

Микола Вороний.

ТЕАТР і ДРАМА.

Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури.

Видавництво
„ВОЛОСОЖАР“

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—туда, де сяють ясні, тихі зорі...

З долини скорботи і сліз вона всією істотою тяглась у небо, ніби до своєї далекої вітчизни,— і там, у тій блискучій, сповненій несказаних таємниць, зоряній книзі намагалась прочитати тайну буття, тайну великого, неосяжного всесвіту.

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

В ті урочисті хвилини перед очима її натхненної, прозорливої душі розкривались чарівні руни світових таємниць і вона навіч бачила, що цілий світ, і сей і потойбічний—є величезне царство єдиного премудрого Логоса! що буття всього суцього є безкінечна гармонійна 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 зуть ся „Плеяди“.

Електра, Тагета, Меропа, Майя, Целена, Стеропа і Альціона—сі дочки титана Атласа і Плейони—були колись обернені в блискучі зорі...

Так повідає поетичний міф давньої 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 зими, 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 розпочинає свою діяльність.

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

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

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

ВИДАВНИЦТВО.

Театральне мистецтво і український театр.

Troz allem Bemühen eurer Bühnen-
berater
Fehlen drei Dinge zum deutschen
Theater,
Danach sehet euch zum Schluss
noch um:
Schauspieler, Dichter und — Publi-
kum.

Fr. Grillparzer.



останній час нерідко доводить ся чути, що писати про український театр стало майже неможливим. Лекше, мовляв, перейти по натягненій линві через Ніагарський водоспад, ніж написати правдиву критичну статтю, не зачепившись за артистичне самолюб'є, не наразившись на непорозуміння, а часом і гострий конфлікт, з якимсь театральним керманічем. 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 pomoже. 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 „графаретні“ рецензії, які там містять ся, їх не задовольняють.

Безперечно, сей факт „домової распри“ належить до мінусів нашої молододі культури і з ним треба серйозно рахуватись.

На перший погляд зазначений антагонізм між служителями Мельпомени, артистами та її гарячими прихильниками, театральними критиками може здатись цілком незрозумілим. Адже-ж і тих і других 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 антагонізму? 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 полеміку, що ще більше розігриває їх запал, викликає гнів, а відомо, що гнів навіть Юпітера робив несправедливим. Але, придивившись глибше до внутрішнього змісту сього антагонізму, я мушу сказати по совісти, що всі мої симпатії все ж таки лежать на стороні... артистів.

Що там не кажіть, нехай наші артисти спеціально техніки сценічної гри і не вчились, але ж вони практично, протягом довгих років, засвоїли її собі, зробились спеціалістами своєї справи і вже дають нам щось певне, вироблене і позитивне. Що ж позитивного дає нам наша сучасна театральна критика? Ніхто, мабуть, не стане сперечатись з тим, що взагалі наша молода преса ще не встигла „вбитись в колодочки“, стати на твердий ґрунт. Де-ж було їй виробити справжніх 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 європейських зразках сценічної гри, щоб уміти сностерігати найтонші деталі, найглибше переймати ся тайнами інтуїтивно-умислової творчості артиста, розуміти будову режисьорської перспективи? чи-ж нарешті компетентні вони настільки, щоб з колективної творчості 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 ідеолог німецького театрального мистецтва, революціонер сцени і організатор Мюнхенського Художнього Театру Г. Фуке в своїй книзі „Революція театра“ каже: „Багато дуже розумних, інтелігентних критиків, що при аналізі якогось романа, художнього твору або якоїсь картини виявляють не тільки гострий розум, але і тонкий смак, при розгляді гри актьора виказують себе цілком безсилимими 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 знарядде літератури“.

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

можуть задовольнити артистів, ніж рецензії їх німецьких колег.

Недавно один український артист приблизно так виливав мені свої жалі. — „Та що ж 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 утворенне художного театру, бо ми вже його маємо“, а в другий раз, не сіло- не впало, обурить ся і сипле лайкою: „гнали погано... постановка погана... Сором було сидіти в театрі“... А п'єса йшла в старій постановці і не могла йти ні гірше, ні краще... Скажіть же мені, де аналіз гри акторів, де мотиви, логічні висновки, через що тоді гнали добре, а тоді погано? Ну скажіть же, навіщо сі рецензії? кому вони потрібні?“.

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

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

вами, а головню 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 життя не жде, воно висуває на „порядок денний“ все нові й нові проблеми і з кожним кроком ускладняє нашу національну творчу роботу. Український рух росте, але росте гіпертрофічно, дезорганізовано і потребує координації сил і засобів. Боротьба корисна, вона освіжає і оздоровляє творчі сили, але тоді, коли вона ведеть ся з принципіальним ворогом, а не з самим собою, не в своїм власнім організмі. Се повинні пам'ятати всі наші національно-культурні робітники, щоб не марнувати своїх сил.

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

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

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

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

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

I. Загальний погляд на театральне мистецтво.

Кожного разу коли я починаю міркувати над становищем нашого театру, мені мимохіть спадає на думку, наведений в заголовку статті, терпкий афоризм визначного німецького драматурга:— „Не вважаючи на всі зусилля театральних порадників, німецькому театрові бракує нарешті все ж таки трьох річей: *акторів, письменників* (власне: драматургів) *і публіки*“.

З того часу, як були написані ці 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, Зонненталь, Левінський; тоді ж появились в Берліні Фр. Міттервурцер і Кайнц, що перші почали „грати“, а не тільки деклямувати класиків. В Гроні натаблів сього театру тим часом визначились імена ідеологів театрального мистецтва: Лаубе, Гутман, Гаґеман, Гарден, Отто Брам, Девріен, Теодор Вольф і особливо отсе недавно—революціонери німецької сцени Макс Рейнгардт і Георг Фукс. Головними етапами на шляху еволюції були: старий класичний Lessingtheater далі — натуралістичний театр герцоґа Мейнінгенського, за ним специфічно-натуралістична „Вільна Сцена“ (властиво реалістична, бо її „на-

туралізм“ був репрезентований переважно Ібзенем і Гауптманом) і нарешті „Театр 5-ти тисяч“ (давня грецька трагедія в стилізації) М. Рейнгардта і „Мюнхенський Художний Театр“ (театр „реж'євної сцени“) Г. Фукса. На скрижалях німецької драматургії записали тоді-ж свої імена: Г. Зудерман, Г. Гауптман, А. Шніцлер, Ф. Ведекінд, Гуго фон-Гофмансталь і інші.

Коли до всього згаданого вище взяти на увагу, що, організовані на товариських підвалинах, театри: „Вільна Сцена“ налічує 15,000, а „Нова Вільна Сцена“ — 45,000 постійних членів, при величезних театрах в самому Берліні, то їдкий афоризм Грільпарцера тепер прийдець ся признати вже анахронізмом.

Безперечно, і український театр за сей же час мусів перебути певну еволюцію, — та чи-ж настільки значну, щоб згаданий афоризм стратив для нього всю свою їдкість? Чи не бракує ще нашому театрові: актьорів, драматургів 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 індивідуальний внутрішній світ, в котрім що хвилини відбуваєть ся незупинний творчий процес, що складаєть ся з двох основних акцій: 1) відбивання в психічних глибинах всього того, що приходить туди з околиць світу і 2) особистого реагування (відношення) на ті прояви околиць світу. Се особисте реагування виявляєть ся в так званих у філософів „регулятивних нормах“, до яких належать релігійні, моральні, правні і естетичні ідеї: ідеї сі кристалізують ся в певні переконання і нарешті в останній стадії замикають ся в кодекси, дог-

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

Але живучи в громаді, людина шукає єднання, творчого обміну з подібними до себе і свою індивідуальну творчість виявляє двома шляхами. Для з'ясування закономірности світових явищ, що відбилися в її душі, вона шукає поміж тими явищами характерних відзнак і свої спостереження комбінує в формули, логічні системи; се шлях науки. Другий шлях веде до відтворення світу в художніх образах, для чого людина послуговується фарбами, словом, сценічними засобами; се шлях мистецтва. В першій випадку дається перевага емпіричним дослідям, абстрактним виводам; в другій — власній інтуїції, образній фантазії. Самостійні і різні по характеру, шляхи ці нерідко перехрещуються.

Мистецтво поділяється на різні галузи, що складають з себе дві головні групи: мистецтва статичні і мистецтва динамічні. Мистецтва, що пробувають в певній стадії спокою, що мають на меті остаточний наслідок художньої творчости, відбитий на завжди в закінченім образі, зафіксований на вічні часи в тій чи иньшій естетичній формулі, як наприклад малярство і різьбярство, се і будуть мистецтва статичні, „мистецтва буття“ (Sein). Иньша річ, коли ми дістаєм естетичні переживання тільки в момент відтворення, в момент репродукції чиягось твору кимсь иньшим. Се нам

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

Серед мало свідомої публіки часом можна почути думку, що творчість музиканта, актора—низча і простіша ніж творчість композитора, драматурга, бо сі останні, мовляв, дають щось своє, самостійне, тоді як музикант і актор відобрають вже готове, чуже. Безперечно, ся думка походить з вульгарного, неглибокого розуміння і музики і театру. Проти цієї 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 цієї ріжниці трохи ближче.

В творах малярських і різбярських ми знаходимо художню інтрєпетацію ідеї Краси в закінчених і вже непорушних образах; праця і натхненне 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 значінне, як твори художні і так само належать до мистецтва статичного. Але є в них і окрема властивість: їх можна трансформувати, перенести з сфери мистецтва статичного в сферу мистецтва динамічного, то-б то грати, виконувати на сцені, тим часом як малярство і різбярство до сього непридатні, бо навіть найменші спроби „ожи-

влення“ цих мистецтв давали самі нікчемні наслідки, в чім можна переконатись на прикладі кінематографа і „живих картин“. З того моменту, як драма переходить на сцену, вона вступає в нову фазу, перестає бути „писаною“ і стає „творимою“, а разом з тим ніби тратить і на своїм первістнім значінню. Письма сфера мистецтва вимагає і иньшого творця, і от замість автора виступає нова особа—актор, який є тепер persona grata, а автор відходить на другий план, за межі сцени. З сього погляду культурна праця актора (і музиканта) цілком відмежовуєть ся і акторові належить місце, як художникові, в ряді всіх иньших діячів мистецтва. Актор 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. Своім талантом і особистою творчістю він обертає статичне в динамічне, мертвим знакам, писаним словам дає життя в згуках свого голосу, проєктовані 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 актор.

З того, що є в „написаній“ драмі і що належить творчости драматурга, актор робить те, що „повинно бути“, що лежить за межами „літературного“ твору і що належить особистій творчости актора—він дає „твориму дію“. Ся „творима дія“ є така-ж велика тайна, як і натхненна праця драматурга. З сього боку він не висше і не низче від драматурга, він виконує самостійне естетичне завданнє, про яке драматург 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 її діаметрально

протилежні. Залежність актора від автора п'єси хіба така, як маляра від природи. Краєвид гарний і сам по собі, але маляр перепускає його через свою художню призму, намагається віддати суть його краси в своїй індивідуальній інтерпретації, в омані своїх творчих мрій і візій. Номо additus naturae, як вчить Декартовська формула. Що з того що актор 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 трагедію душі. Мистецтво актора таємнійше і глибше, воно полягає в „творимій дії“, в тій хвилинній зміні картин і образів, що родять ся і згасають, в тих перебіжних блискачках думки, що відбивається в погляді очей, в тремтінні нерву десь в куточках уст... А та укрита, мовчазна драма, що ховається за словами, за фразами, драма моменту, ненаписана, а може й недодумана автором? От власне виявити сю „ненаписану“ драму і є завданням актора. Творчість актора кінетична, вона вся — в моменті руху життя, *in statu nascenti*, в процесі творимости. Яка-ж вона в такому разі відмінна від статичної творчости драматурга, яка самостійна і значна! Щоб виявити „ненаписану“ драму, скажем Шекспіра або Ібзена, в сценічній дії, в досконалих образах живої, динамічної краси, треба бути художником такого-ж величезного масштабу. Звичайно, не середнього „поденщика“-актора я тут маю на увазі, ставлячи такі вимоги. Але буває і навпаки, коли актор переростає автора, коли йому навіть соромно стає грати „такі дурниці“. В таких випадках нездарність автора актор надолужує своїм талантом, облагороджує і ролю і п'єсу до непізнання. Яка-ж тоді його залежність від „чужих“ слів, від творчости первісного автора?

Старий театр, театр натуралістичного з'обра-

ження побуту, не завдавав собі клопоту над розв'язуванням складних проблем мистецтва. Силою нової культури ми змушені прокладати шляхи в сферу філософично-естетичної абстракції. Новіший час розсуває актьорові рамки його динамічного мистецтва, вимагаючи від нього не сліпого виконання того, що написано автором, а самостійної філософично-художньої праці, що виявляла-б на сцені скриту, ненаписану трагедію життя.

Але індивідуальна творчість актора мусить бути і в означеній, певним робом, залежності від автора, 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 (динамічного) і підлягає вже іншим, цілком одмінним законам творчості, бо з „писаної драми“ стає „творимою дією“; причому ргіма persona в ній — вже актор, а автор відходить на другий план.

До речі, тут являєть ся питання: даючи першенство актьорові, чи не принижуємо ми тим самим автора і його творче значінне? Думаю, що ні. Як художній літературний твір, обрахований на читача, драма вже виконує своє високе призначінне, але для сцени вона є поки що мертва. Ту роботу, що доповняв своєю уявою читач, має тепер виконати актор в образі, руху, вияві емоцій і ідейнім освітленні, завдяки чому глядач вже не потребує крутити головою і фантазувати, бо має перед очима все в готовім, викінченім вигляді. Тому-то писана драма для творчості актора є тільки схемою з відповідним текстом.

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

лектива (виробити ensemble), тримаючись провідної ідеї схематичного матеріалу драми в певних межах сценічної умовності що до виконання ролів і декораційної обстанови. Це координаційне завдання (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 деталей, засвоївши її провідну ідею і ритм (настрій) настільки, що являється немов би alter ego автора, укладає свою перспективу і план (монтіровку та комбінації інших технічних засобів) і порозумівається з виконавцями що до цілої будови п'єси.

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

Я уже сказав, що п'єса для спеціальної творчості актьора є тільки схемою, в умовній значінню цього слова. Але схему можна засвоїти тільки розумом, а не явним созерцанням образів, яке й є єдиним найлегшим шляхом для перейняття в себе наслідків творчості. Треба, значить, знайти способи, щоб зафіксувати почуття глядача на конкретній образі. Сій фіксації помагає сцена. Вона є та форма, що вбирає в себе зміст п'єси, вона конкретизує життя духа, зарисоване лиш в абстрактних штрихах. П'єса тим і характерна, що вона ще потребує інтерпретації, пояснень, толкування (що й робиться в ремарках почасти автора, ~~відомо~~ відомо режисьора і актьора), чого цілком

не треба, скажем, в епічному творі, де все яєно 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 індивідуальна 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 біделід авторового лица. В сим пункті власне драма тієно 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 загалу, 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 відповідних засобів і не змогла виконати свого завдання. Значінне сцени в з'ображенню дії таке велике, що її засобами до певної міри можна вирівняти і дефекти автора. Сучасна сцена ускладнила свої завдання не тільки наслідком свого органічного розвитку, але і наслідком зміни характеру літературно-художньої творчости. Коли ранієи духового життя малювали ся в драмі різкими, примітивними штрихами, то тепер потрібна ціла композиція фарб, гармонія найделікатнієших тонів, щоб змалювати якесь чутте. Натурально, що ускладненне 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-

мпх кутиків душі, такий характерний для сучасних драматургів, викликає потребу якось локалізувати вражіння. Треба установити певну пропорцію між кількістю почувань, можливих для засвоєння і кількістю тих почувань, що дає твір автора; треба відмежувати в певній координації всю масу випадкових переживань 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 динамічному приходять і всі иньші статичні мистецтва (малярство, різьбарство, архітектоніка), а також і різні галузи науки. Щоб стояти на відповідній височині режисьор і актьор повинні мати універсальну освіту.

Шопенгауер каже: „Твори поезії, різьбарства 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 розумієть 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 найдосконалішим для зрозуміння ідей творчости широкими масами' людю.

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

мистецтво актора — чого тільки там нема! Коли всі ці мистецтва, всі ці 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 Шілер 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. Белінський. Так розуміли вагу театру визначні люде минулої епохи.

Весь секрет впливу театру, вся колосальна вага його полягають в його соціальному характері. Його основна база: почуттє, настрої. Його найблизше завдання: об'єднання людей в одних, спільних всім почуттях. „Всяке мистецтво, каже Альфред Фулле, є засіб соціального поєднання і, може, навіть більш глибокий, ніж иньші; бо однаково думати се без сьмніву 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 колективна сугестія („внушення“). 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 сугестивних засобів; головне значіння його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім що воно надихає (внушає), примушує думати і почувати; високе мистецтво — се мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію, сугестія ж може призвести так само до лихого, як і до доброго“.

Виходить таким робом, що сама природа 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 залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні і иньші в їх послідовних змінах. Рівнобіжно з течією 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 радості і разом сарказму. Величні в своїх „трагедіях Фатума“ Есхіл і Софокл, скептичний Евріпід і веселий в своїх сатиричних комедіях

Арістофан — представники змісту того театру; Арістотель його ідеолог. Дві маски: сміху і страждання — символ мистецтва, що виявляв єдину, неподільну, але двоїсту в своїх формах суть театрального дійства і втілених ним творчих переживань людської душі. Не вважаючи на потяг до реалізму (в п'єсах Сенеки), в Римі театр занепадає, у Візантії падає і нарешті зникає. В IV в. появляють ся зародки театру в формі моралітє і містерій релігійно-морального змісту та давне-класичного характеру і в тій фазі застигають на довгий час. В XV в. сей театр дефіренцюєть ся на мійський і сельський, при чому мійський має вже світський характер. В XVI в. Шекспір в Англії і Лопе-де-Вега та Кальдерон в Еспанії відкривають нову еру театру, 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 елементи античности (псевдокласицизм). Нарешті Мольєр визволяє французький театр від блазенського елемента, позиченого у еспанських драматургів, виводячи на сцену замість маріонеток живих людей і підготовляє ґрунт, на якому німецькі поети епохи Sturm und Drang'a звели ту величезну будівлю мистецтва, що розвивалось далі на протязі XIX в.

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

За весь сей час в напрямку західно-європейського 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 стри-чаємось.

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 відрізняє 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 приемних 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 иньшій 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 театру, яка, мовляв, керуєть ся самоцільними, виключно естетичними законами, вони виступили проти накидання йому моральних, політичних і иньших тенденцій. Своім завданням вони поставили — чисте мистецтво; своїм гаслом оголосили: „Le théâtre pour le théâtre“. Георгі Фукс в своїй книзі „Револуція театру“ так висловлює завдання нового театру: „Справжня драма, а значить і драма, призначена для нашого нового театру, зовсім не цураєть ся життя, але бере в нього з кожної сфери буття невиправно, неясно заложені в ньому мотиви форм і руху, щоб обернути їх у вихідні пункти для нових форм, де вони могли-б виявитись з більшою повнотою, єдністю і гармонією. Таким робом драма збагачує наше життя, здійснюючи головну мету сценічного мистецтва: настроїти душу на святочний лад, визволити її з лещат випадкової, тимчасової тілесної обмежено-

сти, відкрити перед нею „новий світ“ з новими, більш інтенсивними формами діяльності“. Відповідно цьому завданню прийшлося наново перебудувати театр не тільки з боку ідейного, але й технічного. „Rethéâtraliser le théâtre от лозунг, під яким виступили новатори. Появляють ся нові театри: Московський Художний театр, Художний театр в Мюнхені, Театр-Студія в Москві, стилізовані постановки Гордона Грега в Англії, стилізовано-класичний театр М. Рейнгардта в Берліні, спроби стилізації Мейерхольда в Петербурзі і різні les théâtres intimes на Заході. Різко і ясно окреслити всі ці галузи театру досить трудно. Можна поділити їх хіба на дві визначні течії: неореалістичну що вже більш менш знайшла свою форму і загально-символічну, що ще не вийшла з стадії шукання.

Реалізм „нової драми“ (або як ще кажуть „драми живих символів“) — се синтез розкиданих у світі дрібниць, з яких складають ся окремі моменти життя; реалістичний психологізм цієї драми (драми Ібзена, Гавптмана, Пшибишевського) цураєть ся всякої піднесености, гарних, ефектних фраз, так само як і взагалі ефектної дії; в собі він претворює різноманітність деталей всякого явища, беручи з величезної маси сил, з яких він складаєть ся, лиш ті, що конче потрібні для його існування. Головні засоби цього театру: реальна до найменьших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні.

Символічна течія виходить з тієї тези, що не театр повинен давати толкування 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 завдання глядача. Головним засобом своєї творчости символічний театр вважає стилізацію. Під стилізацією

же визначний представник цієї течії Мейєрхольд розуміє: „не точне відтворення стилю даної епохи, або даного явища, як се робить на своїх знімках фотограф. З розумінням „стилізації“ на мою думку, каже він, невідривно звязана ідея умовности, узагальнення і символу. „Стилізувати“ епоху або явище значить всіма виразними засобами виявити внутрішній синтез даної епохи або явища, відтворити скриті і характерні її риси, які бувають у глибоко скритому стилі якогось художнього твору“.

Обидві течії — неореалістичну і символічну єднає одна спільна риса: відкидання натуралістичних методів „старого“ театру.

Полишаючи на боці питання — який з трьох розглянутих типів театру (натуралістичний неореалістичний і символічний) має за собою більше рації існування (про се з часом скаже саме життя), треба зазначити, що взагалі умовини сучасного життя зовсім не сприяють нормальному розвитку театру. „Мистецтво, каже Р. Вагнер, завжди було прекрасним дзеркалом громадського устрою“. Наш сучасний капіталістичний устрій не тільки відбив ся в мистецтві, він зробив його своїм слугою, поприхачем, 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 — попиту і пропозиції — стають, як і все иньше „міноюю вартістю“, найголовніше те, що на творах сучасних художників здебільшого відчувається значний вплив пануючого класу — буржуазії. Буржуа платить і художник мусить потрапляти його смакові. От як малює сучасний стан мистецтва той же Р. Вагнер: „Ось Меркурій — бог торгівлі, ось вам його покірний слуга — сучасне мистецтво. Ось вам мистецтво, що тепер заповнює весь цивілізований світ. Його правдива суть — індустрія,

Його моральна мета — зиск, його естетичний стимул — забавка для тих, хто нудьгує. З серця нашого сучасного громадянства, з його кровеносного центра — спекуляції на велику ногу — бере наше мистецтво свої поживні соки; воно переймає бездушну грацію у виснажених останків лицарської середньовікової умовности і зласкавлюєть ся знижати ся з виглядом християнської добродієвности, яка не погидує навіть лептою бідолахи, до самих глибин пролетаріата, деморалізуючи, збавляючи людської подоби все, де тільки розливаєть ся отрута його соків“. Все се в рівній мірі можна сказати і про сучасне театральне мистецтво. Головний контингент театральної публіки се велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі дозволити таку втіху; пролетарій 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 прояви 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 пориви йому чужі і незрозумілі, все на світі він цінує з погляду власної користи; він охоче скоряєть ся пошлomu авторитетові і полохливо ховаєть ся за спину абсолютної більшости, — тому, власне, філістер завжди проповідує „теорію золоті середини“, що дає йому можливість вигідненько і без турбот котитись по шляху життя; в сім весь його ідеал існування. Трошки сентиментальности замість глибого чуття, скільки завгодно пафосу і фальшивої романтичности замість певних, незалежних етичних і естетичних прин-

ципів — от се його духова вдача, що з призи́рством ставить ся до всього понадбуденного, правдиво-благородного, вільного і відважного. Одритий і щирий характер внутрішніх відносин людини до себе і до иньших, до релігії, моралі, установлених інституцій, складність переживань інтелігентської душі, 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 „по́питу“. 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-Гіньоль“, „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 оргію коло Ростанового „Шантеклера“). З рештою з театром починає конкурувати кінематоґраф як дешевший рід втіхи для дрібної буржуазії. В таких умовах театр безперечно вступає в критичну стадію. Культурне значінне 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 підвестись на високий щабель культурної сили. Сцену тільки й можна розуміти як художний про́яв всенародної національної культури. Культура є продукт всенародного, віками надобного скарбу. Тому і сцена

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

Театр і культура повинні злитись до купи.

Тільки при такій умові сцена перестане бути партійною трибуною, кафедрою, перестане бути і місцем нездорових втіх, а зробить ся свободним 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 вищої індивідуальної свободи і таким робом удосконалити в межах можливого свою власну індивідуальність“.

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 оргії Духа. Що б там не казали педанти про морально-педагогічну місію театра, мусимо признати, що всі йдуть туди не з обрахованим заздальегідь бажаннем чомусь навчитись, а насамперед з бажаннем, по всіх тривогах дня, відпочити душею, освіжитись, пережити хвилини високого захвату. Школа, кафедра, трибуна мають своє спеціальне призначінне, як чинники громадського розвою і виконують свої завдання в иньшій

місці. В храмоподібній будівлі театра мистецтво тільки тоді досягає своєї мети, тільки тоді має своє виправдання, як спеціально театральне мистецтво, коли воно опромінює нас своєю одухотвореною красою, зворушує до глибини душі, сп'яняє. Вибух екстазу, оргіазм — от його найголовніший стимул. І чим яскравіше воно як мистецтво, тим більше воно розпалює в нас оргіазм. Власне на цьому і тримається те, що я назвав „творимою дією“ драми і без чого мистецтво стає ремеслом. Умілість, розум, техніка тут грають другу, швидче помічну ролю, і тому часом звичайна проста пісенька, шаблонова п'єса навіть у виконанні молодого недосвідченого актора або аматора можуть зробити вражіння, коли в тім виконанні буде хоч крапля широкого 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 виконання її викличе в юрбі оргійне зворушення. 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 оргіазм сучасного театру, сам по собі неглибокий змістом, де-далі стає плиткіїшим, дрібніїшим; він як дешеве, фальшоване вино, одурманює голову і лишає по собі тільки важкий чад похмілля. Се вже не той оргіазм від грецької трагедії, про котрий казав Арістотель, що він очищає душу від страху і жалоців під впливом трагічної краси конфлікту. Я не маю місця розводитись ширше про се явище, укажу лиш побіжно на дві головні його причини. Перша — се низький рівень літературно-драматичної продукції останніх часів, яка під впливом буржуазного смаку постачає всякий мотлох на сцену; друга — взагалі занепад театрального мистецтва, що, від-

гукаючись на поінт тієї ж буржуазії, вироджується в дешевий рід втіхи, забавки. В сучаснім храмі театрального мистецтва не відчувається ся присутність „бога“, натхненного творчого духа на сцені і коли навіть у якогось поодинокого виконавця і пробивається часом щирий захват, безпосередній екстаз, то йому або бракує цілоти і глибини або він має випадковий, невідповідний характер і тому великаго вражіння не справляє. Мистецтво, відповідаючи вимогам індустрії, в кращім разі постачає добросовісний „продукт“ високої фабричної марки, але не художній твір. П'єси і ролі чепурненько обробляють ся, виглядають чистенько, коли хочете, блискучо, але бездушно і... „пошло“. Сучасний театр не має ясно вираженого стилю; разумінне „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. Геніальна артистка нашого часу Елеонора Дузе в таких, доволі таки ексцентричних, виразах висловила ся якось з данного поводу: „Щоб врятувати театр, його треба зруйнувати. Актори і актриси повинні всі вигинути від чуми; вони затрують повітря, вони роблять мистецтво неможливим“. Що справа театру стоїть дуже кепсько, з сим трудно не згодитись, але певно не так вже й безнадійно, як се ввижається палкій уяві знаменитої італійської артистки. Доказом цієї думки можуть бути ті нові шукання в сфері театрального мистецтва, що, як я вже згадував раніш, вилились в дві більш виразні течії — неореалістичну і символічну.

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

совою“. Справді, ся інтелігенція зверхнім укладом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але своїм світоглядом, псіхікою вона наближаєть ся до псіхіки робітничої, пролетарської. В сим мене підтримує і „еретичний“ погляд проф. Д. Овсянико-Куликовського, що каже: „рідклад буржуазної псіхології є не стільки виснага, скільки псіхологічне переобразование під впливом новітньої псіхології робітничого класу“. В пристосованню до зазначеної інтелігенції можна признати рацію і ще більшій його „ересі“, а власне, що „між буржуазною і робітничою псіхіками нема непримиримаго антогонізму.

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

Більш життєвої сили, непосредности і логічної послідовности виявила неореалістична течія, репрезентантом якої є Московський Худож-

ний театр Станіславського і Немировича-Данченка.

До речі, 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 розумінням слова „натуралістичний“, тим часом як між останніми двома розуміннями лежить велика різниця. Натуралізм в мистецтві — се непотрібна імітація дійсности або просте її фотаграфування, тоді як реалізм зображає життя, шукаючи в нім правди художньої, а не фотографічної; зображаючи життя, реалізм його художньо переображає і показує його таємну, скриту глибину. Реалізм таким робом виявляє нам крізь зверхню форму життя його ідею, його „нумен“, як кажуть філософи. Скоро лиш сей „нумен“ зникає, лишається сама тотожність життя і місце реалізма заступає грубий натуралізм, імітація зверхніх форм життя, що з дійсним мистецтвом нічого спільного не має.

Неореалістичний Московський Художній театр — чи не єдиний в світі, що найбільше наблизився до майбутнього дійсно культурного театру, наскільки се, звичайно, можливо за сучасних умовин політично-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 — художньо-свідомий і одухотворений), він потім зрікся цієї пересади технічних ефектів; ідучи далі, він не зупинився 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 культивувати на сцені стиль — стиль епохи, стиль нації (особливо в постановках: „Царь Федоръ Іоановичъ“ і „Горе отъ ума“), стиль письменника (А. Чехова). І поскільки 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 одсталім народам, нема. Тепер є кілька культурних народів, що раз-у-раз зносять ся і конкурують межі 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 позичанне і наслідуванне 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 инше, як здатність асімілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про самобутність її національної творчости. Д. Овсяннико-Куликовський з сього поводу каже: „Місцеві огнища національної творчости займають ся полум'ям від загального її ог-

нища. Так само, як місцеві огнища займають ся полум'ям 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 иншим 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 акторів, драматургів і публіки? Зауважу, що при розгляді буду мати на увазі наш театр, як прояв нашої національної культури в порівнянню до проявів загально-людської культури, наскільки вона відбилась в кращих європейських театрах і з'окрема в Московськім Художнім театрі, котрий, як більше знайомий нашій публіці, може бути разом з тим і зразковим.

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

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

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

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

З сим поглядом можна було б згодитись, як би актор 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 труднощі, особливо коли акторові випадало, наприклад, грати в історичній п'єсі характер, неясно зарисований. Самъ Коклен розповідає про одну таку пригоду з ним самим. Йому довелось грати ролю принца Мантуанського в п'єсі 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 директора театру 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 Потье. 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 запевнення Коклена мені нагадує відповідь того наївного москалика, котрий на увагу офіцера, що він іде „не в ногу“, простодушно сказав: „та то, ваше благородіє, вся рота не в ногу йде“. В данім разі йшло навіть не про історичне освітлення характеру, бо в п'єсі висміював ся романтизм, явище сучасне Кокленові. 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'єсі К. Делявіня „Людовик XI“, наліпив собі традиційні „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 інтелектом і з таким глибоким знанням історії сей актор міг добре розуміти характери і освітлювати їх в дусі епохи, хоч би мав навіть визначний талант. А що ж зробить без глибокого інтелекту всебічної освіти і ерудіції актор з ролю, яка має під собою певне філософичне об'ґрунтування, напр. з ролю Івана з „Братьевъ Карамазовыхъ“ Достоевского? Адже ж в діалозі Івана з чортом (вла-

ство в монолозі з самим собою), виразно проходять ті течії філософичних думок, з яких повсталала ціла система Ніцше. Тут і „неприємлемость міра“ і „преодолѣніе челоувѣческаго“ і атеїзм і „челоувѣкобогъ“, звідки вийшли пізнійше у Ніцше „антихрист“, „надлюдина“ і т. д. Хоча Ніцше і називав Достоєвского „своім великим учителем“, але ми знаєм, що його філософичний світогляд склався самостійно і незалежно від Достоєвського. А про те чи не з одних джерел пили вони обое, щоб прийти до однородних висновків? Тут з одного боку вплив елінського світу (трагедіі), філософії Канта і Шопенгауера, з другого — точних виводів позитивної 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 „Братъевъ Карамазовыхъ“, а всього Достоєвського; а глибше пізнати його всього можна тільки через Ніцше та ще й будучи ознайомленим і з тим попереднім обґрунтуванням, на яким збудувались і Ніцше і Достоєвський. Може мені завважать, що я ставлю занадто великі вимоги до актора взагалі, а тим більше маючи на увазі виконання тільки однієї ролі. На се скажу, що коли грати сю ролю „так собі“, як ранійше грали шаблоніві актори, то се буде нудна, фальшива декламація, від якої глядачі посянуть або повтікають з театру, а коли дивитись на актора, як на творця високих, самостійних цінностей, то в сій ролі актор мусить в художній інтерпретації виявити власне індивідуальне розумінне найменших укритих деталей 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 натхненої творчості в суцільно - закінченім образі, запалити солодкою мукою оргіазма душу глядачів. Се буде високе мистецтво, висока творчість. І власне так грає сю ролю артист Московського Художнього театру Качалов. Се є зразок того, на який високий щабель може підвестись справді інтелігентний 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 акторам. За останній час різні драматичні школи і курси дали нову генерацію артистів з доброю технічною підготовкою, а рівнобіжно з сим підвищив ся і загально-освітній ценз актора в Росії. До порядної трупи тепер не візьмуть актора без фахової і загальної освіти і в кожному разі такий актор там собі становища не здобуде. Особливо високу „культуру актора“ виховує тепер Московський Художний театр, що має і власну драматичну школу.

Але на жаль слухність Посартових закидів приходиться признати, приклавши їх до сучасного українського театру з тою лиш відміною, що сей театр до того ж і особливими талантами тепер не визначається. Українському акторові фахову освіту заміняють практика і досвід, що так легко виробляються в „рутину“, а дійсний талант заступає так зване, „нутро“, інстинкт, що зводить його на вузькі манівці. Але наші актори люблять навіть пишатись сією „школою нутра“.

Колись Гете, захоплюючись майстерністю французьких поетів, називав своїх німецьких колег „дурнями“ за їх неумцтво і пишання сим „нутром“.

Він казав Екерману: „Наші німецькі дурні боять ся, що позбудуть ся таланта, коли попрацюють, щоб надбати знання; між тим всякий талант му- сить житись знанням і тільки при його допо- мози він опанує своїми силами“. Наш актор, не маючи освіти, ширшого світогляду,—позбавлений і власного критерія, що допоміг би йому орієнту- ватись в складній сценічній ситуації, зрозуміти часом загадкову психологію героя. Тому й грає він так, „як заведено“, як корифеї установили, по чужим зразкам: та ж *mise en scène*, та ж ма- nera 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 инше місце, як заакцентує якийсь коло- ритний вираз, де почухаєть ся, де позіхне, де сяде. Се не творчість, се якась грамофонна пла- стинка з наспіваним номером. В драмі актор чи актриса старають ся надолужити уславленим „нутром“. Що ж се за „нутро“? Може се й є той „огонь святого вдихновенья“, той творчий екстаз, що збурує *mare tenebrarum*, таємні глибини під- свідомого в людині, звідки, як Венера з піни мор- ської, встають чарівні фантоми, але вже втілені в живі, художні образи? Може се той екстаз, про котрий я казав, що він стрясає душі глядачів і за- палює їх огнем оргіазма? От же ні; звичайні, середні актори і актриси на се не здатні—се дар вибра- них, виключно талановитих натур. „Нутро“ се здатність, здебільшого поверхово і наосліп, запал- ятись там, де се на думку виконача потрібно або де наперед загадає режисьор— „нажми“, мов- ляв. Се те-ж „номер“ і його особливо люблять ріжні прімадони і героїні. Існують, коли не по- миляюсь, всього три ґатунки сього „номеру“: 1) з ефектним вигуком в кінці, 2) з сльозами (ча- сом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або

божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого сі номери йдуть „під завісу“, се б то в кінці дії. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що „нутро“ буває щире, завзяте і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке „нутро“ часом робить вражіння не тільки на празникову юрбу. Звичайно-ж „нутро“ се шаблон, малпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької.

І все ж таки крізь маливані форми иноді пробивається природний талант; се буває замітно здебільшого в п'єсах старого репертуара, де все ясно і просто, де актор не морочить собі голови ні над ідеєю п'єси, ні над психологією героїв. Зовсім иньша річ коли йому приходиться виступати в новій психологічній драмі. Вже сама будова п'єси, така незвичайна — без голосних ефектів, без монологів, натомість з силою психологічних нюансів, далі ірреальність деяких сценічних постатів, потреба заглиблення в ідею і утворення якихсь настроїв — все се збиває актора з панталіку, робить цілком безпорадним. Тут власне і відчувається брак висшого інтелекту і відповідних технічних засобів, що дає фахова освіта. Актор борсається, мучиться і нарешті, махнувши рукою, грає, як звик, по старим трафаретам, мабуть сам почувуючи власну нікчемність. Се особливо виразно можна було помітити, коли наші актори 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“, інтуїтивного заглядання в душу людини, завдяки чому вони легко схоплюють найдрібніші риси характеру, підмічають інтимніші переживання особи і дивують нас шедеврами творчости. Така напр. М. Заньковецька. Прямо незрозуміло, як з невдячного матеріалу

побутово-романтичних п'єс, неоригінальних і досить таки одноманітних і примітивних, могла ся артистка видобувати такі розкішні перли, такі коштовні самоцвіти і головно бути такою ріжноманітною на фоні власної індивідуальности! Безперечно, що тільки багата індивідуальність 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 європейськiм репертуарі; таким слизьким місцем для неї була роля Христини в „Забавках“ А. Шніцлера. 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 акторів, при рівних умовах їх здатности, очевидним стає, що той з них краще усвідомить собі тип чи характер, краще зрозуміє його — хто більш інтелігентний, більш освічений, більш спостережливий і досвідчений. Чужу душу ми розуміємо по образу і подібі нашої власної; значить, чим ширше наш інтелект, чим багатше психічний досвід, тим більше даних ми маємо розуміти і ширше коло людей і їх різнородну психіку. Але сі дані ми можемо ще розвинути в бажанім для нас напрямку, в тій чи иньшій спеціальности. Се вже дає фахова освіта.

Наші актори звичайно з призи́рством 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 „дыханне“, „постановку голоса“, „дікцію“, річи, в котрох або нічого, або дуже мало темлять; ущиплива акторська амбіція не дозволяє признатись, що ось, мовляв, він вже

„актор“ 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, актор сих технічних засобів гри не засвоїв, то сцена йому їх майже не дасть і не розвине те, чого нема, — на сцені про се здебільшого пізно вже й думати, бо й ніколи, і тяжко і охоти до сього не буде (звичайно, бувають винятки, але рідко). Придивімось хоча б коротенько, що ж то за технічні засоби і в чім їх бракує нашим акторам. Мушу упередити, що, маючи на увазі дати характеристику не одної якоїсь трупи, а всього українського театру взагалі, я буду ілюструвати свої тези прикладами і фактами, які можуть бути характеристичними для всього сього художньо-соціального явища. Взяті з живої театральної дійсності, 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 дикцію (вимову), треба насамперед навчитись правильному диханню і здобути добру постановку голоса; опріч сього дикція 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 дикції. Обмежусь тільки констатованнем: чи вдовольняють наші актори вимогам теорії дикції в зазначених головних пунктах і чи високої якості та дикція, яку вони мають. І так, перший пункт: правильне дихання. Воно полягає на закономірнім вдиханні (з певним еластичним натиском на діафрагму) і на економнім, відповіднім даній потребі, видиханні; а з сього правило: при кожній нагоді робити в грудях запас свіжого повітря і з обрахуванням економити його витрачання. 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 найменшої паузи, хапливо і з свистячим шумом робить видихання, бо далі не мала б чім говорити. Артистка має вдячний і добре поставлений від природи голос, але сі хлипання вдихання роблять дуже немиле вражіння, заважаючи і самій дікції. Артистка не має органичних вад або недуг в носі (катара, поліпа) і тому могла б, як се і рекомендує ся, робити вдихання переважно носом, коли балакає і обережно напів розкритим ротом в логічних (граматичних) і художних паузах і в крайнім разі перед голосними. Неправильне дихання помічається і у більшості иньших актрис і акторів.

Правильною постановкою голоса називається 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 систематичними 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 неорганічні, а набуті, здавна засвоені 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 мушчин, голоси глухі, з піднебінним і горловим тонами; у жінок взагалі голоси кращі, але у них подибуємо частіше зубний і рідше носовий тон. От приклади. Артист, що вже має чималу сценічну практику і грає відповідальні ролі; голос у нього глухий, так званий в 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, здається, 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 живіший і світліший 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 глушиться, 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 трагік Сальвіні. От що пише в своїй автобіографії сей знаменитий артист: „Скоро я зрозумів, що спів і декламація несумісні, бо методи постановки голоса цілком різні в обох випадках і повинні шкодити одно одному“. Співоча постановка голоса обрхована на довгі, тягучі звуки; тому вона позбавлює живого колориту короткі і рух-

дліві звуки звичайної мови, якою балакає драматичний артист. Співочі вправи (скорочені сольфеджіо) можуть бути до певної міри корисні і драматичному артистові, але для інших цілей, і в кожному разі їх не радять надуживати. Ще один цікавий приклад. В одній великій трупі я знаю щось п'ятох артистів заїкуватих і косноязыких! Се дуже прикра вада і коли вона залежить від причин органічних, то боротьба з нею дуже тяжка і часто даремна. В данім прикладі, oprіч одного, здаєть ся, органічного заїки, всі інші артисти старають ся сю ваду сховати, затушкувати, хоч не завжди се їм удаєть ся. Драматична школа або й сами вони, роблячи потрібні вправи систематично і уперто, могли б цілком позбути ся цієї 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 інші причини.

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

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

У наших артистів дуже часто почуєте якийсь непевний, блукаючий звук. Слово „мене“

в них виглядає або як „мине“ або щось подібне до „мане“; замість „якби“ вимовляють „якбе“ і т. п. Се помічаєть ся навіть тоді, коли грають не побутову, а інтелігентську ролю. До речі 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, чернігівського, 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 вивченням рідної мови, щоб принаймні прикро не вражати вуха глядачів. З артикуляцією справа стоїть ще гірше. Наслідком надмірної інервації, невиробленої дикції і прискороного темпу в роті артиста образуєть ся часом якась каша і публіка замість напр. виразу „аж тини тріщать“ чує „а штани тріщать“. Памятаю одну українську прімадону, котра в хапливости до того перекручувала слова, що в неї виходила якась нісенітниця; замість „через полковничий садок“ — вола 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 дбсвід, 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 інтелігентний артист, що, маючи від природи слабкий голосовий орган, до того ж не вміє додержувати основного і особливо фразового тону і завжди його передчасно понижує настільки, що кінця фрази у його вже не чути. І дивна річ, сей артист має гарний музикальний слух, а от тона в драмі взагалі держати не вміє; почасти се дасть ся пояснити його неправильним диханням: 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 засобів. Емоціональна сторона дікції виявляєть ся на сцені в художній інтонації. Те характерне, що відріжняє одно почування від другого, зветь ся „мовним кадансом“, комбінація сих звуків кадансів — „мовною мелодією“. Близкими засобами інтонації артистові служать: художні наголоси (звукоподібий, символічний, 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 наголос 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, індивідуальну мелодійку з кількох нот (звичайна мова, як каже Н. Gutzman, містить ся у мужчин в межах від А — е і у жінок від а — е). Ся монотонна мелодійка бренть 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 індивідуальну мелодію підробити чи

пристосувати до характерної мовної мелодії тієї особи, яку він вдає, а публіці здається, що він розмовляє так же простісенько, як розмовляв би у себе в дома. Тут виправдується давнє театральне правило: „будьте художні в простоті“. Тайною розмовного тона на сцені колись віртуозно володів пок. М. Кропивницький і, здається, тайною заніс з собою в могилу. Деякі з його давніх учеників і товаришів мабуть у нього підхопили сю манеру, але все ж таки не вміють так досконало нею орудувати, а сучасні молодші артисти не дають нічого й приблизно подібного. Звичайно вони з деякою експресією проказують або прочитують те, що вивчили; особливо неприємно вражає се в п'єсах історичних, писаних білим віршом. У тієї драматичної актриси, про хлипаюче дихання якої я згадував вище, в спокійних і ліричних місцях ролі раз-у-раз настирливо брентить індивідуальна мелодія її голосу і зникає тільки в сильно драматичних місцях, коли актриса налягає на „нутро“. Се характерна риса майже всіх українських „героїнь“. Другою характерною рисою більшости наших акторів і актрис є якесь малп'яче кривляння в кокетних ролях і піднесений тон, фальшивий пафос, в який вони впадають в сильних місцях драми. Скоро лиш сядуть вони на свого Пегаса, то вже його нічим не стримують. Ось, напр., одна молода актриса, яка поводить ся на сцені ну, зовсім так, як у Гріб'єдова ті московські панночки, що „ни слова въ простотѣ не скажуть, все съ ужимкой“. Навіть в елементарно-простих місцях ролі, де треба дати тільки трошечки широго 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 речі, всі такі місця ролі вона здебільшого виголошує, обернувшись лицем до публіки; але

се вже загальна вада українських артистів). Правдиве художнє 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 аналогія між українськими і російськими артистами і особливо артистами Московського Художнього 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 театру може бути взразком 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 перевищує його. У Буало есть афоризм: *Ce que l'on conçoit, bien s'énonce clairement* (Що добре зрозуміле, те ясно і вимовляється). Лєґувє, перефразовуючи сей афоризм, каже: *Ce qu'on énonce clairement, se conçoit mieux* (Що ясно вимовляється, краще розуміється). Се не вадить знати і нашим артистам.

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

ристика загалу, що оточує дану дієву особу, 5) характеристика цієї дієвої особи на підставі безпосереднього матеріалу, який дає п'єса (ремарки автора, відзиви інших дієвих осіб про неї, її власні слова і вчинки), 6) перспектива її минулого (ніби біографія) на підставі матеріалу з п'єси і власної уяви актора, 7) начерк її загальної психології виключно на підставі її ж власної акції в п'єсі і відносин до інших дієвих осіб і подій 8) вплив ідеї п'єси на спосіб зображення автором даної особи (наслідком цього — в'яснення загального тону, колориту і стилю виконання), 9) конкретний вигляд цієї особи (кілька шкідців гриму і убрання, манера, похода, відзнаки і звички), 10) розмежування характерних переживань її від переживань випадкових, 11) головні етапи психології її (драматичні „фокуси“ виконання) і послідовні градації 12) уявлення цієї ж особи, але в комбінаціях інших обставин і подій ніж в п'єсі (як критерій правильного розуміння ролі і засіб її поглиблення).

Тільки після цього артист може приступити до вивчення тексту, який повинен знати, як *rateur poster*, щоб цілком не потребувати услуг суфльора. Далі можуть уже йти загальні репетиції, на яких відбувається той чи інший вплив режисьора що до розуміння ролі, а поруч з сим приходять і інтуїтивне засвоєння художнього образу, який остаточно завершення здобуде тільки на прем'єрі. Так повинно робити ся і так приблизно робить ся на кращих європейських сценах. У нас — цілком інакше і далеко простійше. Артист, не маючи здебільшого ніякого розуміння про п'єсу, дістає роллю і зразу вчить її. Не вивчивши добре, приходять на „считку“, потім на чотирі, п'ять репетицій і грає. Так буває в кращих трупах, коли йде середня п'єса; коли йде визначна яка п'єса, число репетицій буває і більше. В малих трупах

п'єси йдуть з одної, двох репетицій. Що зможе при такій системі зробити 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 уявляє собі образ *ad hoc* інтуїтивним шляхом, поскільки сам актьор здатний до сього. В кожному 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 займає теж більш менш означене амплуа. Скажем, комик, — в таким разі йому лишається 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 різних комиків; сих прийомів, сих трафаретів він свято і додержується. На першій репетиції він старається тільки орієнтуватись в загальній ситуації п'єси, на дальших репетиціях використовує вдячні місця, намічає ефекти, „фортеля“ і сьак-так доучує ролю під суфльора. Грим він здебільшого „создаєть“ перед початком вистави, тоді ж добирає і убранне. Звичайно в кращих трупах все се робить ся соліднійше, з деякими відмінами, але загальна система скрізь та сама. Певна річ, при таких обставинах ні про детальний рисунок ролі, ні про тонкість розуміння психології, ні про нюанси художнього виконання не може бути й мови. І коли ми все ж таки бачимо на нашій сцені високо-художню гру поодиноких артистів, то причину сього треба шукати ні в техніці, ні в інтелігентній 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 серйозній, вдумливій праці, що має своїм ґрунтом позитивне знання. 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. Окрім талантів він вабив оригінальними фарбами, яскравим свіжим колоритом; в нім сама за себе промовляла могутча 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 окрім всього того треба відзначити і те ідеалістичне посвяченне дорогій, рідній справі, ту гарячу любов, що зогривала 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 „малоросійськими“ та „руско-малоруськими“ 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 серйозно 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 в загалі, заглядаючи в його

загальний пасів, маю на увазі і сю трупу, яка на мою думку теж назбирала чимало „боргових обов'язків“, що обтяжують її нормальний розвій.

Але я зовсім не так вже скептично дивлюсь на справи нашого театра взагалі. Констатуючи серед наших сучасних артистів брак чи властиво малочисельність природних талантів, я не узагальнюю се в факт виродження артистичної творчости. Талант річ вередлива і зрештою, коли хочете, умовна, залежна від багатьох причин і обставин. Серед сприятливих умовин з'являється і більше талантів, про що свідчить минуле нашого 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'являються на світ, з якими треба поводитись дуже обережно, викохувати їх. Прикладів сього можна б навести чимало. Красномовний приклад маємо в особі Ів. Тобілевича (Карпенка Карого), якого актьори довго вважали за „користного“, сторублевого актора і тільки, але який згодом розгорнув ся в справжній першорядний талант і був усіма признаний. По смерті небіжчика до сього часу нема достойних виконавців таких його „коронних“ ролів, як Мартин Боруля, Калитка („Сто тисяч“), Пузирь („Хазяїн“), Пилип Дорохвеїч („Батькова казка“) і багатьох иньших. Окрім того навіть певний, признаний талант потребує 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 (Сумбагов), брати Адельгейми і скільки працюють над собою й тепер мабуть найбільш інтелігентний, освічений і славний артист Муне-Сюлі і ще більш признана величезна знаменитість Елеонора Дузе. Коли читаєш їх автобіографії, спомини і оповідання

про них, то без кінця дивуєшся тій колосальній енергії, яку віддають вони праці по-за сценою.

Коклен в своїх згадках про артиста Лесюєра, а гророс нам майже невідомого, дивується різнородности типів, які той незвичайно художньо 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 запирався з своїми костюмами, париками і приладами. Там, сам-один при світлі ламп, перед дзеркалом він творив собі голову. Він творив двадцять голів, цілу сотню, перш ніж знаходив підходящу, ту, що шукав і про яку міг сказати: ось вона! Коли нарешті останнім штрихом пензля він довершував подібність (він проводив часом цілу годину над одною зморшкою), наслідок був дивовижний“.

І от подивіться як ставлять ся до гриму наші артисти. Я вже казав, що свій грим вони комбінують і закінчують перед початком вистави, за яких 15 — 30 минут, за сей же час приблизно успівають і одягтись і бути цілком готовими до виходу на сцену (винятків не беру на увагу). Але що ж се за грим! Насамперед поміж ними не трудно надібати ще й тепер таких, що ніяк не можуть позбутись старого, на порядних сценах давно відкинутого способу — гриміруватись рисами, лініями, або коли й гримірують ся тонами, то часто не відсвітлюють їх „бліками“ і все ж таки хоч зкраю очодолів намажуть традиційні „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 лица зробить мапу (карту) залізниць, коли ж грає молоденьку, то так над'уживає рум'янами 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 трѣти...“ 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 опуками, роздутими. Головна вада більшини артистів се взагалі надуживанне 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 лица. Такої ж манєри держать ся, наскільки я помітив, і артисти Московського Художного театру. Я не маю місця розводитись тут про неймовірну композицію фарб і їх накладанне, противне всім особливостям анатомії лица, але скажу, що дуже часто бачу на нашій сцені замість обличча культурної людини європейського контіненту представника диких мешканців американських сільвасів, — якогось татуірованого Індійця і в кращім разі воскового манекена з простонародного музея. А тим часом грим се ж живий скульптуро-портрет, який вимагає неабиякого хисту вправної художньої руки; се ж лице людини, дзеркало души, куди з особливою увагою дивлять ся глядачі.

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

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

У наших артистів жести невиразні, мішані і часто перечать тому, що актьор каже на сцені. Жести парубоцькі і характерні (якогось дяка, шинкаря або п'яного мужика то що) їм ще вдають ся, за те інтелігентні жести у них звязані, неестетичні, а стильових і цілком нема. Порівняйте жести гордовитого польського магната Потоцького, сього маленького короля, що має під собою сто тисяч хлопів, („Сава Чалий“) далі — сучасного поміщика Золотницького („Хазяїн“) і якогось резоньора, статечного мужика і скажіть чи є між ними стильова різниця в виконанні наших артистів? Я принаймні її не бачу. Або між жестами соцініанина, палкого і благородного шляхтича Шмигельського, блискучого оратора, що бував, можливо, при королівських дворах і поводить ся як свого роду маркіз Поза, далі брата Гандзі, бравого козака і легкодухого Грицька („Ой не ходи“) — теж різниці ніякої. Кажуть жеста не можна навчитись, його треба мати або хоч відчувати і тоді він сам прийде. Се велика помилка. Згоджуйсь, 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 різниця, наприклад, між жестами пластичного давнього Еліна, експансивного флорентинця часів Лоренцо Медічі, етикетально-елегантського маркіза часів Людовика XIV і чванливого стольника царя Олексія Михайловича, — і тим не менш всі властивості 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 кабінетах перед великими люстрами, працюючи над виробленням 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 геніальний Леонардо да Вінчи, що заповідав своїм ученикам: „Художники, студійуйте науку“.

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

Що-ж нарешті позитивного дає наш український актьор? В кращім разі, коли він має визначний талант, сценічний досвід і добре знання народного побуту, він утворює колоритну постать справді живої людини з її своєрідною національною психікою; ідучи інтуїтивним шляхом, він часом надолужує дефекти автора і дає художню інтерпретацію особистих переживань дієвої особи; в такі хвилини він зворушує і навіть захоплює глядачів майстерною грою. Але творчість навіть такого актьора все-ж таки вузька, обмежена протонародною 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 ам-
плуа. Для нового, європейського репертуара наш
актор поки що цілком не підготований і тому на
сій новій позиції перші кроки його дуже непевні.

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

І коли український актор не хоче бути най-
митом-погоничем (первісне значінне латинськ. *actor* —
погонич худоби), коли він хоче з повагою
виконувати своє високе призначінне — артиста,
творця самостійних художних цінностей, він по-
винен задовольнити сі вимоги.

А поки що, обертаючись до реальної дій-
сности, на жаль приходить ся констатувати, що
таких акторів нашому театрові ще
бракує.

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

Характер завдання режисьора я схематич-
ними рисами вже зазначив в першій частині статті,
тепер маю трохи докладніше спинитись на його
головних функціях. Режисьор є та особа, під до-
глядом, впливом і кермою якої відбу-
ваєть ся трансформація мистецтва статичного в
дінамичне, а власне той процес коли „писана
п'еса“ стає „творимою дією“. В сим розумінні я і
назвав режисьора коефіцієнтом сього творчого
процесу. Актор дістає „ролю“, се б то схему,
проект того типа чи характера, що має стати ху-
дожною дійсністю, одухотвореною його уявою, вті-
леною в його постаті. Він дає простір своїй твор-
чій фантазії і проєктований автором образ інді-

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

Завдання режисьора цілком инше. Ріжниця між актором і режисьором до певної міри нагадує таку ж ріжницю, яка є між одним з музикантів оркестру і деріжором. Але при сій аналогії 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 відчутити 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 колективну уяву, з допомогою якої він міг би наперед бачити і чути в своїй душі все те, що колись опісля має відбуватись на сцені. Вихідним пунктом своєї праці він повинен мати саму п'єсу, як художній твір, значить її ідею, її настрої і композиційну цілість. Для сього на його обов'язку лежить: подбати, щоб образ актора і образ автора зливались в один суцільний образ, зловити, з'уміти знайти настрої для всієї п'єси і окремих її моментів, об'єднати всі творчі сили колектива в художній 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, пер-вістному 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 екенозіцію, 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 чергують ся 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 різні окремі настрої, а тон п'єси містить в собі її загальний настрій. Стиль є погбдженне манери гри з історичними умовами даної п'єси або з особливостями творчости автора. „Упрощенне явищ природи, каже Гаґеман, вилученне з них нерічевих, зайвих дрібниць і є стилізація. Величність і спокій в мистецтві се — те, що зветь ся стилем“. Тільки після сієї попередньої

роботи режисьор зможе уложити, так звану, „режисьорську перспективу“, себ-то динамічну картину сценічної акції в її послідовнім розвої і відмінах. Тоді власне, вже в повнім узброєнні, він може скликати і потрібних актьорів на зібранне („считку“), де прочитуєть ся в голос п'єса, а потім режисьор викладає свій погляд на ідею твору і художній світогляд автора, установлює тон і стиль п'єси, відкриває план постановки і загалом 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 поділі ролів режисьор повинен мати на увазі не амплуа (як се робилось і робить ся й досі на провінціальних сценах), а тільки особистий хист і індивідуальні властивости артиста. Г. Фуке 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 пам'ять“. 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 різняться в деталях, в головному вони сходять ся. Спершу репетірують п'єсу „начерно“, коли роз-

робляють ся *mis en scèn*'и, групіровки, рух і позиції 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 відбувається дія, пояснити характер і особливости кожної ролі і взаємні відносини поміж дієвими людьми, взагалі виразно показати, чого він жадає від актьора; на кожне запитанне актьора мусить дати докладну, вичерпуючу відповідь. Взагалі ж він повинен пам'ятати, що має діло з готовими артистами і поводитись з ними не як педагог, а як керманіч, — тому має право 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, індивідуалізувати її, а також мати догляд за всіма технічними приладами, світляними і иньшими ефектами, реквізитом, бутафорією та иньшим. Взагалі при постановці він особливо повинен додержувати двох основних законів сцени: закона акустики і закона оптики (сценічної перспективи). Покладаючись в основі на компетенцію художника-декоратора, він разом з тим мусить уникати декораційних шаблонів і в цілому дбати про те, щоб декораційна обстановка не була мертва, а жила, утворювала гармонійний настрій з сценічною акцією. В останній час на сцені поруч з малярством починає все більше завойовувати собі місце архітектоніка (будівництво). Остання генеральна репетиція повинна йти як справжня 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 різні періоди часу література, малярство і пластика, повинен відчувати дух різних епох... повинен сам бути трохи письменником, трохи художником, скульптором і музикантом... і принаймні з тонким смаком декоратором внутрішньої обстанови—словом, бути ріжнобічно освіченим художником“. У великім поряднім театрі повинно бути кілька і в кожному разі не менше двох режисьорів, щоб поки один з них ставить одну п'єсу, другий мав час підготувати другу. В театрі В. Комісаржевської 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-художньою стороною п'єси, її ідеєю, стилем 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 інші), 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 трупю 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 різні моменти життя; кожний придумує основні властивості цієї особи і навіть дрібні рисочки і таким робом спільною працею уяснюють виконавцеві зовнішню сторону ролі. Вся праця постановки п'єси поділяється там між двома режисьорами—один з них режисьор замісла, другий режисьор виконання: спочатку один робить всю „чернову“ роботу, керує репетиціями по своєму плану, потім після кількох репетицій приходить другий, робить свої вказівки, поправки (може навіть накласти своє veto на попередню роботу), починає „чистову“ роботу і доводить всю постановку до кінця; на другу п'єсу вони ролями міняють ся. В першій стадії праці („чернової“) режисьор дає простір індивідуальній творчості актора, вислухує його думку, змагається або приймає його доводи і нарешті порозумівається ся; в другій, „чистовій“ стадії має голос тільки режисьор. Можна годитись або ні з такою режисьорською системою, з таким методом засвоєння ролі, але шедеври постановок цього театру вже сами за себе промовляють. Справді лишається ся тільки дивуватись, як з лапідарної ремарки Шекспіра: „Рим. Улиця“ — режисьорський ґеній міг утворити живу грандіозну 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 освітлення і загалом життя околицької природи в деталях, що зливається з високо художнім інтимним виконанням сих „п'єс настрою“, все се разом давно вже придбало собі загальне признание. Правда, не слід при цьому забувати, що кожна така постановка п'єси вимагала для себе кілька десятків репетицій і кілька десятків тисяч карбованців.

Обернемось тепер до режисьорських постановок в українському театрі.

Знов упереджаю, що, говорячи про стан режисури, я буду мати на увазі ні одну якусь труппу, 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 уснів сказати про поважний стан режисьорської справи взагалі і про ту силу енергії, 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 відрізняти „постановку“ від „обстановки“ і властиво коли на чому сьак-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 декорацийну обстанову і гардероб, але все се тільки часткові відміни,—сама ж система режисури, принципи, на яких вона будуєть ся, скрізь однакові. Я-ж власне і маю тут говорити про систему і власне з теоретичного, принципального боку.

Про декорацийну обстанову, се ніби найміцнійше 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 драматургії як Карп. Карий і Старицький. Наприклад в п'єсі К. Карого „Гандзя“ він викидає ролю Жозефіни, а в історичній п'єсі Старицького „Богдан Хмельницький“ вставляє цілу сцену поединка Барабаша з Тимошем, взяту з російської драми того ж імени якогось Соколова і хор дівчат з гонаком на кінці! Се має бути експозиція п'єси, інсценізація текста! Порядний режисьор звичайно сього собі не позволить, але і його експозиція теж не дуже-то визначається справжнім літературно-художнім смаком. Вся попередня робота режисьора зводиться до поверхового ознайомлення з п'єсою — і край. Він намічає вдячні і ефектні місця п'єси і на репетиціях їх відзначає, а решта, мовляв Купер'ян, „якось то буде“. Про стиль, історичний чи який 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 рангів однакові, а здебільшого і прямо потворні. Зрештою коли вони вдягнуть ся і в правдиві історичні костюми, то, очевидно, стилю сим ще не допнуть. 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 scèn'i*, 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 чотири, пять репетицій, коли актьор-

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

Придивімося-ж критичним оком до цієї режисьорської системи.

Роблячи характеристику актора, я вже вказував на невикладність 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 засвоєння тексту, що притупляє і стримує вільний льот творчої фантазії. Ще більша невгода від поділу ролів на ампуа. Актор, звикши до одного якогось ампуа, вже й дивиться на кожен роллю тільки з становища сього ампуа; він обтинає і підганяє роллю на свій копил, до свого спеціального, вузького розуміння, наслідком чого індивідуальна творчість в нім замірає і місце художника заступає ремісник.

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

до останку, щоб його душа злилась з душею автора, не може бути добрим посередником між автором і актором; крім того, не простудіювавши п'єси до найменших деталей, не виносивши художнього замислу в душі, він не зможе уявити собі динамічної картини дії, не зможе уложити і режисьорської перспективи. З чім же він тоді прийде на репетицію? що скаже акторам? З першого ж зібрання („считки“) режисьор повинен установити зв'язь між автором і актором через себе, бо в сим напрямку має йти і вся дальша робота на репетиціях. Щоб ся зв'язь була щира, вільна і, так мовити б, любовна, режисьор повинен досягти її силою переконання, віри і художнього запалу. Раз така зв'язь буде з самого початку установлена, робота режисьора зразу улекшить ся; актори, об'єднані ідеєю автора і творчим запалом режисьора, з'уміють легше проявити і свою колективну творчість в бажанім напрямку — легше засвоюють загальний тон і стиль п'єси, легше приймуть режисьорську перспективу і т. д. Режисьор на українській сцені такої попередньої праці не робить і тому не має що сказати акторам. 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 scèn*'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 виправленим 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 художньою 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, позиції. Але ж всі ці позиції і рух ансамбля однаково будуть ще десятки раз перемінітись режисьором на репетиціях. Загальний тон п'єси, як я казав, у нас установляє не режисьор, а йдучи за художнім 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 орієнтуватись. Сучасні наші актьори, nolens-volens ідучи за своїми попередниками, далеко не можуть задовольнити з сього боку, — у них тон раз-у-раз кульгає або бренть 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 відчутти, треба „заразитись його мікробом“, а щоб заразитись мікробом, треба мати для сього вже готову „среду“, ґрунт, соб-то всебічну освіту, високу культуру, знання епохи, духу часу. У нас же думають, що досить зробити історичні меблі, убрання, зброю (що, до речі 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, передражнявати його. Тут, звичайно, нема місця для індивідуальної 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 „генеральних“ репетицій з обстановою, убранням,

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 актора, заgrimированого якоюсь потворою, починала сміятись або жахатись, що в її ролю цілком не входило.

Відомий російський драматург¹ 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“, виконання її не може не бути випадковим, без перешкод і ріжних притичин: там актриса спізнилась на вихід і на сцені пауза, там актор перехопив чужі слова, а то й цілу яву, заплутав партнюрів, всі збились і знов пауза, а там не взяв репліки, піймав гаву 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 разях вистава йде рівно і жваво,—чи сеж значить, що вона йде з повним художнім ансамблем? Де ж запорука, що знайлений тон є дійсно правильний? що трактуване ролів відповідає художній концепції автора? що нарешті актор, від котрого абсо-

лютного знання ролі не вимагаєть ся, не переставить слів, не перекрутить фраз і тим самим не поспе ритма мови, змісла виразу, літературного стилю п'єси? Режисьор і сам може помиляться, але ж стежачи за всією п'єсою, відповідаючи за її загальну постановку, він повинен всю творчість колектива 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 виконанне артистів без координаційного впливу режисьора не буде художним, ансамбльовим виконаннем. Старі актьори давали вражінне 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 уміннем 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,
Племень, нарѣчій, состояній!“

Вже про грим нема що й казати—тільки слава, що „грим“! В крацім разі, нашмарує піку суриком або, вже як настане помішник режисьора, начепить якусь химерну бороду—ото й по всьому. Але як вони одягають ся навіть по краціх 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 зїхались з ріжних сел, повітів, навіть губерній на якийсь великий ярмарок. А тим часом се ж дієть ся в однім якімсь селі, де люде строго додержують одностайности в убранні. В п'єсі „Зімовий вечір“, напр., дія відбуваєть ся десь на правім березі, біля австрійського кордону, а на сцені парубки в ній чомусь пишають ся полтавським бдягом. 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“, кафеінантанних 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 доглубатись 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 виконанням 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 інтелігентних керманців Московськ. Художного театру. Нехай би подивились як в сим театрі поставлена хоча б сцена в „Мокромъ“ в „Братяхъ Карамазовыхъ“—як там витримано стиль народного великоросійського убрання і специфично-народний характер великоросійської пісні.

Що б добре ставити масові народні сцени, треба вміти індивідуалізувати юрбу, розбивши її на групи і надавши кожній з них особливого характеру. Се дуже добре розумів покійний Карпенко-Карий, що для таких, властиво безсловесних, груп і окремих верховодів їх писав умисне слова, цілі фрази (опріч тих, що заведені в п'єсу) і тоді вже режисьор Саксаганський дерігував тією юрбою як оркестром. На сю працю з юрбою витрачалась величезна сила енергії і часу; п'єса „Бурлака“, напр., пішла тільки з 24 репетицій, „Богдан“ з 18 і ще казали що мало. І дійсно мало, коли порівняти з працею Моск. Художного театру, де ставлять п'єси, роблячи від 50 до 100 репетицій. Але пані теперішні режисьори забули навіть за славні традиції часів Карп.-Карого і Саксаганського. Правда і тоді була в основі та ж стара система режисури, але Карп.-Карий, не будучи офіційно 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.

Завдання українського режисьора ускладняється ще й різноманітністю театрального репертуара, що росте не в глиб, а в шир. Актьор повинен добре грати, а режисьор уміти ставити трагедії, драми, комедії, водевілі, фарси, оперетки і опери, оригінальні й перекладені з чужих мов. Від них вимагається універсального хисту, ріж-

побічного таланту. В російському театрі, коли актор прослужить рік-два в фарсі чи в оперетці, його вже до порядної драматичної трупи не візьмуть, бо він здеманіруєть ся, губить школу. У нас актор 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 система з її механічними приладами де-далі все більше викликає справедливе невдоволення з боку новаторів театрального мистецтва. В своїй, вже нераз цитованій мною, книзі „Революція театра“ Г. 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 душі гадую 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 Європі є вже спроби перебудовання театральної сцени на цілком иньших підвалинах. Маю тут на увазі згадувані мною: „античну сцену“ (на арені цирку) М. Рейнгардта і „реал'єфну сцену“ Г. Фукса, що мають під собою певну реальну вартість, але непозбавлені і капітальних дефектів, між якими найголовніший той, що з огляду на свої специфічні властивості і саму конструкцію сі сцени вимагають для себе нового спеціального репертуара. Але і „стара“ сцена з лаштунковою системою, поруч з розвоєм ріжних галузів сучасної тохніки, 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 електричної енергії дають тепер величезні джерела світла, що регулюють ся досконалими реостатами, а, так звана, п'ятифарбова система, уліпшена пристосованнем зеленого проміння, дає можливість мати не тільки різні відтінки колориту, але й різні нюанси світотіни. Сцена обставляється на зразок великих художніх панорам, де на першому плані справжні прибудовання (деревляні чи ніби камяні), живі та штучно імітовані рослини, зливають ся поволі з уставленою в перспективі і відповідно освітленою картиною задньої завіси. Все разом дає повну ілюзію художньо-правдоподібною дійсности. На підставі тих же законів оптики і перспективи встановлюються тепер і павільони (внутрішні покої). Глядач бачить справді людське житло, помешканне з кількох кімнат, бо крізь відчинені двері йому видко другу, третю кімнату, а при арковій системі і цілу амфіладу покоїв; стіни роблять вражінне не холщових, а дійсно мурованих, вікна мають широкі підвіконники і т. д. Нарешті, от уже більше 10 літ в Західній Європі, а в останній час і в Росії, для швидкої перестановки декорацій і збільшення чи зменшення розмірів сцени і переміни її форми практикують ся дві нові системи: „рухлива сцена“ Карла Ляутенплегера і „реформована сцена“ Фріца Брандта.

„Рухлива сцена“ се величезний круг, що обертається електричною силою; коли грають на передній часті круга, задню тим часом обставляють; під час антракта круг обертається задньою стороною наперед, на що треба всього 1, 1½ хвилини і можна вже грати далі. „Реформована сцена“ — се дві запасні платформи з обох боків сцени, що 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 вважається „рухлива сцена“, бо не потребує 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 Києві, але тільки в зімові сезони), вони мусять переїздити з міста до міста. Певна річ, що вже сам кочовий характер їх існування позбавляє ці трупи можливості мати важкий і складний декораційний інвентар, що лягав би надмірним тягарем на їх бюджет і завважав би легкості переїздив. І тим не менше різнохарактерний репертуар, що складається з півсотні побутових, історичних, опереткових і інших п'єс, вимагає все ж таки досить складної декораційної обстанови. Погодити цілком протилежні вимоги: жорстокої дійсності і високої художності річ дуже трудна і звичайно дає наслідки не на користь художності. Граючи випадково на тій чи иньшій сцені, наші трупи змушені вдовольнятися 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 освітлення до того-ж майже не можна регулювати? Врешті маємо „голубе місячне сяєво“, що чомусь раптом падає конусом на сцену або такий же несподіваний „буряково-червоний захід сонця“. Ото і вся „поезія“ світляних явищ природи! Правда, всі зазначені обставини не залежать від доброї чи злої волі наших 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 пишанне? 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 породнім 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 геній 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-художнього 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 обстановка на українській сцені відгонить дешевим, неестетичним „лубком“. У наших спеціалістів-декораторів (за винятком праць В. Кричевського та І. Бурячка в трупі Садовського) бракує в їх роботах рисунку, чуття колориту і часом навіть знання елементарної техніки. І тому замість хмар ми бачимо щось таке, що нагадує „драглі“ і замість гір — якісь

„телячі мозки“ або що. Закони оптики 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 п'ять, десять раз більша за ті хати, коло яких вона ніби стоїть. Декоратор, очевидно, не бере на увагу, опріч малярської, ще й сценічну перспективу, а режисьор, не помічаючи його помилки, ще й поповнює її, випускаючи актьора з заднього плану. Обставляючи сцену, декоратор ставить дерево, написане в темнім тоні, на першім плані, а написане в яснім — на заднім і т. п. Таких і подібних грубих помилок можна б при бажанні налічити чимало. Але що найгірше, так се те, що більшина дефектів походить навіть не з незнання, а прямо таки з непростої 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 (сояшники)? Неначе не по сезону... Або те, що вгорі з-за лаштунків визирає чималий шмат погано підтягнутої запасної завіси? що холщові декорації степу або хати так не міцно підтягнені чи зле зроблені, що ходять ходором? Опріч таких дефектів, що без них не минає ні одна вистава, прикро вражає ще шаблоновість декоративної обстанови. Десятки п'єс ідуть при одній декоративній 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. різниця між хатою в п. „Украдене щасте“, 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-

танною стежкою, без зайвих, мовляв, турбот, без шукань і нових художніх замислів, але з єдиною надією, що „якось-то буде“ і колись здобута слава „мейнінгенців“ все ж таки лишиться ся за ними до-віку. Се тим більш сумно, що де-які кращі трупи, граючи по великих містах в добре опоряджених театрах, мають і більш відповідні художнім вимогам технічні засоби і при бажанні працюючого режисьора спромагають ся часом дати досить таки гарну сценічну обстанову. Наприклад, в трупі Садовського в Київі вже помічається напрямок до дійсно-перспективного трактовання сільської околиці („Наталка Полтавка“), там же позначились і де-які цікаві декораційні мотиви, хоч правда ще не цілком використані, розроблені і дотримані у виконанні („Надія“, „Брат на брата“, „За синім морем“; „Гетьман Дорошенко“). Власне в 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. Д р а м а.

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 драматургів, економічно від ласки глядачів. Ся залежність утворила йому службове становище, що нерідко принижало його самостійно-

культурне значінне і стримувало вільний розвій. Звичайно, в різні часи разом з розвитком культури і еволюцією ідей в громадянстві мусів відмінитись і вплив зазначених чинників на театр.

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

Власне, мабуть завдяки труднощі і складності цих завдань, ми помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвитку всіх родів літератури, в періоди найвисшого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутності держав, коли обставини дають і найбільше імпульсів для такого роду літературної творчости. Три блискучі епохи найбільшого розвитку людкості позначились, як каже В. Острогорський, і в найбільшій розвої драми. В першу епоху, зараз по перських війнах, під час найбільшого філософичного розвитку і зросту політичної сили Греків, з'являють ся майже рівночасно зразу чотирі великих драматургів, що поклали основу справжньому театрові: Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан. В другу епоху: Англія, часів реформації, коли вона своїм політично-релігійним становищем, переможними війнами на морі, колонізацією і вченістю здобула найбільшого значіння в Європі, тодіж появляє і славетного драматурга В. Шекспіра; Іспанія, яка досягла могутності перемогами над Маврами і своїми морськими силами, яка визначилась буяннем лицарського духа і змаганням католицтва врятувати свою владу жа-

хами інквізиції, — дає саме тоді, майже рівночасно з Шекспіром, двох еспанських драматургів — Лопе-де-Веґу і Кальдерона; у Франції, трохи пізніше, але в XVII віці, по боротьбі з гугенотами, ще під свіжим впливом лицарства і під час зміцнення королівської влади, яка оточала себе всім, що служило науці і мистецтву, з'являють ся Корнель, Расін і Мольєр. Нарешті третя епоха — великого збудження духа в Німеччині — дає славну плеяду драматургів: Лесінґа, Шілера і Гете. Довгий і тяжкий шлях мусіла пройти драма поки дійшла до свого сучасного становища. Різні події часу і різні теоретичні течії впливали на її хід — хід непевний, з поворотами назад і зворотами в бік, — то спиняючи, то знов посуваючи наперед її розвій. Всі ці відміни мусіли покласти на неї свій відслід, і ми не зможемо дати їй правдиву оцінку, коли не візьмемо на увагу її історично-художню 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 Різдом Христа; походять вони з тих святочних ігрищ і забав, присвячених культові Діоніса або Вакха, що справляли Греки весною і зимою кожного року. Святкування сі, як відомо, складались з промов, співів (діфірамбів) і вистав кількох трагедій (трілогій), 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 трагедії, полягала в конфлікті людини з висшими світовими силами. Герой трагедії, хоч би він був навіть богом, мусів неодмінно підкорятися велінням Фатума, Долі, що таємничо і повновладно панувала над усім світом богів і людей. Бажання і пориви героя спонукали його до змагання з сією Долею, наслідком чого виникала трагічна боротьба, що завжди закінчувалась перемогою Долі, під ударами якої і падав герой. В душі глядача така трагедія викликала два почування: співчуття і страх. Співчуття було до героя, що під впливом неблаганої 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 радості за людську природу, на боці якої все ж таки лишалась моральна перемога, бо стихійна сила могла знищити особистий добробут, могла навіть повернути царя в нікчемного старця (напр. Едіпа), але не могла убити в ньому людину з її вічними поривами до добра і правди. Сі почування повинні були підносити глядача по над обставини буденного життя, будити в нім величній настрій, прочищати і відновляти його душу.

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

той раціоналістичний шлях, яким далеко пізніше пішла європейська драма. Першим на сей шлях вступив сучасник Софокла Евріпід. Вже тоді грецька думка почала розривати зв'язок з патріархальними традиціями рідної давнини, вже тоді почав ся той розумовий за́колот, що вчинила філософична школа софістів. Анаксагор сміливо висловив думку, що зверхня сила всього суцього на світі є розум. Софіст Протагор заявив, що він не знає, чи існують боги, чи ні і які вони. Він учив, що усе суще має буття не само в собі, а тільки для того, для кого суще є суцим. Людина, мовляв, є міра річей, значить і мова може бути тільки про буття суб'єктивне, а значить і істина і мораль є розуміння чисто суб'єктивні. Виходило, що людина є сила самодіяльна, яка сама собі довліє — і тоді значить світом керує не Доля, не Призначінне, а людські пристрасти, пориви і не якісь велично-героїчні, а звичайні, буденні навички і вади. Тоді ж саме поруч з скептиками-софістами розпочав викладати свою науку і батько справжньої грецької філософії Сократ, що, як і Анаксагор, був другом Евріпіда. Евріпід дивить ся на богів, як філософ і навіть про Зевса думає, що він є тільки персоніфікацією ефіра. Він бере за сюжети міфологічні перекази, але вже не вірить їм, він хоче розв'язувати моральні завдання життя при помочи аналізу людської природи, незалежно від міфології і тільки в критичні хвилини, коли сам не може дати собі ради в психологічній плутанині, виводить на сцену богів, що несподівано уривають дію (*deus ex machina*). Малюючи складну психологію своїх героїв, він разом з тим, замість велично спокійних 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 психологічних мотивах, фаталізм грецької трагедії відступив місце скептицизму.

Грецька комедія виросла на ґрунті трагедії Евріпіда. Глибокий аналіз духового процесу людини, аналіз думок і почувань привів до насмішки над проявами особистої і громадської психіки. Скептицизм Евріпіда, логічно розвиваючись, дійшов до сатири Арістофана, що брав всяке явище громадського життя за сюжет для своїх веселих комедій; він висміював 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 драматургії потонних часів і навіть тепер, переживши більш як дві тисячі літ, ще не стратили свого наукового значіння.

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

будувати так, щоб глядач міг як найлекче її охопити і засвоїти своїм розумом, тому дія трагедії повинна підлягати умовам триєдності: 1) єдності часу, себ то, щоб уся дія зав'язалась, розвинулась і відбулась не більше як на протягу дня, від сходу до заходу сонця 2) єдності місця, себ то, щоб дія не переносилась з одного місця на иньше і відбувалась на тім же самим місці і 3) єдності дії, себ то внутрішньої, причинової залежності 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 пізнання або ж те і друге разом. Переломом зветь ся „зміна вчинку в протилежний бік і при тому — ймовірна або неминуча: наприклад в трагедії „Едіп-царь“ вістник, що прийшов заспокоїти Едіпа і визволити від страху відносно матери, сказавши йому хто він, зробив протилежне тому, що хотів“. Пізнанням зветь ся „перехід від незнання до знання, що веде або до приязни або до ворожнечи тих, кому судило ся щастє або нещастє. Найкращим буває пізнання коли з ним сполучено перелом, як сталось з Едіпом; при такому сполученню пізнання з переломом неминуче трапляє 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 трагедії, друге за ним місце займають характери“, бо „в трагедії виступають не для того, щоб удавати характери, але з допомогою дії трагедія захоплює і характери“. Та не кожен характер годить ся для трагедії. Трагічною 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 дивився, як на відворотний бік трагедії. В комедії виводяться люди, що своїми вчинками викликають сміх, а все смішне, на його думку, „є якась помилка, потворність нехвороблива, як, наприклад, смішна маска є щось потворне і скалічене без болю“. Закони для будови комедії він установляв такі ж самі, як і для трагедії.

Вся атмосфера грецького життя, особливо в V ст., в епоху його розвитку, була пересичена творчістю, бурхливим мистецтвом, сповненим пишнobarвної і ріжнородної краси. Не такий був Рим. Всі його соки йдуть на зміцнення своєї світової могутности і усталення 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 трагедія слабо розвивалась на новому ґрунті і була ніби тінню грецької. Замість глибини духового життя бачимо тут піднесене красномовство, замість широких завдань — практичні завдання, що стояли на порядку дня. Накопичення жахів так само характерні для римської трагедії, як характерні для комедії Риму сюжети з життя пустих і фальшивих жінок. Те, що ми зовемо „фліртом“, є тлом, на якому Плавт і Теренцій вишивають пістряві узор римської комедійности. Потяг до реалізму найкраще позначився в п'єсах Сенеки, де на зміну символічних привидів, містичних і трудно зрозумілих образів приходять реальні, конкретні люди. В еволюції драми римська драматургія якої-будь

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

Жорстокі муки, яких завдавали християнам у римських цирках, визвали до театру на початку середніх віків негативне відношення. До того ж римська драма, не маючи на меті високих завдань, навпаки ще й догоджувала грубим інстинктам юрби. В одній, напр., трагедії 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 гімназіями 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 лица, і волосся, і літа, і пол, і зітхання, і сміх, і злобу і любов?“ При таких обставинах театр поволі занепадає і на довгі часи навіть зникає.

Починає він помалу відроджуватись під виглядом „духовної драми“ або, так званих, містерій, міраклів і мораліте і в такому вигляді замирає на довгий ряд віків. Інтерлюдії вносять пізнійше в сю драму світський елемент і нарешті драма дефіренціюєть ся на духовну, що має метою релігійно-моральні тенденції і взагалі ідеї католицької церкви і світську, що плекає в собі зароди протесту проти укладу середньовікового життя. Сюжети для містерій брали ся з священної історії і з життя святих. Ближче до життя стояли ті твори, що називались мораліте. В них малювались в драматичних образах розуміння — ріжних чеснот і вад; на сцену виводились символічні постаті чести, покаяння, покори або тщеславности, злоби, гордості. Інтерлюдіями називались властиво веселі епізоди з народного життя, що відігравались 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 Англії. З тих інтерлюдій, багатих реальними образами і характерними ознаками побуту, утворилась з часом простонародна комедія. Се був легкий, веселий жанр неглибокого змісту. Спеціальні мандрівні трупи комедіантів та блазнів роз'їздили від міста до міста і грали сі немудрі комедії на площах та ярмарках. В Італії сей жанр набув оригінального вигляду імпровізованих комедій (*comedia dell'arte*), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали вже від себе що підказувала їм власна фантазія. Веселі комедії (ріжні *sotties*, себ то дурнички), а властиво фарси дуже поширились потім у Франції в XVI, XVII ст.

Поруч з упадком феодалізма і зміцненнем королівської влади на Заході неминуче мусів прийти і розрив з середньовіковим 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 середньовіковим 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 драматургів 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 відіграла не духовна, а світська еспанська драма, що в головних властивостях своїх відбила риси, характерні для, так званої, романтичної драми. Ідейний зміст цієї драми був нескладний і витікав з поглядів людини на свої обов'язки релігійні, політичні і громадські: віра для Бога, вірність для короля і честь для себе. Лопе де Вега ввів у драму новий елемент: любовну інтригу. Драматична колізія полягала в ній на змаганні між особистими почуваннями і обов'язком; найчастіше головними мотивами драми були: кохання і честь. Звичайно почуття честі або обов'язку перед королем перемагали і складна ситуація закінчувалась або мала закінчитись катастрофою, але в саму критичну хвилину про се 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 психіки і навіть самим випадковостям дає натуральний вигляд звичайних явищ життя. Се драма інтриги, де конфлікти розв'язують ся на підставі не психологічних мотивів, а наслідком втручання сторонньої сили; в ній єдність думки не відповідає єдності дії. Особлива властивість еспанської драми се — введення в драматичну ситуацію якої-небудь веселої, часом шельмуватої людини (*gracioso*), цікаве розроблення інтриги і побутовий елемент. 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 англійської драми таку художню форму, в якій би збереглись і її національні властивості. В сим напрямку пішов і Шекспір, але в будову драми він вніс свою оригінальну концепцію.

В античній драмі, як пригадуємо, головне місце займала дія (властиво міф, що був поетичним образом і рухачем дії поважної, закінченої і помірної), характери ж відсувались на другий план, як засоби помічні. Вже Евріпід пробував стягнути драму з міфологічних високостей між живі, звичайні 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 ненаaturalного способу, що зветь ся *deus ex machina*.

Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, се-б то характера, вдачі 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 залежності всіх її моментів межі собою. Щось подібне, але одмінене і поширене, бачимо і у Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню причинову залежність мотивів дії і всю дію підкоряє єдиности характера.

Нерідко Шекспір для збільшення експресії головної дії виводить поруч з нею ще другу, побічну дію, що потім зливається з нею в одну органічну цілість. Його драми багаті бурхливими подіями, ефектними метаморфозами, під впливом яких складається і виразнійше позначається характер людини, хоч се і позбавляє їх закономірности античної драми; в них нерідко в поважну дію влітає ся комічний елемент, побутовий епізод, але від сього дія не тільки не послаблюється, а навпаки сим ще більше підкреслюють ся її окремі психічні 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 європейська драма вступила на певний шлях, але на жаль в її еволюції ми бачимо ще й поворот назад і звороти і збочення, що затримали її розвій в напрямку, вказаним великим англійським драматургом. Починаючи з XVI і особливо XVII ст. етикетальна, королівська Франція захоуєть ся в творах класичної давнини і пробує відродити античну трагедію 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 міфологічні перекази та історичні події Греції, Рима або Сходу, героями — богів і царів або принців, людей же малювала однобічно, з пересадю, підкреслюючи в них якусь домінуючу пристрасть, направлену в добрий чи злий бік і допускаючи, як се було в античній драмі, втручання в людські справи Долі. Визначним ідеологом сього напрямку був Буало, що уложив свого роду кодекс французького псевдокласицизму в формі дидактичної поеми під заголовком *L'art poétique*, яка мала величезний вплив на поезію і драматургію XVII і XVIII ст. Провідною силою поезії Буало вважав ясний, здоровий розум. На його думку

сила поетичного твору 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 трагедії він, ідучи за Арістотелем, вимагав трагічної провини героя, що мусів нарешті впасти жертвою якоїсь своєї вади чи згубної помилки. В комедії він признавав тільки легкі, граціозно-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 почасті ухилитись від законів Арістотелевої „Поетики“, одмінюючи і поширюючи їх відповідно свому розумінню і вимогам часу. Так, Корнель поширив розумінне триєдиности в драмі, а Расін зрік ся в ній героїчного елемента, як головного стимула вчинків героя. Ще далі пішов Мольєр, вимагаючи, щоб в комедії „люди були змальовані такими, якими вони є в дійсности“ і щоб в них „можна було пізнати сучасне громадянство“ (комедія Мольєра „Критика на школу жінок“). Від „комедії звичаїв“, де під єдиністю дії розумілась єдиність інтриги, Мольєр перейшов до „комедії характерів“, де інтрига мала вже другорядне значінне і була лиш засобом для виявлення характеру; розвязка тут виникала з внутрішніх причин, що лежали в самім характері і тому в комедіях сього роду єдиність дії була вже властиво єдиністю характеру.

Просвітний і 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 трагедії і комедії, ще й особливого, посереднього жанру, який він зве „серьозним жанром“ (*le genre sérieux*) і який властиво і став пізнійше популярним під назвою „драма“. Аристократія, що втерляла привілеї на окреме існування в життю, му-

сіла зрівняти ся з низчими класами і в правах на змалюванне в драмі. Дідро знищує „становий“ характер трагедії 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 завданням драми: „повчаючи, поліпшувати звичаї“, то Мерсьє вже висуває на перший план її соціальне завдання. Таким робом французька драма, відкидаючи все мальовниче і героїчне, переходить до буденних інтересів 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, рівності і братерства.

Ще тяжчий удар французькій псевдокласичній трагедії зробив німецький драматурґ Лесінґ, Він, як і його попередники, не дивить ся на драматичне мистецтво з історичного погляду і тому не знає, що форми художніх творів можуть одмінятись в залежности від їх змісту, який вкладає час. Але його теорія, висловлена в „Гамбургській драматургії“, 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 трагедії вважає — страх і співчутте, що своїм трагічним впливом мають прочищати душу глядача. Але щоб викликати співчутте і страх і досягти щиро-трагічного

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 символ чи сухе втілення тільки добрих чи тільки злих інстинктів, як се було в французькій псевдокласичній трагедії, де і все страждання будувалось на якійсь одній пристрасти героя; герой Лесінґа — звичайна, жива людина з позитивними нахілами, яка страждає, а може й гине наслідком трагічної провини або помилки. Як і в античній трагедії, так і в драмі Лесінґа вражіння 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 мотивами. 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 Германії був ще настільки великий, що навіть Шілер писав свої драми, керуючись принципами грецької трагедії. Так само Фатум таємничою вагою лягає на вчинки його героїв, так само пристрасть грає в них провідну роль незалежно від характерів, які змальовано здебільшого блідо і поверховими рисами. Особливо се можна сказати про його драми

веймарського періоду, що вражають своєю теоретичністю художніх засобів: не жива дійсність, не побутові і громадські явища приваблюють увагу поета і керують його чуттям у виборі тем, а головню те, наскільки даний сюжет придатний для вияснення в ньому тих чи інших естетичних принципів.

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

Появилась мелодрама якось контрабандою, ніби незаконна дитина французької літератури. Рівночасно з повільним упадком псевдокласичної драми позначились і перші признаки цієї нової драматичної форми. Збудована на інтризі, дивовижних метаморфозах і штучних та грубих ефектах, з ламентациями про нещасну долю покривджених і декламаційними виступами проти уряду і ситої, задоволеної аристократії, мелодрама прийшла як раз під смак мійського простоліуду і власне серед його здобула собі голосне признание; в істоті-ж своїй вона майже не мала нічого спільного ні з раціоналістичним духом часу, ні з новими, ідейними шуканнями в сфері драматичного мистецтва. Рене Думік каже: „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 існував!“ І справді принципи нової драматичної школи були зовсім не нові та й не високої вартости; і як би ся школа не мала пізнійше на чолі таких яскравих представників, як Віктор Гюґо, Олександр 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 ці попередники В. Гюґо, автори мелодрам — Піксерекур, Кенне, Кювелле, Камаль де-Сент-Обен, Гюбер, Ла-Мартелер, Шарвен, Буарі були тільки каліфами на годину і безповоротно загинули в Леті забуття. В передмові до свого „Кромвеля“, виданого р. 1827, Віктор Гюґо виголосив „маніфест“ нової школи, в яким писав: „Нема більше приписів і зразків! Або вірнійше, нема иньших законів, опріч загальних законів природи, що панують над усім мистецтвом і спеціальних законів для кожного твору, що витікають з спеціальних особливостей сюжета... Поет повинен мати порадином тільки природу, правду і своє натхнення!“ 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 експозиції драми, на його думку, повинно бути ясно зазначене місце і час дії. Але чи не головніша заслуга Гюґо в тім, що він рішучо відкидає закон Арістотелевої триєдиности, лишаючи тільки єдиність дії і те, що замість академічно-нудного александрійського віршу починає вживати віршу ріжного числа складів і ріжних розмірів. Всі ці позитивні вимоги прищепились в драматичній літературі і збереглись в ній до нашого часу. Але художню простоту Гюґо розумів по своєму, не так як її розуміють тепер. Він дивив ся на мистецтво не як на дзеркало, а як на свого роду астрономічний рефлексор,

що в своїм фокусі збирає і згущає кольорове проміння. На його думку тільки особливо яскраве і надто характерне має право на змалювання. Даючи широкий простір фантазії в драмі, він не шкодує експресійних засобів — різких фавр, чудодійних ефектів і метаморфоз, противних логіці і психології. Характеристичним для романтичної драми є і надмірний нахил Гюґо до гротескового елемента, 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 Європу, не помітивши, що побіля неї росте її небезпешний ворог — натуралістична драма. Перше насіння натуралізму ще посіяли були, як я згадував, Дідро і Мерс'є („серьозний жанр“), і воно помалу сходило. Дюма-син, Е. Ож'є, Бріє та інші хоч не зробили епохи, але в своїх п'єсах вони виразно зафіксували риси нової, натуралістичної школи. На чолі цієї школи в різних краях ми бачимо пізніше поважні імена — Гауптмана (маю на увазі „Перед сходом сонця“ і „Ткачі“, бо далі він міняє напрям), Зудермана, Б'єрсона, Островського, в останній час Хейерманса і багато інших.

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

переможних сил. Тепер будується п'єса переважно на чотирі, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа).

Дія п'єси повинна планомірно розвиватись і посуватись наперед, кожний акт бути цікаво заокругленим, а вся п'єса повинна складатись з себе одну органічну цілість. Інтимні переживання герої може висловляти в монологі, якого, треба зауважити, в останній час старають ся уникати, тоді як ще недавно він був окрасою п'єси і пробним каменем для драматурга. Всі вчинки дієвої особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її х а р а к т е р а, який потребує особливо старанної обробки з боку автора. Але характер, oprіч його вроджених властивостей, є продукт зовнішніх обставин, його оточення і тому автор повинен яскраво змалювати побутову закраску цього оточення в мові, поглядах, смаках, звичках, забобонах і т. д. Oprіч всього згаданого, душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію.

Як бачимо, досвід минулого не минув марно і еволюція драми 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 художніх образах, що як я вже згадував, в драматичній формі завдає авторам чимало труднощів і вдається тільки визначним талантам. Нічого дивного, що далеко не всякий драматург зумів сю ідею гаразд зрозуміти і тим більше перевести в художню дійсність. Багато авторів зрозуміли своє завдання досить поверхово. Захопившись зовнішньою стороною твору, вони всю свою увагу звернули на барвисте змалювання характерів і побутового 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 художнього образу фотографічний негатів. Натурально, що в сфері драматичної творчості мусіла наступати реакція; знов почувлись голоси невдоволення і почались нові шукання. Незабаром сі шукання вилились в дві течії: 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 лабіринт з тисячами різних хідників, закапелків, куточків. Можна художньо продумати і змалювати особу в якийсь окремий момент, можна відбити окремі риси даної особи, не виявивши всієї істоти її. В змалюванні основного тла людської псіхіки і полягає творчість неореалістів. Але як же виконати се тяжке завдання, поставивши його в драматичні рамки?

Відомий дослідник драми Аверкієв пише: „Під „дією“ не слід, як се робить де-хто, розуміти виключно змалювання 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 змалювання 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 часті 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 психології. Неореалісти сконцентровують свою увагу на загальнім рисунку п'єси. Сей психологічний рисунок п'єси в загальних штрихах, уміло скомбінованих, повинен утворювати додержаний і суцільний настрій або ритм п'єси. Монолог вони цілком викидають, а замість нього надають більшої інтимності діалогу. Часом поруч з героєм вони виводять ще другу, ірреальну постать — його „живий символ“, що виявляє, так мовити б, другу половину душі героя. Взнявши на увагу, що неореалістична школа в своїй творчості натуралістичних зособів не цураєть ся, а тільки послаблює їх значінне, 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 психологічну концепцію п'єси,

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

Символічна драма розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми. Вона хоче виявити те трагічне, що існує в щоденнім життю, що можна відчути, але не легко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософичного і релігійного пізнання, намагаєть ся відгадати містичні таємниці потойбічного існування, недсяжного позитивному знанню. Вона му-

чить таким робом віддалятися від реальної дійсності і заглиблюються у сфери туманного і незрозумілого. З глибин підсвідомого, з джерел надчуттєвого черпає вона своє натхнення, утворюючи галюцинації і фантоми, часом звабливі і гарні по своєму, але не здатні внести в душу живу радість і чистий спокій високого раювання, навпаки здатна лише сполохати, обвіяти її жахом, пречуттем таємничого, небезпечного. Треба зауважити, що талановитіший представник цієї школи М. Метерлінк начебто сам злякав ся тієї сумеркової імлі, куди він повів був драму і вже повернув у бік барвистої неоромантики, що почала розцвітати на німецьким 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: „найістинніша 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“.

Символічна драма зреклась найважнішої основи драматичної дії — змалювання характерів, що стикаючись межи собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона утворила сілуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в

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

На сим, зазначенім мною, шукання в сфері драматичної творчості не спинились; появились неоромантики, неокласіки, неопатетики, але у всіх сих нео-шуканнях чогось більш менш трівого, 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 гроши. В останній час навіть виробив ся звичай замовляти наперед п'єси відомим драматургам або й просто брати в аренду якогось драматурга, 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 Гуго-фон-Гофмансталу. Але і сей спосіб очевидно мало зараджує біді. Режисьор Мюнхенського Художнього театру Георг 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 проєкті „Бѣсы“).

Тепер обернемось до української драми.

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

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

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 вважати кінець 80-тих, а властиво 90-ті роки минулого століття. Власне в тій добі починають писати і виставляти на сцені свої п'єси корифеї української драматургії М. Кропивницький, М. Старицький і І. Тобілевич (Карпенко-Карий). Се був час реакції політично-громадського життя в Росії і заходів ще молодого і незміцнілого національного руху на Україні. Досить пригадати, що власне тоді український рух мусів відчути на собі весь тягар знаменитого указу 76 року, тягар, що придавив навіть можливість заснування постійного українського театру.

Таким робом ще в пелюшках українська драма дістала присуд на повільну смерть, бо писати не для театру, а тільки для самовтіхи, звичайно, було мало рації. Та й далі коли все ж таки заснувалась перша українська самостійна 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 вигривалости її батьків — драматургів, що йшли „вперед без страху і зневіри“ і досягли своєю працею все-ж таки цінних і поважних здобутків.

Безперечно, на творчість українських драматургів мусіла робити вплив тодішня російська драма і російський 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 напрямку 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 благословеніє“, „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 психології героїв, але з провідною моральною ідеєю, — всі ці прикмети як раз підходили до тих простонародних сюжетів, обмежених обсягом кохання і родинного життя, які *volens-nolens* мусіли тоді опрацьовувати наші драматурги. Але й тут вони не пішли насліпо за французько-російськими зразками. Фабулу вони значно упростили, зменшили ефекти (принаймні в кількості), а замість складних перипетій надолужили ефектність дії співами і танцями; звичайно фабулу вони перенесли в сферу народно-побутову і лишили в основі п'єси моральну ідею. Перші п'єси Кропивницького мають на собі виразний одслід впливу мелодрами. Постаті простакуватого, добросердного „коханця“ Пера і злого та жорстокого „злочинця“ Жака („Двѣ сиротки“), сі нерозлучні антиподи французької мелодрами можна легко простежити, як прототипи, в аналогічних постатях п'єс Кропивницького: „Дай серцю волю“, „Глитай“. Се ж саме бачимо не в оригінальних, а в перероблених або написаних на позичені сюжети п'єсах Старицького: „Ой не ходи, Грицю“, „Циганка Аза“ і в п'єсах иньших авторів, напр., в перекладеній з польської мови „Помсті гудула“, в „Нещаснім коханні“ Манька і т. п. пізніших виробів хатньої продукції. Сей романтично-побутовий репертуар мав дуже згубний вплив на сценічну школу наших акторів. Виводячи на сцену замість живих людей якісь трафаретні, „персонажи“ і „сюжетні“ ролі (за винятком кількох характерних постатей і цікавих епізодів в п'єсах Кропивницького), до того ж різко обмежені на ампулу, такий репертуар мало давав серцеві і ще менше розумові і творчій уяві артиста; він ошаблонював його працю, притупляв інтуїцію, підтинав крила його художній фантазії. За десяток-

півтора літ ся романтично-побутова школа успіла з другої генерації артистів, з молодших талановитих сил, що подавали надії, зробити ремісників, з якими тепер майже неможливо братись до поважного, європейського репертуару. В другій половині своєї 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 етнографічних епізодів. Позитивними 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 яєно позначив ся методологічний вплив російського драматурга Островського. Унікаючи співів, танців і горілки, сих невідмінних атрибутів попередніх драматургів, він прозорним оком ідейного обсерватора підхопив найглибші побутові і соціальні явища села, до нього ще нікім не підмічені, і рукою талановитого майстра змалював цілу галерею нових і цікавих образів: глитаїв новійшого типу, представників сільської буржуазії, чиншовиків, „аблакатів“, дрібних і більших урядовців, інтелігентів, словом цілу ієрархичну драбину від мужика до генерала можна побачити в його художних творах. Можна не годитись з де-якими його ідеалами (напр. „хозяйственный“ мужичок з „Суєти“), можна закидати його світогляду навіть узкість чи однобічність в оцінці соціально-економічних явищ, але не можна не признати його художної діалектики, 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 недавна написана трагедія Л. Старицької-Черняхівської „Гетьмана Дорошенко“, що для режисьора дає багато вдячного матеріалу і вимагає художньо-стильової постановки, але її в середній постановці її динаміка, збудована на „герої“ і „юрбі“, робить на публіку велике вражіннє. Слід зазначити ще драми і комедії Б. Грінченка, п'єси середньої художньої 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 єврейського автора Я. Гордіна та ще хіба „Ревизору“ Гоголя. В п'єсах Гордіна нашим акторам 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 аудиторію і обрахована. Перекладних п'єс європейського репертуару у нас майже не грають, хоч перекладів, дозволених цензурою, є чимало. Причина ясна: по-

пробували заграти „Забавки“ Шніцлера, 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 психологія дієвих людей в сих п'єсах дуже нескладна і має багато спільного з психологією 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“ Шілера і інші.

Першою ластівкою неореалістичного репертуару з'явилась на нашій сцені Винниченкова „Брехня“ і хоч постановка її та гра артистів були далеко не під стать нашим силам, тим не менш автор мав успіх і п'єса стала репертуарною. По за всім 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 інші, імя же ім леґіон. Сі п'єси як болотом обліпили наш театр, заповнивши репертуар ріжних „малоросійських“ труп, але охайна і порядна трупа їх цураєть ся. Дійсність невесела. Кращі драматурґи — Кропивницький, Сарицький, Карпенко-Карий повмирили, а молодша генерація письменників 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 драматургів бракує.

IV. Публіка.

Давній грецький театр не знав публіки; він був явищем глибоко-національним і щиро-демократичним—він знав тільки народ. І певна річ, що сей народ ставив ся до свого театру і його служителів—акторів з великою пошаною. Наскільки значною потребою для Греків був театр свідчить те, що за часів Перікла кожний громадянин одержував з урядової каси два оболи (щось ніби 25—30 коп. на наші 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 насмілиться підбивати иньших, щоб рештки сих грошей повернути, замість їх звичайного призначення, на збільшенне військової каси, підлягає смертній карі. Шануючи свій театр, Греки вмiли шанувати і акторів. Софокла Афінці вибрали за управителя каси атицького союзу (гелленотаміяс — ніби теперішній міністр фінансів), а пізнійше, як автора Антиґони, вибрали його навіть за військового гетьмана (440—39 р.). Актор Арістодем був двічі державним послом (до Філіпа). Великою пошаною кори-

стував ся і знаменитий грецький актор Каліпід. Певно ж не абиякими громадянами були тоді і актори, коли їм доручалось виконувати державних обов'язків! Звичайно, про якийсь шкодливий вплив народних мас на театр там, де він був храмом, говорити не приходять ся. Але такий вплив ми вже бачимо в римській театрі, де замість народа вперше з'являється публіка, що шукає в театрі марної втіхи, забави. Се жадання забави, „зрища“, потрібного як хліб, найкраще вилилось в знаменитому гаслі юрби: *Panem et circenses!* Головний контингент римських акторів — раби, погорджені і уполісвіджені недобитки долі. Вони не поважають свого мистецтва; як раби, вони звикли насамперед годити панам, задовольняти їх найменші примхи. І от коли поруч з акторами на римській сцені починають виступати ще й актриси, такі ж як і вони рабині, театральне мистецтво занепадає і на нарешті доходить до тієї межі, за якою вже починається гола розпушта („міми“). Очевидно, при таких умовах ні про яке поважання до театру і акторів з боку публіки не могло бути й мови. Переставши бути глибоко національним і широко-демократичним в самій основі, театр розриває свою органічну зв'язь з народом і починає відтоді служити публіці. На короткий час певні зародки національного театру позначились були пізніше в Іспанії в епоху щасливого сполучення політичних, релігійних і художніх умов (Кальдерон, Лопе де-Вега) і в Англії за царювання Єлисавети, коли англійський театр перейняв ся був традиціями Відродження. Далі театр вже не є чинником національного життя в широкому значінню. В залежності від зміни політично-громадських і економічних умов, етичних і естетичних поглядів в громадянстві він міняє свій зміст і вигляд і здається на ласку публіки, яка є тільки частиною нації, бо складається з тих станів чи класів, що в даний

момент висунулись на поверх суспільного життя і грають в нім провідну роль. Повсеодно-класичний театр старається догодити смакам аристократії. романтичний (мелодрама) відгукається на лозунги демократичної буржуазії (т. зв. „третього стану“), нарешті сучасний театр є в перевазі слугою капіталістичної буржуазії. Світогляд і естетичний смак буржуазії виразно відбиваються в сучасному театрі, як на ідейнім змісті репертуара, так і на художности сценічних креацій. Філістер-буржуа шукає в театрі не глибоких емоцій, повних ідейної краси, ні молитовного екстазу, а поверхових вражень від фривольних сюжетів, жартовливої гри фантазії, словом того, що не турбує серйозної думки, а дає лиш приємне лоскотання нервів. Тому він не любить класиків, не любить ні Шекспіра, ні Шіллера; п'єси 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 імпує йому не артистичною грою, а своїм авторитетним імям. Зате п'єси легкого жанру, що побуджують зоологічні 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 балет, які тим не менш без субсидії не можуть існувати. Від акторів і актрис він вимагає пікантної вроди, гарного убрання, елегантії, зручності, живого темпераменту і комізму *ad hoc* — сих 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 трагічного 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'япюр“

Але й поважну драму не поминув вплив буржуазії. Французька драма ніяк не може позбутись традиційного адюльтера і її легко побиває весела комедія і фарс. В Англії, як свідчить авторитетний знавець сцени Марію Борса, нема самостійної, серйозної драми. На німецькій сцені мають успіх буржуазні драми Зудермана; Ібзена німецька публіка не любить, а соціальні і неореалістичні п'єси Гавитмана там стоять одиноко. До речі, сей автор, як і Гуго-фон-Гофмансталь і вся молода школа тепер захоплюють ся неоромантизмом, який хоч і вносить в драматургію свіжу течію, але, беручи сюжети з середньвічних та давньекласичних часів, віддаляєть ся від сучасности.

В Росії опріч двох, трьох авторів (Андреева, Горького, Чірікова), що кожний по своєму борють ся з буржуазним укладом життя, більшина оригінальних 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, komponують свої комедії і жарти Трахтенберг, Аверченко та інші, 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 внав незвичайно низько. „Мистецтво завжди лишаєть ся мистецтвом, — каже Вагнер, — ми повинні тільки зауважати, що його нема в сучаснім громадянстві“ Але ж платонічне бажанне 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 дійсності було далеко не так, але в тім вигукку поета вилилось платонічне бажання повернути мистецтво справді народові, а не тільки тому tiers-état, з якого пізніше виробилась сучасна буржуазія.

Ще виразнійше се бажання висловлює Віллям Моріс: „Я не хочу мистецтва для меншости, так само як не хочу свободи для меншости. Замість того щоб бачити як мистецтво сидіє серед меншости вибраних людей, що зневажають тих, хто стоїть нижче від їх за неучтво, 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 землі.“

Отже перед сучасним театром стоїть проблема: визволитись з під впливу буржуазії і зробитись доступним, коли не всьому народові, то принаймні широким народним масам.

В останній час вже позначились і реальні спроби підійти до розв'язання цієї проблеми, як в першій, так і в другій її частині. Художні театри в Москві і в Мюнхені своїм добраним репертуаром, своїми високо-артистичними постановками доказали, що свідомо творча праця може вже й тепер винести театральне мистецтво високо понад хвилі буржуазного впливу. Але здемократизувати свій театр жменька інтелігенції була не в силі, — з причин часто економічних вона не мала спроби відчинити двері театру для вільного доступу широким масам, бо инакше мусіла б збанкрутувати. Чого власними силами не змогла зробити інтелігенція, те зуміли зробити самі робітники. Як я вже згадував, в Берліні є два робітничих театра, організованих ще літ 20 тому на товариських підвалинах: „Вільна Народна Сцена“ і „Нова Вільна Народна Сцена“. Д-р Бруно Вілье,

один з організаторів сих робітничих театрів, так формулював їх завдання: „Мистецтво повинно належати всьому народові, а не бути привілеєм тільки заможних класів“. Він доказував, що при великому напливі публіки, коли кожне місце без різниці буде коштувати всього яких 50 пфенігів (коло 25 коп.), зараховуючи сюди плату за гардероб і програмку, вистава все ж таки цілком оплатиться. Він не помилився в своїх надіях. Чотирі роки тому „Вільна Народна Сцена“, що об'єднала в своїй організації виключно свідомих робітників, членів партії, мала 15000 членів. Але в зрості її значно перевищила Нова Вільна Нар. Сцена“, що об'єднує всю ту ріжрошерстну масу, яка стоїть ще між свідомим пролетаріатом і буржуазією. В 1908 році з 27000 її членів 15 тисяч було самих робітників і робітниць (з них 1½ тис. швачок), далі 5 тис. дрібних крамарів і прикащиків, 500 техніків та інженерів, 400 урядників, 300 учителів та учительок, 100 студентів і 50 телефоністок; за один рік, себто в 1909 році ся організація вже мала 45000 членів! Але сюди приваблює вже навіть не матеріальна „доступність“ (в Берліні є й інші театри, де найдорожче місце коштує 2 марки, а найдешевше, нумероване — 50 пф.), а демократично-автономний характер цієї організації. Тут насамперед нема поділу публіки на „дешеву“ і „дорогу“. Кожний, хто заплатить 90 пфенігів (40—45 коп.) тягне жеребок і дістає місце, де йому трапляється — 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 тижневий 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 prospect наступного завжди в подробицях обмірковується на загальних і екстрених зборах і в журналі товариства. Окрім того навіть в сезоні кожний член має право звернутись до „ради“ з своїми бажаннями, порадами і вказівками і „рада“ їх охоче приймає на увагу і виконує, як що вони не перечать попереднім принципальним постановам загальних зборів. Як бачимо, там між „глядачами“ і „театром“ є постійне і досить інтенсивне єднання.

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

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

Звичайно, існування таких товариських театральних організацій можливе тільки в строго конституційних державах з широко розвиненим політично-громадським життям.

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

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 існуванні сміливої громадянської ініціативи. І, може, з більшим успіхом се

„де що“ вдалося б зробити власне українському театрові, як народному, своєю національною формою і змістом більш доступною і зрозумілою широким масам не Україні.

Вже й тепер контингент публіки, що відвідує український театр, складається на половину, а в святкові дні і в переважній більшості, з мійського простоблюду, з тієї „юрби“, в якій ще голосно промовляє українська національна стихія, бо вплив російської культури її торкнувся лиш поверхово; російським театром вона не цікавиться, бо він їй чужий і мало зрозумілий, до українського ж — йде залюбки. В данім разі український театр, як що він хоче бути справді ідейною, поважною інституцією, мусить, опріч виконання безпосередніх завдань високого і чистого мистецтва, нести ще й національно-культурну місію — впливати на виховання сих народних мас в національно-демократичному напрямі. Репертуар його вистав для народа повинен бути пильно дібраний і з художнього 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: Хейерманса — „Надія“ (і инші його п'єси, які слід перекласти), Гауптмана — „Перед сходом сонця“, „Візник Геншель“, Шіллера — „Розбійники“, Октава Мірбо — „У золотих кайданах“ і т. п. инші, що вже драматичною цензурою дозволені. Нема чого боятись, що ідейних

перекладних п'єс проста публіка не зрозуміє або не вподобає. Монологи Карла Моора проти соціальної несправедливості вона прийме з неменшим співчуттям, ніж тепер приймає гарячі протести Гейерта проти експлоатації капіталістів („Надія“); нарешті дефекти розуміння надолужать експресія виконня, бурхлива акція п'єси і ефектна обстановка.

Звичайно ще краще було б, як би хоч під час народних вистав програмки роздавались безплатно, а на відворотній стороні їх було б коротко і зрозумілою мовою пояснено головний зміст і провідну ідею твору. Час би вже нашим антреперньорам взяти приклад з своїх закордонних колеґ і перестати дивитись на програмки як на „доходну статтю“. Глядач, що платить якихсь 15—20 коп. за квиток на галерею, не може платити ще 10 коп. за програмку, без якої все ж таки йому часом дуже трудно орієнтуватись у п'єсі. Ніщо, думаю також, не може стати на перешкоді, що б і у нас за прикладом німецьких робітничих театрів, ціни на всі місця в театрі під час народних вистав були однакові, а квитки продавали ся б в касі по жеребку. Моральне значінне такої реформи було б незвичайно велике. Робітник, прикащик, слуга, що в життю разу-раз мусять відчувати на собі гніт соціальної нерівності, упослідження, прийшовши до театру, почули б хоч на часинку, що всі тут однаково рівні. Як виросо 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 ріжницї, що він там рівня всім иньшим, вабила б його туди, до „свого“ театру. Театр сам по собі має велику магнетичну силу, а при умові загальної доступності і широкої демократичности ся сила мусила б робити ще більший вплив на прихильно настроєні ма-

си. Маючи „свою“ постійну публіку, входячи з нею в інтенсивне єднання, театр з більшим успіхом міг би виконувати своє дійсно-культурне завдання. 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, пролетарський театр на зразок „Нової Вільної Сцени“ в Берліні.

На жаль більшина українських антрепренорів дивлять ся на сю протонародну публіку переважно з меркантильного 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 частують 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-інтелігентна

та інтелігентна молодь, переважно учні висших шкіл. Напів-інтелігентна єврейська публіка легко вдовольняється п'єсами Я. Гордіна і співочим репертуаром, чого не можна сказати про інтелігентну молодь, яка має більш розвинений літературний смак і, маючи спроможність бачити в російському театрі поважніший репертуар і кращі художні постановки, натурально ставить такі ж серйозні вимоги і до українського театру.

Але трудність завдання нашого театру ускладняється ще одною обставиною, якої російський театр не має. Поминаючи вже те, що наші артисти в минулому не мають за собою а ні твердої художньої традиції (себ то досконало виробленої сценічної рутини), а ні власних, ними самими набутих засобів артистичної техніки, так потрібних для виконання п'єс європейського репертуару, вони мусять ще й проломлювати лід упередження з боку російської інтелігенції, яка до таких п'єс на українській сцені не звикла і дивиться на кожну спробу в 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 позиція відкриває ширші перспективи на його будучину. Щоб наш театр жив і успішно розвивався, щоб він і надалі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не спиняючись, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Се аксіома. Тому то п'єси європейського репертуара повинні де-далі все більш входити і в наш репертуар, а се може бути тільки тоді, коли виконання сих п'єс в нашій театрі досягне високо-художніх щаблів артизму.

По великих містах України, де приходиться сягати нашим трупам, попит на такий репертуар

вже є, він мусить бути, треба тільки його відповідно вдовольнити, і тоді зросте контингент інтелігентної постійної публіки, що вже не покине нашого театру. Ті керманичи труп, що не обмежують ся досвідом вчорашнього дня, а відгукують ся на сучасні потреби і старають ся заглянути в завтрашній день, повинні дбати про те, щоб протягом кожного сезону кілька перекладних європейських п'єс і, такої ж або подібної вартости, оригінальних українських зробились репертуарними п'єсами в їх театрах; хоч один день на тижню 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 українським театрі ще одна частина публіки, яка зветь ся українською інтелігенцією. Бачити її в театрі приходить ся 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 потребує окремої праці коло себе ні з ідейно-демократичного (звичайно, в грубому середньому виводі), ні з національно-свідомого боку; вона в процесі творчого єднання між актором і нею 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 інтелігентної публіки підлягає великим сумнівам. Наскільки наша загальна культура ще не дорівнює такій же російській, настільки і художний світо-

гляд нашої інтелігенції, її розуміння природи і завдань мистецтва йдуть у хвості за художніми смаками і вимогами наших сусідів. Се прикро, але в сям треба признатись. Справжній знавець своєї художньої справи і справді талановитий артист мусить серед української інтелігентної публіки почувати себе сиротою; через те він має право не зважати особливо ні на її хвальну оцінку, ні на її гостру критику. Навіть український середній артист інстинктивно відчуває свою вищість 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 пиха чи зарозумілість будь що будь має нерідко під собою певну підставу.

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

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

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

V. Загальні висновки і перспективи.

Останні висновки, до яких я мусів послідовно прийти, як бачимо, досить сумні. Сучасний європейський театр переживає кризіс і кризіс сей доволі таки важкий і затяжний. Творчість актора понизилась і здрибніла, драматургія підупала, а сам театр перестав бути храмом чистого мистецтва, яке відбивало в собі національний світогляд, було віявом культу цілого народу, — він звироднів до дрібної інституції, що служить цілям марної втіхи та забави публіки, яка складається 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'ється. Очевидним тільки є, що нові форми мистецтва будуть, як і ранійш, виобразовуватись під впливом історично-художньої кон'юнктури, яка складатиметься в залежності від зміни соціально-економічних і політичних умов дальших часів, а разом з сим і в залежності від еволюції етичних та естетичних ідей в громадянстві. Можна на підставі сього думати, що закони економічного матеріалізму, які в останній час все більше висувають до активної участі в політичній життю широкі пролетарські 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 драматурга 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 енергії і таланту не мали виразно зазначених меж і були дуже різнородні. Яскравий приклад сього маємо в особах Леонардо да Вінчі і Гете; перший, викінчивши такі малярські шедеври, як „Тайна вечеря“, „Св. Сім'я“, обертав свій ґеній до архітектоники, 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 близькі і доступні розумінню широких мас, хоч їх автори і не дбали про се спеціально. Юрба, скажем, не зрозуміє „проклятих питань“ Гамлета або страждань Генриха з „Затопленого дзвону“ Гавптмана, але ж вона досить добре зрозуміє муки ревнощів Отелло 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 дисципліни; 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, бєлетристи, що пишуть для середнього загалу і для юрби. Економічний закон пониту і пропозиції регулює художню 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 різниці, 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: „Істнуванне популярних мистецтв для народа не тільки не заслугує догани, але є фактом втішним, бо се власне відкриває можливість висшому мистецтву стояти висше понад ними; народіві завжди приходилось пройти сими сходами, щоб піднятись висше — се сходи, що ведуть у храм“.

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

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

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

Зовсім инакше стоїть справа з українським театром.

Він також переживає певний кризіс, але сей кризіс походить не з виснаги, не з виродження нашого театрального мистецтва, яке навпаки ховає в собі ще багато трівких зародів, потрібних для його розвою. Се кризіс молодого організму, 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 ганяють за найменшу провину, або помилку, якої часом в дійсности, може, й нема. Безперечна річ, що нашим акторам здебільшого бракує загальної і фахової освіти, що наш драматичний репертуар здрібнів і з'убожів, що нарешті українське громадянство слабо підтримує свій театр і буває в ньому рідким гостем. Але-ж причини сих сумних явищ лежать не в самім театрі, а за межами його, — власне в тих ненормальних умовах, серед яких розвивається все наше загалом культурне і громадське життя.

Ми, як нація, не живем вільним і повним життям. Могучі сили національного організму ще дримають в потенції, а та культурна робота, яку провадить наша молода і малочисельна інтелігенція, стрічає різні перешкоди і тому здобутки її поки невеликі. Свідоме українське громадянство не в стані удержати без дефіциту навіть кілька

часописів і журналів, не може з повагою поставитись та енергійно підтримати єдине, в межах російської України, своє Наукове Товариство і врятувати від хронічної худосочности тих кілька просвітних та культурних товариств, що ще якое животіють. Не маючи освітніх інституцій з викладовою українською мовою навіть для елементарної, початкової освіти, ми не можемо і мріяти про спеціальні інституції, де-б можна було добувати фахову освіту. 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 ґрухачем нашої культури, але щоб вийти на широкий європейський шлях і лишитись на сій поважній позиції, він тепер більш ніж коли потребує допомоги з'окола, потребує свіжих течій з джерел нашої нової культури. Се був випадковий збіг щасливих обставин, що наші актори та керманичи театра були разом з тим і визначними драматурґами, що поважне слово художньої 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 поскільки на них з боку художнього і з боку матеріального зможе опертись наш театр, постільки від сього залежить і його розвій.

Кожна нація має такий театр, якого вона варта, 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 розумієть ся, 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. Це були вимоги, висловлені як *desiderata* або швидче бажання платонічного характеру.

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

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

В справі національного відродження наш театр ще недавно вів перед, він був майже єдиною, можливою за російських обставин, формою для популяризації української ідеї. В руках свідомих керманичів він може й далі виконувати своє почесне завдання, 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 кожному 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 її 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 в загалі український театр, висловлював свої прінципiальнi i теоретичнi думки, то між иньшим, наскільки се мені здавалось потрібним чи характерним (в чім я — homo sum — міг і помилятись), зазначав дефекти і цієї трупи. Але роблячи се, я ні на хвилинку не мав у думці тими дефектами затьмарити позитивні і загально признані заслуги як самої трупи, так і поважного керманича її. Мені тільки здавалось, як певно і всім тiм, хто так само як і я любить наш театр, що зазначені дефекти, які до того ж з боку ваглядають 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 межі 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 великоміській публці, 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 всіють з'явитись, як вже щезають, потім знов з'являють ся в иньшій місці, під ниньшою антрепризою і знов щезають і т. д., але ніколи не переводять ся. Складають ся ті трупи з різної голоти, бідолашних сіромах, недобитків долі, що не мали де в життю голову прихилити, от і пішли на сцену, мовляв, для легкого хліба, веселого життя та дешевих лаврів. Чимало між ними волоцюг та п'яниць, чи мало нещасних бідарів, обтяжених сім'єю, що провадять старцівське життя, не доідаючи, не досипляючи, напівобдерті і напів-босі. Який їх моральний багаж 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 докладне розумінне. Всі ці 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 бажанне заробити яко мога більше, ціною яких завгодно компромісів є єдиною метою їх істнування. Кожному, мабуть, також відомо який гідкий „гопачний“ репертуар вони провадять і чого тільки не виробляють на сцені, щоб здобути ласку глядачів.

Було б великою помилкою думати, що ці „руско-малорусскія“ трупи вже відживають свій вік. Про їх живучість свідчить той факт, що більші з них труп, граючи по великих українських містах (в Києві, 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 хитається поки між завданнями високого мистецтва і „гопаком“ і часом навіть виявляє тенденцію схилитись на бік останнього. Треба довгий ряд літ в однім місці виховувати публіку в бажанім напрямі, як се робить тепер по змозі трупа Садовського в Києві, щоб сей закон зрештою прихилити на свій бік. Але ж на провінції, де грає величезна більшість „русско-малорусских“ труп і де публіка не має з чого вибирати, закон конкуренції не може поки грати ніякої ролі. Ясно, що там потрібної для сих труп публіки стане ще на дуже довгий час. Є ще, правда, одна обставина, яка де-далі набірає все більшого значіння, але їй вона певних, позитивних 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 вдовольнятися „пропозицією“, постільки від сього залежатиме і дальша художня еволюція сих труп. Для великих міст сей закон, як і закон конкуренції, зберігає свою силу. Але-ж не забуваймо, що у нас поки що поруч з невеликим зростом числа художних п'єс зростає в значно більшій пропорції число п'єс макулатурних, анти-художних і коли навіть по великих містах ці п'єси загіджують репертуар більших труп і так чи інак 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 (окрім хіба трупи Садовського), українських газет, журналів і книжок не виписують, щось з півтора десятка передплатників „Ради“ належать власно до артистів і керманців маленьких труп; вони ж нерідко присилають замовлення і на книжки до „Української Книгарні“.

Було б несправедливо, констатуючи низький рівень постановки театральної справи в „малоруських“ 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 сявном. 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 інтелект — рідні дуже важні і в останній час особливо потрібні для актора, але все-ж таки їх значіння в театральнім мистецтві тільки помічне, а не першорядне. Найголовніший стимул творчості таланта—вибух екстазу, оргіазм, святе натхнення; сим тільки й можна запалити души глядачів, злити їх одними, спільними всім думками і почуваннями і піднести до найвисшої гармонії краси.

Відомий психіатр, проф. В. Бехтерев каже, що як би ми не дивились на питання про так звану „колективну душу“ і „психічні хвилі“, що рівночасно охоплюють багато людей, не може підлягати сумніву, „що в основі всього лежить могутчий вплив в юрбі взаємної сугестії, 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 європейського психіатра Садіса, що каже: „Сугестія, 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 нестямі юрбі кожний впливає і підпадає впливу, кожний надихає і дістає надихання, хвиля надихань все росте, поки не досягне страшеної височини“.

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

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



Драма живих сімволів.

О половини минулого століття на європейських сценах панували, так звані, п'єси героїчні. Весь інтерес старої драми полягав на зверхній фабулі — хитро і складно скомплікованій інтризі з усяких жахів, несподіваних метаморфоз і 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 відбувалися в нім самім, в його душі, а лиш виявлялися через його, при його помочи, наскільки того вимагала дана драматична колізія або провідна ідея п'єси (наприклад, як в грецькій трагедії); кінець кінцем драма завершувалась торжеством справедливости і покаранням злочинства. Так повелося з часів Есхіла і Софокла, так було в французькій псевдо-класичній трагедії Кореля і Расіна, в такім же напрямку і на тих же підставах, хоч в иньшій 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 єв-

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 кохання“, „Хмара“, „Жидівка-вихрестка“, „Недолюдки“ і подібні до них, що складають з себе найбільшу частину сучасного українського репертуару в трупах провінціальних.

Вимоги від актора в старій драмі були невеликі: гучний, виразний голос, показна постать, де-кілька заучених рухів і жестів та де-який сценічний досвід цілком вистачали для невибагливої публіки; чим дужче актор 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 актора 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 актором і досягав визначного становища; техніка гри була для нього непотрібна розкіш; навіть глибшого знання мови не вимагалось, — се приходило разом з досвідом пізніше само собою.

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

для резоньора — солідний, густий, для комика — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м'який, для „фата“ — холодний, сухий і т. д. Звичайно, він вибрав собі якесь одно амплу і на ній 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 обмалюванні поодиноких характерів; інтрига в ній стає простішою, натуральнішою.

З цього боку дуже характерним являється наш український романтично-побутовий репертуар, утворений М. Кропивницьким і М. Старицьким, що внесли в нього і демократично-народний напрямок. Змагання до життєвої правди на сцені що далі, то все зміцнялись і нарешті привели драматургію 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 пориває з традиціями старої мелодрами і одкриває для творчої фантазії актора нові горизонти. Разом з еволюцією драми і старий поділ на амплу де-далі стає тісним і вимагає поширення, — комбінують ся нові амплу: любовник-фат, комедійний любовник, фат-резоньор, комік-резонер, утворюється нове амплу: характерні ролі. Акторові ставлять ся вимоги позитивного знання, більшої культурности, бо з появою ідейної реальної драми театр прибірає поважнішого вигляду,

стає школою, кафедрою, а актьор — учителем, проводарем. Слідом за російським іде й український театр. Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий) одкидає стару романтику 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 банкрутство, чим поясняєть ся цікавий факт, що репертуар Карпенка-Карого, за винятком двох-трьох п'єс (трохи мелодраматичної „Наймички“, ефектної „Безталанної“, веселого „Мартина Борулі“ та хіба ще історичної „Бопдарівни“) — іде дуже рідко, а головне дуже погано в провінціальних, менших трупах, та й у великих іде вже далеко не так, як того вимагав покійний драматург. За півстолітнє існування театр реальної драми і зміцнів і широко роскинув своє галуззе; очевидно, перед собою він має ще довгу будучність. Але поруч з його зростом на периферії його вже позначились нові течії. Де-які з них силкують ся цілковито порвати з реалізмом і пішли шляхом містичних шукань, з сфери позитивної філософії обернулись до давньої метафізики, утворюючи театр символів (властиво, символізацію ідей); перші їх спроби не мали успіху (театр „Студія“ в Москві, „Інтимний театр“ в Петербурзі і ще де-які), що жде їх далі — покаже будуччина. Інші ж течії, не пориваючи з реалізмом, внесли в реальну драму, так мовити б, революційний елемент і пробують зруйнувати її традиції; їх спроби мали успіх і зацікавили громадянство. Я маю тут на увазі нову психологічну драму, що утворила „театр настрою“ (Художественный театр“ в Москві) і власне, окремий рід її, що зветь ся також „драмою живих символів“. Отже спершу про нову драму в загалі.

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

тому накопичено вже чимало книг і статей і розглянутись серед них досить трудно. Отже постараємось об'єктивно зупинитись на думках, виголошених з приводу цього одним з чільніших репрезентантів нової драми—С. Шибишевським.

Слідком за Ш. Бодлером, що ще літ 60 тому виголосив відомий афоризм: „*La poésie n'a pas la Verité pour objet, elle n'a qu'Elle-même?*“—пішла вся символічна фронда, і Шибишевський є тільки її типовим виразником. В „*Confiteor*“ (січень, 1899) він пише: „Мистецтво є прояв того, що вічне, що не підлягає ніяким змінам і випадковостям, не залежить а ні від часу, а ні від простороні, але є виказ сутности, себ-то души — у всіх її виявах, 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 рядки, не може служити цякій ідеї, воно володарь, джерло, з якого витікає все житте. Ми не знаємо ніяких законів, ні моральних, ні соціальних, ми не знаємо ніяких спеціальних поглядів, кожний прояв души, скоро лиш він сильний — виявляє нам чисту, святую глибину і таємницю“. А через те „мистецтво тенденційне, мистецтво для виховання, мистецтво — забавка, мистецтво партійне, мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом і 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 душі те, що є в ній невлвовимого, 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 аналізу, не шляхом наших окремих нездалих п'яти почувань, але шляхом їх синтеза“.

Таким чином Пшибишевський, ставлячи мистецтво по-за життям, підносить і самого художника по над тим життям і вимагає для нього привілеїв, як для якоїсь метафізичної істоти. Бачучи суть мистецтва в прямуванні 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 пізнання світа надчутевого.

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, „отр'єшенность“ од світу, метафізичний світогляд в творчости, містичні шукання. З боку позитивної філософії, звичайно, такі погляди не наукові, навіть перестарілі, але... сфера мистецтва така неосяжна, така необслідувана, навіть таємнича, що всякі нові спроби і шукання в її просторах для кожної об'єктивної людини мають своє значіння. Я вже зазначив, що в театрі ці спроби не довели поки до бажаних наслідків. Цікава річ, що сам Пшибишевський, сей безперечний послідовник Метерлінка, і як ми бачили, свідомий теоретик „отр'єшенности“ 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 течія в нім перемагає символічну.

От ся власне неореалістична течія в драмі і звертає мою увагу. До неї належать такі імена: Ібзен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов і отсе недавно до їх грона 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 психологією дієвих особ ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань; техніка її примітивна, трафаретна і невдячна для творчості драматурґа і актора.

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

станням внутрішніх настроїв, конфліктом проти-лежних переживань і психологічними ефектами; завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвишого ступіня і ось-ось має статись катастрофа (як напр. в Ібзенових „Привидах“ при трагічній фразі Освальда: „Мамо! Сонця... сонця!“); коли дія кінчить ся катастрофою, то вона відбувається 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 відбувається в психологічній процесі дієвих особ, в їх гнітючій настрої, що розвивається crescendo (як в Чехівськїм „Цядѣ 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 монолог, як ненатуральну і мало вдячну форму для інтерпретації внутрішніх переживань, треба було винайти якийсь повий відповідний сьому спосіб. Се було не так легко. Шибишевський 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 відкривається глибина перед зором людським і ми совгаємось по тонкій корі льоду, під яким лежить містичне mare tenebrarum“... Тут власне прийшов на поміч „живий символ“. Виймаючи з душі дієвої особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікта, — і вже має дві сильні постаті, що раз-у-раз виливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, 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 загіздив ся в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратить вражіння та ємничости або якогось скритого і глибокого значіння; в тім — вся трудність і для автора і для артиста, що грає таку роль. 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 являється Призначінне 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 слабкодушним Іоганом Фокератом виступає символ затаєних мрії його души — рішуча і сильна духом Ганна Мар. Нарешті в Винниченковій „Брехні“ Іван Стратонович є живий символ 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 символ самоцільного мистецтва в душі 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 вимагається інтелігентности і вищої культури, без чого йому не вдасть ся інтерпретація переживань складних натур. Життьова правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафішованість 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) Шибишевський каже: „Inteligencja, możność miewania wizji, szczerosc i prawda — oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co najwięcej mała“.

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

В путах брехні.

(„Брехня“, п'єса В. Винниченка).

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

І будши важкою, кричала в болясах, імучилась породом“.

Апокаліпсис, гл. 12.



а нашім літературнім обрію є по-стать, що вже довший час прива-блює загальну увагу. З боку од-них вона викликає обурення і лай-ку, з боку других—щире признание і навіть ентузіазм; байдужих нема, у всіх вона розбуджує глибокий інте-рес до себе. Се постать В. Винни-

ченка. Зважливо і чесно підходить він до цікавого йому питання і сміливо скидає завісу з своєї твор-чої уяви. „Філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди“ (Шопенгауер, Nachlass, III). Таких письменників дуже мало, але Винни-ченко власне такий. Він признає обов'язковими для себе тільки закони творчості (ніяких иньших!) і творить інтуїтивно, — мислить образами, живими уявами (символами), не голими розуміннями. І коли він помиляєть ся, то і самі помилки сієї складної, художньої натури без порівняння цікавіші ніж лі-нівні прояви шаблонової думки більшости.

Якось Л. Андреев, пишучи про Ібзена („Ко-ли ми, мертві, воскресемо“ в збірнику „Разказы,

очерки и статті“) казав, що автор пише даний символічний твір не через те, що він хоче так іменно писати, а через те, що інакше писати він не може, через те, власне, що й мислить він символами, живими уявами, які потім ростолкувати простими словами часто і сам не компетентний. І се цілком справедливо. Автор дав свої інтимніші переживання в живих образах, що так чи інак знайдуть шлях до души читача, і вже діло чесної критики тільки допомогти простішим, менш розвиненим натурам левше 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 символічний образ; щоб виявити найбільші глибини людської психіки, 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 символ). Діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки до розуміння чи прийняття в себе символу і таким чином улекшити можливість засвоєння заложеної інтуїтивно автором в твір ідеї.

В своїх творах В. Винниченко любить торкатись переважно проблеми моралі, то б то того, з чим найблизше людина зжилає, 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 проблемі, порушеній автором і в оригінальній драматичній концепції, так неподібній до всього того, що мали ми в драмах інших авторів до сього часу. Інтерпретація п'єси на сцені робить своє діло; літературна критика про такий твір ширшого значіння повинна сказати своє слово. На жаль у нас в пресі про „Брехню“ висловлювались тільки короткі побіжні вражіння, головню в зв'язку з грою артистів. Ми хотіли б поговорити про п'єсу, як твір літературний, розглядаючи її разом з тим і в призмі сценічній.

— „Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною“... каже героїня сієї п'єси, Наталя Павловна. Коли ми кажемо: „сонце сходить“, то свідомо, чи напівсвідомо говоримо брехню, ту саму постаріду 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 позитивна істина; до відкриття геліоцентричної системи всі думали, як і генер 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 значінне 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 Моїсеєвих заповідях брехню не застережено; сказано: „не убій“, „не укради“ і ніде категорично не сказано: „не бреші“. 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 розкладає иньші здорові елементи, викликає рух, творить ілюзії. В часи „натурального господарства“, коли відносини були прості і патріархальні, як і тепер у диких народів, брехня не мала такого поширення, як за наших часів, коли з розвитком індустрії піднісся загальний рівень культури і ускладнилось 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 психічних глибинах її, живе вічна туга за правдою; і хоч абсолютна правда для нас недосяжна, ми проте ненастанно шукаємо її, тягнемось до неї, як квітка до сонця. В тим процесі шукання, в тій красі досягання, може й є змісн нашого буття. — „Як би Бог, каже Лесінг, — сеї великий борець за правду, в правій руці тримав зміщеною всю істину, а в лівій—тільки вічне, діяльне пориванне до неї, хоча-б навіть з додатковою умовою вічно помилятись, і сказав би мені: вибирай! 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 веретви. Центральна фігура п'єси — Наталя Павловна, на ній будується і круг неї обертається вся акція. Се інтелігентна, освічена людина з визначним розумом,

практичним хистом і палким жіночим темпераментом, людина середньої, так званої, дрібнобуржуазної верстви, що відбила в ній свій світогляд, позначила свої типові прикмети. Вийшовши з „низів“ життя, де зазнала чимало злиднів і бідування, ся дочка церковного сторожа, завдяки власній енергії, зуміла здобути середню освіту і „вибитись в люде“, та не зуміла 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 в'яснивши своєї ролі в життю, вона пішла за хвилями, які й принесли її до тихого притулку, до сім'ювого огнища. Наталя Павловна вийшла заміж за хворобливого, плохого вдачі і негарного на вроду інженера-хіміка, Андрія Карповича і зробила се, звичайно, не з кохання, не з глибшого почуття споріднення душ, а тільки на підставі симпатії і спочуття — „з жалости“, як вона каже, до сього добродушного, слабовитого чоловіка, обтяженого до того ж ще й сем'єю з трьох душ (батько і дві сестри). Будучи з природи доброю і сердешною людиною, вона опріч сього і перед самою собою і перед иньшими намагається виправдати себе, збільшити моральне значіння, навіть красу свого вчинку, кажучи, що виходила заміж „з гордості, 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 прирівнюванне свого дрібного, філантропічного закрою вчинку, до подвигів і жертв революціонерів, се бажання 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 невдоволенням „я“, —

бо не далі, як через дві-три хвилини вона прохоплюєть ся фразою: „Се дурниця—саможертва без радості“. В дійсності сій міщанській натурі бажало ся звити „тепле кубелечко“, і хоч, виходячи заміж за Андрія Карповича, вона знала, що на початку їй прийдесть ся взяти на свої плечи великий тягар, проте в будучині уява малювала їй і розкішні 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 бажанне радості життя, втіхи і хоча-б ілюзії кохання росте. Звичайно нічого сього хворий, захоплений своєю хімією, чоловік не може їй дати і вона розпочинає адюльтер з молодим, вродливим студентом Тосем, що 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 тривожний настрій, захитуєть ся душевна рівновага. Найтрудніше стоїть справа з Тосем. Сей молодий чоловік, поет, ідеаліст, не може годитись з фальшивим становищем „кузена“, не хоче красти кохання і брехати її чоловікові; він вимагає, щоб вона покинула чоловіка і пішла 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 житте чоловікове, у неї не стає сили, тим більше, що з сим пов'язані надії на краще житте його батька і сестер, які цілий вік свії 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 „невинність соблюсти и капиталъ приобрѣсти“. Перед нею стоїть ділема: заспокоїти свою совість, своє бунтівниче невдоволене „я“ інтелігентної людини і виправдати своє поведжінне 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 принципального виправдання брехні, вона переводить сей принцип і в дійсне житте, роблячи брехню своєю зброєю в боротьбі за існування і вигідним способом для полагодження відносин в сім'ї. В умілих руках ся зброя і легка, і зручна.

На увагу Тося, що про їх кохання може випадково довідатись чоловік, 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 виправдання брехні і запевняє: „Коли знаєш, що не для себе брешеш, а для того, кому брешеш, то се зовсім не важко“; треба тільки, щоб ся брехня „давала радість“. На жаданне

Тосю довести се фактами, вона відповідає у формі питання: „Хіба 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 радості, що й є справжнє життя?“ — „Що дає спокій? — питаєть ся вона ще трохи ранійш. — Правда. Так звикли люде думати. Значить, давай правду! А коли я дам таку брехню моему Котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?“ Далі вона наводить ще й практичний мотив: „Се дурниця — саможертва без радості. Треба десь брати, щоб давать. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній змореній скотинці“. І вона розкидає брехню округ себе, щоб робити иньшим людам „приємність“. Піймавшись на брехні, сказаній Досі (сестрі чоловіковій), вона мотивує 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, енергію. — „Чого ж ти хочеш? — каже вона Тосю далі. — Ти хочеш покою. Ти хочеш, щоб я пішла з тобою, щоб ми найняли квартиру, оселились. Ну, й що ж далі? Ти будеш спокійний. Ти не будеш бігать, чекать мене, хвилюватись, мучитись, не спати ночі... І не будеш жити. Не будеш страждати, не будеш радіти, не будеш і людей розуміти“. І тут же вона, як бачимо, знов звертаєть ся до брехні, як логічної зброї і, замість можливої перспективи діяльного і розумного спожиття двох інтелігентних людей, малює міщанську картину тихого, сімьового щастя в їх майбутній квартирі, де буде чекать на неї її „чоловік“ з самоваром і нудьгою. А се „щасте“

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

Виходить ніби і логічно, і морально, і гарно і звабливо: муки від щастя, радість життя, рух, краса переживань... Але здорове, молоде чуття безпосередньо-чесної натури відчуває всю фальш аргументації *ad absurdum* Нат. Павл. і не вдовольняє Тося. Після вагання і уступок він нарешті не видержує і ставить питання категорично: „Любиш мене? Так ходім зо мною! Андрія? Так лишай ся з ним. Ясно? А ти хочеш дуже легко жертви приносити. Со всіми удобствами! Ха-ха-ха! Ні! Жертва, так жертва!“ В нім говорить і ображена людська повага і еґоїстичний 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 чоловікою 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 чоловічина“. 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 здібність її пасивної міщанської натури; навіть не з свідомого почуття обов'язку жінки перед чоловіком, а просто з страху кинутись у вир життя, переступити через якийсь моральний поріг, не зважаєть 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, покiрливiсть велить їй зректись повноти власного щастя i вибрати якийсь посередній альянс з допомогою брехнi. „Котику мiй, 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 нiчого від тебе не вимагаю, нiчим не в'яжу тебе, поки любиш, не йди од мене. Тепер я буду трохи вiльнiша, буду частiше забiгать до тебе. А коли Андрiй получить за мотор, я покину всі уроки i ми зможемо поiхать з тобою кудись на цiлий тиждень або мiсяць, i я буду вся твоя, вся, вся!“ I далi: „Ти стрiнеш иньшу, вiльну, покохаеш, зiв'еш кубелечко i... кiнець. Тодi все скiнчить ся“. Голубленнем, пестоцями, вона заспокоює поривчого, але безвольного неврастеника Тося i забiрає від нього назад листи.

В сiй сценi їх непомiтно вистежує з балкона Иван Стратонович i коли Наталя Павл., вiднiсши в свою кiмнату листи, виходить провозати Тося в сiни, вiн iде в її кiмнату i забiрає листи. Се є критичний момент в драмi, коли акцiя ще бiльше ускладняеть ся. Але ми повиннi зупинитись на трохи незвичайнiй постатi Ивана Стратоновича. Всi иньшi особи в п'есi змальовано в цiлком реалiстичних фарбах, їх загальне поведiннє i окреми вчинки зрозумiлi i яснi. Постать Ивана Стратоновича має в собi щось загадкове, таємниче, а його вчинки вимагають бiльш вдумливого вiдношення.

З першої ж появи ся непривiтна постать „смуглявого, присадкуватого i хмурого“ чоловіка, що або мовчить, або їдко гiлузує, робить якесь важке вражiннє. Появляеть ся вiн, мов невідступний фатум, взагалi в моменти особливо-сильного зворушення i душевного розладу Наталi Павл., i кожного разу пiсля палких сцен її з Тосем, що закiнчують ся любовним екстазом i гарячими по-

цілунками; кожна його поява викликає в Наталі Павл. замішанне, тривогу, 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 викраданнем листів і з погрозою векселем нагадують трафаретні ефекти в дуці *deus ex machina* з старих мелодрам. Але се здаєть ся так з першого поверхового погляду. Справді, неможливо допустити, щоб такий визначний художник, як Винниченко, зразу втеряв хист і вдався за позикою до шаблонів старої школи. Звертає увагу насамперед те, що сцени Наталі Павл. з Іваном Страт. справляють вражінне не мелодраматичної зовнішньої тріскотні, а глибоко-психологічного аналізу. 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. Тися вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іван. Страт. всі її „фокуси“ і „трюки“ розбивають ся, як перед скелею, вона почуває себе зламанною, 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 „категоричний 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 життя, 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 вплив її в інтригу кохання, алеж, маючи на увазі разом з тим і її символічне значінне, надав їй загальної таємничості, трохи дивних рис і не цілком звичайної акції,—словом, утворив „живий символ“, що при зовнішнім реальному вигляді є вже постаттю ірреальною. Таким робом автор внутрішню боротьбу Нат. Павлов. виніс з її душі на білий світ, втіливши в двох образах—її самої і Івана Страт., що дало можливість виявити найбільші глибини психології героїні. Се є новий метод в техніці сучасної психологічної 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 Павловні 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 перипетіях Івана Страт., маючи на увазі тільки їх чисто-технічний

характер. Репліки Івана Страт. для нас будуть тепер мати значінне, 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 збираєтесь оббити ваш будуарчик?“ так озивається в ній другий її голос устами Івана Стратоновича.

Їй соромно стає перед самою собою за всі сі викрути і фальш, хочеться думати про себе краще, хочеться саму себе впевнити, що вона справді любить в собі ту, кращу половину своєї души і тут вона знов удається 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. метушаться сполохані думки, шукаючи виходу. На хвилину вона спиняється 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 вексельок... Тепер я його пред'явлю ко взисканію... і післязавтра вся майстерня буде описана і запечатана... І моторчик ваш, що мусить привезти вам автомобільчик, тю-тю! Що? Шах і мат“? — „Ви сього не зробіть!“ кричить вона. І на питання

Івана Стр. — чому? вкручуєть ся відповідю: „Вони не винні“, тоб-то чоловік і його убога рідня. І знов пекучий сором охоплює її душу, що пориваєть ся 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 розкіш життя, хочу багатства, я обманюю Андрія і маю любовника. Але, Іване, мені сього мало. Я хочу любити, любити душу, любити“... і спляють ся. Іван Страт. одхиляєть ся, вдивляєть ся в неї і тихо, помалу каже: „Коли правда, що ви любите Тосю так, як казали йому, то скільки треба жорстокого цинізму, щоб оплювати так свою і його душу. А коли не любите, то скільки цинізму 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 трагічного кінця. Автор зробив се незвичайно талановито; всі ті сцени — се справжня художня інквізіція вимученої жіночої души, їх треба кожному самому відчути. Ми тільки зазначимо головні пункти сього психологічного процесу. Таким робом, бажанне хоч смертного, аби покою і бажанне 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 вибирати 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 замість, скажем, лавро-вишневих капель. Помилка, мовляв“. Вона жадає, щоб він повернув їй листи, той згоджуєть ся. Тоді вона каже, що не вспе знищити листи, він і на се дає їй пораду. Заскочена з усіх боків, вона просить почекати до того часу, як скінчать мотор і підпишуть з компанією контракт. „Мотор ми кінчаємо завтра“, відповідає Іван Стратонович. Отже виходу нема. „О, проклятий!! Проклятий!“ шишить в роспуді Нат. Павл. Трагізм 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 тривога, 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 пропонує „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 смерті!.. 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 нерішучості спляє. 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 банкрутство, 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 життя вірив мені“. Смерть Нат. Павл. тепер тільки питання часу.

І сей час хутко настав. Од бельгійської компанії прийшов лист, що мотор прийнято і на нього мають підписати контракт на десять тисяч руб. В першу хвилину се жахає Нат. Павл. „Так швидко!“ каже вона, хапаючись за серце. Розв'язка наближається форсованим темпом. Другий голос її души, Іван Страт. каже: „Я не маю більше сили. Чуєш? Не маю. Не можу ждати!“ Нат. Павл., вся охоплена якимсь пропасничим настроєм, хутко починає залагоджувати всі свої справи, так щоб після смерті лишити по собі добру та світлу пам'ять. Насамперед вона бере з Тося слово нікому і ніколи не говорити про те, що між ними було. Вона хоче Андрієві дати на все життя спокій і певність в себе — „І дам се брехнею! — каже вона Тося. — Чуєш: брехнею! Хай живе брехня!“ — „Се негарно“, зауважує той. — „Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною“. Вона хоче бути спокійною і за Тося і робить натяки, що йому була б під пару

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

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

Так мусіла скінчити Наталя Павловна. Бажанне особистого щастя, радості життя, хоча б в міщанських рамках і в мікроскопічній дозі, для неї оплачувалось занадто дорогою ціною — компромісом з совістю; такої ціни людині з чуткою, ніжною душею не було змоги далі платити і вона, взявши на себе надмірні обов'язки, мусіла збанкрутувати. 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 жевцини — він хоче“, сей афоризм Ніцше як найкраще стосується 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 багажем чудесно уживається в нашій 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, всё 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 життя Наталі Павл. Інших, більш підготованих до прийняття сього закону, він веде до нового, діяльного життя, як напр. Єлену в „Накануні“ Ів. Тургенева, або новітній тип, індивідуалістку Дарью в „Честность съ собою“ того-ж Вишинченка. Навіть буржуазно вихована, несвідома Пора 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 Порою і взагалі з жінками ібзенівського типу. Коли традиції, забобони, застій утворюють взагалі задушливу атмосферу, так несприятливу для розвитку кожної індивідуальності, то жінку вони ставлять в особливо тяжкі ненормальні умовини життя. Позбавлена ширших громадянських прав, обмежена в сферах своєї діяльності, вона і в сім'ї змушена грати пасівну роль, залежну від волі свого „законного“ чоловіка, навіть при умові, коли в душі її виникає нове почуття кохання до иньшої людини; сім'я є для неї довічною тюрмою, 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 кохання, раз воно незалежно і вільно виникає в душі людини, то так само незалежно і вільно повинно виявляти себе в дійсності і ніякі обов'язки перед „чоловіком“ справжньої моральної сили тоді над ним не мають; але сила забобонної „міщанської“ моралі провести сей принцип в житті їй не дозволяє. Вона — раба, духовою вродою, розумом, волею дужча і краща за свого пана, вона складніша і глибша натура, але все ж таки раба. Капіталістичний лад, що де-далі згущує атмосферу життя і унеможлиблює нормальні суспільно-економічні і політичні відносини, кличе разом з тим до життя новий, бадьорий клас, в рядах якого вже зарисовується активна постать жінки иньшого типу, а тим часом свій важкий хід він позначає трупами тих, що не встигли „опреділитись“ і полягли без ремства „жертвами вечірніми“. Такою „жертвою вечірньою“ і була Наталя Павловна.

Не усвідомивши собі свого конфлікту з околицьними умовами, вона впала жертвою протеста, що замість вийти на арену життя, загнив в глибоку в її душі. Тисячі таких же „неприспосованих“ життя викидає за борт...

Поруч з проблемою моралі автор п'єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питання ширшої філософичної ваги. Це питання: що є істина? Це питання одно з головніших, над котрими б'ється людський розум, бажаючи пізнати ціль і зміст існування людини і всього світу, що її оточує. Негативна відповідь на нього приводила до трагічного кінця і далеко міцніші голови. Божевілля і смертю скінчив геніальний мислитель-поет Ф. Ніцше, ламаючи над ним голову; до божевілля і самогубства довело воно талановитішого белетриста останніх часів Гюї-де-Мопасана, що не міг знести абсурдності людського існування. Не так давно, подібно до Наталі Павл. отруївся ціаністим калієм вже вельми старий знаменитий соціолог Гумплович, що разом з собою отруїв і свою стару німечку жінку, не бажаючи далі тягти важке ярмо непотрібного існування.

А скільки ж то тисяч молодих життів рветься з цієї ж причини, про що ми щодня читаємо в газетах! І хто скаже, де більше істини, чи в розпачливих стогонах Леопарді і песімістичних виводах Шопенгауера, чи в релігійно-філософичнім епікуреїзмі Ренана і в інтелектуальнім індивідуалізмі та в моральнім колективізмі Канта? Але два останні знайшли оправдання свого існування. Наталя Павл., називаючи істину „постарілою брехнею“, в чім мала свого роду рацію, разом з тим робила хибний вивід, одкидаючи моральний закон, як регулятор людських вчинків, який з рештою і помстився на ній. Власне існування цього закону (а не перестарілих форм сучасної моралі) і улекшує та певним робом і усвідомлює нам наше

існування. Людське знання складається з двох основних елементів: матерії і форми. Матерію пізнаємо досвідом. Без чуттєвих функцій, без доторканого, видимого світа наш розум був би позбавлений всякого змісту. Нема ні одної певної істини, окрім тих, які можна перевірити шляхом емпіричних дослідів. Питання про Бога, свободну волю, не смертність душі не належать до сфери людського розуму; на них не можна дати теоретичної відповіді. Людському розуму по самій його природі недосяжне — „безмежне“. Його законна сфера світ видимий. Бачимо його при помочи трьох основних форм людського знання: просторі, часу і причинності. Але ж се не є признаки і взаємини самих річей; се суб'єктивні функції нашого власного інтелекту, з допомогою якого ми бачимо річі, але ж бачимо ми їх не такими, якими вони є, а якими вони нам здають ся. Таким робом в розумовій діяльності пануючою тенденцією нашого життя є крайній індивідуалізм. Ми черпаємо тільки сирий матеріал нашого знання з зовнішнього світу, а форму йому надає наш розум. Вся природа — продукт людського розуму. Кожний з нас є законодавець, творець.

Так учив, викладаючи теорію „інтелектуального індивідуалізму“ Кант в своїй „Критиці чистого розуму“. Як бачимо і формула Наталі Павл. про істину-брехню властиво не йде всупереч з сією теорією.

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

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

Ми відчуваємо себе моральними істотами: в сім і містить ся основний факт всіх етичних і релігійних систем. Се безпосереднє почування 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, окріч доброї волі і се не через її наслідки, а єдино завдяки її внутрішній властивості“ ¹⁾. Се дає нам правило: „Роби так, щоб мотив твоєї волі (бажання) міг завжди стати принципом законодавства для всього світу“ ²⁾.

Погодити свої вчинки з вимогами сього закону 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 символів“ я старав ся в загальних рисах познайомити з завданням і методом нової „психологічної драми“. „Брехня“ є чудовим зразком такої драми. В ній вся увага автора скупчена переважно на психологічній концепції; інтригу, зовнішні обставини і побутові ознаки усунено на другий план і служать вони побічно тим же психологічним завданням, ускладнюючи драматичну колізію. В будові помічаємо такі одміни: нема монологів,

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

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

їх заміняє діалог героїні з „живим символом“, 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 значінне, як вдячний вираз конфлікту протилежних переживань і зазначення кульмінаційних пунктів в психологічній еволюції дієвої особи.

На карб авторові варто проте поставити те, що трагічну розв'язку він виніс на сцену, замість того, щоб довести до найбільшого напруження сподіванне цієї 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 психологічними ефектами і занадто довга відповідно иньшим діям.

Нова „психологічна драма“ вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи. В сій п'єсі складна психологія героїні і „живий символ“, що виступає побіч неї, вимагають занадто обережного і глибшого відношення артистів, щоб не впасти в чужий тут і вельми шкодливий мелодраматичний тон. Артист, що не зумів зрозуміти ролі Івана Страт., як живого символу героїні, як би не старався грати в тон з героїнею, буде тільки шкодити їй. Яко мога менше різких рухів, уникання вигуків і демонічного реготу, орієнтування 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 головніші умови для артиста, що має грати сю роль. Решта ролів, як реалістичні, без порівняння лекші для виконання. Загальний ансамбль в деталях і суцільно характерна до дрібниць обстановка сцени вимагають найпильнішої уваги досвідченого, інтелігентного режисьора.



З М І С Т.

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 символів	133
В путях брехні	143
