Pk U33
B75

12459

КРАТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ +

Шифр Щ33 В75 Инв. № 2626924

Автор Вороний М.

Название Театр і драма: Зб. критич. статей...

Место, год издания К. 1913р.

Кол-во стр. 166, [1]с.

-"- отд. листов

-"- иллюстраций

-"- карт

-"- схем

Том ... вып.

Конволют

Примечание: 10/II 92 Мц

9/XII-24870с
2001
5.04-9063
21.08.-Жда
нова
2004
27.X.-15172 ф
2007
22.03-4848н

В75

Микола Вороний.

ТЕАТР і ДРАМА.

Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури.

262924

Видавництво
„ВОЛОСОЖАР“

Державна ордена Трудового Червоного Прапора Республіканська бібліотека УРСР імені КПРС
-3-

Київ—1913.
Друкарня 2-ої Київської Спілки. Володимирська 43.

Вже віддавна зневірена, покинута на злидні земного істнування, 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 вітчини,— і там, у тій блискучій, сповненій несказанних таємниць, зóряній книзі намагалась прочитати тайну буття, тайну великого, неосяжного всéсвіту.

І незглибна премудрість книги тієї і безмежна велич всéсвіту захоплювали людину всю, до останку, і тоді хоч на короткий час забувала вона про трівоги дня, про суєту суєт свого ніби марного істнування...

В ті урочисті хвилини перед очима її натхненної, прозорливої душі роскривались чарівні руни світових таємниць і вона нáвіч бачила, що цілий світ, і сей і потойбічний—є величезне царство єдиного премудрого Логоса! що бутте всього сущого є безкінечна гармонійна сімфонія, в якій вона, людина, повинна подавати свій свідомий голос, свій відповідно-музикальний звук!

Бадьора, і певна свого високого призначення, людина струшувала тоді з себе „порох ветхого Адама“ і, розбуджена до життя, з новою вірою в душі, з ясним, погідним чолом знову йшла туди, в долину скорботи і сліз, щоб на крутому облозі сіяти зерна правди й любови.

Але з давніх давен на кришталевім небосхилі особливу увагу поетів і артистів приваблювали до себе сім прекрасних зірок, сім самоцвітів зоряного грона, що звуть ся „Плеяди“.

Електра, Тагета, Мерона, Майя, Целена, Стерона і Альціона—сі дочки тітана Атласа і Плейони—були колись обернені в блискучі зорі...

Так повідає поетичний міф давньої Елади.

І з того часу поети і артисти обірали сих зірок своїми улюбленицями, складали їм свої пісні і вважали за своїх прихильниць-патронес.

З'являючись на початку зіми, себ то перед кінцем старого року, вони майже для всіх давніх і нових народів були передвістницями нового року, приносячи з своєю появою радість і щасливі надії на будуччину.

І наш народ любить се блискуче коло зірок.

Він дав йому яскраву і красномовну назву—„Волосожар“.

Під знаком „Волосожар“ з нового року наше видавництво роспочинає свою діяльність.

Українська національна справа потрібує ідеалістичного посвячення... Нехай же і нам і всім землякам нашим нагадує про се „Волосожар“—сей прекрасний астральний ідеал!

Метою нашого видавництва є виданнє книжок з обсягу теорії мистецтва і художної літератури.

З усіх мистецтв театральне мистецтво у нас чи не найменш обслідоване до сього часу і потрібує грунтовних праць,—йому ми і присвячуємо нашу першу скромну пробу.

ВИДАВНИЦТВО.

Театральне мистецтво і український театр.

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

Fr. Grillparzer.

останній час нерідко доводить ся чути, що писати про український театр стало майже неможливим. Лекше, мовляв, перейти по натягненій линві через Ніаґарський водоспад, ніж написати правдиву критичну статтю, не зачепившись за артистичне самолюб'є, не наразившись на непорозуміннє, а часом і гострий конфлікт, з якимсь театральним керманичем. Лишаєть ся в кінці послухатись поради старенького царедворця-поета Г. Державіна: „и истину царямъ съ улыбкой говорить"; але се, мовляв, уже обридло та й справі театральній мало що поможе. Панове артисти з свого боку те-ж заявляють, що відзиви української преси їх мало цікавлять, бо авторитетної думки справжнього

знавця театру там не знайдеш, а „трафаретні“ рецензії, які там містять ся, їх не задовольняють.

Безперечно, сей факт „домової распрі“ належить до мінусів нашої молодої культури і з ним треба серьозно рахуватись.

На перший погляд зазначений антаґонізм між служителями Мельпомени, артистами та її гарячими прихильниками, театральними критиками може здатись цілком незрозумілим. Адже-ж і тих і других звязує єдиний культ прекрасної Богині, і ті і другі виходять з бажання користи рідному мистецтву і здавало ся б, що в спільнім їх єднанні лежать певні підвалини успіху і поступу всієї театральної справи. В чім же секрет, в чім причина їх антаґонізму? Хто має з них більше рації, хто правий, хто кращий?

З боку зверхнього приходить ся признати, як той Німець казав, що „оба лючче“. І артисти, люде вулканічного темпераменту і рецензенти з їх не завжди коректним тоном часто ухиляють ся від культурних прийомів обміну думок, вступають в палку, безоглядну полємику, що ще більше розігріває їх запал, викликає гнів, а відомо, що гнів навіть Юпітера робив несправедливим. Але, придивившись глибше до внутрішнього змісту сього антаґонізму, я мушу сказати по совісти, що всі мої сімпатії все ж таки лежать на стороні... артистів.

Що там не кажіть, нехай наші артисти спеціально техніки сценічної гри і не вчились, але ж вони практично, протягом довгих років, засвоїли її собі, зробились спеціалістами своєї справи і вже дають нам щось певне, вироблене і позітивне. Що ж позітивного дає нам наша сучасна театральна критика? Ніхто, мабуть, не стане сперечатись з тим, що взагалі наша молода преса ще не вспіла „вбитись в колодочки“, стати на твердий ґрунт. Де-ж було їй виробити справжніх те-

атральних критиків, спеціалістів-арбітрів, освічених і досвідчених знавців артизму? Чи знайомі ж вони з теорією і історією мистецтва взагалі, а театрального з'окрема і особливо? чи виробили вони свій смак на кращих европейських зразках сценічної гри, щоб уміти спостерігати найтоньші деталі, найглибше переймати ся тайнами інтуітивно-умислової творчости артиста, розуміти будову режисьорської перспективи? чи-ж нарешті компетентні вони настільки, щоб з колективної творчости тріумвірата — автора, режисьора і артиста робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже ж все се конче і неминуче потрібне для театрального критика, коли він стає в позу учителя або й порадника спеціаліста-актьора і спеціаліста-режисьора.

Щоб чомусь вчити другого, щоб давати кому добрі, користні поради, треба самому щось знати. Чи ж так воно є в дійсности? Визначний ідеолоґ німецького театрального мистецтва, революціонер сцени і орґанізатор Мюнхенського Художного Театру Г. Фукс в своїй книзі „Революція театра" каже: „Багато дуже розумних, інтеліґентних критиків, що при аналізі якогось романа, художного твору або якоїсь картини виявляють не тільки гострий розум, але і тонкий смак, при розгляді гри актьора виказують себе цілком безсилими і роблять тут дивовижні помилки. Се буває через те, що вони не звикли дивитись на актьора і на театр з боку особливостей сценічного мистецтва, з боку його спеціальних форм, — вони звикли дивитись на театр тільки як на певне знаряддє літератури".

Такий закид робить „дуже розумним, інтеліґентним критикам" новатор німецької сцени і талановитий режісьор. Що ж тоді сказати про наших критиків? Певна річ, їх рецензії ще менше

можуть задовольнити артистів, ніж рецензії їх німецьких колеґ.

Недавно один український артист приблизно так виливав мені свої жалі. — „Та що ж сі рецензенти нас за школярів мають, що ставлять нам „отмѣтки“? Ви подивіть ся як вони пишуть: „артист грав добре“, „артистка ролю попсувала“, „ми не радимо артистові братись за такі ролі — вони йому не вдають ся“; часом впаде в патріотичний „телячий восторг“ і тоді пише: „нам, Українцям, вже нема чого марити про утвóреннє художного театру, бо ми вже його маємо“, а в другий раз, не сіло- не впало, обурить ся і сипле 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 актьорів, де мотіви, лоґічні висновки, через що тоді грали добре, а тоді погано? Ну скажіть же, навіщо сі рецензії? кому вони потрібні?“.

Справді, з сим запитаннєм шановного артиста не можна було не згодитись. Кому вони потрібні? В кожнім разі не артистові, бо вони його тільки злостять, нервують; не думаю, щоб були вони потрібні і самому рецензентові, коли він не хоче бути Мол'єровським Сґанарелєм що вдавав з себе доктора; але менше всього вони потрібні редакторові-видавцеві і бідолашному читачеві, бо їм за них ще й приходить ся платити.

Але, може, ще прикрійше вражіннє роблять статті випадкові, статі полємічні, ущипливі, в котрих автор, не рахуючись ні з бюджетом трупи, ні з спеціфічними умовинами нашого театру, ні з масштабом нашого національного життя взагалі, починає ставити ріжні жадання і вимоги. Я не скільки не сумніваюсь в тім, що всі ті автори одушевлені якнайкращими намірами, але їх цілковита неосвідомленість з театральними спра-

вами, а головно отой їх войовничий запал і часом прямо некоректний тон доводять до як раз протилежних наслідків. І без того вже напружені відносини де-далі дужче загострюють ся і в будучому нічого доброго не віщують...

А тим часом життє не жде, воно висуває на „порядок дневний“ все нові й нові проблєми і з кожним кроком ускладняє нашу національну творчу роботу. Український рух росте, але росте гіпертрофічно, дезорґанізовано і потрібує координації сил і засобів. Боротьба користна, вона освіжає і оздоровляє творчі сили, але тоді, коли вона ведеть ся з прінципіальним ворогом, а не з самим собою, не в своїм власнім орґанізмі. Се повинні памятати всі наші національно-культурні робітники, щоб не марнувати своїх сил.

В справі економії і утілізації псіхічної енерґії в творчій праці критичний самоаналіз відограє велику ролю. Ми вже пережили свою національну юність, коли ідеалізували все українське тільки через те, що воно „наше“. Для нас та юність тепер „стала сказкой миновавшихъ лѣтъ“. Ми пережили і ідеалізацію нашого театру. Час вже глянути на нього об'єктивно-критичним оком, зробити переоцінку, підвести рахунки... Але нехай же актьор в робітникові пера не бачить свого ворога. Йому потрібен критик, але критик-друг, критик-порадник, котрий своєю тверезою думкою, продуманим словом може стати йому в великій пригоді.

Сього поки ще в нас нема, але се також вже стоїть на „порядку дневнім“.

От серед такої-то „згущеної атмосфери“, коли між представниками преси і театра нема взаємного поважання, коли авторитет критики в очах артистів понижений, я все таки берусь за перо, щоб писати про театр. Непохитна віра в „торжество правди“ окриляє старого непоправного ідеаліста, надає певности, що чесно, щиро і головно

об'єктивно і спокійно висловлена думка може бути добрим засобом для порозуміння.

Запевненнє Івана з „Суєти“, що, мовляв, „актьору і письменнику ніколи нічого не докажеш“ час вже вважати застарілим пережитком, що принижає культурне достоїнство і актьора і письменника.

I. 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 афорізм визначного німецького драматурґа:—„Не вважаючи на всі зусилля театральних порадників, німецькому театрові бракує нарешті все ж таки трьох річей: *актьорів, письменників* (власне: драматурґів) *і публіки*“.

З того часу, як були написані сі рядки, велику еволюцію перебув німецький театр і особливо се стало ся за останні 20 літ. В кінці 80 років він вже мав плеяду таких славних артистів, як: Посарт, Барнай, Зоннентал, Левінський; тоді ж появились в Берліні Фр. Міттервурцер і Кайнц, що перші почали „грати“, а не тільки деклямувати класиків. В ґроні натаблів сього теару тим часом визначились імена ідеолоґів театрального мистецтва: Лаубе, Ґутман, Гаґеман, Ґарден, Отто Брам, Девріен, Теодор Вольф і особливо отсе недавно—революціонери німецької сцени Макс Рейнгардт і Ґеорґ Фукс. Головними етапами на шляху еволюції були: старий класичний Lessingtheater, далі — натуралістичний театр герцоґа Мейнінгенського, за ним спеціфічно-натуралістична „Вільна Сцена“ (властиво реалістична, бо її „на-

туралізм“ був репрезентований переважно Ібзеном і Гауптманом) і нарешті „Театр 5-ти тисяч“ (давня грецька траґедія в стилізації) М. Рейнгардта і „Мюнхенський Художний Театр“ (театр „рел'єфної сцени“) Ґ. Фукса. На скрижалях німецької драматурґії записали тоді-ж свої імена: Г. Зудерман, Г. Гауптман, А. Шніцлєр, Ф. Ведекінд, Гуго фон-Гофмансталь і иньші.

Коли до всього згаданого вище взяти на увагу, що, орґанізовані 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 афорізм Ґрільпарцера тепер прийдеть ся признати вже анахронізмом.

Безперечно, і український театр за сей же час мусів перебути певну еволюцію, — та чи-ж настільки значну, щоб згаданий афорізм стратив для нього всю свою їдкість? Чи не бракує ще нашому театрові: актьорів, драматурґів і публіки? Власне під сими 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 індівідуальний внутрішній світ, в котрім що хвилини відбуваєть ся незупинний творчий процес, що складаєть ся з двох основних акцій: 1) відбивання в псіхічних глибинах всього того, що приходить туди з околишнього світу і 2) особистого реаґування (відношення) на ті прóяви околишнього світу. Се особисте реаґуваннє виявляєть ся в так званих у філософів „реґулятивних нормах“, до яких належать релігійні, моральні, правні і естетичні ідеї; ідеї сі кришталізують ся в певні переконання і нарешті в останній стадії замикають ся в кодекси, доґ-

ми. Таким робом ми установили два моменти, дві акції внутрішнього світу особи: об'єктивне відбиваннє всього того, що є по-за нею і реґулюваннє сього відбивання ідейними силами, заложеними в самій людині. Наслідком впливу ідейних сил на враження з околишнього світу є чуттє, що надає певного колориту тій внутрішній роботі. Таким робом наше індівідуальне життє не є процесом випадковим, а навпаки — процесом творчим, що має в собі активність і мету, два чинники, які і утворюють тканину нашого духовного істнування.

Але живучи в громаді, людина шукає єднання, творчого обміну з подібними до себе і свою індівідуальну творчість виявляє двома шляхами. Для з'ясування закономірности світових явищ, що відбились в її душі, вона шукає поміж тими явищами характерних відзнак і свої спостереження комбінує в формули, логічні сістеми; се шлях науки. Другий шлях веде до відтворення світу в художних образах, для чого людина послуговуєть ся фарбами, словом, сценічними засобами; се шлях мистецтва. В першім випадку дається ся перевага емпіричним дослідам, абстрактним виводам; в другім — власній інтуіції, образній фантазії. Самостійні і ріжні по характеру, шляхи сі нерідко перехрещуються.

Мистецтво поділяєть ся на ріжні галузи, що складають з себе дві головні ґрупи: мистецтва, статичні і мистецтва дінамичні. Мистецтва, що пробувають в певній стадії спокою, що мають на меті остаточний наслідок художної творчости, відбитий на завжди в закінченім образі, зафіксований на вічні часи в тій чи иньшій естетичній формулі, як наприклад малярство і різбярство, се і будуть мистецтва статичні, „мистецтва буття" (Sein). Иньша річ, коли ми дістаєм естетичні переживання тільки в момент відтворення, в момент репродукції чиєгось твору кимсь иньшим. Се нам

дають музика, театр — мистецтва дінамичні „мистецтва ста́влення“, дійства (Werden). Тут мистецтво з сфери первістного художника, що вже колись пережив свій твір, переходить у сферу другого художника, що його тепер переживає. Тут відбувається трансформація мистецтва статичного в дінамичне.

Серед мало свідомої публіки часом можна почути думку, що творчість музиканта, актьора— низча і простійша ніж творчість композитора, драматурґа, бо сі останні, мовляв, дають щось своє, самостійне, тоді як музикант і актьор відограють вже готове, чуже. Безперечно, ся думка походить з вульґарного, неглибокого розуміння і музики і театру. Проти сієї думки насамперед промовляє вже те, що сі мистецтва лежать в цілком ріжних, неподібних і, для себе окремо,—самостійних сферах, так само як цілком ріжні, неподібні і окремо самостійні закони кінетіки і потенції. Придивімось до сієї ріжниці трохи близче.

В творах малярських і різбярських ми знаходимо художну інтрепетацію ідеї Краси в закінчених і вже непорушних образах; праця і натхненнє їх авторів припиняють ся в момент замкнення ідеї в чисто матеріальних межах. Скінчивши працю, автор бачить реальний вираз своєї творчости, свій художний твір; але твір сей вже одірвав ся від нього і, в умовнім значінню, йому не належить. З сього погляду до картини і статуї можна прирівняти написану драму і скомпоновану сімфонію; вони мають своє самостійне, самоцільне значіннє, 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 дінамичного, то-б то грати, виконувати на сцені, тим часом як малярство і різбярство до сього непридатні, бо навіть найменьші спроби „ожи-

вления“ сих мистецтв давали самі нікчемні наслідки, в чім можна переконатись на прикладі кінематоґрафа 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 первістнім значінню. Иньша сфера мистецтва вимагає і иньшого творця, і от замість автора виступає нова особа—актьор, який є тепер persona prima, а автор відходить на другий план, за межи сцени. З сього погляду культурна праця актьора (і музиканта) цілком відмежовуєть ся і актьорові належить місце, як художникові, в ряді всіх иньших діячів мистецтва. Актьор не єсть копіїстом, механічним виконачем того, що написано, не є її простим посередником між автором-творцем і масою. Він безперечно самостійний художник, творець сценічних цінностей. Своїм талантом і особистою творчістю він обертає статичне в дінамичне, мертвим знакам, писаним словам дає життє в згуках свого голосу, проектовані образи вбірає в живу плоть, абстрактну ідею робить „зримою“. Адже-ж автор сказав далеко не все, що хотів сказати і багато де-чого не міг сказати, не маючи тих експресійних засобів, якими орудує актьор.

З того, що є в „написаній“ драмі і що належить творчости драматурґа, актьор робить те, що „повинно бути“, що лежить за межами „літературного“ твору і що належить особистій творчости актьора—він дає „твориму дію“. Ся „творима дія“ є така-ж велика тайна, як і натхненна праця драматурґа. З сього боку він не висше і не низче від драматурґа, він виконує самостійне естетичне завданнє, про яке драматурґ і гадки не мав, пишучи свій художний твір.

Таким робом і той і другий роблять свою самостійну і незалежну працю і методи їх художної творчости не тільки ріжні, але й діаметрально

протилежні. Залежність актьора від автора п'єси хіба така, як маляра від природи. Краєвид гарний і сам по собі, але маляр перепускає його через свою художну призьму, намагаєть ся віддати суть його краси в своїй індівідуальній інтерпретації, в омані своїх творчих мрій і візій. Homo additus naturae, як вчить Декартовська формула. Що з того що актьор говорить „чужі" слова? Хіба драма міститься в словах? Хіба мистецтво—в граматичнім і виразнім виголошенню тих слів зі сцени? „Мисль изреченная есть ложь", і самі слова безсилі виявити траґедію душі. Мистецтво актьора таємнійше і глибше, воно полягає в „творимій дії", в тій хвилинній зміні картин і образів, що родять ся і згасають, в тих перебіжних блисках думки, що відбиваєть ся в погляді очей, в тремтінні нерву десь в куточках уст... А та укрита, мовчазна драма, що ховаєть ся за словами, за фразами, драма моменту, ненаписана, а може й недодумана автором? От власне виявити сю „ненаписану" драму і є завданнєм актьора. Творчість актьора кінетична, вона вся — в моменті руху життя, in statu nascenti, в процесі творимости. Яка-ж вона в такім разі відмінна від статичної творчости драматурґа, яка самостійна і значна! Що-б виявити „ненаписану" драму, скажем Шакспіра або Ібзена, в сценічній дії, в досконалих образах живої, дінамичної краси, треба бути художником такого-ж величезного масштабу. Звичайно, не середнього „поденщика"-актьора я тут маю на увазі, ставлячи такі вимоги. Але буває і навпаки, коли актьор переростає автора, коли йому навіть соромно стає грати „такі дурниці". В таких випадках нездарність автора актьор надолужує своїм талантом, облагорожує і ролю і п'єсу до непізнання. Яка-ж тоді його залежність від „чужих" слів, від творчости первістного автора?

Старий театр, театр натуралістичного з'обра-

ження побуту, не завдавав собі клопоту над розвязуваннєм складних проблєм мистецтва. Силою нової культури ми змушені прокладати шляхи в сферу філософично-естетичної абстракції. Новійший час розсуває актьорові рамки його дінамичного мистецтва, вимагаючи від нього не сліпого виконання того, що написано автором, а самостійної філософично-художної праці, що виявляла-б на сцені скриту, ненаписану траґедію життя.

Але індівідуальна творчість актьора мусить бути і в означеній, певним робом, залежности від автора, персонажу п'єси і умовно-сценічного оточення (декораційної обстановки то-що).

Я вже казав, що з того момента, як драма переходить на сцену, вона вступає в нову сферу мистецтва (дінамичного) і підлягає вже иньшим, цілком одмінним законам творчости, бо з „писаної драми“ стає „творимою дією“; причому prima persona в ній — вже актьор, а автор відходить на другий план.

До речи, тут являєть ся питаннє: даючи першенство актьорові, чи не принижуємо ми тим самим автора і його творче значіннє? Думаю, що ні. Як художний літературний твір, обрахований на читача, драма вже виконує своє високе призначіннє, але для сцени вона є поки що мертва. Ту роботу, що доповняв своєю уявою читач, має тепер виконати актьор в образі, руху, вияві емоцій і ідейнім освітленні, завдяки чому глядач вже не потрібує крутить головою і фантазувати, бо має перед очима все в готовім, викінченім вигляді. Тому-то писана драма для творчости актьора є тільки схемою з відповідним текстом.

Монодрам тепер не пишуть, звичайна-ж драма має певний, більший або менший, персонаж і тільки колєктивною працею цілого персонажа може бути виконана. Отже є конечною потребою відповідно погодити межи собою всі творчі сили ко-

лєктива (виробити ensemble), тримаючись провідної ідеї схематичного матеріалу драми в певних межах сценічної умовности що до виконання ролів і декораційної обстанови. Се координаційне завданнє (так звана „режисьорська або драматична перспектива“) виконує спеціальна особа—режисьор, що є ніби постійним коефіцієнтом творчого процесу на сцені. Режисьор, простудіювавши п'єсу до найменших деталів, засвоївши її провідну ідею і ритм (настрій) настільки, що являєть ся немов би alter ego автора, укладає свою перспективу і план (монтіровку та комбінації иньших технічних засобів) і порозуміваєть ся з виконачами що до цілої будови п'єси.

Режисьор Мейєрхольд каже: „Всіма засобами треба помогти актьорові роскрити свою душу, що злилась з душею драматурґа, через душу режисьора. І як простору творчости артиста не заважає те, що форму свого твору він бере готовою від автора п'єси, так само не може завадити простору його творчости і те, що дає йому режисьор“. В сим творчім тріумвіраті (автор — режисьор — актьор) домінуючу ролю грає режисьор, пасивну — автор, активну — актьор.

Я уже сказав, що п'єса для спеціальної творчости актьора є тільки схемою, в умовнім значінню сього слова. Але схему можна засвоїти тільки розумом, а не явним созерцаннєм образів, яке й є єдиним найлекшим шляхом для перейняття в себе наслідків творчости. Треба, значить, знайти способи, щоб зафіксувати почуттє глядача на конкретнім образі. Сій фіксації помагає сцена. Вона є та форма, що вбірає в себе зміст п'єси, вона конкретизує життє духа, зарисоване лиш в абстрактних штрихах. П'єса тим і характерна, що вона ще потрібує інтерпретації, пояснень, толкування (що й робить ся в ремарках почасти автора, а головно режисьора і актьора), чого цілком

Державна бібліотека
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-

не треба, скажем, в епічнім 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 режисьор і актьор. Сплітаючи фантастичне, умовне з реальним, сцена утворює місце дії, без якого сама дія не індівідуальна і не може бути об'єктом образного мишлення.

В дії відбиваєть ся 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 відріжнялись характерами, темпераментами виведені в п'єсі особи, на всіх них лежить óдслід авторового лиця. В сим 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 лейтмотіва автора. І коли сцена не досить колоритно освітлює в образах, в обрисовці їх загалу́, основну думку автора, то се значить, що або сам автор не досить окрилив ся фантазією і не з'умів опанувати своїм сюжетом, або сцена не мала відпов'дних за́собів і не змогла виконати свого завдання. Значіннє сцени в з'обра́женню дії таке велике, що її засобами до певної міри можна вирівняти і дефекти автора. Сучасна сцена ускладнила свої завдання не тільки на́слідком свого орґанічного розвою, але і на́слідком зміни характеру літературно-художної творчости. Коли раніш риси духового життя малювали ся в драмі різкими, примітивними штрихами, то тепер потрібна ц'ла композиція фарб, гармонія найделікатнійших тонів, щоб змалювати якесь чуттє. Натурально, що уска́дненнє рисунку п'єси вимагає і ускладнення сценічних засобів.

Ідеї драми оформлюють ся на сцені при помочи, так званої, „режисьорської або драматичної перспективи". Мікроскопичний аналіз окре-

мих кутиків душі, такий характерний для сучасних драматурґів, викликає потребу якось локалізувати враження. Треба установити певну пропорцію між кількістю почувань, можливих для засвоєння і кількостю тих почувань, що дає твір автора; треба відмежувати в певній координації всю масу випадкових переживань дієвої особи від її характерних переживань. Ся попередня робота і є та „режисьорська чи драматична перспектива“, що дасть ясну і виразну уяву того, що має діятись на сцені. От в чім, в головних рисах, полягають функції того складного апарату, що зветь ся: театр.

Таким робом, як бачимо, механізм театру досить складний; тут на поміч дінамичному приходять і всі иньші статичні мистецтва (малярство, різбярство, архітектоніка), а також і ріжні галузи науки. Щоб стояти на відповідній височині режисьор і актьор повинні мати універсальну освіту.

Шопенгауер каже: „Твори поезії, різбярства і иньших мистецтв зміщують в собі скарбниці найглибшої мудрости, бо в них промовляє вся природа річей, а художник тільки знає і перекладає речення її на просту і зрозумілу мову. Але само собою розуміє ть ся, що кожний, хто читає чи розглядає який небудь твір мистецтва, мусить сам власними засобами сприяти виявленню сієї мудрости. 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 найтруднійший спосіб творчости людського духа, але разом з тим сей спосіб є найдосконалійшим для зрозуміння ідей творчости широкими масами люду.

Великий Ґете прекрасно розумів всю колосальну вагу театра, коли писав Екерману: — „Там поезія, там малярство, там спів, там музика, там

мистецтво актьора — чого тільки там нема! Коли всі сі мистецтва, всі сі спокуси юности і краси виявляють себе разом на протягу одного вечора і при тому виявляють себе з великої височини, то ось свято, з яким не зрівняєть ся ніщо в світі“.

Ентузіаст Шілєр ще з більшим запалом казав про театр: — „Яке ж то торжество для людської природи, яка так часто падає і так часто знов підіймаєть ся, коли люде з усіх сфер, положень і станів, відкинувши всі пута штучности і моди, як брати зріднять ся одною, спільною всім, сімпатією, зроблять одно коло, забудуть себе і весь світ і наблизять ся до свого небесного джерела. Кожний з'окрема натішить ся раюваннєм усіх, і всі, зміцнені поглядами иньших очей, відчують, що груди їх повні тільки одного почуття, яке гучно говорить: я — людина!“

І Микола Гоголь, сей визначний на свій час знавець сцени теж писав: „Театр ніяк не витребенька і зовсім не даремна річ, коли взяти на увагу те, що в ньому може змістити ся зразу юрба з 5—6 тисяч чоловік і що вся ся юрба, ні в чім не подібна межи собою, розглядаючи її по одиницям, може відразу стрястись одним зворушеннєм, заридати одними сльозами і засміятись одним, спільним всім, сміхом“.

„Ідіть же, ідіть до театру — і умріть там, як що можете!“ гукав у своїх ентузіастичних статях про театр російський критик В. Бєлінський. Так розуміли вагу театру визначні люде минулої епохи.

Весь секрет впливу театра, вся колосальна вага його полягають в його соціальнім характері. Його основна база: почуттє, настрій. Його найблизше завданнє: об'єднаннє людей в одних, спільних всім почуттях. „Всяке мистецтво, каже Альфред Фуллє, є засіб соціального поєднання і, може, навіть більш глибокий, ніж иньші; бо однаково думати се без сумніву є вже багато, але

сього ще не досить для того, щоб примусити нас однаково бажати: велика таємниця — примусити всіх однаковим робом почувати, і се чудо робить мистецтво. Для того, щоб забезпечити соціальну єдність, треба утворити соціальну сімпатію; се — роля великого мистецтва".

З сього боку театр попережає иньші мистецтва, бо він — гіпноз, свого роду колєктивна суґестія („внушеніе"). М. Гюйо в своїй відомій праці L'art au point de vue sociologique каже: „Мистецтво не є тільки сукупність певних фактів, воно перш за все — сукупність суґестивних засобів; головне значіннє його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім що воно надихає (внушає), примушує думати і почувати; високе мистецтво — се мистецтво, що викликає почуттє, впливає через суґестію, суґестія ж може призвести так само до лихого, як і до доброго".

Виходить таким робом, що сама природа театра не тенденційна, вона не передбачає певних етичних цілей, керуючись виключно власними законами чистого мистецтва, законами естетики. Але театр завдяки свому соціальному характеру тим не менш завжди був в залежности від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні і иньші в їх послідовних змінах. Рівнобіжно з течиєю часу, міняючи форму, він міняв і свій зміст. Еволюція його багата змінами і метаморфозами.

Вийшовши з культа (святочні гри на честь Діоніса) давньої Елади, він виростає в поважну інституцію, що відбила в собі весь світогляд давнього Грека — містико-релігійного, затопленого в таємну глибочінь неба і веселого, повного життєвої радости і разом сарказму. Величні в своїх „траґедіях Фатума" Есхіл і Софокл, скептичний Евріпід і веселий в своїх сатиричних комедіях

Арістофан — представники змісту того театру; Арістотель його ідеолоґ. Дві маски: сміху і страждання — сімвол мистецтва, що виявляв єдину, неподільну, але двоїсту в своїх формах суть театрального дійства і втілених ним творчих переживань людської души. Не вважаючи на пóтяг до реалізму (в п'єсах Сенеки), в Римі театр занепадає, у Візантії падає і нарешті зникає. В IV в. появляють ся зáродки театра в формі моралітé і містерій релігійно-морального змісту та давнє-класичного характеру і в тій фазі застигають на довгий час. В XV в. сей театр дефіренцюєть ся на міський і сельський, при чому міський має вже світський характер. В XVI в. Шекспір в Анґлії і Лопе-де-Веґа та Кальдерон в Еспанії відкривають нову еру театра, розриваючи звязь нового театру з традиціями давнього класицизму і вводячи на сцену побут. В XVII в. у Франції Корнель і Расін змінюють побутову форму театру, внісши в неї художні елєменти античности (псевдокласицизм). Нарешті Мольєр визволяє французький театр від блазенського елєменту, позиченого у еспанських драматурґів, виводячи на сцену замість маріонеток живих людей і підготовляє ґрунт, на якому німецькі поети епохи Sturm und Drang'а звели ту величезну будівлю мистецтва, що розвивалось далі на протязі XIX в.

От головнійші етапи в еволюції театра, що привели його до сучасної драми.

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

Л. Толстой взагалі про мистецтво каже: „Як слово, передаючи думки людей, служить засобом

єднання людей, так само виявляє себе і мистецтво. Особливість же сього засобу єднання, що відріжняє його від єднання з допомогою слова, полягає в тім, що словом одна людина передає другій свої думки, мистецтвом же люде передають одно одному свої почуття. Мистецтво не є прояв емоцій зверхніми знаками; не є продукція приємних річей, головно не є втіха, а є конче потрібний для життя і для прямування до добра окремої людини і людскости засіб єднання людей, що сполучає їх в одних, спільних усім, почуттях". В иньшім місці, вже з поводу літератури, він завважає: „Щоб була правда в тім, що описуєш, треба писати не тільки те, що є, але й те, що повинно бути". Такий погляд на мистецтво, як найкраще відбив у собі тенденційний натуралістичний театр, що зробив ся кафедрою, школою життя; він став, як каже Дж. Рескін, „любовно повчати".

Але знайшлись і численні противники такого розуміння завдань театру. Виходячи з самої природи театра, яка, мовляв, керуєть ся самоцільними, виключно естетичними законами, вони виступили проти накидання йому моральних, політичних і иньших тенденцій. Своїм завданнєм вони поставили — чисте мистецтво; своїм гаслом оголосили: „Le théâtre pour le théâtre". Ґеорґ Фукс в своїй книзї „Революція театра" так висловлює завданнє нового театру: „Справжня драма, а значить і драма, призначена для нашого нового театра, зовсім не цураєть ся життя, але бере в нього з кожної сфери буття невиразно, неясно заложені в ньому мотіви 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 життє, здійснюючи головну мету сценічного мистецтва: настроїти душу на святочний лад, визволити її з лещат випадкової, тимчасової тілесної обмежено-

сти, відкрити перед нею „новий світ“ з новими, більш інтенсивними формами діяльности“. Відповідно сьому завданню прийшлось наново перебудувати театр не тільки з боку ідейного, але й технічного. „Rethéâtraliser le théâtre от лозунґ, під яким виступили новатори. Появляють ся нові театри: Московський Художний театр, Художний театр в Мюнхені, Театр-Студія в Москві, стилізовані постановки Ґордона Ґреґа в Анґлії, стилізовано-класичний театр М. Рейнгардта в Берліні, спроби стилізації Мейєрхольда в Петербурзі і ріжні les théâtres intimes на Заході. Різко і ясно окрислити всі сі ґалузи театра досить трудно. Можна поділити їх хіба на дві визначні течиї: неореалістичну що вже більш менш знайшла свою форму і загально-сімволічну, що ще не вийшла з стадії шукання.

Реалізм „нової драми“ (або як ще кажуть „драми живих сімволів“) — се сінтез роскиданих у світі дрібниць, з яких складають ся окремі моменти життя; реалістичний психолоґізм сієї драми (драми Ібзена, Гавптмана, Пшибишевського) цураєть ся всякої піднесености, гарних, ефектних фраз, так само як і взагалі ефектної дії; в собі він претворює ріжноманітність деталів всякого явища, беручи з величезної маси сил, з яких він складаєть ся, лиш ті, що конче потрібні для його істнування. Головні засоби сього театру: реальна до найменьших дрібниць обстанова і дотриманий настрій у виконанні.

Сімволічна течия виходить з тієї тези, що не театр повинен давати толкуваннє п'єси, не він повинен з'ображати її в закінченім вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого толкування, а сам глядач. Театр дає тільки натяки, таємничі настрої; відгадати їх се завданнє глядача. Головним засобом своєї творчости сімволічний театр вважає стилізацію. Під стилізацією

же визначний представник сієї течиї Мейєрхольд розуміє: „не точне відтвóреннє стилю даної епохи, або даного явища, як се робить на своїх знімках фотоґраф. З розуміннєм „стилізації“ на мою думку, каже він, невідривно звязана ідея умовности, узагáльнення і сімвола. „Стилізувати“ епоху або явище значить всіма виразними зáсобами виявити внутрішній сінтез даної епохи або явища, відтворити скриті і характерні її риси, які бувають у глибоко скритому стилі якогось художного твору“.

Обидві течиї — неореалістичну і сімволічну єднає одна спільна риса: відкиданнє натуралістичних методів „старого“ театра.

Полишаючи на боці питаннє — який з трьох розглянутих типів театру (натуралістичний неореалістичний і сімволічний) має за собою більше рації істнування (про се з часом скаже саме життє), треба зазначити, що взагалі умовини сучасного життя зовсім не сприяють н о р м а л ь н о м у розвиткові театра. „Мистецтво, каже Р. Ваґнер, завжди було прекрасним дзеркалом громадського устрою“. Наш сучасний капіталістичний ýстрій не тільки відбив ся в мистецтві, він зробив його своїм слугою, попихачем, а відомо, що між „рабом“ і „паном“ утворюють ся відносини далеко не на користь раба. Поминаючи той факт, що твори мистецтва підлягають тепер всім законам ринка — пóпиту і пропозиції — стають, як і все иньше „міновою вартістю“, найголовнійше те, що на творах сучасних художників здебільшого відчуваєть ся значний вплив пануючого класу — буржуазії. Буржуа платить і художник мусить потрапляти його смакові. От як малює сучасний стан мистецтва той же Р. Ваґнер: „Ось Меркурий — бог торговлі, ось вам його покірний слуга — сучасне мистецтво. Ось вам мистецтво, що тепер заповнює весь цівілізований світ. Його правдива суть — індустрія,

його моральна мета — зиск, його естетичний стімул — забавка для тих, хто нудьгує. З серця нашого сучасного громадянства, з його кровеносного центра — спекуляції на велику ногу — бере наше мистецтво свої поживні соки; воно переймає бездушну ґрацію у виснажених останків лицарської середньовікової умовности і зласкавлюєть ся знижати ся з виглядом християнської доброчинниці, яка не погидує навіть лептою бідолахи, до самих глибин пролєтаріата, деморалізуючи, збавляючи людської подоби все, де тілько розливаєть ся отрута його соків". Все се в рівній мірі можна сказати і про сучасне театральне мистецтво. Головний контінґент театральної публіки се велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі дозволити таку втіху; пролєтарій на се не має ані часу, ані матеріальної можливости.

Буржуа по своїм розумовим здібностям, умовам життя, звичкам, смаку — природний філістер і тому вже ворог вільного розвою висших сил і цінностей, ворог справжнього театру. Він не може вийти з меж буденного життя; йому невідомі глибші прóяви людського духа і тому осередком громадянства він вважає себе і до себе подібних. Він боїть ся за свій спокій, за свою ситу задоволеність і тому уникає внутрішнього зворушення і всяких ексцесів. Ідеалістичні пóриви йому чужі і незрозумілі, все на світі він цінує з погляду власної користи; він охоче скоряєть ся пошлому авторитетові і полохливо ховаєть ся за спину абсолютної більшости, — тому, власне, філістер завжди проповідує „теорію золотої середини", що дає йому можливість вигідненько і без турбот котитись по шляху життя; в сім весь його ідеал істнування. Трошки сентіментальности замість глибого чуття, скільки завгодно пафосу і фальшивої романтичности замість певних, незалежних етичних і естетичних прін-

ципів — от се його духова вдача, що з призирством ставить ся до всього понадбуденного, правдиво-благородного, вільного і відважного. Одкритий і щирий характер внутрішніх відносин людини до себе і до иньших, до релігії, моралі, установлених інституцій, складність переживань інтеліґентської души, всякі прокляті питання і Weltshmerz'и, вибух здавлених поривів, протест і виклик громадянству, все се філістер вважає за дефекти і вади драми і театру. На театр він дивить ся як на комерційне підприємство, крамничку, де замість чаю, цукру, кави торгують ріжними ґатунками театрального мистецтва. Публіка жадає і там їй повинні дати те, за що вона може і хоче платити. Репертуар театру залежить від її „пóпиту". Не диво, що як на вивісках маґазинів красують ся написи: „Фурор", „Прогрес", „Оборот", „Джентльмен", так само на фронтонах театрів читаємо: „Театр-Вар'єте", „Театр-Мін'ятюр", „Театр-Ґіньоль, „Художна-Оперета", Французький Фарс" і т. и. Та і взагалі навіть поважні театри мусять гонятись за „новинками" сезону і наперед купують за десятки тисяч монопольне право вистави якоїсь п'єси у визначного драматурґа. (Досить згадати крамарську орґію коло Ростанового „Шантеклера"). З рештою з театром починає конкурувати кінематоґраф як дешевший рід втіхи для дрібної буржуазії. В таких умовинах театр безперечно вступає в критичну стадію. Культурне значіннє сучасного театру понижуєть ся власне тому, що театр не захоплює широких мас, а служить переважно забезпеченим класам. І тільки коли театр вирветь ся з брудних обіймів буржуазії, він зможе піднестись на високий щабель культурної сили. Сцену тільки й можна розуміти як художний прóяв всенародної національної культури. Культура є продукт всенародного, віками надобного скарбу. Тому і сцена

повинна бути тільки демократичною (в широкім значінню сього слова) і тільки національною.

Театр і культура повинні злитись докупи.

Тільки при такій умові сцена перестане бути партійною трібуною, кафедрою, перестане бути і місцем нездорових втіх, а зробить ся свобідним форумом для високого претворення людського Духа і таємничого виявлення Краси.

„І тільки при такій умові, каже К. Гаґеман, глядач зможе заглянути в тайни буття, в глибину людських страждань і радощів, збагнути велике, добре, прекрасне, прийти до свідомости висшої індівідуальної свободи і таким робом удосконалити в межах можливого свою власну індівідуальність“.

II. Артист і режисьор.

Як я вже вказував, вся чарівна звабливість театру, весь секрет величезного впливу його на маси містить ся головним робом в його соціальному характері,—власне в тім, що люде, зібравшись великою масою в однім місці, єднають ся в спільних для всіх почуттях, захоплюють ся єдиним поривом, екстазом, ніби беруть участь в якійсь священній орґії Духа. Що б там не казали педанти про морально-педаґоґічну місію театра, мусимо признати, що всі йдуть туди не з обрахованим заздалегідь бажаннєм чомусь навчитись, а насамперед з бажаннєм, по всіх трівогах дня, видпочити душею, освіжитись, пережити хвилини високого захвату. Школа, кафедра, трібуна мають своє спеціальне призначіннє, як чинники громадського розвою і виконують свої завдання в иньшім

місці. В храмоподібній будівлі театра мистецтво тільки тоді досягає своєї мети, тільки тоді має своє виправданнє, як спеціально театральне мистецтво, коли воно опромінює нас своєю одухотвореною красою, зворушує до глибини душі, сп'яняє. Вибух екстазу, орґіазм — от його найголовнійший стімул. І чім яскравійше воно як мистецтво, тим більше воно роспалює в нас орґіазм. Власне на сьому і тримаєть ся те, що я назвав „творимою дією“ драми і без чого мистецтво стає ремеством. Умілість, розум, техніка тут грають другу, швидче помічну ролю, і тому часом звичайна проста пісенька, шаблонова п'єса навіть у виконанні молодого недосвідченого актьора або аматора можуть зробити вражіннє, коли в тім виконані буде хоч крапля щирого екстаза; і навіть п'єса, цілком широкій публіці незрозуміла своїм глибоким змістом, своєю піднесеною красою, все ж таки вчинить свій вплив і буде масою відчута, коли тільки виконаннє її викличе в юрбі орґійне зворушеннє. Тільки ради сього 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 орґіазм сучасного театру, сам по собі неглибокий змістом, де-далі стає плиткійшим, дрібнійшим; він як дешеве, фальшоване вино, одурманює голову і лишає по собі тільки важкий чад похмілля. Се вже не той орґіазм від грецької траґедії, про котрий казав Арістотель, що він очищає душу від страху і жалощів під впливом траґічної краси конфлікту. Я не маю місця розводитись ширше про се явище, укажу лиш побіжно на дві головні його причини. Перша — се низький рівень літературно-драматичної продукції останніх часів, яка під впливом буржуазного смаку постачає всякий мотлох на сцену; друга — взагалі занепад театрального мистецтва, що, від-

гукаючись на попит тієї ж буржуазії, вироджуєть ся в дешевий рід втіхи, забавки. В сучаснім храмі театрального мистецва не відчуваєть ся присутність „бога“, натхненного творчого духа на сцені і коли навіть у якогось поодинокого виконача і пробиваєть ся часом щирий захват, безпосередній екстаз, то йому або бракує цілости і глибини або він має випадковий, невідповідний характер і тому великаго враження не справляє. Мистецтво, відповідаючи вимогам індустрії, в кращім разі постачає добросовісний „продукт“ високої фабричної марки, але не художний твір. П'єси і ролі чепурненько обробляють ся, виглядають чистенько, коли хочете, блискучо, але бездушно і... „пошло“. Сучасний театр не має ясно вираженого стилю; разуміннє „стиль“ йому з успіхом заміняє „мода“. Не диво, що справжні знавці мистецтва тепер тікають, затуливши уха, з першої ж дії вистави, або вважають за краще і зовсім до театру не ходити. Що при таких умовах театрові загрожує небезпечний крізіс, се розуміють вже і сами артисти. Ґеніальна артистка нашого часу Елеонора Дузе в таких, доволі таки ексцентричних, виразах висловилась якось з данного поводу: „Щоб врятувати театр, його треба зруйнувати. Актьори і актриси повинні всі вигинути від чуми; вони затруюють повітрє, вони роблять мистецтво неможливим“. Що справа театра стоїть дуже кепсько, з сим трудно не згодитись, але певно не так вже й безнадійно, як се ввижаєть ся палкій уяві знаменитої італійської артистки. Доказом сієї думки можуть бути ті нові шукання в сфері театрального мистецтва, що, як я вже згадував ранійш, вилились в дві більш виразні течиї — неореалістичну і сімволчіну.

На чолі сього нового руху стали культурні верхи тромадянства, представники висшої інтеліґенції, яку властиво треба вважати „позакла-

совою“. Справді, ся інтеліґенція зверхнім укладом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але своїм світоглядом, псіхікою вона наближаєть ся до псіхіки робітничої, пролєтарської. В сим мене підтримує і „єретичний“ погляд проф. Д. Овсянико-Куликовського, що каже: „рòсклад буржуазної псіхолоґії є не стільки виснага, скильки псіхолоґічне переобразованнє під впливом новітньої психолоґії робітничого класу“. В пристосованню до зазначеної інтеліґенції можна признати рацію і ще більшій його „єресі“, а власне, що „між буржуазною і робітничою псіхіками нема непримиримаго антоґонізму.

В кожнім разі сі верхи інтеліґенції, сі ідеалістично настроєні новатори сцени, маючи на меті насамперед завдання чистого мистецтва, звичайно, менше здатні були підпадати впливу буржуазних смаків, але за те де хто з них, блукаючи в сферах естетично-філосифичної абстракції, почав впадати прямо таки в парадоксальні крайности. Маю тут на увазі Німця Ґ. Фукса, що, захопившись теорією „просторонніх відносин“, взятих ним з сфери статичних мистецтв (архітектоніки і малярства), звузив сцену до неймовірних розмірів рел'єфа і Анґлійця Ґ. Ґреґа, сього нігіліста основ сучасного мистецтва, що марить про якісь фантасмаґоричні візії з автоматичними маріонетками замість одухотворених артистів. Виходячи з прекрасної і глибокої теорії „ритма руху“, як основи дінамичного мистецтва, вони надали надмірно великого значіння стилізовано-пластичному мистецтву на сцені і перший завдяки сьому обмежив духову творчість артиста, а другий зовсім її знеґував і відкинув, як ніби цілком непотрібну.

Більш життєвої сили, безпосередности і лоґічної послідовности виявила неореалістична течия, репрезентантом якої є Московський Худож-

ний театр Станіславського і Немировича-Данченка.

До речи, маю тут дати коротеньке пояснення що до слова „неореалістичний“. Властиво слова: „неореалістичний“ і „реалістичний“, наскільки я міг спостерігти, містять в собі розуміння однакові, тотожні; але перше слово стали вживати отсе недавно, що-б уникнути плутанини, що повстала наслідком змішування розуміння слова „реалістичний“ з розуміннєм слова „натуралістичний“, тим часом як між останніми двома розуміннями лежить велика ріжниця. Натуралізм в мистецтві — се непотрібна імітація дійсности або просте її фотаґрафованнє, тоді як реалізм з'ображає життє, шукаючи в нім правди художної, а не фотоґрафічної; з'ображаючи життє, реалізм його художно переображає і показує його таємну, скриту глибину. Реалізм таким робом виявляє нам крізь зверхню форму життя його ідею, його „нумен“, як кажуть філософи. Скоро лиш сей „нумен“ зникає, лишаєть ся сама тотожність життя і місце реалізма заступає грубий натуралізм, імітація зверхніх форм життя, що з дійсним мистецтвом нічого спільного не має.

Неореалістичний Московський Художний театр — чи не єдиний в світі, що найбільше наблизив ся до майбутнього дійсно культурного театру, наскільки се, звичайно, можливо за сучасних умовин політично-грамадського життя в Росії. Він не вийшов з стадії розвою (і се дуже добре), він іде далі, охоче признаючи і спростовуючи зроблені помилки. Захопившись на початку надмірним реалізмом сценічної обстанови (що почав був навіть переходити в „натуралізм“, хоча правда — художно-свідомий і одухотворений), він потім зрік ся сієї пересади технічних ефектів; ідучи далі, він не зупинив ся і перед символічними, умовно-стилізаційними постановками, як що п'єса такій стилізації піддавалась. Але, може, най-

більша його заслуга в тім, що йому з успіхом удалось культівувати на сцені стиль — стиль епохи, стиль нації (особливо в постановках: „Царь Федоръ Іоановичъ“ і „Горе отъ ума“), стиль письменника (А. Чехова). І поскільку сей стиль можна признати за національний, постільку за національний можна вважати і сей театр.

Властиво, глибоко, суцільно - національного театру, на мою думку, тепер нема (хіба що у якихсь вогулів, де й досі „театр“ має ще форму примітивних містерій). Натуральний, глибоко-національний театр був колись у давніх Греків; Римляни вже його не мали. Взагалі в наші часи вибраної культурної нації, яку б можна було протиставити варварам і одсталим народам, нема. Тепер є кілька культурних народів, що раз-у-раз зносять ся і конкурують межи собою, але тим часом і обмінюють ся обопільними культурними впливами. Про замкненість нації в первістному тісному значінню сього слова тепер не може бути й мови, — значить, в такому розумінні, не може бути мови і про самобутність культури, самобутність творчости, самобутність театру. Але в ширшому, сучасному розумінні можна і повинно навіть признати самобутність національної творчости. Покійний Потебня вчив, що всяке позичаннє і наслідуваннє в сфері мови, народної поезії, літератури є тільки особливий — початковий етап творчости і що всяка національна творчість перш ніж досягне самобутности, обов'язково переходить через фазу наслідування, переймання. Так звана „самобутність“ є в дійсности ніщо иньше, як здатність асімілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про самобутність її національної творчости. Д. Овсянико-Куликовський з сього поводу каже: „Місцеві огнища національної творчости займають ся полумям від загального її ог-

ница. Так само, як місцеві огнища займають ся полумям також одно від одного. Взагалі всі і загальні і місцеві мови і літератури розвивають ся в процесі позичання і наслідування одно одному". В рівній мірі сей закон стосуєть ся і до національних театрів, до їх національної самобутности. В сим розумінні „національно-самобутне огнище" Московський Художний театр має вже такі високоцінні придбання, від яких не гріх позичити і иньшим меншим театрам, що ще перебувають в початковій стадії національно-культурної творчости,— в тим числі і театру українському.

Я вже казав, що маю розглядати наш театр з трьох боків, а власне: чи не бракує ще нам актьорів, драматурґів і публіки? Зауважу, що при розгляді буду мати на увазі наш театр, як прояв нашої національної культури в порівнанню до проявів загально-людської культури, наскільки вона відбилась в кращих европейських театрах і з'окрема в Московськім Художнім театрі, котрий, як більше знайомий нашій публіці, може бути разом з тим і зразковим.

Які найголовнійші умови треба ставити взагалі актьорові для того, щоб він був на височині, відповідній своїм завданням? На се нам досить докладну відповідь дає Шопенгауер в Parerga und paralipomena. Він каже: „Завданнє актьора виявляти людську природу з ріжних її боків, в сотнях самих ріжнородних характерів, але на загальному тлі раз на завжди даної індівідуальности, що ніколи цілком не стираєть ся. Для сього актьор повинен бути сам гарним і повним зразком людської природи і ні в якім разі не повинен являтись представником таких калік, що, як каже Гамлет, сотворені не самою природою, а одним з її поденщиків. Тому то актьор буде тим краще вдавати даний характер, чим ближче він стоїть до його власної індівідуаль-

ности і краще всього той, до якого вона подібна. Добрий актьор мусить: 1) бути людиною, що має хист виявляти своє внутрішнє „я“; 2) мати настільки фантазії, щоб вигадані обставини і події уявляти собі так живо, щоб вони зворушували його власне „я“ 3) мати доволі розуму, досвіду і освіти, щоб вірно розуміти людські характери і відносини“.

Умови, намічені Шопенгауером, можна поділити на дві катеґорії. До одної належать від природи дані, вроджені властивости особи (хист, фантазія, розум); до другої — ті властивости, що з часом засвоюють ся людиною при помочи досвіду і освіти. Коротко сказавши, актьор повинен мати: талант і розвинений інтелект.

Але є й противники сього погляду, що вимагають від актьора тільки таланту. Знаменитий французький комик Коклен (старший) напр.думає, що актьорові не треба широкого розуму, йому, мовляв, вистане і розуму актьорського, тоб то здатного засвоювати тільки те, що потрібне для його спеціальної внутрішньої праці.

З сим поглядом можна було б згодитись, як би актьор мав удавати тільки прості, ординарні характери і типи людей, як би зміст сучасної драми був такий же наївний і ясний, як колись в п'єсах старого репертуара. Але й тоді траплялись часом чималі труднощи, особливо коли актьорові випадало, наприклад, грати в історичній п'єсї характер, неясно зарисований. Самъ Коклен росповідає про одну таку пригоду з ним самим. Йому довелось грати ролю прінца Мантуанського в п'єсї Альфреда Мюсе „Fantasio“, коли вона йшла в перший раз. Коклен, очевидно, неясно уявляв собі сей характер, бо мусів іти за порадою до брата вже покійного автора, до діректора театра Тьєрі, до режисьора Давена і кожний з них уділяв йому своїх уваг, а Давен так навіть „начиту-

вав“ йому сю ролю, 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 товариши-артисти накинулись на нього з докорами, що він ролі не зрозумів. Далі, каже Коклен, успіх все ж таки був і „публіка тішилась моїми утріровками“ (sic). Сей факт Коклен навів, як доказ того, що опріч нього і двох-трьох його знайомих, ніби ніхто, ні публіка, ні преса, сього характера не зрозуміли, хоч з читання вже ранійш з п'єсою були знайомі. Не знаю, хто вірнійше розумів сей характер — чи Коклен, чи всі иньші, але запевненнє Коклена мені нагадує відповідь того наївного москалика, котрий на увагу офіцера, що він іде „не въ ногу“, простодушно сказав: „та то, ваше благородіє, вся рота не в ногу йде“. В данім разі йшло навіть не про історичне освітленнє характеру, бо в п'єсі висміював ся романтизм, явище сучасне Коклєнові. А хто ж не знає як звичайно нівечать на сцені Шекспіра і з боку історичного і з боку розуміння загально-людських рис його героїв! Наведу ще один красномовний факт. Один відомий артист петербурського імператорського театра, граючи короля в п'єсї К. Делявіня „Людовик XI“, наліпив собі традіційнї „бачки“ і коли йому зауважили, що за тих часів „бачек“ не носили, він пресерьозно відповів: „Ах, дайте спокій! Чи був ще на світі той Людовик XI, — а ви вже до бачок чипляєтесь“! Сумніваюсь, щоб з таким інтелєктом і з таким глибоким знаннєм історії сей актьор міг добре розуміти характери і освітлювати їх в дусі епохи, хоч би мав навіть визначний талант. А що ж зробить без глибокого інтелєкту всебічної освіти і ерудіції актьор з ролею, яка має під собою певне філософичне обі'рунтованнє, напр. з ролею Івана з „Братьевъ Карамазовыхъ“ Достоєвского? Адже ж в діалозі Івана з чортом (вла-

стиво в монолозі з самим собою), виразно проходять ті течиї філософичних думок, з яких повстала ціла сістема Ніцше. Тут і „непріемлемость міра“ і „преодолѣніе человѣческаго“ і атеїзм і „человѣкобогъ“, звідки вийшли пізнійше у Ніцше „антихрист“, „надлюдина“ і т. д. Хоча Ніцше і називав Достоєвского „своїм великим учителем“, але ми знаєм, що його філософичний світогляд склав ся самостійно і незалежно від Достоєвського. А про те чи не з одних джерел пили вони обоє, щоб прийти до однородних висновків? Тут з одного боку вплив елінського світу (траґедії), філософії Канта і Шопенгауера, з другого — точних виводів позітивної науки, ідей Дарвіна, Спенсера, Гекеля, всього того, що великий філософ потім продовжив і на ґрунті тієї ж теорії про світову еволюцію, космічний розвій збудував, як завершенне, свою ціклопичну будівлю, свою горду мрію про „надлюдину“! Адже ж щоб досконало грати Івана, треба знати не тільки „Братьевъ Карамазовыхъ“, а всього Достоєвського; а глибше пізнати його всього можна тільки через Ніцше та ще й будучи ознайомленим і з тим попереднім обґрунтóваннєм, на якім збудувались і Ніцше і Достоєвський. Може мені завважать, що я ставлю занадто великі вимоги до актьора взагалі, а тим більше маючи на увазі виконаннє тільки однієї ролі. На се скажу, що коли грати сю ролю „так собі“, як ранійше грали шаблонові актьори, то се буде нудна, фальшива декламація, від якої глядачи посунуть або повтікають з театру, а коли дивитись на актьора, як на творця високих, самостійних цінностей, то в сій ролі актьор мусить в художній інтерпретації виявити власне індівідуальне розуміннє найменших укритих деталів і зворотів філософичної думки, вложеної туди автором, а разом з тим і всю Голгофу його світових страждань, наново пережитих, самостійно відчутих, і зробити се

так, щоб, претворивши все разом огнем натхненної творчости в суцільно - закінченім образі, запалити солодкою мукою орґіазма душу глядачів. Се буде високе мистецтво, висока творчість. І власне так грає сю ролю артист Московського Художного театру Качалов. Се є зразок того, на який високий щабель може піднестись справді інтеліґентний і дійсно талановитий артист. Колись Посарт, по гостинних виступах у Росії, зауважив з поводу російських артистів: „Viel Talenten, aber sie haben keine Schule“. (Багато талантів, ало вони не мають ніякої школи). Кажучи се, Посарт мав на увазі брак чисто технічної, фахової освіти. Але і се він би тепер завагав ся закинути російським актьорам. За останній час ріжні драматичні школи і курси дали нову ґенерацію артистів з доброю технічною підготовкою, а рівнобіжно з сим підвищив ся і загально-освітний ценз актьора в Росії. До порядної трупи тепер не візьмуть актьора без фахової і загальної освіти і в кожнім разі такий актьор там собі становища не здобуде. Особливо високу „культуру актьора“ виховує тепер Московський Художний театр, що має і власну драматичну школу.

Але на жаль слушність Посартових закидів приходить ся признати, приклавши їх до сучасного українського театру з тою лиш відміною, що сей театр до того ж і особливими талантами тепер не визначаєть ся. Українському актьорові фахову освіту заміняють практика і досвід, що так легко виробляють ся в „рутіну“, а дійсний талант заступає так зване, „нутро“, інстинкт, що зводить його на вузькі манівці. Але наші актьори люблять навіть пишатись сією „школою нутра“.

Колись Ґете, захоплюючись майстерністю французьких поетів, називав своїх німецьких колеґ „дурнями“ за їх неуцтво і пишаннє сим „нутром“.

Він казав Екерману: „Наші німецькі дурні боять ся, що позбудуть ся таланта, коли попрацюють, щоб надбати знання; між тим всякий талант мусить живитись знаннєм і тільки при його допомозі він опанує своїми силами“. Наш актьор, не маючи освіти, ширшого світогляду,—позбавлений і власного критерія, що допоміг би йому орієнтуватись в складній сценічній сітуації, зрозуміти часом загадкову псіхолоґію героя. Тому й грає він так, „як заведено“, як корифеї установили, по чужим зразкам: та ж mise en scène, та ж манера гри, навіть той же грим,—иноді до дрібниць точнісенька, але поверхова копія якогось відомого артиста. Часом сидиш в театрі, дивиш ся виступ нового артиста і наперед знаєш, як він проведе те або иньше місце, як заакцентує якийсь колоритний вираз, де почухаєть ся, де позіхне, де сяде. Се не творчість, се якась грамофонна пластинка з наспіваним номером. В драмі актьор чи актриса старають ся надолужити уславленим „нутром“. Що ж се за „нутро“? Може се й є той „огонь святого вдохновенья“, той творчий екстаз, що збурює mare tenebrarum, таємні глибини підсвідомого в людині, звідки, як Венера з піни морської, встають чарівні фантоми, але вже втілені в живі, художні образи? Може се той екстаз, про котрий я казав, що він стрясає души глядачів і запалює їх огнем орґіазма? От же ні; звичайні, середні актьори і актриси на се не здатні—се дар вибраних, виключно талановитих натур. „Нутро“ се здатність, здебільшого поверхово і наосліп, запалятись там, де се на думку виконача потрібно або де наперед загадає режисьор— „нажми“, мовляв. Се те-ж „номер“ і його особливо люблять ріжні прімадони і героїні. Істнують, коли не помиляюсь, всього три ґатунки сього „номеру“: 1) з ефектним вигуком в кінці, 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або

божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого сі номери йдуть „під завісу“, се б то в кінці дії. Трапляєть ся, 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 вражіннє не тільки на празникову юрбу. Звичайно-ж „нутро“ се шаблон, малпуваннє якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької.

І все ж таки крізь малповані форми иноді пробиваєть ся природний талант; се буває замітно здебільшого в п'єсах старого репертуара, де все ясно і просто, де актьор не морочить собі голови ні над ідеєю п'єси, ні над псіхолоґією героїв. Зовсім иньша річ коли йому приходить ся виступати в новій псіхолоґічній драмі. Вже сама будова п'єси, така незвичайна — без голосних ефектів, без монолоґів, натомість з силою псіхолоґічних нюансів, далі ірреальність деяких сценічних постатів, потреба заглиблення в ідею і утвóрення якихсь настроїв — все се збиває актьора з панталику, робить цілком безпорадним. Тут власне і відчуваєть ся брак висшого інтелєкту і відповідних технічних засобів, що дає фахова освіта. Актьор борсаєть ся, мучить ся і нарешті, махнувши рукою, грає, як звик, по старим трафаретам, мабуть сам почуваючи власну нікчемність. Се особливо виразно можна було помітити, коли наші актьори грали Винниченкову „Брехню“. Не помогли їм ні „нутро“, ні „досвід“.

Правда, бувають, як я згадував, виключно талановиті натури, що мають так званий, „дар внутрішнього прозріння“, інтуітивного заглядання в душу людини, завдяки чому вони лехко схоплюють найдрібнійші риси характеру, підмічають інтімнійші переживання особи і дивують нас шедеврами творчости. Така напр. М. Заньковецька. Прямо незрозуміло, як з невдячного матеріалу

побутово-романтичних п'єс, неориґінальних і досить таки одноманітних і примітивних, могла ся артистка видобувати такі роскішні перли, такі коштовні самоцвіти і головно бути такою ріжноманітною на фоні власної індівідуальности! Безперечно, що тільки багата індівідуальність артистки, її вроджений (нехай навіть вузько спеціальний) інтелект і головно — величезний талант могли творити сі чудеса. Але, як се не сумно, кажуть, що й Заньковецька поскобзнулась в своїй першій спробі виступити в европейськім репертуарі; таким слизьким місцем для неї була роля Христини в „Забавках“ А. Шніцлєра. Що се доказує?.. Так чи инак, 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 актьорів, при рівних умовах їх здатности, очевидним стає, що той з них краще усвідоміть собі тип чи характер, краще зрозуміє його — хто більш інтеліґентний, більш освічений, більш спостережливий і досвідчений. Чужу душу ми розуміємо по образу і подобі нашої власної; значить, чим ширше наш інтелект, чим багатше псіхічний досвід, тим більше даних ми маємо розуміти і ширше коло людей і їх ріжнородну псіхіку. Але сі дані ми можемо ще розвинути в бажанім для нас напрямку, в тій чи иньшій спеціальности. Се вже дає фахова освіта.

Наші актьори звичайно з призирством говорять про драматичні школи і курси, називаючи се „шарлатанством“, бо на їх думку школа нічого користного не дасть — певну користь може принести, мовляв, тільки сценічний досвід і практика. Сами вони охоче і з апломбом просторікують про „диханнє“, „постановку голоса“, „дікцію“, річи, в котрох або нічого, або дуже мало темлять; ущиплива актьорська амбіція не дозволяє признатись, що ось, мовляв, він вже

„актьор“ і ніби не має добрих технічних засобів. А тим часом дійність як раз про се і свідчить. Раз з початку, чи в школі чи приватно, актьор сих технічних засобів гри не засвоїв, то сцена йому їх майже не дасть і не розвине те, чого нема, — на сцені про се здебільшого пізно вже й думати, бо й ніколи, і тяжко і охоти до сього не буде (звичайно, бувають винятки, але рідко). Придивімось хоча б коротенько, що ж то за технічні засоби і в чім їх бракує нашим актьорам. Мушу упередити, що, маючи на увазі дати характеристику не одної якоїсь трупи, а всього українського театра взагалі, я буду ілюструвати свої тези прикладами і фактами, які можуть бути характеристичними для всього сього художно-соціального явища. Взяті з живої театральної дійсности, сі приклади і факти таким робом не позбавлені і конкретного значіння, в чім може переконатись, не тільки спеціаліст, а кожний спостережливий і уважний глядач, побувавши навіть в кращій з наших труп. І так — приклади і факти.

Щоб мати гарну дікцію (вимову), треба насамперед навчитись правильному диханню і здобути добру постановку голоса; опріч сього дікція має ще свої правила і закони, які засвоюють ся пізнійше, коли вже буде прилажений і настроєний потрібний для сього інструмент — голос. Я тут не маю писати теорію дікції. Обмежусь тільки сконстатованнем: чи вдовольняють наші актьори вимогам теорії дікції в зазначених головних пунктах і чи високої якости та дікція, яку вони мають. І так, перший пункт: правильне диханнє. Воно полягає на закономірнім вдиханні (з певним еластичним на́тиском на діафраґму) і на економнім, відповіднім даній потребі, видиханні; а з сього правило: при кожній нагоді робити в грудях запас свіжого повітря і з обрахо́ваннєм економити його витрачаннє. Уявіть собі вже немоло-

ду, досвідчену і навіть відому актрису, яка сього правила або не знає або не вміє додержувати. Кожного разу, особливо в гарячих місцях ролі, ви почуєте як вона серед фрази, де не можна зробити найменьшої паузи, хапливо і з свистячим шумом робить видиханнє, бо далі не малаб чім говорити. Артистка має вдячний і добре поставлений від природи голос, але сі хлипання вдихання роблять дуже немиле вражіннє, заважаючи і самій дікції. Артистка не має орґанічних вад або недуг в носі (катара, поліпа) і тому могла б, як се і рекомендуєть ся, робити вдихання переважно носом, коли балакає і обережно напів роскритим ротом в лоґічних (граматичних) і художних паузах і в крайнім разі перед голосними. Неправильне диханнє помічаєть ся і у більпости иньших актрис і актьорів.

Правильною постановкою голоса називаєть ся та постановка, при якій голос має: милозвучність, повноту, силу, витриманість і гнучість (або відповідну рухливість). Коли сих прикмет голосу артист від природи не має, він може сістематичними вправами їх до певної міри здобути, так само як може почасти поширити і природний діапазон свого голоса. Насамперед значить, першою турботою артиста повинна бути якість його голоса. Бувають від природи голоси невдячні, з нечистим звуком — глухі, хрипкі, гугняві, ворескливі, гаркаві, заїкуваті. Випростувувати такі голоси досить трудно, але знов таки до певної міри при добрім старанні їх можна витягнути, роздати, вирівняти, змягчити. Здебільшого сі вади голоса неорґанічні, а набуті, здавна засвоєні і при правильній постановці голоса 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 — сі

очевидні наслідки фальшивої постановки голоса. На українській сцені, переважно у мущин, голоси глухі, з піднебінним і горловим тонами; у жінок взагалі голоси кращі, але у них подибуємо частійше 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 дікції, ґуторальний (від лат. guttur — горло), тон поднебінний і горловий разом і тому він говорить приглушено, мов у бочку або, як кажуть, „бубонить“. В кожній ролі, коли слухаєш сього артиста, не дивлячись на сцену, здаєть ся, що чуєш старого цигана, — акцент і інтонації нудно-монотонні і невиразні; а тим часом коли артист запалить ся і в драматичнім місці добре гукне, ухо зразу ловить живійший і світлійший звук. Ясно, що артист хвилинами трохи зсуваєть ся з піднебінно-горлового тону; значить, можливість кращої, більш нормальної постановки голоса у нього є. Ось два артиста, що мають літ по 12 сценічної практики. У першого часом хитка, але загалом досить добра від природи постановка голоса, у другого — фальшива, з типовим горловим тоном. У обох їх спільна вада: бажаючи дати грудний тон, вони невміло балакають „на низах“ і замість грудного добувають сугубо-горловий тон, наслідком чого звук застрягає в горлі і глушить ся, давить ся там. Кажуть, що обоє умисно вчились співу, щоб добре „поставити голос“. Колись давно таку-ж саму помилку зробив був на початку кар'єри італійський траґік Сальвіні. От що пише в своїй автобіоґрафії сей знаменитий артист: „Скоро я зрозумів, що спів і декламація несумісні, бо методи постановки голоса цілком ріжні в обох випадках і повинні шкодити одно одному“. Співоча постановка голоса обрахована на довгі, тягучі звуки; тому вона позбавлює живого колориту короткі і рух-

ливі звуки звичайної мови, якою балакає драматичний артист. Співочі вправи (скорочені сольфеджіо) можуть бути до певної міри користні і драматичному артистові, але для иньших цілей, і в кожному разі їх не радять надуживати. Ще один цікавий приклад. В одній великій трупі я знаю щось пятьох артистів заїкуватих і косноязиких! Се дуже прикра вада і коли вона залежить від причин орґанічних, то боротьба з нею дуже тяжка і часто даремна. В данім прикладі, опріч одного, здаєть ся, орґанічного заїки, всі иньші артисти старають ся сю ваду сховати, затушкувати, хоч не завжди се їм удаєть ся. Драматична школа або й сами вони, роблячи потрібні вправи сістематично і уперто, могли б цілком позбути ся сієї прямо таки скандальної для артиста вади.

Перехожу до дікції. Певна річ, що раз нема головних баз — правильного дихання і нормальної постановки голоса, то і сама дікція не буде добре дописувати, але на се складають ся ще й иньші причини.

Я не маю можливости в межах сієї статті широко і докладно говорити про всі вимоги теорії дікції; укажу лиш на порушення головнійших її вимог і дам відповідні приклади.

Кожний окремий звук в голосі артиста повинен бреніти ясно, виразно з належною силою і повнотою; ґрупи звуків і слів повинні комбінуватись в добірній і чіткій артикуляції. Артист повинен дотримувати ритму мови і відповідного темпу, упокоряючи для сього свою особисту інервацію. Він повинен з певностю держатись основного тону п'єси. Далі йдуть вимоги ясно закрисленого логічного тону (основного, фразового і відносного), певних логічних на́голосів і пауз.

У наших артистів дуже часто почуєте якийсь непевний, блукаючий звук. Слово „*ме*не“

в них виглядає або як „м*и*не“ або щось подібне до „м*а*не“; замість „якб*и*“ вимовляють „якб*е*“ і т. п. Се помічаєть ся навіть тоді, коли грають не побутову, а інтеліґентську ролю. До речи треба зазначити, що глибокого знання української мови у них нема. Кожний вживає діалектичних відмін тієї місцевости, звідки він сам походить. В одній і тійже п'єсі почуєте мішанину акцентів: херсонського, полтавського, чернигівського, правобережного, галицького, а часом і якийсь сурогат мови, вроді міщанського волапюка. Тим часом як Росіяни у своїх артистів можуть вчити ся гарної, добірної вимови, наші артисти ще сами повинні добре попрацювати над вивченнєм рідної мови, щоб принаймні прикро не вражати вуха глядачів. З артикуляцією справа стоїть ще гірше. Наслідком надмірної інервації, невиробленої дікції і прискореного темпу в роті артиста образуєть ся часом якась каша і публіка замість напр. виразу „аж тини тріщать“ чує „а штани трішать“. Памятаю одну українську прімадону, котра в хапливости до того перекручувала слова, що в неї виходила якась нісенітниця; замість „через полковничий садок“ — вона казала „через садовничий полкок“ або замість „своїми вухами чула“ — „своїми чухами вула“ і т. п.

Ось два характерні приклади неправильної артикуляції. Артист, що кілька літ вже грає на сцені і має чималий досвід, в спокійних місцях ролі раз-у-раз задержує без потреби темп, ростягаючи слова, наприклад; „я ж тобі каза-ав“, „чом же ти не вихо-одила“? За те в гарячих місцях він, що називаєть ся, „рве в клочча“ свої чуття, а з ними і слова, що вибухають з нього скалічені, подерті і тому публіці часто незрозумілі. Річ дуже проста: під сильним натиском повітря, яке артист зразу видихає, згуки вилітають з грудей, не

вспівши як слід артикулюватись. Ось другий — досвідчений і досить інтеліґентний артист, що, маючи від природи слабкий голосовий орґан, до того ж не вміє додержувати основного і особливо фразового тону і завжди його передчасно понижує настільки, що кінця фрази у його вже не чутно. І дивна річ, сей артист має гарний музикальний слух, а от тона в драмі взагалі держати не вміє; почасти се дасть ся пояснити його неправильним диханнєм: йому, очевидно, раз-у-раз бракує повітря в грудях.

Щоб покінчити з дікцією, мені лишаєть ся ще сказати про дефекти наших артистів що до їх художних за́собів. Емоціональна сторона дікції виявляєть ся на сцені в художній інтонації. Те характерне, що відріжняє одно почуваннє від другого, зветь ся „мовним кадансом“, комбінація сих звуків кадансів — „мовною мелодією“. Ближчими за́собами інтонації артистові служать: художні наголоси (звукоподібий, сімволічний, драматичний) і художні паузи, а також відповідний основний тембр з його відмінами (або, як ще кажуть, загальна і поєдинчі закраски тона), сила, довгість і висота тона і т. и. Художний на́голос відкриває емоціональний зміст слова, художна пауза підготовлює увагу до нього. Треба зауважити, що кожна людина, а значить і артист, має в інтонації свого голоса свою власну, індівідуальну мелодійку з кількох нот (звичайна мова, як каже H. Gutzman, містить ся у мужчин в межах від A — e і у жінок від a — e). Ся монотонна мелодійка бренить переважно тоді, коли людина розмовляє спокійно. Якби вжити її на сцені так, як вона виглядає в житті, се було б щось нудне і сіре. Секрет „розмовного тону“ на сцені полягає в тім, що артист, балакаючи трохи вище ніж в житті, розцвічуючи дікцію мовними кадансами, вміє свою індівідуальну мелодію підробити чи

пристосувати до характерної мовної мелодії тієї особи, яку він вдає, а публіці здаєть ся, що він розмовляє так же простісенько, як розмовляв би у себе в дома. Тут виправдуєть ся давнє театральне правило: „будьте художні в простоті“. Тайною розмовного тона на сцені колись віртуозно володів пок. М. Кропивницький і, здаєть ся, тайну сю заніс з собою в могилу. Деякі з його давніх учеників і товаришів мабуть у нього підхопили сю манєру, але все ж таки не вміють так досконало нею орудувати, а сучасні молодші артисти не дають нічого й приблизно подібного. Звичайно вони з деякою експресією проказують або прочитують те, що вивчили; особливо неприємно вражає се в п'єсах історичних, писаних білим віршом. У тієї драматичної актриси, про хлипаюче диханнє якої я згадував висше, в спокійних і ліричних місцях ролі раз-у-раз настирливо бренить індівідуальна мелодія її голосу і зникає тільки в сильно драматичних місцях, коли актриса налягає на „нутро“. Се характерна риса майж всіх українських „героїнь“. Другою характерною рисою більшини наших актьорів і актрис є якесь мáлп'яче кривлянне в кокетних ролях і піднесений тон, фальшивий пафос, в який вони впадають в сильних місцях драми. Скоро лиш сядуть вони на свого Пеґаса, то вже його нічим не стримують. Ось, напр., одна молода актриса, яка поводить ся на сцені ну, зовсім так, як у Ґрібоєдова ті московські панночки, що „ни слова въ простотѣ не скажутъ, все съ 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, віддаєть ся хвилі одноманітних кадансів і вже промовляє в якімсь співочім тоні. (До речи, всі такі місця ролі вона здебільшого виголошує, обернувшись лицем до публіки; але

се вже загальна вада українських артистів). Правдиве художне чуттє повинно б підказати їй, що се фальш, але артистка сама своєї вади не помічає, а ніхто иньший її уваги на се не зверне. Як загальне явище, можна констатувати факт, що артисти наші ні віршів, ні ролів, написаних віршами, а тим більше рифмованими, абсолютно читати не вміють. Вони їх проказують, скандуючи, як школяри. Мимохіть насуваєть ся тут аналоґія між українськими і російськими артистами і особливо артистами Московського Художного театру. Без прибільшення і по совісти мушу сказати, що сором стає за нашу відсталість, за нашу безпорадність з боку сценічної техніки перед сими віртуозами її. Не беру таких талантів як Качалов, не беру навіть їх середнього актьора, ні — кожний найменший актьор сього театра може бути зразком технічних засобів для наших кращих артистів. Хай він не має такого таланта, як який небудь наш визначний артист, хай не з'уміє опанувати цілою ролею, але технічними даними, дікцією він далеко перевисшує його. У Буало єсть афоризм: Ce que l'on conçoit, bien s'énonce clairement (Що добре зрозуміле, те ясно і вимовляєть ся). Леґувé, перефразовуючи сей афоризм, каже: Ce qu'on énonce clairement, se conçoit mieux (Що ясно вимовляєть ся, краще розумієть ся). Се не вадить знати і нашим артистам.

Тепер скажу ще кілька слів про саме виконаннє ролів. Артист, приступаючи до вивчення ролї, мусить зробити наперед аналіз її. В головнійших пунктах план сього аналіза може бути приприблизно такий: 1) ґрунтовне обзнайомленнє актьора з цілою п'єсою і уясненнє ним основної ідеї автора, 2) становище даної дієвої особи, яку має грати актьор, в загальній будові п'єси (величина, значіннє і технічна вага ролі), 3) час чи епоха, коли відбуваєть ся дія п'єси, 4) характе-

ристика загалу, що оточує дану дієву особу, 5) характеристика сієї дієвої особи на підставі безпосереднього матеріалу, який дає п'єса (ремарки автора, відзиви иньших дієвих осіб про неї, її власні слова і вчинки), 6) перспектива її минулого (ніби біоґрафія) на підставі матеріалу з п'єси і власної уяви актьора, 7) начерк її загальної психолоґії виключно на підстави її ж власної акції в п'єсі і відносин до иньших дієвих осіб і подій 8) вплив ідеї п'єси на спосіб з'обра́ження автором даної особи (на́слідком сього — ви́ясненнє загального тону, колориту і стилю виконання), 9) конкретний вигляд сієї особи (кілька шкіців гриму і убрання, манєра, похода́, відзнаки і звички), 10) розмежуваннє характерних переживань її від переживань випадкових, 11) головні етапи психолоґії її (драматичні „фокуси" виконання) і послідовні ґрадації 12) уявленнє сієї ж особи, але в комбінаціях иньших обставин і подій ніж в п'єсі (як критерій правильного розуміння ролі і за́сіб її поглиблення).

Тільки після сього артист може приступити до вивчення тексту, який повинен знати, як pater noster, щоб цілком не потрібувати услуг суфльора. Далі можуть уже йти загальні репетиції, на яких відбуваєть ся той чи иньший вплив режисьора що до розуміння ролі, а поруч з сим приходить і інтуітивне засвоєннє художного образу, який остаточне завершеннє здобуде тільки на прем'єрі. Так повинно робити ся і так приблизно робить ся на кращих европейських сценах. У нас — цілком инакше і далеко простійше. Артист, не маючи здебільшого ніякого розуміння про п'єсу, дістає ролю і зразу вчить її. Не вивчивши добре, приходить на „считку", потім на чотирі, пять 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 сістемі зробити актьор? А робить він ось що. Звичайно ні над ніяким попереднім аналізом він голови собі не морочить, а вивчивши на швидку і часто досить таки поганенько ролю, він уясняє собі образ ad hoc інтуітивним шляхом, по скільку сам актьор здатний до сього. В кожнім разі у нього є випробований і легкий спосіб зарадити біді. Всіх людей на світі він поділяє на певні театральні амплуа: героїв, коханців, резоньорів, комиків, простаків і т. д. Як актьор, в трупі він занімає теж більш менш означене амплуа. Скажем, комик, — в такім разі йому лишаєть ся тільки вияснити до якого роду комиків належить дана роля: чи се комик-резоньор, чи комик-простак, чи акцентний, чи характерний. Коли вияснив, все йде як по маслу. Він вже має вироблені прийоми для ріжних комиків; сих прийомів, сих трафаретів він свято і додержуєть ся. На першій репетиції він стараєть ся тільки орієнтуватись в загальній сітуації п'єси, на дальших репетиціях використовує вдячні місця, намічає ефекти, „фортеля" і сяк-так доучує ролю під суфльора. Грим він здебільшого „создаетъ" перед початком вистави, тоді ж добірає і убраннє. Звичайно в кращих трупах все се робить ся солідніше, з деякими відмінами, але загальна сістема скрізь та сама. Певна річ, при таких обставинах ні про детальний рисунок ролі, ні про тонкість розуміння псіхолоґії, ні про нюанси художного виконання не може бути й мови. І коли ми все ж таки бачимо на нашій сцені високо-художну гру поодиноких артистів, то причину сього треба шукати ні в техніці, ні в інтеліґентній праці, взагалі ні в культурі актьора, а переважно в таланті виконачів. Але талантів не багато, більшина — люде звичайні, часом навіть мало обдаровані і свій успіх, а разом і успіх цілої справи театра, вони можуть будувати тільки

на серьозній, вдумливій праці, що має своїм ґрунтом позітивне знаннє. Колись за славних часів свого розцвіту наш театр ряснів і буяв талантами, і творчість його була п'яна творчість Діоніса, що своїми чарами сп'яняла й глядачів. Але не слід забувати, що на ті часи наш театр для широкої публіки був блискучою новиною. Опріч талантів він вабив ориґінальними фарбами, яскравим свіжим колоритом; в нім сама за себе промовляла могуча національна стихія і сього було вже досить, щоб захоплювати маси. Памятаю той ентузіазм, памятаю, як яка небудь фраза: „чи тебе возом зачеплено?“ — викликала вибух рясних оплесків. Та опріч всього того треба відзначити і те ідеалістичне посвяченнє дорогій, рідній справі, ту гарячу любов, що зогрівала до однодушної праці піонерів молодого театру. Сього ідейного пориву і свідомої праці у сучасних представників українського театру щось майже не помітно. На місце славних могиканів, з котрих де-хто помер, де-хто передчасно усунув ся на бік, прийшов чмирь, „чумазий“; він силоміць, нахабно продер ся на сцену і всі куточки на Україні заповнив своїми „малороссійскими“ та „русско-малорусскими“ трупами. В храмі театрального мистецтва він одчинив крамничку, шинок, де торгує фальшованим, залежалим крамом, де замість „священного нектара“ споює відвідувачів гидкою, смердючою „сивухою“... І тепер на всю Україну ми маємо тільки одну-єдину трупу, що шанує давні традиції і тримаєть ся національного, ідейного напрямку. Кожному відомо, що се трупа Миколи Садовського. Тільки з сією трупою і можна серьозно рахуватись. Громадянство любить і шанує її, але, вважаючи її за кращу, воно має право ставити до неї і більші вимоги; се ж цілком натурально. В данім разі і я, роблячи, так мовити б, підрахунок справ українського театру взагалі, заглядаючи в його

загальний пасів, маю на увазі і сю трупу, яка на мою думку теж назбірала чимало „боргових обовязків“, що обтяжають її нормальний розвій.

Але я зовсім не так вже скептично дивлюсь на справи нашого театра взагалі. Констатуючи серед наших сучасних артистів брак чи властиво малочисельність природних талантів, я не узагальняю се в факт виродження артистичної творчости. Талант річ вередлива і зрештою, коли хочете, умовна, залежна від багатьох причин і обставин. Серед сприятливих умовин з'являєть ся і більше талантів, про що свідчить минуле нашого театра: була праця, був захват, огонь — були й таланти. Зрештою про талант дуже часто не можна сказати наперед, чи він є, чи його нема. Бувають таланти, які мляво, ніби неохоче з'являють ся на світ, з якими треба поводитись дуже обережно, викохувати їх. Прикладів сього можна б навести чимало. Красномовний приклад маємо в особі Ів. Тобілевича (Карпенка Карого), якого актьори довго вважали за „користного“, сторублевого актьора і тільки, але який згодом розгорнув ся в справжній першорядний талант і був усіма признаний. По смерти небіжчика до сього часу нема достойних виконачів таких його „коронних“ ролів, як Мартин Боруля, Калитка („Сто тисяч“), Пузирь („Хазяїн“), Пилип Дорохвеїч („Батькова казка“) і багатьох иньших. Опріч того навіть певний, признаний талант потрібує культури, догляду, праці. Скільки незвичайної, невсипущої праці доложили до своїх талантів колишні знаменитости, як Тальма, Сальвіні, Посарт, скільки працювали над тим, щоб витягнути свої таланти напр. Южин (Сумбатов), брати Адельгейми і скільки працюють над собою й тепер мабуть найбільш інтеліґентний, освічений і славний артист Муне-Сюлі і ще більш признана величезна знаменитість Елеонора Дузе. Коли читаєш їх автобіоґрафії, спомини і оповідання

про них, то без кінця дивуєш ся тій колосальній енерґії, яку віддають вони праці по-за сценою.

Коклен в своїх згадках про артиста Лесюєра, a propos нам майже невідомого, дивуєть ся ріжнородности типів, які той незвичайно художно і виразно вдавав, при чому завважає: „Се було щось неймовірне! Але за те який упертий труд! У нього був свого роду тайний кабінет, куди, зачинивши вікна, спустивши завіси, він запирав ся з своїми костюмами, париками і приладами. Там, сам-один при світлі лямп, 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 подивіть ся як ставлять ся до гриму наші артисти. Я вже казав, що свій грим вони комбінують і закінчують перед початком вистави, за яких 15 — 30 мінут, за сей же час приблизно успівають і одягтись і бути цілком готовими до виходу на сцену (винятків не беру на увагу). Але що ж се за грим! Насамперед поміж ними не трудно надибати ще й тепер таких, що ніяк не можуть позбути ся старого, на порядних сценах давно відкинутого способу — гримірувати ся рисами, лініями, або коли й гримірують ся тонами, то часто не відсвітлюють їх „бліками“ і все ж таки хоч зкраю очодолів намажуть традіційні „зірки“, рисочки (ніби дрібні зморшки), забуваючи, що з публіки вони будуть здаватись плямами і смугами або їх і цілком не помітять, як що вони дуже дрібні. Особливо погано гримірують ся наші артистки. Коли артистка грає стару бабу, то неодмінно з свого лиця зробить мапу (карту) залізниць, коли ж грає молоденьку, то так над'уживає румянами і білилами, що виглядає як розмальований манекен

з парикмахерської вітрини, — правдісенько, як писав колись поважний автор Переяславської літописи: „начаша друга прѣдъ другою червити лице и белимъ тръти...“ І се мають бути прості сельські дівчата, засмалені і часом „чорнійші чорної землі!“ Де вони бачили таких ляльок-дівчат, я не знаю. Треба ще зауважити, що сухі румяна при електричному світлі одміняють свій кольор, даючи якийсь блідофіялковий півтон, що не відсвіжає, а навіть трохи поглиблює ті місця, де їх положено, а білила навпаки роблять свої місця опукими, роздутими. Головна вада більшини артистів се взагалі надуживаннє фарбами. Покійний російський артист і режисьор Московськ. Малого театра Ленський, сам прекрасний гример, був разом з тим і великим ворогом фарб. Його правилом було: вживати яко мога менше фарб; колорит, один, дав півтони і кілька характерних шрихів—от і весь його грим, решту доповнять парик і заріст лиця. Такої ж манєри держать ся, наскільки я помітив, і артисти Московського Художного театру. Я не маю місця розводитись тут про неймовірну композіцію фарб і їх накладаннє, противне всім особливостям анатомії лиця, але скажу, що дуже часто бачу на нашій сцені замість обличча культурної людини европейського континенту представника диких мешканців американських сільвасів, — якогось татуірованого Індійця і в кращім разі воскового манєкена з простонародного музея. А тим часом грим се ж живий скульптуро-портрет, який вимагає неабиякого хисту вправної художної руки; се ж лице людини, дзеркало души, куди з особливою увагою дивлять ся глядачи.

Багато треба було-б сказати ще про рухи наших артистів і надто про їх жести. Рухи і жести відбивають в собі часто стиль епохи (поклони, повертання), вони виявляють вдачу, характер особи і опріч того жести йдуть в певній гармонії з ло-

ґічними наголосами мови. Античні оратори в своїм мистецтві надавали жесту велике значіннє. Коли Демосфена спитали, що він вважає найпотрібнійшим для оратора, той відповів: „жести, жести, жести“.

У наших артистів жести невиразні, мішані і часто перечать тому, що актьор каже на сцені. Жести парубоцькі і характерні (якогось дяка, шинкаря або п'яного мужика то що) їм ще вдають ся, за те інтеліґентні жести у них звязані, неестетичні, а стильових і цілком нема. Порівняйте жести гордовитого польського маґната Потоцького, сього маленького короля, що має під собою сто тисяч хлопів, („Сава Чалий“) далі — сучасного поміщика Золотницького („Хазяїн“) і якогось резоньора, статечного мужика і скажіть чи є між ними стильова ріжниця в виконанні наших артистів? Я принаймні її не бачу. Або між жестами соцініанина, палкого і благородного шляхтича Шмиґельського, 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“)—теж ріжниці ніякої. Кажуть жеста не можна навчитись, його треба мати або хоч відчувати і тоді він сам прийде. Се велика помилка. Згоджуюсь, що жест треба відчувати, але ж його до певної міри можна і навчитись, так само як, скажем, навчають ся танцювати. Напочатку засвоюють ся основні прийоми жеста, а далі спостережливий артист сам його відчує і розвине. Адже ж повинна бути ріжниця, наприклад, між жестами пластичного давнього Еліна, експансивного флорентинця часів Лоренцо Медічі, етікетально-елеґантського маркіза часів Людовика XIV і чванливого стольника царя Олексія Михайловича,—і тим не менш всі властивости сих стильових жестів російські артисти вміють чудово віддавати. Оче-

видно, не родили ся ж вони з тими жестами, а мусіли десь їх навчитись. Той же згадуваний французький артист Муне-Сюлі або й російський Южин щоденно цілі години проводили в своїх кабинетах перед великими люстрами, працюючи над виробленнєм потрібних їм рухів і жестів. За те треба бачити Муне в „Едіпі“, а Южина в „Дон-Карлосі“, щоб зрозуміти, що рух і жест часом можуть бути більш красномовними, ніж сама мова. От же бачимо, що навіть визначні артисти і справжні таланти не вдовольняють ся тим, що дала їм природа і невпинною працею старають ся вишліфувати, удосконалити свої природні дані. Очевидно, такої ж думки був і ґеніальний Леонардо да Вінчи, що заповідав своїм ученикам: „Художники, студіюйте науку“.

Тільки українські актьори неначаче не признають слушности сій думці, бо за 30 літ істнування театра їх техніка сценічної гри майже не посунулась наперед. Мабуть, добре таки далась в знаки, так звана, „романтично-побутова школа“.

Що-ж нарешті позітивного дає наш український актьор? В кращім разі, коли він має визначний талант, сценічний досвід і добре знаннє народного побуту, він утворює колоритну постать справді живої людини з її своєрідною національною псіхікою; ідучи інтуітивним шляхом, він часом надолужує дефекти автора і дає художну інтерпретацію особистих переживань дієвої особи; в такі хвилини він зворушує і навіть захоплює глядачів майстерною грою. Але творчість навіть такого актьора все-ж таки вузька, обмежена простонародною сферою і по-за сією сферою вже нездатна так буйно розгорнутись. Звичайний середній актьор, не маючи таланта, орудує тільки натуралістичними засобами гри і в кращім разі дає бездушну, хоч і добросовісну копію дійсности; в гіршім разі, як здебільшого і буває,

він обмежуєть ся готовими трафаретами свого амплуа. Для нового, европейського репертуара наш актьор поки що цілком не підготований і тому на сій новій позіції перші кроки його дуже непевні.

Відкинувши всякі ілюзії, мусимо признати, що на сучасній українській сцені талантів щось дуже небагато, а вимоги взагалі до актьора, в тим числі і до нашого, стали далеко ширші і глибші, ніж перше. До українського актьора в першу чергу ставлять ся тепер вимоги: більшої загальної освіти і удосконалення технічних засобів гри.

І коли український актьор не хоче бути наймитом-погоничем (первісне значіннє латинськ. actor — погонич худоби), коли він хоче з повагою виконувати своє високе призначіннє — артиста, творця самостійних художних цінностей, він повинен задовольнити сі вимоги.

А поки що, обертаючись до реальної дійсности, на жаль приходить ся констатувати, що таких актьорів нашому театрові ще бракує.

Маючи перейти до української драматургії, я мушу в звязку з характеристикою актьора ще зупинитись на режисьорі.

Характер завдання режисьора я схематичними рисами вже зазначив в першій частині статті, тепер маю трохи докладнійше спинитись на його головних функціях. Режисьор є та особа, під доглядом, впливом і кермою якої відбуваєть ся трансформація мистецтва статичного в дінамичне, а власне той процес коли „писана п'єса“ стає „творимою дією“. В сим розумінні я і назвав режисьора коефіцієнтом сього творчого процесу. Актьор дістає „ролю“, се б то схему, проект того типа чи характера, що має стати художною дійсністю, одухотвореною його уявою, втіленою в його постаті. Він дає простір своїй творчій фантазії і проектований автором образ інді-

відуалізує. В своїх споминах про В. Коміссаржевську Є. Колтановська наводить слова А. Чехова, що сказав якось одній актрисі: „Не бійтесь автора ніколи. Актьор — вільний художник. Ви повинні утворити образ, цілком незалежний від авторового. Коли сі два образи — автора і актьора зливають ся в один, — виникає справжній художний твір“. Сими словами Чехов, на мою думку, незвичайно влучно охопив і окрислив завданнє актьора.

Завданнє режисьора цілком иньше. Ріжниця між актьором і режисьором до певної міри нагадує таку ж ріжницю, яка є між одним з музикантів оркестру і деріжором. Але при сій аналоґії треба взяти на увагу те, що партитура дає деріжорові далеко більше певного, ясно зазначеного, ніж дає п'єса режисьору, котрий мусить не тільки зрозуміти і відчути твір автора, але сам відшукати в нім і тональність, і темп і стиль; се дає йому більший простір, але накладає на нього і більшу відповідальність. Режисьор насамперед повинен мати художно розвинену колєктивну уяву, з допомогою якої він міг би наперед бачити і чути в своїй душі все те, що колись опісля має відбуватись на сцені. Вихідним пунктом своєї праці він повинен мати саму п'єсу, як художній твір, значить її ідею, її настрій і композиційну цілість. Для сього на його обов'язку лежить: подбати, щоб образ актьора і образ автора зливались в один суцільний образ, зловити, з'уміти найти настрій для всієї п'єси і окремих її моментів, об'єднати всі творчі сили колєктива в художний ансамбль, добившись від нього віртуозної техніки і нарешті поставити всю акцію у відповідні рамки умовно-конкретної, сценічної дійсности. Головні функції режисьора мають приблизно виглядати так. Одержавши п'єсу, режисьор знайомить ся з її змістом і засвоює її провідну ідею, а

разом з сим переймаєть ся і по змозі захоплюєть ся художною стороною твору в його цілому, первістному вигляді; і чим більше він захопить ся або й закохаєть ся в нім, тим буйнійше і краще зможе уявити собі його художну картину. Далі він починає конструювати, інсценізувати твір вже як п'єсу, для чого, маючи на увазі закон сценічної простоти і ясности, робить експозіцію, се б то намічає все те, що треба висвітлити, відзначити і що притемнити або й викинути цілком (так звані „купюри"); в таких випадках він за згодою автора, а коли автора нема, то обережно і в певних межах самостійно, може навіть переставити і переробити (не дописуючи свого) окремі фрази, сцени і яви. Коли текст п'єси, з огляду на сценічні вимоги, вже готовий, тоді режисьор укладає загальний і детальний план постановки. Він дає художнику-декоратору проспект декораційної обстанови, художник відповідно сьому виготовляє ескізи і макети декорацій і після обопільного порозуміння з режисьором приступає з сього момента вже до самостійної малярської праці. Ще перед початком репетицій режисьор повинен установити в своїй уяві тон і стиль п'єси, що дуже часто змішують. Як мова людини, так і кожна п'єса підлягає законам ритму; ритм се ряд послідовних, але не однакових по силі і довготі тонів, що чергуються межи собою в строго означенім порядку, — сі поєдинчі тони і складають загальний тон, що об'єднує гру артистів з характером замислу даної п'єси. Таким робом ритм утворює ріжні окремі настрої, а тон п'єси містить в собі її загальний настрій. Стиль є погодженнє манєри гри з історичними умовами даної п'єси або з особливостями творчости автора. „Упрощеннє явищ природи, каже Гаґеман, вилученнє з них нерічевих, зайвих дрібниць і є стилізація. Величність і спокій в мистецтві се — те, що зветь ся стилєм". Тільки після сієї попередньої

роботи режисьор зможе уложити, так звану, „режисьорську перспективу“, себ-то дінамичну картину сценічної акції в її послідовнім розвої і відмінах. Тоді власне, вже в повнім узброєнні, він може скликати і потрібних актьорів на зібраннє („считку“), де прочитуєть ся в голос п'єса, а потім режисьор викладає свій погляд на ідею твору і художний світогляд автора, установлює тон і стиль п'єси, відкриває план постановки і загалóм всю режисьорську перспективу. Талановитий режисьор повинен зацікавити, заразити артистів своїм настроєм і запалити їх до праці. Тут же між артистами і режисьором відбуваєть ся обмін думок, виясняють ся невиразні місця п'єси, окремих характерів і тут же вперше роздають ся ролі. При пóділі ролів режисьор повинен мати на увазі не амплуа (як се робилось і робить ся й досі на провінціальних сценах), а тільки особистий хист і індівідуальні властивости артиста. Ґ. Фукс з поводу сього зауважує: „Поділ ролів на амплуа („перший коханець“, „резоньор“, „фат“, „комична стара“) є пережиток старої театральної традиції, що автоматично розрішала багато з тих завдань, котрі тепер лежать на обов'язку режисьора“.

Репетиції можуть початись тільки через деякий час, коли ролі будуть вивчені абсолютно „на память“. Суфльор може бути потрібен тільки на репетиціях, щоб стежити за артистом і „подавати“ лише тоді, коли артист на момент зупинить ся, забувши слова; на спектаклі його цілком не повинно бути, як се тепер вже й заведено по деяких театрах; Париж, напр., цілком не знає суфльора. В Московськ. Художнім театрі суфльор сидить на спектаклі тільки на випадок потреби „негайної запомоги“, се б то на випадок нещастя. Є кілька методів ведення репетицій, але вони ріжнять ся в деталях, в головному вони сходять ся. Спершу репетірують п'єсу „начерно“, коли роз-

робляють ся mis en scèn'и, ґрупіровки, рух і позіції ансамбля, потім починають ся репетиції „начисто“, коли режисьор пильнує, щоб артисти не спускали взятого тона, додержували стилю і грали в ансамблі, себ-то щоб гра кожного була в гармонійній згоді з загальним тоном всіх дієвих особ, (а разом з тим се є та згідність, певність в ході п'єси, коли артисти вчасно відповідають на репліки партнера). Режисьор мусить уміти кількома художними, типовими рисами з'ясувати той загал, де відбуваєть ся дія, пояснити характер і особливости кожної ролі і взаємні відносини поміж дієвими людьми, взагалі виразно показати, чого він жадає від актьора; на кожне запитаннє актьора мусить дати докладну, вичерпуючу відповідь. Взагалі ж він повинен пам'ятати, що має діло з готовими артистами і поводитись з ними не як педаґоґ, а як керманич, — тому має право поясняти, жадати, але не вчити. Коли його актьор не вдовольняє, він може його усунути, замінивши иньшим. Далі на обов'язку режисьора лежить правдиво і мальовничо будувати „народні сцени“ — надавати юрбі души, індівідуалізувати її, а також мати догляд за всіми технічними приладами, світляними і иньшими ефектами, реквізитом, бутафорією та иньшим. Взагалі при постановці він особливо повинен додержувати двох основних законів сцени: закона акустіки і закона оптіки (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 обстанова 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 ґенеральна репетиція повинна йти як справжня ви-

става—при повній декораційній обстанові, повнім гримі і убранні і повнім художнім виконанні. Гаґеман каже, що режисьор повинен мати „універсальну, особливо філософичну, естетичну і культурно-історичну освіту: повинен знати чого досягли в ріжні періоди часу література, малярство і пластика, повинен відчувати дух ріжних епох... повинен сам бути трохи письменником, трохи художником, скульптором і музикантом... і принаймні з тонким смаком декоратором внутрішньої обстанови—словом, бути ріжнобічно освіченим художником“. У великім порядним театрі повинно бути кілька і в кожнім разі не менше двох режисьорів, щоб поки один з них ставить одну п'єсу, другий мав час підготовити другу. В театрі В. Коміссаржевської було кілька режисьорів, при чому там ще була „художна рада“, котра завідувала репертуаром. Художна рада намічала кілька п'єс і доручала постановку їх кільком режисьорам. Режисьор 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 режисьору був спеціально запрошений літературний критик (Волинський), що знайомив артистів з літературно-художною стороною п'єси, її ідеєю, стилєм епохи і т. д. Там же (як і в Моск. Художн. театрі) декораційна частина постановки доручалась відомим, спеціально запрошеним художникам (Бенуа, Добужинський, Сапунов, Судейкін і иньші), що опріч декорацій виготовляли ще й ескізи убрання і гриму артистів. В Московськім Художнім театрі опріч двох головних режисьорів є ще кілька чергових: всі разом з трупою ведуть „собесѣдованія“ з поводу загальної постановки п'єси і виконання ролів. Цікавий метод, з яким вони підходять до уяснення і засвоєння ролі: розглядають певну особу з п'єси не тільки в момент самої дії,

а уявляють її собі в ріжні моменти життя; кожний придумує основні властивости сієї особи і навіть дрібні рисочки і таким робом спільною працею уясняють виконавцеві зовнішню сторону ролі. Вся праця постановки п'єси поділяєть ся там між двома режисьорами — один з них режисьор за́мисла, другий режисьор виконання: спочатку один робить всю „чернову“ роботу, керує репетиціями по свойому плану, потім після кількох репетицій приходить другий, робить свої вказівки, поправки (може навіть накласти своє veto на попередню роботу), починає „чистову“ роботу і доводить всю постановку до кінця; на другу п'єсу вони ролями міняють ся. В першій стадії праці („чернової“) режисьор дає простір індівідуальній творчости актьора, вислухує його думку, змагаєть ся або приймає його доводи і нарешті порозуміваєть ся; в другій, „чистовій“ стадії має голос тільки режисьор. Можна годитись або ні з такою режисьорською сістемою, з таким методом засвоєння ролі, але шедеври постановок сього театру вже сами за себе промовляють. Справді лишаєть ся тільки дивуватись, як з лапідарної ремарки Шекспіра: „Рим. Улиця“ — режисьорський ґеній міг утворити живу ґрандіозну картину дійсного Риму часів Цезаря! В убрані, жесті, у всьому — дотриманий стиль епохи і високо-естетичний смак режисьора. А стиль ґрібоєдовської Москви, стиль Чехова в його п'єсах, перспектива внутрішніх покоїв, соняшне освітленнє і загало́м життє околишньої природи в деталях, що зливаєть ся з високо художним інтимним виконаннєм сих „п'єс настрою“, все се разом давно вже придбало собі загальне признаннє. Правда, не слід при сьому забувати, що кожна така постановка п'єси вимагала для себе кілька десятків репетицій і кілька десятків тисяч карбованців.

Обернемось тепер до режисьорських постановок в українському театрі.

Знов упереджаю, що, говорячи про стан режисури, я буду мати на увазі ні одну якусь трупу, а взагалі весь український театр. Приклади ж буду брати з більших труп, де ся справа яскравійше виявляєть ся і де з нею так чи инак можна рахуватись.

Навіть якось ніяково, по просту соромно говорити про „постановки“ в нашім театрі після того, що я побіжно і коротенько успів сказати про поважний стан режисьорської справи взагалі і про ту силу енерґії, розуму, таланту, нарешті матеріальних видатків, що прикладають ся до сієї справи в кращих російських театрах. Насамперед у нас до сього часу сами навіть режисьори не навчились відріжняти „постановку“ від „обстановки“ і властиво коли на чому сяк-так, по старомодньому, і розуміють ся, то тільки на „обстанові“. Звичайно, в якій небудь більшій і кращій трупі і режисьорську справу краще поставлено: ведеть ся чистійший репертуар, не допускаєть ся клоунада на сцені, навіть помічаєть ся певна ідейність в доборі п'єс і самім виконанні їх, не кажучи вже про більші матеріальні видатки на декораційну обстанову і гардероб, але все се тільки часткові відміни,—сама ж сістема режисури, прінципи, на яких вона будуєть ся, скрізь однакові. Я-ж власне і маю тут говорити про сістему і власне з теоретичного, прінципіального боку.

Про декораційну обстанову, се ніби наймічнійше місце українських режисьорів, я буду говорити низче; тепер, бажаючи бути послідовним, мушу почати з безпосередно режисьорської праці, про яку свої загально-теоретичні думки я вже висловив.

Український режисьор так само робить ек-

спозицію п'єси, зазначаючи купюри, переставляючи сцени і т. п. Але як же він се робить! Користуючись правом режисьора, сей здебільшого малоосвічений чоловік, поводить ся занадто безцеремонно, щоб не сказати більше, навіть з такими — на наші стосунки — класиками української драматурґії як Карп. Карий і Старицький. Наприклад в п'єсі К. Карого „Гандзя" він викидає ролю Жозефіни, а в історичній п'єсї Старицького „Богдан Хмельницький" вставляє цілу сцену поєдинка Барабаша з Тимошем, взяту з російської драми того ж імени якогось Соколова і хор дівчат з гопаком на кінці! Се має бути експозіція п'єси, інсценізація текста! Порядний режисьор звичайно сього собі не позволить, але і його експозіція теж не дуже-то визначаєть ся справжнім літературно-художним смаком. Вся попередня робота режисьора зводить ся 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 иньший, не може бути й мови; досить того, що актьори вдягнуть ся в козацькі та польські костюми, для всіх часів нашої історії і всіх військових ранґів однакові, а здебільшого і прямо потворні. Зрештою коли вони вдягнуть ся і в правдиві історичні костюми, то, очевидно, стилю сим ще не доннуть. Загальний тон п'єси при добрім складі зіграної трупи виробляєть ся якось сам собою,—досвідні актьори його часом сами додержують. Що ж робить режисьор? В кращім разі він ставить так звані „народні сцени", як що вони є, установляє mis en scén'и, показує місця та коли має ласку до якоїсь актриси, „начитує" їй ролю. Випадкових уваг режисьора під час репетицій, звичайно, до уваги брати не можна — на то вони і випадкові, щоб хіба дивувати своєю курйозністю. За чотирі, пять репетицій, коли актьор-

ські позіції установлено, народні сцени налажено, ролі під'учено і в виконанні помічаєть ся „бойкій“ тон, кажуть, що „п'єса готова“. Останню репетицію чомусь називають „ґенеральною“, хоч ведуть її, як і попередні, без обстанови, грима, убрання і т. д. Звичайно, на першій же виставі виявляєть ся ряд дефектів, а загальне виконаннє, ординарне і трафаретне, нікого не дивує і не запаляє. Публіка йде дивитись переважно „нову п'єсу“. І коли вистава всеж таки має успіх, то на се складають ся три причини: часом талановита гра окремих артистів, достоїнства самої п'єси (які актьори люблять присвоювати собі) і невибагливість публіки, що або дивить ся через рожеві, патріотичні окуляри і все хвалить або не вміє відріжнити заслуги автора від заслуги актьора. Я вже не кажу про успіх у юрби, що дивить ся на театр, як на „зрище“ і з однаковим ентузіазмом приймає і „Саву Чалого“ і „Чарівницю“, аби б лиш були ефекти — стрільба, пожежа, то-що.

Придивімо ся-ж критичним оком до сієї режисьорської сістеми.

Роблячи характеристику актьора, я вже вказував на невигідність вивчення ролі без попереднього і детального ознайомлення з цілою п'єсою. Се потягає за собою ряд мимовільних помилок в розумінні ролі і дає тільки автоматичне засвоєннє тексту, що притупляє і стримує вільний льот творчої фантазії. Ще більша невигода від поділу ролів на амплуа. Актьор, звикши до одного якогось амплуа, вже й дивить ся на кожну ролю тільки з становища сього амплуа; він обтинає і підганяє ролю на свій копил, до свого спеціального, вузького розуміння, наслідком чого індівідуальна творчість в нім замірає і місце художника заступає ремісник.

Режисьор, що не з'умів чи не схотів заглибитись в п'єсу так, щоб перейнятись її настроєм

до останку, щоб його душа злилась з душею автора, не може бути добрим посередником між автором і актьором; крім того, не простудіювавши п'єси до найменших деталів, не виносивши художного замислу в душі, він не зможе уявити собі дінамичної картини дії, не зможе уложити і режисьорської перспективи. З чім же він тоді прийде на репетицію? що скаже актьорам? З першого ж зібрання („считки") режисьор повинен установити звязь між автором і актьором через себе, бо в сим напрямку має йти і вся дальша робота на репетиціях. Щоб ся связь була щира, вільна і, так мовити б, любовна, режисьор повинен досягти її силою переконання, віри і художного за̀палу. Раз така звязь буде з самого початку установлена, робота режисьора зразу улекшить ся; актьори, обєднані ідеєю автора і творчим за́палом режисьора, з'уміють лекше проявити і свою колєктивну творчість в бажанім напрямку — лекше засвоють загальний тон і стиль п'єси, лекше приймуть режисьорську перспективу і т. д. Режисьор на українській сцені такої попередньої праці не робить і тому не має що сказати актьорам. На репетиціях він відбуває адміністраційні обов'язки інспектора, не більше, через те і постановки наші мають раз-у-раз якийсь „казьонний" характер: ті ж mis en scén'и, таж одноманітна гра, як і вчора і позавчора...

Навіщо напр. от ся, що вже віжила свій непотрібний вік, „считка?" Для того, скажуть, щоб перевірити ролі з виправленним текстом п'єси. Хіба не можна ролі зразу переписати правильно, поминувши зроблені в п'єсі купюри? Мені скажуть, „считка" потрібна, щоб ознайомитись з п'єсою. Та хіба-ж можна перейнятись художною красою і ідеєю п'єси з харамаркання суфльора на сій „считці", коли до того ж і режисьор не висловить своєї провідної думки, не дасть пояснень? Вже краще

тоді дома самому прочитати п'єсу. Ще скажуть, потрібна „считка“, що б установити місця, ґрупіровки, позіції. Але ж всі сі позіції і рух ансабля однаково будуть ще десятки раз перемінятись режисьором на репетиціях. Загальний тон п'єси, як я казав, у нас установляє не режисьор, а йдучи за художним інстинктом, його ловлять сами актьори. Правда, старі актьори уміли якось сами і найти тон і добре його додержувати; се було їм тим лекше, що й п'єси давнього репертуару здебільшого були досить таки примітивно збудовані, через що й лекше було в них оріентуватись. Сучасні наші актьори, nolens-volens ідучи за своїми попередниками, далеко не можуть задовольнити з сього боку, — у них тон раз-у-раз кульгає або бренить так уже різко, шаблоново, що відносних тонів і нюансів в ньому не почуєте. Що до стилю, то нема що й казати. Для того щоб стиль відчути, треба „заразитись його мікробом“, а щоб заразитись мікробом, треба мати для сього вже готову „среду“, ґрунт, соб-то всебічну освіту, високу культуру, знаннє епохи, духу часу. У нас же думають, що досить зробити історичні меблі, убрання, зброю (що, до речи сказати, вживають ся потім без розбору для всіх історичних п'єс) і вже того досить, вже ніби додержали стиля.

Цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисьорського „начитуваня“. Режисьор начитує актьору або актрисі ролю прямо „з голоса“, і актьор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себ-то копіювати, передражнювати його. Тут, звичайно, нема місця для індівідуальної творчости, а замість неї щось в роді автоматичної „зубрьожки“ російських школярів. Сей схоластичний метод, позичений у нас колись з російської сцени, час би вже давно закинути.

Нема що розводитись про потребу справжніх „ґенеральних“ репетицій з обстановою, убраннєм,

гримом і т. д.,—се кожному і так очевидно. Опріч того, що не буде ріжних несподіваних і курьозних дефектів на прем'єрі, не буде і таких напр. випадків, що актриса, побачивши допіру на сцені актьора, загримированого якоюсь потворою, починала сміятись або жахатись, що в її ролю цілком не входило.

Відомий російський драматург і поет Олексій Толстой в однім листі з поводу постановки своєї п'єси „Федоръ Іоановичъ" дає сценічному мистецтву таку дуже влучну характеристику. — „Сценічне мистецтво, каже він, — менш ніж яке иньше допускає випадковість. Кожний зайвий рух не тільки даремний, але і шкодливий, рампа, де обертається драматична вистава, така вузька, час, їй (виставі) призначений, такий обмежений,—що кожна хвилина для артиста дуже цінна; він не має права не тільки на щось фальшиве, але й на щось байдуже". Як раз з усим тим, чого не допускає мистецтво, на що не має права артист, ми нерідко і стрічаємось на українських виставах. І нічого дивного. Раз п'єса не мала належної „зрепетовки", виконаннє її не може не бути випадковим, без перешкод і ріжних притичин: там актриса спізнилась на вихід і на сцені пауза, там актьор перехопив чужі слова, а то й цілу яву, заплутав партньорів, всі збились і знов пауза, а там не взяв репліки, піймав ґаву і знов пауза... Так, ніби захарчованою шкапою, запряженою в розбитого, драбинчастого возка, що скрипить і деренчить, підстрибуючи на ямках та вибоях, і їде прекрасна богиня Мельпомена!

Але уявім собі, що по двох, трьох разах вистава йде рівно і жваво,—чи сеж значить, що вона йде з повним художним ансамблем? Де ж запорука, що знайдений тон є дійсно правильний? що трактуванє ролів відповідає художній концепції автора? що нарешті актьор, від котрого абсо-

лютного знання ролі не вимагаєть ся, не переставить слів, не перекрутить фраз і тим самим не попсує ритма мови, змисла виразу, літературного стилю п'єси? Режисьор і сам може помилятись, але ж стежачи за всією п'єсою, відповідаючи за її загальну постановку, він повинен всю творчість колєктива пропустити через власний критерій. Кому-ж як не йому можуть бути виднійші дефекти окремих виконачів і дефекти ансамбля? Його випадкові уваги можуть мати цінність, але тако ж випадкову, непевну. Режисьор без розробленого наперед плану, без перспективи—вже не режисьор, так само, як виконаннє артистів без координаційного впливу режисьора не буде художним, ансамбльовим виконаннєм. Старі актьори давали вражіннє тільки поверхового, зовнішнього ансамбля, (уміли давати жвавий тон і вчасно покривати репліки), в дійсности ж успіх цілої п'єси полягав у них на грі окремих талановитих виконачів, т. зв. прем'єрів.

Колись українські режисьори уславились були уміннєм зразково ставити масові народні сцени. Сучасним режисьорам і сього признати не можна. Насамперед, як виглядає сей „народ", сі статисти і хористи, на сцені? Часом вагаєш ся сказати, до якої навіть нації вони належать...

„Какая смѣсь одеждъ и лицъ,
Племенъ, нарѣчій, состояній!"

Вже про грим нема що й казати — тільки слава, що „грим"! В кращім разі, нашмарує пику суриком або, вже як настане помішник режисьора, начепить якусь химерну бороду—ото й по всьому. Але як вони одягають ся навіть по кращих трупах! Один вдягне херсонську свитку, що застібаєть ся збоку, другий полтавську, що застібаєть ся спереду, сей білу з червоною лямівкою, той чорну з „вусами", один сорочку з стоячим комі-

ром, другий з виложистим, а третій—„крамську“ з чорною вишиванкою і т. д. Виходить, ніби люде з'їхались з ріжних сел, повітів, навіть губерній на якийсь великий ярмарок. А тим часом се ж діеть ся в однім якімсь селі, де люде строго додержують одностайности в убранні. В п'єсі „Зімовий вечір“, напр., дія відбуваеть ся десь на правім березі, біля австрийського кордону, а на сцені парубки в ній чомусь пишають ся полтавським óдягом. Але се ще сяк-так в порівнянні з тим як виглядають на сцені дівчата. Про грим я вже казав—се якісь розмальовані ляльки, але убрання.. У нас в осередку України показують на сцені якихсь опереткових „пейзанок“, кафешантанних співачок, тільки не простих українських дівчат. Хто бачив на селі такі фартухи й попередниці, вишивані „стеклярусом“, блискучими бляшками по оксамиту або якимись безсмачними лапастими квітками і т. под. Хто бачив дівчат, зашнурованих в панянські 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—се просто сором. Ще 15—20 літ тому режисьор міг робити часткові помилки, але тепер, коли навіть в музеях, в „кустарних“ крамницях сих зразків народної умілости лежать цілі стоси, таку байдужність режисьорові простити ніяк не можна. Так само ніяк не можна погодитись з виконаннєм народних пісень ніби тим же народом під оркестр і дерижерську батуту і не в оперетках, а в побутових п'єсах, як напр. „Безталанна“, „Дві сім'ї“, „Дай серцю волю“, „Ой не ходи Грицю“ і т. д. Не можна погодитись і з характером виконання,—не стильовим, не народним, а якимсь фальшиво „облагороженим“, що убиває безпосередню, незайману, стихійну красу пісні. На жаль і тут представникам „народного“ театру багато

де чому слід повчитись у інтеліґентних керманичів Московськ. Художного театру. Нехай би подивились як в сим театрі поставлена хоча б сцена в „Мокромъ“ в „Братьяхъ Карамазовыхъ“—як там витримано стиль народного великоросійського убрання і специфично-народний характер великоросійської пісні.

Що б добре ставити масові народні сцени, треба вміти індівідуалізувати юрбу, розбивши її на ґрупи і надавши кожній з них особливого характеру. Се дуже добре розумів покійний Карпенко-Карий, що для таких, властиво безсловесних, ґруп і окремих верховодів їх писав умисне слова, цілі фрази (опріч тих, що заведені в п'єсу) і тоді вже режисьор Саксаганський деріґував тією юрбою як оркестром. На сю працю з юрбою витрачалась величезна сила енерґії і часу; п'єса „Бурлака“, напр., пішла тільки з 24 репетицій, „Богдан“ з 18 і ще казали що мало. І дійсно мало, коли порівняти з працею Моск. Художного театру, де ставлять п'єси, роблячи від 50 до 100 репетицій. Але наші теперішні режисьори забули навіть за славні традиції часів Карп.-Карого і Саксаганського. Правда і тоді була в основі та ж стара сістема режисури, але Карп.-Карий, не будучи офіціально режисьором, в дійсности був їм за лаштунками і власне як *автор* міг найкраще ставити особливо свої п'єси, бо був до того чудово підготований та опріч того, як людина ясного розуму і широкого досвіду, мав завжди що сказати, що порадити актьорові.

Завданнє українського режисьора ускладняєть ся ще й ріжноманітністю театрального репертуара, що росте не в глиб, а в шир. Актьор повинен добре грати, а режисьор уміти ставити траґедії, драми, комедії, водевілі, фарси, оперетки і опери, ориґінальні й перекладені з чужих мов. Від них вимагаєть ся універсального хисту, ріж-

нобічного таланту. В російському театрі, коли актьор прослужить рік-два в фарсі чи в оперетці, його вже до порядної драматичної трупи не візьмуть, бо він здеманіровуєть ся, губить школу. У нас актьор се якась Mädchen für alles, на всі руки й на всі штуки, але за те ж який з нього морочливий і невдячний матеріал для праці режисьора.

Обернемось тепер до техніки сценічної обстанови. Сучасна лаштункова сістема з її механічними приладами де-далі все більше викликає справедливе невдоволеннє з боку новаторів театрального мистецтва. В своїй, вже нераз цітованій мною, книзі „Революція театра“ Ґ. Фукс наводить такий погляд на сю справу Ансельма Фейербаха:

— „Я ненавижу сучасний театр, бо маю бистрі очі і я не можу не бачити сього пап'є-маше, сих румян. З глибини души гидую пошлістю сих декорацій. Вона розбещує публіку, убиває в ній останню решту здорового розуму, вона виховує в ній вандалізм смаку, з яким не погодить ся ніяке мистецтво, який воно струшує з себе як порох“.

В Західній Европі є вже спроби перебудування театральної сцени на цілком иньших підвалинах. Маю тут на увазі згадувані мною: „античну сцену“ (на арені цірку) М. Рейнгардта і „рел'єфну сцену“ Ґ. Фукса, що мають під собою певну реальну вартість, але непозбавлені і капітальних дефектів, між якими найголовнійший той, що з огляду на свої специфичні властивости і саму конструкцію сі сцени вимагають для себе нового спеціального репертуара. Але і „стара“ сцена з лаштунковою сістемою, поруч з розвоєм ріжних галузів сучасної техніки, підлягла значним реформам, що удосконалили весь її механічний і художний апарат. Вона набула більш пластичної, експресійної виразности форм, чому спричинили

ся нові прилади електричного освітлення і будівничі засоби в обстанові сцени. Нові конденсатори еклєтричної енерґії дають тепер величезні джерела світла, що реґулюєть ся досконалими реостатами, а, так звана, пятифарбова сістема, уліпшена пристосованнєм зеленого проміння, дає можливість мати не тільки ріжні відтінки колориту, але й ріжні нюанси світотіни. Сцена обставляєть ся на зразок великих художних панорам, де на першому плані справжні прибудóвання (деревляні чи ніби камяні), живі та штучно імітовані рослини, зливають ся поволі з уставленою в переспективі і відповідно освітленою картиною задньої завіси. Все разом дає повну ілюзію художно-правдоподібної дійсности. На підставі тих же законів оптіки і перспективи встановляються тепер і павильони (внутрішні покої). Глядач бачить справді людське житло, помешканнє з кількох кімнат, бо крізь відчинені двері йому видко другу, третю кімнату, а при àрковій сістемі і цілу амфіладу покоїв; стіни роблять вражіннє не холщових, а дійсно мурованих, вікна мають широкі підвіконники і т. д. Нарешті, от уже більше 10 літ в Західній Европі, а в останній час і в Росії, для швидкої перестановки декорацій і збільшення чи зменьшення розмірів сцени і переміни її форми практикують ся дві нові сістеми: „рухлива сцена“ Карла Ляутенплеґера і „реформована сцена“ Фріца Брандта.

„Рухлива сцена“ се величезний круг, що обертаєть ся електричною силою; коли грають на передній части круга, задню тим часом обставляють; під час антракта круг обертаєть ся задньою стороною наперед, на що треба всього 1, $1^1/_2$ хвилини і можна вже грати далі. „Реформована сцена“ — се дві запасні платформи з обох боків сцени, що обставляють ся в спеціально прибудованих там же помешканнях і по черзі викочують ся на сцену, коли скінчить ся попередня дія. Більш ви-

гідною і практичною вважаєть ся „рухлива сцена“, бо не потрібує великих прибудовань з боків і при потребі павільонів малих розмірів може дати кілька декораційних змін зразу.

Всі українські трупи мандрівні. Не маючи власних сталих театрів, де б могли грати під ряд цілі сезони (за винятком трупи Садовського, що отаборилась на кілька літ у Київі, але тільки в зімові сезони), вони мусять переїздити з міста до міста. Певна річ, що вже сам кочовий характер їх істнування позбавляє сі трупи можливости мати важкий і складний декораційний інвентар, що лягав би надмірним тягарем на їх бюджет і заважав би легкости переїздів. І тим не меньше ріжнохарактерний репертуар, що складаєть ся з півсотні побутових, історичних, опереткових і иньших п'єс, вимагає все ж таки досить складної декораційної обстанови. Погодити цілком протилежні вимоги: жорстокої дійсности і високої художности річ дуже трудна і звичайно дає наслідки не на користь художности. Граючи випадково на тій чи иньшій сцені, наші трупи змушені вдовольнятись тими світляними приладами і почасти тією декорацією (особливо павільонами і лісом), які там їм траплять ся. Але навіть на великих сценах всі світляні ефекти виконують ся при помочи освітлення рампою, софітами та одним, двома рефлекторами малої сили і нерідко навіть попсованими. Якої ілюзії можна досягти з такими приладами, коли їх освітленнє до того-ж майже не можна реґулювати? Врешті маємо „голубе місячне сяєво“, що чомусь раптом падає конусом на сцену або такий же несподіваний „буряково-червоний захід сонця“. Ото і вся „поезія“ світляних явищ природи! Правда, всі зазначені обставини не залежать від доброї чи злої волі наших режисьорів. Але тим не менш колись український театр здобув собі славу своїми художними постановками, а

де-хто любить ще й досі пишатись назвою „українських мейнінгенців“. На чім же тепер спираєть ся се їх пишаннє? Ми вже бачили, що автономно-творчої праці режисьора, яка у мейнінгенців виявлялась в зразково-художнім ансамблі виконання у нас принаймні тепер а-ні слідно. Не бачили її ні в стильово додержанім нороднім убранні і співах, ні навіть в масових народних сценах, що за попередніх часів були ведені без порівняння краще. В чім же виявилась ся творча режисьорська праця? Може, в художнім натуралізмі сценічної обстанови, якою справді так уславились колишні мейнінгенці? Я завважив, що при частих переїздах се річ дуже нелегка, але чого не зробить ґеній художника-режисьора при добрім бажанні, щирій праці і гарячій любови до рідної справи! Не жаль ілюзорність таких надій і на сей раз стає занадто очевидною, зустрівшись з фактами прикрої дійсности. Хто бачив постановки чи вірнійше „обстановки“ таких п'єс, як „Вій“ і „Чарівниця“ навіть по великих трупах, мусів признати, що більшої профанації декораційно-художного мистецтва трудно собі й уявити. Ся в „хмарах“ панночка, сі павуки, чорти і труни на вірьовках, дракони, що викидають фейєрверковий огонь з пащек і сі знамениті „пожежа і обвал хати“ — все се разом і з'окрема такий грубий і гидкий „балаган“, що своїм неестетичним впливом на юрбу може дорівнювати хіба тільки впливам Пінкертонів і Шерлоків Холмсів.

Але й взагалі декораційна обстанова 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 рисунку, чуття колориту і часом навіть знання елементарної техніки. І тому замість хмар ми бачимо щось таке, що нагадує „драґлі“ і замість гір — якісь

„телячі мозки“ або що. Закони оптіки і перспективи для декоратора, як і для режисьора, мало відомі; тому він задню завісу, де намальовано сельську околицю з хатками, обставляє і освітлює так, що постать актьора виглядає наче постать велитня, в пять, десять раз більша за ті хати, коло яких вона ніби стоїть. Декоратор, очевидно, не бере на увагу, опріч малярської, ще й сценічну перспективу, а режисьор, не помічаючи його помилки, ще й поповнює її, випускаючи актьора з заднього плана. 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 се те, що більшина дефектів походить навіть не з незнання, а прямо таки з непростимої байдужости та неуваги п. режисьора. Чим иньшим пояснити напр. такі факти, що в п'єсі „Дві сім'ї“ на Великдень к ло хати красують ся... повняки (соняшники)? Неначе не по сезону... Або те, що вгорі з-за лаштунків визирає чималий шмат погано підтягненої запасної завіси? що холщові декорації степу або хати так не міцно підтягнені чи зле зроблені, що ходять ходором? Опріч таких дефектів, що без них не минає ні одна вистава, прикро вражає ще шаблоновість декораційної обстанови. Десятки п'єс ідуть при одній декорації, а часто і при тій же самій внутрішній обстанові. Та невже ж режисьор ніколи не додумаєть ся поставити хату з ванкіром, або хату з кімнатою в перспективі? Зрештою ж і не скрізь хати однакові і що до розмірів і навіть що до внутрішнього вигляду; мусить бути напр. ріжниця між хатою в п. „Украдене щастє“, себ то галицькою хатою і хатою з російської України. Але чомусь наші режисьори над сим голови собі не морочать. Вони вважають за краще йти добре утоп-

таною стежкою, без зайвих, мовляв, турбот, без щукань і нових художних замислів, але з єдиною надією, що „якось-то буде“ і колись здобута слава „мейнінгенців“ все ж таки лишить ся за ними до-віку. Се тим більш сумно, що де-які кращі трупи, граючи по великих містах в добре опорядженних театрах, мають і більш відповідні художним вимогам технічні засоби і при бажанні працьовитого режисьора спромагають ся часом дати досить таки гарну сценічну обстанову. Наприклад, в трупі Садовського в Київі вже помічаєть ся напрямок до дійсно-перспективного трактóвання сельської околиці („Наталка Полтавка“), там же позначились і де-які цікаві декораційні мотіви, хоч правда ще не цілком використані, розроблені і дотримані у виконанні („Надія“, „Брат на брата“, „За синім морем“; „Гетьман Дорошенко“). Власне в сим напрямку слід би йти сій трупі й далі, обревізувавши, переглянувши і переробивши наново добру частину давніх постановок. Се було б добрим прикладом і для иньших більших труп, що прислухають ся до починань Садовського.

III. Драма.

Два чинники раз-у-раз робили величезний вплив на зміст і напрямок театру; сими чинниками були: драматична література і публіка. Театр мусів виставляти те, що постачала драматична література, але разом з тим мусів ще й потурати вимогам і смакам публіки. Ідейно він залежав від світогляду драматурґів, економічно від ласки глядачів. Ся залежність утворила йому службове становище, що нерідко принижало його самостійно-

культурне значіннє і стримувало вільний розвій. З вичайно, в ріжні часи разом з розвоєм культури і еволюцією ідей в громадянстві мусів відмінятись і вплив зазначених чинників на театр.

З усіх родів літературно-художної творчости драма завжди була найтруднійшим. Коли в сучаснім епосі (роман, повість) визначну ролю грають псіхолоґічні завдання, то ще більше ускладнюючись в драмі, вони разом з тим поставлені в вузькі межи їх літературного вияву, залежного від вимог сценічної архітектоніки, діалоґічної форми твору і його, порівнуючи, невеликого обсягу, що має змістити в собі якихсь дві-три години вистави.

Власне, мабуть завдяки трудности і складности сих завдань, ми помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвою всіх родів літератури, в періоди найвисшого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутности держав, коли обставини дають і найбільше імпульсів для такого роду літературної творчости. Три блискучі епохи найбільшого розвою людкости позначились, як каже В. Острогорський, і в найбільшім розвої драми. В першу епоху, зараз по перських війнах, під час найбільшого філософичного розвою і зросту політичної сили Греків, з'являють ся майже рівночасно зразу чотирі великих драматурґи, що поклали основу справжньому театрові: Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан. В другу епоху: Анґлія, часів реформації, коли вона своїм політично-реліґійним становищем, переможними війнами на морі, колонізацією і вченістю здобула найбільшого значіння в Европі, тодіж появляє і славетного драматурґа В. Шекспіра; Еспанія, яка досягла могутности перемогами над Маврами і своїми морськими силами, яка визначилась буяннєм лицарського духа і змаганнєм католицтва врятувати свою владу жа-

хами інквізіції,—дає саме тоді, майже рівночасно з Шекспіром, двох еспанських драматурґів — Лопе-де-Веґу і Кальдерона; у Франції, трохи пізнійше, але в XVII віці, по боротьбі з гуґенотами, ще під свіжим впливом лицарства і під час зміцнення королівської влади, яка оточала себе всим, що служило науці і мистецтву, з'являють ся Корнель, Расін і Мольєр. Нарешті третя епоха — великого збудження духа в Німеччині — дає славну плеяду драматурґів: Лесінґа, Шілєра і Ґете. Довгий і тяжкий шлях мусіла пройти драма поки дійшла до свого сучасного становища. Ріжні події часу і ріжні теоретичні течії впливали на її хід — хід непевний, з поворотами назад і зворотами в бік, — то спиняючи, то знов посуваючи наперед її розвій. Всі сі відміни мусіли покласти на неї свій ôдслід, і ми не зможемо дати їй правдиву оцінку, коли не візьмемо на увагу її історично-художну кон'юнктуру.

Придивімо ся-ж тепер хоча б у загальних рисах до еволюції драми.

Перші джерела грецької драми ховають ся 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 зімою кожного року. Святкування сі, як відомо, складались з промов, співів (діфірамбів) і вистав кількох траґедій (трілоґії), що завершувались сатірною драмою. Сей релігійний характер зберегли вистави і тоді, коли в V в. на їх ґрунті збудувалась міцна і поважна інституція — театр, де на чільному місці, в орхестрі (нинішній партер) стояв жертвеник і на нім курив ся 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 мужности і національної поваги. Націо-

нальна вдача Грека, вродженого філософа і закоханого прихильника пластичних мистецтв, відбилась як в основній ідеї (в напрямку пізнання світових таємниць) і величнім змісті драматичного твору, так і в самій його формі, сповненій суцільної архітектонічної краси. Ідея грецької драми, а властиво траґедії, полягала в конфілікті людини з висшими світовими силами. Герой траґедії, хоч би він був навіть богом, мусів неодмінно підкоряти ся велінням Фатума, Долі, що таємничо і повновладно панувала над усим світом богів і людей. Бажання і пориви героя спонукали його до змагання з сією Долею, наслідком чого виникала траґічна боротьба, що завжди закінчувалась перемогою Долі, під ударами якої і падав герой. В душі глядача така траґедія викликала два почування: співчуттє і страх. Співчуттє було до героя, що під впливом невблаганої Долі допускав ся таких вчинків, які замотували його в цілий ряд провин, а провини доводили до катастрофи. Глядач бачив, що всі зусилля героя, всі намагання його уникнути призначеного даремні і що сам він тільки іграшка в руках Долі. Свідомість сього викликала в душі його страх, бо щось таке могло стати ся і з ним самим. Але сей страх полекшував ся і ростопляв ся в душі під впливом иньшого почування — почування втіхи і радости за людську природу, на боці якої все ж таки лишалась моральна перемога, бо стихійна сила могла знищити особистий добробут, могла навіть повернути царя в нікчемного старця (напр. Едіпа), але не могла убити в ньому людину з її вічними поривами до добра і правди. Сі почування повинні були підносити глядача по над обставини буденного життя, будити в нім величний настрій, прочищати і відновляти його душу.

Але еволюція думки незабаром відкрила для грецької траґедії нові перспективи, вивівши її на

той раціоналістичний шлях, яким далеко пізніше пішла европейська драма. Першим на сей шлях вступив сучасник Софокла Евріпід. Вже тоді грецька думка почала розривати зв'язок з патріархальними традиціями рідної давнини, вже тоді почав ся той розумовий заколот, що вчинила філософична школа софістів. Анаксаґор сміливо висловив думку, що зверхня сила всього сущого на світі є розум. Софіст Протаґор заявив, що він не знає, чи істнують боги, чи ні і які вони. Він учив, що усе суще має буттє не само в собі, а тільки для того, для кого суще є сущим. Людина, мовляв, є міра річей, значить і мова може бути тільки про буттє суб'єктивне, а значить і істина і мораль є розуміння чисто суб'єктивні. Виходило, що людина є сила самодіяльна, яка сама собі довліє — і тоді значить світом керує не Доля, не Призначіннє, а людські пристрасти, пориви і не якісь велично-героїчні, а звичайні, буденні навички і вади. Тоді ж саме поруч з скептиками-софістами роспочав викладати свою науку і батько справжньої грецької філософії Сократ, що, як і Анаксаґор, був другом Евріпіда. Евріпід дивить ся на богів, як філософ і навіть про Зевса думає, що він є тільки персоніфікацією ефіра. Він бере за сюжети міфолоґічні перекази, але вже не вірить їм, він хоче розв'язувати моральні завдання життя при помочи аналіза людської природи, незалежно від міфолоґії і тільки в критичні хвилини, коли сам не може дати собі ради в псіхолоґічній плутанині, виводить на сцену богів, що несподівано уривають дію (deus ex machina). Малюючи складну псіхолоґію своїх героїв, він разом з тим, замість велично спокійних дієвих людей в п'єсах своїх попередників (Есхіла і Софокла), утворює людей рухливих, активних, сповнених живої думки, в яких нема нічого такого, чого не могла б 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 дійсности“. Таким робом, коли в свідомости Грека на зміну боротьби Долі з людськими вчинками прийшла боротьба самих вчинків, опертих на складних псіхолоґічних мотівах, фаталізм грецької траґедії відступив місце скептицізму.

Грецька комедія виросла на ґрунті траґедії Евріпіда. Глибокий аналіз духового процесу людини, аналіз думок і почувань привів до насмішки над прóявами особистої і громадської псіхіки. Скептицизм Евріпіда, лоґічно розвиваючись, дійшов до сатіри Арістофана, що брав всяке явище громадського життя за сюжет для своїх веселих комедій; він висміював легкомисність і тупість деяких громадських діячів, емансіпованих жінок і т. д.

Щоб уяснити собі механізм грецької драми, треба зупинитись на де-яких тезах „Поетіки“ Арістотеля, що лягли в основу драматурґії потомних часів і навіть тепер, переживши більш як дві тисячи літ, ще не стратили свого наукового значіння.

На думку Арістотеля, головне в траґедії, як і в комедії, є міф, вимисл, який допомагає траґедії виявляти поетичний образ „дії поважної і закінченої, що має величину“. Під величиною траґічної дії він розуміє її помірність: вона повинна бути не дуже довга і не дуже коротка, але така, щоб її можна було без труда охопити пам'ятю. Кажучи про величину дії, ми не можем уявити її собі без початку і кінця, — инакше се не буде дія суцільна і закінчена, значить не буде і помірна. Але цілости і закінчености в дії не буде і тоді, коли окремі моменти її будуть мати характер випадковий. Щоб дія траґедії зробила суцільне і глибоке вражіннє на глядача, треба її

будувати так, щоб глядач міг як найлекче її охопити і засвоїти своїм розумом, тому дія траґедії повинна підлягати умовам триєдиности: 1) єдиности часу, себ то, щоб уся дія зав'язалась, розвинулась і відбулась не більше як на протягу дня, від сходу до заходу сонця 2) єдиности місця, себ то, щоб дія не переносилась з одного місця на иньше і відбувалась на тім же самім місці і 3) єдиности дії, себ то внутрішньої, причинової залежности одного момента від другого, коли вже не можна більше нічого ані додати, ані викинути з дії.

Далі Арістотель каже, що дія буває проста і сплетена. Простою дією він називає таку, в якій нема перелому і нема пізнання, а сплетеною таку, де є перелом або пізнаннє абож те і друге разом. Переломом зветь ся „зміна вчинку в протилежний бік і при тому — ймовірна або неминуча: наприклад в траґедії „Едіп-царь“ вістник, що прийшов заспокоїти Едіпа і визволити від страху відносно матери, сказавши йому хто він, зробив протилежне тому, що хотів“. Пізнаннєм зветь ся „перехід від незнання до знання, що веде або до приязни або до ворожнечи тих, кому судило ся щастє або нещастє. Найкращим буває пізнаннє коли з ним сполучено перелом, як сталось з Едіпом; при такому сполученню пізнання з переломом неминуче трапить ся щастє або нещастє“. Але як у простій, так і в сплетеній дії конче потрібен фінальний момент її – се, так звана, катастрофа, себ то „дія хвороблива і руйнуюча, наприклад, смерть на сцені, муки, рани“ і т. п. „Міф, каже Арістотель, є душа траґедії, друге за ним місце займають характери“, бо „в траґедії виступають не для того, щоб удавати характери, але з допомогою дії траґедія захоплює і характери“. Та не кожен характер годить ся для траґедії. Траґічною особою мусить бути середня людина між пра-

ведником і злочинцем, людина, що „не визначаючись ні достотами, ні правдивістю, впадає в нещастє не з розбещенности або подлости, а через який небудь гріх і до того ж належить до людей, що користувались великою шанобою або щастєм, як, наприклад, Едіп“.

На комедію Арістотель дивив ся, як на відворотний бік траґедії. В комедії виводять ся люде, 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 траґедії.

Вся атмосфера грецького життя, особливо в V ст., в епоху його розвитку, була пересичена творчістю, бурхливим мистецтвом, сповненим пишнобарвної і ріжнородної краси. Не такий був Рим. Всі його соки йдуть на зміцненнє своєї світової могутности і усталеннє форм державности, тому то войовничі поклики там приглушують голос театрального мистецтва, а практичний державний розум нерідко стримує вільний льот творчої думки. Позичена у Греків, римська траґедія слабко розвивалась на новому ґрунті і була ніби тінню грецької. Замість глибини духового життя бачимо тут піднесене красномовство, замість широких завдань — практичні завдання, що стояли на порядку дня. Накопиченнє жахів так само характерні для римської траґедії, як характерні для комедії Риму сюжети з життя пустих і фальшивих жінок. Те, що ми звемо „фліртом“, є тлом, на якому Плавт і Теренцій вишивають пістряві узори римської комедійности. Потяг до реалізму найкраще позначив ся в п'єсах Сенеки, де на зміну символічних привидів, містичних і трудно зрозумілих образів приходять реальні, конкретні люде. В еволюції драми римська драматурґія якої-будь

значної ролі не відограла, тому нема й рації на ній довше зупинятись.

Жорстокі муки, яких завдавали християнам у римських цирках, визвали до театру на початку середніх віків неґативне відношеннє. До того ж римська драма, не маючи на меті високих завдань, навпаки ще й догоджувала грубим інстинктам юрби. В одній, напр., траґедії I в. по Р. Х. „Геркулес на Етні“ головну ролю 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 ґімназіями роспусти“. В II в. отець церкви і письменник Тертуліян писав про театр так: „Чи може ж Бог правди, який ненавидить всяку брехню, допустити в своє царство тих, що спотворюють в 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, міра́клів і мораліте́ і в такому вигляді замирає на довгий ряд віків. Інтерлюдії вносять пізнійше в сю драму світський елємент і нарешті драма дефіренціюєть ся на духовну, що має метою релігійно-моральні тенденції і взагалі ідеї католицької церкви і світську, що плекає в собі за́роди протесту проти укладу середнєвікового життя. Сюжети для містерій брали ся з священної історії і з життя святих. Ближче до життя стояли ті твори, що називались мораліте́. В них малювались в драматичних образах розуміння — ріжних чеснот і вад; на сцену виводились сімволічні постаті чести, покаяння, покори або тщеславности, злоби, гордости. Інтерлюдіями називались властиво веселі епізоди з народного життя, що відогравались в антрактах між містеріями, щоб розважити глядачів;

в них відбивали ся живі типи простонародного життя з його своєрідним гумором, який під час переходив в злий сарказм, як напр. в інтерлюдіях Гейвуда, придворного блазня Генриха VIII в Анґлії. З тих інтерлюдій, багатих реальними образами і характерними ознаками побуту, утворилась з часом простонародна комедія. Се був легкий, веселий жанр неглибокого змісту. Спеціальні мандрівні трупи комедіянтів та блазнів роз'їздили від міста до міста і грали сі немудрі комедії на площах та ярмарках. В Італії сей жанр набув ориґінального вигляду імпровізованих комедій (comedia dell'arte), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали вже від себе що підказувала їм власна фантазія. Веселі комедії (ріжні sotties, себ то дурнички), а властиво фарси дуже поширились потім у Франції в XVI, XVII ст.

Поруч з упадком феодалізма і зміцненнєм королівської влади на Заході неминуче мусів прийти і розрив з середнєвіковим світоглядом, що утворив духовну драму. Представники зверхньої власти починають підтримувати світський театр, який незабаром стає придворним, королівським. Тільки ще в Еспанії, яка в епоху реформації зробилась базою католицького світу і де королівська влада ще спиралась на релігійних настроях народних мас, сього розрива з середнєвіковим світоглядом ще майже непомітно. Тяжкі наслідки політичного і релігійного гніту там позначили ся не зразу, ще в другій половині XVI і в першій половині XVII в. їх маси не відчували. Сей період часу є золотим віком еспанської літератури, що збагатилась драматичними творами Лопе-де-Веґи і Кольдерона.

Духовні драми еспанських драматурґів були ніби богословськими трактатами, висловленими в драматичній формі. Навіть краща з Кальдеронових драм такого роду „Пир Валтасара“ визначаєть ся крайнім консерватизмом думок. Але в

еволюції драматичної творчости визначну ролю відограла не духовна, а світська еспанська драма, що в головних властивостях своїх відбила риси, характерні для, так званої, романтичної драми. Ідейний зміст сієї 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 Веґа ввів у драму новий елємент: любовну інтриґу. Драматична колізія полягала в ній на змаганні між особистими почуваннями і обов'язком; найчастійше головними мотивами драми були: коханнє і честь. Звичайно почуттє чести або обов'язку перед королем перемагали і складна сітуація закінчувалась або мала закінчитись катастрофою, але в саму критичну хвилину про се довідував ся король (теж deus ex machina) і дарував героєві достойну нагороду. Справедливість таким робом в кінці торжествувала. В еспанській драмі нема закономірного руху, що виникає з основ людської псіхіки і навіть самим випадковостям дає натуральний вигляд звичайних явищ життя. Се драма інтриґи, де конфлікти розв'язують ся на підставі не псіхолоґічних мотівів, а наслідком втручання сторонньої сили; в ній єдиність думки не відповідає єдиности дії. Особлива властивість еспанської драми се — введеннє в драматичну сітуацію якоїнебудь веселої, часом шельмуватої людини (grazioso), цікаве розробленнє інтриґи і побутовий елємент. Сього не було в античній драмі, але се перейшло потім в нову драму і збереглось в ній до наших часів.

Вже попередники Шекспіра — Марло і Грін, спираючись на античні зразки, пробували знайти для анґлійської драми таку художну форму, в якій би збереглись і її національні властивости. В сим напрямку пішов і Шекспір, але в будову драми він вніс свою ориґінальну 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 міфолоґічних високостей між живі, звичайні люде, та ще не вмів добрати художних засобів для з'ясування складних переживань людини і тому під впливом фаталістичних забобонів, яких ще не здолав цілком позбутись, мусів удавати ся до ненатурального способу, що зветь ся deus ex-machina.

Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплекса індівідуальних властивостей, се-б то характера, вдачи людини. Значить в ґрунті річи Шекспірової драми все ж таки лежить не сама одірвана пристрасть, а її правдиве джерело — характер. Арістотелева єдиність дії полягала на внутрішній, причиновій залежности всіх її моментів межи собою. Щось подібне, але одмінене і поширене, бачимо і у Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню причинову залежність мотівів дії і всю дію підкоряє єдиности характера.

Нерідко Шекспір для збільшення експресії головної дії виводить поруч з нею ще другу, побічну дію, що потім зливаєть ся з нею в одну орґанічну цілість. Його драми багаті бурхливими подіями, ефектними метаморфозами, під впливом яких складаєть ся і виразнійше позначуєть ся характер людини, хоч се і позбавляє їх закономірности античної драми; в них нерідко в поважну дію вплітаєть ся комічний елемент, побутовий епізод, але від сього дія не тільки не послаблюєть ся, а навпаки сим ще більше підкреслюють ся її окремі псіхічні моменти. В своїх драмах Шекспір відбив і світогляд свого народа, — в мові, приповідках,

забобонах і т. п., але народність була тільки його рідною стихією, в яку вбірав він глибокі, світові ідеї.

Здавалось, разом з Шекспіром нова европейська 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 анґлійським драматурґом. Починаючи з XVI і особливо XVII ст. етікетальна, королівська Франція закохуєть ся в творах класичної давнини і пробує відродити античну траґедію на новім ґрунті. Сей напрямок, відомий під назвою „псевдокласичного“, досягає свого буйного розцвіту за панування Людовика XIV, коли французька література висуває трьох своїх визначнійших представників: Корнеля, Расіна і Мольєра. Пильно додержуючи закона триєдиности (часу, місця і дії), але викинувши давній хор, псевдокласична драма мусіла замість його допустити вістників, повірників і повірниць, що в довгих епічних оповіданнях робили „доклади“ про героїв і ті події, які відбувались по-за сценою; звичайно, сі „доклади“, що повинні були виголошуватись у фальшиво-піднесенім тоні, розхолоджували і затягали дію. Сюжетами своїми ся драма брала міфолоґічні перекази та історичні події Греції, Рима або Сходу, героями — богів і царів або прінців, людей же малювала однобічно, з пересадою, підкреслюючи в них якусь домінуючу пристрасть, направлену в добрий чи злий бік і допускаючи, як се було в античній драмі, втручаннє в людські справи Долі. Визначним ідеолоґом сього напрямку був Буало, що уложив свого роду кодекс французького псевдокласицизму в формі дідактичної поеми під заголовком L'art poètique, яка мала величезний вплив на поезію і драматурґію XVII і XVIII ст. Провідною силою поезії Буало вважав ясний, здоровий розум. На його думку

сила поетичного твору містить ся в формі, в певно окресленій будові і яснім плані його, в простім і чепурнім викладі думок, де не повинно бути місця нічому грубому, простонародньому. В траґедії він, ідучи за Арістотелем, вимагав траґічної провини героя, що мусів нарешті впасти жертвою якоїсь своєї вади чи згубної помилки. В комедії він признавав тільки легкі, ґраціозно-забавні сюжети, відгукаючись, очевидно, на сальонові смаки французького панства. Але вже головні представники псевдокласичної драми, додержуючи в основі приписів Буало, тим не менш дозволяють собі почасти ухилятись від законів Арістотелевої „Поетіки“, одміняючи і поширюючи їх відповідно свому розумінню і вимогам часу. Так, Корнель поширив розуміннє триєдиности в драмі, а Расін зрік ся в ній героїчного елємента, як головного стімула вчинків героя. Ще далі піщов Мольєр, вимагаючи, щоб в комедії „люди були змальовані такими, якими вони є в дійсности“ і щоб в них „можна було пізнати сучасне громадянство“ (комедія Молєра „Критика на школу жінок“). Від „комедії звичаїв“, де під єдиністю дії розумілась єдиність інтриґи, Мольєр перейшов до „комедії характерів“, де інтриґа мала вже другорядне значіннє і була лиш засобом для виявлення характера; розвязка тут виникала з внутрішніх причин, що лежали в самім характері і тому в комедіях сього роду єдиність дії була вже властиво єдиністю характера.

Просвітний і філософичний рух у Франції, на чолі якого стали такі велитні думки, як Ж. Русо, Вольтер і Дідро, мусів відбитись і на еволюції драми. Дідро перший висуває потребу, опріч траґедії і комедії, ще й особливого, посереднього жанру, який він зве „серьозним жанром“ (le genre sérieux) і який властиво і став пізнійше популярним під назвою „д р а м а“. Аристократія, що втеряла привілеї на окреме істнуваннє в життю, му-

сіла зрівняти ся з низчими класами і в правах на змалюваннє в драмі. Дідро знищує „становий“ характер траґедії і комедії, — на його думку, представники всіх станів і класів мають однакове право на увагу драматурґа. Так само противником псевдокласицизма і оборонцем нової реалістичної течії виступає і Бомарше, що в своїх їдких, сатиричних комедіях відбив протилежність двох світоглядів: представників демократичної буржуазії (так зв. „третього стану“) і аристократії. Коли Дідро і Бормаше ставлять завданнєм драми: „повчаючи, поліпшувати звичаї“, то Мерсьє вже висуває на перший план її соціальне завданнє. Таким робом французька драма, відкидаючи все мальовниче і героїчне, переходить до буденних інтересів життя і стає дійсно „міщанською“ драмою, а поет-драматурґ відтоді робить ся „оборонцем нещасних, трібуном пригнічених, обов'язок якого — донести їх стогнання до слуха гордих і жорстокосердих“. Драма йде на послугу демократичним поривам часу, ідеї волі, рівности і братерства.

Ще тяжчий удар французькій псевдокласичній траґедії зробив німецький драматурґ Лесінґ. Він, як і його попередники, не дивить ся на драматичне мистецтво з історичного погляду і тому не знає, що форми художних творів можуть одмінятись в залежности від їх змісту, який вкладає час. Але його теорія, висловлена в „Гамбурґській драматурґії“, багато де в чому нагадує погляди Шекспіра і стоїть ближче до життєвої правди, чим і відріжняєть ся від теорії французьких псевдокласиків, хоч з другого боку вся вона в основі збудована на законах, установлених Арістотелем, якими Шекспір, як відомо, не керував ся. Ідучи за Арістотелем, Лесінґ метою траґедії вважає — страх і співчуттє, що своїм траґічним впливом мають прочищати душу глядача. Але щоб викликати співчуттє і страх і досягти щиро-траґічного

впливу, треба, щоб страждання героя було не заслуженим, а натуральним. „Людина, каже Лесінґ, — може бути доброю, а все таки мати не одну ваду, зробити не один вчинок, яким вона, не будучи в ґрунті річи неморальною, стягає на себе страшне нещастє, бо воно є логічним наслідком його вчинку“. Лесінґ дивить ся на героя не як на сімвол чи сухе втіленнє тільки добрих чи тільки злих інстинктів, як се було в французькій псевдокласичній траґедії, де і все страждання будувалось на якійсь одній пристрасти героя; герой Лесінґа — звичайна, жива людина з позітивними нахилами, яка страждає, а може й гине наслідком траґічної провини або помилки. Як і в античній траґедії, так і в драмі Лесінґа вражіннє страху і співчуття збільшуєть ся тоді, коли страждання герою завдає любима, дорога або й рідна людина, але робить се не з незнання (як напр. в „Едипі“), а свідомо і цілком щиро, з певними мотівами. Вся дія, на думку Лесінґа, повинна розвиватись натурально, як щось неминуче, щоб глядач відчував, що инакше не могло статись. „Доля повинна бути неминучим наслідком вчинків, вчинки — пристрастей, а пристрасти — характерів“. Таким робом і в теорії Лесінґа, як і Шекспіра, характер є вихідне джерело пристрасти героя і самої дії драми. Характер він ставить по-над все і тому, на його думку, найменшу помилку в характеристиці дієвої особи не можна надолужити навіть ідеально-вікінченою будовою п'єси.

Але вплив елінізма в Ґерманії був ще настільки великий, що навіть Шілєр писав свої драми, керуючись прінципами грецької траґедії. Так само Фатум таємничою вагою лягає на вчинки його героїв, так само пристрасть грає в них провідну ролю незалежно від характерів, які змальовано здебільшого блідо і поверховими рисами. Особливо се можна сказати про його драми

веймарського періоду, що вражають своєю теоретичністю художних засобів: не жива дійсність, не побутові і громадські явища приваблюють увагу поета і керують його чуттєм у виборі тем, а головно те, наскільки даний сюжет придатний для вияснення в ньому тих чи иньших естетичних прінципів.

Псевдокласична драма віджила свій вік і вже конала, але конала в довгій аґонії. Коло театру йшла запальна боротьба. Але, як каже Рене Думік, „нема ні одного літературного жанра, де було б труднійше перемогти традицію: в театрі автори, актьори і публіка однаково виявляють себе консерваторами і зближають ся в підтриманню усвячених часом звичаїв і прийнятих у спадок від минулого звичок“. Що б призвичаїти публіку і артистів до нових умовностей драматичної реформи, треба їх наново виховати. Сю реформаційну ролю відограла на якийсь час романтична драма, відома більш під популярною назвою „мелодрами“.

Появилась мелодрама якось контрабандою, ніби незаконна дитина французької літератури. Рівночасно з повільним упадком псевдокласичної драми позначились і перші признаки сієї нової драматичної форми. Збудована на інтризі, дивовижних метаморфозах і штучних та грубих ефектах, з ламентаціями про нещасну долю покривджених і декламаційними виступами проти уряду і ситої, задоволеної арістократії, мелодрама прийшлась як раз під смак мійського простолюду і власне серед його здобула собі голосне признаннє; 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: „Сей жанр не мав ніяких літературних цінностей, власне ні одної з тих, яких вимагали протягом двадцяти літ. Але в нього була

цінність, що перевершувала всі иньші: він вже істнував!“ І справді прінципи нової драматичної школи були зовсім не нові та й не високої вартости; і як би́ ся школа не мала пізнійше на чолі таких яскравих представників, як Віктор Гюґо, Олександер Дюма, Альфред де-Вінні, які власне і виробили їй літературний патент, то певно-б вона не придбала собі і того галасливого успіху, що незаслужено дістав ся на її долю. Всі сі попередники В. Гюґо, автори мелодрам — Піксерекур, Кеннє, Кювеллє, Камаль де-Сент-Обен, Гюбер, Ла-Мартелєр, Шарвен, Буарі були тільки каліфами на годину і безповоротно загинули в Леті забуття. В передмові до свого „Кромвеля“, виданого р. 1827, Віктор Гюґо виголосив „маніфест“ нової школи, в якім писав: „Нема більше приписів і зразків! Або вірнійше, нема иньших законів, опріч загальних законів природи, що панують над усим мистецтвом і спеціальних законів для кожного твору, що витікають з спеціальних особливостей сюжета... Поет повинен мати порадником тільки природу, правду і своє натхненнє!!“ В протилежність псевдокласикам, Гюґо дозволяє в поважну дію вплітати смішне і потворне; він вимагає натуральної простоти вислову, допускаючи часом трівіальні вирази навіть в устах людей високого становища; в експозіції драми, на його думку, повинно бути ясно зазначене місце і час дії. Але чи не головнійша заслуга Гюґо в тім, що він рішучо відкидає закон Арістотелєвої триєдиности, лишаючи тільки єдиність дії і те, що замість академічно-нудного александрійського віршу починає вживати віршу ріжного числа складів і ріжних розмірів. Всі сі позітивні вимоги прищепились в драматичній літературі і збереглись в ній до нашого часу. Але художну простоту Гюґо розумів по свойому, не так як її розуміють тепер. Він дивив ся на мистецтво не як на дзеркало, а як на свого роду астрономічний рефлєктор,

що в своїм фокусі збірає і згущає кольорове проміннє. На його думку тільки особливо яскраве і надто характерне має право на змалюваннє. Даючи широкий простір фантазії в драмі, він не шкодує експресійних засобів — різких фабр, чудодійних ефектів і метаморфоз, противних логіці і псіхолоґії. Характеристичним для романтичної драми є і надмірний нахил Гюґо до ґротескового елементу, себ то 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 Европу, не помітивши, що побіля неї росте її небезпешний ворог — натуралістична драма. Перше насіннє натуралізму ще посіяли були, як я згадував, Дідро і Мерс'є („серьозний жанр"), і воно помалу сходило. Дюма-син, Е. Ож'є, Бріє та иньш. хоч не зробили епохи, але в своїх п'єсах вони виразно зафіксували риси нової, натуралістичної школи. На чолі сієї школи в ріжних краях ми бачимо пізнійше поважні імена — Гауптмана (маю на увазі „Перед сходом сонця" і „Ткачи", бо далі він міняє напрямок), Зудермана, Б'єрнсона, Островського, в останній час Хейєрманса і багато иньших.

Сучасна натуралістична драма, звичайно, відкидає установлені Арістотелем закони; з відомої триєдиности вона прийняла тільки єдиність дії в залежности від єдиности характера, як се розумів Шекспір. Замість грізного Фатума грецької траґедії сучасна драма признає закон внутрішньої неминучости, що гніздить ся в самім характері людини; людина, що вийшла по-за межи, призначені їй природою, обставинами і незалежними від її волі подіями, мусить упасти жертвою сих не-

переможних сил. Тепер будуєть ся п'єса переважно на чотирі, п'ять актів: в першім — зав'язка, в другім — підвисшеннє дії, в третім — найбільший розвій дії, в четвертім — ослабленнє дії і в п'ятім — 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 орґанічну цілість. Інтимні переживання герой може висловляти в монолозі, якого, треба зауважити, в останній час старають ся уникати, тоді як ще недавно він був окрасою п'єси і пробним камінем для драматурґа. Всі вчинки дієвої особи повинні бути псіхолоґічно і лоґічно умотивовані і витікати з її характера, який потрібує особливо старанної обробки з боку автора. Але характер, опріч його вроджених властивостей, є продукт зовнішніх обставин, його оточення і тому автор повинен яскраво змалювати побутову закраску сього оточення в мові, поглядах, смаках, звичках, забобонах і т. д. Опріч 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 завершила ся досить таки досконалою формою. Але ідея реалізму на сцені, сама по собі вірна і глибока, вимогала такої ж вірної і глибокої інтерпретації її в художних образах, що як я вже згадував, в драматичній формі завдає авторам чимало труднощів і вдаєть ся тільки визначним талантам. Нічого дивного, що далеко не всякий драматурґ з'умів сю ідею гаразд зрозуміти і тим більше перевести в художну дійсність. Багато авторів зрозуміли своє завданнє досить поверхово. Захопившись зовнішньою стороною твору, вони всю свою увагу звернули на барвисте змалюваннє характерів і побутового ко-

лориту отечення, чим послабили внутрішню сторону: дрібні риси характеру, побутовий епізод в них затерли псіхіку героїв і загальний настрій п'єси. Замість ідейного реалізму в їх творах став виступати тенденційно грубий натуралізм, замість художного образу фотографічний неґатів. Натурально, що в сфері драматичної творчости мусіла наступати реакція; знов почулись голоси невдоволення і почались нові шукання. Незабаром сі шукання вилились в дві течиї: неореалістичну і сімволічну.

Неореалісти кажуть, що драма має своїм об'єктом не людей, а людину взагалі, або її псіхічну природу par excellence. Се їх вихідний пункт. Людина се складний лабірінт з тисячами ріжних хідників, закапелків, куточків. Можна художно продумати і змалювати особу в якийсь окремий момент, можна відбити окремі риси даної особи, не виявивши всієї істоти її. В змалюванню основного тла людської псіхіки і полягає творчість неореалістів. Але як же виконати се тяжке завданнє, поставивши його в драматичні рамки?

Відомий дослідник драми Аверкієв пише: „Під „дією" не слід, як се робить де-хто, розуміти виключно змалюваннє даної події; про саму подію можна й оповісти; вона стає драматичною дією тільки тоді, коли вона змальована у вчинках тієї чи иньшої людини, людини, що живе не спокійно, а змушена у вчинках підлягати впливу обставин, або тому, що ми звемо долею. Тому до сфери драми належить у рівній мірі, як змалюваннє вчинків, що виявляють ся зовнішнім робом, так і вчинків внутрішніх, дій духовних".

Сих умов ніби додержує і натуралістична школа, але, на думку неореалістів, вона сполучає окремі моменти і части дії механічно, розмінюючись разом з тим на побутові і иньші дріб-

ниці, що затирають основний рисунок, лейтмотів п'єси; драматизм дії в ній полягає на зовнішніх ефектах, залежних переважно від фабули, а не від псіхолоґії. Неореалісти сконцентровують свою увагу на загальнім рисунку п'єси. Сей псіхолоґічний рисунок п'єси в загальних штрихах, уміло скомбінованих,повинен утворювати додержаний і суцільний настрій або ритм п'єси. Монолоґ вони цілком викидають, а замість нього надають більшої інтимности діалоґу. Часом поруч з героєм вони виводять ще другу, ірреальну постать — його „живий сімвол", що виявляє, так мовити б, другу половину душі героя. Взявши на увагу, що неореалістична школа в своїй творчости натуралістичних зособів не цураєть ся, а тільки послаблює їх значіннє, відсуваючи на другий план, то виходить, що її теорія особливого перевороту не робить. Вона вертає натуралістичну драму до її першого джерела - реалізму і поглиблює самий метод, переносячи центр ваги в драмі на иньше місце, власне — на псіхолоґічну концепцію п'єси,

Коли признати вірною думку Шопенгауера, що „мета драми взагалі — показати на окремім прикладі, що таке буттє і сущність людини", то безперечно неореалістична школа має для сього найбільше відповідних художних засобів. Ся школа до того ж має і таких визначно-талановитих представників, як Ібзен, Гауптман (в другій половині своєї творчої діяльности), Виспянський, Пшибишевський, Чехов і иньші.

Сімволічна драма розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми. Вона хоче виявити те траґічне, що істнує в щоденнім життю, що можна відчути, але не легко показати, тому що основа траґізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософичного і релігійного пізнання, намагаєть ся відгадати містичні таємниці потойбічного істнування, недосяжного позітивному знанню. Вона му-

сить таким робом віддалятись від реальної дійсности і заглиблятись у сфери туманного і незрозумілого. З глибин підсвідомого, з джерел надчуттєвого черпає вона своє натхненнє, утворюючи галюцінації і фантоми, часом звабливі і гарні по свойому, але не здатні внести в душу живу радість і чистий спокій високого раювання, навпаки здатна лише сполохати, обвіяти її жахом, пречуттєм таємничого, небезпечного. Треба зауважити, що талановитійший представник сієї школи М. Метерлінк начебто сам злякав ся тієї сумеркової імли, куди він повів був драму і вже повернув у бік барвистої неоромантіки, що почала розцвітати на німецькім ґрунті. Він зрікаєть ся своїх ілюзорних надій — пізнати містичні таємниці буття і вже каже: „ми не знаємо цілей природи, не знаємо, чи цікавить ся вона долею нашого роду, значить даремність нашого буття є істина, строго кажучи, недоказана. Але ми маємо другу істину, що надає нам певности в вартости нашого життя. Ми будемо неправі, коли схилимось перед чужою нам істиною“... і далі закінчує: „найістинійша істина та, котра направляє до добра і подає найширші надії. В останніх своїх книгах, особливо ж в „Le temple enseveli“ сей поет-філософ навіть кличе до активности і боротьби. „Дужа людина чудово розуміє, що треба пізнати сили, противні її планам і, пізнавши, боротись з ними, що часто приводить до перемоги. Будемо твердо вірити, що виросте наша віра в себе, в наш світ і в наше щастє, коли апатія і неуцтво перестануть називати фатальним те, що наша енерґія і наш розум найдуть, може бути, натуральним і людським“.

Сімволічна драма зреклась найважнійшої основи драматичної дії — змалювання характерів, що стикаючись межи собою, сімволізують діалєктику життя. Замість характерів вона утворила сілуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в

рамки абстрактної дійсности, без певних ознак часу і місця дії. Для сценічної інтерпретації в художних формах і образах вона давала так мало матеріальних засобів, що для досягнення творчої ілюзії мусіла за допомогою вдаватись до музики. Власне сією худосочністю сценічної форми і дається пояснити те непевне і хитке становище, яке здобула собі сімволічна драма в театрі.

На сим, зазначенім мною, шукання в сфері драматичної творчости не спинились; появились неоромантіки, неокласіки, неопатетіки, але у всіх сих нео-шуканнях чогось більш менш трівкого, виразного дуже мало. Се дає право думати, що сучасна драма, як і взагалі театр, стоїть на роздоріжжі, переживаючи переломову добу. Про се свідчать і неперестанні скарги антрепреньорів на брак нового репертуара. Як я вже згадував, антрепреньори мусять тепер гонятись за „новинками сезону“ і платити за них величезні гроші. В останній час навіть виробив ся звичай замовляти наперед п'єси відомим драматурґам або й просто брати в аренду якогось драматурґа, забезпечуючи собі монопольне право постановки всіх його нових п'єс тільки в своїм театрі. Так роблять тепер не тільки антрепреньори „старих“ і „буржуазних“ театрів, але навіть такий ідейний антрепреньор, як Макс Рейнгардт в Берліні, що замовляє п'єси відомому поету Гуґо-фон-Гофмансталю. Але і сей спосіб очевидно мало зараджує біді. Режисьор Мюнхенського Художного театру Ґеорґ Фукс мусів сам захожуватись коло писання п'єс, а Московський Художний театр за браком цікавого репертуару починає виставляти перероблені для сцени романи Достоєвського („Братья Карамазовы“ і отсе має в проекті „Бѣсы“).

Тепер обернемось до української драми.

Я вже вказував, що драма є найбільш досконалий, але і найбільш трудний рід літературної

творчости. Для розвою справжньої, високої драми потрібні дуже вигідні, сприятливі умовини. Насамперед треба, щоб народ мав міцне політичне становище, високу своєрідну культуру, вільну національну освіту, яка-б могла розвивати найріжнороднійші ознаки народного життя і нарешті повну можливість черпати поетичний матеріал з усіх своїх національних і історичних скарбів. Коли сих умов не буде, то драматична творчість не вийде за межи п'єс етноґрафічного характера, п'єс, що охоплюють тільки приватне і родинне життє, взагалі п'єс інтриґи, де замість глибоко-внутрішнього, філософичного змісту виступає заплутана фабула, штучні ефекти, співи і танці, показна́ обстанова, словом усе те, що більше вабить око, тішить слух, а не розбуджує розум і глибші почуття, які драма повинна високо підносити, проясняти і зогрівати до творчої самодіяльности.

Відома річ, що таких сприятливих умов українська драма до сього 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 иньш.), то початком справжньої української драми, що стала служити потребам театра, як постійної поважної іституції, треба важати кінець 80-тих, а властиво 90-ті роки минулого століття. Власне в тій добі починають писати і виставляти на сцені свої п'єси коріфеї української драматурґії М. Кропивницький, М. Старицький і І. Тобілевич (Карпенко-Карий). Се був час реакції політично-громадського життя в Росії і занепад ще молодого і незміцнілого національного руху на Україні. Досить пригадати, що власне тоді український рух мусів відчути на собі весь тягар знаменитого указа 76 року, тягар, що придавив навіть можливість заснування постійного українського театру.

Таким робом ще в пелюшках українська драма дістала присуд на повільну смерть, бо писати не для театра, а тільки для самовтіхи, звичайно, було мало рації. Та й далі коли все ж таки заснувалась перша українська самостійна трупа, коли вона зросла і почала з надміру сил своїх ділити ся „на ся“, то й тоді сій нещасній драмі раз-у-раз загрожували тяжкі операції на Прокрустовому ложі, яким була для неї невблагана російська цензура. І коли вона, скалічена, спотворена, все ж таки не вмерла, а жила і розвивалась, то треба тільки дивуватись героїчній витривалости її батьків — драматурґів, що йшли „вперед без страху і зневіри“ і досягли своєю працею все-ж таки цінних і поважних здобутків.

Безперечно, на творчість українських драматурґів мусіла робити вплив тодішня російска драма і російский театр, бо всюди-ж перші і непевні кроки творчости починають ся з наслідування, переймання вже готових, кращих зразків. Але вплив сей був і не великий і не дуже користний, бо в Росії щиро-народної драми і такого-ж театру тоді не було, як нема ще й тепер, а українська драма самою природою річи і наслідком цензурних заборон мусіла бути тільки народною. Отже вплив сей міг бути переважно технічного характеру — власне що до драматичної форми твору і загального літературного напряму його. Не вважаючи 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“, „Двѣ сиротки“, „Материнское благословеніе“, „Судебная ошибка“, „Тридцать лѣтъ или жизнь игрока“, Семья преступника“ (навіть в перекладі Островського) і багато, багато иньших.

Ефектний, показний бік мелодрами, її експресійна форма, збудована на голосній фабулі і присмачена побутовим елементом, без складної псіхолоґії героїв, але з провідною моральною ідеєю, — всі сі прикмети як раз підходили до тих простонародних сюжетів, обмежених обсягом кохання і родинного життя, які volens-nolens мусіли тоді опрацьовувати наші драматурґи. Але й тут вони не пішли насліпо за французько-російськими зразками. Фабулу вони значно упростили, зменшили ефекти (принаймні в кількости), а замість складних періпетій надолужили ефектність дії співами і танцями; звичайно фабулу вони перенесли в сферу народно-побутову і лишили в основі п'єси моральну ідею. Перші п'єси Кропивницького мають на собі виразний одслід впливу мелодрами. Постаті простакуватого, добросердого „коханця“ Пєра і злого та жорстокого „злочинця“ Жака („Двѣ сиротки“), сі нерозлучні антіподи французької мелодрами можна легко простежити, як прототипи, в аналоґічних постатях п'єс Кропивницького: „Дай серцю волю“, „Глитай“. Се ж саме бачимо не в ориґінальних, а в перероблених або написаних на позичені сюжети п'єсах Старицького: „Ой не ходи, Грицю“, „Циганка Аза“ і в п'єсах иньших авторів, напр., в перекладеній з польської мови „Помсті гуцула“, в „Нещаснім коханні“ Манька і т. п. пізнійших виробах хатньої продукції. Сей романтично-побутовий репертуар мав дуже згубний вплив на сценічну школу наших актьорів. Виводячи на сцену замість живих людей якісь трафаретні, „персонажи“ і „сюжетні“ ролі (за винятком кількох характерних постатей і цікавих епізодів в п'єсах Кропивницьного), до того ж різко розмежовані на амплуа, такий репертуар мало давав серцеві і ще менше розумові і творчій уяві артиста; він ошаблонював його працю, притупляв интуіцію, підтинав крила його художній фантазії. За десяток-

півтора літ ся романтично-побутова школа успіла з другої ґенерації артистів, з молодших талановитих сил, що подавали надії, зробити ремісників, з якими тепер майже неможливо братись до поважного, европейського репертуару. В другій половині своєї творчости Кропивницький круто повертає в другий бік — на нім виразно вже знати вплив натуралістичної або реальної драми; він малює серію колоритних типів і характерів, хоч все таки ніяк не може позбутись в своїх п'єсах пресловутих співів і етноґрафічних епізодів. Позітивними рисами в сим же напрямку визначають ся і п'єси Старицького. Але батьком реальної драми і комедії характерів безперечно треба признати Карпенка-Карого, на творчости якого ясно позначив ся методолоґічний вплив російського драматурґа Островського. Уникаючи співів, танців і горілки, сих невідмінних атрибутів попередніх драматурґів, він прозирним оком ідейного обсерватора підхопив найглибші побутові і соціальні явища села, до нього ще нікім не підмічені, і рукою талановитого майстра змалював цілу ґалерею нових і цікавих образів: глитаїв новійшого типу, представників сельської буржуазії, чиншовиків, „аблакатів", дрібних і більших урядовців, інтеліґентів, словом цілу ієрархичну драбину від мужика до ґенерала можна побачити в його художних творах. Можна не годитись з де-якими його ідеалами (напр. „хозяйственний" мужичок з „Суєти"), можна закидати його світогляду навіть узкість чи однобічність в оцінці соціально-економічних явищ, але не можна не признати його художної діалєктики, його мистецтва захоплювати і переконувати характеристичними образами. Великим розмахом колоритного пензля, широтою погляду і виразно зазначеним соціальним характером визначають ся де-які історичні п'єси Карп.-Карого і Старицького (особливо „Сава Чалий" і „Богдан Хмельниць-

кий“), на яких знати вплив Шекспіра. Се дуже характерне явище. Тим часом як на Заході „соціальна драма“ що-йно ставить свої перші кроки (маю тут на увазі де-які драми Гауптмана і Хейерманса), в нашій приборканій драматичній літературі цілком самостійно виявились її певні ознаки з тою лиш ріжницею, що через цензурні умови їх довелось перенести з сучасности в далину минулого. До такого ж роду п'єс належить і недавнаписана траґедія Л. Старицької-Черняхівської „Гетьмана Дорошенко“, що для режисьора дає багато вдячного матеріалу і вимагає художностильової постановки, але й в середній постановці її дінаміка, збудована на „герої“ і „юрбі“, робить на публіку велике вражіннє. Слід зазначити ще драми і комедії Б. Грінченка, п'єси середньої художної вартости, але завжди перейняті гарною ідеєю. На жаль сих п'єс, як і деяких давніх п'єс Старицького („Остання ніч“, „Оборона Буши“, Кривда і правда“ і „Юрко Довбиш“) чомусь по великих трупах не грають, а за те грають всякий мотлох, як „Чарівниці“ і „Панни Штукарки“. З перекладних п'єс поки що досить добре повело ся на нашій сцені п'єсам еврейського автора Я. Гордіна та ще хіба „Ревизору“ Гоголя. В п'єсах Гордіна нашим актьорам легко грати, бо всі вони мелодраматичні, „Ревизора“ 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 як раз в такі дні, коли робітники і взагалі „народ“ в театрі не буває, тим часом як п'єса ся власне на таку аудіторію і обрахована. Перекладних п'єс европейського репертуару у нас майже не грають, хоч перекладів, дозволених цензурою, є чимало. Причина ясна: по-

пробували заграти „Забавки“ Шніцлєра, успіху не мали і вже не беруть ся більше. Се дуже шкода. Де які п'єси з сього репертуару могли б іти у нас і з тими силами, які маємо. Напр. могли б іти і навіть з успіхом: „Тартюф“ Мольєра або „Мірандоліна“ Гольдоні, бо псіхолоґія дієвих людей в сих п'єсах дуже нескладна і має багато спільного з псіхолоґією де-яких характерів Карп. Карого, напр. Орґон з. „Тартюфа“ се свого роду Мартин Боруля, а Мірандоліна—правдісенька Настя Горова, шинкарка молода. Ідуть же на нашій сцені „Зачароване коло“ Ріделя і навіть „Уріель Акоста“ Гуцкова, — так само могли б іти у нас і „Розбійники“ Шілєра і иньші.

Першою ластівкою неореалістичного репертуару з'явилась на нашій сцені Винниченкова „Брехня“ і хоч постановка її та гра артистів були далеко не під стать нашим силам, тим не менш автор мав успіх і п'єса стала репертуарною. По за всим тим лишаєть ся ще кілька порядних п'єс поодиноких авторів („Украдене щастє“ Франка і ще де-які), але решта — літературний доробок, яким похвалитись не можна. Звичайно, я не згадую тут про ріжний 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 иньші, імя же їм леґіон. Сі п'єси як болотом обліпили наш театр, заповнивши репертуар ріжних „малороссійскихъ“ труп, але охайна і порядна трупа їх цураєть ся. Дійсність невесела. Кращі драматурґи — Кропивницький, Сарицький, Карпенко-Карий повмирали, а молодша ґенерація письмеників театром щось мало цікавить ся.

Є надії на Винниченка, Лесю Українку, Старицьку-Черняхівську, Черкасенка, авторів, від котрих українська драматурґія може сподіватись

чогось певного і кращого, ніж те, що тепер часто змушені грати наші артисти.

Але поки що приходить ся признати, що старий репертуар збито і переграно до краю, а нового обмаль...

Власне тепер українському театрові добрих драматурґів бракує.

IV. Публіка.

Давній грецький театр не знав публіки; він був явищем глибоко-національним і щиро-демократичним—він знав тільки народ. І певна річ, що сей народ ставив ся до свого театру і його служителів—актьорів 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 гроши) для плати за вступ до театру, який здавав ся в аренду; фонди на се складались з решток грошей державного скарбу. В IV ст. перед Р. Х. управителеві афінських фінансів Евбулові вдалось навіть добитись народної постанови, якою кожний хто насмілить ся підбивати иньших, щоб рештки сих грошей повернути, замість їх звичайного призначення, на збільшеннє військової каси, підлягає смертній карі. Шануючи свій театр, Греки вміли шанувати і актьорів. Софокла Афінці вибрали за управителя каси атицького союза (гелленотаміяс — ніби теперішній міністр фінансів), а пізнійше, як автора Антиґони, вибрали його навіть за військового гетьмана (440—39 р.). Актьор Арістодем був двічи державним послом (до Філіпа). Великою пошаною кори-

стував ся і знаменитий грецький актьор Каліпід. Певно ж не абиякими громадянами були тоді і актьори, коли їм доручалось виконуваннє державних обов'язків! Звичайно, про якийсь шкодливий вплив народних мас на театр там, де він був храмом, говорити не приходить ся. Але такий вплив ми вже бачимо в римськім театрі, де замість народа вперше з'являєть ся публіка, що шукає в театрі марної втіхи, забави. Се жаданнє забави, „зрища", потрібного як хліб, найкраще вилилось в знаменитому гаслі юрби: Panem et circenses! Головний контінґент римських актьорів — раби, погорджені і упосліджені недобитки долі. Вони не поважають свого мистецтва; як раби, вони звикли насамперед годити панам, задовольняти їх найменші примхи. І от коли поруч з актьорами на римській сцені починають виступати ще й актриси, такі ж як і вони рабині, театральне мистецтво занепадає і на нарешті доходить до тієї межи, за якою вже починаєть ся гола роспуста („міми"). Очевидно, при таких умовах ні про яке поважаннє до театру і актьорів з боку публіки не могло бути й мови. Переставши бути глибоко національним і широко-демократичним в самій основі, театр разриває свою орґанічну звязь з народом і починає відтоді служити публіці. На короткий час певні зародки національного театру позначились були пізнійше в Еспанії в епоху щасливого сполучення політичних, реліґійних і художних умов (Кальдерон, Лопе де-Веґа) і в Анґлії за царювання Єлисавети, коли анґлійський театр перейняв ся був традиціями Відродження. Далі театр вже не є чинником національного життя в широкім значінню. В залежности від зміни політично-громадських і економічних умов, етичних і естетичних поглядів в громадянстві він міняє свій зміст і вигляд і здаєть ся на ласку публіки, яка є тільки частиною нації, бо складаєть ся з тих станів чи класів, що в даний

момент висунулись на поверх суспільного життя і грають в нім провідну ролю. Повседо-класичний театр стараєть ся догодити смакам арістократії. романтичний (мелодрама) відгукаєть ся на лозунґи демократичної буржуазії (т. зв. „третього стану“), нарешті сучасний театр є в перевазі слугою капіталістичної буржуазії. Світогляд і естетичний смак буржуазії виразно відбивають ся в сучаснім театрі, як на ідейнім змісті репертуара, так і на художности сценічних креацій. Філістер-буржуа шукає в театрі не глибоких емоцій, повних ідейної краси, ні молитовного екстазу, а поверхових вражінь від фрівольних сюжетів, жартовливої гри фантазії, словом того, що не турбує серьозної думки, а дає лиш приємне лоскотаннє нервів. Тому він не любить класиків, не любить ні Шекспіра, ні Шілєра; п'єси Ібзена і Гавптмана йому нудні. Взагалі п'єси поважного репертуару він ходить дивитись „для годить ся“ і то тільки тоді, коли виступає якась нова „знаменитість“, що імпонує йому не артистичною грою, а своїм авторитетним імям. Зате п'єси легкого жанру, що побуджують зоолоґічні інстинкти — весела комедія з „адюльтером“, фарс з „салом“ або оперетка в „тріко“ як раз відповідають його затаєним смакам, його лицемірній моралі. Найвисший ступінь, куди сягають його естетичні пориви — се опера і балєт, які тим не менш без субсідії не можуть істнувати. Від актьорів і актрис він вимагає пікантної вроди, гарного убрання, елєґанції, зручности, живого темпераменту і комізму ad hoc — сих прекмет цілком вистачає для його розуміння „талановитости“. Драм буржуазна публіка взагалі не любить, але часом не від того, щоб між двома фарсовими п'єсками подивитись якусь, повну траґічного жаху, одноактівку з репертуару grand Guignol. В останній час навіть виробив ся спеціальний жанр легких одно-

актових п'єс всуміш з номерами дівертисменту, що успішно культивуєть ся в театрі „Мін'ятюр."

Але й поважну драму не поминув вплив буржуазії. Французька драма ніяк не може позбутись традіційного адюльтера і її легко побиває весела комедія і фарс. В Анґлії, як свідчить авторитетний знавець сцени Маріо Борса, нема самостійної, серьозної драми. На німецькій сцені мають успіх буржуазні драми Зудермана; Ібзена німецька публіка не любить, а соціальні і неореалістичні п'єси Гавптмана там стоять одиноко. До речи, сей автор, як і Гуґо-фон-Гофмансталь і вся молода школа тепер захоплюють ся неоромантизмом, який хоч і вносить в драматурґію свіжу течию, але, беручи сюжети з середневічних та давнекласичних часів, віддаляєть ся від сучасности.

В Росії опріч двох, трьох авторів (Андреєва, Ґорького, Чірікова), що кожний по своєму борють ся з буржуазним укладом життя, більшина ориґінальних п'єс належить перу безталанних авторів, представників натуралістичної школи. Кращі з них — се п'єси Найденова, Протопопова... На зразок п'єс Сумбатова (Южіна) викроюють свої драматичні вироби Потапенко, Немирович-Данченко et tutti quanti. Світогляд їх наскрізь буржуазний. Ідучи за Скрібом, як і пок. В. Крилов, компонують свої комедії і жарти Трахтенберґ, Аверченко та иньші, будуючи їх успіх на вигадливій сітуації та веселих пасажах.

Під натиском буржуазного світогляду, під впливом смаків „публіки" загальний рівень драматичної творчости і театрального мистецтва взагалі впав незвичайно низько. „Мистецтво завжди лишаєть ся мистецтвом, — каже Ваґнер, — ми повинні тільки зауважати, що його нема в сучаснім громадянстві." Але ж платонічне бажаннє мистецтва вічно живе і навіть серед прикрійших обставин завжди має своїх оборонців. Ще за часів романтизму Віктор Гюґо в ентузіазмі гукав: „Колись

девізою поета була публіка, тепер — народ:“ І хоч в дійсности було далеко не так, але в тім вигуку поета вилилось платонічне бажаннє повернути мистецтво справді народові, а не тільки тому tiers-état, з якого пізнійше виробилась сучасна буржуазія.

Ще виразнійше се бажаннє висловлює Вілям Моріс: „Я не хочу мистецтва для меншости, так само як не хочу свободи для меншости. Замість того щоб бачити як мистецтво нидіє серед меншости вибраних людей, що зневажають тих, хто стоїть нижче від їх за неуцтво, за яке вина лягає на них самих, за грубість, проти якої вони сами не чинять ніяких заходів, — замість всього сього я згоден, щоб мистецтво на який час зовсім зникло з лиця земли:“

Отже перед сучасним театром стоїть проблєма: 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 розвязання сієї проблєми, як в першій, так і в другій її частині. Художні театри в Москві і в Мюнхені своїм добраним репертуаром, своїми високо-артистичними постановками доказали, що свідома творча праця може вже й тепер винести театральне мистецтво високо понад хвилі буржуазного впливу. Але здемократизувати свій театр жменька інтеліґенції була не в силі, — з причин часто економічних вона не мала спроможности відчинити двері театра для вільного доступу широким масам, бо инакше мусіла б збанкротувати. Чого власними силами не змогла зробить інтеліґенція, те з'уміли зробити самі робітники. Як я вже згадував, в Берліні є два робітничих театра, орґанізованих ще літ 20 тому на товариських підвалинах: „Вільна Народна Сцена“ і „Нова Вільна Народна Сцена“. Д-р Бруно Вільє,

один з орґанізаторів сих робітничих театрів, так формулював їх завданнє: „Мистецтво повинно належати всьому народові, а не бути привілеєм тільки заможних клясів“. Він доказував, що при великому напливі публіки, коли кожне місце без ріжниці буде коштувати всього яких 50 пфеніґів (коло 25 коп.), зараховуючи сюди плату за гардероб і проґрамку, вистава все ж таки цілком оплатить ся. Він не помилив ся в своїх надіях. Чотирі роки тому „Вільна Народна Сцена“, що об'єднала в своїй орґанізації виключно свідомих робітників, членів партії, мала 15000 членів. Але в зрості її значно перевисшила Нова Вільна Нар. Сцена“, що об'єднує всю ту ріжрошерстну масу, яка стоїть ще між свідомим пролєтаріатом і буржуазією. В 1908 році з 27000 її членів 15 тисяч було самих робітників і робітниць (з них $1^1/_2$ тис. швачок), далі 5 тис. дрібних крамарів і прикащиків, 500 техніків та інжинерів, 400 урядників, 300 учителів та учительок, 100 студентів і 50 телефоністок; за один рік, себто в 1909 році ся організація вже мала 45000 членів! Але сюди приваблює вже навіть не матеріальна „доступність“ (в Берліні є й иньші театри, де найдорожче місце коштує 2 марки, а найдешевше, нумероване — 50 пф.), а демократично-автономний характер. сієї орґанізації. Тут насамперед нема поділу публіки на „дешеву“ і „дорогу“. Кожний, хто заплатить 90 пфенігів (40—45 коп.) тягне жеребок і дістає місце, де йому трапить ся — може попасти в 1-й ряд партера або й в останній ряд балкона (поганих місць цілком нема, їх виключено з плану театра); більше він нічого не платить, але як член товариства, що заплатив членську вкладку, дістає ще безплатно тиждневий журнал, розумно і популярно уложений, посвячений театру і художній літературі. Товариство се улаштовує ще на протягу року концерти, реферати, балі, літературні вечо-

ри, гулянки за місто і т. п. Так звану „раду“, що безпосередно завідує постановкою вистав, концертів і т. п., вибірають загальні збори; але репертуар минулого сезону і приблизний проспект наступного завжди в подробицях обмірковуєть ся на загальних і екстренних зборах і в журналі товариства. Опріч того навіть в сезоні кожний член має право звернутись до „ради“ з своїми бажаннями, порадами і вказівками і „рада“ їх охоче приймає на увагу і виконує, як що вони не перечать попереднім прінціпіальним постановам загальних зборів. Як бачимо, там між „глядачами“ і „театром“ є постійне і досить інтенсивне єднаннє.

Треба ще зауважити, що на сих виставах, концертах і т. п. мають право бувати виключно члени товариства (сторонні не допускають ся); але се має свою вигоду, бо по германським законам такі зібрання вважають ся закритими і тому п'єси, які там виконують, цензурі не підлягають; таким робом відкриваєть ся широкий простір для вибору бажаного репертуару.

Коли се товариство задумало збудувати свій власний будинок для театру, то за кілька місяців підписка дала добровільних жертв 100 тис. марок, опріч того, що товариство мало спроможність відкладати для сієї ж мети що-року коло 150 тис. марок.

Звичайно, істнуваннє таких товариських театральних орґанізацій можливе тільки в строго конституційних державах з широко розвиненим політично-громадським життєм.

На російські куцо-конституційні обставини подібні перспективи можуть здатись тільки прекрасним сном в дусі фантазій Беламі.

Думаю про те, що навіть і для нас не все тут є сном, де-що можна б здійснити і наяві, але при певнім бажанні, при істнуванні сміливої громадської ініціативи. І, може, з більшим успіхом се

„де що“ вдало ся б зробити власне українському театрові, як народному, своєю національною формою і змістом більш доступному і зрозумілому широким масам не Україні.

Вже й тепер контінґент публіки, що відвідує український театр, складаєть ся на половину, а в святкові дні і в переважній більшости, з міського простóлюду, з тієї „юрби“, в якій ще голосно промовляє українська національна стихія, бо вплив російської культури її торкнув ся лиш поверхово; російським театром вона не цікавить ся, бо він їй чужий і мало зрозумілий, до українського ж — йде залюбки. В данім разі український театр, як що він хоче бути справді ідейною, поважною інституцією, мусить, опріч виконування безпосередніх завдань високого і чистого мистецтва, нести ще й національно-культурну місію — впливати на вихованнє сих народних мас в національно-демократичному напрямі. Репертуар його вистав для народа повинен бути пильно дібраний і з художного і з ідейного боку; в нім треба давати перевагу п'єсам, в яких малюють ся соціальна нерівність, економічні кривди, де розвивають ся політично-громадські конфлікти, де виразно виступає національно-демократична ідея і т. п. Найбільше сим вимогам можуть поки що відповідати напр. 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 Буши“; Л. Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко“; з перекладних: Хейєрманса — „Надія“ (і иньші його п'єси, які слід перекласти), Гауптмана — „Перед сходом сонця“, „Візник Геншель“, Шілєра — „Розбійники“, Октава Мірбо — „У золотих кайданах“ і т. п. иньші, 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 несправедливости вона прийме з неменшим співчуттєм, ніж тепер приймає гарячі протести Гейєрта проти експлоатації капіталістів („Надія"); нарешті дефекти розуміння надолужать експресія виконня, бурхлива акція п'єси і ефектна обстанова.

Звичайно ще краще було б, як би хоч під час народних вистав проґрамки роздавались безплатно, а на відворотній стороні їх було б коротко і зрозумілою мовою пояснено головний зміст і провідну ідею твору. Час би вже нашим антреперньорам взяти приклад з своїх закордонних колеґ і перестати дивитись на проґрамки як на „доходну статтю". Глядач, що платить якихсь 15—20 коп. за квиток на галєрею, не може платити ще 10 коп. за проґрамку, без якої все ж таки йому часом дуже трудно орієнтуватись у п'єсі. Ніщо, думаю також, не може стати на перешкоді, що б і у нас за прикладом німецьких робітничих театрів, ціни на всі місця в театрі під час народніх вистав були однакові, а квитки продавали ся б в касі по жеребку. Моральне значіннє такої реформи було б незвичайно велике. Робітник, прикащик, слуга, що в життю разу-раз мусять відчувати на собі гніт соціальної нерівности, упослідження, прийшовши до театру, почули б хоч на часинку, що всі тут однаково рівні. Як виросло б їх людське достоїнство! Кожний з них так само заплатив 20 коп., як і всі иньші, кожний має можливість витягнути щасливий жеребок і сидіти у вигіднім кріслі, навіть у першому ряді партера. Вже одна свідомість того, що там нема кастової ріжниці, що він там рівня всім иньшим, вабила б його туди, до „свого" театру. Театр сам по собі має велику маґнетичну силу, а при умові загальної доступности і широкої демократичности ся сила мусіла б робити ще більший вплив на прихильно настроєні ма-

си. Маючи „свою“ постійну публіку, входячи з нею в інтенсивне єднаннє, театр з більшим успіхом міг би виконувати своє дійсно-культурне завданнє. Не заглядаючи в будуччину, можна проте думати, що власне серед такої публіки міг би з часом виробити ся ґрунт, на якому при більш вдячних умовах збудував ся б і у нас вже цілком демократичний, пролєтарський театр на зразок „Нової Вільної Сцени“ в Берліні.

На жаль більшина українських антрепреньорів дивлять ся на сю простонародну публіку переважно з меркантільного погляду, занедбуючи ідейний бік справи. Вони прекрасно зрозуміли, що така публіка може давати добрий дохід в касу театра і тому охоче ранками в свята і по понеділках у вечері почали давати „народні“ вистави по „загально-доступним“ або „значно зменьшеним“ цінам. В своїх надіях вони не помилились: звичайно на таких виставах театр буває переповнений. Але що ж за свій загорьований гріш дістає на таких виставах глядач? В кращім разі він побачить там якусь вельми заграну і збиту п'єсу старого репертуару, але дуже нерідко його почастують і витворами такого туподумства, від якого здоровому чуттю тільки бридко стане. До таких вистав антрепреньори ставлять ся цілком байдуже або й так, ніби вони ще й ласку публіці роблять, пускаючи її по дешевим цінам; тому й виставляють що трапить ся або що лекше поставить: „Пана Штукаревича“, „Пану Штукарку“, „Хворобу“, „Як вони женихались“ і т. под., обставляють сцену аби-як і випускають слабші сили трупи. Де-яку тенденцію до ідейного репертуару можна помітити часом хіба тільки в трупі Садовського....

Другу значну частину публіки українського театру складають єврейська і російська (здебільшого зросійщена — українська) напів-інтеліґентна

та інтеліґентна молодь, переважно учні висших шкіл. Напів-інтеліґентна єврейська публіка легко вдовольняєть ся п'єсами Я. Гордіна і співочим репертуаром, чого не можна сказати про інтеліґентну молодь, яка має більш розвинений літературний смак і, маючи спроможність бачити в російскім театрі поважнійший репертуар і кращі художні постановки, натурально ставить такі ж серьозні вимоги і до українського театру.

Але трудність завдання нашого театру ускладняєть ся ще одною обставиною, якої російський театр не має. Поминаючи вже те, що наші артисти в минулому не мають за собою а ні твердої художної традіції (себ то досконало виробленої сценічної рутіни), а ні власних, ними самими набутих засобів артистичної техніки, так потрібних для виконання п'єс европейського репертуару, вони мусять ще й проломлювати лід упередження з боку російської інтеліґенції, яка до таких пєс на українській сцені не звикла і дивить ся на кожну спробу в сим напрямі скептично або й глузливо.

Власне тепер, в сю хвилину, наш театр переживає переломову добу, коли кожна перемога коштує йому героїчних зусиль, а кожна завойована позіція відкриває ширші перспективи на його будуччину. Щоб наш театр жив і успішно розвивав ся, щоб він і надалі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не спиняючись, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть европейські театрі. Се аксіома. Тому то п'єси европейського репертуара повинні де-далі все більш входити і в наш репертуар, а се може бути тільки тоді, коли виконаннє сих п'єс в нашім театрі досягне високо-художних щаблів артизму.

По великих містах України, де приходить ся грати нашим трупам, попит на такий репертуар

вже є, він мусить бути, треба тілько його відповідно вдовольнити, і тоді зросте контінґент інтеліґентної постійної публіки, що вже не покине нашого театру. Ті керманичи труп, що не обмежують ся досвідом вчорашнього дня, а відгукають ся на сучасні потреби і старають ся заглянути в завтрашній день, повинні дбати про те, щоб протягом кожного сезону кілька перекладних европейських п'єс і, такої ж або подібної вартости, ориґінальних українських зробились репертуарними п'єсами в їх театрах; хоч один день на тиждню вони повинні призначити власне для таких п'єс. Нехай не спиняють ся ні перед матеріальними затратами, ні (і се особливо) перед завзятою і уперто-свідомою працею — і те і друге їм не за довгий час мусить виплатитись з надвишкою.

Є, або властиво повнна б бути, в українськім театрі ще одна частина публіки, яка зветь ся українською інтеліґенцією. Бачити її в театрі приходиться дуже зрідка і то лиш на прем'єрах, урочистих виставах та часом ще на бенефісах визначних артистів. Здавало ся б, що для правдивого завдання театру — чистого і високого мистецтва, така публіка є найбільш відповідною і вдячною. Вона не потрібує окремої праці коло себе ні з ідейно-демократичного (звичайно, в грубому середньому виводі), ні з національно-свідомого боку; вона в процесі творчого єднання між актьором і нею мусіла б бути тією суцільною, так мовити б, „адекватною" величиною, про яку тільки й може мріяти справжній артист.

Але сумна дійсність і з сього боку дає дуже мало втішного. Власне в питаннях чистого мистецтва висока культурність української інтеліґентної публіки підлягає великим сумнівам. Наскільки наша загальна культура ще не дорівнює такій же російській, настільки і художний світо-

гляд нашої інтеліґенції, її розуміннє природи і завдань мистецтва йдуть у хвості за художними смаками і вимогами наших сусідів. Се прикро, але в сим треба признатись. Справжній знавець своєї художної справи і справді талановитий артист мусить серед української інтеліґентної 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 інстиктивно почуває свою висшість в сих справах і, як се можна часто помітити, прислухаєть ся 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, актьорська пиха́ чи зарозумілість будь що будь має нерідко під собою певну підставу.

Але найгірше те, що українська інтеліґентна публіка, сама по собі така нечисленна, ще до того й інертна та байдужа до свого театру. Наприклад тут, в осередку України, в самім Київі її трудно заманити до театру навіть знижками на квитки для передплатників „Ради“, які охоче робить для неї театральна дірекція.

Виходить таким робом, що на „свою“ публіку український театр ні з художного, ні з матеріального боку спертись не може. Звичайно, tempora mutantur, рух український росте, росте і національно-свідома інтеліґенція, але контінґент театральної української публіки збільшується пропорціонально всьому рухові дуже мало.

Взагалі-ж треба признати, що постійної, інтеліґентної публіки українському театрові ще бракує.

V. Загальні виводи і перспективи.

Останні виводи, до яких я мусів послідовно прийти, як бачимо, досить сумні. Сучасний европейський театр переживає крізіс і крізіс сей доволі таки важкий і затяжний. Творчість актьора понизилась і здрібніла, драматурґія підупала, а сам театр перестав бути храмом чистого мистецтва, яке відбивало в собі національний світогляд, було вйявом культа цілого народу, — він звироднів до дрібної інституції, що служить цілям марної втіхи та забави публіки, яка складаєть ся з привелійованих, заможних класів.

Взагалі театральне мистецтво, переживаючи процес занепаду і виснаги, рівночасно відбуває в собі скритий і болючий процес переродження і ще невідомо в які конкретні форми сей останній процес вил'єть ся. Очевидним тільки є, що нові форми мистецтва будуть, як і ранійш, виобразовуватись під впливом історично-художної кон'юнктури, яка складатиметь ся в залежности від зміни соціально-економічних і політичних умов дальших часів, а разом з сим і в залежности від еволюції етичних та естетичних ідей в громадянстві. Можна на підставі сього думати, що закони економічного матеріалізму, які в останній час все більше висувають до активної участи в політичнім життю широкі пролєтарські маси, скажуть устами сих мас своє важливе слово і в сфері театрального мистецтва. Можливо тако ж, що на певний час на сцені запанує соціальна драма, яка своїм змістом і обсягом для творчости драматурґа дасть цікаві імпульси і відкриє широкі перспективи.

Може, мені зауважать, що відколи мистецтво почне служити потребам широких мас, його художний рівень понизить ся і навіть на який час

затримаєть ся його свобідний розвій, бо художники і поети будуть змушені спуститись з високостей і замкнути свою творчість в межах розуміння юрби.

Але ж з давніх давен і до сього часу сфери прикладання творчої енерґії і таланту не мали виразно зазначених меж і були дуже ріжнородні. Яскравий приклад сього маємо в особах Леонардо да Вінчі і Ґете; перший, викінчивши такі малярські шедеври, як „Тайна вечеря“, „Св. Сім'я“, обертав свій ґеній до архитектоніки, наукових трактатів з обсягу математики, анатомії і навіть механіки, в якій теж з'умів зробити цікаві винайдення (проект літального апарату, інструмент для підслухування); другий від „Фауста“ переходив до натуралістичних дослідів і росправ. Зрештою твори ґеніїв і великих талантів нерідко можуть бути близкі і доступні розумінню широких мас, хоч їх автори і не дбали про се спеціально. Юрба, скажем, не зрозуміє „проклятих питань“ Гамлєта або страждань Генриха з „Затопленого дзвону“ Гавптмана, але ж вона досить добре зрозуміє муки ревнощів Отело або гарячі протести в оборону людського достоїнства і жіночої самостійности Нори Ібзена.

До того ж в наш вік щось подібне до „поділу праці“ помічаєть ся вже серед художників, як і серед учених. Є практично продуктивні мистецтва і популярні науки, конче потрібні для хлібороба, робітника і поруч з ними високе, самоцільне мистецтво і глибокі, спеціально-наукові дісціпліни; є інжинери, що риють шахти, прокладають залізничі шляхи і інжинери-архітекти, що будують величні храми; є ґеніальні творці, що пишуть для людскости і талановиті драматурґи, белєтристи, що пишуть для середнього загалу і для юрби. Економічний закон попиту і пропозіції реґулює художну продуктивність так само, як і вся-

ку иньшу, тільки характер попиту міняєть ся відповідно тому загалу, звідки він походить.

М. Гюйо каже: „Між одною ґрупою літературної публіки і иньшою часом буває стільки ж ріжниці, як між одним віком і другим; кожна з них має своє мистецтво, своїх артистів, свої думки; сі ґрупи 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 найбільше впливою ґрупою з поміж иньших ґруп суспільства являєть ся велика і дрібна буржуазія, що, підкоривши своїм смакам мистецтво, понизила його художний рівень і загнала в темний куток застою. Є ще й друга, менш численна ґрупа демократично настроєної інтеліґенції, що серед задушливої атмосфери намагаєть ся вивести з сього кутка мистецтво, пильно оберігаючи його високі прероґативи. Але ось на арену громадського життя вже виступає нова, бадьора і життєздатна ґрупа робітничої демократії. Її вимоги і смаки поки що не підіймуть вгору мистецтва, але вони можуть з часом оздоровити його. Чи має мистецтво відмовити сій ґрупі своїх послуг? Той же Гюйо каже: „Істнуваннє популярних мистецтв для народа не тільке не заслугує догани, але є фактом втішним, бо се власне відкриває можливість висшому мистецтву стояти висше понад ними; народові завжди приходилось пройти сими сходами, щоб піднятись висше — се сходи, що ведуть у храм“.

Коли мистецтво має вже відогравати службову ролю, то краще хай служить воно демократії, що має на меті загально-людські ідеали ніж бути на послугах у буржуазії, вдовольняючи її узко-кастові забáганки.

В кожному разі в першій стадії оновленнє театрального мистецтва відбуватиметь ся постіль-

ки успішно, поскільки вплив буржуазних смаків на нього буде витіснятись свіжими течиями дійсно-поступового і здорового демократизму.

Зовсім инакше стоїть справа з українським театром.

Він також переживає певний крізіс, але сей крізіс походить не з виснаги, не з виродження нашого театрального мистецтва, яке навпаки ховає в собі ще багато трівких зáродів, потрібних для його розвою. Се крізіс молодого орґанізму, який вже переріс свій дитячий вік і тепер саме стоїть на порозі змужнілости. Він — немов той підліток, що ще не звик до свого нового убрання, такого-ж як у всіх дорослих, ще поки соромить ся і не знає на яку ступить; але на шляху його лежать колоди, а за кожним його непевним рухом стежать допитливі, часом глузливі погляди. Поки він був дитиною, до його ставились з ласкавістю, підбадьорували і захваляли через край; тепер від нього починають нетерпляче вимагати, критикують кожний крок і гáнять за найменшу провину, або помилку, якої часом в дійсности, може, й нема. Безперечна річ, що нашим актьорам здебільшого бракує загальної і фахової освіти, що наш драматичний репертуар здрібнів і з'убожів, що нарешті українське громадянство слабко підтримує свій театр і буває в ньому рідким гостем. Але-ж причини сих сумних явищ лежать не в самім театрі, а за межами його, — власне в тих ненормальних умовах, серед яких розвиваєть ся все наше загалом культурне і громадське життє.

Ми, як нація, не живем вільним і повним життєм. Могучі сили національного орґанізму ще дрімають в потенції, а та культурна робота, яку провадить наша молода і малочисельна інтеліґенція, стрічає ріжні 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 енерґійно підтримати єдине, в межах російської України, своє Наукове Товариство і врятувати від хронічної худосочности тих кілька просвітних та культурних товариств, що ще якось животіють. Не маючи освітних 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. От же при таких умовах театр мало чим може покористуватись з тих невеликих здобутків культури, які ми маємо.

До сього часу він сам був діяльним рухачем нашої культури, але щоб вийти на широкий европейський шлях і лишитись на сій поважній позіції, він тепер більш ніж коли потрібує допомоги з'окола, потрібує свіжих течий з джерел нашої нової культури. Се був випадковий збіг щасливих обставин, що наші актьори та керманичи театра були разом з тим і визначними драматурґами, що поважне слово художної критики їм вдавалось чути від представників чужої, часом ворожої преси, що театральний партер по самі береги заповняла чужа інтеліґенція і т. д. Часи і обставини перемінились і тепер сі функції і обов'язки мусять лягти на наших письменників і на наше громадянство. І поскільку на них з боку художного і з боку матеріального зможе опертись наш театр, постільки від сього залежить і його розвій.

Кожна нація має такий театр, якого вона варта, якого вона заслугує. От же вимагати від театру чогось такого, що є йому понад силу, чого він тепер, в дану хвилину не може дати, було-б і несправедливо і цілком даремно. І коли я писав, наприклад, про брак загальної і фахової освіти у наших артистів, то, само собою розуміється, не мав на думці се їм ставити в докір чи понижати їх достоїнство, а тільки констатував сам

факт і висував потребу його усунення з часом, в будуччині. Се були вимоги, висловлені як desiderata або швидче бажання платонічного характеру.

Иньша річ ті дефекти театра, що походять з перестарілої традиції або від недбальства і які при бажанні можна усунути тепер же.

Звичайно, боротись з загальною сістемою режисури і з методом актьорської праці дуже трудно, бо тут звички і особисті уподобання часто беруть гору над доводами розуму навіть у людей талановитих і освічених. Але в сій боротьбі добрим діалєктиком буває саме життє: в останній час ми бачимо, як при складних постановках нових п'єс п.п. режисьори і артисти мусять поволі зрікатись старих традицій і йти назустріч новим вимогам мистецтва. Ще лекше дасть ся усунути дефекти, що походять з недбальства та неуваги, як напр. недодержаність в характері убрання, мови або прóгріхи в декораційній обстанові то що, бо вони кожному нависають на очі. Зрештою без прóгріхів і помилок не може обійтись ні одне живе діло, — треба тільки мати мужність в них признатись і вчасно їх усунути.

В справі національного відродження наш театр ще недавно вів перед, він був майже єдиною, можливою за російських обставин, формою для популярізації української ідеї. В руках свідомих керманичів він може й далі виконувати своє почесне завданнє, але для більшого успіху справи свідомий своїх національних обов'язків керманич, що дивить ся на театр не тільки як на приватне підприємство, але і як на справу громадського значіння, повинен уважно прислухатись до голосу доброзичливої критики і в кожнім разі не реаґувати 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 пійти за їх гарним прикладом?

Але на жаль справді ідейних та національно-свідомих керманичів наш театр майже не має. Ще не так давно ми мали кілька поважних труп, що під кермою ідейних проводарів уміли боронити і високо тримати прапор українського театрального мистецтва. В даний момент лишилась тільки одна трупа, з якою можна рахуватись, як з ідейною— се трупа, на чолі якої стоїть вельми заслужений керманич її М. Садовський.

Коли я, розглядаючи взагалі український театр, висловлював свої прінціпіальні і теоретичні думки, то між иньшим, наскільки се мені здавалось потрібним чи характерним (в чім я — homo sum — міг і помилятись), зазначав дефекти і сієї трупи. Але роблячи се, я ні на хвилинку не мав у думці тими дефектами затьмарити позітивні і загально признані заслуги як самої трупи, так і поважного керманича її. Мені тільки здавалось, як певно і всім тім, хто так само як і я любить наш театр, що зазначені дефекти, які до того ж з боку вагляда́ють помітнійш, не повинні б мати місце в такій солідній трупі...

Оглядаючись навкруги, на те море українських труп (кажуть є їх щось понад 120, хоч число се очевидно прибільшене), що заповнюють всю площу України і хвилями переливають ся геть-геть поза межи її, сумно стає на душі за рідне мистецтво, за національну ідею, що в тих кочових ордах спотворюють ся, нівечать ся або й виставляють ся на глум та публіку темній, зденаціоналізованій юрбі. За винятком чотирьох-пяти труп, що грають по великих містах і мусять, догоджуючи смакам великоміської публки, сяк-так дбати принаймні про показний бік справи, се-б то звертати більшу увагу на декораційну обстанову, мальовничість убрання та чисельний склад пер-

соналу, решта труп — дрібнота, що здебільшого, мов ті бульбашки на воді, не вспіють з'явитись, як вже щезають, потім знов з'являють ся в иньшім місці, під иньшою антрепризою і знов щезають і т. д., але ніколи не переводять ся. Складають ся ті трупи з ріжної голоти, бідолашних сіромах, недобитків долі, що не мали де в життю голову прихилити, от і пішли на сцену, мовляв, для лехкого хліба, веселого життя та дешевих лаврів. Чимало між ними волоцюг та п'яниць, чи мало нещасних бідарів, обтяжених сім'єю, що провадять старцівське життє, не доїдаючи, не досипляючи, напів-обдерті і напів-босі. Який їх моральний баґаж і освітний ценз, як вони поводять ся на сцені і в життю—нема що казати; кожний, хто хоч раз з ними стрічав ся або познайомив ся з Винниченкового оповідання „Антрепреньор Гаркун-Задунайський", має про них досить доладне розуміннє. Всі сі трупи, в тім числі і більші з них, не турбують ся ніякими ідеями, ніякими завданнями мистецтва; в них одна турбота — порожній шлунок, який треба перш за все наповнити і тому бажаннє заробити яко мога більше, ціною яких завгодно компромісів є єдиною метою їх істнування. Кожному, мабуть, також відомо який гидкий „гопачний" репертуар вони провадять і чого тільки не виробляють на сцені, щоб здобути ласку глядячів.

Було б великою помилкою думати, що сі „русско-малорусскія" трупи вже віджиивають свій вік. Про їх живучість свідчить той факт, що більші з сих труп, граючи по великих українських містах (в Київі, Харькові, Катеринославі) мають „свою" публіку і користують ся серед неї навіть чималим успіхом, а з боку матеріального часом конкурують навіть з такою визначною трупою, як трупа Садовського, що можна було спостерігати напр. літом в Катеринославі, де з'їхалось разом дві трупи—Суходольського і Садовського. Як бачимо,

навіть найдужчий з законів — закон конкуренції хитаєть ся поки між завданнями високого мистецтва і „гопаком“ і часом навіть виявляє тенденцію схилятись на бік останнього. Треба довгий ряд літ в однім місці виховувати публіку в бажанім напрямі, як се робить тепер по змозі трупа Садовського в Київі, щоб сей закон зрештою прихилити на свій бік. Але ж на провінції, де грає величезна більшина „русско-малорусских“ труп і де публіка не має з чого вибірати, закон конкуренції не може поки грати ніякої ролі. Ясно, що там потрібної для сих труп публіки стане ще на дуже довгий час. Є ще, правда, одна обставина, яка де-далі набірає все більшого значіння, але й вона певних, позітивних надій дає небагато. Я маю тут на увазі брак драматичного репертуару. Безпречно по великих містах, де все ж таки смак у публіки в середньому більш розвинений, ніж у публіки провінціальної, там очевидно і „попит“ на ідейно-художні п'єси—більший; він буде де-далі зростати, і поскільки сей „попит“ буде вдовольнятись „пропозіцією“, постільки від сього залежатиме і дальша худжна еволюція сих труп. Для великих міст сей закон, як і закон конкуренції, зберігає свою силу. Але-ж не забуваймо, що у нас поки що поруч з невеликим зростом числа художних п'єс зростає в значно більшій пропорції число п'єс макулатурних, анті-художних і коли навіть по великих містах сі п'єси загиджують репертуар більших труп і так чи инак в нім держать ся і, значить, свої функції виконують, то на провінції в маленьких трупах, де для виконання художних п'єс нема ні артистичних сил ні відповідних сценічних засобів, а смаки публіки не дуже вибагливі, такі безграмотні вироби ріжних нездар ще довго знаходитимуть для себе вдячний ґрунт. І тим часом як по великих містах більші трупи, еволюціонуючи, почнуть з часом виконувати національно-культур-

ну роботу, згубний вплив маленьких труп ще довго держатиме провінцію в темряві.

Правда, не слід випускати з уваги і тієї обставини, що взагалі наш національний рух росте і потужніє, що вплив його ширить ся на провінцію і навіть на маленькі трупи, в склад яких входить чимало таких елементів, що своїх звязків з національною стихією ще не порвали і тому поміж ними подекуди вже пробиваєть ся національна свідомість, хоч очевидно неглибока і мабуть для ідейної праці мало користна. Тим не менш напр. характерна річ, що тоді як більші трупи (опріч хіба трупи Садовського), українських ґазет, журналів і книжок не виписують, щось з півтора десятка передплатників „Ради“ належать власно до артистів і керманичів маленьких труп; вони ж нерідко присилають замовлення і на книжки до „Української Книгарні“.

Було б несправедливо, констатуючи низький рівень постановки театральної справи в „малорускихъ“ трупах взагалі, не зазначити, що там нерідко трапляють ся і замітні таланти, що мусять марнуватись, коли при иньших умовах могли б розгорнутись у визначні артистичні сили.

От же 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 творчости правдивого таланта, який в хвилини екстаза скидає з себе пута розумової обмежености виконача і туподумства автора, то мусимо признати, що навіть на „низах“ нашого театру, в так званій „шантрапі“, загораєть ся хоч часом святий огонь і опромінює тоді души глядачів своїм благодійним сяєвом. Але на жаль здебільшого се тільки болотяні огники, що спалахують на купинах і час їх горіння—недовготривалий.

На кінці мушу знов сказати, що художна

техніка, освіта, розвинений інтелєкт — річи дуже важні і в останній час особливо потрібні для актьора, але все-ж таки їх значіннє в театральнім мистецтві тільки помічне, а не першорядне. Найголовнійший стімул творчости таланта—вибух екстазу, орґіазм, святе натхненнє; сим тільки й можна запалити души глядачів, злити їх одними, спільними всім думками і почуваннями і піднести до найвисшої гармонії краси.

Відомий псіхіатр, проф. В. Бехтєрєв каже, що як би ми не дивились на питання про так звану „колєктивну душу“ і „псіхічні хвилі“, що рівночасно охоплюють багато людей, не може підлягати сумніву, „що в основі всього лежить могучий вплив в юрбі взаімної суґестії, яка викликає в окремих членів юрби однакові почування, підтримує однаковий настрій, зміцняє об'єднуючу їх думку і підносить активність окремих членів до незвичайної степені“. Він же посилаєть ся на слова визначного европейського псіхіатра Садіса, що каже: „Суґестія, дана героєм, ватагом, паном моменту, приймаєть ся юрбою і відбиваєть ся від людини до людини, поки кожна голова не закрутить ся, кожний розум не потьмарить ся. В збентеженій до нестяму юрбі кожний впливає і підпадає впливу, кожний надихає і дістає надиханнє, хвиля надихань все росте, поки не досягне страшенної височини“.

Таким „паном моменту“ буває і великий актьор, якому театральне мистецтво дає як найбільше потрібних засобів, щоб виявити свою величезну силу над юрбою. Як же високо повинен стояти сей актьор, що б мати змогу достойно виконати свою благородну місію!

Український театр, опріч безпосереднього завдання мистецтва — підносити вгору і облагорожувати души, може й повинен в справі національного відродження відограти ще велику і почесну ролю.

Драма живих сімволів.

До половини минулого століття на европейських 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 иньших ріжнородних ефектів; в центрі драми стояв звичайно герой (і в протилежність йому — „злочинець“), що й виголошував тіради на тему елементарних почувань: кохання, ненависти, помсти, роспуки і т. п., але ті почування не відбували ся в нім самім, в його душі, а лиш виявляли ся через його, при його помочи, наскільки того вимагала дана драматична колізія або провідна ідея п'єси (наприклад, як в грецькій траґедії); кінець кінцем драма завершувалась торжеством справедливости і покараннєм злочинства. Так повело ся з часів Есхіла і Софокла, так було в французькій псевдо-класичній траґедії Кореля і Расіна, в такім же напрямку і на тих же підставах, хоч в иньшім стилі і формі, писали романтики В. Гюго, А. Дюма і нарешті ще в недавніх часах, в тім же дусі компанував свої п'єси Віктор'єн Сарду. Французька мелодрама в своїм тріумфальнім поході обійшла сцени всіх ев-

ропейських 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 виставляють ся навіть на кращих сценах і в тій або иньшій мірі в п'єсах романтично-побутових, написаних під її впливом, як особливо характерні: „Нещасне коханнє“, „Хмара“, „Жидівка-вихрестка“, „Недолюдки“ і подібні до них, що складають з себе найбільшу частину сучасного українського репертуару в трупах провінціальних.

Вимоги від актьора в старій драмі були невеликі: гучний, виразний голос, показнà постать, де-кілька заучених рухів і жестів та де-який сценічний досвід цілком вистачали для невибагливої публіки; чим дужче актьор захлипував ся на високих нотах і гучніше басував „на низах“, чим більше вивертав ногами, потрясав руками і крутив головою, тим більший успіх був йому забезпечений. На українській сцені вимоги від актьора були ще менші: парубійка від плуга чи від шевського знаряддя йшов на сцену і, аби мав добрий голос до співу, за короткий час зразу ставав актьором і досягав визначного становища; техніка гри була для нього непотрібна роскіш; навіть глибшого знання мови не вимагалось, — се приходило разом з досвідом пізніше само собою.

Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені катеґорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резоньорів, комиків, простаків і „фатів“ (та ще часом „акцентних“, себ-то людей иньших націй: євреїв, німців, анґлійців тощо) і любовниць (ingenue dramatique, lirique) сальонових дам (grand dame, grand-coquette) і „старух“ (драматичних і комичних). Такий поділ страшенно улекшував актьорові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним ґрадаціям,

для резоньора — солідний, густий, для комика— веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака— наївний, мяхкий, для „фата“ — холодний, сухий і т. д. Звичайно, він вибірав собі якесь одно амплуа і на нім спеціалізував ся.

Де-далі проте в мелодрамі почали заходити де-які одміни. Ходульність і трафаретність її будови не відповідали дійсному життю, складнішому в змісті і простішому в своїх виявах, ніж його інтерпретація на сцені. І от поволі мелодрама починає набувати більше життєвої правди — в загальній побутовій закрасці, в обмалюванню поодиноких характерів; інтрига в ній стає простійшою, натуральнійшою.

З сього боку дуже характерним являєть ся 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 що далі, то все зміцнялись і нарешті привели драматурґію до справжньої реальної драми.

Російський драматург А. Островський, що переклав типову італійську мелодраму Джіакометті „Семья преступника“ („Цівільна смерть“), що в де-яких драмах своїх сам впадав в мелодраматичну фальш („Не такъ живи, какъ хочется“, „Без вины виноватые“), утворює чудову побутову комедію, — комедію типів, характерів, вдач, яка поривае з традиціями старої мелодрами і одкриває для творчої фантазії актьора нові горізонти. Разом з еволюцією драми і старий поділ на амплуа де-далі стає тісним і вимагає поширення, — комбінують ся нові амплуа: любовник-фат, комедійний любовник, фат-резоньор, комік-резонер, утворюєть ся нове амплуа: характерні ролі. Актьорові ставлять ся вимоги позітивного знання, більшої культурности, бо з появою ідейної реальної драми театр прибірає поважнійшого вигляду,

стає школою, кафедрою, а актьор — учителем, проводарем. Слідом за російським іде й український театр. Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий) одкидає стару романтіку та етнографизм і утворює сиравжню реальну драму на щиронаціональних підвалинах. Мало-культурний і мало-освічений український актьор, заскочений новими вимогами сцени, виявляє зразу ж своє банкротство, чим пояснять ся цікавий факт, що репертуар Карпенка-Карого, за винятком двох-трьох п'єс (трохи мелодраматичної „Наймички", ефектної „Безталанної", веселого „Мартина Борулі" та хиба 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 вимагав покійний драматурґ. За півстолітнє істнуваннє театр реальної драми і зміцнів і широко роскинув своє галуззє; очевидно, перед собою він має ще довгу будучність. Але поруч з його зростом на періферії його вже позначились нові течії. Де-які з них силкують ся цілковито порвати з реалізмом і пішли шляхом містичних шукань, з сфери позітивної філософії обернулись до давньої метафізики, утворюючи театр сімволів (властиво, сімволізацію ідей); перші їх спроби не мали успіху (театр „Студія" в Москві, „Інтимний театр" в Петербурзі і ще де-які), що жде їх далі — покаже будуччина. Иньші ж течиї, 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 псіхолоґічну драму, що утворила „театр настрою" (Художественный театръ" в Москві) і власне, окремий рід її, що зветь ся також „драмою живих сімволів". Отже спершу про нову драму взагалі.

Здавна вже йдуть змагання про суть мистецтва, про його призначіннє, завдання і т. д. На сю

тему накопичено вже чимало книг і статей і розглянутись серед них досить трудно. Отже постараємось об'єктивно зупинитись на думках, виголошених з приводу сього одним з чільнійших репрезентантів нової драми—С. Пшибишевським.

Слідком за Ш. Бодлєром, що ще літ 60 тому виголосив відомий афорізм: „La poésie n'a pas la Veritè pour objet, elle n'a qu'Elle-même?"—пішла вся сімволічна фронда, і Пшибишевський є тільки її типовим виразником. В „Confiteor" (січень, 1899) він пише: „Мистецтво є прóяв того, що вічне, що не підлягає ніяким змінам і випадковостям, не залежить а ні від часу, а ні від простороні, але є виказ сутности, себ-то души — у всіх її вúявах, незалежно від того, добрі вони чи злі, бридкі чи прекрасні". Далі: „Мистецтво не має жадної мети, бо є метою в самім собі, воно абсолютне тим, що виявляє з себе відсвіт абсолютного — души. А через те, що воно абсолютне, то значить і не може бути вправлене ні в які рямки, не може служити ніякій ідеї, воно володарь, джерло, з якого витікає все життє. Ми не знаємо ніяких законів, ні моральних, ні соціальних, ми не знаємо ніяких спеціальних поглядів, кожний прóяв души, скоро лиш він сильний — виявляє нам чисту, святу 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 робить ся biblium pauperum для тих, хто не вміє думати або занадто мало розвинений, але для таких потрібні мандрівні вчителі, а не мистецтво".

Маючи такі погляди, „репрезентант нового мистецтва рішучо одвертаєть ся од зовнішнього світу, як від чогось випадкового, мінливого і заглиблюєть ся в себе самого, стараєть ся охопити в своїй души те, що є в ній невловимого, шукає за

мрійною зверхністю, так званої, дійсности найдрібнійшу сітку спонукань, впливів і акцій, що з'єднують природу з людиною, словом, не важить ся на те, що пізнано, але шукає початку всіх початків по за його межами, шукає не з допомогою аналіза, не шляхом наших окремих нездалих п'яти почувань, але шляхом їх сінтеза".

Таким чином Пшибишевський, ставлячи мистецтво по-за життєм, підносить і самого художника по над тим життєм і вимагає для нього привілеїв, як для якоїсь метафізичної істоти. Бачучи суть мистецтва в прямуванню до таємничих початків буття, до того „я", що збуло ся своєї земної зверхности, він ніби усуваєть ся од зовнішнього світу—світу почувань, без якого зрештою неможливе пізнаннє світа надчутєвого.

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 річей в сфері безкінечного, що нове мистецтво оперує при помочи асоціації почувань і з погордою відкидає тенденційність? Цікавого тут—ся, так звана, „отрѣшенность" од світу, метафізичний світогляд в творчости, містичні шукання. З боку позітивної 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 значіннє. Я вже зазначив, що в театрі сі спроби не довели поки до бажаних наслідків. Цікава річ, що сам Пшибишевський, сей безперечний послідовник Метерлінка, і як ми бачили, свідомий теоретик „отрѣшенности" в мистецтві, бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстанові; очевидно, ідеолог і художник тут не мирять ся і бере перевагу останній: неореалістична течия в нім перемагає сімволічну.

От ся власне неореалістична течия в драмі і звертає мою увагу. До неї належать такі імена: Ібзен (в другім періоді своєї творчости), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов і отсе недавно до їх ґрона прилучив ся і наш В. Винниченко. Вони утворили нову концепцію драми, дали їй иньшу 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 псіхолоґією дієвих особ ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань; техніка її примітивна, трафаретна і невдячна для творчости драматурґа і актьора.

Нова драма малює боротьбу індівідуума з самим собою; се драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ крівавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюєть ся на псіхолоґічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Відповідно сьому одміняєть ся і будова п'єси. Насамперед викидаєть ся пережиток мелодрами монолоґ, як річ ненатуральна і зайва; дія ведеть ся переважно в діалоґах, що більш відповідні для інтимних настроїв; усувають ся приготовання в формі „докладів“ і оповідань про минуле життє або вдачу героя, — се штріхуєть ся кількома словами в діалозі; нема місця в новій драмі і крівавим подіям штучним ефектам, несподіванкам в формі deus ex machina, неприємним клінічним деталям при хворобах, гучним тірадам в кінці дії, як і взагалі зовнішньому комізму і зовнішньому драматізму — все се заміняєть ся повільним зро-

станнєм внутрішніх настроїв, конфліктом протилежних переживань і псіхолоґічними ефектами; завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвисшого ступіня і ось-ось має статись катастрофа (як напр. в Ібзенових „Привидах“ при траґічній фразі Освальда: „Мамо! Сонця... сонця!)“; коли дія кінчить ся катастрофою, то вона відбуваєть ся по-за сценою (як у Гауптманових „Самотних“ і в Чехівських „Трьох сестрах“), а ті, що на сцені реагують на се своїми першими вражіннями; часом не буває і зовнішньої катастрофи, але вона відбуваєть ся в псіхолоґічнім процесі дієвих особ, в їх гнітючім настрої, що розвиваєть ся crescendo (як в Чехівськім „Дядѣ Ванѣ“: „Поѣхали... поѣхали...“ і в останньому акорді: „Будемъ работать“). В усіх наведених закінченнях драми художник одкриває перед глядачем широку перспективу переживань майбутности. Але ж, викинувши з драми монолоґ, як ненатуральну і мало вдячну форму для інтерпретації внутрішніх переживань, треба було винайти якийсь новий відповідний сьому спосіб. Се було не так легко. Пшибишевський каже: „За тісним колом відомих вже переживань нашого „я“ є внутрішній океан, море таємниць і загадок, де бушують скаженні бурі, є тайники Сезама, повні безкінечних скарбів і невимовних чудес. Але рідко-рідко відкриваєть ся глибина перед зором людським і ми совгаємось по тонкій корі льоду, під яким лежить містичне mare tenebrarum“... Тут власне прийшов на поміч „живий сімвол“. Виймаючи з душі дієвої особи все те, що складає траґедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікта, — і вже має дві сильні постаті, що раз-у-раз виливають одна на одну. Ся друга постать, будучи сімволом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляєть ся нам

в мріях-снах, уяві і пречуттях або ж страшним гостем, що загніздив ся в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті сімволічна, не повинна тратить враження таємничости або якогось скритого і глибокого значіння; в тім — вся трудність і для автора і для артиста, що грає таку ролю. Ось приклади „живих символів“ в новій драмі. В „Весіллю“ Виспянського жінка, що в тузі згадала за свого покійного чоковіка, бачить в дійсности, як з хати виходить людина, цілком подібна до її небіжчика. У Пшибишевського в „Золотім Руні“ Рембовському в хвилю повного знищення життєвих сил являєть ся Призначіннє в образі Невідомого, що керує подіями його життя, (образ Невідомого є і в „Жінці з моря“ Ібзена) таким же образом є нянька в п'єсі „Сніг“ і приятель (совість) в п. „Мати“. В Гауптманових „Самотних“ поруч з слабкодухим Іоганом Фокератом виступає сімвол затаєних мрій його души — рішуча і сильна духом Ганна Мар. Нарешті в Винниченковій „Брехні“ Іван Стратонович є живий сімвол того морального пречуття, того невблаганого закону, що живе на дні души Наталі Павловни і що руйнує її апологію брехні; в п'єсі „Чорна пантера“ того-ж автора „Сніжинка“ є сімвол самоцільного мистецтва в души художника.

Як бачимо, нова драма дає незвичайно широке поле для творчости актьора. Але актьор в новій драмі насамперед повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагаєть ся інтелігентности і вищої культури, без чого йому не вдасть ся інтерпретація переживань складних натур. Життьова правда, простота, цілковите втіленнє в ролю, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художна свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актьора в такій драмі; в творимій дії він — перша особа, автор — друга. В своїй книжці

„O dramacie i scenie“ (1905. Warszawa) Пшибишевський каже: „Inteligiencja, możność miewania wizji, szczerość i prawda — oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co najwięcej małpą“.

В загальних рисах я постарав ся дати характеристику нової драми — „драми живих сімволів“. П'єса В. Винниченка „Брехня“ є перша спроба автора утворити таку драму в нашій літературі; їй я присвячую спеціальну статтю.

В путах брехні.

(„Брехня“, п'єса В. Винниченка).

— „І явилась велика ознака на небі,—жінка з'одягнена в сонце, а місяць під ногами її, а на голові її вінець з дванайцяти звізд.

І бувши важкою, кричала в болещах, і мучилась породом“.

Апокаліпсіс, гл. 12.

а нашім літературнім обрію є постать, що вже довший час приваблює загальну увагу. З боку одних вона викликає обуреннє і лайку, з боку других—щире признаннє і навіть ентузіазм; байдужих нема, у всіх вона розбужує глибокий інтерес до себе. Се постать В. Винниченка. Зважливо і чесно підходить він до цікавого йому питання і сміливо скидає завісу з своєї творчої уяви. „Філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди“ (Шопенгауер, Nachlass, III). Таких письменників дуже мало, але Винниченко власне такий. Він признає обов'язковими для себе тільки закони творчости (ніяких иньших!) і творить інтуітивно, — мислить образами, живими уявами (сімволами), не голими розуміннями. І коли він помиляєть ся, то і самі помилки сієї складної, художної натури без порівняння цікавійші ніж лінивi прояви шаблонової думки більшости.

Якось Л. Андреєв, пишучи про Ібзена („Коли ми, мертві, воскресаємо“ в збірнику „Разсказы,

очерки и статьи") казав, що автор пише даний сімволічний твір не через те, що він хоче так іменно писати, а через те, що инакше писати він не може, через те, власне, що й мислить він сімволами, живими уявами, які потім ростолкувати простими словами часто і сам не компетентний. І се цілком справедливо. Автор дав свої інтимнійші переживання в живих образах, що так чи инак знайдуть шлях до душі читача, і вже діло чесної критики тільки допомогти простійшим, менш розвиненим натурам лекше собі той твір засвоїти. Як художник, автор часом провидить наперед якесь явище, що ще не скомплікувалось в певних формах, ще ніби носить ся в повітрі — і він вже дає нам його сімволічний образ; щоб виявити найбільші глибини людської псіхіки, він ставить певну особу в особливо складну колізію відносин, або поруч з нею утворює иньшу постать, що доповнює і відсвітлює її, хоч сама через те має вже ірреальний вигляд (живий сімвол). Діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки до розуміння чи приняття в себе сімвола і таким чином улекшити можливість засвоєння заложеної інтуітивно автором в твір ідеї.

В своїх творах В. Винниченко любить торкатись переважно проблєми моралі, то б то того, з чим найблизше людина зжилась, що пристало до неї, як шкура до тіла. Але ж нерідко мораль, переживши саму себе, стає вже важким ярмом, що заважає людині лехко дихати, відчувати красу життя. Попробуйте ж зняти з неї те ярмо, і вона закричить, немов би здирали з неї шкуру. Винниченко робить се і тому-то ніхто з наших письменників не викликає проти себе стільки невдоволення, ремства і нападів, як він. В більш культурних громадах уміють до таких людей прикладати иньшу мірку, покладати їм иньшу ціну...

Недавно йшла у нас з визначним успіхом

нова п'єса Винничепка „Брехня“; з таким же успіхом виставлялась вона і в Галичині. Секрет успіху лежить у самій п'єсі — в цікавій проблємі, порушеній автором і в ориґінальній драматичній концепції, так неподібній до всього того, що мали ми в драмах иньших авторів до сього часу. Інтерпретація п'єси на сцені робить своє діло; літературна критика про такий твір ширшого значіння повинна сказати своє слово. На жаль у нас в пресі про „Брехню“ висловлювались тільки короткі побіжні враження, головно в зв'язку з грою артистів. Ми хотіли б поговорити про п'єсу, як твір літературний, розглядаючи її разом з тим і в призмі сценічний.

— „Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною“... каже героїня сієї п'єси, Наталя Павловна. 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 обертаєть ся круг землі, а навпаки земля круг сонця і круг своєї вісі — для нас се певна позітивна істина; до відкриття геліоцентричної сістеми всі думали, як і тепер ще думає темний люд, що „сонце сходить і заходить“ і се для них істина, але і для нас ся брехня є умовною, стосунковою істиною як застарілий вираз певного явища, тоб то 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 чести від нової знайомости не маємо; се вже збитий трафарет, стерта марка фальшивих відносин, до яких звикла наша брехлива вдача. Ми зріднились з брехнею, змаловажили її значіннє і дивимось на неї, як на річ дрібну, звичайну. І так ведеть ся вже з давніх, сивих часів. Цікаво, що навіть в старому кодексі

моралі, в Моісеєвих заповідях брехню не застережено; сказано: „не убій“, „не укради“ і ніде категорично не сказано: „не бреши“. У всіх наших відносинах—політичних, економічних, громадських і особистих, в науці, мистецтві, літературі (особливо в поезії, під благородним виглядом „правдоподібного вимислу“), — всюди брехня являєть ся діяльним ферментом, що роскладає иньші здорові елєменти, 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 громадске життє. В наш теперішній меркантільний час ми живемо в атмосфері брехні, дишемо, наскрізь пересякнуті нею. В своїх „Вимислах“ Оскар Уальд називає властивість говорити правду навіть „нездоровою і ненормальною“... І тим не менш в самій натурі людській, десь у псіхічних 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 тим процесі шукання, в тій красі досягання, може й є змисл нашого буття. — „Як би Бог, каже Лесінґ, — сей великий борець за правду, в правій руці тримав зміщеною всю істину, а в лівій— тільки вічне, діяльне пориваннє до неї, хоча-б навіть з додатковою умовою вічно помилятись, і сказав би мені: вибірай! Я сумірно припав би до його лівої руки і сказав би: її подай мені, адже-ж чиста істина тільки тобі одному доступна!“

Сю проблему буржуазної моралі, збудованої на брехні, і трактує п'єса Винниченка: в ній брехня се свого роду conditio sine qua non людей сучасної дрібнобуржуазної верстви. Центральна фіґура п'єси — Наталя Павловна, на ній будуєть ся і круг неї обертаєть ся вся акція. Се інтеліґентна, освічена людина з визначним розумом,

практичним хистом і палким жіночим темпераментом, людина середньої, так званої, дрібнобуржуазної верстви, що відбила в ній свій світогляд, позначила свої типові прикмети. Вийшовши з „низів“ життя, де зазнала чимало злиднів і бідування, ся дочка церковного сторожа, завдяки власній енерґії, з'уміла здобути середню освіту і „вибитись в люде“, та не з'уміла з'орієнтуватись в життю 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 життю, вона пішла за хвилями, які й принесли її до тихого притулку, до сімьового огнища. Наталя Павловна вийшла заміж за хворобливого, плохої вдачи і негарного на вроду інжинера-хіміка, Андрія Карповича і зробила се, звичайно, не з кохання, не з глибшого почуття споріднення душ, а тільки на підставі сімпатії і спочуття — „з жалости“, як вона каже, до сього добродушного, слабовитого чоловіка, обтяженого до того ж ще й сем'єю з трьох душ (батько і дві сестрі). Будучи з природи доброю і сердешною людиною, вона опріч сього і перед самою собою і перед иньшими намагаєть ся виправдати себе, збільшити моральне значіннє, навіть красу свого вчинку, кажучи, що виходила заміж „з гордости, з абстрактної любови до людскости... ну, от як, скажемо, революціонери ідуть на смерть, на жертви за други своя“ і що, знаючи про великі математичні здібности Андрія, „хотіла через його дати людскости нові цінности“. Звичайно, се прирівнюваннє свого дрібного, філантропичного закрою вчинку, до подвигів і жертв революціонерів, се бажаннє дати через Андрія людскости „нові цінности“ (бо що зрештою для неї та хімія і ті „цінности“?) — ніщо иньше, як наївна брехня, ілюзія, викрути перед власним невдоволеним „я“, —

бо не далі, як через дві-три хвилини вона прохоплюєть ся фразою: „Се дурниця—саможертва без радости“. В дійсности сій міщанській натурі бажало ся звити „тепле кубелечко“, і хоч, виходячи заміж за Андрія Карповича, вона знала, що на початку їй прийдеть ся взяти на свої плечи великий тягар, проте в будучині уява малювала їй і роскішні килими, і автомобільчик і иньші приваби та ласощі буржуазного щастя. І от вона починає „бігати по уроках“ з ранку до вечора, щоб сяк-так звести кінці з кінцями, а бажаннє радости життя, втіхи і хоча-б ілюзії кохання росте. Звичайно нічого сього хворий, захоплений своєю хімією, чоловік не може їй дати і вона роспочинає адюльтер з молодим, вродливим студентом Тосем, що начеб-то „кузен“ починає бувати в їх хаті. Власне з сього моменту утворюєть ся для неї досить складна колізія. Їй приходить ся бути увесь час на поготові, бути дуже обачною у всіх своїх вчинках і поводженню 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, інжинера, чоловікового компаніона, що разом з ним працює і мешкає в їх же хаті, але в таких обставинах в ній мимоволі зароджуєть ся трівожний настрій, захитуєть ся душевна рівновага. Найтруднійше стоїть справа з Тосем. Сей молодий чоловік, поет, ідеаліст, не може годитись з фальшивим становищем „кузена“, не хоче красти кохання і брехати її чоловікові; він вимагає, щоб вона покинула чоловіка і пішла за ним; особливо ж його обурює брехлива вдача самої Наталі Павловни. Але Наталя Павловна не хоче і головно не може зважитись на рішучий крок — порвати з чоловіком і піти за юнаком десь у світ на непевне становище. Обманюючи, вона дає чоловікові хоч ілюзію щастя і розбити сю ілюзію, а з

нею можливе і життє чоловікове, у неї не стає сили, тим більше, що з сим пов'язані надії на краще життє його батька і сестер, які цілий вік свій перебували у тяжких злиднях і отсе саме приїхали з села в місто до них на відпочинок.

В глибині души Наталі Павловни є ще один поздержливий імпульс — надія, що Андрій Карпович за винайдений мотор дістане десять тисяч карбованців і се дасть їй можливість покинути біганину по уроках і здобути забезпечене матеріальне становище. Отже Наталі Павловні хочеть ся лишити все in statu quo, се б то перед чоловіком і „невинность соблюсти и капиталъ пріобрѣсти". Перед нею стоїть ділема: заспокоїти свою совість, своє бунтівниче невдоволене „я" інтеліґентної людини і виправдати своє поводжіннє перед коханцем, щоб задержати його при собі. Для сього 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 се, мовляв, не має ваги, бо „людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя... покою. Коли брехня може се дати, слава брехні!" Дійшовши до прінціпіального виправдання брехні, вона переводить сей прінцип і в дійсне життє, роблячи брехню своєю зброєю в боротьбі за істнуваннє і вигідним способом для полагодження відносин в сім'ї. В умілих руках ся зброя і легка, і зручна.

На увагу Тося, що про їх коханнє може випадково довідатись чоловік, Нат. Пав. відповідає: „А брехня навіщо? Ти думаєш, що не можна переконати людину, що се не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?" Вона знаходить навіть де-яке етичне виправданнє брехні і запевняє: „Коли знаєш, що не для себе брешеш, а для того, кому брешеш, то се зовсім не важко"; треба тільки, щоб ся брехня „давала радість". На жаданнє

Тося довести се фактами, вона відповідає у формі питання: „Хиба се 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 робот, який, може, ніколи не напишеш більше? Се не дія, се слова? Хіба ти не переживаєш що-дня муки і радости, що й є справжнє життє?“—„Що дає спокій? — питаєть ся вона ще трохи ранійш. — Правда. Так звикли люде думати. Значить, давай правду! А коли я дам таку брехню моєму Котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?“ Далі вона наводить ще й практичний мотів: „Се дурниця — саможертва без радости. Треба десь брати, щоб давать. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній змореній скотинці“. І вона роскидає брехню округ себе, щоб робити иньшим людям „приємність“. Піймавшись на брехні, сказаній Досі (сестрі чоловіковій), вона мотівує Тосю свій вчинок так: „А їй, котику, так треба приємности. Її треба поливать. Знаєш, як зів'ялу білу лілейку“. — „Брехнею поливать?“ — питаєть ся Тось. — „Ні, приємним, водичкою“. Брехня, на думку Натал. Павловни, є імпульс, що викликає рух, енерґію. — „Чого ж ти хочеш? — каже вона Тосю далі. — Ти хочеш покою. Ти хочеш, щоб я пішла з тобою, щоб ми найняли кватирю, оселились. Ну, й що ж далі? Ти будеш спокійний. Ти не будеш бігать, чекать мене, хвилюватись, мучитись, не спати ночи... І не будеш жити. Не будеш страждати, не будеш радіти, не будеш і людей розуміти“. І тут же вона, як бачимо, знов звертаєть ся до брехні, як лоґічної зброї і, замісць можливої перспективи діяльного і розумного спожиття двох інтеліґентних людей, малює міщанську картину тихого, сімьового щастя в їх майбутній кватирі, де буде чекать на неї її „чоловік“ з самоваром і нудьгою. А се „щастє“

буде куплене ціною тяжкого, дійсного страждання чотирьох людей „та якого страждання!“

Виходить ніби і логічно, і морально, і гарно і звабливо: муки від щастя, радість. життя, рух, краса переживань... Але здорове, молоде чуттє безпосередньо-чесної натури відчуває всю фальш арґументації ad absurdum Нат. Павл. і не вдовольняє Тося. Після вагання і уступок він нарешті не видержує і ставить питаннє катеґорично: „Любиш мене? Так ходім зо мною! Андрія? Так лишай ся з ним. Ясно? А ти хочеш дуже лехко жертви приносити. Со всѣми удобствами! Ха-ха-ха! Ні! Жертва, так жертва!“ В нім говорить і ображена людська повага і еґоістичний інстинкт самця і він кидає їй образу за образою: „Одна думка, що тебе обіймає другий, що ти милуєш його, смієш ся до його... О! Тисяча б жалких стояла передо мною, я б їх всіх спихнув, щоб добратись до тебе. Ти сього не розумієш, бо ти не любиш“. Він хоче допевнитись, чи живе вона з Адрієм, як з мужчиною і на її відповідь: „Він зовсім хворий та йому й не до того“, випитує знов: „Правда? Значить, правда й те, що тобі я потрібний тільки, як мужчина“. Він вимагає, щоб вона повернула йому назад його листи. „Знаєш, до чого ти мене присуджуєш тим, що підеш од мене?“ питаєть ся Наталя Павловна. — „До того, що ти візьмеш другого любовника, більш зручного!“ відповідає Тось. В сій нерішучости Нат. Павл. покинути чоловіка яскраво виявляєть ся 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 зважуєть ся вона на сей крок. —„Розумом я й сама розумію, що се дурниця, що я маю цілковите право покинуть їх і йти з тим, кого люблю. Вини не буде ніякої. Але... Не можу“.. Вона боїть ся „розбити їхню віру“ в себе: „Умри

я, се для них в тисячу раз лехше, ніж зрада". Рабська залежність, покірливість велить їй зректись повноти власного щастя і вибрати якийсь посередній аліянс 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 иньшу, 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 поїхать з тобою кудись на цілий тиждень або місяць, і я буду вся твоя, вся, вся!" І далі: „Ти стрінеш иньшу, вільну, покохаєш, зів'єш кубелечко і... кінець. Тоді все скінчить ся". Голубленнєм, пестощами, вона заспокоює поривчого, але безвольного неврастеника Тося і забірає від нього назад листи.

В сій сцені їх непомітно вистежує з балкона Іван Стратонович і коли Наталя Павл., віднісши в свою кімнату листи, виходить провожати Тося в сіни, він іде в її кімнату і забірає листи. Се є критичний момент в драмі, коли акція ще більше ускладняєть ся. Але ми повинні зупинитись на трохи незвичайній постаті Івана Стратоновича. Всі иньші особи в п'єсі змальовано в цілком реалістичних фарбах, їх загальне поводжіннє і окремі вчинки зрозумілі і ясні. Постать Івана Стратоновича має в собі щось загадкове, таємниче, а його вчинки вимагають більш вдумливого відношення.

З першої ж появи ся непривітна постать „смуглявого, присадкуватого і хмурого" чоловіка, що або мовчить, або їдко ґлузує, робить якесь важке вражіннє. Появляєть ся він, мов невідступний фатум, взагалі в моменти особливо-сильного зворушення і душевного розладу Наталі Павл., і кожного разу після палких сцен її з Тосем, що закінчують ся любовним екстазом і гарячими по-

цілунками; кожна його поява викликає в Наталі Павл. замішаннє, трівогу, перестрах і вона в таких випадках або удає з себе байдужу, ховаючи свій настрій під уданим сміхом, або „насторожуєть ся“, або „здрігаєть ся“ і т. п., як говорить ся про се в ремарках автора. З другої дії його невблагана, ніби нелюдська жорстокість до Наталі Павл. здаєть ся і дивною і незрозумілою, а його інквизиторські підступи, моральні тортури роблять його ніби якимсь мелодраматичним героєм-злочинцем, так само як сцени з викраданнєм листів і з погрозою векселєм нагадують трафаретні ефекти в дусі deus ex machina з старих мелодрам. Але се здаєть ся так з першого поверхового погляду. Справді, неможливо допустить, щоб такий визначний художник, як Винниченко, зразу втеряв хист і вдав ся за позикою до шаблонів старої школи. Звертає увагу насамперед те, що сцени Наталі Павл. з Іваном Страт. справляють вражіннє не мелодраматичної зовнішньої тріскотні, а глибоко-псіхолоґічного аналіза. В чім же секрет? Іван Стратонович ніби наперед знає всі думки і почування Нат. Павл., він як у книзі читає в її душі і уміє найдошкульніше торкнутись всіх її болючих місць, як не потрапив би сього зробити ніхто иньший. Тося вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іван. Страт. всі її „фокуси“ і „трюки“ розбивають ся, як перед скелею, вона почуває себе зламаною, знищеною в край, як перед грізними докорами власної совісти. Очевидно, утворюючи постать Івана Стратоновича, автор мав на увазі другу половину душі Нат. Павл. — сильну і дужу, що не відбила ся на її зверхній вдачі і, перебуваючи в потенції, подає свій виразний голос в моменти особливого зворушення, хитання її совісти, як той кантовський „катеґоричний імператив“, той моральний закон, що незалежно від волі людини має над нею свою безумовну силу; в

Наталі Павловні він нищить всі її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні. Автор, утворивши в своїй уяві (свідомо чи не свідомо — се річ не нашої компетенції) проект боротьби і конфлікта в душі Нат. Павл., вийняв звідти все те, що становить трагедію її житя, що йде в супереч з її вчинками і з сього зробив нову постать, alter ego її самої — Івана Стратоновича. Щоб ввести сю нову постать в реальну обстанову драми, він дав їй поверхово реальний вигляд і вплів її в інтригу кохання, алеж, маючи на увазі разом з тим і її сімволічне значіннє, надав їй загальної таємничости, трохи дивних рис і не цілком звичайної акції,—словом, утворив „живий сімвол“, що при зовнішнім реальнім вигляді є вже постаттю ірреальною. Таким робом автор внутрішню боротьбу Нат. Павлов. виніс з її душі на білий світ, втіливши в двох образах—її самої і Івана Страт., що дало можливість виявити найбільші глибини псіхолоґії героїні. Се є новий метод в техниці сучасної псіхолоґічної драми. Тепер, звичайно, і постать Івана Страт. і його вчинки не будуть здаватись дивними і незрозумілими. Але вернімось до дальшого розгляду п'єси.

Ми вже зазначили той процес душевного розладу, що почав ся у Наталі Павловни під впливом палких протестів Тося і глузливих натяків Івана Стратоновича (се б то голоса її власної совісти). Де далі сей процес дужчає, страх, що її роман колись може навіть документально виявитись, зростає і досягає кульмінаційного пункта в момент, коли їх вистежив і викрав листи Іван Страт. (реальний вияв сього страху). З сього моменту в душі Нат. Павл. настає реакція — її апологія брехні захиталась. Muth verloren — alles verloren (згублено спокій — згублено все)! Ми не будем зупинятись на любовних періпетіях Івана Страт., маючи на увазі тільки їх чисто-технічний

характер. Репліки Івана Страт. для нас будуть тепер мати значіннє, як голос другої частини души Наталі Павл. Наталя Павл. вже сама починає сумніватись в тім, що робить „саможертву“, не рішаючись покинути чоловіка. — „Се ж така саможертва!.. Вона не хоче покинути, бо їй жаль. Чого жаль, добродійко? Автомобільчика, якого ви вчора мріяли купити? Чи тих килимів, якими ви збіраєтесь оббити ваш будуарчик?“ так озиваєть ся в ній другий її голос устами Івана Стратоновича.

Їй соромно стає перед самою собою за всі сі викрути і фальш, хочеть ся думати про себе краще, хочеть ся саму себе впевпити, що вона справді любить в собі ту, кращу половину своєї души і тут вона знов удаєть ся до свого улюбленого методу брехні, запевняючи, що кохає Ів. Страт. — „Ха-ха-ха! вибухає той реготом. — Ні, се вже дійсно така безодня брехні, така страшна, нахабна прірва брехні, що... Та як у вас духу стає говорити се після того, що я чув“... І в голові Нат. Павл. метушать ся сполохані думки, шукаючи виходу. На хвилину вона спиняєть ся на думці — покаятись перед чоловіком, як що її роман викриєть ся. І Іван Стр. 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 на марно. — „Ви не забули мабуть, каже Іван Страт., що я маю на Андрія Карповича векселько... Тепер я його пред'явлю ко взисканію... і післязавтра вся майстерня буде описана і запечатана... І моторчик ваш, що мусить привезти вам автомобільчик, тю-тю! Що? Шах і мат“? — „Ви сього не зробите!“ кричить вона. І на питаннє

Івана Стр. — чому? викручуєть ся відповідю: „Вони не винні“, тоб-то чоловік і його убога рідня. І знов пекучий сором охоплює її душу, що поривається бути кращою, чистішою і вона виправдуєть ся перед собою, кажучи, що Тось „для мене тільки... молоденький мужчина. Ну да, я погана. гидка, я це знаю, я, дійсно, хочу жить, хочу мати роскіш життя, хочу багацтва, я обманюю Андрія і маю любовника. Але, Іване, мені сього мало. Я хочу любить, любить душу, любить“... і спиняєть ся. Іван Страт. одхиляєть ся, вдивляєть ся в неї і тихо, помалу каже: „Коли правда, що ви любите Тося так, як казали йому, то скільки треба жорстокого цінізму, щоб оплювать так свою і його душу. А коли не любите, то скільки цінізму і нахабства в тій брехні. Хіба ні, Наталю Павловно?“ Похиливши голову, вона відповідає: „Кожний бореть ся, як уміє“... Але вона вже не уміє боротись і не вірить у свої сили, в успіх боротьби; вона почуває себе знищеною, роздавленою. — „Я хочу покою, Іване. Хоч смертного, аби покою“. І знову хочеть ся їй вірити в свою чистоту, в свою душевну красу, в те, ще любить вона Ів. Стр., і в душі зринають думки доказати се власною смертю. З сього моменту думки про смерть опановують нею цілковито; вона ще борсаєть ся, жахаючись їх, але вже не має сили їх позбутись — смерть для неї єдиний і неминучий вихід з її становища. Ми не будем ширше зупинятись на сім процесі душевного розкладу, що приводить таки Нат. Павл. до траґічного кінця. Автор зробив се незвичайно талановито; всі ті сцени — се справжня художна інквізіція вимученої жіночої душі, їх треба кожному самому відчути. Ми тілько зазначимо головні пункти сього псіхолоґічного процесу. Таким робом, бажаннє хоч смертного, аби покою і бажаннє морального очищення через саможертву, через смерть ведуть її до одного спіль-

ного знаменника. Але Нат. Павл. так любить красу, радість життя, що нелегко їй зробити останній, рішучий крок. Вона починає вибірати рід смерти. Першу думку, подану Іван. Страт., кинутись з третього поверху на вулицю, вона відкидає: і страшно і може не досягти мети, коли вона не вб'єть ся, а тільки покалічить ся. Тоді Іван Страт. пропонує їй ціаністого калію, що дасть швидку і певну смерть. „А муки великі?“ питаєть ся вона. Налякана відповіддю, що муки великі, вона починає шукати викруту: „Андрій знатиме, що я йому зраджувала. Се вб'є його“. Іван Страт. заспокоює: „О, присягаюсь вам, що нічого не знатиме. Можна випить калій замісць, скажем, лавро-вишневих капель. Помилка, мовляв“. Вона жадає, щоб він повернув їй листи, той згоджуєть ся. Тоді вона каже, що не вспіє знищити листи, він і на се дає їй пораду. Заскочена з усіх боків, вона просить почекати до того часу, як скінчать мотор і підпишуть з компанією контракт. „Мотор ми кінчаємо завтра“, відповідає Іван Стратонович. Отже виходу нема. „О, проклятий!! Проклятий“! шипить в роспуці Нат. Павл. Траґізм її де далі зростає crescendo, коли приходить Саня (сестра чоловікова), називає її „матерью Божою“ і щоб доказати свою любов до неї, хоче справді кинутись на вулицю вниз головою. Разом з тим Нат. Павл. охоплює трівога, чи вже не читає Ів. Страт. листів Андрієві і вона посилає Саню в майстерню подивитись, що робить чоловік. Коли приходять родичи і всі гуртом починають співати, з'являєть ся Іван Страт. і каже, що приніс їй „лавро-вишневих“ капель, себ-то ціаністого калію. Се найтяжча сцена з усієї п'єси. Іван Страт. завдає їй страшенних мук — то пропонуючи „принять капель“, то почитати для всіх „щось“ у голос (листи), то заспівати „Як умру“. Нат. Павл. ще вагаєть ся і ще робить одну спробу над собою і над чолові-

ком. Вона питає його: „А як би я, дійсно, зрадила... щоб ти?“ Андрій Карпович відповідає, що для нього „се був би якийсь один жах. Се був би кінець!.. Се було б гірше смерти!.. Смерть я може пережив би, а обман“... Після того як чоловік пішов, вона приносить з своєї кімнати взяту у Івана Страт. пляшечку з отрутою і в нерішучости спиняєть ся. Входить Іван Страт.; він рве вексель і кладе перед нею нечитані листи. „Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці“, каже він. — „Я завжди в твоїх руках і без листів“, каже на сей раз правду Нат. Павл., бо почуває своє банкротство, почуває, що та внутрішня сила, яка з нею боролась, перемогла її. Смертний присуд її вже підписано, се ясно з її слів до Івана Страт.: „Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життє вірив мені“. Смерть Нат. Павл. тепер тільки питаннє часу.

І сей час хутко настав. Од бельґійської компанії прийшов лист, що мотор прийнято і на нього мають підписати контракт на десять тисяч руб. В першу хвилину се жахає Нат. Павл. „Так швидко!“ каже вона, хапаючись за серце. Розв'язка наближаєть ся форсованим темпом. Другий голос її души, Іван Страт. каже: „Я не маю більше сили. Чуєш? Не маю. Не можу ждать!“ Нат. Павл., вся охоплена якимсь пропасничим настроєм, хутко починає залагоджувати всі свої справи, так щоб після смерти 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 життє спокій і певність в себе — „І дам се брехнею! — каже вона Тосю. — Чуєш: брехнею! Хай живе брехня!“ — „Се негарно“, зауважує той. — „Хлопчику, що есть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною“. Вона хоче бути спокійною і за Тося і робить натяки, що йому була б під пару

Саня, бажаючи навести його на сю стежку. З поводу підписання контракту їх гурток справляє маленьке свято з шампанським. Нат. Павл. виголошує тост: „За все, що дає радість, щоб воно не було! Щоб воно не було: брехня, правда, любов, ненавість, хвороба, навіть... навіть смерть!“

Всі здивовані. — „Ах ви ж... страуси мої! Страуси!“ з сміхом говорить вона до них. Тільки один Іван Страт. прилучаєть ся до її тоста, кажучи: „Ура за все, що дає радість“. Трохи підхмелена, вона зо всіма цілуєть ся, а потім каже, що їй болить голова і йде в свою кімнату принять „лавро-вишневих капель“. За хвилину вона виходить, хитаючись, бліда. І в передсмертну хвилину вона дбає про здоровлє чоловіка і наперед кладе йому на голову мокрий рушник. „Я помилилась... Я замісць капель... випила... ціаністого калію“... Се вже її остання брехня. „Пам'ятай слово“, обертаєть ся вона ще раз до Тося“. „Се доказ“... шепче до Івана Страт. Дуже важний тут ще один псіхолоґічний момент. Іван Страт. „кидаєть ся“ до Нат. Павл. і говорить „люто“ до Тося: „За лікарем!! Швидче!!“ Всі згубили голову, тільки в одного Ів. Стр. гостро озвалась свідома жага життя, як у самого того, хто помірає. І сам він не біжить, а „люто“ звертаєть ся до Тося, коханця, щоб той біг за лікарем.

Так мусіла скінчити Наталя Павловна. Бажаннє особистого щастя, радости життя, хоча б в міщанських рамках і в мікроскопичній 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, мусіла збанкротувати. Дрібно-бужуазний загал з його обмеженим світоглядом і „міщанською“ моралью зробив з неї ту жінку-рабу, для котрої права на власне щастя нема, а є тільки обов'язки перед „ближ-

німи“. „Щастя мужчини — я хочу; щастя женщини — він хоче“, сей афорізм Ніцше як найкраще стосуєть ся до Наталі Павловни. Не маючи сталого і ширшого світогляду, твердих переконань про права і обов'язки особи перед собою і перед громадянством, вона постаралась насамперед укластись в одгорожені для неї сімьові рамки і тоді вже зважилась украсти і собі шматочок особистого щастя, але, щоб заспокоїти свою совість, мусіла утворити штучну ілюзію права на се. Такою ілюзією була для неї апологія брехні. Величезна маса обмежених, посередніх жінок з таким же розумовим і моральним баґажем чудесно уживаєть ся в нашім суспільстві. Але в глибині душі Нат. Павл. жила якась таємнича сила — незалежний від її волі моральний закон, що невідступно і уперто шукав виходу для себе, вимагав признання і виразу свого в самій особі Натал. Павл., в її думках, почуваннях і вчинках.

Той поверховий світогляд, що набула собі Наталя Павл. під впливом дрібно-буржуазного загалу, серед якого вона жила і виховувалась, та міщанська мораль, ті вузько-практичні погляди і заячі звички, все се йшло як раз всупереч з тим законом, сильним і могучим, що не признає ніяких компромісів. Наталя Павл. попробувала взяти його в шори, зв'язати путами брехні, але закон був дужчий і розірвав ті пута, а з ними й життє Наталі Павл. Иньших, більш підготованих до приняття сього закону, він веде до нового, діяльного життя, як напр. Єлену в „Наканунѣ“ Ів. Турґенева, або новітній тип, індівідуалістку Дарью в „Честность съ собой“ того-ж Винниченка. Навіть буржуазно вихована, несвідома Нора у Ібзена знайшла в собі сили для активного протесту во імя „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. Павл. перед її „ближніми“. Наталя Павл. і на такий протест не здобулась. І проте Наталя Павл. має багато спільних рис і з Норою і взагалі з жінками ібзенівського типу. Коли традиції, забобони, застій утворюють взагалі задушливу атмосферу, так несприятливу для розвитку кожної індівідуальности, то жінку вони ставлять в особливо тяжкі ненормальні умовини життя. Позбавлена ширших громадянських прав, обмежена в сферах своєї діяльности, вона і в сім'ї змушена грати пасівну ролю, залежну від волі свого „законного“ чоловіка, навіть при умові, коли в душі її виникає нове почуттє кохання до иньшої людини; сім'я є для неї довічною тюрьмою, звідки їй нема виходу.

Але ж ні проти порядків політичного і громадського ладу, ні проти сучасного інститута сім'ї жінки подібного типу свідомого протесту не підносять. Наталя Павл., очевидно, відчуває, що кохаппє, раз воно незалежно і вільно виникає в душі людини, то так само незалежно і вільно повинно виявляти себе в дійсности і ніякі обов'язки перед „чоловіком“ справжньої моральної сили тоді над ним не мають; але сила забобонної „міщанської“ моралі провести сей прінцип в життє їй не дозволяє. Вона — раба, духовою вродою, розумом, волею дужча і краща за свого пана, вона складнійша і глибша натура, але все ж таки раба. Капіталістичний лад, що де-далі згущує атмосферу життя і унеможливлює нормальні суспільно-економічні і політичні відносини, кличе разом з тим до життя новий, бадьорий клас, в рядах якого вже зарисовуєть ся активна постать жінки иньшого типу, а тим часом свій важкий хід він позначує трупами тих, що не вспіли „опреділитись“ і полягли без ремства „жертвами вечірніми“. Такою „жертвою вечірньою“ і була Наталя Павловна.

Не усвідомивши собі свого конфлікта з околишніми умовами, вона впала жертвою протеста, що замісць вийти на арену життя, загніздив ся глибоко в її душі. Тисячі таких же „непристосованих“ життя викидає за борт...

Поруч з проблємою моралі автор п'єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питаннє ширшої філософичної ваги. Се питаннє: що є істина? Се питаннє одно з головнійших, над котрими б'єть ся людський розум, бажаючи пізнати ціль і змисл істнування людини і всього світу, що її оточує. Неґативна відповідь на нього приводила до траґічного кінця і далеко міцнійші голови. Божевіллєм і смертю скінчив ґеніальний мислитель-поет Ф. Ніцше, ламаючи над ним голову; до божевілля і самогубства довело воно талановитійшого белєтриста останніх часів Гюі-де-Мопасана, що не міг знести абсурдности людського істнування. Не так давно, подібно до Наталі Павл. отруїв ся ціністим калієм вже вельми старий знаменитий соціолоґ Гумплович, що разом з собою отруїв і свою стару немічну жінку, не бажаючи далі тягти важке ярмо непотрібного істнування.

А скільки ж то тисяч молодих життів рветь ся з сієї ж причини, про що ми що-дня читаємо в ґазетах! І хто скаже, де більше істини, чи в роспачливих стогонах Леопарді і песімістичних виводах Шопенгауера, чи в релігійно-філософичнім епікуреізмі Ренана і в інтелєктуальнім індівідуалізмі та в моральнім колєктивізмі Канта? Але два останні знайшли оправданнє свого істнування. Наталя Павл., називаючи істину „постарілою брехнею“, в чім мала свого роду рацію, разом з тим робила хибний вивод, одкидаючи моральний закон, як реґулятор людських вчинків, який з рештою і помстив ся на ній. Власне істнуваннє сього закону (а не перестарілих форм сучасної моралі) і улекшує та певним робом і усвідомлює нам наше

істнуваннє. Людське знаннє складаєть ся з двох основних елєментів: матерії і форми. Матерію пізнаємо досвідом. Без чуттєвих функцій, без доторканого, видимого світа наш розум був би позбавлений всякого змісту. Нема ні одної певної істини, опріч тих, які можна провірити шляхом емпірічних дослідів. Питаннє про Бога, свобідну волю, несмертельність души 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 помочи трьох основних форм людського знання: простороні, часу і причинности. Але ж се не є признаки і взаємини самих річей; се суб'єктивні функції нашого власного інтелєкту, з допомогою якого ми бачимо річи, але ж бачимо ми їх не такими, якими вони є, а якими вони нам здають ся. Таким робом в розумовій діяльности пануючою тенденцією нашого життя є крайній індівідуалізм. 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 „інтелєктуального індівідуалізму“ Кант в своїй „Критиці чистого розуму“. Як бачимо і формула Наталі Павл. про істину-брехню властиво не йде всупереч з сією теорією.

Але в „Критиці практичного розуму“ той же Кант установлює і теорію „морального колєктивізму“, що надає певного змислу і краси нашому істнуванню. Він каже, що в нашій власній особі, в нашій духовій орґанізації, в приказах нашої совісти ми знаходимо простий і абсолютний доказ істнування морального світового порядку, нероздільну частину якого виявляємо з себе ми сами. Моральний закон є найповніший вираз достоїнства лю-

дини; він живе в глибині кожного індівідуума, відчуваєть ся інстинктовно, як найглибша істота його власного *я*, але разом з тим він ставить людину понад те *я* і зв'язує її зо всією людскістю.

Ми почуваємо себе моральними істотами: в сім і містить ся основний факт всіх етичних і релігійних сістем. Се безпосереднє почуваннє переконує нас: „що як в межах сього світу, так і поза межами його, неможливо помислити ні про що таке, що без усяких обмежень можна б назвати добрим, опріч доброї волі і се не через її наслідки, а єдино завдяки її внутрішній властивости“ [1]). Се дає нам правило: „Роби так, щоб мотів твоєї волі (бажання) міг завжди стати прінципом законодавства для всього світу“ [2]).

Погодити свої вчинки з вимогами сього закона Наталя Павл. через брак ширшої свідомости і не здолала.

Тепер годить ся сказати ще кілька слів про технічну будову п'єси „Брехня“.

В своїй попередній статті „Драма живих сімволів“ я старав ся в загальних рисах познайомити з завданнєм і методом нової „псіхологічної драми“. „Брехня“ є чудовим зразком такої драми. В ній вся увага автора скупчена переважно на псіхологічній концепції; інтригу, зовнішні обставини і побутові ознаки усунено на другий план і служать вони побічно тим же псіхологічним завданням, ускладняючи драматичну колізію. В будові помічаємо такі одміни: нема монологів,

---

[1]) Grundlegung zur Methaphysik der Sitten. „Werke“ IV, 241.

[2]) Kritik der praktischen Vernunft, „Werke“. V, 32.

їх заміняє діалоґ героїні з „живим сімволом“, то б то з самою собою, що робить дію натуральною і більш відповідною для інтерпретації інтимних настроїв; нема „докладів“ чи оповідань про минуле дієвих людей, що заштриховано тільки кількома рисами.

Автор не уникнув ефектів в дусі deus ex machina старих мелодрам, але тут вони мають иньше значіннє, як вдячний вираз конфлікту протилежних переживань і зазначення кульмінаційних пунктів в псіхолоґічній еволюції дієвої особи.

На карб авторові варто проте поставити те, що траґічну розв'язку він виніс на сцену, замісць того, щоб довести до найбільшого напруження сподіваннє сієї розв'язки і на тім скінчити п'єсу; се дало б глядачеві можливість утворити в своїй уяві перспективу майбутности і викликало б в йому 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, се гіпертрофізм її архітектоніки: друга дія перетяжена псіхолоґічними ефектами і занадто довга відповідно иньшим діям.

Нова „психолоґічна драма“ вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи. В сій п'єсі складна психолоґія героїні і „живий сімвол“, що виступає побіч неї, вимагають занадто обережного і глибшого відношення артистів, щоб не впасти в чужий тут і вельми шкодливий мелодраматичний тон. Артист, що не з'умів зрозуміти ролі Івана Страт., як живого сімвола героїні, як би не старав ся грати в тон з героїнею, буде тільки шкодити їй. Яко мога менше різких рухів, униканнє вигуків і демоничного реготу, орієнтуваннє не в просценіумі, а навпаки в глибині сцени, непомітність кожної його появи, так званий „внут-

рішній“ глибокий тон і де-яка загальна таємничість всього виконання — от головнійші умови для артиста, що має грати сю ролю. Решта ролів, як реалістичні, без порівняння лекші для виконання. Загальний ансамбль в деталях і суцільно характерна до дрібниць обстанова сцени вимагають найпильнійшої уваги досвідченого, інтеліґентного режисьора.

ЗМІСТ.

Передмова 3

Театральне мистецтво і український театр.

Вступ 5

I. Загальний погляд на театральне мистецтво . 10

II. Артист і режисьор 28

III. Драма 79

IV. Публіка 109

V. Загальні виводи і перспективи 122

Драма живих сімволів 133

В путах брехні 143

Київкнига
Аукціон

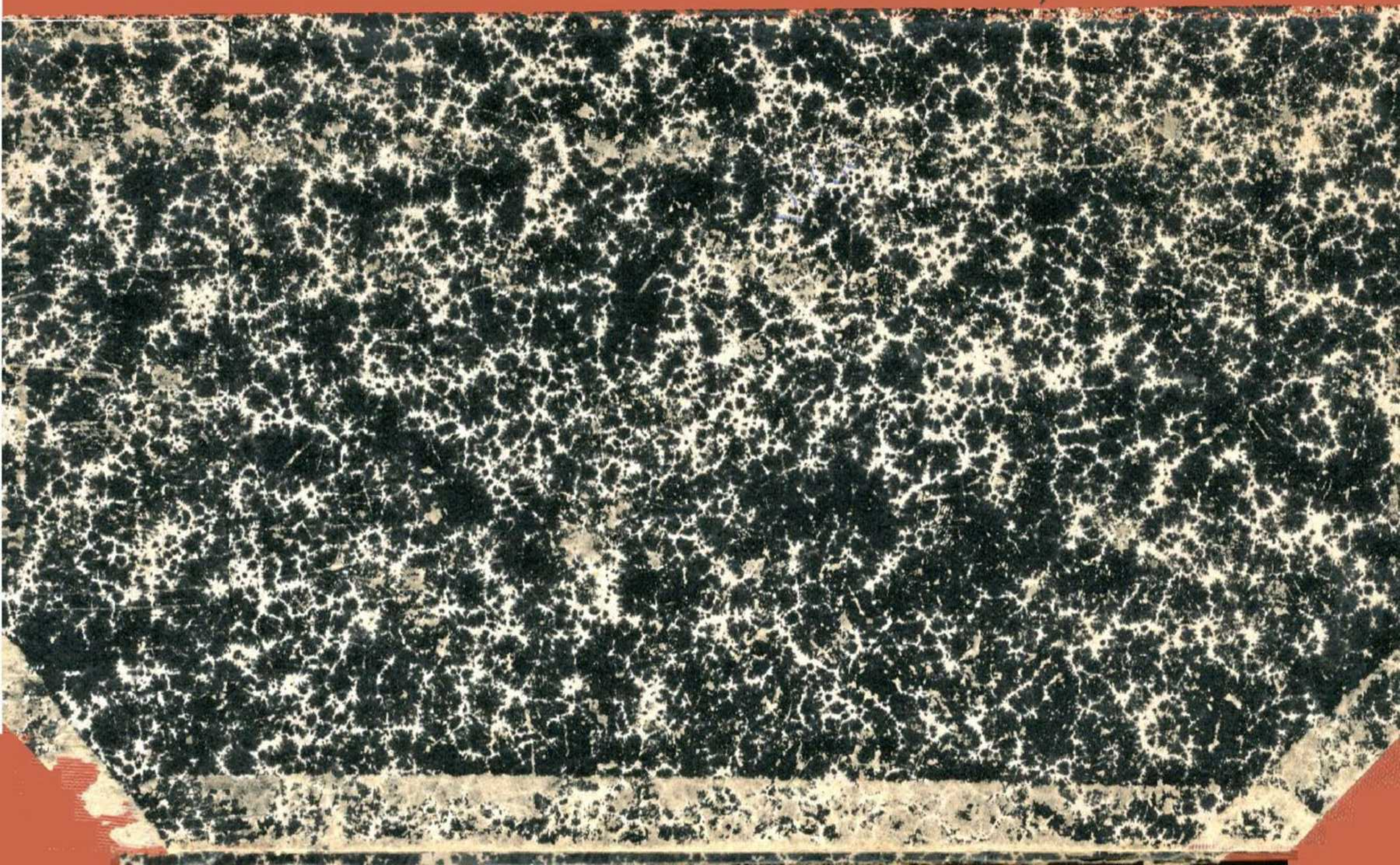
Ф. № 3

Акт № . . . . . .

Порядковий № 22.

Ціна 170 крб. — . . коп.

Магазин № . . . . . .

КИЇВКНИГИ

3. 5612—100.000.