Завданням його є: намітити і строго через цілу п'єсу перевести лінію драматичного тону в усіх їх каденціях, які позначаються в так зв. «психологічних фокусах» (або «вузлах») окремих головних ролей і які власне й утворюють відповідний «настрій». Ближчий практичний взірєць такої роботи зацікавлені особи можуть знайти в моїх режисерських вказівках і увагах до п'єси «Ніч під Івана Купала», видання кооперативу «Український театр» (Львів, 1925 р.). Успішність чистових проб залежить цілковито від того, оскільки актори зуміють безпосередньо щиро віддаватися

певним настроям і, прислухаючись до внутрішнього естетичного контролю, глибоко інтенсивно свої ролі переживати. Це буває тоді, коли ширість натури і техніки мистецтва сплітаються в спільній гармонії.

Тепер нам зостається ще сказати про технічну сторону провадження проб.

Звичайно, в час проб в тім помешканні, де вони відбуваються, повинна бути повна тиша доокола і певний порядок, що гарантував би всяку можливість прикрих несподіванок, зайвої метушні й різних перешкод.

Своєчасно повідомлені артисти повинні бути в повнім комплекті ще перед початком проби, а в часі проби не мають права десь відходити без спеціального дозволу режисера. Ніхто з сторонньої публіки на проби не допускається.

Бажана річ, щоби проби відбувалися на тій же самій сцені, де має бути вистава; в кожному разі, для чистових проб се бажання є обов'язковим. Читання п'єси, чорнові проби й окремі лекції з акторами можна провадити і в іншому помешканні; причому на чорнових пробах таке помешкання повинно своїми розмірами відповідати фактичним розмірам сцени, а в випадку, як воно ці розміри перевищує, його можна скоротити, зазначивши границі поставленими з боків меблями, або ще краще — спеціально для цього зробленими загородками чи невеликими бар'єрчиками, які легко переставляються.

Під час проб на сцені або в такому помешканні, що її заступає, мусять стояти всі потрібні для ходу дії меблі, приставки, сходи й підвищення, хоч і не ті самі, що будуть на виставі, то бодай приблизно такі або подібні.

Всі головні зміни тону і темпу, паузи і всю еволюцію мізансцен, а також інші спеціальні уваги режисера актор повинен зазначувати на крисах своєї ролі і в записнику.

Відмовлятися від повторення на жадання режисера невдалих місць ролі через «брак гумору» актор не має найменшого права, хіба би дійсно був нездоров; так само рішучо не має права відмовлятися від ролі тому, що вона видається йому несимпатичною чи невідповідною, бо право децизії в таких випадках належиться 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

граної п'єси. Тоді він виступає як дійсний «помічник режисера», бо виконує властиво обов'язки технічного режисера. Звичайно на нім лежать обов'язки секретарські, що пов'язані з ходом проб і вистави, він пише і розсилає повідомлення про час проб і зміну в обсаді ролей і різні оголошення (про штрафи й догани акторам від імені режисера і т. п.), а також укладає афіші й програмки; далі — він виконує обов'язки режисерської техніки, як: обставлює сцену в час проб і стежить за її повним декораційно-меблевим урядженням в час вистави, щільнує світляних та інших технічних ефектів (грім, дощ, гуркіт юрби і т. п.), перевіряє реквізит і бутафорію, викликає акторів з гардеробу й випускає на сцену, подає сигнали до піднесення і спускання куртини. Підготовча праця інспіцієнта починається ще з початку проб, коли він з монтажних рисунків режисера робить собі копії декораційної обстанови й розміщення меблів на сцені, а з режисерського примірника п'єси виписує сценарій — цебто покажчик руху дії і виходів дійових осіб.

На першій пробі він сидить на авансцені побіля столика режисера і, старанно стежачи за вказівками режисера, віднотує собі всі паузи перед виходом акторів на сцену та всі уваги, що стосуються техніки звукових і світляних ефектів за сценою, як рівно ж всі додатки чи зміни в спискові реквізиту й бутафорії.

Інспіцієнт, яко помічник режисера, повинен мати колосальну пам'ять і сприт вигадливість та винахідливість, 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 колумнії за всякий свій промах (спізнєння на сцену, вихід без реквізиту і т. ін.). Зате ж і добрий інспіцієнт для режисера є справжнє золото — спускаючись на його второпність і хист, він може працювати спокійно і впевнено.

Другою важливою особою на пробах і виставі є суфлер. Гарний суфлер це той, котрий, як добрий дух, вміє своєчасно прийти акторові на поміч, а разом — той, що його присутності публіка й не підозріває. Для цього такий суфлер повинен передовсім досконало орієнтуватися в способі гри різних акторів, придивляючись до них ще в часі проб, а також настільки орієнтуватися в драматичній ситуації, щоби в разі заплутання актора в якомусь місці (коли, напр., актор візьме чужу репліку або перескочить на іншу сцену), вміти зручно визволити його з біди. Сприт суфлера виявляється особливо у влучнім подаванні акторові половини довгого речення

і у скvapнім підказуванні найважливіших слів у гарячих сценах. На пробах не мале значення суфлера полягає в процесі затилювання актором своєї ролі, коли суфлер, знаючи певні місця і різні lapsus'и актора, власне в цих місцях натискає свій голос і наvertsає актора. Властиво, обов'язки суфлера повинні би кінчатися перед генеральною пробою; на цій же пробі й на виставі він майже нешотрібен, хіба на випадок «поготівля», на жаль, це 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, колумн, 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'явица 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 зазначує 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 рефлєктора та в яких кольорах його міняти або де дати соняшне проміння, де сляво місяця і т. ін., 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 проходять різні «ефекти» за кулісами, бо на його відвічальності лежить контроль своєчасного їх виконання.

Така проба має величезне значення, бо на ній усувається можливість технічних дефектів і випадкових помилок на виставі, видосконалюється досягнення художніх ілюзій та точність і акуратність праці технічного персоналу.

Очевидно, всі свої спостереження в час технічної проби режисер робить із зали глядачів.

По технічній пробі, коли режисер бачить, що чистових проб

з акторами більше вже робити нема потреби, бо гра артистів разом з виступами народних мас і супроводом співу, музики й танців творить один викінчений ансамбль, тоді він призначає ще останню, «генеральну пробу».

Не потреба, здається, казати, що ця проба мусить відбуватися як справжня вистава: при всій декорації і повнім укостюмуванні та ухарактеризуванні, без найменших компромісів і випущень. Коли ще щось не готове, генеральної проби призначати невільно. Генеральна проба повинна відбуватися без жодних перерв у грі з точним додержанням певного часу для антрактів. Режисер лише дивиться з публіки і робить свої нотатки. По скінченні генеральної проби він робить свої уваги артистам і технічному персоналу і щоби запобігти повторення запотованих 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 характеристику артистів, потім переходить до публіки ідесь, непомічений, з ложі дивиться на виставу.

Всю виставу може провадити сам помічник режисера, коли таким достойним помічником може бути інспіцієнт. На другий день по виставі режисер оповідає артистам свої враження і переводить «коректу прем'єри» на спец. 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.

ОЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО

Олександр Архипенко — ім'я світової слави, що вимовляється з високою пошаною в мистецьких колах західноєвропейського і океанського континентів. У Франції, що привітала було Архипенка як друга батьківщина, в Німеччині, де пережив він переломову добу свого розвитку, в Англії, Іспанії й ось тепер у Америці, де знайшов він свій осідок у останній час, всюди дуже добре знають цього славетного артиста-різьбяра в його безпосередній творчості.

У нас про нього знають лише з газетних чуток, поверхово, та й то не широкі кола, а хіба окремі арбітри мистецтва.

А протє своїм напрямком, своїми творчими поривами цей революційний митець найближчий до нас, власне, до тих завдань, що гарячково розвиваються в художніх змаганнях нашого Союзу.

Українець із роду і сталий мешканець м. Києва (народ. р. 1887), Архипенко початкову освіту побирав у Київській художній школі, звідки р. 1905 його виключили за протест проти академічного напрямку навчання; потім він продовжував освіту в такій же школі в Москві, але остаточного завершення і вищого розвитку таланту він досяг тільки за кордоном, куди виїхав ще р. 1908.

Пізніше війна і революція відтерли від нас нашого земляка, замели за ним і слід.

Це й є причиною нашого неознайомлення з цією визначною по-статтю.

Вже перед війною виразно відчувалося, що старий світ одмирає, що підвалини старого світовідчужання в мистецтві остаточно захитано, бо це мистецтво, замкнене у вузькоіндивідуальних переживаннях, ось-ось готове задихнутись, а в самім, збудованім на феодальних основах, капіталістичнім світі наступає дрібна «демократична» епоха, з фальшиво соціалістичними ілюзіями «свободи кімнатної атмосфери» і «цивілізації з літньої водички», епоха без символу, без стилю — міщанська епоха! В мистецькій сфері назривала гнійна болячка, яку треба було розтяти. Цю операцію під виглядом поверхово галасливої революції зробив був італійський футуризм, що, виникнувши в країні застиглих античних форм, луснув і сам, задихнувшись пізніше в смороді фашизму. Не дурно ж бо в своїм маніфесті Марінетті прокламував мілітаризм і патріотизм. Преторіани Марінетті, навіть крапці представники

цієї течії, як Умбро Бочіоні Карло Д. Карра, Луїджі Русолло і навіть Гіно Северіні, зробили що могли і застигли на мертвій точці.

Власне, футуристам ходило головне про те, щоб якнайсильніше відбити з оро в е враження руху в розгнуданій грі фарбових плям, чого дійшли вже були імпресіоністи, не надуживаючи здорової художньої логіки, і що апостолів «нової естетики» довело з кінцем до оргій варварства і художнього неучтва.

Як реакція футуризму виступив кубізм в особі його основоположника — іспанця Пабло Пікассо, учня Сезанна.

Проти розбещеності футуристичних експериментів він виставив принцип ніби «суворої математичної дисципліни» чи якоїсь нової систематики. Зауважу, між іншим, що доглянути будь-яку дисципліну в дивовижнім накопиченні різних геометричних форм гідні були хіба особливо втаємничені адепти його школи...

Власне кажучи, це не була й реакція футуризмові, що навертала б до вихідного пункту; скоріше це був розпачливо скерований в інший бік рефлексорний відрух перенудженої художньої думки, що, не задовольняючись живописанням за допомогою зорового враження, борсалася в філософічних шуканнях нових завдань і нових способів художньої творчості. Наприклад, у Пікассо характерне його завдання: виявити ірраціональне відношення простору до предмета, ставлення трьохвимірного об'єкту до простору, що його оточує.

І ось він намагається сприймання дійсності перепустити через відчуття її таємних праформ; він розгнудує визволену від усякої предметовості фарбу і лінію до своєвольної гри. Зорове враження руху він по-своєму абстрагує, тому й так зв. предмети першого плану, з яких могла б виникнути композиційна концепція, у нього не мають жодного значення.

«Категорія простору» — ось гасло Пікассо, яке він намагається сконкретизувати тим способом, що нібито дає «прочуття трьохвимірності» в абстрактних композиціях кругів, сегментів, трикутників, кубів і циліндрів.

Побудована на метафізичній спекуляції, теорія Пікассо, своєрідно переломившись у головах його послідовників, виломилась остаточно в так зв. кубізмі, що рішуче перевернув був увесь малярський світогляд сучасної Європи.

Впливи вищезазначених мистецьких течій мусив, очевидно, зазнати на собі й Архипенко, з'явившись у Європі без будь-яких твердих традицій, без зашкарублених нашарувань на своїй художній істоті чужинних шкіл. Прийнявши ті впливи, він їх перетравив, перевластив у собі й відчув силу працювати вже з себе самого.

Характерно, що, як свого часу в Києві, він так же негативно поставився до шкільної «учби» і в Парижі, де по вступі до «Школи Красних Мистецтв» зміг видержати тільки два тижні, після чого демонстративно школу покинув і почав працювати над собою самостійно.

Незабаром він починає виставлятися у Парижі переважно в художнім салоні «Незалежних» і серед митців організує ліву школу.

По війні з своїми власними виставками він відвідує Швецію, Італію, Німеччину, Чехословаччину й Америку.

В Німеччині він задержується на довший час, здобуває широке признание і навіть веде провід у тамтешніх мистецьких колах.

Цікаво, що він виступає чи не першим експресіоністом и м скульптором, якому завдячує ціла генерація його німецьких товаришів. У стислих актах пробує він зафіксувати заокруглення і нерозривність з землею тваринно-тілесного існування.

Згодом це кидась й починає шукати в приступних за допомогою дотику явищах природи законів їх будови і ритму їх функцій, що промовили б самі з себе, безпосередньо, уникаючи зразків з дійсності. Він стежить спрощені форми первісно-ідолянської й архаїчної скульптури, шукає в них праформи.

Анархістичні гасла футуристів не ваблять його, але в футуризмі зацікавлює опоетизування механізму машини, що входить у сучасне життя движучою силою, сповненою новітньою доцільною красою.

Його захоплює естетика сили і швидкості.

Далі з глибшим зацікавленням він спиняється на «духовій геометрії» Пікассо. Він шукає законів, за якими можна дійти спрощених виразів творчості, зливши її з темпом сучасного життя і з новим його індустріалізованим змістом. Його творчість не має в собі ні ознак національних, ні навіть ознак окреслено реальних — вся вона в синтезі прямувань сучасного світу. Починає від спрощення класичних форм («Торсо»), переходить до схематичних спрощень людського тіла взагалі.

Його захоплює самий біг лінії, констеляція ліній без огляду на вимоги анатомії («Вперед»). В скульптопортретах його дивує своєрідна краса архаїчної праформи («Ангеліка»). Визначним із-поміж них є в стилі ассірійського примітиву портрет т. Каме-невої.

Шукання деформації ведуть його до щораз більше абстрагованих спроб — до «повітряної паузи», до «порожньої форми».

Характерним і оригінальним способом Архипенка є його «пластика отворів» (виглиблених ям замість грудей), що контрастує з підкресленими округлостями, і кількаразове повторення одної форми, де контур вібує в кількох прорисах, або й цілком зникає

і лише відчувається в суміжній брилі. Дуже цікаві його конструктивні композиції, як, наприклад, «Солдат в час маршу» (світовий крок), «Гондольєр», «Медрано» (мотив цирку і мотив жінки-машини), «Жінка» (з відполірованого лискучого металу, що моделює в собі освітлення) і особливо цікавий «П'єро Карусель» (людина-машина, що вросла в карусель і обертається, вібруючи вгору і вділ). Ноги пофарбовані, кучері бляшані, мов органні сопілки, шия, як трубка, груди — електричні дзвінки, тут же втиснуті колеса, лати, шруби. За матеріал правлять — жовта і срібна бляха, сіра й зелена мідь, кілька гатунків кольорового дерева і навіть дзеркало, що разом справляють ефект різnorodних вражень.

Інтригують і його екстравагантні спроби утворення скульпто-малюнків і скульптомашин (конструкції з різnorodного матеріалу).

В кубо-футуризмі Архипенко розчарувався, визнав його банкрутство, але з непохитною вірою каже: «Шукаймо далі».

М. РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ

Микола Андрійович Римський-Корсаков (1844—1908) родився в містечку Тихвині на Новгородщині. Його батько, поміщик, був один час губернатором на Волині, але, не злюбивши урядової служби, подався на демісію й вернувся доживати віку до свого Тихвина. Малий Римський-Корсаков на 6-му році почав учитися на фортеп'яні, а на 10-му вже дещо компонував. Але тоді музика його не дуже вабила, він мріяв про кар'єру моряка. Тому р. 1856 віддали його до Морського корпусу, який він скінчив р. 1862. Проте, будучи в корпусі, він заходився музику поважно вивчати. Тоді ж (р. 1861) він зазнайомився з Балакірєвим, що на його музичний розвиток мав дуже великий вплив. В наступнім році він написав три частини 1-ї симфонії, яку закінчив уже р. 1865, коли повернувся з 3-річного закордонного плавання. Відтоді життя його, за рідкими винятками, було зв'язане з Петербургом. Зачавши як дилетант¹, він з р. 1871 був уже професором композиції та інструментування в Петербурзькій консерваторії. Займаючи різні посади, він увесь вільний час віддавав композиції й, завдяки працьовитості й виробленій майстерності, написав дуже багато.

От побіжний перелік його головних творів: опери — «Псковитянка», з доданим пізніш прологом «Боярина Віра Шелога», «Майська ніч», «Снігуронька», «Млада», «Ніч проти Різдва», «Садко», «Моцарт і Сальєрі», «Царева наречена», «Казка про царя Салтана», «Сервілія», «Кощій Безсмертний», «Пан-воєвода», «Казка про невидимий град Кітеж і діву Февронію» і «Казка про золотого півника». Крім того, він написав чимало симфонічної й камерної музики (3 симфонії, симфоніети, сюїти, увертюри, фантазії, квартети, секстети, концерти фортеп'янові і скрипкові, серенаду для віолончелі й ін.), а також музики вокальної — щось понад 80 романсів, хори (світські й духовні), кантати, ансамблі тощо. Він же склав збірник народних пісень і гарний підручник гармонії. Цікава його автобіографія «Літопис мого музичного життя». Багато він зробив і для оркестрування та редагування чужих творів (Даргомижського, Кюї, Мусорґського).

¹ Тут і далі у розумінні аматор (у л.).

Свої перші кроки на музичному полі Римський-Корсаков почав, як уже згадувалось, під заохоченням М. Балакірева, що об'єднав коло себе групу незвичайно талановитих дилетантів — так зв. «могучу кучку» (як охрестив її відомий критик В. Стасов), куди увійшли, крім самого ініціатора, Римський-Корсаков, Бородин, Мусоргський і почасти Кюї. Ця група, належачи до верхівки російської феодальної аристократії, цілком природно була перейнята ідеологією цього класу, що виявилася в слов'янофільській закрасці їх напрямку і в своєрідному, побутово-звуковому естетизмі. Народництво, що почало як соціально-політичне явище саме в 50—60-х роках зароджуватись, цю, замкнену в колі пансько-естетичних інтересів групу, очевидно, не могло цікавити, і накидати їй якийсь «народницький» вплив, як це робить дехто з сучасних критиків, було б помилкою [...] Ще від Глінки члени «кучки» перейняли симпатію до народної пісні, такої простої й глибоко-правдивої; цю симпатію вони поглибили старанним вивченням народно-музичної стихії. Звідси виникли їх вимоги «правди в звуках» і їх ідеал музичного реалізму в опері з перевагою вокального речитативу на ґрунті національно-побутовому, а збагачений впливами західноєвропейськими (Вагнер, Берліоз) «кучківський» модерний естетизм підказав їм малярський засіб оркестрового супроводу, де переважала б колористична образівість, так зв. «звукопис».

І тим не менше Римський-Корсаков мусив одійти від «кучки», як мусила, сказавши своє слово, розпастиись і сама «кучка».

З того часу Римський-Корсаков, не зраджуючи своїх основних переконань, наvertsється до академізму і починає придивлятиись пильніше до музичних здобутків західноєвропейської культури [...]

Характер творчості Римського-Корсакова позначається його майстерністю в сфері гармонії й оркестрового колориту. Його найбільше захоплює оперова композиція, де він не робить перевороту, не створює нових форм, а лише модифікує старі, рахуючись інтуїтивно з смаками нового споживача, що вже не приймає Вагнерових способів суцільномузичного оперового писання. Засвоївши собі здатність строгого, музично-логічного мислення, як і Бородин, він, проте, йде далі, вигадуючи свої вишукані комбінації, сміливі, але разом прекрасні й зрозумілі поєднання, вносячи багато цікавого в гармонію цілотнової гами і поширюючи розуміння тональних гармоній.

Як інструментатор, ідучи за Мейєрбером і Берліозом, він значно перевищує їх умінням підкреслювати індивідуальні властивості окремих інструментів на тлі прозорого колориту оркестри. Знати на нім (в останній період творчості) і вплив Вагнера, але вплив цей — досить обмежений; він відчувається в музичному рисункові струнних і в деяких фігурах дутих інструментів. Великих, наки-

даних грубими мазками картин у нього мало; його оркестровий рисунок, виблискуючи колоритом, справляє враження філігранової роботи, що загального вигляду набуває від повторювання майстерно скомбінованих невеликих мотивів. Взагалі мелодії в нього короткі; він любить брати примітивні поспіви народних пісень і часто повторює свої власні фігури. Обробляючи їх, він уживає різної гармонізації, різного оркестрування й різних супровідних способів контрапункту. Розуміння Вагнерових лейтмотивів він значно поширює, вводячи їх у вокальні партії та характеризуючи не самими мелодіями, але й гармоніями, колоритом і всім типом мелодії, що властива тій чи іншій дійовій особі [...]

Чуйно відгукуючись на музичні явища нового часу і перепускаючи їх крізь призму власної творчості, Римський-Корсаков не зміг змінити в собі психології естета-аристократа, переоцінити наново свою дворянську ідеологію, щоб належно відгукнутися на події своєї сучасності. Він бачив, очевидно, розклад того класу, до якого належав, бачив і «каючихся дворян», і новий тип «разночинца», що проголошував гасло «йти в народ», але, побачивши все це, злякався і «втік у казку». І казку він утворив не таку, яку в своїй первісній уяві бачив сам «народ», а таку, яку крізь свої естетичні окуляри зумів побачити «пан» — тонко стилізовану, подану з усмішкою вдумливого стороннього обсерватора.

Але в своїх музичних ілюстраціях казкової фантастики Римський-Корсаков розсипав стільки дорогоцінних перлів, що й сучасний глядач, з цілком одмінною психологією, ставлячись критично до його естетизму і дефектів тематики (містицизм), може знайти для поглиблення свого художньо-психічного досвіду багато і цікавого, і свіжого, і справді корисного.

«Майська ніч» Римський-Корсаков скомпонував приблизно р. 1878, а поставлено її вперше на сцені Маріїнського театру р. 1880. В партитурі цієї опери композитор уперше втілює у музичні образи ті західноєвропейські знання, що набув він у попередньому періоді своєї творчості. Тут він, крім симфонічної картини ночі й світанку (III дія), виявляє особливу майстерність у складному побудуванні хорових ансамблів. З цього боку найбільшої художньої виразності досягають: перший ансамбль (інтродукція I дії) двохорова пісня «А ми просо сіяли» і русальні пісні в III дії — «Порох, порох по дорозі» та «Ясна неділя», де відчуються способи генделівської обробки у своєрідній інтерпретації народної пісенної стихії. Взагалі всі три розкішні й колоритні ночі Зелених Свят із їх народними хорами й поганським ритуалом становлять те багате і повнозвучне тло, що на ньому розвивається лірична і гротескова дія цієї «чарівно-комічної» опери (треба лише зауважити, що при всьому багатстві хорової стихії все-таки в ній

правдивого, чисто українського мелосу майже не відчувається; виразно чути його лише в пісні «Просо» та в першій пісні-арії Левка). В ліричних місцях пестять ухо елегантні й щирі пісні Левка та його любовні дуети з Ганною, де компоніст використовує принагідно й західні форми легкої танцюристової музики (наприклад, польки — в дуетах Левка з Ганною, а також полонезу в антракті й тріо II дії). Але найбільшої яскравості й викінченості досягає компоніст у комічних сценах, де його відмінно загострений гоголівський гротеск вимагає особливо обережного застосування з боку виконавців, щоб не впасти у вульгарну «малоросійщину». Такими ризикованими місцями можуть бути: своєрідне з ритмічного боку тріо в I дії, що починається з залицяння Голови («Покохай, покохай мене, дівчино моя»), вся комічна сцена в хаті Голови (II дія) і сцена перед писаревою коморою («Сатана!» — II дія, II одміна). Високої досконалості досягає компоніст, удаючись часом і до відповідних форм контрапунктичного стилю, як, наприклад, фугетто Голови, Писаря й Винника («Хай же знають, що то є власть!») і зразкова фуга-тріо в наступній картині («Сатана! Сатана!»). Трудно зупинятися на всіх визначних місцях опери — їх таки чимало — варто підкреслити: баладу Левка про Панночку (I дія) й оповідання Винника про гостя з галушкою в роті (II дія), що виблискують свіжими фарбами рапсодійного колориту; речитативне базікання п'яного Каленика, як і бундючне просторікування Голови про царицю Катерину, що зацікавлюють увагу яскравими мазками музичної характеристики цих персонажів; з визначною експресією змальовано і лірично-трагічний образ Панночки. Майстерність музичного колориста виступає особливо виразно тоді, коли порівняти окремі моменти, наприклад, блискучий колорит бравурної пісеньки хлопців про Голову і тьмянний колорит зловісної гри русалок у «Ворона» або хорові співи дівчат («Сплету вінки» й інші) і співи русалчині.

Багату музичну картину подає компоніст у великій увертурі до опери.

Ідея постанови цієї опери в трактуванні режисера В. Манзія приблизно така: буйний ерос уже самою стихійною силою молодості бореться із зашкарубленими та забобонними формами старого життя.

Стиль оформлення вистави художника Федотова напівреалістичний, з ухилом у побутовий гротеск і стилізовану казкову фантастику.

СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ ЛІТЕРАТУРА. СПОГАДИ

ВІСТІ З РОСІЇ

В І книжці нашого вісника за сей рік, у відділі повищого заголовку Spectator підніс факт пробудження самосвідомості російської громади; він побачив його між іншим в таких проявах, як адреси земств новому цареві і нелегальні російські видання в самій Росії і за кордоном. В сім разі він, як кажуть, «почув письмо носом» і на підставі двох-трьох фактів зумів відгадати пануючий настрій громади, не переходячи для цього «по той бік прірви»... І дійсно: самосвідомість російського загалу росте тепер майже з елементарною силою. Але інакше й бути не могло. Чотирнадцятилітній деспотичний режим панування Олександра III з незліченними надужиттями та безправ'ям, гідними хіба часів аракчєєвщини, з абсолютним пригнобленням усього скільки-будь живого, самостійного, вільного, зробив своє діло так, як того, може, й не сподівався сам той, хто його запровадив! Страшенні наслідки голоду, холерні (як в Саратові, в Астрахані і інші) і чумні (як в станиці Крив'янській в Донщині і інші) бунти показали всю байдужість і повну нездалість зледащілого уряду прийти на поміч тоді, коли це було найбільше потрібне, щоб завчасу запобігти грізному лихові, а заходи коло приборкання прав земства, заведення інституції земських начальників, утиски цензурні, національні і релігійні (проти штундистів, сектярів і уніатів), віддання народної освіти переважно в руки духовенства (улюблені Победоносцевим церковноприходські школи), величезні тягарі податкові разом з жорстокою системою збирання їх¹, а зрештою адміністративний потайний суд над політичними переступниками, що незгірш Конвента часів французької революції практикував «білий терор», засуджуючи тисячі невинних людей на заслання, тюрми і каторгу — все це виразно зазначувало той шлях реакції, яким ішов і думав іти далі царський уряд. «Цар-миротворець», «му-

¹ Пільги даровано тільки «дворянам» при викупі маєтків, заставлених у «Дворянським Земельнім Банку». Правда, по лихоліттю під час голоду, замість того щоб зменшити податки, уряд став закладати так звані «крест'янські земельні банки», звідки селянин міг дістати позички за значно більший процент, ніж «дворянин» зі свого банку, а до того ж все це було так мудро уряджено, що позички здебільшого побирали дуки і глитай, а бідак, як звичайно, не мав нічого. Факт цей досить знаний у Росії і не потребує покликувань на джерела. — (Приміг. авт.)

жицький цар», як похопились назвати його урядові і півурядові часописи, тримаючи рівновагу політичну в Європі, тим часом обернувся до внутрішнього життя держави і в товаристві Победоносцевих і Комп. розпочав війну у себе дома. Правда, деякі з цих нужденних креатур не зуміли довго туманити навіть царя і в своїм ненадлім запалі до грошей і грабунку зайшли так далеко, що нарешті й безглузда російська Немезіда мусила наложити на них свою карну руку: міністра скарбу Вишнеградського і міністра залізниць Кривошеїна сам цар скинув з посади за крадіжки. Тим не менше згубна діяльність цієї знаменитої плеяди мужів державних не пройшла марно; зруйнована упень фінансово Росія мусила йти по жєбри до інших держав, принижатись, просити позичок, а нижчим верствам суспільності, так званому «податному сословию» годі було й марити про якусь полєкшу. Тяжко й увияти собі картину більшої деморалізації і безголов'я, як за тих часів! Ні одна держава під час свого найбільшого упадку не спускалась, може, до такої безодні, як Росія під царем Олександром III!.. Все замовкло тоді, принишло, схилилось під державною прєсією, жодна жива думка не зворушувала приголомшену громаду, доказом чого служить сама література, що за той час не дала й одного оригінального, визначного таланту, а спромоглась хіба на те, щоб народити нужденну каліку — декадентизм... Даремно намагалась купка недобитків народовольців приєднати до себе свіжих робітників, викликати в громаді співчуття до своєї діяльності — їх гасла вже стратили свою популярність, їх поклики губились безслідно, не знаходячи відгону... Але тим часом, як зауважувата більшість громади мирилась з долею вола, що, тягаючи день у день ярмо, привикає до нього як до чогось конче потрібного, інтелігентна меншість, що звичайно являється опозиційною силою, не могла годитись з таким станом речей і звернула всю свою увагу на винайдення засобів боротьби з ним. Сферою пропаганди вона обібрала тепер верстви фабрично-робітницькі, переніши, таким робом, свою діяльність в і к л ю ч н о на більші міста. Але сей рух не був цілком соціал-демократичним, як його розуміють на Заході; він був просто антиправительственным; пропагандисти не мали стало уложеної програми, не представляли з себе щільно і широко зорганізованої партії; вони поодинокі або невеличкими купками старались переводити загальпореволюційні ідеї між більш неспокійним робітницьким елементом, причому становище робітника в капіталістичній продукції їх займало лише постільки, поскільки воно являлось відповідним ґрунтом для боротьби з деспотичним урядом. Робітник не був для них фетишем, яким він став пізніше для деяких ентузіастів теорії економічного матеріалізму, коли рух робітницький у великих містах справді став при-

бирати вигляд більш соціал-демократичний... Ясно було одне, що при державнім абсолютизмі неможлива жодна раціональна робота в дусі перебудови суспільного укладу,— про це свідчили і проби революційної роботи в попередніх роках, і зрештою сама дійсність. Тому-то, коли свіжозорганізована партія «Народоправців» видала свій маніфест і програму, висловлену в брошурці «Насущный вопрос», де, відкинувши партійні ворогування і всяку іншу роботу набік, закликала всіх до спільної акції проти державної самоволі і ставила головною метою здобути ширшу політичну волю в Росії (цікаво, що, трактуючи про національне питання, автори брошури, може, в перший раз по Герцені в числі пригнічених народів згадали в и р а з н о і українців!), то навіть ліберальні і буржуазні елементи віднесли до неї з повним співчуттям! Ми знаємо, як сумно скінчилися перші заходи народоправців: друкарня їх була сконфіскована, а головних учасників арештували жандарми. Діяльність народоправців, правда, була на якийсь час спаралізована, але тут несподівано виринула нова надія: умер цар Олександр III, і всі чомусь піднесли очі на його наслідника, нового царя Миколу II, сподіваючись від нього коли не самої конституції, то бодай ліберальних реформ. Тільки довгим отупінням і повною приголомшеністю, що справило попереднє царювання, і можна собі вяснити ці безпідставні надії на конституцію згори; але проте ж незаперечним фактом є, що в головах переважної більшості ці наївні надії мали перейти в конкретну дійсність. Ліберальні часописи заговорили про потребу розширення прав земства, скасування цензури, а одна навіть умістила статтю, де зовсім недвозначно говорила, що Росія знаходиться тепер «на рубеже двух эпох» і т. д. Взагалі всі кричали і дебатували на цю тему так багато, що навіть завзятіші скептики прикусили язичка і всередині почали сумніватися, чи не занадто далеко зайшли вони в своїм скептицизмі. Зрештою всі причаїли духа, і Валаамова ослиця — російське земство — заговорила перед самим царем, жадаючи конституції. «Безглузді мрії» і «я піду по стопам мого незабутнього батька», — була відповідь на домагання представників народу! Така ж нещаслива доля спіткала і петицію літератів російських про знесення цензури. Треба було покійного Щедрина, щоб змалювати сей пам'ятний історичний момент! Бідні «головотяпи» аж тоді зрозуміли, що нема чого їм сподіватись від царя, коли він з ласки своєї огрів їх обухом по голові. Таким робом, мрії і надії розлетілись, лишилась одна свідомість конечної потреби якоїсь позитивної роботи, і всі незадоволені елементи кинулись її шукати. Ліберали заходились коло народної освіти і на легальнім ґрунті почали закладати недільні школи, народні читальні, бібліотеки, уряджувати відчити для народу, а революціонери ще

з більшим запалом віддалились пропаганді і організації між робітниками і академічною молодіжжю. Про наслідки агітаційної діяльності між робітниками в 2 кн. «Життя і слова» були подані красномовні факти в коротеньких статистичних даних про страйки в Росії, але ми мусимо сказати тут кілька слів про загальний настрій, викликаний в російській інтелігенції теорією економічного матеріалізму, що тепер стала там на порядку деннім. Книжки Струве, Бельтова, Волгіна, Тугана-Барановського, Гурвича і інш. підняли питання економічного матеріалізму в російській літературі. Всі вони визначались полемічним характером, бо приходилось виступати в них проти старої школи народників, якої представниками являлись Михайловський, Карєєв, Іванюков і інші. Ці останні не забарялись відповісти на зроблені їм закиди і боронити свої погляди; таким робом, зав'язалась цікава полеміка, що притягнула до себе пильну увагу освіченої суспільності і разом з тим поділила як самих письменників, так і читачів на два ворожі табори: народників і марксистів, або суб'єктивістів і об'єктивістів. Книжки першої категорії (себто марксистів) писані, треба сказати, солідно-науково, при всій докладності і справедливості висновків зі свого становища все ж таки визначаються доктринерсько-філософським тоном, що часом не дає автору ближче придивитись до дійсного життя, а полемічні збочення і запал не дозволяють йому признати слушність противнику там, де вона йому належить. Не можна не згодитись з основними поглядами цих авторів, але не можна й пристати до кабінетного трактування їх про аграрне питання. Цього питання не могли ніяк розважити два недавні виїзди соціал-демократів у Вроцлав і Лондоні і цього ж питання, з котрим треба дуже і дуже числитись у хліборобській Росії, вже тим більше не можна легковажити свіжоспеченим російським соціал-демократам. А вони-то власне його й легковажать, занедбуючи цілком сільські класи і пропонуючи їм пролетаризуватись. Надто ж прикро те, що ця полеміка спричинилась до роз'єднання опозиційних сил: обидва табори стали в ворожі відносини, охрестивши один одного лайливими назвами. Народники назвали своїх противників «марксятами», а ті їх у відповідь «земськими начальниками». Як і коли розв'яжеться аграрне питання, це покаже нам дальший розвій економічного життя в Росії; не треба тільки забувати, що і сільський елемент може стати в пригоді тим же самим соціал-демократам хоча б навіть при добуванні конституції, бо Росія ще не вступила в той період життя, коли можлива сама тільки економічна революція, що йде мирним шляхом компромісів і уступок, але може в ній прийти і до політичної ворохобні. В противнім же випадку на сільським елементі може опертись сам уряд і тоді цей елемент зробить опозицію і соціал-демократам. Це ніби-

то розуміють добре і російські соціал-демократи, та проте уперто твердять своє, що, мовляв, нехай народники турбуються селянами, а в нас є робітники.

Не менш прикру ситуацію знаходимо і серед українського руху в Росії. Українські радикали, що стоять на ґрунті наукового соціалізму і, значить, в основі являються прихильниками марксизму, не можуть ніяк прийти до спільної акції з народовцями, або, як ці останні ще себе називають, просто «українцями», замість давньої, здескредитованої, на їх думку, назви «українофіли», хоча обоє мають одного політично-національного ворога — російський уряд. І тут на сцену часто виступають лайки і суперечки часом зовсім особистого характеру. В однім великім місті нам, напр., звісні цілих п'ять коли вже не партій, то принаймні громад і всі вони гризуться між собою здебільшого, як кажуть, «за м а с л я н і в и ш к в а р к и», бо на пункті боротьби за національну і політичну волю вони певно б погодились. Одна громада в тім же місті заявляє, напр., що вона в основі гідиться з радикальною програмою і вважає себе «драгомановцями чистої води», але не може дозволити радикалові, щоб він дав російську книжку якомусь тьмущому, дотепному мужикові навіть тоді, коли б він сам того жадав і української книжки не було під рукою, а була б певність, що через те він не зіпсується національно. Через інші особисті сварки вони й не хтять злучитись з радикалами: радикали ж зі свого боку кажуть, що їм, властиво, майже ніколи не приходиться давати мужикові книжки не то російської, а й української, бо він з ними і не стикається, а на той рідкий випадок, коли б лучились які зносини, то певно знайшлась би і українська добра книжка (є ж у нас такі популярні видання, як Драгоманова «Рай і поступ», «Про волю віри» і т. ін.), та проте принципіально на жадання російської книжки вони не змогли б відмовити і від свого принципу відступать не хтять. Сміх і горе! Виходить, що принцип і дійсність — це два антиподи. А між тим, українцям з захованням своєї партійно-національної відрубності треба б давно вже виступити спільно з іншими революційними елементами в Росії для виборення політичної волі і не лякатись нелегальних засобів боротьби. Тоді б поважніше відносились до нас і москалі і не лаяли б «галушковим патріотизмом» і «мазепинським сепаратизмом». Та де там! Ми ніяк не зберемось і на з'їзд загальноукраїнський, щоб поділитись думками та завести яку організацію з сталою програмою. Проте яка б не була різниця в відтінках думок і поглядів, які б не були суперечки між партіями і громадами, нам таки приємно зазначити тут факт пробудження російської суспільності. Ясно, що реакція вже наступила і не сьогодні, то завтра ми побачимо її наслідки. А тим часом

Усюди чад, а ворог лютий
Пекельні бенкети справля...

Так і пригадуються нам слова поета. Так, ворог справляє свої бенкети і, здається, не думає йти на уступки. Недавно ми бачили, якою пишнотою оточив цар свою коронацію, навіть тисячі жертв упали для завершення його триумфу, а щойно ми читали, які страшенні видатки були зроблені для його подорожі за границю. Жодної реформи, жодної полегші він ще не зробив для тих, на чії гроші розкошує; навпаки, бачимо, як уперто хоче йти він по стопах свого «незабвенного родителя» і потурати самоволі своїх чиновників. От невеличкий факт, що ми вчитали в легальній «Неделе». В Переяславському повіті, на березі Дніпра, є три селитьби: Гусинець, Кальне і Рудякове; ґрунту там дуже мало, до того ж він переважно піскуватий і під час повені заливається Дніпром. Селитьби належали колись до маєтку кн. Васильчикової, що їй подарувала їх в завіщанню Троїцькому монастирю. Ґрунт монастиря через те став суміжним («черезполосым») з ґрунтом селян; до того ж стали виникати і суперечки з монастирем за випаси. Губернська управа звернулася до св. Синоду і просила або подарувати частину ґрунту монастирського селянам, або продати її їм, за що згори згоджувалась сама заплатити гроші з спеціально призначеного на такі справи фонду. Св. Синод, знаходячи те і друге для монастиря обтяжливим, не згодився на це і відхилив пропозицію Полтавського Земства («Неделя», № 31 ц. р.). Треба сказати, що мешканці цих селитьб надзвичайно убогі, тим часом як монастир процвітає. Факт цей, на нашу думку, не потребує коментарів. Так проте що ж тут дуже обурюватись, коли в Росії в кінці XIX ст. з наказу того ж Синоду навіть відкривають «святі моці»! Так, у Чернігові сього літа були відкриті моці св. Теодозія і страшенна сила народу йшла й їхала туди на прощу, несучи свої дари і жертви. Знайшовся навіть один такий богобоязливий землячок, звісний мільонер Н. А. Терещенко, що на домовину (раку) для сього угодника видав не більше не менше, як 50 000 рублів. А скільки-то добрих книжок можна було б видати для темного народу на ці грошики!..

Закінчим ці вісті маленьким спростуванням. В I кн. «Життя і слова» у відділі «Політичної хроніки» на ст. 4 Ів. Франко, розбираючи промову Барвінського в австрійській делегації в Будапешті, висловився так: «І от д. Барвінський звертає свої громи на інший адрес, на адрес Слов'янського благодотворительного общества, зовсім неповинного в тих безглуздох утисках, які терпить в Росії українське слово».

От власне щодо «невинності Слов'янського благодотворительного общества» і маємо зробити невеличке спростування, бо деякі «доб-

рі люди» постарались з цієї нагоди закинути д. Франкові якісь москальофільські тенденції. Що таке Сл. благ. общество і яку роль відіграє воно щодо української справи, покаже оцей цікавий факт, що розповів нам його один близький приятель, людина цілком певна і чесна. Три роки назад, перебуваючи в Петербурзі, довелось йому в числі публіки втрапити на засідання Сл. благ. общества.

По переведенню різних справ і квестій, так розповідав наш приятель, підвелась з місця якась комаха і звернулась до присутніх з таким приблизно внесенням: «Від якогось часу (комаха ся говорила натурально по-московськи) в спорідненій з нами Галичині один недостойний син своєї вітчизни, емігрант, ім'я котрого я не зважуюсь тут навести, щоб не образити стін нашої поважної інституції (сердега, певно, мав на думці Драгоманова!), став сіяти згубне сім'я сепаратизму і соціалізму між інтелігенцією і народом, проводячи свої ідеї як в окремих своїх виданнях, так і в місцевих часописах і журналах. На жаль, деякі ці видання і часописи й досі проходять через цензуру до Росії і роблять свій злоносний вплив і у нас,— тож ставлю внесок обернутись від імені нашого товариства до Міністерства справ внутрішніх з просьбою про заборону впуску до Росії всіх галицьких видань». Внесення було одногослоно прийнято і незабаром на «Зорю», «Дзвінок», «Правду» і ін. цензура наложила своє veto ¹.

* *
*

В останні часи багато людей у Росії любить нарікати на студентство, покликуючись на його безпринципність, відпекування від справ суспільно-політичних, на брак навіть більш інтенсивного життя в самих його академічних корпораціях. Чого, мовляв, можна сподіватись від громади, коли навіть наймолодші, передові сили її спочивають собі в інертнім спокою?! Але справа не стоїть уже так зле. Правда, коли порівняєм сучасне студентство до студент-

¹ Се спростування — чисте непорозуміння. Пишучи, що Слов. благот. общ. не повинне у утиску укр. народності в Росії, я не мав на думці його інтенцій і тенденцій, котрих україножерність і московська ексклюзивність мені дуже добре звісна. Я мав на думці тільки те, що се общество само не душить українства, бо не може сего робити, а робить се тільки уряд. Що всякі україножерці пруть на уряд в тім напрямі, се певне, та не менш певне й те, що уряд міг би й не слухати їх, а міг би душити Україну і без них. Вдаряти в політичній промові на підрядне хробаче, а робити реверанс перед головами україножерної системи, ось що вважав я в промові д. Барвінського невідповідним, а обілювати Слов. благотв. общ. перед справедливим закидом ворожнечі до всього українського я й не думав.

Ів. Франко. Див. примітки.

ства 60—70-х років, то побачимо солідний мінус: тодішнє студентське життя було правдивим огнищем, де вигартовувались надзвичайні суспільні сили, що вміли присвятити себе цілком укоханій ідеї і навіть життям своїм власним заплатити за неї (згадаймо лишень довгий ряд імен таких фанатиків ідеї, як Желябов, Кибальчич, Чернишов). Тепер значно не те — загальна реакція вспіла відбитись і на сім елементі суспільності. Але ж коли порівняєм те російське студентство до студентства закордонного, то все ж таки перевага, і досить велика, буде на боці першого; в Росії, наприклад, цілком неможливі такі факти, які мали місце сього року в Віденському університеті, де німецькі бурші (а такими там є коли не всі, то численна більшість) вже два рази побили і виштовхали з університету своїх колег жидів; там неможливі також і поєдинки (дуелі) між студентами, що в німецьких буршів зробились якимсь культом честі. Навпаки ж, такі факти з студентського життя за останні роки, як маніфестації 19 лютого з powodu знесення кріпацтва в Харкові і Києві, демонстрації з powodu ганебної промови проф. Ключевського в Москві і студентської кухні в Петербурзі і т. ін. свідчать нам виразно, що життя там б'є свіжою цівкою, що є в ньому відгук і на справи суспільно-політичні.

В І книжці нашого вісника за сей рік був уміщений лист студентів Лісового інституту в Петербурзі яко протест на гратуляційну телеграму вихованців Лісової школи в Найсі з нагоди коронації царя. Тепер ми маємо не менше цікавий лист студентів Московського університету, висланий у відповідь на запросини їх Глазговськими колегами до себе на ювілейне свято в честь лорда Кельвіна (Томсона). Відповідь ця якнайкраще ілюструє обставини життя російського студентства: але нехай самі листи будуть красномовними речниками сих обставин.

«Запросини Глазговських студентів на ювілейне свято лорда Кельвіна (Томсона). Глазговський університет 17 марта р. 1896. Секретареві студентської асоціації Московського університету.

Ш. Д.! Студенти Глазг. університету ухвалили спорудити свято в честь ювілею лорда Кельвіна яко професора сього університету. Свято буде тривати 2 дні, пон. і втор., 15 і 16 червня 1896 р. Дуже нам приємно просити студентів Вашого університету, аби прислали двох делегатів для участі в цьому святі. Харч і помешкання для запрошених делегатів будуть оплачені. Делегатів просять привезти з собою свою студентську одягу, а також прапор університету. Будьте ласкаві якнайскоріше подати нам імена Ваших делегатів. З поважанням Huam Goodman. М. А. від імені студентської комісії».

На се московські студенти відповіли так.

«Відповідь Московської Союзної Ради земляцтв.

М. А. Ш. Д! Не можна не дивуватись, як російська адміністрація дозволила, щоб студенти Московського університету одібрали Ваш лист, де ви запрошуєте їх взяти участь в святкуванні ювілею л. Кельвіна. Орган, що має підставу уважати себе представником думок студентів Московського університету, висловлює студентам Глазговського університету найглибшу подяку за їх запросини. Тим що вони показують, що признають російське студентство частиною єдиної культурної інтелігенції і жадають підтримувати з ними зв'язок, то ми користуємось цією нагодою, аби ближче познайомити англійських студентів зі становищем їх російських колег. На основі «важного» і тепер університетського статуту з р. 1884 — студенти вважаються окремими слухачами університету і не можуть брати участь ні в якій діяльності, що має колективний характер», себто нам заборонено посилати від себе делегатів куди б там не було і для чого б там не було, заборонено збиратись на сходини для розв'язання якого-будь питання, заборонено закладати товариства для якої-будь цілі. Сим пунктом визначається характер відносин між студентами і їх урядом; студенти не можуть зректись свідомості своєї солідарності, а їх уряд всіма силами старається викоренити з них цю свідомість, уживаючи часом щонайдикіших, щонайжорстокіших способів. Взагалі університетська управа (що складається, між іншим, із професорів) і університетська інспекція в своїх відносинах до студентів керується тими самими принципами і заходами, що й загальна адміністрація, з якою вона має зносини і звідки дістає собі поміч (наприклад, для вгамування студентських «бунтів», себто сходин, коли навкруг університету і на подвір'ї являється величезне число поліційників, солдат, а часом навіть козаки з нагайками). Загальна ж адміністрація, тобто органи міністерства справ внутрішніх, у своїм пориванні задавити всяку ознаку суспільної самодіяльності найбільшу увагу звертає на студентів, яко людей «неблагонадійних» *par excellence*. Вона підбурює проти нас менше культурні верстви людності як проти зломисленників буптівників, обставляє нас шпигами, що ховаються нерідко під нашою академічною одежею, часом навіть висилає між нас провокаторів. У нас постійно роблять ревізії, найбільш діяльних з нас карають адміністраційно, відбирають їм волю, а іноді на цілі роки висилають з університетів, що для багатьох являється неможливістю закінчити освіту і працювати на обібранім полі. Чимало вже інтелігентних і енергічних людей згубив цей поліцейський режим з усією його самоволею. Що ж дотичить професорів, то новий статут дав їм хабара, себто гонорар від слухачів, і зробив урядниками, настановленими міністерством, страшенно здеморалізованими. Найліп-

ші з них, що підтримують зносини з студентами і, не ховаючись, висловлюють поступові гадки, мусять кидати університет і терплять переслідування адміністрації; другі, що спочивають студентам, але занадто залякані, щоб виявити се співчуття в дійсності, не грають активної ролі в ході університетського життя; зрештою, треті, значна більшість, що дивиться на своє становище лишень як на джерело для побирання доходів і підвищень — се наші вороги. Російська ж інтелігентна громада занадто мала, налякана і байдужа, щоб явно виступити в обороні своєї молоді. От таке-то невідрадне і безправне становище російських студентів. Та не вважаючи на всі ті тяжкі умовини, серед яких нам приходится жити і котрі роблять найшкідливіший вплив на життя російського студентства, — в більшості студентів все ще живе порівняння до організаційного єднання. В московськiм університеті існує потайна організація, що обіймає близько всіх студентів — Союз земляцтв (асоціація з тих, що вчаться в вищих академічних інституціях, чоловіків (мужчин) і жінок, переважно уроджених в одній місцевості). На чолі цієї організації стоїть Союзна Рада, що складається з представників колективних одиниць Союзу земляцтв (тепер їх 45). Організація має свій союзний суд — Судову Комісію. Мета організації — підойма інтелектуального і морального рівня Московського студентства, матеріальна взаємна допомога і можлива боротьба з ворожими студентам силами. Діяльність Союзу страшенно обтягується паведенними вище перепопами, але проте ж він щосили старається тримати свій «прапор» — принцип єдності, самодіяльності в тій надії, що прийде нарешті час, коли спаде з них той тяжкий гніт.

«Ви бачите тепер, що для нас нема й мови про висилку яких-будь делегатів: кожна особа, вислана нами, дістала б занадто важку кару. В усякім разі, ми вітаємо Вашого професора, його-бо наукові заслуги знані всьому світу, і висловлюємо великий жаль, що позбавлені можливості брати більш активну участь в житті західної інтелігенції, бо співчуття її і якнайбільше єднання не можуть не бути для нас вельми пожаданими.

Союзна Рада 45 сполучених земляцтв.

Москва. 22 цвітня 1896 р.»

Для тих, хто цікавиться організаціями студентів у Росії, ми до повищого листа можемо додати від себе ще деякі дрібні відомості. В склад земляцтв входять не так особи, уроджені в одній місцевості, як, головне, ті, що вчилися в одній гімназії. В Петербурзі, наприклад, є аж два Кронштадтські земляцтва.

Організація і діяльність кожного земляцтва цілком самостійні і незалежні від других. Опріч того, існує так звана «Центральна

каса взаємної заповоги студентів», що розпоряджає досить великими фондами матеріальними. Ці фонди йдуть на заповогу бідним студентам. Та проте «Центральна каса» вважається інституцією протизаконною і тому всі її операції повіті покривалом таємності. Чути, що є ще дві якісь корпорації, але їх мета незвісна, бо їх тримають у великій тайні. Є також кружки спеціального спорту — шахістів, біциклістів і ін. В Москві земляцьких організацій далеко більше, як у Петербурзі,— там в склад їх входить 80 % з загального числа всіх студентів, тоді як в Петербурзі тільки 20 %. Такі земляцтва є і по інших університетських містах — в Харкові, Києві, Дорпаті і ін. Щодо жінок, курсисток, то вони не закладають окремих земляцтв, а прилучаються звичайно до земляцтв при університетах. В двох земляцтвах у Петербурзі їх навіть вибрано за «старостів», і вони мають там великий вплив. Яко ілюстрацію до характеристики студентських відносин, вилонених в повищій листі Московських студентів, подаємо тут «історію» з проф. Шіллером, що відбулась сього року в стінах Київського університету. Цікаво, як в тій історії пописалась місцева університетська управа і центральне міністерство! Дотичні інформації беремо безпосередньо з відозв, виданих в цій справі Союзною Радою Київського зв'язку земляцтв. 1-го мая ц. р. були іспити з фізики у проф. Шіллера для студентів-медиків 1-го року. Іспитувався студент Н.; іспит тривав щось з півгодини і д. Н., змушений, почувавши, що далі не може вже відповідати, кілька разів звертався до професора з просьбою відпустити його, бо $1/2$ години іспиту вже досить виявили його бодай середнє знання. Професор на те не пристав і питав все далі і далі. Зрештою Н. став просити дозволу хоч трохи відпочити та надуматися, професор і в цьому відмовив і після кількох просьб казав йому відійти. Коли ж той не уставав у своїм намаганні, то професор, обернувшись до решти студентів, зимно і розважно прорік свою злонаслідну фразу: «По кличте - но там кого, старосту або що, щоб його...» (Староста — уповноважений від «курсу» або відділу студентів товариш, що відає справи курсу). По сих словах, вражений і замішаний, Н. покинув аудиторію. Відділ медиків 1-го року, почувавши себе ображеним, вислав до Шіллера уповноваженого ним старосту, просячи вияснити таке поступування. На зроблений старостою в чемній формі запит професор відповів, що «бачить в кожному студенті лише окрему одиницю і не узнаючи відділу яко щось ціле, не хоче вислуховувати від його «уповноваженого» ніяких заяв» і по словах «ідіть до ректора» раптом віддалився. За кілька день на загальнім зібранні різних відділів студенти ухвалили вислати депутацію до інспектора з заявою, що, уважаючи поступування пр-а образою для всієї корпорації, а не-

чемне трактування старости — негідним професорського стану, вони жадають виключення Шіллера з екзаменаційної комісії, а, в противнім випадку, за наслідки не ручать. Заяву цю університетський уряд відкинув, а 4 мая ректор закликав до себе старосту. Там показалось, що Шіллер подав на письмі скаргу за грубіянське поводження якогось студента, «що зве себе старостою», і обвинувачував його в агітації серед товаришів. Ректор також докоряв старості за його негідне заховання і дивувався, «як то міг ученик наважитись вимагати від свого учителя, щоб той перепрошував» і т. д. Протягом кількох днів тривали наради між студентами різних відділів, спершу хотіли ухвалити загальний страйк, себто щоб усі відділи зреклися всіх дальших іспитів, потім думки розбилися, пропонували зректись одного тільки іспиту фізики, зрештою при цій думці лишився тільки один відділ медиків з 1-го року, що й додержав ухвали.

Але по вакаціях викликана з цієї нагоди постанова міністерства причинилась до нового обурення між студентами. От як полагджувала вона всю ту історію: всі студенти були поділені на 3 групи — перші — ті, що склали іспити з усіх наук, в тім числі і з фізики (25 чол.), переводились на 2-й семестр; другі — ті, що не склали іспита з фізики, а з якоїсь іншої науки дістали злу класу, не переводились на 2-й семестр, і треті — з тих, що склали всі іспити, окрім фізики, були поділені на 2 підгрупи — одних допускали на 2-й семестр, коли вони в сім шістріччі складуть іспит з фізики, в противнім випадку вони мають лишитись ще один рік на тім самім курсі, а других узнано не варти зачислення на 2-й семестр, позбавлено їх можливості за увесь час перебування в університеті побірати стипендії, а деяким (30 чол.) друго- і третьорічникам або відібрано право zostаватись на медичнім відділі, або й зовсім викинено їх з університету. Чим керувалось міністерство при поділі 3-ої групи, ані університетській управі, ані кому іншому невідомо! Очевидячки, міністерству тут ходило тільки про покарання тих, хто не хотів гнутися перед урядом і виконувати його приписів. Дійсно, при таких обставинах життя російського студентства зостається хіба дивуватись, як це студентство видобуває в собі ще стільки сили і енергії на різні протести, маніфестації, а їх, як ми сказали спочатку, кожного року буває по кілька в різних університетах.

Оця стаття вже складалась, коли дійшли вісті про великі студентські розрухи зразу в Москві, а потім і в інших університетах, які скінчилися арештуваннями і замкненнями кількох університетів. Про все те ми надіємось подати докладні відомості в найближчім номері нашого вісника.

Редакція

В VI книжці «Життя і слова» 1896 р. редакція обіцяла при першій нагоді подати докладніші відомості про нові студентські розрухи в Москві і інших містах Росії. Відтоді збігло вже досить часу і, думаємо, галицька публіка мала вже повну спроможність довідатись про всі ті розрухи з русько-українських, польських і німецьких часописів, тим більше що навіть і в самій Росії не крились з цією справою. Орган уряду «Правительственный Вестник» присвятив їй спеціальну ширшу статтю, де, не перекинувши фактів, постарався лише підсунути свої мотиви; за ним заговорили інші російські часописи і, як казав покійний Щедрін, одні «по возможности», другі «применительно к подлости» висловили свої погляди на цю справу. Отже ж, бачимо, що справа була докладно обговорена і вже досить звісна як російській, так певно і заграничній публіці, тож не потребуємо про неї розводитись в подробицях. Нас властиво цікавлять тут не подробиці, а цілком інша річ. В докладі про «студентську історію» цареві дорадники його пропонували покарати студентів виключенням значного числа їх з університету без права вступлення до інших університетів, але порфіроносний младенець великодушно відкинув цю пропозицію, сказавши, що не бере ту справу на серйоз, бо вважає її лише «вибриками молодості», і обмежився легенькими, малими карами: дехто з студентів виключався з університету на якийсь короткий час з правом повороту назад, дехто з правом вступлення до інших університетів, а дехто й просто дістав пагану, та й по всьому... Як бачимо, молодий цар любить висловлюватись à la Юлій Цезар, певно і категорично — чули ми вже «безглузді мрії», тепер чуємо знов «вибрики молодості» чи щось подібне... Натурально, що за царем «Правительственный Вестник» і хор іншої часописної зволочи заспівав на тую ж ноту. Цікаво, якими ж мотивами кермувалось студентство в тій ворохобні, чи не були це справді «вибрики молодості»? От що писав нам зараз же по тій історії товариш Іван Січовик:

«Відомо вам, що доволі давно вже російські університети колективно не проявляли своєї людської і горожанської свідомості. Часами, одначе, проривались ті чи інші ознаки цієї свідомості і давали чути ворогові поступу, що правда не дрима, що вона таїться в глибині державного життя і що буде час, коли поволі зруйновані нею гнілі основи держави впадуть, звернувши внівець її лихих будівничих і охоронців.— Але ці вибухи були здебільшого хвилеві і більше свідчили про невмирущість живого людського духу, ніж давали очевидні і великі наслідки. Так було до

цього академічного року... Студентство потай оброблювало свої поступові справи, але й жандармерія тим часом не спала і чуйних прихильників людської правди систематично виривала з осередку студентства, усуваючи його найліпших проводирів. І от тепер студентство вже не витерпіло; серед нього явилась думка утворити всеросійський протест, щоб на ґрунті його або полягти, або здобути свої згублені пільги і права. На всеросійському з'їзді студентів, делегатів від усіх університетів, ухвалено було голосно заявити урядові про свої бажання і заміри і про скасування тих негод, що висять над студентством за останнє десятиліття. Студенти кермувались такою основною думкою: наших братів беруть і замувають потай в тюрми, і студентство гине зовсім даремно... Так вже коли гинути в нашій державі неминуче, то принаймні так, щоб почувати про це вся суспільність і здригнулись ще не забиті тьмою люди від усіх тих панастей, що безкарно творить уряд над усім живим, молодим і свободним. І студенти присудили спорудити загальний протест з вимаганням перших студентських прав і першого уставу з 63-го р. В середині падолиста ініціативу в цій справі проявили студенти-москвичі таким чином: спільна рада, себто верховна інституція всіх земляцтв, випустила прокламацію, в якій просила всіх студентів зібратися на Ваганьківське кладовище одправити панахиду по тих, що погибли на Ходинці... Звичайно, що ця іронічна легальна маніфестація мала символічний смисл. Москвичі зовсім резонно думали, що поліція перешкодить навіть такому побожному ділові, як панахида, хоч би і по Ходинцях. А коли поліція зробить їм в панахиді перешкоду, — тоді студенти висловлять протест і тоді цей протест міг би бути приємно прийнятий навіть всею суспільністю, для якої кара студентів за Ходинку справді мусила б бути обурливою. Так частинно воно й вийшло: поліція, запримітивши вранці юрбу з 500 (по другим джерелам 1200.— *М. В.*) людей, звичайно, на кладовище їх не пустила. Тоді студенти вернулись назад. Цього ж часу раптом де не взялись козаки і почали юрбу оточати своєю лавою. Частина студентів схибила і уникла; друга же частина (в тім числі і купка курсисток), далеко більша, в гурті з козаками рушила до університету... Тут до них пристало ще декілька соток студентів і юрба їх значно побільшала. Але, одначе, з «сього пива не вийшло ніякого дива». Недалеко від університету мався величезний «манеж», і от козаки всю ту юрбу студентів з курсистками разом так просто і загнали у той «манеж». Зробивши цю справу, козаки віддали робити дальшу справу поліції, та, певно, не забарилась з виконанням своїх щирих обов'язків і почала видирати плевели з пшениці і навпаки. Звичайно, найвидатніші для неї плевели було одібрано і одвезено куди треба, а остання частина мусила чекати в теплім

помешканні манежа своєї долі... На другий день в університеті почалась страшенна ворохобня і юрба студентів, що сиділа в манежі, далеко збільшилась. Одначе куратор округи Боголіпов, учена креатура сучасної жандармерії, вжив усіх зусиль, щоб значне число студентів ходило на виклади. Таким чином, правники перших двох років з математиками вкупі (1500) на виклади ходили до кінця, виказуючи протест остатньому студентству... На цьому поки що справа і стоїть. Звичайно, паніка в Москві велика; разом два комітети «Спільної ради» були накриті на її зібраннях і приховано не на втіху їм в тюрми, взагалі ж студентів беруть, як зайців, трохи не на улиці... А тим часом в стінах університету, перед юрбою здеморалізованих слухачів гримлять промови кар'єриста, професора римського права, Соколовського, що ганить і топча в багню всі поривання студентів проти гнітучих їх основ життя». Товариш ще тоді не знав, чим скінчиться вся та веремія, як ловко знайдеться в тій справі вищий уряд. Але подаємо ще один уступ з його листа про те, як відгукнулись розрухи московських студентів у Києві.

«Обурююча звістка про московські нелагоди досягла в другі університети і перш за все в Київ і Петербург. В Києві почались розмови, чи висловлювати протест і собі, чи зостатися писавними слухачами оповідань про московські розрухи? «Спільна рада» — вища студентська організація, підняла спочатку агітацію в тому смислі, щоб довідатись, чи можливий в Києві широкий протест, чи ні? Більшість організованих студентів і, що характерно, вся польська організація рішуче запротестувала проти вислову протесту, і питання про протест сталося таким чином розв'язане в смислі негативному. Здавалося, що справа затихала, але тим часом виникли дві значні події. Жандармерія накрила в Києві полтавське земляцтво і, мабуть, по доносу, зробила серед білого дня грандіозний трус в самому університеті, де, по думці відомого «мерзавця» генерала жандармерії Новицького (Василя Демент), мусили бути всякі нелегальні склади в лабораторії професора Бунге. Полювання було влучне: в розламаних ящиках студентів-натуралістів справді були знайдені склади нелегальщини, тут же були знайдені і українські видання у одного студента-українця / Кривенюка, якого, звичайно, арештовано. Така нахабна подія захвилювала знов студентів і в зв'язку з московськими нелагодами примусила їх знову подумати про протест і вже не на жарти. Але вагання і непевність все ж таки були, коли тут з Петербурга отримано звістку, що студенти петербурзького університету подали куратору петицію про зміну нового уставу і заміну його першим — 63-го року. Тоді ваганням положений був кінець, і в університеті оголошуються сходки. На другім сходбищі присуджено

подати ректору таку ж петицію, щоб він передав її до вищого уряду. 5-го грудня на сходбищі з більш як 1000 чоловік покликано до ректора; ректор, страшений попович-формаліст Фортінський, прийшовши в аудиторію, зараз же нахабно заявив, що студенти не мають права репрезентувати йому своїх вимагань і т. інше. Але побачивши, що тут факти кепські, все-таки сптав, що студентам треба? Тоді один слухач, не в уніформі, заявив, що вони хочуть подати через нього вищому урядові петицію... Ректор заявив, що він не може з ним говорити, бо той не в уніформі. Тоді один із ближчих студентів, що стояли біля ректора, крикнув: «А, так вам нужно мундир!» — і, скинувши з себе уніформу, кинув її до того студента, що без неї забалакав з п р о ф е с о р о м... Ректор, побачивши, що справа може бути для нього дуже погана, сказав, зблідши, що він згоден слухати... Тоді йому прочитано петицію, і він обіцяв переказати про вимоги студентів куратору. На тому поки що справа скінчилась.

Такі ж розрухи були в Харкові, Дорпаті і інших університетських містах. Разом з тим почали свою роботу жандармерія, шпіони і поліція. Численні арешти і ревізії переводились з нечуваною нахабою, серед білого дня; в Києві, кажуть, їх було до 50. З Риги писав нам земляк, що там, як і в Києві, під час викладів в політехнічній інституті банда жандармів вдерлась до аудиторії і почала робити ревізію. Робота їх не була даремною: в скриньках слухачів знайдено чимало нелегальних соціалістичних видань, втім числі відозви «Союзу для визволення робітників». Взагалі треба сказати, російське студентство в значній часті своїй солідаризується з робітницьким соціал-демократичним рухом і старається по змозі його попірати, а робітники, як свідчать про те давні факти, віддячують їм також своїми симпатіями. В студентській демонстрації на Ваганьківському кладовищі, кажуть, брало участь і шось з 300 робітників. Коли це дійсна правда, то факт цей — на російські обставини майже нечуваний і зовсім новий (робітники в Росії до цього часу в політичних демонстраціях колективно з наперед задуманим планом ще не виступали) і виразно свідчить про солідарність і певність сил робочого пролетаріату.

Торік в нашому віснику Spectator, оповідаючи про масовий страйк в Петербурзі, подав цікаві статистичні дані взагалі з історії страйків у Росії. Тепер ми на основі свіжих звісток про нові страйки в Петербурзі переконуємось, що робітницький рух там дедалі все міцнішає і ширшає. Д. Андрійко пише нам з Петербурга так.

Міністерство Скарбу скликало 3(15) лютого цього, 1897 р., надзвичайну раду з фабрикантів і фабричних інспекторів для розваження питання, як запобігти дальшому розвою страйку, що

почався 2(14) січня ц. р. на Невській бавовняній і Палевській фабриках (за Невською рогачкою, по Шлюсельбурзькому проспекті, в селі Смоленськім), де застрайкувало вже коло 4 тисяч робітників. На раді цій було ухвалено — розіслати по фабриках для розліплення оголошення такого приблизно змісту: «Міністерство Скарбу з огляду на заяви фабрикантів і робітників (sic!), звернувши увагу на питання про зменшення робочого дня, виробило законопроект, що вже незабаром перейде для розгляду до Ради Державної і що має урегулювати робочий день для всієї Росії. Тепер же, поки ще нема відповідного закону, зменшення робочого дня залежить від доброї волі кожного з фабрикантів, а всяке вимагання скорочення робочого дня з боку самих робітників є незаконним». Разом з цим оголошенням Міністерство рішило відкинути програму діяльності, ухвалену під час торішнього весняного страйку, коли було наказано всім фабрикантам не прихилитись на жодні вимоги робітників; Рада міністерства ухвалила порозсилати видруковані готові оголошення фабрикантам, якими останні могли б сповістити робітників, що зменшують їм робочий день; в оголошеннях мусили бути порожні місця для вписання фабрикантами, кілька годин на день вони призначають для роботи. Але 4(16) січня градоначальник (бурмістр) столиці спинив розсилання сих і других оголошень».

Ще докладніші відомості про це в листі з Петербурга подає нам другий земляк д. Б. Ось вони:

«Несподівано для уряду і для фабрикантів та й, коли хочете, для цілої суспільності, робітники з фабрик (бавовняних) забастували, не вважаючи на лютий холод. На фабриках знайдено листки, друковані від «Союза защиты рабочих». Тим часом, навчений досвідом міських страйків, наш міністр фінансів Сергій Юлієвич Вітте вже кинув казати: «Яке у нас може бути в Росії робітницьке питання! Наші мужики взимку попрацюють на фабриках, а влітку знов за косу та граблі»; кинув, кажу, таке базікати, кинув і перечити бажанням директора департаменту торгівлі і мануфактур Ковалевського, що все доказував і допоминався скорочення робочого дня на фабриках. А як деякі фабриканти самі своєю хіттю збавили робочий час, то їх покликано до Мін. фінансів і наказано під загрозою цього не робить, бо се б дало повід до протизаконних змагань робітників на других фабриках.— «Не вам,— сказано їм,— про те піклуватись! На те закон!» Фабрикант якийсь хотів щось відказати, але його спинив Вітте, сказавши: «Я вас закликав сюди не за тим, щоб я вас слухав, а за тим, щоб ви мене слухали. Прощайте і уважайте!»

Все-таки думали-гадали, аж ось нарешті таки додумались, що робітницьке питання, мабуть-таки, є і в Росії, не вважаючи на

те, що ця імперія знаходиться під омофором не одної Казанської, а ще й Іверської, Щербанівської і сотки інших божих матірок. От і вибрали комісію під проводом Відопосцева, чи то пак, Побідоносцева, себто з благословення Святійшого Синоду. Комісія ухвалила: через рік збавити робочий день для Петербурга і Москви, а через три роки для цілої Росії. Комісія ця викликала багато гомону і спльоток: так казали, що то Верховна комісія над царя і що через це цариця аж знедужала і з горя абортувала хлопцем; казали і кажуть, що цар хорує на голову і що нібито з Берліна мають попрохати Бергмана, щоб зробив цареві трепанацію чашки на чолі там саме, де його Японець рубнув шаблякою. Словом, балачок багато породила ця фабрична комісія під проводом Відопосцева. Ну, добре, комісія рішила, і всі заспокоїлись було. Аж тут страйки! От тобі й раз! Зимою, в холод — страйки, та ще на багатьох фабриках. Робота стала, крам лежить, страти чималі. От бачать фабриканти, що річ погана, зібрались до міністра Вітте і кажуть йому: робіть що хочете, а нам треба спокою. А він їм на те: була ж комісія, адже ви знаєте, все рішено і буде оголошено, як пройде через Державну Раду. — «Ну, — кажуть йому фабриканти, — прийдеться нам до царя йти. То так надалі не можна!» — Тут Вітте вже іншу заспівав: «Та яке мені діло до вас. Ви маєте повне право змештати час як вам завгодно, хоч 5 годин нехай працюють. Це ваша згода з робітниками, згода поспіль! Робіть з ними як хочете, а урядові до того нема діла. У вас з робітниками обопільна згода». Таке їм сказавши, відпустив їх, і в ту ж мить якось стало, що зразу прибито з наказу вищого уряду на брамах усіх фабрик оголошення: «Сим обявляється, що з 16-го апреля работа будет производиться 11 с половиной часов, за исключением Суббот, в каковые дни — 10 часов».

Отуди й маєш! То аж через рік для Петербурга і Москви, а для всієї «матушки Расії» аж через три роки, а тут зразу вже з 15 цвітня. То «не зменшайте самі часу, щоб не давати поводу другим; на те закон!» а то: «се ваша обопільна умова і згода, яке до цього діло урядові!»

Але робітники, видно, не тільки лепські сукать нитки, але ще іноді лепсько й розумом розкидують. Бачать вони, що уряд загубив глузд, і зовсім кинули робити. «Коли з 16 цвітня, то краще нехай тепер, зараз це роблять!» Зірвали ті оголошення і покинули фабрики.

Новинка ще вельми цікава хіба така, що обер-прокуратор Касац. Департаменту, сенатор Коні кинув свій пост з примусу, бо занадто ліберал. Тепер він простий приват-доцент в університеті і читає курс «юридична етика». Студенти аж у долоні плещуть з радощів, бо се чоловік високоталановитий і щирий ліберал».

Як довідуємось, на кількох великих фабриках уже заведено 10 і півгодини праці з доброї волі самих фабрикантів; решта робітників згодилась чекати до цвітня, коли уряд обіцяється видати закон, що вправильнить число обов'язкових годин праці на всіх російських фабриках. Таким робом, страйк на 6 (се число подаємо на підставі найповніших, свіжоодібраних нами звісток з Петербурга) бавовняних фабриках на якийсь час устав. Що буде далі, покаже нам цвітень. Реасумуючи новіші відомості, бачимо, що російському урядові нелегко буде прийти до якоїсь ради з розбурханими суспільними елементами: студентством і робітниками. Не «вибриками молодості» okazуються студентські розрухи, а свідомим політичним протестом проти деспотичного державного режиму, протестом за ширшу волю в Росії (статут 63-го року, що його домагається студентство, неминуче протягнув би за собою і значні зміни в суспільнім ладі: свободу публічних сходин, реформу цензури і інше). Але ще більшою подією першорядної ваги являється в Росії «робітницьке питання», яке уряд до останніх часів старався маловажити і яке так несподівано впало йому мов сніг на голову. І тут факти показують, що воно не єсть ділом невеличкої купки «нігілістів», як гадав собі уряд, а ділом сталої, свідомої організації самих робітників, викликаной конечними потребами часу, економічними умовинами життя. Побачив це тепер і уряд і, переполоханий, не знав, що йому почати; аж трохи очунявшись, як бачимо, пішов на уступки... В яким напрямі піде він далі — не знаємо. В усякім разі, тішимось уже тим, що цей старий реакційний велетень — Росія — захитався; ясно, що головна його опора — принцип самодержавного абсолютизму — не годен далі його підтримувати.

Такі речі діються в житті загальноросійської громади. Які ж цікаві факти могли б ми занотувати з нашого, спеціально-українського, національно-політичного руху? З жалем мусимо сказати, що майже ніяких! Як і до цього часу, не то в ширшій світі, а навіть в самій Росії дуже і дуже мало знають про наші змагання, бо змагання ці дуже пасивні, бо виставити їх наперед рішуче і прилюдно ми все боїмось, все не знаходимо в собі на те цивільної відваги. Найбільше, що ми час від часу робимо, то марні маніфестації. От і тепер за браком іншого можемо занотувати тут хіба дві такі маніфестації — 25-літній ювілей «батька української сцени» Марка Кропивницького в Одесі і 40-річний ювілей письменника українського, діда Данила Мордовця в Петербурзі. До першого ювілею українська громада не дуже-то багато причинилась (було заслано кілька телеграм та адресів грагуляційних від різних міст, та й годі!); святкувала його збірна одеська публіка, що на той час завітала до театру. Тим не менше свято, кажуть, випало

велично, — цілий тиждень по тому був «тижнем Кропивницького», дуже багато писалось і говорилося за той час про сього вельми заслуженого чоловіка. А між тим, власне українська громада мусила б якнайвиразніше замаркувати це свято і зложити якнайбільшу подяку цьому талановитому і невтомному робітникові для національної ідеї на тернистім театральнім шляху! Друге свято випало дуже бучно: українська громада відгукнулася жвавіше і національна ідея була запрезентована досить виразно. Більших наслідків від цього свята сподіватись було б даремно, але тим не менше нам приємно занотувати тут промови двох російських письменників — проф. Семевського і Вол. Соловйова, виголошені в дусі загальнослов'янського єднання і на тему «жій і жить давай другим».

Не обійшлося, звичайно, і без курйозів.

Товариство «Просвіта» у Львові прислало gratуляційний лист такого «слейно-лояльного» змісту, що приходить просто червоніти за тих, хто його підписав, а підписав його одним з перших голова цього товариства, звісний опозиційний посол Ю. Романчук! Такі вирази — «коли Всевишній урозумить владик сего мира зняти тяжку колодку з усієї України-Руси, тоді грімким голосом заспіваємо з вільної груді: «тебе, Бога, хвалим» або «тишком-нишком орить рідний переліг» — скорше надаються для церковного казання, ніж для національної маніфестації, і то з опозиційного табору.

НЕ ЩЕБЕЧИ, СОЛОВЕЙКУ!..

(Голос українця з поводу статті в «Правді»)

В 48 числі «Правди» за цей рік редакція цієї симпатичної часописі умістила статтю якогось українця з Бахмута д. Нагідки під заголовком «Клич(?)¹ до українських письменників». Стаття ця визначається двома характерними прикметами: наївно-школярським тоном і чисто лакейським напрямком. Правда, і до того, і до другого ми вже досить привикли в цій хвальній часописі і могли б спокійно проминути мовчанням цю статтю, як і багато інших, але коли зупиняємось тепер на ній, то хіба з того огляду, що вона може дати цілком хибні інформації галицькій громаді, незнайомленій добре з українськими відносинами. Що то за тон у статті, покаже ясно хоч би який устух:

«Зачим (!) державі ожесточати (!) українців, заставляти їх просити місця своїм творам в Галичині і де інше (!), коли кожен українець знає (справді знає?!), що раз він балакає по-українськи, то волен і писати по-українськи, а раз волен писати, то волен і друкувати, якщо написано їм стоїть того (власне «якщо стоїть», пам'ятайте п. Нагідко), щоб і другі його прочитали, бо друк книжок — загальне людське придбання (о!). Не москалі його доскочили, не москалі тільки одні, на своїй мові, мають право на нього, зачим же (!) перечити і другим, братам своїм, користуватись їм? Се несправедливо, і так не слід бути». Так, п. Нагідко, несправедливо і так не слід бути, але що ж з того? А от що відповідає нам далі автор: «І такечки що ж слідує (!) з усього сказаного? Слідує те, що українські письменники, як люди, стоящі вверху гори (sic!) свого народу, мусять вклонитися цареві і прохати його дати і Українцям право бути людьми...» От тобі й маєш! Ну, як же вам подобаються такі розумування? Та це ще поки квітоньки, а ягідки ще далі будуть! Почавши з нарікань на безвихідне становище 20-мільйонного українського народу, що не має жодної своєї часописі (певне, мовляв, навіть і француз, наш великий до часу приятель, дізнавшись про се, розвів би руками!), автор зрештою проголошує нам, що життя літературного у нас на Україні нема, а єсть лишень

¹ Тут і далі в дужках — помітки М. Вороного.

«знамениті різні «дідусі» — спадки архівні, єсть починаючі письменники, котрим на роду написано ніколи не викарабкатися (викараскатися) з починаючих, єсть і осередні — мужі твердої волі, але і твердого розуму...». Що ж його робити? Чи не можна ж вдихнути життя в нашу літературу? Можна! — рішає автор. «Чого нам недостає? Люди у нас єсть, талани, хоч, може, не первостатейні, єсть (о, вже й талани єсть!), охота до праці єсть, недостає тільки русла (!), в яке ми направили б всі наші літературні сили, нема преси, нема навіть ні маленького якого журналу, часописі в нашій мові...» Як же запобігти цьому лихові? А от як.

«По нашій думці, сего діла нічого закладати в далеку торбу, а слідувало б нашим «дідусям» (значить, і «архівні спадки» придились би!) узяти на себе ініціативу, зібрати голоси всіх українських письменників, і від лица всіх їх, за їх підписами — а може, як й інакше, се вони самі вже знатимуть — подати на ім'я самого государя в і р п о і д д а н ч у петицію о розрішенні видавати на українській мові журнали, газети і друге (що!), словом — приклінно прохати о знятті з мови української печаті якогось «прокляття і отверження». Все ж таки Україна — область, не мечем взята, а волею приставша до Великоросії, думається, діди наші при Богдані не думали, коли казали: «Волимо під білого царя», що білий цар коли-небудь стане заодно з малогуманною і несправедливою частиною громади московської, мета якої — національний терор. Не думали сего діди наші, і ми не думаємо, а твердо віримо, що той, хто так глибоко (!) проник в дух своєї рідної літератури, в її історію, знавець стародавніх билин і дум (!), хто перший з царів дав поміч всім взагалі письменникам з своїх власних коштів (?!), — віримо ми — не отвергне (! не відкине?) нашої петиції...» «Українці в с і г д а (!) були прихильниками держави і престолу, і як коли грішили чим проти їх, так то було наслідком тяжких обставин, панувавших над Україною» etc.

Ху! Досить вже! Справді тут навіть тяжко рішити, що сягає далі — чи безглузда капустяної голови автора, чи приниженість його лакейської душі! Певне, те і друге складається в одну чудову гармонію. Для кого ж і для чого цей добродій писав ці «вірнопідданчі» лестощі? В поданні до царя або до міністерії їх би можна було коли не дарувати, то хоч бодай зрозуміти, але ж у «Правді» їх не прочитає не то впливова особа, але й дрібненький російський урядник. Писати такі статті, значить, виставляти і себе, і рідну справу на глум і зневагу перед своїми ж ворогами, давати в руки тим же самим москвофілам і полякам вдячний матеріал для по-смішкування з себе. Так писати могла лише людина, що не має ані прихити національної, навіть особистої самоповаги, що під

деспотичним гнітом і зуміла виховати в собі лише плебейські інстинкти покори і послуху, авторитет «бога» і «царя» ставить вище дослідів науки, доводів чистого розуму, вимог почуття моральності! І така людина пише заклик до українських письменників, а руський «мудрий політик» охоче друкує його в своїм органі!

Але ж пояснім справу з петиціями до вищого уряду про дозвіл діставати галицькі і видавати українські часописи, як та справа стояла за останні часи. Д. Нагідка, сидячи в своїм бахмутському муравлиську, очевидячки і взагалі дуже мало знає, що на світі діється, як не знає і того, які заходи робились українцями в справі подання петиції і як дивиться на цю річ сам цар, ця альфа і омега високорозумного автора. Діло в тім, що ці «архівні спадки — дідусі», як глумливо охрещує п. Нагідка, очевидячки, Д. Мордовця і О. Кониського (бо Куліш ні до чого не береться і цілком запліснявив у своїй Борзні), не чекали дуже на його ласкаву пораду і самі вже дещо робили в цім напрямі, а власне, коли заборонено «Зорю» і ін., то Мордовець, кажуть, зараз же обернувся до відповідних інстанцій в Петербурзі і просив дозволу діставати «Зорю», що спеціально для України друкувалась би тоді замість фонетики, загальноросійською правописсю, і дістав натурально не «Зорю», а гарбуза, а Кониський після того, як кажуть, літ сім з класичною терпливістю пороку в якийсь визначений для цього день задаремно писав собі супліки до уряду про скасування заборони 76-го р. і надання українському слову прав, рівних з російськими (за автентичність цього ми, правда, не ручимо). Зрештою, недавно він здобувся знов на енергію і подав таку ж супліку до нового царя, але і тут не пощастило, і він лише «удостоївся царственного молчания»¹.

Незабаром по забороні «Зорі» гурток українців в однім великім місті, тямлячи, що колективних просьб закон не дозволяє, ухва-

¹ Пригадаємо при цій нагоді, що внесення члена Чернігівської Земської Управи д. І. Шрага, аби «Земське Зібрання» зробило відповідні заходи перед урядом в справі запровадження української мови по народних школах на Чернігівщині, — ось уже либонь два роки лежить в теці маршалка, не переходячи до порядку денного.

Ното

Додаємо від себе, що, як ходять поголоски, і п. О. Барвінський під час подорожі молодого царя заграницю послав йому до Дармштаду просьбу на письмі, де яко голова Наукового т-ва ім. Шевченка просив о перепустку до Росії «Записок» і «Зорі», але цар, очевидно, не дуже цікавий до такої кореспонденції і до сего часу не відписав йому.

Іван Франко

лив, щоб кожний самосвідомий українець вносив окреме подання до «Головного Управління по ділам печаті» в Петербурзі о розрішненні йому особисто діставати «Зорю», «Записки» і «Дзвінок» (або щось одне з цих трьох). Не знаємо, чи назбиралось хоч десятка два таких завязтців з цивільною відвагою, що внесли такі подання, але знаємо тільки, що кожний з тих завязтців одібрав коротку відповідь, що його «ходатайство найдено не подлежащим удовлетворению». Зрештою ще одну, але далеко розумнішу просьбу взяв на себе один старий поважний ветеран радикального руху на Україні. Сам не вірячи в можливість досягнути петиціюю якихсь певних і тривких наслідків, він, проте ж, хотів зажити цього способу для такої, так мовити б, монстр-маніфестації української нації, зібравши для цього якнайчисленніші підписи: з заохоченням національної гідності була уложена петиція до царя, де, оминаючи справи економічні, ставились чисто легальні культурні вимоги щодо освіти в народних школах в українській мові, видання українських часописів, популярних брошур etc. Але «ті мужі твердої волі і твердого розуму» не рішилися «страха раді іудейська» дати своїх підписів, через що і петиція не була надана. Як бачимо, і тут радикали okazалися попереду і тим самим заткнули рота язикам, що так любили дорікати їм їх нібито космополітичною абстрактністю і ігноруванням справ національних. Не знаємо, з яких певних джерел дізнався д. Нагідка про те, що цар «так глибоко проник в дух своєї рідної літератури», що він є «знавцем стародавніх билин і дум»? Можливо, з тих джерел, що так sensationally підносили ласку царя-мецената, котрий з «власних коштів» видав 40 000 р. на фонд літерацький. Такими джерелами могли бути для автора «Гражданин», «Сын Отечества» і інші їм подібні. Але, чи не знає вірогідний автор, на яким верстаті цар заробив сі грошики? Певне що ні, бо ні «Гражданин», ні «Сын Отечества» про це не писали, як не писали і того, як ласкаво цей освічений, гуманний цар привітав петицію російських літератів. Можемо пояснити, що петицію про знесення цензури для друкованого слова, підписану визначнішими і поважнішими іменами російських літератів і вчених, цар кинув до коша без подання причин, і щоб трошки загладити викликане цим неприємне враження, великодушно жбурнув на фонд літератів «жебрацьку дачку», ті 40 000 р., виссаних з того бідного народу, що так недавно переніс два роки страшного голоду. І після цього п. Нагідка в наївній вірі думає, що коли подати петицію від українських письменників, підписану поважними іменами різних Голопуєнків і Нагідок, то цар аж тоді зрозуміє всю несправедливість, заподіяну українській нації, і, попустивши потоки сліз, скасує всі заборони, дозволить видавати українські часописи і ін.!

Тіштесь же, д. Нагідко, хоч цією мрією, — недарма і в прислів'ї кажеться, що «дурень думкою багатіє!». Тепер до вас обертаємось, п. Барвінський. Нащо ви друкували цю статтю? Чи ще мало ви компромітувались до сього часу? Ну, хай вже там якийсь Нагідка з Бахмута здобувається собі на концепти та зводить папір (йому, може, сердешному, там і нудно, і сумно, то й бог простить!), але ж нащо виставляти на посміховище і себе, і того бідолаху, друкуючи його недоладну писанину!

Правда, може бути й те, що українці-земляки, з поводу остатніх подій стративши до вас і ту решту симпатії, яку ще мали за вашу національну програму, — перестали вам помагати своїми працями, і ви тепер друкуєте вже й те «абищо», що засилають вам ще від часу до часу з різних Бахмутів. Чи не думаєте ви й далі морочити нас старою піснею на національну нуту? Гірко помиляєтесь! Давно вже починало зростати в нас недовір'я до вашої особи, але «Русько-католицький союз», зав'язаний вами разом з достойним вашим приятелем Н. Вахняниним, зразу урвав ту зіржавілу нитку, що нас ще якось сполучувала. Хто опирається на панах і попах і хоче на основах католицьких нібито ратувати за народну справу, а в дійсності дбає лише про свої мандати і концесії, — той нам ворог і з тим ми не маємо нічого спільного!¹

Покиньте ж свою стару пісеньку на національну нуту; нею можна ще морочити якихсь д. д. Нагідок, лоскочучи їм серце національним щebetанням, але ж їх не гурт. А щодо нас, людей вихованих під російським деспотизмом в дусі народно-демократичним, то будьте певні, що нас тими пісеньками не привабите і не піддурите. Отже ж, радимо: не щebetчи, соловейку!

¹ Коли отся статейка — вираз думок ширшого гурту українців, і то таких, що симпатизували з д. Барвінським, значить — не радикалів, то се нас дуже тішить, хоча й жаль, що вони так пізно прозріли. Нам д. Барвінський не зробив несподіванки, друкуючи дурацьке мекекеканля д. Нагідки; адже не так давно й сам д. Барвінський, і то не в Бахмуті, а в австрійських делегаціях, мекекекав на ту саму нуту, величаючи гуманність, щирість і миролюбність царя. І природно! Д. Барвінський — союзник «Кола польського», а «Кола» те визнає релігію тріоїчності, то чому ж би і д. Барвінському не бути бодай «двослояльним»?

ЗГАДКА ПРО Т. ШЕВЧЕНКА

Торік, у грудні, мені прийшлося познайомитись з одним маляром п[аном] Е. Г. Черепахіним, котрий, як мені було сказано, знав Т. Шевченка вже за останні часи пробування небіжчика поета в Петербурзі, за півтора року перед смертю. Звичайно, що я зараз же звернувся до цього маляра з думкою взнати все, що було б можливо, про незабутнього Кобзаря, але мої надії не справились вповні, наскільки я того бажав, бо ті коротенькі вістки, котрі мені ласкаво подав п[ан] Черепахін, вже досить відомі освіченому українському читачеві, і коли я тут дещо з них наводжу, то хіба тільки задля того, щоб або підміцнити, або в'яснити те, що вже було досі в цій справі надруковано.

Прибувши в кінці 1859 року до Петербурга, п[ан] Черепахін вступив учнем у рисувальну школу і поселився на одній квартирі вкупі з своїм товаришем по школі полтавцем Софійським (тепер не живучим), котрий був вже тоді знайомий з Шевченком. Тодішня молодіж з великою пошаною, навіть з побожністю відносились до поета, і п[ан] Черепахін, охоплений загальним рухом, певважаючи на те, що сам він донський козак, поспішився не втратити щасливої нагоди і попросив свого товариша повести його до Шевченка. Тарас жив тоді в Академії. Кімнатка була дуже мала, непривітна, з маленькими вікнами, і папував у ній чималіятаки розгардіяш; скрашали її трохи тільки малюнки пером самого ж хазяїна їх, що висіли геть-геть по стінах. Хазяїн, огрядний чоловік, лисий, з сивими вусами і трохи похмурим видом, ласкаво привітав гостей словами: «Сідайте, хлопці... Отже ж, тільки що у мене були «овечатка», так проводив». ...«Овечатками» він називав панночок-українок, що іноді забігали його провідати. Звичайно, що розмова велась здебільшого про Академію і як до неї вступити молодим школярам, і Тарас де в чому їм порадив. Після цього Черепахін ще кілька разів до своєї хвороби заходив до Тараса завжди з Софійським і рідко доводилось їм здибати там ще кого іншого. Стрічав він там, як згадує, одного чиновника, очевидно, близького Тарасові чоловіка, з якоюсь дівчиною Марусею. (Треба сказати, що то був Ів[ан] Микол[айович] Мокрицький з своєю жінкою Марією Львівною, уродженою Свічкою). Відносно цього чиновника до Тараса, як здавалось, були дуже щирі

і прости, і лічився він, певне, своїм, близьким чоловіком, бо поведився зовсім вільно, любив співати і таки гарненько виводив українські пісні. Одного разу, зайшовши туди з Софійським, Черепакін почав читати «Кавказ», котрий в рукопису ходив тоді по руках молодіжці, і Тарас радо став йому помагати, повчаючи, як виразніше і певніше вимовляти українські слова, а далі і сам, не втримавшись, з гарячим натхненням відекламував свій стихотвір.

Жив тоді Тарас Шевченко, як помічав оповідач, відокремлюючись,— ні в українській громадці, що купчилась навколо Куліша, ні в театрі, ні в залах Ермітажу, де тоді споруджались іноді любительські українські вистави, жодного разу йому не трапилось його бачити. Нарешті, вважаю не зайвим сказати, що ніколи Черепакін не бачив, але навіть і не чув ні від кого, що Шевченко був коли п'яний або любив упиватися і лихословити (в чому його декотрі докоряють), і не хоче йняти віри, що за ним водилася така вада. Взагалі наш велетень-поет зробив на нього враження людини простої, надзвичайно доброї і щиро переконаної в своїх думках.

1 лютого 1894 р.

НА МОГИЛІ ГЕНІЯ

Кожній культурній і щирій людині, якій доводилось бувати на Шевченковій могилі біля Канева, добре відоме те високе почуття, що охоплює душу на цій святій місці. Висока, з білим хрестом, могила на зеленій горі, під нею пишний Дніпро, а геть-геть навкруги величезна панорама розкішних краєвидів,— все це разом утворює один гармонійний акорд невимовної краси, що вливається в душу хвилями чистого спокою, в яким, проте, легким плюскотом гомонять елегійні нотки тихого, побожного суму... Хочеться лишитись самому на цій великій горі, щоб поринути в задуму, заглибитись думками в тасмниціх своєї «святая святых», хочеться творити тиху молитву і, припавши до лона дорогої могили, плакати чистими, дитячими сльозами.

Але це почуття морального вдовolenня і незрівнянної краси несподівано й грубо ображає брудна рука «обивателя», «прихильника» поета, що й тут, на святій могилі, залишила знаки некультурності, дріб'язкового себелюбства і тупості. Про це вже писалося не раз, але про це слід писати ще та ще, слід картати й ганьбити тих, хто з «місця свята» робить «торжище», хто зневажає пам'ять Великого і ображає почуття пошани до нього, почуття національної честі.

Цього літа довелось мені побути на цій могилі довше і ближче до неї придивитись.

Перше, що прикро вражає око вже на самій могилі,— це дерев'яні сходи, геть-чисто позрізувані написами ініціалів, імен і прізвищ одвідувачів.

Дивно, що поміж усякими написами, що лишили тут «Маші» й «Вані», попадаються навіть прізвища свідомих українців. Я не йняв віри очам, побачивши великими літерами свіжо вирізані ім'я і прізвище одного земляка з Лубенщини, свідомого українця і мого доброго знайомого, з яким я кілька день тому зустрівся в Києві і слухав його оповідання про подорож на могилу.

В тім оповіданні було стільки святого обурення проти «туристів» і всяких гуляк, що ображають і засмічують могилу... А тут — на тобі! Захотів уславитись і вирізав на сходах своє прізвище — читайте, люде добрі, і знайте, що є на світі Петро Іванович Бобчинський...

Саме під той час навідався на могилу давній і вірний доглядач її В. П. Науменко. Він також похитав сумно головою і зауважив, що скоро вже покладе цьому кінець: незабаром замість розхитаних і порізаних дерев'яних сходів збудує нові кам'яні сходи,— тоді вже годі буде вирізувати прізвища.

Такі ж настирливі написи, зроблені олівцем або видряпані ножиком, є й на залізній фарбованій огорожі, і навіть на самім хресті.

І туди досягла рука вдячного прихильника поета!

Тут же, край могили, стоїть Тарасова хата; в ній чотири покої: в однім пробуває старенький сторож, Шевченків небіж — Іван Ядловський, два покої пристосовані для відпочинку приїжджих гостей, а четвертий і є «Тарасова світлиця» або «Тарасова хата».

Коли ми входимо вперше в не знаний ще храм або наближаємось до святого місця, то ступаємо обережно і з затаєною цікавістю розглядаємось кругом. В ту хвилину всю нашу істоту переймає побожний настрій і почуття пошани до того місця.

Те саме почуваємо ми, переступаючи поріг «Тарасової світлиці». Почувається, що в цій просторій кімнаті, чепурно прибраній рушниками й плахтами, прикрашеній великими портретами поета, витає дух нашого національного Генія. Боязко сполохати урочисту тишу — обмінюємось кількома короткими фразами ввічливого або пошепки...

На столі лежить велика книга для записів одвідувачів могили і «Кобзар».

Про записи в цій книзі вже не раз згадувалося в нашій і чужій пресі. Вони вражають некультурністю і безсоромністю їх авторів. Я дозволю собі трохи на них спинитись.

Під час Зелених Свят, коли я там був, не тільки всю книгу, а навіть палітурки її зсередини було геть-чисто заповнено автографами і записами Тарасових гостей. Величезної книги ледве хватило на якихсь 3¹/₂, 4 роки. (Мій товариш В. Ц-л привіз з собою нову велику книгу і поклав її там на столі). Маючи час, я уважно переглянув усю книгу і хочу тут в коротких записках познайомити читачів з її змістом.

Більшість записів у книзі — скромні і коректні: був тоді-то такий-то, часом висловлюються враження, нав'язані красою природи, творами поета, складається йому подяка і пошана, зичать добра Україні та її працівникам. Найприємніше було читати зворушливі, повні благородного чуття записи кількох поляків і великоросів з півночі, особливо з Сибіру. Трапляються гарні записи на італійській і французькій мовах. Записи євреїв всі, без винятку, дуже коректні. Але найгірше, пайприкріше враження роблять записи землячків, «малороссов». Всі ці записи зроблено

на російській і скаліченій українській мові. Я їх тут наводитиму в точній транскрипції авторів.

«6 августа 1913 года. Почтили своим присутствием могилу Т. Г. Шевченка — В. Дроздовский».

«Почтил своим присутствием ратник пер. разряда Владимир Антонович Харченко».

Хотілося б думати, що «ратник пер. разряда», як і його товариш, просто самі не розуміли правдивого значення російського виразу «почтили своим присутствием». Бо інакше, чи ж розуміють вони гаразд: хто вони, а хто Шевченко?

Запис на іншому місці, навпаки, свідчить нам, що автор його добре знає, хто він такий, чий син, якого батька, бо тут же подає свій «посемейный список», зазначає власне громадське становище і навіть наводить справку з родоводу.

Багато одвідувачів, особливо з «землячків», приїхавши на могилу поета, раптом починають відчувати в собі дар поетичної творчості і в пориві натхнення складають і записують у книгу сильно-таки погані вірші. Чи не думають вони тим способом приподобатись Тарасові, чи виявити до нього ще більшу пошану? Один добродій в моїй присутності щось з добрих дві години прів над книгою, видушуючи з голови поетичну олію. Вірш вийшов довгий, на цілу сторінку, але з делікатності я не буду його тут наводити.

Замість його ось віршик анонімного автора, такий характерний для землячка-малороса.

«Тарас, Тарас!
Чого ты погас
В такі літа молоденькі?
Всякі люцкі витребеньки
Тебе узяли та в могилу потягли
Далеко од нас».

Ось простосерде признання якогось невідомого автора, що трапив на могилу випадково.

«Привел меня сюда лишь случай,
Но я признателен ему,
Что увидел тут над кручей
Могилу гения святу...»

Наведу ще один російський вірш, в яким наївність іде в парі з логікою, що, очевидно, цілком відповідає і літам автора.

«Посетила я твой домик
Побывала у могилы

Но хоть ты и не был комик
Но и вид здесь не унылый.
Нагулялась я здесь вдоволь,
Напилася чаю,
Закусила земляникой,
И с досадой уезжаю».

Під віршем підпис: «Гимназистка Киевской Гимназии Е. А. 18 июня 1912 г.».

Хочеться спитати: мила дівчинко, чи скінчили ви вже гімназію? Коли засіли в якімсь класі, то шанси ваші слабенькі, бо двічі перед «но» ви забули поставити кому (запяту) та й з логікою у вас тугувато.

Вірш цей, очевидно, не сподобався іншим одвідувачам могили, бо в кінці його збоку під фразою «И с досадой уезжаю» знаходимо таку нехвальну увагу: «Туди тобі й шлях! Дай Боже не вертаця», а ще нижче таку атестацію: «Здорово розумна. Аж дурновата».

Я вже згадував, що на тім же столі лежить і «Кобзар», але в якому вигляді!.. Весь розбитий, палітурки одірвані, пошматовані й зашмаровані листки випадають. Мабуть, ретельно його читали!

На палітурках і на полях листків записи прізвищ і дурні уваги та замітки.

На сторінці 33: «Здесь был артист-турист, некто, если можно так выразиться Мстислав Донцов и другой турист-артист по имени, так сказать без околичностей, Николай Лопатинов».

Шановні артисти Мстислав Донцов (чи не краще б йому назватись «Мстислав Удалой»?) і його достойний колега, очевидно, почували себе на могилі так же вільно, як в уборній за лаштунками канівського театру або в заїжджій корчмі, де звикли забавляться дешевими жартами. Що то розум, культура і золотий гумор!

Але в жартах не пасують перед «артистами» і звичайні смертні. На стор. 121 читаємо: «Був у тебе...» Тут же іншою рукою запитання: «Де, в могилі, чи, може, кумом, або батьком посажонным?»

Записи на сторінках «Кобзаря» почасти можна пояснити тим, що в книзі, призначеній для цього, вже не стало місця, почасти нерозумінням своїх вчинків і легкомисністю записувача.

Ось приклади, що свідчать тільки про малокультурність, але в кожнім разі не про злий намір авторів.

«Посещали могилу Шевченка две подружки Саша Котляревич и Вера Житняя, а Причина любимая ихняя песня 1912 года 5 августа в 6 часов дня. Прощайте не знаю колы тут буду Саша». На

стор. 495: «Посетила могилу Тараса Шевченка Галя З. Полтава 9 юля».

Як я вже казав, записи євреїв взагалі коректні і прихильні до пам'яті поета, зате уваги до них наших «землячків» відгонять специфічними пахощами чорносотенства. На стор. 101: «Я здесь и читаю интересное. Соня Хабик из м. Городище 10 августа 1913 г.» «Б. Рахманович 18/IV 1913 года». Увага другою рукою: «Бейлисиада».

На стор. 111: «Была здесь 16 августа 1911 года Рахиль Ракита и Ципа Беринская». Увага: «Юсель Пашков и Сруль Бейлис». На стор. 129 якийсь істинно руський патріот вибухає такою тирадою: «Ой бідний батько! Бідний батько! тебе жиды бачуть в тебя батьку тики чхають: попры ты их полинякой! оцих жидив Бейлисов».

Годі. Здається, й цього досить, щоб зрозуміти, хто справді чхає на «Батька Тараса».

Я дуже уважно шукав у книзі підпису члена Державної Думи Анатолія Савенка, який, описуючи свою подорож на могилу, проливав на сторінках «Києвлянина» крокодилячі сльози та нарікав на українців за те, що не вміють шанувати свої національні святощі. Очевидно, і на цей раз Савенко збрехав і на самій могилі не був, бо в книзі його підпису нема. Чи втерпів би він, щоб не розписатись? Тільки на стор. 59 «Кобзаря» я знайшов такий красномовний запис, мабуть, одного з його однодумців:

«Да здравствует украинофильство! В. Корецкий».

На невеселі думки наводять всі ці записи.

«З ПІВНОЧІ» ТВОРИ ПАВЛА ГРАБА [ГРАБОВСЬКОГО]

З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка заходом і коштом невтомного працівника д. Костя Паньківського, яко 16 книжечка «Дрібної Бібліотеки», вийшов недавно, під вищезазначеною назвою, збірничок поезій одного нашого землячка, котрого доля-мачуха загнала далеко-далеко від рідного краю, межі суворі тайги та нетрі, на далеку Північ. Нам і раніш доводилось читати (і в часописах, і в окремім виданні «Пролісок») пісні-ридання цього страдника-поета, і вони завжди глибоко вражали нас своєю непідробленою пирістю, художньою формою і чесним, суто громадянським напрямком; тим-то і тепер ми з великою цікавістю взялись до читання нового збірничка його віршів. Коли ще раніш, читаючи вірші цього автора, ми спостерігали в них значну перевагу так званого «мінорного тону», перевагу журних безвідрадних співів, то цей новий збірничок (принаймні перша половина його) зробив на нас ще сумніше, ще більш придавлюєче враження...

Правда, натщесерце не заспіваєш коломийки, але факт лишається фактом,— ми ж лише його констатуємо. Більша частина цих віршів, як і сам автор признає в передмові,— намучений розпачливий зойк в'язня, присудженого на сконання в тяжкій неволі; де-не-де ще прорветься сміливий поклик до праці, до борні, але зараз же той поклик і затихає під приступом пекучого болю, під тягою самотності. Свою гірку долю поет прирівнює до долі нььки України:

Життя нелюдське, життя жорстоке
Панує вколо, панує всюди...
Кругом болото грузьке, широке,
Труйне повітря вдиhaють груди.
Великий світ наш... нема ж до кого
Ні пригорнутись, ні забалакать...
Самотне серце з болю тяжкого
Не перестане довіку плакать.
Та вже недовго; вже дочуваю —
Надходить сумно кінець довчасний...
Прощай, мій любий, коханий краю,
Як я забутий, як я — нещасний!

Ніякого виходу не бачить поет з того тісного, зачарованого кола,
в котре замкнено його життя, і він в розпуці питає:

Куди подінусь я з нудьгою,
Куди подамся від журби,
Робак, роздавлений ногою,
Нікчемна іграшка судьби?!

А не бачачи виходу, поет зрештою доходить до переконання,
що треба скоритись, треба потурати.

Тяжко, гірко визирати
З самотньої хати;
Кругом німе або враже...
Хто ж привітне слово скаже!
Треба потурати!
Не виходять думи-втрати
З самотньої хати;
Вік гостей лихо чорне...
Хто ж до серця, хто пригорне?
Треба потурати!
Нема куди утікати
З самотньої хати —
Скрізь пустиня, скрізь безлюдно...
Як не сумно, як не трудно!
Треба потурати!

Була якась щира душа, котра могла б і пригріти, і розважити
поета, та й та не судилася.

Весь огорнутий журбою
Безнадійно плакав я
Та нудився за тобою,
Царівниченько моя!
Стихло, змовкло все те згодом...
Не приходь же знов на ум.
Не ворух своїм приходом
Зниклих жалів, змерлих дум.
Бо як знати? Іскра тліє;
Доторкнешся — спалахне:
Вдруге серце наболіє,
Встане марення сумне.

Ми навмисне навели тут витяги стихотворів, котрі нам перші
на очі трапились і, здається, грубо не помилилось, коли скажемо,
що такий або подібний цьому загальний відпечаток, щодо лірич-

ного настрою автора, носять на собі і всі його стихотвори, звичайно, не беручи на увагу перекладів, де поет мусить переспівувати чужі і думи, і почуття.

Нема що казати про вартість цих стихотворів,— кожний читач з наведених зразків сам переконається в їх красі і гармонійності; ми самі замилуємось в них і нам дуже б не хотілося кидати авторові докір за деякі їх дрібненькі хиби, проте ж, задля безстороннього і правдивого осуду, ми мусимо це зробити. Ми робимо закид авторові за невиробленість його стихотворів; на всіх них лежить відпечаток якоїсь хапливості, незакінченості, наслідком чого являються, небажані взагалі в нашій мові, москалізми, а часом перекинуті або навіть і зовсім ковани слова там, де при більшій увазі, можна б, здавалось, без них обійтися. Ми не будемо наводити тут таких слів; попередній критик «Проліска» (збірничок цього ж автора) зазначив їх в своїй статті за той рік; скажемо тільки, що вони подібуються і тепер, в новім збірничку, надто ж в речах, перекладених з інших авторів. Переклади зроблено: з Байрона («Шильонський в'язень», «Замок Альба»), Пушкіна, Добролюбова, Полонського, Плещеева, Майкова, Курочкина, Якубовича (також засланець в Сибіру), Козлова, Веневітінова, Михайлова (Шеллера), Мея, Апухтіна, Боровиковського, Лихачова, Бикова, Мартова, Щербини, Водовозова, Пальміна і інших. Дуже ми вдячні авторові, що він познайомив галицьку публіку з видатнішими російськими поетами. Книжечка досить товстенька, коштує 20 крейцарів і, як всі видання д. К. Паньківського, виглядає чепурно і красно; то ж, уважаючи на таку тану ціну і внутрішню коштовність її, ми радимо взагалі всім, надто ж нашим браттям, закордонним українцям, набувати її в якнайбільшій числі.

ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ

Сумна звістка наспіла до нас з України... 2(14) лютого ц. р. в с. Матронівці під Борзною по довгій і тяжкій хворобі на 78 році життя упокоївся найстарший ветеран нашого письменства Пантелеймон Олександрович Куліш.

Дивне якесь, невиразне почуття огортає мимоволі душу при цій коротенькій звістці: чи то сум тяжкий, болючий, чи то ніби якесь прикре, гірке невдоволення... Плине воно, те почуття, десь зі споду душі разом з свідомістю, що ось вже урвалось щось, нема вже чогось, що було близьким, дорогим серцеві, що так хвилювало його, торкалось його найніжніших струн і хоч, може, часом завдавало смутку і болю, та проте було миле, бо було своє, рідне. Так урвалось... урвалось життя чоловіка, що, яко живий свідок минулого, зв'язував нас ще з тими часами, коли жив наш народний геній Т. Шевченко і вся та славна Кирило-Мефодіївська плеяда, що більш як півстоліття займав визначніше становище в літературі і національно-політичній житті України!

Що ж скажемо ми тепер на прощання, яким словом останнім повітаємо небіжчика, що вже врядився в далеку божу дорогу?

Нерідко чули ми: «Куліш егоїст», «Куліша пиха задавила», а часом ще гірше, ще прикріше. На те скажемо: Куліш ходив по тій же грішній землі, по якій і всі ми ходимо, до його ніг прилипала така ж грязь і таке ж сміття, що прилипають і до наших ніг, та тільки Куліш був великим чоловіком, яко такий, він звертав на себе більшу увагу і тому-то його навіть найдрібніші особисті вади западали нам в око скоріш, ніж вади людей звичайних, нічим не визначних.

Що ж до його принципіальних помилок, до зміни в переконаннях (як, напр., хибні історичні погляди і інше), то мусимо тут піднести один безперечний факт, це те, що коли Куліш міняв переконання, то міняв їх щиро, безкористовно,— він помилявся, але помилявся в добрій вірі, шукаючи правди, а не помиляється хіба той, хто нічого не робить,— Куліш же робив занадто багато. Зрештою такі раптові зміни, такі впадання в контрасти нерідко трапляються з великими таланами. Віктор Гюго з рояліста раптом змінився в республіканця, Лев Толстой з бонівана і епікурейця в ригориста і філософа-мораліста, Достоевський з атеїста і соціаліста в містика і консерватора. Таких фактів в історії купа. Великий талант не задовольняється буденною стежкою життя, дрібною аналітичною

роботою, — він шугає буйною фантазією поза межами звичайності, шаблонності, шукає іншого виходу і нерідко в тім велетенським розмаху впадає в несподівану скрайність.

Так було і з Кулішем. Великий безперечно талан його не хотів і далі йти протоптаною стежкою, і от він, написавши найліпші свої твори в молодім віці, в розцвіті сил, зрештою, коли талан його був вже на пружі свого розвою, намагається дати щось цілком нове, оригінальне, і тоді Куліш (на 55 році життя) пише звісну «Історію возсоединенія Руси», а раз написавши її, старається вже обставати за нею, видає до неї ще «Матеріали», там далі йдуть вже такі речі, як «Крапанка», «Хуторна поезія» і на останці статті в «Русском Обозреніи»...

Тут ясно видно, як талан його разом з старістю починає поволі все слабшати і виснажуватись. Він вже не пише таких художніх речей, як за молодих часів (напр., як перші його «Оповідання», «Чорна Рада», «Записки о Южной Руси» і ін.), не пише навіть майже нічого свого, оригінального, а займається переважно перекладами світових європейських творів і св. Письма. Коли я пригадую життя Куліша, я чомусь пригадую долю України, що, досягнувши апогея своєї сили за Богдана, власне ж тоді зробила один хибний крок і не годна вже була вернутись назад. Весь Куліш — це якась фатальна помилка долі: вродись він трохи раніш, коли ще не було Шевченка і Костомарова, і він, можливо, був би великим поетом, великим істориком. А тепер... тепер тяжко знайти такого другого чоловіка, що рівночасно заподіяв би Україні і стільки добра і стільки шкоди, як Куліш. Та проте які б не були його провини, заслуги його певно перевищать їх! Не в цій побіжній замітці та й не так легко зробити критичний осуд коло-сальної літературної діяльності Куліша, піднесу тут тільки ту надзвичайну плідність, з одного боку, і ту різnorodність його діяльності, з другого, і цього вже, думаю, досить буде, щоб признати йому великі заслуги на полі нашого письменства. Справді, творчість Куліша обіймала щось сім, коли не більше, галузей літературних, а власне: епічну, ліричну, драматичну, белетристичну, історичну, етнографічну і педагогічну, при всьому тому він ще визначився як перекладник Шекспіра, Шіллера і інших світових поетів, а також і св. Письма. Все написане ним тяжко й перечислити, а разом взяте до купи воно певно б зложило добру, мало не енциклопедичну бібліотеку. Найвищого ступеня творчість його досягла в формі белетристичній — оповіданнях і повістях; його «Орися», «Чорна Рада» вважаються перлами української літератури.

Нагадаємо тепер в коротких рисах визначніші факти з життя цього письменника. Родився Куліш 27 липня (8 серпня) 1819 р.

в містечку Воронежі Глухівського повіту Чернігівської губ. Батько й мати його походили з давнього козацького роду і були людьми заможними і поважаними на всю околицю.

Перші початки грамоти малий Панько побирав дома, спершу самохіть від своєї кузинки Лесі, що була старша від нього на чотири роки, а потім від дяка Ондрія; коли підріс, то батько під намовою матері (неписьменної, але світлої людини) віддав його до гімназії в Новгороді-Сіверській. Будучи в гімназії, він вже написав повістку «Циган», взявши зміст її з оповідань матері, написав її мовою українською, бо знав цю мову змалку і ліпше, ніж російську, якої мусив навчитись вже в гімназії. Не скінчивши гімназії, він подався до нововідкритого університету в Києві, де вступив спершу на факультет словесний, а потім перейшов на правничий. Студентом спізнався Куліш з проф. Мих. Максимовичем, що полюбив його дуже, читав з ним українські думи і пісні, а також і інші книжки і нахилив його до робіт етнографічних.

Не скінчивши університету з причин матеріальних, він за протекцією М. Юзефовича дістав посаду учителя при дворянській школі в Луцькому на Волині, звідки по сімох місяцях перевівся на таку ж посаду знов до Києва. Тут він написав і видав свій роман по-російськи «Михайло Чарнишенко» і, обійшовши Київщину, зібрав матеріали до «Записок о Южной Руси». Тоді ж він спізнався з польським письменником Грабовським і хоча увійшов з ним в ближчі зносини, але не міг ніяк погодитись з його політичними переконаннями, бо той дивився на українську історію через польську призму. Кулішеві твори («Орися», історичні думи «України» і інше) Грабовському дуже подобались, і він похвалив його, радячи писати далі. Тут же, в Києві, Куліш познайомився з Вас. Білозерським, Шевченком, Костомаровим і іншими, що і згорнулись в одну близьку громадку, перейняту загарливим патріотизмом до неньки України і щирою охотою працювати на її користь. Тим часом Куліш, друкуючи свою «Чорну Раду», написану тоді ще по-російськи, в «Современнику», почав листуватись з редактором його Плетньовим і той запросив його до Петербурга, знайшовши для нього дві посади. Куліш переїхав до Петербурга, але й там за великими клопатами і роботою не забував київської громадки, листувався з Білозерським, Костомаровим і іншими, цікавлючись тим, що вони роблять.

В Петербурзі він написав «Повість об украинском народе» і докінчив «Чорну Раду». Своїми здібностями і працювитістю він приєднав собі великі симпатії Плетньова; за порадою цього останнього Петербурзька Академія наук вирядила його своїм коштом за границю на студії, щоб, вернувшись, взяв місце ад'юнкта академії і кафедру слов'янських літератур в університеті.

Ідучи за границю, він завернув в Борзенщину і оженився з Олександрою Білозерською, сестрою Василя, свого приятеля; спізнався з нею він ще раніш, гостюючи у її брата під час різдвятих свят. Шлюб відбувся 22 січня 1847 р. в селі Оленівці, причому Тарас Шевченко був боярином. Щасливі молоді рушили за границю, а з ними разом поїхав і Василь Білозерський; та в Варшаві сталась їм несподівана халепа: Куліша і Білозерського арештовано за приналежність до Кирило-Мефодіївського братства і відвезено до Петербурга в Петропавлівську в'язницю. Братство це, хоча й потайне, але з чисто легальними замірами, було засновано Костомаровим, Білозерським і іншими, коли Куліш був в Петербурзі, і мало на меті ідеї загальнослов'янського єднання, а в найближчій будучині — скасування кріпацтва способом ширення гуманітарних ідей серед суспільності. До братства цього не були притягнені ані Шевченко, ані Куліш, бо вони, як люди з визначнішим таланом, кожний зокрема, йшли манівцями до тієї ж мети, до якої простували братчики широким шляхом, і на-ржати їх на перешкоди і неприємності з урядом було б шкода.

Тим не менше невинного Куліша по довгих інквізиційних допитах в Третьюму відділенні (вища жандармська інституція) і тяжкому ув'язненні заслано в Тулу без визначення терміну. Там Куліш, багато працюючи, написав кілька історичних повістей і романів в мові російській; зрештою по трьох роках і трьох місяцях дістав він випадково амністію від царя і вернувся знов до Петербурга. В Петербурзі жив літературною працею, потім вступив на державну службу, а коли йому сприкрили тамопні відносини, то поїхав на Україну і в Полтавщині зайнявся господаркою; за той же час він виготовив свої «Записки о жизни Н. В. Гоголя», спорудив 1-й том «Записок о Южной Руси» і докінчив повість «Феклуша». Потім жив в Києві, в Петербурзі, де видрукував виготовлені свої праці, а між іншим оброблені ним «Проповіді о. Гречулевича». В Петербурзі заложив свою друкарню, але йому не повелось і він мусив її спродати.

Після цього Куліш з своєю жінкою об'їхав трохи не всю Європу і, повернувши в Матронівку (родинне село жінки), написав там російську повість «Майор» і інші речі. За якийсь час він знов живе в Петербурзі, видає свою «Граматику», альманах «Хата» і бере найгарячішу участь в українській часописі «Основа», видаваній його швагром Вас. Білозерським; в цій часописі умітив він дуже багато найрізноморідніших своїх праць. По смерті Шевченка і забороні «Основи» їде він з Костомаровим за границю, живе в Монако, в Генуї, Відні, завертає й до Туреччини і зрештою на відпочинок простує до Полтавщини, родовища Гоголя, де пише свою поему «Великі проводи», після чого знов опинюється в Пе-

тербурзі і друкує там збірник своїх поезій «Досвітки». В Петербурзі зазнав він великої нужди, змушений заробляти шматок хліба перекладами і іншою дрібною журнальною роботою (там між іншим переклав він з англійської мови Маколея), та годі було витримати так далі, і от він переїздить до себе на хутір, провадить там господарку і пише історичні праці («Історію боротьби козаків за Павлюка і Острияниці»). По якімсь часі з протекції міністра Мілютіна вступає він на державну службу в Варшаві, але й тут йому не повелось з powodu пасквіля, зробленого йому Головацьким, і він мусив ту службу покинути. Діло було так. Головацький умістив в «Слові» приватний лист Куліша, неможливо ним перекручений і понівечений, де Куліш ніби «во имя русского единства» відрікався від свого правопису, так званої «кулішівки». Куліш заперечив цьому в листі до Партицького, виявивши фальсифікат листа, оголошеного Головацьким. Деякі реакційні російські часописи скористали з цього факту, щоб обкидати Куліша болотом, і уряд став вимагати від нього, щоб він висловив погорду галичанам і таким робом урвав зв'язки з галицькою русько-українською громадою, — Куліш того не зробив і мусив уступити з посади. Навесні р. 1869 він жив у Празі, потім переїхав до Відня, гостював в Галичині (в Тернопільщині у Барвінського) і вернувся знов до своєї Матронівки. Нав'язавши зносини з галицькою народовецькою громадою, він став містити свої твори в часописах «Вечорниці», «Мета» і «Правда».

В 1871 р., знов живучи у Відні, він разом з д-ром Пулієм перекладав св. Письмо і там вже видрукував Євангеліє по чотирьох апостолах, а того ж року у Львові видав Псалтир.

В р. 1872 він знов навідався до Галичини, а в рр. 1873 і 74 жив в Петербурзі, де написав і видав перші два томи своєї «Історії воссоединения Руси» (III том був виданий в Москві). Цей відомий твір викликав страшне обурення у всіх щирих патріотів, бо був написаний з тенденціями, цілком протилежними давнім Кулішевим поглядам на історію України (козацькі війни звалися там розбишацтвом, а поляки культуртрегерами), а опріч того, там же принижувалась і ображувалась пам'ять незабутнього Шевченка. В р. 1878 Куліш в листі до О. Барвінського заявив, що він вже «изломал украинское перо», та, певно, це рішення було хвиливе, бо в р. 1879 він знов поїхав до Відня виправляти український переклад св. Письма. В р. 1881 він хотів з Ів. Омелян. Левицьким видавати у Львові політичну часопись, та якось до того не прийшло, а в р. 1882 він видав у Львові свою «Кршанку», чим знов звернув на свою голову гнів і ганьбу русько-української громади, бо обставав в ній за культурність історичної Польщі і ляв козаків розбишаками. На це дав йому добру відправу Данило

Сліпченко-Мордовець, написавши книжечку «За крапанку — писанка Ол. Кулішеві». Та не вгамувало і це Куліша, і він незабаром видав у Львові свою «Хуторну поезію», написану знов в неможливим напрямі (з дифірамами цареві Петру і цариці Катерині і ганьбою українському народу). В р. 1882 надрукував він у Львові переклад трьох Шекспірових творів («Отелло», «Троїл та Крессіда», «Комедія помилок»), а на другий рік — поему «Магомет і Хадиза»; в тім же році умістив він в альманаху Старицького «Рада» деякі гарні вірші під псевдонімом П. Ратай. З р. 1883 Куліш осівся у себе на хуторі і вже нікуди не виїздив. Тут він написав драму в 5 діях «Байда князь Вишневецький», видану в Петербурзі в 1884 р. Дуже важним є його стихотвір «Прокид від сну», видрукований в «Буковинськiм Альманаху», де він каже, що «своє народне слово з-під польської руїни вигортає», цим віршем він направив свою похибку, зроблену в «Крапанці». В останні часи Куліш працював над перекладами світових поетів, а голов-но ж над перекладами св. Письма, для чого поспроваджував собі праці англійських, французьких і німецьких біблістів і завдав собі багато тяжкої і морочливої роботи.

Сумно, самотно доживав Куліш свої понурі останні дні на хуторі; громада якось забула, занедбала його, хоча він і хотів підтримувати з нею зносини і радо відписував на листи земляків. Прикрими, дуже прикрими здались мені слова Куліша в листі, писанім влітку минулого року до одного мого приятеля (О. Білобородова): *«Хоч після нас і не буде нас,— будуть люди, та не ми, тільки ж бо мусимо працювати під девізію: «Течение жизни скончаш и веру соблюдох...» Вам же все здається не таким, як воно єсть. Ви дерете з вола дві шкури, вимагаючи від мене автобіографії, тим часом як у мене зостається до 80 годів тільки три роки і два місяці. Коли б мої земляки та не були дурні, так щоб не кидати геть моєї кореспонденції (а я й досі, як бачите, на неї щедрий), так от вам і оправдання од моєї вини в ваших молодих помилках».*

Тяжким докором лягають ці слова на душу! З таким чоловіком треба було поводитись обережно, вирозуміло і, оминаючи його особисті вади, панувати його за ті заслуги, що зробив він для України. Як би Куліш не міняв свої переконання, яку б кривду він не вчинив рідній справі, все ж заслуги його незрівняно великі, все ж до останнього передсмертного віддиху він зостався вірним національній ідеї, жив і вмер у к р а ї н ц е м!

Кидаючи і свою грудку землі на свіжу дорогу могилу, я з щирого серця вигукую: «Честь, слава і вічна пам'ять тобі, батьку, за невсипущу працю твою на рідній ниві! Земля тобі пером!»

ЛІРИКА КРАСИ І СМЕРТІ

(«Сон-трава» Грицька Чупринки)

На нашій літературній Парнасі, де в останній час, немов на торговлиці, силкуються зчиняти гвалт, робити ілюзію сенсації різні quasi-модерністи і літературні паяци, що мають бубон замість ліри в руках,— знов появилась похмура постать справжнього страдника-поета, така далека і чужа цьому натовпові, цій галасливій юрбі... Грицько Чупринка знов подарував нам одну з перлин своєї прекрасної творчості — маленьку книжечку, повну такої невимовно звабливої краси, що, коли й переставш читати, здається, бринять з неї гармонійні акорди, ллються хвилями відгуки її чарівної музики. Ця збірка складена всього з 19 поезій, зветься «Сон-трава».

І знов до цієї книжечки, як рудиментарний орган, якийсь appendix, долучено «пролог» Олекси Коваленка. Ні одна з книжок Чупринки не обходиться без цих химерних «прологів», в одній він з жвавистію ярмаркового імпресарію заманює публіку чарами «білої й чорної магії» новітньої поезії, в другій читає акафіста страсто-терпцю-поету, в третій ширяє думкою в чадних хмарах самотньої «філософії», а скрізь з непохитною певністю і апломбом говорить збиті трюїзми, банальності або й просто править теревені. Ці прологи давно вже стали «притчею во язицех» — нервові люди іритуються й лаються, обурені упертою настирністю їх складача; спокійні натури глузують або з посмішкою перегортають їх, не читаючи. Зрештою, всі сходяться на тому, що передмови ці, може, й нешкідливі, але в кожному разі цілком безпотрібні. Отже, я держусь протилежної думки: вони потрібні, як тінь при світлі, як буває потрібне смішне при поважному, низьке при високому і т. д. І сам Коваленко при Чупринці так же потрібен, як... Санчо-Панса при Дон Кіхоті. Нехай дарують мені це порівняння, але в нім є багато реальної правди, і воно само проситься на перо. Творець безсмертного роману, з великою любов'ю малюючи ці два типи, сконцентрував у них дві протилежні вдачі загальнолюдської натури і разом з тим вложив у них стільки симпатичного і гуманного, що добродушний юмор цих постатей не може бути ні для кого особисто образливим при відповіднім порівнянні. Я дозволю собі провести дальшу аналогію між цими двома парами виключно в цілях художньої характеристики.

Простакуватий і наївний взагалі, як селянин, в справах життєвих вузькопрактичний і егоїстичний, хоч і щиро прихильний своєму панові, Санчо-Панса є прямим антиподом Дон Кіхотові, хворобливо-ідеалісту, закоханому в свої мрії, в свою *idée fixe*, високо-благородному, великодушному і здатному на всякі жертви во ім'я лицарської обітниці. От як сам Дон Кіхот характеризує різницю між ними. Він каже до Санчо-Панси: «Я змушую себе бути бадьорим — ти спиши, я плачу — ти співаєш, я знемагаю від посту — ти з трудом дишеш, наївшись по зав'язку». (Ч. II, гл. 68).

Так само і Коваленко своєю здоровою шаблонною природою далекий і чужий Чупринці, хоч і вдає перед другими, а може, й перед самим собою, що подібний до свого пана, бо що у Чупринки до болю щире, те в Коваленка змавповане і пусте. Санчо-Панса любить без упину пустословити і всюди не до речі, без всякого смислу тулити прислів'я, які він «силоміць витягає за волосся», як каже про нього Дон Кіхот. Коваленко в своїх прологах пише захватаними фразами з декадентського лексикону, не відчувачи і не розуміючи їх, цитує Бальмонта і... себе самого! В Санчо-Пансі є дурні шанолюбні мрії про губернаторство і навіть царювання і висловлює він їх в самобутній «філософічній» формі, напр., так: «Зробившись царем, я почну робити все, що схочу, а роблячи все, що схочу, буду робити все, що мені до вподоби, а роблячи все, що мені до вподоби, ніякого біса я більше не захочу, а коли нічого більше не захочу, значить, нічого буде й бажати, а коли нічого буде бажати, значить — і все гаразд». (Ч. I, гл. 50).

Прошу ж тепер порівняти наведене хоча б з уступом з Коваленкового «Прологу» про даремність людських змагань («Даремно б'ються люди...»).

На жаль, місце не дозволяє мені зробити цієї виписки, але кожен може переконатись, що «філософія» там і тут зроблена з одного дуба. А це намагання д. Коваленка спинатись на «декадентські» щаблі, бути вищим понад себе, цей апломб законодавця і тон оракула, — чи не рідні вони можновладним замірам Санчо? Але на Санчо-Пансу находили хвилини, коли мужицький здоровий розум заставляв його промовляти так: «Я неук, болван і в житті своїм нічого путнього не зроблю, а все ж таки думаю, що краще мені вернуться додому годувати жінку і виховувати дітей, ніж волочитись за вашою милістю по шляхах без доріг і стежках без слідів, де не дадуть тобі ні попити, ні попоїсти як слід: сьогодні ціпками одлуплять, завтра те ж саме...» (Ч. II, гл. 28).

Чи ж скаже коли так д. Коваленко? Певно скаже, і час вже сказати.

Звичайно, певної аналогії між Дон Кіхотом і Чупринкою я не стану проводити, але основні риси вдач цих двох ідеалістів прямо

вважають своєю подібністю. Який характер божевільства Дон Кіхота? Коли хтось спитав Санчо-Пансу: «Невже пан твій божевільний?» — «Ні, він не те щоб божевільний, але тільки одважний, як справжній божевільний», — відповів Санчо. Розум Дон Кіхота «созерцательный», а не аналітичний; він, як справжній ідеаліст, живе сугестіями (внушеннями), оберненими на себе ж самого, живе власними ілюзіями, образами своєї хворобливої фантазії; йому нема діла до дійсного життя, він з ним не рахується і не хоче пристосовуватись до нього; не вміючи серйозно вдумуватись, поглиблятись в закони людського життя, він лиш інстинктом відчуває його негармонійність, гиду, нечисть і пояснює собі це містичними впливами, «чарівництвом», — звідти його візіонізм і божевільство. Стикаючись з поєдинними прикрими фактами життя, він не завжди буває божевільним, а часто просто неблагорозумним, за що й терпить тяжкі удари, на які реагує божевільними криками болю. Він щасливий в свідомості виконаного обов'язку, бо, як тепер кажуть, завжди «чесний з самим собою» і те дає йому вітиху щастя. Нарешті, він зневажає розкоші буденного життя, що принижують дух, накладають золоті кайдани, — він незалежний і завжди самотній.

Таким чином, одірваність від життя, неблагорозумність і внаслідок неї тяжкі муки серця, властивість бути щасливим і незалежність разом з самотністю — от головні елементи вдачі «лицаря сумного образу» Дон Кіхота.

Ці ж елементи властиві і вдачі сучасного поета декадентського типу. Всі їх прощу мати на увазі при моїм розгляді поетичної творчості Грицька Чупринки.

Чи має Чупринка певний позитивний, критично продуманий світогляд? Безперечно річ, ні.

Він, як Прометей, схопив і приніс з собою на землю божий огонь, але не годен осяяти ним людськість; він безтямно жбурляє каскади блискучих іскор і сам спалюється в тім огні. Ось як він сам признається в своїй безрадності:

Останній звук моєї ліри
Не буде криком безпорадним,
Не буде стогоном зневіри,
А гімном радісно принадним...

.
Той звук лишить благословіння
Співцям весни, співцям прийдешнім,
Пророкам вільного творіння,
Серцям палким, умам безмежним,
Що власним полум'ям горіння

Освітять путь мерцям тутешнім.
(Ст. 30)

Себе він, очевидно, вважає тільки «предтечею» «пророків вільного творіння».

Правда, деякі натяки на світогляд він дає в поезії «Чисті душі»:

Найдрібніший атом
Вкрай прибитого народу
Зможе бути вільним братом
Бурі, моря й небозводу.
Як з високої жаги
Розгадає всю природу
І пізнає дивну вроду
Навкруги.

Це його, правда плиткенька, філософія пантеїзму, розуміння суцільної «світової душі». Так, ніби уривок чи натяк з Шеллінга. Далі він ясніше натякає на етику особи, кажучи, що

До святої брами
Прийдуть *чисті вільні люди*

і етику громадянську —

Що були *проводирями*
Для *сліпих братів* повсюди,
Що в морях відкрили брод,
Що без жаху, без зануди
Підставляли *сміло груди*
За народ.

От і весь його світогляд зовнішній, так мовити б, макрокосмічний; далеко цікавіший внутрішній, мікрокосмічний, хоч це вже власне не світогляд, а тільки вияв внутрішнього життя, інтимних переживань.

Насамперед виразно виступає його одірваність од життя і небажання накладати на себе пута й кайдани кохання, сім'ї. В поезії «Гордість співця» він каже:

Не оддам я за кохання
Море муки і страждання,
Де топлю найкращі сни.

і в поезії «Самотність» —

Всіх моїх мук не загоїть *сім'я*
В тихім *буденнім* еднанні.

Ще краще, сильніше і глибше висловлює він свою одірваність і гордість в прегарній поезії:

Постій! Ні слова про кохання!
Душа поранена не хоче
Будить палкого поривання
В обіймах темряви і ночі.
Коли не гріє сонце ясне,
Коли не світять ясні зорі,—
Нащо чуття короткочасне
Отруйно лити в душі хворі...

.....
Тепер тривожно серце чуле
Питанням іншим схвилювалось;
Таким страшним, таким таємним,
Таким настирливим питанням!
Іди ж, не руш мене нікчемним,
Давно *провіреним* коханням!

Поет, що живе, «мов дух, в самоті, в чарівній висоті, в глибокому ефірі», каже:

Красоті помолоюсь
І залююсь.
Розіллюсь
В передзвонах на царственій лірі.

І він уміє ловити цю красу, викликати її зі споду душі. У віршовій формі він справжній джентльмен поезії.

В яких чудових нюансах, в яких ніжних фарбах накидує він зимовий пейзаж («З вікна») і якими сильними, гучними акордами малює бурю («Буря», 29).

Поезія «Еол» (20) чарує ніжними, лагідними передзвонами арфи, але, на жаль, автор досягає цього неграматичними, вульгарними кінцівками: дзвоне (зам. *дзвонить*), голосе — носе (зам. *голосить, носить*).

Трапляються і невдало скуті слова, напр., «новосильний», хоча є і дуже вдалі та гарні. Та це дарма. Цих вад майже непомітно — їх покриває розкішна музика ритму і різnorodних метрів. Тут поет іде за лозунгом Верлена: «De la musique avant toute chose!» («Музики насамперед»).

Та й помимо всього він близький і рідний П. Верлену своєю гріховністю і глибокими тонами розпуки, тим, що не хоче миритись з жахливою дійсністю, коли попадає в її гріховні обійми.

Гарними музикальними ілюстраціями таких настроїв мені здаються «Фантастка» і особливо «Гріх», [ця] якась трагічна музика ображеної до кривавого болю душі.

До речі, ординарна річ, що стоїть нижче Чупринки, — «Чорноморська балада», бо це зрештою і не балада, та й написана вона так, як може написати кожний.

Дійшовши до страждання, Чупринка полюбив його, зробив його своїм культом. Це не гримаси самогубця Карманського, це смертельний жах і біль виснаженого, вимученого до краю чоловіка, що знаходить порятунок і вихід тільки «в смерть». Тому він і каже:

Смерті в очі я загляну,
Жах могильний я стерплю,
Все одно я маю рану,
Нестерпучу, нездоланну,
Рану смертного жалю.

І «Сон-трава» — це смерть, опоетизований культ смерті.

Цією поезією одкривається збірка, а за нею іде цикл «Подзвіння». Краще цього циклу, мені здається, я нічого не читав в такому роді ні в нашій, ні в світовій літературі. Вицвічувати, розглядати його частками був би злочин, — його треба читати ввесь, треба відчутти. Поминаючи незрівнянну віртуозність вірша, — його гнучкість, мелодійність, глибину нюансів і несподіваність музикальних фігур, — він вражає до дна душі своїм натхненним трагізмом, як «Marche funèbre»¹ Шопена.

Такі речі ніколи не згладжуються з пам'яті, не забуваються...

Якби Чупринка нічого не писав, окрім цього «Подзвіння», то й тоді його треба вважати першорядним талантом. Ні з одним з наших поетів я не можу рівняти Чупринку — настільки він специфічний, оригінальний, новий, навіть чужий серед нас.

¹ Похоронний марш (фр.).

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ

«ІСТОРІЯ УКРАЇНИ»

Перед нами новий монументальний твір професора української історії на Львівському університеті. Це велика книга, що містить несповна 35 аркушів добірного друку, прикрашеного кількома сотнями (десь понад 400) різних артистично виконаних ілюстрацій, знімків, портретів, карт і планів. В переважній більшості знімки ці «автентичні», зроблені безпосередньо з старих портретів, малюнків, гравюр, будинків, без прикрас і фантастичних домислів художника; стрічаємо тільки кілька рисунків, що на підставі певних історичних даних (старих монет, печаток) пробують відтворити портрет чи образ давнього діяча. Не можна не вітати такої «обережності» автора-видавця, бо навіть поминаючи так важну історичну правдивість знімків, що, завдяки умілому добору, часто справляють і якнайкраще художнє враження, мусимо згодитись з думкою шановного автора, що стара гравюра чи малюнок дають нам ще й зразок тодішньої техніки, артистичної творчості, художнього розуміння взагалі. І справді, які прегарні кінцівки і заставки, взяті з автентичних джерел, подано в цій книзі; як багато промовляють нам своєю високою художньою концепцією і виконанням знімки з срібних оковок якогось рогу, шпатель, з фризів церкви, різьблених візерунків на плитах, намистах, череп'ї або заставок з Євангелія!

Весь виклад поділяється на шість частин: I. До заснування Київської держави; II. Життя державне; III. Доба литовсько-польська; IV. Доба козацька; V. Упадок козащини і українського життя і VI. Погляд на українське відродження. В додатку знаходимо ще порядки і родоводи князів та гетьманів і пояснення до ілюстрацій, але, на жаль, нема там історичного покажчика власних імен та географічних назв, щоб знати, на якій сторінці історії треба їх шукати; бажалося б також більш детальних та ширшого масштабу карт, в тім числі особливо карти сучасної України, що помогла б наочно орієнтуватись в історичній перспективі. Ще одно бажання, слухність якого відчуває сам автор, виправдуючись великим розміром книги і браком місця, ми таки мусимо відзначити — це щоб в VI частині «Погляд на українське відродження» був значно поширений — ще бодай один аркуш друку не так вже б обтяжив книгу, зате дав би можливість прозвучати

повнішому акордові національної епопеї. Залишаючи науковий розгляд цієї праці спеціалістам, зазначимо тільки, що самий виклад при всій своїй солідній науковості є разом з тим і популярно-зрозумілий, місцями просто художній. Автор уникає фантастичності, непевних тверджень, часом буває скупий, поздержливий на відомості (напр., у відділі про міфологію слов'ян), зате уміє прикрасити свій виклад художніми зразками з народного епосу (напр., чудовими перекладами київських билин), цінними вказівками характерних ознак побуту, часу і талановито зв'язати поєдинчі факти і події, освітливши їх провідною ідеєю.

Цю висококоштовну працю, що дає громадянству наш шановний учений, як свій ювілейний подарунок, ми повинні прийняти з великою подякою і з свого боку подбати про якнайширше її розпо-всюдження.

БОГДАН ЛЕПКИЙ
«КИДАЮ СЛОВА»
Нариси й оповідання

Визначний поет-лірик Богдан Лепкий має у нас вже певне ім'я і як белетрист. Звичайно, його лірична поезія без порівняння вища від його творів белетристичних, в чім мене ще раз переконув і остання збірочка його дрібних оповідань, про яку маю оце писати. Збірочка ця має на увазі спеціально читачів з народу, для того пристосована вона і викладом, і змістом уміщених в ній оповідань. Тим дивніше виглядає пролог до неї під заголовком «Кидаю слова», що був раніше видрукований в «Українській Хаті»; написано його в імпресіоністичнім тоні, ніби трохи під В. Стефаніка, що цілком не відповідає реалістичному характеру самої збірки і ледве чи дасться до легкого зрозуміння простого читача. Вся збірка складається з 6 народних оповідань: «Дочекався», «Донька і мати», «Прикрий сон», «Вона не з тих», «Добив торгу» і «За що?». Найкраще і найсильніше враження робить перше оповідання «Дочекався». Селянин Микола Миколишин, невпокійна голова, ціле життя своє воював з старими порядками на селі та в повіті — з війтом та його приближниками, з темними селянськими силами, що стояли на заваді поступу і освіті, і багато він за це намучився, але не схитнувся в боротьбі. Остання його праця — це віче за нове виборче право, і вже старий і недужий об'їхав він усі села навколо, зібрав на схід десять тисяч свідомих голів, що домагалися широкого горожанського права, і хоч до села прислали військо, що протягом двох тижнів вчиняло там «порядок», проте воля народу перемогла — селяни добились нового виборчого права з загальним, безпосереднім, тайним, хоч і нерівним ще голосуванням. І от вже призначено нові вибори, а старий Микола лежить у ліжку, знеможений тяжкою недугою, чекаючи спокою, смерті. Але це тільки слабе тіло бажає спокою, бунтівнича думка не хоче його, вона зводить немічного діда з ліжка і веде його до виконання громадського обов'язку на виборах. Старий, ледве пересуваючись, їде з синами до ближнього села на вибори. Ідучи полями, засіяними яриною, він згадує своє минуле, повне горя і мук. «Під тим хрестом двірські гайдуки вбили мого батька, а вашого діда,— каже він, знімаючи шапку.— Вас, діти, хіба власні хиби та власні гріхи битимуть. А там трохи дальше під межею привела мене мати на світ і в подолку додому принесла...

Тверді були часи, бодай ніколи не вертали...» Нарешті приїхали; сини хочать вести попідруки батька, але він того не хоче, соромлячись перед чужими людьми, і, спираючись на плечі синів, іде в хату, щоб подати свій голос. На увагу когось, що він міг би і дома лишитись, бо голосів і без нього досить, Микола одповідає: «Досить чи не досить, того ніхто не може знати, а мені в гробі спокое не було б, якби не зробив того, що до мене належить». Подавши свій голос та сідаючи на воза, він каже: «А тепер спішіться, щоб живого додому привезли». Оповідання написано скількома штрихами, але так яскраво-художньо, що зворушує читача. З інших оповідань я вважаю найкращими: «Донька і мати», де змальовано представників двох різних світів: освіченої доньки і темної, забобонної матері, що дає себе обдурити циганці, і «Вона не з тих» — художній малюнок завзятої молодиці, що, завдяки своїй гарячій вдачі, має за це багато клопоту і біди. Обидва оповідання написано дуже гарно в стилі «Баби Палажки» І. Нечуя-Левицького. Гарненьке оповідання і «Добив торгу», де єврей хитрим підступом обдурює сільську бабу, купуючи в неї за безцінь нивку, на якій він знайшов джерело нафти. В усіх цих оповіданнях помітно в автора добрий хист вдумливого художника, знавця народної психіки і побуту. Гіршими значно мені здаються оповідання: «Прикрий сон» і «За що?», написані елементарно і грубо, хоч і в них трапляються гарні місця. Взагалі ця книжечка хоч і не визначається особливими достоїнствами, що ставили б її понад рівень нашої народної літератури, все ж являється бажаним придбанням, і я щиро зичу редакції «Народної Бібліотеки» такого ж добору оповідань і надалі.

ПАМ'ЯТІ В. БЕЛІНСЬКОГО

В цім році минає сто літ з дня народження великого російського критика В. Г. Белінського. Щоб справедливо поставитись до Белінського, треба завжди мати на оці — про якого Белінського, власне, про який період його діяльності йде мова. Як кожна ідея, по Гегелю, переходить через три стадії свого розвитку; тезис (положення), антитезис (отрицання) і синтезис (отрицання отрицання), так само через всі ці три стадії перейшов і умисловий процес російського критика. Відомий критик М. Протопопов зазначає такі фазиси в розвитку світогляду Белінського: 1) індивідуальна мораль і моральний закон як вищий регулятор людських вчинків і відносин, 2) одкидання всякої моралі як логічний результат преклонення перед дійсністю і її розумом, 3) поворот до моралі в смислі ідеалу громадської справедливості з логічним висновком з цього — реформувати дійсність в дусі цього ідеалу. Перший, короткий, фазис перебув Белінський з початку своїх студентських часів у Москві, другий там же, коли в філософічному гуртку Станкевича він захопився був доктринами Гегеля, і нарешті третій і останній — вже в Петербурзі, коли цілком розвинувся, склався і зміцнів його світогляд, що ліг в основу його найкращих критичних праць в «Отечеств[енных] Записках». Ми зупинимось на другому фазисі в розвитку світогляду Белінського, бо власне він вніс велику плутанину в наші відносини до знаменитого критика, поглядами якого не рідко користувались деякі представники російської інтелігенції в своїх нападах на український національний рух.

Ми вже зазначили, що Белінський захопився тоді філософічною доктриною Гегеля, основна теза якої казала: «Всі явища життя — тільки конкретні вирази абсолютної ідеї. А через те, що ця ідея абсолютно розумна, то розумні всі її еманациї, себто вся дійсність». Таким чином, значить: що дійсне, те й розумне, що існує, те й корисне, і мудре, і моральне, і справедливе. Цілком послідовно було з боку Белінського признавати на підставі цього тодішній державний лад, бо він був дійсний, значить, розумний. Зрозумілі тепер і такі вирази: «політика у нас в Росії не має смислу і нею можуть займатись тільки порожні голови»; або — «дати Росії в теперішнім її становищі конституцію — значить погубити Росію», бо «не в парламент пішов би визволений російський народ, а в ши-

нок побіг би він пити горілку...» і таке інше, що знаходимо в листах Белінського, опублікованих Пипінім. Зрозумілим також тепер є для нас його відношення і до недержавних культур, дрібних націй, дрібних літератур, в тім числі і до української. Не з якогось мракобісся, як це роблять чорносотенці, а з глибокої свідомості, з вищих міркувань, навіяних хибно толкованою, модною тоді серед російської інтелігенції філософічною системою, виходив Белінський. Пізніше, коли одмінився його світогляд, він в листі до Боткіна цілком інакше атестував свого улюбленого філософа: «Дякую дуже, Юрію Федоровичу (Гегель), кланяюсь вашому філософському ковпаку; але, з відповідним до вашого філософічного філістерства побажанням, маю честь довести вам, що якби мені і вдалось злізти на вищий щабель драбини розвитку,— я і там попросив би вас дати мені відповідь щодо жертв умовин життя і історії, щодо всіх жертв випадковостей, забобонів, інквізиції, Філіппа II і інш., і інш., інакше я з вищого щабля кидаюсь сторч головою. Я не хочу щастя і даром, коли не буду спокійний за кожного з своїх братів по крові...» Не треба забувати, що у всіх своїх вчинках, думках і поглядах Белінський був завжди наскрізь щирий. Коли помилявся, то помилявся також щиро, бо йшов виключно за своїм глибоким переконанням. Він мав право і під кінець свого життя сказати те, що колись писав у листі до родичів: «не можу докорити себе ні в якій низькості, ні в якій підлості, ні в яким вчинкові, що йшов би на кривду ближнього».

Значення Белінського в розвитку російської прогресивної думки величезне. Професор С. Венгеров каже про нього так: «Критика Белінського була осередком російської думки свого часу, енциклопедією російського розуму і чуття. Вона захоплювала все, що цікавило кращих людей епохи, вона старалась, наскільки було можливо, відповідати на всі прокляті питання, що виникали в душі чужого чоловіка. Витікаючи з палкішого поривання передати читачеві виношені шляхом справжнього страждання ідеали, статті Белінського, його «огляди» завжди мали в своїй основі ту провідну ідею, що була нервом часу. Тому-то вони і прокладавали нові шляхи в літературі і утворювали школу».

Ідеї Белінського й досі живі, як живі ще й літературні традиції, заповідані ним російському громадянству в його критичних статтях.

ХРИСТЯ АЛЧЕВСЬКА

«ВИШНЕВИЙ ЦВІТ»

Загальновідомий факт, що українська нація — це нація поетів. Кожний свідомий, малосвідомий і просто стихійний українець, коли тільки він уміє писати, мусить, неодмінно мусить шкрябати вірші. Кажуть, в новім періоді нашого письменства самих друкованих поетів налічується щось з півтори сотні. Це може імпонувати. Чи радіти ж цьому — не знаю... Але думаю, що якби «вивести середню» творчої продукції цієї маси поетів, то покажчик художньої якості поезії мало чим потішив би нашу національну гордість. Власне, тому я не дуже журюся й тим фактом, що відносний процент українок поетес у нас дуже незначний — якихсь два з чимсь десятки. Хоч з другого боку цей факт може й дивувати. Справді, чому в нас так мало поетес? Адже ж і в нашій народній пісневій творчості, такій буйно-прекрасній і багатій, жіночий елемент має велику, може, чи не першорядну, вагу. Хто складав оті весільні, петрівчані, обжинкові пісні, оті веснянки, гагілки, оті пісні сирітські, вдовині? Хто, як не наші прості, селянські дівчата й жінки? Чому ж у сучаснім художнім письменстві бачимо так мало, порівнюючи, українських поетес? Де ж вона, та уславлена ніжність, чутливість, поетичність жіноча? Але обертаюся до теми.

В появі українських поетес на літературному небосхилі я помітив деяку періодичність. Так, наприклад, в періоді трьох років, з 1884 до 1887, появилася, так мовити б, «старша генерація» поетес: О. Пчілка, У. Кравченко (Юлія Шнайдер), Леся Українка, Попович-Боярська, Дніпрова Чайка, Л. Старицька-Черняхівська і Одарка Романова. Ця генерація в скарбницю української поезії внесла певний вклад, з котрим треба дуже і дуже рахуватись. Далі наступила довга перерва, в цілих 12 літ, коли, здається, ні одної української поетеси не появилось. Другий період почався доперва з р. 1898 і либонь й досі не скінчився, бо кожний рік дає нам принаймні по одній поетесі, коли взяти їх приблизно загальне число на увагу. В цю «молодшу генерацію» увійшли: Надія Кибальчич, Галина Комарова, Христя Алчевська, Козачка, Марійка Підгірянка, Гриневичева, Ганна Супруненко, Л. Волошка, Л. Сохачевська, Вероніка Морозівна, О. Журлива, Ірма Остапівна, Г. Чидаренко, Кочубеївна та інші. І так за 14 літ я нарахував

14 імен. Така закономірність в появі молодших поетес в кожному разі ніякою небезпечною перепродукцією українському Парнасу не загрожує і швидше свідчить про жіночу скромність перед чисто гайдамацькою зухвалістю їх мужських колег. Але, на жаль, я мушу тут підкреслити одне досить сумне явище. З семи поетес старшої генерації в останній час пістє цілком не подають свого співочого голосу; одні пишуть оповідання, другі — драми, критичні статті, тільки не пишуть поезій. І лише одна Леся Українка сяє своєю натхненною поезією, немов дійшла до зеніту творчості, зависла в недосяжній височині, стоїть, і розгорається, і ллє своє благодійне проміння на зрошену талими снігами напровесні землю (її остання «Лісова пісня» — це твір, якому, на мою думку, нема рівного в подібнім роді навіть у світовій літературі). З молодшою генерацією поетес справа стоїть далеко гірше. Їх поява в зазначених періодах нагадує осінній зіркопад: вони, як ті метеорити, не вспіють блиснути, як вже згасають. Їх творчість — безслідна творчість ефемерид; дві, три бліді пісеньки без колориту, без самостійної думки, без індивідуальної закраски — от і весь їх літературний доробок. З 14 згаданих поетес співають час від часу тільки чотири-п'ять, решта, ці дев'ять Муз, пінують або й цілком загинули в Леті забуття. Деяких з них дуже шкода, бо талант їх вже досить замітно позначився в тій невеличкій, що вони успіли дати; до талановитих сил я залічую Галину Комарівну, Надію Кибальчич, Марійку Підгірянку і, коли не помиляюсь, Гриневичеву.

Але з молодшої генерації, мабуть, чи не найбільше визначилась, і в кожному разі найбільше уваги привабила до себе, талановита поетеса Христя Алчевська, з збіркою і почасті з характером творчості якої я оце і маю познайомити читачів. Я стежу за поетичними кроками Христі Алчевської вже давненько, стежу з напруженою увагою, навіть з затаєною тривогою... Кажу «з затаєною тривогою» через те, що Христя Алчевська мені завжди здавалася людиною незвичайно тонкої нервової організації, з тим огнем «святого безпокоєства», який є характерною ознакою дійсно талановитих натур. Це давалося пізнати вже в перших її поезіях по тому тріпотінню нерва, по тому миготливому полиску святого огня, що червоними гадючками вже пробігав в її поетичних рядках; це давалося відчутти з ніжних нюансів краси улюблених образів поетеси — мімоси, конвалії, лілеї... Такі поезії, як «Візьми мене за море хмар», «В природі все гармонія», «Як тяжко! Співає запудьгований вітер», «Чистий сніг на тих велетнях — горах», «Душа це конвалія піжна», «Мімоза», «Лілея» — дражнили цікавість, натякали, обіцяли можливості... А думка тим часом в тривозі питала: чи ж осмілиться? чи знайде себе? чи виявить свою індивідуальність?

І от з виходу першого збірника «Туга за сонцем» минуло п'ять літ.

Тепер переді мною лежить новий збірник «Вишневий цвіт». Поспішно гортаю сторінки, жадібно читаю...

Так, безперечно, поступ значний, місцями знати вже вправну руку артистки — глибший настрій, краща форма, нема граматичних lapsus'ів, як раніш, є й натяки індивідуального (цікаві і звабливі), але виразного, характерно-індивідуального, так мовити б, «алчевського» нема... Христя Алчевська себе не знайшла. Христя Алчевська ще шукає. От два остаточні виводи, які лишає ця збірка поезій. Знову бачу зариси, обіцянки, можливості, тільки на цей раз обіцянки мені здаються тривкішими, певнішими.

В цім мене переконують кілька ліричних п'єсок, в яких поетеса вже досягла вершка поезії, в яких показала, що вона «може». От коротенька, дуже граціозна і музикальна п'єса «Молоді пісні». Ритм її оригінальний і досить химерно збудований, завдяки чому в ній чується мелодія з тонкими нюансами і ніби умисно хиткими кадансами.

В першій рядку її двічі чергується анапест з ямбом, в трьох останніх бринить один анапест з спондеєм на кінці. В цій коротенькій поезії, в 8 рядках є щось з десять метафор і образів — це вже розкіш. Ось вона:

Молоді пісні, це — весняний цвіт,
Подих вітру, зітхання безжурнії
І розмова небес, тихий шепіт віт,
Перший усміх і згуки бандурнії.

Молоді пісні, це — погідний день,
Радість тиха квіток роздвітаючих!
Світ і зблід би, і згас без отих пісень,
Як без сонця, без зірок палаючих!

Друга поезія «Хмари-думи» сповнена високопоетичним настроєм і глибокотрагічним змістом. Збудована вона просто: перший і четвертий рядки п'ятистопний, а другий і третій шестистопний хорей, причому четвертий рядок є й рефреном на мотив першого, але не скрізь дослівно. Поезія така гарна, що варто її навести тут, як високохудожній зразок:

Хмари-думи ходять над горами
І співають в лісі, плачучи, ялини,
Бо їх холод кута гірськими снігами.
Хмари-думи ходять над горами.

Думи тихі, сповнені співів
Неземних, високих, змінюють тумани,
І пливуть далеко, повнії замірів,
Думи гірські, сповнені співів.

Хмари сизі, владарі гармоній,
Від людей далекі, золотом откані..
Чом не чуть вам горя в співові симфоній,
Хмарам, сизим, сповненим гармоній?..

Там он... сосни тихо плачуть, гинуть,
І завмерлу землю сніг довічний криє,
А байдужі хмари десь у далеч линуть.
Хмари, гляньте! — там ялини гинуть!..

Надруковано цю поезію було в «Вологодському збірнику» (що був конфіскований за оповідання М. Коцюбинського «Кат») на користь політичних засланих. Отже, символ поезії набуває ще більше зворушуючої глибини. Прекрасна, в народнім стилі зложена, і поезія «Калина й Тополя», ясні символи двох душ—гордої Тополі і ніжно-чутливої Калини, закоханих в сонце. Настрій їх змальовано артистично. В бравурнім тоні, рухливім темпі, повна яскравого колориту, поезія «Іграшки мрій», яку теж варто навести, як маленький поетичний шедевр:

Білосніжні і прекрасні,
Мов розкішний юний май,
У краї веселі, ясні
Бігли Мрії крізь розмай,
Крізь зелені лісу шати,
Крізь розкішні квітки,
Через поле здоганяти
Жартівливі хмарки.

І сміялись як наяди,
Аж лунав сріблястий сміх,
Аж у серці без відради
Прокидався рій утіх...
А хмарки в блакиті неба
Зустрічали сонце вже:
Ім було кохання треба,
А до подруг — байдужі!

Пише панна Алчевська чимало і на громадські мотиви, але не зворушують мене ні її «Кобзарі», ні взагалі войовничі поклики

і патріотичні сентенції — надуманістю і тенденцією віє від них. Але й з-поміж них мушу відзначити одну річ, що, безперечно, вивалась з серця і тому захоплює своїм щирим настроєм, це — «Крик чайки».

Я не боюся ні грому, ні хмари,
Змалку я звикла до гнівних пісень,

так починає вона, далі дає образ:

Я провозвісниця гніву безодні,
Білая чайка над морем сумним.

ще далі — картину:

Море розбурхане плеще і висе,
Кидає піною, рве береги;
Буря і блискавка спалить і змие
Все, що піднятих не мало снаги.

І справді, чимсь могучим, повним віри й відваги, лунають фінальні акорди її заклику:

Гей же, до мене, чайки, прилучайтесь!

.....
Міцно борітесь за долю свою.

Дуже цікава річ і «Спомини з Wienerwald'у»; чимсь ніби класичним, благородно-піднесеним віє від неї. Є в ній гарно зроблений малюнок природи, вся вона оповита м'якою жіночою чулістю, навіть деяка риторичність в середині її набуває ніби біблійної художності і не псує загальної гармонії. Але останній рядок: «Сердечності нема!» — цілком зайвий; він псує перспективу дальшого настрою, що має виникнути в душі читача, і тому цього «плоского» акорду не слід було додавати. Інші поезії вже слабші — цей тихий ліризм, кволі зітхання, анемічні потяги до чогось, шаблонні докори, нарікання віддають ремінісценціями старих, заспіваних мотивів; нема в них лица виразу та небагато й чуття. Краці з них все ж такі: «О розправ білосніжній крила», «Проліски», «Моя мрія — біла лебідь», «Осіння пісня», «Вечором тихим», «Я лілія біла», «Відповідь», «Гасне проміння», «Вишні», «До К.». З мажорних, але теж неоригінальних речей, роблять враження: «В сьайві ранку», «До П.», «Чом же ви не схаменулись?», «Оранка». Таких речей, як: «М. К. З-ій», «Поетові» і «Бачиш далеч», не

слід було друкувати, бо це цілком не поезія. Решта поезій — художні, слабкі; часом багато в них слів і ніякого образу («Поцілунки краси»), часом нудна публіцистика («Данина народові», «До В. Б.») або шаблонна тенденція, що аж колеться своїми голками («Всю міць життя», «До стомлених» і інші).

Звичайно так ведеться, що до меду, якщо він є, критик мусить додати і певну дозу дьогтю... От і я змушений, скривившись, виконати цей немилий обов'язок. Мушу поставити Х. Алчевській в докір те, що приходиться говорити на адресу майже всіх поетів молодшої генерації, а власне: їх неглибоке знання мови насамперед. Прикладів можна б навести добрий тиск, та за браком місця обмежусь кількома, більш характерними. Наприклад, це уперте вживання слова «ласка» в чисто московському розумінні. У нас це слово означає рос. «милють, благосклонность», а рос. слово «ласка» по-нашому те саме, що пестощі, голублення, втіхи. Слова ж «ласкати» у нас цілком нема, а є «пестити», «голубити»; від «ласки» виводимо «лащитись» (про собаку), «зласкавитись» («снизойти»), «ласощі» («сладости»). Далі вирази «угнітати», «теплін», «темінь» це ж ніщо інше, як перекручені москалізми. Не слід вживати застарілої слов'янщини — «сокрию», «благий». Короткі усічені кінцівки глаголів, як «пита», «вмира», «заміня», «сія», «трива», «хова», бринять, особливо в римах, дуже вже різко, і не слід спокушатись на ці дешеві співзвуччя; oprіч того, як характерно-діалектичні, вони в поезії виглядають вульгарно і випадково, так само як форма третього лица «ходе», «говоре», «носе» і першого — «просю», «носю». Ані в Галичині, ані на Правобережній Україні їх не почуєте (це властивість переважно Слобідської і Степової України), так само, як майже цілком не знайдете їх у таких пуристів поетичної форми, як Волод. Самійленко і Леся Українка, що вживають їх дуже рідко і то більше, як *licentia poetica*¹. Ну, що буде, коли ми в серйозній високій поезії будемо вживати таких діалектичних відмін, як «кае» (зам. каже), «мауть» (мабуть), «хо» (хочу), «мо» (може) або чернігівських дифтонгів «куїнь», «дідув» і т. ін.? Наскільки мені відомо, «сурма» — це був військовий інструмент, на котрім «сурмили», скликаючи до порядку, або подаючи сигнали, і тому не можна сказати: «на журливій сурмі». Слово «спокій» має наголос на першій складі, слово «почуття» — на останній. Слова «промайнула» нема, є «промайнула», як нема і слів «зблідіють», а «збліднуть», «завій», а не «завія» (ж. р.). Таке збіговисько суголосних, як у виразі «мов в раю» — не вчитавш. Застарілий і давно відкинутий спосіб — давши символ,

¹ Поетична вільність (*лагин*).

поєднуючи його в кінці вірша, як це робиться на зразок моралі в байках, ослаблює враження символу. Ми вже бачили, що поетеса вміє часом добрати цікавий і оригінальний розмір вірша, музично комбінуючи ритми (напр., анапест з ямбом, як в «Молод. піснях») навіть в самому рядку вірша, вміє з смаком додержати і віршованого стилю («Думи-хмари»), але це в неї рідко трапляється і тому в цім напрямку їй слід удосконалитись.

Колись Христя Алчевська писала:

Нічого сталого немає
В моїй душі ще молодій,
Лиш промінь мрій її проймає...

а далі обіцяла:

Але пожди, і стрепенеться
Колись у ній щось золоте,
Весна прекрасная минеться
І в думці літо зацвіте.

В останній збірці є вже певні ознаки цього літа і тому є підстава сподіватись на добрі жнива.

До речі: навіщо було містити в кінці книги ще й «поезії в прозі і оповідання»? Останнє оповідання «Одірвана гілка» має певну літературну вартість, але навіть йому там не місце. «Тон робить музику», але невідповідний тон і псує її.

Г. ВАСЬКІВСЬКИЙ

«ДО ГРУНТУ»

З виходом цієї книжки на виднокрузі українського письменства появляється нова, цікава постать. Правда, в загальнім зарисі цієї постаті ніби миготить щось знайоме... І хоч нема в ній непевних рухів новачка, що робить свою першу літературну спробу, але подекуди нерівності стилю і незначні прогріхи проти мови дозволяють думати, що постать ця тільки що сформувалась і ще не встигла позбутись деяких дрібних, технічних дефектів.

Збірник складається з двох невеликих оповідань: «Самотній» і «Феєрія» і чималої повісті «До ґрунту».

Всі три речі написано на різні сюжети, але всіх їх в'яже заголовок, поставлений на огортці книжки, що міг би бути заголовком і для кожної з них окремо.

«До ґрунту», до рідної землі! — це ніби гасло, провідна ідея всіх творів, уміщених в цім збірнику.

Кожний з головних персонажів автора, вирваний з рідного ґрунту і кинутий силою обставин в холодні кам'яні обійми великого міста, тужить за рідним краєм, тягнеться всією істотою знов туди, до рідної землиці, один — щоб, припавши до її грудей, набратись свіжих сил і любо-тихо дожити самотного віку, другі — щоб свідомо стати до боротьби, до ідейної праці для добробуту рідного люду.

Тема, як бачимо, в українській літературі не нова, але далеко ще не вичерпана і для нашого часу дуже цікава.

Придивімося ж, як трактує цю тему автор. Почнемо з першого оповідання: «Самотній».

Старий професор російської історії Василь Горбенко, вислуживши пенсію, приїздить на свій хутір доживати віку. Там жде його тільки стара, незаміжня сестра, опростіла і чужа його інтересам людина. Але старий професор, що вижив цілий свій вік серед обставин чужої культури і великого міста, незабаром починає почувати, що не тільки сестра, але і все хуторське життя зробилось йому чужим і нецікавим. Він не розуміє народолюбних поривів молодого сільського вчителя, що прийшов до нього за порадою, і щиро признається, що не вірить в «українофільство». Сторожко і навіть вороже ставляться до нього, як до «пана», селяни, а він не вмів та навіть і не хоче до них ближче підійти, пильніше при-

дивитись до їх життя і допомогти по спроможі. Навпаки, дізнавшись про «спаші» на своїм полі, він запалюється почуттям обурення проти «невдячних, нечесних» селян; в нім з усією силою озивається голос власника, коли він бачить, що старенький, нещасний дідок пасе на його лузі корову; він проганяє дідка, хоч той і виправдує свій вчинок тим, що у них земельки тільки два опруги, що син помер і зосталась невістка, а в неї двоє діток маленьких і що «як корови не пасти, то їм і їсти нічого буде»... Вертаючися додому, «йому було чогось соромно і за себе, і за діда, і за своє мізерне життя». Він почував свою одірваність, самотність. Увечері, сидючи в садку, він прислухавсь, як повіває легенький вітрець, ледве колишучи верхівлі дерев, як тихенько і ласкаво шелестить лист. «Діється велика тайна життя. І страшно стає старому професорові перед тією тайною. Він здається собі таким маленьким, непомітним серед того безмірно-великого, що оточує його. Маленьким і самотнім. Стає чогось так жаль себе, якесь безмежне, безнадійне розчарування точить серце. Він глибше заглядає у свою істоту, в той маленький куточок, окремий від всього світу і такий близький для його. І там іде подвійне життя. Мов чуже для його живе тіло. Почувається, як в йому відбувається старечий, хворий процес життя... Життя чи смерті, розпаду? Скоріше, розпаду». І все глибше заглядає професор в свою душу і бачить з жахом, що там холодна пуста, бачить, що не був він «визначною індивідуальністю, а тільки трухлявою дудкою, через яку проходило життя і точило її». Студіюючи чужу історію держави, він не захоплювався нею і щоденною механічною роботою тільки присипляв свій лінивий мозок. «На поверсі йшла робота. Нічого свого, з глибини душі, не родив він».

І далі думає професор вже над тим, чому селяни не люблять його, через що роблять йому шкоду? І тут же сам признається собі, що був їм цілком чужий, не старався поліпшити їх злиденне життя і тому не мав права вимагати від них пошани. «Щось відірвало його від рідного ґрунту, підрізало його коріння, і він вже здавна не живе, а розпадається, як сухий лист, на поодинокі частини. Того зрадила йому наука, того не люблять його селяни, того не може він почувати всієї краси рідної природи. Він самотній, бо для всіх чужий, давно викинутий на берег хвилиєю життя». Несподівано думки його перервали вигуки та регіт парубків і дівчат з недалекого яру. Йому забажалося дати змогу зайвий раз повеселитись молоді і самому хоч подивитись на її радість. На другий день увечері він закликав до свого двору парубків і дівчат і найняв їм музик. Розгулявшись, парубки попросили ще й горілки, їм відмовили. А вранці професор побачив, що роздратовані парубки на злість «панові» геть обнесли й поламали йому сад.

«Щось таке, як остання надія, обірвалось в середині Василя Гнатовича. Він сів на ослоні. На душі було порожньо і байдуже, так байдуже».

Так кінчається це прекрасне оповідання, що робить глибоке і суцільне враження.

Оповідання «Феєрія» переносить нас у велике місто і малює почування напівголодної молодої людини, інтелігента, у котрого дома на Україні лишилась жінка з дитиною, а він марно оббиває пороги канцелярій, шукаючи посади або якого-небудь заробітку. Дні минають, посади нема, і він проживає вже останні крихти свого ощадку. Нарешті якось одного дощового вечора, доведений до повної безнадії, він, блукаючи по місту, натрапив на літній сад, де в театрі мали виставляти феєрію «XX вік». За останні 30 коп. він купив квитка і увійшов в сад. Чекаючи вистави-феєрії, він тим часом почав дивитися концертну програму на відкритій естраді. Гра неаполітанського квартету зворушила його і перенесла думки на далекий сонячний південь. Але ще більше враження справив на нього з великим чуттям виконаний італійський дует, що закінчувався словами: «Там наше щастя. Там наше щастя. Туди, хоч на хвилину туди, в наш чудовий край». А коли молодий неаполітанець, граючи на скрипці, ніби почав розповідати про муки і страждання своєї душі, що прагне краси і вільного життя серед пишної природи, то щирим відгуком заколотилось серце і в грудях молодого українця, що слухав його, стоячи в юрбі глядачів.

Феєрія «XX вік» була пародією на соціалістичний лад, на будуче щасливе життя людей, але її потворність та недотепність автора викликали тепер в молодім чоловіці якраз протилежні почуття; каскадом барвистих мрій заграла його душа, жагучою вірою в щасливу будучність людства загорілась вона, і, окрилений, бадьорий, він вертався до своєї нужденної халупи. Таким же бадьорим він прокинувся на другий день вранці. Не вагаючись, він пішов на берег моря, де грузили великі барки, і став на роботу. За якийсь час, заробивши на хліб і дорогу, він вернувся додому в рідне село, де знайшов собі іншу роботу.

Оповідання це написано в ескізних тонах, з меншим психологічним заглибленням, ніж попереднє, але ентузіастичний захват його пориває, підносить вгору і місцями цією манерою воно дорівнює оповіданням такого ж роду у Винниченка або М. Горького.

Повість «До ґрунту» закресена на великий розмір. В збірнику уміщено тільки її першу частину, що має окремий підзаголовок: «Сміх природи», але складає з себе певну цілість.

Вузькі рамки бібліографічної рецензії не дають можливості на ній довше зупинитись і тому докладніший розгляд її мусимо від-

сунути до іншого разу, коли, може, появиться вже й друга частина. Тепер обмежимося коротеньким перебігом її змісту.

У великому північному місті живуть і кохаються собі студент-маляр Юрко Горовий і курейстка Катерина. Але вони не зважаються віддатись усім привабам запального кохання і мусять стримувати жагу молодого тіла, поки не здобули матеріально забезпеченого становища. Величезна спадщина, яку несподівано одержує Юрко, зразу змінює всю ситуацію і ось — Юрко з Катериною опиняються на власнім господарстві у великому маєтку. Зразу ж на перших ступенях виявляється їх повна недосвідченість. Ні з їх просвітніх заходів, ні з їх господарки нічого доброго не виходило. Щоб розважитись, вони їдуть на Кавказ і з подвійним запалом віддаються втіхам кохання. Але бентежна Юркова душа цим не задовольняється, вона жадає ідейної діяльності і нудьгує, не знаходячи її. Якось, трапивши на зібрання сектантів, Юрко побачив, що ідея любові, саможертви для інших може бути величезним чинником в житті людини, може навіть цілком її переродити. Юрко з Катериною вертаються у свій маєток, і Юрко з незвичайною запопадливістю береться знов до культурного господарства. На цей раз його праця дає поважні наслідки, але він з розчаруванням переконається, що селяни неохоче їдуть за його прикладом, а сам він, силою капіталістичного устрою, на яким будується велика приватна власність, все ж таки являється експлуататором темних мас. Його чесна, пряма істота не може з цим помириться. Він передає весь свій маєток для раціонального користування земству, а сам купує собі кілька десятин і селянську оселю в іншому повіті і заходжується обробляти землю працюю власних рук. Великою моральною піддержкою в цій тяжкій праці стає йому вірна дружина, яка на той час появилась на світ сина. З незламною енергією їм удається побороти труднощі і невгоди нового життя, в якому зрештою знаходять вони повне задоволення і тихий, сімейний рай.

На цьому і кінчається перша частина цієї цікавої повісті.

В осередку повісті стоять дві головні постаті — Юрка і Катерини і на них звернена вся художня уява автора. Малює він їх з великою любов'ю, яскраво, колоритно. Інші постаті мають характер епізодичний і змальовані ескізно. Зовсім слабо висвітлені відносини Юрка до своїх батьків, особливо після того моменту, коли він, одержавши спадщину, робиться поміщиком і починає господарювати на власну руку. Про найважливіші хвилини психічного перелому в душах Юрка і Катерини автор коротко і спокійно оповідає, замість того щоб дати картину їх настрою в тонких, музичних нюансах. Взагалі в ньому художник-натураліст перемагає художника-психолога. Він рідко віддається хвилям інтуїтивної

творчості, не заглиблюється, не фантазує, а малює тільки те, що бачить власними очима. В нім сильно розвинено чуття колориту, але буйного, барвистого, і тому він найкраще малює те, що має виразні форми, соковитість, органічну силу. Його малюнки природи України і Кавказу ваблять око власне цим колоритом, але вони виглядають ніби ілюстрації, вставлені в книжку для окраси, бо природа в них живе хоч і гарним, але своїм окремим, байдужим життям, не зв'язаним з психічними переживаннями людей. Зате еротичні моменти в нього повні художньої експресії і чисто еллінської краси; його еротизм органічно-здоровий і чистий.

Дрібні дефекти мови («вата», «поневільний» і т. п.) і нерівності стилю, треба думати, зникнуть з часом в дальших працях автора.

Взагалі в д. Васьківським ми раді привітати нову, многонадійну силу і охоче рекомендуємо його гарну книжку всім тим, хто любить рідну художню літературу.

М. СЕМЕНКО

«PRÉLUDE. ЛІРИКА»

І ще одна маленька книжка творів маленького поета... Та чи ж поета, не віршомаза? Як це не дивно, але часом навіть досвідчений критик, поставивши собі таке питання, вагається дати на нього рішучу відповідь. Це буває тоді, коли початкуючий автор не має певної виразної фізіономії, коли між двома протилежними пунктами — поета і віршомаза — він посідає якусь середню позицію, — от, ніби свого роду «некто в сером». Критик виразно бачить тільки саме «сіре»: скрізь або ремінісценція, або наслідування, нічого свого, оригінального, але разом з тим нема й нахабного, нікчемного, явно бездарного, натомість цей сірий вигляд набирає місцями досить пристойної форми, з-поза якої часом бринить і щира потка... Про таких дебютантів звичайно говориться: цей, мовляв, зірок з неба не хапає, але й лойових свічок не їсть. Власне, до цієї категорії слід залічити і добродія Семенка, хоч, правду кажучи, він, не визначаючись здібностями астрологічними, проте деякий апетит до лойових свічок таки виявляє. Так само непомітно, трохи гірше, трохи краще, починало багато молодих авторів і величезна більшина їх так же непомітно сходила зі сцени, випустивши одну-дві сіренькі книжечки. Але ж бували, хоч і рідко, випадки, коли під сірим покривалом ховався справжній талант. Власне, природа таланту не завжди строго окреслена. Бувають таланти, що ламають на шляху своїм всі загати, всі перешкоди і могутчою хвилею вириваються вгору, наверх життя; тоді вони межують з генієм, як, наприклад, Т. Шевченко. Але бувають і такі таланти, що ще потребують для себе відповідної культури, плекання, щасливого збігу обставин, ніж успіють убраться в силу і спотужніти; тому-то передчасні виступи їх справляють нерідко сіре, невдячне враження, що потягає за собою помилковий осуд критики, і тоді критик несподівано для себе самого опиняється в становищі невдалого пророка. В світових літературах таких випадків чимало. Яскравий приклад дає російська література в особі тепер загальнопризнаного, першорядного поета К. Бальмонта, що, видавши замолоду свій «ярославський збірник», мусив пізніше його скуповувати і палити. Очевидна річ, поет, дійшовши зрештою свідомості зросту справжнього таланту, гордого і благородного, мусив соромитись свого

першого нерозважного кроку і тому старався затерти і знищити його сліди. Звичайно ж поважний талант робить дуже обережно свої перші кроки. Він не женеться за славою і ще менше за популярністю чи дешевим успіхом у юрби. Він знає, що слава в свій час сама прийде до нього, і коли вона зрештою приходить, він приймає її з достоїнством, як належне йому по праву. Понад все він ставить свою високу місію, своє поетичне призначення, і в глибині власної свідомості він є сам собі найвищий і настрогіший суддя. Тому він дуже обачний в своїх публічних виступах; скромність, що є шляхетною окрасою справжнього таланту, не дозволяє йому зробити нерозважний крок. Я би не хотів цілком зражати добродія Семенка і розвіювати його ілюзії щодо поетичної кар'єри. Як-не-як він в свою маленьку книжечку вложив, певно, багато рожевих надій і якимось шкода було б обривати цей молодий рожевий цвіт. Але коли в душі його ховаються можливості справжнього таланту, то він не повинен лякатися гострого осуду його першої спроби, бо це ж, мовляв, був тільки нерозважний крок, далі талант візьме-таки своє. Я би хотів так думати, хоч ближча знайомість з книжкою добродія Семенка підстав для цього зовсім не дає. Приємне враження справляє хіба тільки французька музична назва книжки, але зміст її і художні засоби автора цієї назви не оправдують.

Але заглянемо до змісту книжки.

З чого складається той художній світогляд, звідки черпає автор ідеї та теми для своїх поетичних творів? Як розуміє і особливо — як бачить та як відчуває він околишній і свій внутрішній світ? На всі ці питання можна з категоричністю відповісти одним коротесеньким словом: ніяк. Бо нічого свого власного, індивідуального, продуманого і відчуженого, він у свої віршовані не вкладає, окрім хіба наївності, яку, на жаль, поверхово затушує наступним та мавпуванням інших поетів — Олеся, Чупринки, Вороного. І, хай мені пробачить шановний автор, робить він це з тою легкомисною байдужістю, яка так характеристична для звичайного собі профана, що абсолютно не розуміється на тому, за що береться. Увагу автора приваблюють дві сфери: зовнішня — природа (властиво, поверхові явища її) і внутрішня — кохання (теж у поверхових виявах: поцілунках, обіймах). Спосіб думання автора в основі своїй наскрізь натуралістичний і тому художні концепції в зазначених сферах — важкі, вайлуваті там, де вони по змозі самостійні і, навпаки, — штучні, вимучені і мертві там, де позичені чи змавповані. Хвилинами, де пробивається щира, неприкрита наївність, віє свіжістю, простотою, яка хоч не заімпоує, то бодай викличе усмішку на устах; в усіх же інших місцях, де важкуватий глузд натягається на символ, на моду, читачеві

збирається на позіхання і сон. Перше враження справляє наївна «Завірюха», де автор каже:

Від натхнення, від одради
Я прожогом вибіг з хати
З вітром, снігом став співати
В шалі запальнім.
Вийди й ти із хати, мила!
Завірюха світ покрила,
Вітер дасть нам дужі крила —
В хвилях полетим!

і т. д. Правда, наївно, по-хлоп'ячому, з дубовою простотою і непеетично, але... хоч смішно.

Але хто ж повірить авторові, коли він тут же поруч запевняє, що в мові природи він ніби чує «тайни складної будови» і закінчує бажанням: «Хтів я б мету світу й суть розгадати»,— причому на варварський спосіб нівечить метр вірша.

Що можуть промовити уяві читача такі калікуваті образи і символічні потвори, як: «Мов струни розбиті прокльони гуділи в устах», «Світ у повітрі змарнів», «Очі квіт (квітів?) журних запали», «Оспалий час я мушу задавить», «Зіроньки мають (?) вгорі» і т. п. Як можна знести таку жорстоку недоладну прозу:

Потомилися за день і люде,
І усі ворухливі створіння,—
Все забилося по хатах, по стріхах,
Все завмерло в обіймах зомління...

Або таку мішанину: «у серці — сум, натхнення, камінь, глум»?

Або такі кострубаті вирази: «Весь цей день за покієм (спокою?) я гнався», «вода бурлить (?)», «вири утворює», «відгуки серця вибиває, як по весні садок», «з камнем (каменем?) в грудях нерозважним», «Щоб тіло покинув я духу зів'ялого» і т. п.? Вітри у нього «буркотливії», а душа «в блискавих (?) згуках виграває»...

От зразки естетичного та музичного смаку поета:

Ой прийди та розвій мою тугу,
Не оглух я щоб в палі скаженім,
Не заснув я щоб в морі шаленім
І не кинув у світ щоб наругу. (Ст. 10).

Якби мені змоги — до тебе б прибув,
Розвагу приніс я б, лиш... мертвий би був.

Або таке обернення до «ніжного образу»:

О приходь, поки ще не розбився,
Не згорів, не ізсох я від сліз.

В одному місці автор запевняє: «Життя науку я пройшов», а в другому признається: «Нащо живу — ще не знаю я»...

Не глибока, мабуть, була та наука. В кожному разі, далеко краще було б, якби автор, заходжуючись коло віршування, пройшов бодай елементарну науку версифікації, бо плутати амфібрахій з дактилем, не додержувати ритму, не знати навіть граматики мови, це вже для поета скандал. За браком місця я позбавлений можливості дати відповідні приклади ламання правил версифікації (ст. 12, 21, 22, 24). Ось як він, наприклад, римує: каскад — троянд, весняная — не знаю я; а часом, не добравши рими, так і кидає.

Навіть до музи він обертається в безграмотній формі: «Ти із-за плеч водиш рукою моєю», та ще й ритму не додержує. Так само і в інших місці пише: «над річкою». В формах обернення уживає: «мара», «царівна» замість: «маро», «царівно» або пише «у вікна» (край вікна), «шепочиш», «захочиш» (шепочеш, захочеш), «плакати про волю».

Є у добродія Семенка одна поезійка, де три перші куплети роблять гарне, справді поетичне враження. Це «Prélude», в яким чується ремінісценція з Олеся, але й він закінчується скандальним акордом:

Нудьга скиглитъ в душі моїй,
Де натовпи примар.
Втоплю я зір свій далі мрій,
Полину вище хмар...
Чи не впаду я з неба в рів,
Як в казці той Ікар?

Справді трагічне запитання!

От чому, коли він в іншому місці гукає:

«Вхоплю я в руки арфу золоту...

Ридає хай в потугах самотніх».

то щиро хочеться порадити авторові почекати трохи з «хапанням арфи» і не робити «самотніх потуг», а тим часом подбати більше про власну освіту і розвій свого інтелекту. І хоч він кілька разів запевняє в своїй книжці, що має «нудну душу» і згадує за «старі літа», та щось не віриться в його старість. А коли він справді ще

молода людина, то поезія від нього не втече. Не слід тільки хапатись зі «спробами пера» та «нерозважними кроками». Щоб поезія була гарна, її треба глибоко вистраждати та виносити в серці, як це робив Надсон, що писав:

Только то, что с грозой пронеслось над челом,
Выливал я в покорные звуки.
Как недугом, я каждою песнью болел,
Каждой творческой думой терзался.

Отже, більше сумлінності, більше поважання до прекрасної богині поезії!

НАДІЯ КИБАЛЬЧИЧ

«ПОЕЗІЇ»

В прекрасній Італії є милий, патріархальний звичай. Дівчата й жінки в різні хвилини життя — чи то в горі та в смутку, чи то в радіснім зворушенні — йдуть до Мадонни помолитись і приносять своїй патронесі в дарунок квіти, кольористі стрічки або яку іншу покрасу. Тим вони виявляють до неї свою побожну любов. Наївні діти блакитного півдня свято вірять, що своїм скромним дарунком, купленим за кілька тяжко запрацьованих сольдів, вони зроблять Мадонні приємність, привернуть її ласку до себе, — бо це ж ніби їх остання, євангельська лепта, — і можливо навіть, що в релігійно розгарячкованій уяві бачать, як Мадонна посилає їм за це свій ласкавий погляд. Звичай цей ведеться, мабуть, ще з давніх, класичних часів.

І от мені уявляється, що не до Мадонни, а в розкішний храм велично прекрасної богині поезії входить скромна постать нашої поетеси і, побожно схиляючись, приносить їй в дар маленький жмуток білих листочків, заповнених рядками пісень — не штудерних і блискучих щодо форми, не глибоких змістом, але надиханих щирістю... тільки щирістю.

Чи пошле ж їй у відповідь свій ласкавий погляд велична богиня?

Від прочитання цієї маленької книжечки, де зібрано, здається, весь поетичний доробок Надії Кибальчиц (39 власних і 6 перекладних поезій), постать її малюється дуже невизначно. Звичайно, при скромних вимогах можна задовольнитись і тим, що дає нам шановна поетеса, цебто самою щирістю, не вимагаючи від неї різнобічності в трактуванні тем, глибини світогляду, вищої культури вірша і т. д. Тоді можна хіба змагатись за самий талант, заступаючи його місце тільки елементарною здатністю до пісневої творчості. Все зрештою залежить від того, як дивитись на мистецтво поезії.

Визначний представник російської поезії, тонкий знавець і ідеолог її В. Брюсов, ідучи слідами Шопенгауера, каже: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенная дверь в вечность» («Весы», 1904, 1 кн.).

В другому місці з цієї ж нагоди він зауважує: «Искусство — воплощает настроения, в настроении воплощает свою жизнь душа. Но что же и есть для сознания в этом мире, как не проявления души?»

Коли признаємо цей погляд на мистецтво правильним, то і наші вимоги до справжнього поета-творця повинні відповідно цьому збільшитись.

Поет дотеперує світ не розумом, не свідомістю, а лише «откровением», він дивиться у вічність. Це з одного боку. А з другого: життя душі виявляється в настроях і читач насичує свою душу настроями поета, але вже з допомогою свідомості, щоби мусить спершу уяснити собі розумом те, що читає, щоби потім відчувти. Щоб утворене в підсвідомих сферах душі провести через свідомість читача в його душу (завдання у всій цілості, скажу до речі, недосяжне), треба, маючи талант, ще й бути великим майстром художнього слова, володіти блискучою технікою вірша, яка щодня удосконалюється.

При таких вимогах постать Надії Кибальчич як поетеси мусить одразу збліднути.

Її поезії — це скромні, безпретензійні пісеньки — квіти, які можна покласти хіба до ніг... Мадонни.

Як вона дивиться на світ і людей?

Яка її, так мовити б, поетична космогонія? На це можна відповісти тільки словом: невиразна. Навіть громадянські мотиви, що взагалі вдаються поетам легше, у неї бринять слабо, невпевнено, і мені приємно навести тут бодай один віршик, що пролунав у неї з належною силою.

Із нашої муки, із нашого горя
З нещастя, з неволі
Згартується сила, що лихо поборе
Для кращої долі.
Мені оця думка немов одчиняє
Замкнуті двері,
Мені оця думка журбу розганяє,
Що владна тепера,
Мені оця думка все втішне говоре...
Й мені так здається,
Що з нашої муки і з нашого горя
Та воля скується. (Стор. 34).

Значно вже слабше виглядають ідейні поезії «Віла над морем», «На півдні» і «Голоси» (35 ст.), хоч настроїв в них додержано і вони кращі, ніж інші такого ж напрямку. Коротенький віршик,

І співи із рання до рання,
Бо згодом за горем, крізь сльози жіночі,
Забудем ми давнє кохання.
Поки у віночку, то тільки і долі!
В спокої лягла, як і встала...

Співати ми будем, веселі, сміятись,—
Що гарне на світі, те й брати.

Чи то ж і не щастя? Собі хто не схоче?
Мов краще старого зігнуться?
Гуляйте, дівчата! Минуться сі ночі,
Минуться, ой, швидко минуться.

Це немов останній бурхливий вибух у Кибальчич; до такої височини вже більше ніде її чуття не сягає.

От і все, на чім можна спинити увагу в її поезіях. Поза тим — все інше сіреньке, невизразне, хоч, може, і щире. Як бачимо, її поетичний світогляд вузенький, тісний і вичерпується двома-трьома мотивами. Для сучасної культурної людини, вихованої на шедеврах європейської поезії, зніженої тонкими нюансами символіки, розпеченої музичністю вірша, в поезіях Н. Кибальчич нема чого напитись, та, очевидно, не для неї вони й писались. Такі, напр., вірші, як ті, що уміщено на сторінках 26 і 36, занадто вже примітивно збудовано.

Але, навіть відкидаючи вимоги висококультурної людини, треба зауважити, що деякі дефекти її версифікації можуть дряпнути вухо і звичайної, невибагливої людини.

Насамперед у Кибальчич досить-таки слабо розвинене чуття ритму. І тому ритміка її дуже часто кульгає.

Трудно їй, напр., дається анапест.

У вірші «З давнини» другий рядок ніяк не вчитати, хіба б що в слові «чути» зробити наголос, замість на першому, на другому складі. Навіть п'ятистопного хоря їй буває тяжко подужати. Тому в вірші, збудованому в хорейчному складі, рядки: «Хто про неї тепер згада» або «Цим хороша осіння пора» — збиваються вже на анапест. Не певний у неї і амфібрахій (35 ст.).

З римами теж у неї прикепська робота. Вона римує, напр.: країна — руїни, літо — віти, кімнати — убрато, двері — тепера, гора — поборе і т. п.

Мабуть, тому білий вірш у неї ллється вільніше (ст. 38).

В книжці є ще кілька перекладів переважно з російських поетів, але чомусь авторів перекладів не зазначено. Вартість тих перекладів також невисока.

С. ЧЕРКАСЕНКО

«КАЗКА СТАРОГО МЛИНА. ДРАМА»

Європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символістичну, зафіксувалась була на фазі — неореалістичній (уникаю терміна — реалістичний, який часто вживається як синонім терміна — натуралістичний). Але по смерті двох своїх визначних представників Ібсена і Чехова, неореалістична драма ніби завмерла і далі майже не розвивається. Сучасна європейська драма переживає затяжний кризис, і найцікавіша фаза, в якій тепер позначаються її змагання до розвою, це, безперечно, фаза — неоромантична. Метерлінк, Гауптман, Гофмансталь відвертаються однаково як від поверхового натуралізму, так і від туманного символізму — їх знову зваблює до себе колишній блискучий романтизм, але в сучасній концепції і по-новому відчутий. В основу свого художнього світогляду неоромантизм кладе узброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм. Як і його давній прототип, він або усувається від безпосередньої дійсності, блукаючи в часах давноминутих і в сферах фантастики, або переплітає невеселу дійсність з чарівною фантастикою. В своїй художній манері він уникає деталізації, реальних подробиць в малюнку, натомість промовляє виразно закресленим символом, ефектно освітленим образом; в свій будівничий апарат він закладає динаміку, інтенсивно розвинений рух дії, а з психології моменту бере тільки найбільш характеристичне; тут він ніби наслідує манеру малярів-імпресіоністів. В сфері театральної техніки він охоче вертається до феєричної мелодрами, драматизованої утопії або драми-казки.

Дати повну характеристику цієї драматичної школи поки що трудно, бо процес її розвою ще не закінчився і у представників різних національних літератур виливається в своєрідні форми. Особливо вдячні умовини для свого розвою неоромантизм знайшов в літературі польській, яка, властиво, з ґрунту романтичного і не зсувалась. С. Виспянський, Ю. Жулавський, Л. Стафф, Ридель і інші дали вже яскраві зразки неоромантичної драми. Є певні підстави думати, що відповідний ґрунт знайде для себе неоромантична драма і в українській літературі. Принаймні кращі наші письменники зробили в цім напрямку вже дуже вдалі проби. Неоромантичний напрямок своєрідно позначився на попередній драматичній

творчості Олеся; тепер, кажуть, цей поет викінчив велику неоромантичну драму «Каїн», що невдовзі має з'явитися в друку. Виразні неоромантичні риси має драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла», але в цілковитім закінченні з-під пера покійної поетеси вийшла прекрасна неоромантична драма-казка «Лісова пісня».

На шлях неоромантичної драми виступає тепер з своєю «Казкою старого млина» і С. Черкасенко.

Коли говорити про літературні впливи (а в останній час ізольованих від сторонніх впливів літературних Робінзонів уявити дуже трудно), то на драмі Черкасенка можна б швидше достежити вплив Гауптмана і Ридля, ніж Лесі Українки, як неслухно закинув це авторові один з критиків. Справді, на позір видається, що ніби Мар'яна Мельниківна нагадує Раутенделейн, Вагнер — Генріха і водяник — Нікельмана з «Затопленого дзвона», що діда взято з «Зачарованого кола», а постать Мацюся з сопілкою замінено на постать німого чабана Юрка, що теж виступає з сопілкою, вживаючи її замість мови. Придивившись уважніше, бачимо, що це подібність поверхова, злегка нав'яна, але не ґрунтовна, не оперта на змісті твору і ідеї замислу автора. Майстер Генріх, опинившись в горах, зрозумів, що вся попередня його діяльність була марною, що відлитий ним дзвін був придатним тільки «для долин», а не для гір, і він запалюється гордою мрією зробити щось надзвичайне, надлюдське — він марить про дзвін якоїсь ще не чуваної, велетенської сили. З цього моменту він відвертається від юрби і замикається в своїй самотності. Черкасенків Вагнер, навпаки, веде за собою юрбу, йде в долини і несе туди культуру; він також індивідуаліст, але не утопічний, бо має під собою позитивний ґрунт, тверді переконання і певну віру в свої сили. І його трагедія, конфлікт з самим собою цілком інший. Генріха надихає стихія до нових вчинків і перероджує наново; Вагнер лише на час піддається її могутній силі, далі вступає з нею в боротьбу і ніби виходить переможцем.

З боку драматичної архітектоніки, перші дві дії п'єси роблять враження суцільності, вивершеності, ніби їх зроблено майстерною рукою різьбара. Наростання драматизму третьої дії — штучне, невдало тенденційне (візит Сусанни і її роль в той момент — психологічний нонсенс) і перетяжене зайвими і грубими подробицями аксесуару (Трохим і етуалі). Четверту дію написано відповідно приписам старої мелодрами — в ній накопичено силу штучних ефектів і жахів, які справляють враження зовнішнього тріскучого драматизму, а до психології героїв і до розвою ідеї п'єси нічого не додають, а тільки ще основну ідею затемняють. Загальна і головна вада п'єси в тім, що герой її, індивідуаліст Вагнер, в кінці тратить під собою ґрунт, лишається морально знищений і розбитий

на силах, що, на мою думку, перечить основній ідеї автора. В останній дії Вагнер виходить тільки в самім кінці і, побачивши, що Мар'яну врятовано, подає безвольну репліку: «Вона ще ожи-ве...». Тенденцію автора проголошує, протинва його змаганням, Сусанна: «Для Вагнерів навік умерла Казка».

Виходить, що остаточні симпатії читача, та, мабуть, і глядача, будуть на боці утопічних бунтарів — Подорожнього і Сусанни, а не на боці цікавої індивідуальності Вагнера.

Чи автор цього хотів?

П'єсу написано білим п'ятистопним ямбом і подекуди перепле-тено віршем римованим.

Як на першу спробу, білий вірш у автора звучить досить добре, є в нього і цікаві конструкції римованого вірша (особливо в 1-й дії), а проте в деяких місцях відчувається важкість, упокорення граматики і синтаксис вимогам скандування та тісним рамкам віршової форми. Наведу для прикладу кілька зразків таких дефектів. У автора віршем:

Що заясніли гірські шпилі
В п'тьму повитій пустелі.

А прозою це виглядало б так: «що заясніли гірські шпилі в пустелі, повитій в п'тьму» (або «п'тьмою»). На мою думку, так було би цілком граматично і краще. Но можна також в слові «діється» робити наголос на «є», коли він цілком консеквентно «ї» падає на «і».

Не слід вживати вульгарних виразів, хоч би і висловлених устами п'яного інженера, бо грубість можна заакцентувати іншим способом, або таких банально поетичних виразів, як «розтала ніч у світлі тихім ранку», або «як згорне день свої шумливі крила» і т. п.

Якось прикро після гарної ліричної мелодекламації Сусанни («Тіні минулого...») читати зараз же куплети ніби в оперетковому дуєті Подорожнього і Сусанни. Куплети ці тільки послаблюють враження від ліричних мрій Сусанни і псують розвій дальшого драматичного настрою своїм несмаком. Взагалі ж автор уміло дотримує художньо-літературної норми і з успіхом орудує технічними засобами.

Поза вказаними хибами слід ще зазначити більш інтелектуальний, ніж органічно поетичний характер цього драматичного твору, але в заслугу авторові треба поставити порушення ним оригінальної проблеми і безперечно цікаве її трактування.

Передрікати успіх драми на сцені не берусь, але думаю, що вона має всі дані для постановки в нашій театрі і для самого серйозного відношення до себе з боку режисера і артистів.

З ПРИВОДУ ПЕРЕКЛАДУ [«Ромео та Джульєтта»]

Років сім тому режисер «Молодого театру» Лесь Курбас, готуючи до вистави «Ромео та Джульєтта» У. Шекспіра в перекладі П. Куліша, звернувся до мене з проханням випростувати та підчистити старомодний стиль і важкувату мову цього перекладу відповідно до літературних і сценічних вимог нашого часу. В бурхливих обставинах тодішнього життя виконати таке, не скажу вельми вдячне, бо важке, а проте дуже відповідальне завдання мені не пощастило.

В грудні цього року з такою ж пропозицією обернулось до мене видавництво «Український Робітник», прохаючи виконати її якнайшвидше і до того ж не ламаючи зверстаної форми (книжку в друкарні вже було складено і зверстано). Хоч і як тісні рамки були для моєї праці, все-таки я до неї взявся, свідомо зважаючи і той факт, що, може, не обмежувачись сферою стилізаційних редакторських поправок, доведеться мені дещо й радикально переробити або й самостійно перекласти; в останньому мене незабаром переконало порівняння Кулішевого перекладу з перекладами інших авторів, що правила мені за коректив у моїй праці.

За такий коректив на разі я взяв собі три переклади — з них два російські, один польський. Як найбільш повний, точний та ближчий до тексту англійського первотвору, був зроблений прозою і справді таки прозаїчний, переклад П. Каншина; другий — Михайловського за редакцією Гербеля, зроблений досить легким віршем, до того ж не позбавлений і певних прикмет художності; третій, польський — Л. Ульріха, відомий як сумлінний, поважний, але з виразними ознаками польської нострифікації (сполщення, особливо в сценах, де виступає простолюд) ¹. Студіюючи переклад Куліша ввесь час під згаданим корективом, я побачив, що перекладач часто-густо відхиляється від тексту первотвору, скорочую-

¹ Порівнюючи Кулішів переклад з Ульріховим, я, між іншим, переконався, що Куліш, черпаючи з безпосереднього англійського джерела, не уникав і посередніх джерел, як допоміжних, обережно запозичаючись, напр., і в свого польського товариша в деяких моментах чи то словотворчості, чи й образотворчості, що можна довести низкою прикладів з перекладу Ульріха. Цікаво, що він часом, ухиляючись од Шекспіра, йшов за Ульріхом і тоді, коли й той ухилявся.

чи та спрощуючи його в українським трактуванні, а в тім спрощуванні занадто вдається в чудакувату українізацію та вульгаризацію, впадаючи нерідко в пародійний тон автора перелицьованої «Енеїди».

В його перекладі обік з правдивими італійськими іменами, як Бенволіо, Меркуціо, дивно вражають вухо українські імена, як отець Лаврентій, Іван, Грицько й Петро, або слова «козарлюга», «отаман» тощо і вже зовсім прикро бринять такі простацькі й грубі вирази, як «шерепа», «стерва», «саломорда», «лобуряка». Стилю мови італійського патриція ледве чи відповідають і такі круті українізми, як «злагодьте свої ціби», «нехай пускає дім весь в обляги». Чудно чути з уст Меркуціо, як він, оповідаючи за царицю фей Меб (англ. Mab), перекручує це ім'я на український лад і каже «цариця Маба... химерна баба». Вдаючись в українізацію, Куліш популярну англійську пісеньку Роберта Едварда («In Commendation of music») заміняє народною українською піснею про козака Нетягу «Струни мої золотії», хоч вона і змістом там не підходить, та й говориться в ній не про «золоті струни», а про «музики срібний звук». З одної скрайності Куліш, мабуть, мимохіть удається в другу, допускаючи в свою барвисту українську мову такі безперечні москалізми, як: «жизнь», «вражда», «восток», «совершенство», «движение», «жилище», «подобие» й інші.

Крім зазначених хиб, у Кулішевім перекладі найбільше вражає загалом його наївно-вайлуватий та важкий стиль (хоч іноді перекладач уміє підноситись і до правдиво благородного пафосу, і до щиро інтимного ліризму), а також його хибі версифікаційні: п'ятистоповий ямб переходить у шестистоповий, або той з другим перемішується, або ж віршований рядок несподівано уривається на половині й зачинається новий рядок; особливо ж тяжко вражають оті докучливі паристі рими, такі банальні й пласкі...

Отже, передо мною стояло завдання: там, де можна, вернути Кулішів переклад до англійського первотвору, а де це трудно, бодай наблизити до нього, згладити вульгаризми і зменшити українські провінціалізми там, де вони прикро разять вухо, дбаючи взагалі в українізації чужого нам життя про те, щоб не «передавати куті меду», а користати з неї тільки як із способу для кращого зрозуміння однородних духом, але різних зовнішнім виразом культурних явищ і почувань; далі я мав метою зробити легшим і рухливішим важкий стиль викладу й усунути дефекти версифікації. Все це в міру сил моїх і можливості я й зробив (довелось тільки місцями лишити шестистоповий ямб, але викинувши його там, де він перемішувався з п'ятистоповим, довелось лишити й паристі рими там, де вони йшли зв'язаним довгим ланцюгом, усунувши їх там, де вони траплялися спорадично).

Пісеньки про зайця і про срібний звук музики я переклав самостійно. Так само через те, що у важкім Кулішевім перекладі прологу не всі рядки заримовано й цілком не додержано сонетової форми, з явним відхиленням від послідовності основного змісту, я цей пролог подаю тут у власнім перекладі. Пролог цей за традицією має виконувати хор; тому, щоб надати віршеві більше хвилястої плинності й поважності, я, замість звичайного для сонета ямбічного метру, вжив метру амфібрахічного, що наближається до розгойданого ритму гекзаметра.

Глибоко шануючи пам'ять і літературні заслуги Пантелеймона Куліша, я, обережно прочищаючи стиль його викладу, раз у раз дбав про те, щоб у своїй реставраційній праці зберегти всі індивідуальні ознаки письменника, словом, робити так, як зробив би це сам Куліш, якби дожив до наших часів. Докладаючи до праці великого письменника грудку і своєї скромної праці, я хотів лише, щоб Куліш у цім новім виданні перекладу Шекспірового архіву виглядав трохи підмоложеним і причепуреним, по тих 70 роках, що відділяють час, коли він у Борзенщині працював над «Ромео та Джульєттою», від часу творення нової культури на Радянській Україні.

Зазначу наприкінці, що всі попередні переклади Шекспірових творів (О. Федьковича, П. Свенціцького, П. Куліша і кращий з них М. Старицького) на теперішній час уже пережилися,— треба робити нові. Переробка Кулішевого перекладу «Отелло» М. Рудницького, як і переклад цієї ж п'єси М. Йогансена, а також переклад п'єси «Сон літньої ночі» Я. Савченка досі ще не надруковані й тому брати в рахубу поки ще їх не можна.

Але попит на Шекспіра на ринку є.

Подаючи свою переробку Кулішевого перекладу, я тим лише частково задовольняю цей попит.

Пригадуючи епіграф Шекспіра на виданні «Ромео та Джульєтта», скажу його ж словами: «Aut nunc aut nunquam».

Так, або тепер, або ніколи. Далі пізно вже буде, бо будуть не переробки чужих перекладів, а нові переклади.

СЕРГІЙ ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ

(Артист-маляр)

Безперечна річ, що психологічна творчість кожного народу в певній мірі залежить від причин околиць; вони впливають на національно-культурний вигляд народу і вони можуть бути мотором або гальмом його духовного життя. Тяжке лихоліття, що віддавна запанувало на Україні, лягло фатальним тягарем на духову творчість нашого народу і на довгий час затримало його самостійний розвій. Сумні наші околицьні обставини, й невеселі думки навівають вони!

Мені свіжо пригадується уривок з мелодійної поезії Поля Верлена:

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au fond d'un carreau.
Silence, silence! ¹

Сей віршик талановитого французького декадента може бути характерною пісенькою для багатьох беспорядних українців.

Не маючи нахилу вдаватись у безнадійну тугу, вірячи в кращу будучину, все ж таки мимоволі здригнешся, коли як слід нагадаєш собі всю сумну дійсність нашого національного життя в Росії. Такою страшною здається вона тоді, ця дійсність, де, мов у казці, в темну, глибоку печеру заперто народну психіку, і б'ється вона там, б'ється, мов птиця об гостре каміння, наосліп шукаючи виходу; і є в тій печері багато хідників, усе темних, закрутистих, а поміж ними — найближчий хідник, куди найлегше потрапити, де в широкий отвір б'є буйне проміння, куди долітають веселі пісні і гомін чужої мови... І тисячі, десятки тисяч лунуть тим хідником на простір, у широкий світ, і поринають у безодні нового життя, звідки вже їм нема повороту!..

Ось вона, та казка-правда, що полохає розум і знетямлює чуття в багатьох легкодушів. Не звеселить вона й інших, потужних духом. «O, la triste histoire!» ² — гукнуть і вони вслід за тим же Верленом.

¹ Я колиска, яку колише в закутку невідома рука. Тихше, тихше! (Фр.)

² О, сумна історія! (Фр.)

Справді, чи ж мало появилася Україна талановитих людей?

А як їх на ймення і де їх могили,
Щоб скласти хоч пізні вінця?

На жаль, Україна їх не знає, бо не для неї вони служили, не їй віддали свої сили...

Як не прикро, але таке ж сумне явище постерігаємо й на полі малярської штуки.

З першого погляду, здалося б, що й сама природа «прекрасного, розкішного, багатого» краю й цілком незалежне від уряду становище повинні давати добрий ґрунт для розвою націоналістичних¹ почувань у наших малярів. Але ж дійсність, навпаки, показує щось інше. Навіть пишна природа України не приваблює їх уваги, не наворачтає до рідних сюжетів. На картинах з українськими краєвидами дуже часто подибуємо підписи росіян, ляхів, німців навіть, і дуже рідко — українців; натомість імена — Ткаченко, Ківшенко, що свідчать про українське походження цих добродіїв, стрічаємо підписаними на малюнках кораблів-броненосців, царських яхт, військових муштрів і т. ін. Звичайно, про патріотизм їх говорити якось не приходиться... На ліпший кінець, коли такий трапляється, то не сягає вище патріотизму в душі Гоголя, а здебільшого — марно було б за ним шукати. Зрештою, що їм Гекуба?.. Осміявши всі народні святощі, вони являються «чужинцями в ріднім краю» і служать лише тому, хто грубше заплатить. Нерідко з уст їх заодно з ворогом зривається навіть глум з рідного народу, з його літератури й руху. Правдивих патріотів, що кохають штуку малярську поспіль і неподільно з Україною, кому «рідний край дорожче, ніж хліба окрай», таких патріотів з-поміж українських малярів — не гук, з-між усіх їх можна би назвати хіба два-три імені.

От до сих-то імен я маю приємність зачислити й поважне ім'я, випсане в заголовку цієї статті.

Сергій Васильківський походить із слобідської шляхти. Уродився він р. 1854 в м. Ізюмі в Харківщині. Року 1861 батько його з родиною перенісся до Харкова, де малий Сергій став побирати початкову освіту, а відтак вступив і до тамошньої II гімназії. Скінчивши гімназію, він якийсь час мусив служити в уряді, але змалку вроджена любов до малювання вкінці перемогла всі перешкоди, і по трьох роках урядової служби він опинився в числі

¹ Тут в розумінні «національних».

учнів Петербурзької Академії. Нелегкі для нього почалися часи: приходилося тяжко працювати, боротись із злиднями: але бажання дійти повзятої мети, підперте гарячою любов'ю до штуки й природним визначним талантом, і тут дало йому блискучу перемогу. Року 1885 він з відзначенням скінчив Академію, причому на конкурсі краєвидів за картину «Береги Дінця» (околиці містечка Змієва) йому присуджено велику золоту медаль і призначено на державний кошт вирядити для студій за кордон. Треба зауважити, що перед тим в протязі п'яти літ Академія ці одному з учнів своїх не давала такої нагороди, Васильківський був перший по тім часі, що «розбив лід» завзятості академічних авгурів! Року 1886 він виїхав за кордон, де протягом трьох літ працював над студіями малярськими, побувавши за той час в Іспанії, Італії, Франції, Англії й Алжирі. Вернувшись на Україну, він осівся на сталє життя в любуому своєму Харкові, де живе й до цього часу, малюючи свої майстерні твори і беручи участь майже у всіх визначніших виставах. Властиво, участь у виставах малярських він почав брати вже з року 1882, ще будши в Академії, що, таким робом, складає порядний шмат часу — двадцять літ.

Вчителями Васильківського були: краєвидів (пейзажів) — відомі Орловський і М. Клодт, а баталій — Б. Велівальде. Пише він, властиво, все, але найбільше любить жанровий краєвид. Оскільки продуктивна діяльність цього артиста-малюва, легко судити вже з того, що минулим літом кількість проданих його картин досягла поважного числа — двохсот тридцяти шести; деякі з них набули собі у власність знаменита Третьяковська галерея у Москві, члени імператорської фамілії й імператорська Академія наук. Як згадав я вгорі, найбільш улюбленим сюжетом Васильківського є краєвид, і особливо краєвид жанровий і історичний; ось декілька з них: «Дніпрове гирло», «Ранок у дніпрових плавнях», «Ріка Північний Донець», «Напровесні», «Квітчина гребля» (біля Основи, під Харковом, у колишнім маєтку письменника Гр. Квітки-Основ'яненка), «Дніпрові плавні» й інше; далі йдуть жанрові «Сорочинський ярмарок», «Підторжа», «Люба мова», «Воли» (стец, чоловік у возі, запряженім парюю добрих круторогих воликів), «Українська ідилія» (коло хати розпряжений віз, воли, чоловік, а біля нього жінка з немовлям і малі діти — люба простота композиції й реалізм досконалий); далі — місця славні з історії й сучасні: «Будинок Богдана Хмельницького в Суботіві», «Чортомлицька Січ», «Могила кн[язя] Святослава» (величезний камінь, де ніби поховано кн[язя] Святослава), «Святі гори» (під Слов'янськом), «Слобода Черкаська-Лозова»; нарешті баталії й історично-жанрові: «Бійка козаків з татарами», «В запорозькім степу», «Запорожець на чатах», «Козача левада», «Чати задунайських коза-

ків і т. інше. Звичайно, я назвав тут лише кілька тих картин, що найглибше врізались у моїй пам'яті. Великої більшості їх тяжко достежити навіть у репродукціях, численно розкиданих по різних журналах та каталогах. Досить відомий маляр цей і як ілюстратор. З-між інших згадаю тут його ілюстрації українських історичних типів, зроблені в фарбах до розкішного видання Маркса — «Из украинской старины».

Яскрава колоритність, живість барв і тонів, зрештою ясність і простота композиції — ось головні ціхи малярської творчості Васильківського; завдяки цьому його зачисляють до школи бельгійців.

Його картини ніби сміються і радують око своїм чепурним виглядом; з них так і б'є сила, сміливість, суцільне життя...

Це здоровий реалізм.

Знати, що автор кохає природу, кохає людей. Він немовби не може уявити собі краєвиду без людей — природа і люди зливаються в його уяві в певній гармонії.

Він кохає красу повного, нормального життя і відвертається від хворобливих його проявів. Тому-то на його малюнках майже ніколи не стрінеш пригнічених образів як осередкових фігур; у них нема місця для зображення млявих почувань або безвільних рефлексій, навпаки, все в них — широко й глибоко. Тиха ідилія, щире кохання, а найбільше відваги й завзяття — головні мотиви його творчої концепції.

Моя сільветка була б неповна, якби я забув сказати про чудові карикатури і особисту вдачу самого артиста, що сполучено в тіснім зв'язку між собою.

Ітак, кілька слів *pro domo sua*.

Кому траплялось відвідати Васильківського в Харкові, той, певно, добре пам'ятає його маленьку хатку на Москалівці, де живе він зі своєю старою недужою матір'ю. При вході, на білій мазаній стіні, величезними слов'янськими літерами виведено: «Входящий, витирай ноги!» На сінешніх дверях зразу ж лякає гостя малюнок бедуїна на коні з відтятою головою ворога. Робітня — досить простора і світла кімната; стіни її всі геть-геть обвішано різними етюдами й малюнками; по кутках на столиках і кріселках понаставлено різних аксесуарних причандалів: вазонів, глечиків тощо; під однією стіною — покритий турецьким килимом тапчан, на котрому дуже погано сидіти, бо бачиш тільки потилицю хазяїна, що сидить у кріслі; крісло ж це архаїчного вигляду і стоїть проти другої стіни при столі, закиданому всякою всячиною; далі від столу — два мольберти і якісь пуделка. От і все умеблювання робітні. Сам хазяїн невисокий на зріст, присадкуватий чоловік з копицею волосся на круглій голові, в вишиваній сорочці

і якійсь подертій чумарці або мартнарці. На кругластім обличчі з малими вусиками, крутим підборіддям і коротким носом звертають увагу невеликі, але допитливі, цікаві очі; на устах раз у раз грає лукава усмішка. З першого ж разу нетрудно пізнати, що маєш діло з артистичною, чутливою натурою; про це свідчать і мова, і рухи, і міміка лиця. У балачці його, здебільшого алегоричній, перемішаній дотепами й несподіваними образами, б'є свіжий гумор і непідроблена веселість. Але найцікавіше враження справляє той зіпсуто-український, маломістечковий жаргон, що так любить уживати в своїй мові Васильківський. І треба признати, володіє він ним досконало. Здається, що не будь він маляром, він був би напевно актором. Цікаві й його анекдоти про приятелів і знайомих, як-от про проф. Яворницького, малярів-імпресіоністів і інших, — тут карикатурна копія віддає всі головні риси оригіналу.

Не кожному, але тому лиш, хто підійде під його ласку, він покаже і свої карикатурні малюнки на деяких харківських діячів, у тім числі й своїх знайомих. Властиво, карикатура — це відбиток специфічної вдачі цього артиста; його карикатури в фарбах вражають і оригінальною концепцією, і майстерним викінченням. На жаль, усі вони ще довго мусять лежати у схованці.

У кінці минулого літа цей симпатичний артист-маляр тяжко занедужав. Раптові напади задухи, що причиняє грізна хвороба — жаба, знищили вкрай здоров'я цього міцного чоловіка¹.

В останній раз я відвідав його перед своїм від'їздом із Харкова. Він сидів жовтий, змучений за мольбертом над незакінченою копією своєї ж картини «Кобзар на селі». На моє запитання про здоров'я він тільки рукою махнув і, хитнувши головою, додав: «Веселості нема!» Справді, для його натури брак гумору — дуже недобра ознака.

Невеселе було наше прощання...

На відході я звернув увагу на картину, що стояла в кутку на другім мольберті. Помітивши це, він буркнув з вимушеним гумором, показуючи в той бік:

— От, не купили на виставці... Якви синьки та куксину подать, то, може б, і той... А так бач — «не втне Авраам Ісаака».

А я стояв перед картиною, мов прикутий, не можучи відвести очей. Весь характер її був якийсь особливий, невластивий для творчості Васильківського. Але ж скільки тонкого смаку, скільки м'якої ліричної душі вложено було в неї!

¹ За останній час, кажуть, здоров'я д. Васильківського значно поліпшилось. (Авт.)

Широкий, неосяжний степ... Смеркає. Ніби холодним передвечірнім вітерцем повіяло... Тихо навкруги. На першій плані стоїть чабан, схилившись у важкій задумі. Вівці позбивалися в купки і немовби лагодяться на спочивок. Тиша і сум, довгий без краю, могутий, непоборний сум...

І враз мене прошибла думка: чи ж може бути ліпша символізація сучасного стану України? І чабан-проводир у безпорадній задумі, і вівці-народ, що лагодяться спати, і німий, повитий смерковим сумом степ,— усе нагадувало гірку дійсність і, мов тужлива пісня, хапала за серце.

З важким жалем покинув я робітню симпатичного артиста...

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au fond d'un carreau.
Silence, silence! —

настирно, як і тепер, бриніла мені в усі сумовита поезійка.

AD ASTRA!

ПАМ'ЯТІ ЛЬВА МАЦІЄВИЧА

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

«Ікар»¹

Є люди, що з залізною послідовністю, крок за кроком, «без гвалту і крику» виконують свою програму життя, і тільки ближчі дотичні сфери бувають ознайомлені з їх діяльністю; благородні і тактовні, вони завдяки своїй людяній вдачі притягають до себе загальні симпатії, пошану, любов, але справедливе розуміння, належну оцінку їм складають лише через довший час по їх смерті, коли при нагідних обставинах буває можливість розкрити та оголосити сторінки їх інтимного життя. Тоді лише на весь зріст виявляється їх велетенська духовна постать...

Є імена, скромні і непомітні, навіть незнані ширшому загалові, що серед тиші і темряви несподівано враз спалахують огняним смолоскипом, загораються зіркою і сяють провідними маяками в історії людськості. Це — імена тьмничих безумців, що засягають собі світової слави!

До таких людей і до таких імен належить нині той, хто називався Лев Мацієвич, той, що на російським святі повітролітання 24 вересня цього року так трагічно скінчив своє славне життя.

Як про людину-громадянина, про Мацієвича ще не наспів час писати: його особисті риси щільно і невіддивно сполучені з його політично-громадською діяльністю, а про це можна буде писати докладно лише тоді, коли у нас буде можливим таке видання, як колишнє російське «Былое».

Як про авіатора про нього нехай говорять спеціалісти. Моральна краса його «святого безумства», його надзвичайної героїчної самопожертви промовляє сама за себе.

Але ми, українці, в особі небіжчика потеряли певного товариша, — свідомого національного співробітника, і цієї сторони його життя не можемо поминути мовчанням. Людина щиро демократич-

¹ Вірш М. Вороного.

них переконань, всім серцем прихильна до робітничої справи, Мацієвич був гарним організатором і фундатором різних національних підприємств. Його такт, уміння поводитись з людьми і визначний розум утворили йому непохитний авторитет серед товаришів. Куди він не обертався, скрізь знаходив прихильників і признання, і часом складні питання і різні особисті непорозуміння усувались набік легко і непомітно завдяки лише його моральному впливу. Вдача упертого, витривалого українця в нім якось годилась з вищою культурою європейця.

Ось короткі біографічні відомості про нього. Лев Макарович Мацієвич родився р. 1875. Він походив з родини поміщика, з с. Марковки Лебединського повіту на Харківщині. Середню освіту здобув у морській технічній школі в Кронштадті, а потім скінчив р. 1900 технологічний інститут і р. 1904 морську інженерну академію. Далі він служив у відділі підводного плавання балтійського флоту. В цім році, коли організувався відділ повітролітального флоту, капітан-інженер Мацієвич з власної охоти вступив до цього відділу. В марті цього року він на чолі гуртка з 6 офіцерів був посланий у Францію для науки літання. Там він пройшов курс авіації в Мурмелоні та Етампі у відомих авіаторів — Генрі Фармана і Сомері, а потім під керівництвом М. Єфімова. Будучи добрим теоретиком морської і повітролітальної справи, небіжчик поробив цікаві винайдення в сфері конструкції підводних човнів і мінних загородок, а також опрацював проект нового літального апарата, спеціально пристосованого до морського діла. Невдовзі небіжчик мав стати на чолі першої російської військової школи авіації. В останній раз, 24 вересня, Мацієвич літав на біплані Фармана, піднісшись на височину, близьку 800 метрів; коли він спустився на 400—500 метрів, його апарат поламався надвоє, і авіатор з цієї страшної височини впав на землю перед очима багатьох тисяч людей, що в захопленні стежили за його літанням!

В Петербурзі мають поставити пам'ятник «першій жертві російської авіації». Слава Мацієвича розляглася по всьому світу, але Україні належить честь, що один з її синів записав своє благородне ім'я на скрижалях вселюдського поступу. Мацієвич був одним з перших безумців-піонерів, що прокладають нові шляхи в безмежні високості світознання, підкоряють людському генію світові таємниці.

Честь йому і невмируща слава!

Sic itur ad astra! ¹

¹ Так линуть до зірок! (*Латин.*)

ПЕРШІ ЗУСТРІЧІ З ІВАНОМ ФРАНКОМ

(Уривок із споминів)

Обриваються звільна всі пута,
Що в'язали нас з давнім житєм!
З давніх брудів і думка розкута,—
Ожиємо, брати, ожием!

В десяти роковини смерті Івана Франка образ цього велетня духу, невтомного Каменяра й вічного революціонера виринає з пам'яті з новою могутньою силою і віє чарами нової непереможної краси...

Селянське й міське робітництво, що в тяжкій кривавій боротьбі здобуло врешті собі «свою правду, і силу, і волю» як безпеку дальшого щасливого розвою в своїй соціалістичній хаті, не повинно забувати, що в справі визволення з неволі воно мало великих попередників, які в неможливих умовах тьми і застою уміли з непохитним посвяченням підготовлювати ґрунт для здійснення його ідеалів, воно повинно в числі тих попередників згадати з почуттям глибокої вдячності й славетне ймення Івана Франка як справжнього свого

Товариша у боротьбі за волю,
Войовника, що проводир нам був,
І сіяча, що сів крапцю долю,
Будівника, що клав величний храм
Будучини...

(З поеми І. Франка «Похорон»)

Вчені-дослідники, критики й історики літератури склали і складуть його життєпис, розглянуть і оцінять всю його діяльність, а ж, sub specie poesios¹, спробую викликати в своїй уяві образ Великого небіжчика, якого доля судила мені стрінуги в добі найбільшого розквіту його творчих сил (рр. 1895—1897), пізнати особисто і зблизитися інтимно як друг і співробітник у щоденній праці.

Пристаюючи до ширших споминів, я на цім місці подам лише уривок, а власне — враження від наших перших зустрічей.

¹ З точки зору поезії (лагин.).

ЗУСТРІЧ ПЕРША

Давно це було... У прекрасній добі «юних днів, днів весни» за свій революційний спосіб думання, як багато інших, став я жертвою жандармського насильства і по перебутім політичним процесі, тюремнім ув'язненні і трьох з половиною роках «гласного надзора» був позбавлений прав в'їзду в столиці й університетські міста. Отже, двері вищої освіти в Росії були переді мною закриті. Щасливі обставини склалися так, що я дістав змогу поїхати вчитися за кордон. Мене манила й Європа, а головне — манила таємнича постать «власителя дум» радикальної, соціалістичної молоді — проф. Михайла Драгоманова. Від нього хотілося набути наукового знання і з його ближчою допомогою виробити й скласти свій політичний світогляд.

І от навесні року 1895 я, безвусий юнак, мандрував через Львів до Драгоманова в Софію. Була думка, погостювавши в Галичині, махнути до Софійського університету і, ставши перед очі Михайла Петровича, чемненько попрохати: «Будь ласка, батьку, зробіть з мене людину».

Але не судилось. У день мого приїзду до Львова, увечері, нашіла телеграма, що Драгоманов помер.

Звістка ця і глибоко вразила, і зруйнувала мої первісні плани. Я зразу змінив думку і вирішив їхати поки що до Віденського університету. Перед від'їздом я тим часом став знайомитися зі Львовом і з галицькими українцями.

Перші враження були невеселі — мою ідеалістичну уяву прикро вражав польський вигляд міста і філістерський триб життя його мешканців, українців не менше, як і поляків. Побувавши на «бесіді» в «Просвіті», в редакціях часописів і в університеті та заприятелювавши із кількома студентами (Ф. Колессою, С. Паньківським і ін.), я дістав трохи отухи, але все ж таки серце моє до того життя не горнулось.

Десь минув день чи два. Йду я вранці з небіжчиком М. Струсевичем (співредактором «Діла») вулицею Карла-Людвіка, коли той мені каже: «Дивіться, Франко йде».

Ми знали, що Франко з Павликом раптом виїхали на похорон Драгоманова до Болгарії, і тому сильно здивувалися таким хутким поворотом Франка.

Я побачив двох людей: один з них був уже мені знайомий, тоді ще молодий поет, Василь Щурат, другий — очевидячки, Франко. Я втопив у його постать свої цікаві очі і спершу дістав враження деякого розчарування. Замість чорнявого ставного чоловіка, яким його малювала мені уява, я побачив крем'язну квадратову фігуру, невисоку на зріст, досить незграбну, в потертім піджаковім

убранні, з облохмаченою вишиваною сорочкою і з пом'ятим, брудного кольору на голові капелюхом. З-під капелюха впадало в око широке лице з короткими вусами і крутим підборіддям; долішня губа на ньому ніби невдоволено була трохи випнута наперед, ніс простий, з невеличкою горошинкою на кінці. От, звичайне собі, як на перший погляд, ніби пересічне обличчя. Але, підійшовши ближче, я звернув особливо увагу на його очі: сині, ясні, з виразом енергійної думки, разом лагідні, вони скрашували весь вид. (Пізніше я полюбив і його широке мудре чоло, що ховалося тоді під капелюхом).

Франко, розчервонілий від спеки й іритації, розмахував руками і кляв, як умів, болгарських кордонових жандармів за те, що не схотіли пропустити його з Павликом без паспортів через кордон. Це ж, мовляв, дичина якась — не пускати близьких приятелів поховати покійника! Я назвав себе і передав йому листа від Миколи Ковалевського (що, повернувшись із каторги, був тоді головним проводирем радикалів-соціалістів на Україні і підтримував тісний контакт з Драгомановим, Франком і Павликом). Хутко розірвавши конверта і вийнявши, що в нім містилось (а в нім таки містилось дещо, крім листа), він перебіг очима кілька рядків і зразу весь просяяв. Очевидно, в листі була атестація про мене. Ще раз стискаючи мені руку, він весело сказав: «Ха-ра-шо! (Його любий вираз, якого він, пустуючи, вживав, умисно вимовляючи з-московська). Значить, нашого полку прибуло!» Ще пара жвавих коротких фраз, запрошення зайти до нього перед від'їздом, і ми розійшлися.

Завітавши до Франка того ж дня ненадовго увечері, я виніс од нього враження незвичайно простої, сердечної людини, що мене зразу ж і привернуло до нього.

ЗУСТРІЧ ДРУГА

Друга зустріч, і дуже цікава, відбулася уже в Відні. Раз якось іду я, розміряний, по Florianstrasse і декламую Кулішеві строфи:

Хожу-блужу по городу,
Великому, великому,
Відкрив би я своє серце,
Та нікому, та нікому...

Коли враз я чую, хтось гукає запросто: «Вороний!» Озираюся я, дивлюсь — по другім боці вулиці незграбною повільною ходюю, в тім же убранні, що й у Львові, йде... Франко! У руді перед собою

держити той же знаменитий капелюх, а в ньому — паперовий «фунтик» з черешнями, які свobodною рукою кидає до рота, а кісточку виплює через губу. З кишені йому стирчить пара свіжих чисел журналу «Житє і Слово». Він привітав мене і черешнями, і свіжим журналом. Пішли до нього. Вступивши до невеликого темнуватого помешкання, чи не на третьому поверсі, десь коло Stephansplatz, я був несподівано здивований, коли Франко, знайомлячи мене з господарем, важким і грубим німцем з типовою фізіономією віденського бюргера, сказав: «Віктор Адлер».

Тут, у хаті Адлера, я вперше ближче пізнав справжнього Франка, в якого вже навіки закохався.

Незабаром між ним і Адлером виникла гаряча принципіальна дискусія з нагоди приїзду до Відня галицької селянської делегації, з якою нечемно повівся тоді на аудієнції імператор Франц-Йосиф, що, не дослухавши скарги селян на кривди й насильства при виборах до Галицького сейму, повернувся задом, буркнув: «Adieu!» — і вийшов.

Дискусія розгоралась. Франко, аграрний соціаліст, представник радикальної селянської партії, зчепився з соціал-демократом, ватажком міського пролетаріату Адлером, і це був дійсно цікавий двобій. Правда, я, ukrainischer Dichter¹, як відрекомендував мене Франко, розумів у їхній дискусії далеко не все, бо ще не гаразд знав німецьку мову, та до того ж як Dichter і захопився чимсь іншим. Мене запалив той святий вогонь, що так і бив з цілої постаті, з блискучих очей і з палкої, звинної мови Франка. Це був справжній трибун і поет разом — молодий, розумний і натхненно-палкий.

Пізніше я не раз бачив таким Франка, особливо пригадую, що таку промову, але вже українською мовою, я чув із уст Франка у львівській ратуші на диспуті з єзуїтом, христ[иянським] соціалістом] Яном Бадені.

Пам'ятаю, Микола Ганкевич (основоположник української соціал-демократії в Галичині) побивав тоді красномовство театрального ксьондза своїми холодно-в'їдливими дотепами, а Франко — бурхливо-квітчастою мовою і майстерною діалектикою. Звичайно, Франко говорив гарно й змістовно, але нерідко починав досить нескладно й простенько, що при його незугарнім вигляді справляло перше враження не на його користь. Треба було, щоб його щось за живе зачепило або щоб у процесі говорення він розгойдався, тоді мова його лилась бурхливим гірським потоком, вигравала іскрами каскадів, бриніла потужними тонами сердечних мелодій

¹ Український поет (нім.).

і підчас — громовими акордами. Такі промови траплялись рідко. У згаданім разі Франко і Адлер мовби перевищили самих себе, свій вік, свій вигляд і, скинувши з себе сорокалітню вагу, стали молодими бравими юнаками.

Хто знає, може, тоді прибiльшувала моя поетична уява, але такими бачу їх я ось зараз... *Dichter lieben nicht zu schweigen*¹. Пам'ятаю, вага моєї симпатії все ж таки перекилилась у бік Франка, і зорієнтувавшись в основних тезах дискусії, я таки не видержав і вихопився українською мовою в обороні Франкових доказів проти Адлера, я безтямно белькотав про індивідуалізм нашого селянства, про хліборобство як основу господарського життя в певних періодах часу, вказував на страшні картини голоду, що тоді панував на Україні. Франко перекладав мою аргументацію на німецьку мову.

Але Адлера ми не переконали. Власне, я тоді, знайомлячись із Марксовою ідеологією економічного матеріалізму, не боявся зрадити своїх божків — Писарева, Добролюбова, Лаврова, Михайловського, Драгоманова, хоч уже хитався у своїй давній вірі. Незабаром мене переконали факти життя.

Пізньої осені я перенісся до Львівського університету, а через якийсь час мене з Франком зв'язала глибока, сердечна приязнь вже навіки.

¹ Поети не люблять мовчати (нім.).

ПРИМІТКИ

До «Творів» Миколи Вороного входить майже вся його поетична спадщина, переклади, найвизначніші праці про світову драматургію та український театр, публіцистичні й літературно-критичні статті, спогади про видатних діячів культури.

ПОЕЗІЇ

М. Вороний почав друкуватися на початку 90-х років минулого сторіччя на сторінках українських періодичних видань. Згодом поетичні твори письменника виходили й окремими збірками: «Ліричні поезії» (К., 1911), «В сляві мрій» (К., 1913), «Євшан-зілля» (Катеринодар, 1917), «Поезії» (Черкаси, 1920), «Поезії» (К., 1929), «Вибрані поезії» (К., 1959).

Друкуючи свої поезії в періодиці, а також у збірках, М. Вороний розташовував їх за циклами, дотримуючись не хронологічного, а тематичного принципу. Найповніше поезія Вороного була представлена у збірці 1929 р., упорядкованій самим автором. Цю збірку, як останнє прижиттєве видання, і покладено в основу першого розділу «Творів». Усі вірші, включені до цього видання, звірені з першодруками.

Співи старого міста

До названого циклу упорядник включив вірш «Весна року 1926», оскільки він продовжує урбаністичну тему, але вже в повоєнну добу. У виданні 1929 р. вірш не друкувався. Подається за виданням 1959 р.

Лілеї й рубіни

До циклу додано три поезії під загальною назвою «Dies irae», які безпосередньо пов'язані з віршем «Інфанта» і передають ставлення Вороного до революції 1905—1907 рр. У виданні 1929 р. «Dies irae» друкувався в циклі «De mortuis».

Елегії

Найраніше з'явилися «Мандрівні елегії» (альманах «З-над хмар і з долини», 1903), потім — «Весняні елегії» та «Осокорі». За винятком вірша «Вечірні акорди», всі поезії циклу друкувалися у збірці «Ліричні поезії» (1911) та в збірці «Поезії» (1920).

Балади й легенди

Уперше повністю цикл був надрукований у збірці «Поезії» (1929); раніше друкувалися «Легенда» («Ліричні поезії», 1911 — у циклі «Amogoso» і «Поезії», 1920 — у тому ж циклі) та «Найдорожчий скарб» («В сляві мрій», 1913 — у циклі «Вертоград»).

Amogoso

Вірші «Дніпрові спогади» і «Молдавська» вперше були надруковані в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903). Вірші «Очі-бісенята», «Балетниці», «Припавши до дзбанка» ввійшли до циклу лише у виданні «Поезії» (1929). Вперше цикл «Amogoso» зустрічаємо в «Ліричних поезіях» (1911). Він складався з віршів: «Дніпрові спогади» («То літньої ночі...», «Я її в домовину живу поховав...»), «Сонет» (в пізніших виданнях, як і в цьому, має назву «В студії» — в циклі «Сонячні хвилини»), «Легенда» (в пізніших виданнях — у циклі «Балади й легенди»), «З галицького зпитку» («Погляд», «На балі», «Мана»), «Дві хмарки», «Переспів» (пізніша назва — «В душі мойї не згас...»), «Фрагмент», «Молдавська співанка» (пізніша назва — «Молдавська»), «Пісня» (пізніша назва — «Бурлацька»). У виданні «Поезії» (1920) до циклу входили ті ж твори.

За брамою раю

Цикл друкувався в теперішньому вигляді у збірках «Ліричні поезії» (1911) та «Поезії» (1929). До циклу не ввійшов вірш «Молитва» («О, за віщо ж ці муки, ці кари страшні?») — він надрукований під назвою «Лемент» у розділі «De mortuis».

Цикл «За брамою раю», як і наступний — «Разок намиста», має почасти автобіографічний характер. Тут відбилися переживання поета у зв'язку з розривом у 1904 р. з дружиною — Вірою Миколаївною Вербицькою, донькою відомого у свій час українського письменника М. А. Вербицького (літ. псевдонім — Миколайчик Білокопитий).

Палімпсест

Тропар, кондак — церковні пісні, в яких пояснюється сутність свята або розповідається про подвиги святих.

Разок намиста

За винятком вірша «Ні!», всі поезії цього циклу друкувалися у виданнях: «Ліричні поезії» (1911) і «Поезії» (1920).

Сонячні хвилини

Поезії цього циклу друкувалися: «Ікар» і «До моря» в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903), пізніше, разом з іншими віршами циклу, — в збірці «Ліричні поезії» (1911), «Поезії» (1920).

Ікар

Мацієвич Лев Макарович (1877—1910) — один з перших вітчизняних льотчиків. Брав діяльну участь у створенні російського повітряного флоту. Працював над питаннями теорії і практики авіації. Загинув під час повітряної катастрофи. Добрий знайомий М. Вороного.

Ad astra

Деякі вірші цього циклу друкувалися: «Sphärenmusik» — у збірці «Ліричні поезії» (1911) — у циклі «З виру життя»; вірші «В сяйві мрій», «Венера», «Вега», «Плеяди», «Вогні», «Зорі-очі», «Чи зумієш?» — у збірці «В сяйві мрій» (1913) — у циклі «Ad astra».

Фата-моргана

Вперше цикл надруковано в збірці «В сяйві мрій» (1913).

Гуморески

Цей цикл уперше з'явився у збірці «Поезії» (1929). До того друкувалися лише окремі вірші в періодичній пресі, а деякі входили до колективних збірників. Так, вірші «Credo», «Я — поет» були вміщені у збірці «Ліричні поезії» (1911) і «Поезії» (1920); вірш «Поезія і проза» — в альманасі «З-над хмар і з долин» (1903) і в збірці «В сяйві мрій» (1913).

Credo

«Хто на святі в честь Ваала...» — *Ваал* — один із давньосхідних богів (неба, сонця, родючості), культ якого був поширений у Фінікії, Сирії та Палестині. Відправлення культу Ваала супроводжувалося людськими жертвоприношеннями. У переносному значенні «служіння Ваалу» — погоня за матеріальними вигодами.

Гротески

За винятком вірша «Дівчина-блискавка», весь цикл входив до збірки «В сяйві мрій» (1913). Вірш «Мрії-сни» мав назву «Оргія життя».

Чари

Кастальське джерело — у Стародавній Греції — джерело поетичного натхнення. Назва походить від імені коханої німфи Аполлона — Касталії.

З хвиль боротьби

До циклу ввійшли поезії, які в різних збірках друкувалися в циклах під різними назвами. Так, вірші «Розвага», «Горами, горами...», «Краю мій рідний...», поема «Бвшан-зілля» та ін. у збірці «Ліричні поезії» (1911) ішли в циклі під назвою «З виру життя»; у збірці «Поезії» (1920) — під назвою «З хвиль життя»; у виданні «Поезій» 1929 р. — в циклі під назвою «З хвиль боротьби».

Враховуючи важливість розвитку патріотичної теми в творчості М. Вороного, ці поезії друкуються в хронологічній послідовності їх виникнення. Вірші «Сніжинки» та «Привітання» лише у виданні 1929 р. були об'єднані спільним заголовком «Дітям».

Розвага

Маруся Комарівна — мається на увазі донька Михайла Комарова, українського бібліографа і мовознавця.

Євшан-зілля

Поема «Євшан-зілля» написана на основі літописної оповіді. Ту ж легенду використав свого часу російський поет А. Майков («Євшан», 1872) та І. Франко («Євшан», 1876).

Іванові Франкові

Вірш є відповіддю на поему І. Франка «Лісова ідилія» (див. передмову до цього видання).

Поезії в прозі

Подаються за першодруком: «Українська хата».— 1910.— Кн. 9.

Незакінчені твори

Подаються за першодруками: «Єретик» — «Літературно-науковий вісник».— 1911.— Кн. 3; «Чорний сон» — «Шлях».— 1917.— № 2.

ПЕРЕКЛАДИ

Револьюційні пісні

Переклад М. Вороного «Інтернаціонала» з незначними стилістичними поправками в 1919 р. був затверджений спеціальною урядовою комісією УРСР як текст партійного гімну українською мовою.

З російської

Переклади віршів І. Козлова, М. Некрасова, А. Фета, Ф. Тютчева, Я. Полонського, М. Гумільова, а також поезій О. Пушкіна «Серенада», «Іспанський романс» подаються за згаданим виданням 1929 р. Переклади творів О. Пушкіна «Скупий рицар», «Кам'яний гість», «Моцарт і Сальєрі» — за виданням: Пушкін О. *Вибрані твори* (К., 1927). Переклад твору І. Тургенєва «Поріг» (із «Поезій в прозі») подається за першодруком: «Житє і Слово».— 1897.— Кн. VI. У примітці до перекладу Вороний писав: «Цей чудовий твір з «Поезій в прозі» великого російського романіста, не друкований з цензурних умов ще ні в однім легальнім виданні, подаємо тут у перекладі на нашу мову головне для нашого ж галицького жіноцтва. [...] Хай же і галицькі жінки вчатьсь, як треба жити і вмирати за ідею».

Переклади з усіх інших авторів подаються за виданням 1929 р.

КРИТИКА. ПУБЛІЦИСТИКА

Переважна більшість творів цього розділу друкується на Радянській Україні вперше. Ознайомившись з ними, читач зможе скласти собі уявлення про те, якої шкоди завдали вітчизняній культурі штучно створювані «білі плями» в ній. Можна без перебільшення сказати, що статті й наукові розвідки М. Вороного стоять на рівні найкращих вітчизняних зразків.

Театр. Драма Мистецтво

Статті цього розділу позначені довголітнім інтересом письменника до українського, російського й західноєвропейського культурного життя, відбивають його особистий досвід актора, режисера й теоретика мистецтва. Автор орієнтується в них на реалістичний театр, популяризує найкращі досягнення світового театрального мистецтва. В його судженнях про «оргіазм», про «священну оргію Духу» відчувається захоплення теоріями російських і західноєвропейських символістів.

Наші артисти в сценах

Подається за першодруком: «Зоря».— 1896.— № 23.

Марко Кропивницький

Подається за першодруком: «Зоря».— 1897.— № 24.

«...національно-моральний вплив... Ол. Кониського...» — О. Я. Кониський (1836—1900) — український письменник, громадський діяч і педагог. За участь у «Київській громаді» був висланий.

«...в трупі Г. Ашкаренка...» — провінційна російська трупа, що виникла в 1831 р. В ній виступав М. Кропивницький. 1881 р. у м. Кременчуці трупа поставила «Наталку Полтавку». Григорій Ашкаренко — антрепренер.

Вій,

фантастична комедія у 5 діях...

Подається за першодруком: «Зоря».— 1897.— № 7.

Театральне мистецтво і український театр

Подається за книгою: Вороний М. Театр і драма (К., 1913).

У цій праці М. Вороний широко користується статтями з теорії театру і драми Ж.-М. Гюйо, М. Рейнгардта, Р. Вагнера, Г. Фукса, Ф. Грільпарцера та ін.

«...українські мейнінгенці...» — тут Вороний має на увазі українських послідовників традицій Мейнінгенського театру (Німеччина), який у другій пол. XIX ст. зажив європейської слави завдяки високореалістичній грі акторів. Мейнінгенці великого значення надавали режисурі.

«...російська Україна...» — автор має на увазі ту територію України, яка входила до складу Російської імперії.

Драма живих символів

Вперше надруковано в газ. «Рада».— 1911.— № 15. Тут подається за книгою «Театр і драма».

В путях брехні

Вперше надруковано в газ. «Рада».— 1911.— № 142—143. Тут друкується за книгою «Театр і драма».

Книга М. Вороного «Театр і драма» відкривалася «Передмовою» від видавництва «Волосожар». Ці вступні зауваження — за всіма ознаками стилю й способу мислення — були написані не без участі самого Вороного. Наводимо повністю текст «Передмови»:

«Вже здавна, зневірена, покинута на злидні земного існування, людина любила в часи відпочинку обертати свої стомлені очі вгору — туди, де сяють ясні, тихі зорі...

З долини скорботи і сліз вона всією істотою тяглась у небо, ніби до своєї далекої вітчизни, — і там, у тій блискучій, сповненій неказаних таємниць, зоряній книзі намагалась прочитати тайну буття, тайну великого, неосяжного Всесвіту.

І незглибна премудрість книги тієї, і безмежна велич Всесвіту захоплювали людину всю, до останку, і хоч на короткий час забувала вона про тривоги дня, про суєту суєт свого ніби марного існування...

В ті урочисті хвилини перед очима її натхненної, прозорливої душі розкривались чарівні руни світових таємниць і вона навіть бачила, що цілий світ, і цей, і потойбічний, — є величезне царство єдиного шремудрого Логоса, що буття всього сущого є безкінечна гармонійна симфонія, в якій вона, людина, повинна подавати свій свідомий голос, свій відповідно музикальний звук!

Бадьора і левна 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 кришталеві небосхили особливу увагу поетів і артистів приваблювали до себе сім прекрасних зірок, сім самоцвітів зоряного грона, що звуться «Плеяди».

Електра, Тайгета, Меропа, Майя, Келено, Астеропа і Алкіона — ці дочки титана Атласа і Плейони — були колись обернені в блискучі зорі... Так повідає поетичний міф давньої Еллади. І з того часу поети і артисти обирали цих зірок своїми улюбленицями, складали їм свої пісні і вважали за своїх прихильниць-патронес. З'являючись на початку зими, цебто перед кінцем старого року, вони майже для всіх давніх і нових народів були передвісницями нового року, приносячи з своєю появою радість і щасливі надії на будучину.

І наш народ любить це блискуче коло зірок. Він дав йому яскраву і красномовну назву — Волосожар.

Під знаком «Волосожар» з нового року наше видавництво розпочинає свою діяльність. Українська національна справа потребує ідеалістичного посвячення... Нехай же і нам, і всім землякам нашим нагадує про це «Волосожар» — цей прекрасний астральний ідеал!

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

З усіх мистецтв театральне мистецтво у нас чи не найменш обслідоване до цього часу і потребує ґрунтовних праць,— йому ми і присвячуємо нашу скромну пробу».

Книга «Театр і драма» є частковою реалізацією праці М. Вороного «Історія українського театру», над якою він наполегливо працював у 1912 р. і яку мав намір надрукувати у 1913 р. Свідченням цього є його «Лист до театральних діячів», опублікований у газеті «Рада» за 1912 р., № 204, у якому, зазначивши, що «Історія українського театру» має бути написана і видана цієї зими, він звертався до українських антрепренерів, режисерів, артистів, а також шанувальників театру надсилати йому відомості про театральні трупи, вистави, репертуар, біографії акторів, а також різні допоміжні матеріали про те, «де були добрі збори», афіші, критичні виступи преси тощо. «Бажаючи дати вірну і справедливую оцінку українського театру в його минулому і сучасному становищі,— писав М. Вороний,— певен, що театральні діячі допоможуть моїм скромним силам виконати це завдання». Там же була подана і тодішня адреса М. Вороного: Київ, вул. Паньківська, 8, кв. 3 (нині вул. С. Халтуріна).

Михайло Щепкін

Подається за першодруком: «Сяйво».— 1913.— № 7—9.

Два ювілеї

Подається за першодруком: «Сяйво».— 1913.— № 10—12.

Елоквенція (латин.) — красномовність.

Український театр у Києві

Подається за першодруком: «Дзвін».— 1914.— № 3, 4, 6. Стаття надрукована не повністю у зв'язку з закриттям журналу.

Мольєр

«Мольєр» — вступна стаття М. Вороного до книжки: Мольєр. Тартюф (переклад В. Самійленка).— К., 1917. Тут подається за цим же виданням.

Пензлем і пером

Стаття подається за виданням: Вороний М. Пензлем і пером. Думки естета (Прага — Берлін, 1923). Вона присвячена розглядові малярських робіт та архітектурних проектів, експонованих на львівській виставці 13 травня — 14 червня 1923 р. У ній взяли участь представники різних ми-

стецьких угруповань. Поруч з відомими на той час митцями (Новаківський, Кульчицька, Ковжун, П. Холодний, С. Тимошенко) на виставці демонструвалися й роботи численних аматорів-початківців, які згодом пічим себе в мистецтві не зарекомендували.

Драматична примадонна

Подається за першодруком: Вороний М. Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької (Львів, 1924).

Про творчість Ліницької М. Вороний пише в ряді статей нашого видання. Загальний погляд на творчість Ліницької, який ліг в основу цієї розвідки, був висловлений ним у статті «Два ювілеї».

«Крути, та не перекручуй» Мирного і Старицького...» — М. Старицький використав п'єсу Панаса Мирного для написання п'єси «Крути, та не перекручуй».

«...перейти під батугу Курбаса... який розпочинає нову... фазу нашого театру, підпадаючи впливу чударнацької мейсрхольдівщини.» — Характеристику Л. Курбасу і В. Мейсрхольду М. Вороний дає тут «з чужих рук». Перебуваючи в еміграції, він не знав про справді новаторські пошуки цих видатних діячів радянського мистецтва і міг судити про них за спотвореними відомостями, які доходили до Польщі.

Берейнов Микола Миколайович (1879—1953) — російський драматург, режисер, теоретик та історик театру. На поч. 20-х рр. емігрував до Франції.

Далькрос Еміль Жак (1865—1950) — німецький теоретик музики і педагог, засновник системи ритмічного виховання.

Режисер

Подається за першодруком: Вороний М. Режисер. Театральний підручник (Львів, 1925).

Олександр Архипенко

Подається за першодруком: «Глобус». — 1928. — № 8 (105).

Помер О. П. Архипенко 25 лютого 1964 р. в Нью-Йорку. Сучасні радянські мистецтвознавці дуже високо оцінюють його доробок.

Римський-Корсаков

Стаття вперше надрукована у виданні «Майська ніч». Оперовий провідник. Склав Микола Вороний (К., 1929). Подається за першодруком з незначними скороченнями цитат авторів, вульгарно-соціологічні оцінки яких були на той час популярними.

Суспільне життя Література. Спогади

Вісті з Росії

Стаття друкувалася 1896 і 1897 рр. у львівському журналі «Житє і слово», редагованому І. Франком (1896.— Т. V.— Кн. 5, 6; 1897.— Т. VI.— Кн. 1). Тут подається за цією публікацією.

У виносках — коментар І. Франка як редактора журналу.

Стаття порушує цілий ряд складних проблем суспільного життя в Росії другої пол. 90-х рр. минулого сторіччя, які відлунювали і в Галичині. Основні з них: боротьба марксистів з народниками в Росії; боротьба радикалів-соціалістів Західної України з буржуазно-націоналістичними діями «народовців»; студентські заворушення в Петербурзі, Москві, Києві.

Не щечечи, соловейку!

Подається за першодруком: «Житє і слово».— 1896.— Т. V.— Кн. 6.
«...забороняючи «Зорю»...» — тобто забороняючи розповсюдження львівського журналу «Зоря» в Росії.

Згадка про Шевченка

Подається за публікацією в журн. «Зоря».— 1894.— № 5.

На могилі генія

Подається за першодруком: «Рада».— 1914.— 10 червня.

«З півночі». Твори Павла Граба [Грабовського]

Подається за першодруком: «Зоря».— 1895.— № 23.

Пантелеймон Куліш

Некролог. Подається за першодруком: «Зоря».— 1897.— № 4.

Лірика краси і смерті

(«Сон-трава» Грицька Чупринки)

Подається за першодруком: «Рада».— 1911.— 10 квітня.

Михайло Грушевський

«Історія України»

Подається за першодруком: «Рада».— 1911.— 21 квітня.

Богдан Лепкий

«Кидаю слова»

Подається за першодруком: «Рада».— 1911.— 26 травня.

Пам'яті В. Беліньського

Подається за першодруком: «Рада».— 1911.— 29 травня.

Христя Алчевська

«Вишневий цвіт»

Подається за першодруком: «Літературно-науковий вісник».— 1912.— Кн. VI.

Г. Васьківський

«До ґрунту»

Подається за першодруком: «ЛНВ».— 1912.— Кн. XI.

М. Семенко

«Prélude. Лірика»

Подається за першодруком: «ЛНВ».— 1913.— Кн. VI.
Рецензія підписана псевдонімом М. У[ланец]ко.

Надія Кибальчич

«Поезії»

Подається за першодруком: «ЛНВ».— 1914.— Кн. I.

С. Черкасенко

«Казка старого млина»

Подається за першодруком: «ЛНВ».— 1914.— кн. IV.

З приводу перекладу

Стаття друкувалася як післямова до книги: «Ромео та Джульєтта». Трагедія на 5 дій Уільяма Шекспіра (переклад П. О. Куліша в переробці й за редакцією М. Вороного).— X., 1928. Тут подається за цим виданням.

Сергій Васильківський (Артист-маляр)

Подається за першодруком: «ЛНВ».— 1903.— Кн. IV.

Ad astra!

(Пам'яті Льва Мацієвича)

Подається за першодруком: «Українська хата».— 1910.— № 10.
Див. також приміт. до поезії «Ікар».

Перші зустрічі з Іваном Франком

(Уривок із споминів)

Подається за першодруком: «Всесвіт».— 1926.— № 10.

З М І С Т

Поет повертається на Батьківщину. *Григорій Вервес* 5

ПОЕЗИЇ

СПИВИ СТАРОГО МІСТА

Старе місто 25
Звір 26
Намисто 27
Тіні 27
Мерці (*Дума на початку ХХ століття*) 28
Весна року 1926 29

ЛІЛЕЇ Й РУБІНИ

Лілеї 31
Перед брамою 31
Рубіни 32
Інфанта 32
Dies irae
I. «День гніву, день божого гніву настав!» 34
II. «Рине хвилию сумною...» 35
III. «Вони ідуть, вони ідуть...» 36

ЕЛЕГІЇ

Осокорі
I. «Мов зібралися юрбою...» 38
II. «Мені вас жаль, осокорі...» 38
III. «Чи ж на довгий час — хто знає...» 39
Весняні елегії
I. Хмари 41
II. Соловейко 42
III. Сонце заходить... 43
Мандрівні елегії
I. «Знов стелиться переді мною шлях...» 45
II. «Холодні хмари залягли блакить...» 46
III. «Невже ж всесильне царство Арімана?» 47
Memento mori! 48
На березі моря 49
Нудьга гнітить... 49
Vaee victis! 50
Вечірні акорди 51

БАЛАДИ Й ЛЕГЕНДИ

Балада моря 52
Срібний сон 54
Балада козацька 57
Легенда 58 у
Хам і Кат (*Балада*) 60
Найдорожчий скарб 62

AMOROSO

- Шумка 66
Епіталама 67
Дніпрові спогади
 I. «То літньої ночі було на Дніпрі...» 70
 II. «Я її в домовину живу поховав...» 70
 Фрагмент 71
 В душі моїй не згас... 72
З галицького зшитка
 I. Погляд 73
 II. На балі 73
 III. Мана 74
 IV. Дві хмарки 75
 V. Кузочка 75
Пісні
 I. Молдавська (*Тема народна*) 77
 II. Бурлацька 78
Летючі листки
 На зелені свята 80
 На від'їзд 81
 Лист 81
 Подвійний совет (*Лист до Наталі Л-кої*) 82
 Серце дівоче 83
 Очі-бісенята (*Експромт*) 83
 Балетниці 83
 «Припавши до дабана...» 84

ЗА ВРАМОЮ РАЮ

- Присвята 85
На скелі 85
Хвиля 86
Палімпсест 86
На бульварі 86
На озері 87
Нічого... 88
Зрада 88
Твої уста!.. 89
Ти не любиш мене... 90 ✓
О, не минай!.. 90
Чи пам'ятаєш? 91
Ні, не забув... 91
Чорне доміно 92
Скрипонька 93
Fiat!.. 95
Чи не досить?.. 96
Раб 97
Нехай і так 97
Finale 98

РАЗОК НАМИСТА

- I. «Ушухла буря. Розійшлись хмарки...» 99
II. «Червоне коло, блискуче, красне...» 99
III. «В киреї темній тихо суне ніч...» 99
IV. «Друже любий мій...» 100
V. «Мій друже, дивуєшся ти...» 100
VI. «Одпочинь, одпочинь, на хвилину засни...» 100

- VII. «Нічка на землю упала..» 101
VIII. «Знову ранок, знову світ!» 101
Ні! 102

СОНЯЧНІ ХВИЛИНИ

- Мавзолей 103
Краса! 104
Ікар 104
До моря 106
Віра жива 107
Хмарка 107
Хмаря-сестри 108
Що зі мною таке... 108
В студії 109
Гей, хто має міць!..
(Експромт на святі Лесі Українки) 110
Тост (Варіант) 110

AD ASTRA

- I. В сляві мрій 112
II. Sphärenmusik 113
III. Зоряне небо 114
IV. Венера 114
V. Vega 115
VI. Плеяди (Волосожар) 116
VII. Вогні 116
VIII. Зорі-очі 117
IX. Чи зумієш? 117

ФАТА-МОРГАНА

- Заспів 119
I. Паж і королівна 119
II. Ельф і фея 121
III. Астролог і Альціона 121
IV. Пастух і пастушка 122
V. Finale 123

ГУМОРЕСКИ

Cum grano salis

- Credo 124
Я — поет 125
Таємне кохання 126
Тріолети
I. Мушка 129
II. Поет і амур 130
III. Поезія і проза 133
IV. Переваги-ваги 134
V. Nie wolno! 135
VI. Le sonnet sans tête 136
Листування
I. Лист панни 137
II. Відповідь 137
Табло 138
Талісман 138
Застільна пісня 139

- Спів арлекіна 140
 Епіграми
 I. Камо? 141
 II. Молитва 141
 Patriotica
 Молодий патріот 142
 Старим патріотам (*В стилі Беранже*) 143
 Мишача сварка (*Байка*) 144

ГРОТЕСКИ

- I. Блакитна Панна 146
 II. Чари 147
 III. Серенада 147
 IV. Контрасти 148
 V. Спомини 149
 VI. Таємність 149
 VII. Мрії-сни 150
 VIII. Дівчина-блискавка 150
 IX. Sententia 151
 X. Німфа 151

З ХВИЛЬ ВОРОТЬБИ

- Дівчині 153
 Розвага 154
 Бвшан-зілля (*Поема*) 155
 Привид (*Сон у ніч під 26 лютого*) 160
 Іванові Франкові (*Відповідь на його Послання*) 162
 На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському 164
 Горами, горами... 166
 Ти не моя! 167
 Краю мій рідний!.. 168
 За Україну! 168 ↘
 Коли ти любиш рідний край... 170
 Дітям
 I. Сніжинки 171
 II. Привітання (*Синові на іменини*) 172

DE MORTUIS

- Пам'яті Тараса Шевченка
 На Тарасовій пахаді 174
 Пам'яті Миколи Лисенка
 Серце музики 175
 Пам'яті Івана Франка
 I. Ave Regina!.. 177
 II. Іван Франко ↘
 (*В 40-літній ювілей його подвижницької праці*) 178
 Пам'яті Г. Ч.
 Ти — чарівник 179
 На батьковій могилі 180
 Лемент («О, за віщо ж ці муки...») 181

РОКИ

- На рік 1911-й 182
 Навзустріч 1913-му 183
 1924 183
 1925 184

ПОЕЗІЯ В ПРОЗІ

Загадки життя (*Фрагменти*) 185

- I. Дівча на коні 185
- II. Безодня співала 186

НЕЗАКІНЧЕНІ ТВОРИ

Єретик (*Уривок з поеми*) 188

- Вступ 188
- I. В школі взуттів 189

Чорний сон (*Драмагичний етюд на I дію з прологом*) 191

ПЕРЕКЛАДИ

РЕВОЛЮЦІЙНІ ПІСНІ

- Е. Потье
Інтернаціонал 201
- К.-Ж. Ружо де Ліль
Марсельеза 203
- В. Свенціцький
Варшав'янка 205

З РОСІЙСЬКОЇ

- О. Пушкін
Серенада 206
Іспанський романс 207
Скупий рицар 208
Кам'яний гість 223
Моцарт і Сальєрі 248
- І. Козлов
Коли б я знав 256
- М. Некрасов
Зелений шум 257
- І. Тургенєв
Поріг (*Із «Поезій в прозі»*) 259
- А. Фет
Весна
I. «Я прийшов до тебе, мила...» 260
II. «Сонця промінь палкий грав на липах в садку...» 260
- Ф. Тютчев
Silentium 262
- Я. Полонський
I. Музика вічності 263
II. Сто літ мине... 263
- М. Гумільов
Театр 264

З ПОЛЬСЬКОЇ

- Ю. Словацький
Мазепа (*Акт перший*) 266

З БОЛГАРСЬКОЇ

- І. В а з о в
Відгук скелі 287

З СТАРОІНДІЙСЬКОЇ

- З «Хітопадеші»
«Він чужий нам чи свій?» 288

З ПЕРСЬКОЇ

- Р у м і
«О ти, що сну не знав одвіку в сьйві неба!» 289

З ІТАЛІЙСЬКОЇ

- Д а н т е
Беатріче 290

З АНГЛІЙСЬКОЇ

- В. Ш е к с п і р
Ромео та Джульєтта (*Пролог*) 291

З НІМЕЦЬКОЇ

- Г. Г е й н е
Світова річ 292
Розумні зорі 292
Зустріч 293
До альбому одної пані 293
Пересторога 293
Добра порада 294

З ФРАНЦУЗЬКОЇ

- А. С ю л л і - П р ю д о м
І. Крила 296
ІІ. Два голоси 296
ІІІ. Загублений крик 297
ІV. Боротьба 297
V. Подібність 297
VI. Тут, на землі 298
VII. Розбита ваза (*За варіантом Апухтіна*) 298
- П. В е р л е н
І. «За вікном, ніби в рамі картини...» 300
ІІ. «Треба, бачиш, прощати одно одному все...» 300
ІІІ. «Великий чорний сон упав...» 301
- П. Б у р ж е
Дзвони 302
- Л. Б у л ь с
Прощання 303
- М. М е т е р л і н к
З «П'ятнадцяти пісень» 304
XIII. «Я тридцять літ шукала, сестри...» 304
XV. Пісня Мадонни 304

З ЯПОНСЬКОЇ

- Охара Го Ко
І. Поява місяця 305
ІІ. Капличка 305
З японського незнаного поета
Бухта Акаси 306

КРИТИКА ПУБЛІЦИСТИКА

ТЕАТР. ДРАМА. МИСТЕЦТВО

- Наші артисти в сценах 309
Марко Кропивницький 312
Вій, фантастична комедія у 5 діях, з апофеозом, з співами, хорами
і танцями 317
Театральне мистецтво і український театр 320
Драма живих символів 405
В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) 412
Михайло Щепкін (Етюд) 428
Два ювілеї 445
Український театр у Києві 451
Мольєр 475
Пензлем і пером (Думки естетя) 482
Драматична примадонна (До характеристики сценічної творчості
Любові Липицької) 522
Режисер (Театральний підручник) 544
Олександр Архипенко 570
М. Римський-Корсаков 574

СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ. ЛІТЕРАТУРА. СПОГАДИ

- Вісті з Росії 578
Не щєбечи, соловейку!.. (Голос українця з поводу статті
в «Правді») 598
Згадка про Т. Шевченка 603
На могилі генія 605
«З півночі». Твори Павла Граба (Грабовського) 610
Пантелеймон Куліш 613
Лірика краси і смерті («Сон-трава» Грицька Чуприпки) 619
Михайло Грушевський. «Історія України» 625
Богдан Леоний. «Кидаю слова. Нариси й оповідання» 627
Пам'яті В. Белінського 629
Христя Алчевська. «Вишневий цвіт» 631
Г. Васьківський. «До ґрунту» 638
М. Семенко. «Prélude. Лірика» 643
Надія Кибальчич. «Поезії» 648
С. Черкасенко. «Казка старого млина. Драма» 652
З приводу перекладу («Ромео та Джульєтта») 655
Сергій Васильківський (Архист-маляр) 658
Ad astral (Пам'яті Льва Мацієвича) 664
Перші зустрічі з Іваном Франком (Уривок із споминів) 666

- Примітки 671

Литературно-художественное издание

ВОРОНИЙ
Микола Кондратьевич

Сочинения

Составитель
Вервес Григорий Давыдович

Киев, издательство
художественной литературы
«Дніпро»

На украинском языке

Художник *В. П. Кузь*
Художній редактор *В. П. Мазниченко*
Технічний редактор *О. М. Грищенко*
Коректори *О. С. Зінченко,*
Н. І. Прохоренко

ИБ № 4473

Здано до складання 07.02.89. Підписано до друку 18.07.89. Формат 60×84^{1/8}. Папір друкарський № 1. Гарнітура звичайна нова. Друк високий. Умовн. друк. арк. 39,99. Умовн. фарбовідб. 40,223. Обл.-вид. арк. 37,377. Тираж 9000 пр. Зам. 9-72. Ціна 2 крб. 90 к.

Видавництво художньої літератури «Дніпро».
252601, Київ-МСП, вул. Володимирська, 42.

Київська книжкова фабрика «Жовтень».
252053, Київ, вул. Артема, 25.

Вороний М. К.

В75 Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт.
Г. Д. Вервеса.— К.: Дніпро, 1989.— 687 с.

ISBN 5-308-00361-0

Пропоноване видання містить поетичний доробок відомого українського поета (1871—1940), який своєю плідною творчою працею сприяв розширенню ідейно-тематичних обріїв української поезії і опануванню нею нових поетичних форм. Його інтимна та громадянська лірика належить до непересічних художніх цінностей і свідчить про істотний внесок поета у розвиток вітчизняної демократичної культури.

Крім оригінальних поезій, до книжки також увійшли поетичні переклади з російської, французької (зокрема, неперевершені переклади «Інтернаціонала», «Марсельези») та інших мов, а також вибрані статті, рецензії, теоретичні праці з питань драматургії, театру, малярства, спогади про видатних сучасників.

В 4702640202-092
М205(04)-89

ББК 84Ук

Морю

Микола Борошій

1906. 10. 10.