

М. ТЕРЕЩЕНКО



діржавне 1924 р.
київ видаємощтво

4969

Пролетарі всіх країн, єднайтесь!

МАРК ТЕРЕЩЕНКО

(представник колективу артистів ім. Махайліченка).

МИСТЕЦТВО
ДІЙСТВА.

8903
2



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО.
КИЇВ—1921.

ОДИНОЦІТ ЖАНР

(заснований 1921 року в Києві)

СВІТЛІСТНИК ДАЯНСІД

Нехай живе жовтень в мистецтві!

Земля народжує у величезних муках нових людей і нові світи...

А владний голос революції могутньо кричить:
Хто не йде в такт життю, станьте в-бік і не
плутайтеся поперек дороги.

Ви, хто щиро відчуває, як б'ється пульс мистецького життя—розправте свої крила й будьте орлами сучасності, бо від вас вимагає історія великих дій. Колесо революції ставить вас у перші ряди боротьби за Велике, то-ж

Будьте сміливі...

Доба, яку ми переживаємо, знаменується народженням нових елементів і відбудуванням великого перевороту життя. Тому, всякі експерименти в царині культури, політики, соціального життя, мистецтва—ніщо, в порівнянні з великим експериментом космічності, яка привела до перелому в світовому маштабі.

І коли зараз революція, змінивши соціальне та економичне положення, робить певні наслідки психологічних змін в масах, то тим самим обов'язковим стає питання про переоцінку минулих цінностей,—і коли наша революція грунтовно змінює світогляд людей, то це питання стає небувало в історії гострим.

Нині вже мусимо констатувати великі зміни в думках маси що до моралі, релігії, культури, економіки, що свідчить про розклад певного старого побуту й народження свіжих паростків нового укладу життя. Це все говорить про те, що зі зміною економичної основи, на якій опирається й без сумніву виростає та чи інша культура в залежності від певного соціального устрою, міняється і вся надбудова людської психології, витвору людського духа. І от зараз ми бачимо, що революція, зробивши певну операцію в сфері соціальній, змінивши сферу людської психології, залишила нам від минулих днів цілком незайману спадщину—*театральне мистецтво*.

На чолі його стоять старі жерці, які, не бажаючи йти за віком, ще й досі викрикують— „обережно, тут свяตиня, що по-за часом і змінами”. — Як і раніш, тут панує мертвє, повне диких непорозумінь, видовище, що звуться театром. Мимоволі хочеться запитати: кому це потрібно?

Психологичний та соціальний звязок.

Все нещастя до-революційного мистецтва взагалі полягає в тому, що воно відокремилось, як частка культури, яка відійшла на послуги й насолоду буржуазним класам, і, обслуговуючи лише невеличкі кола, стало химерне й неясне, перестало бути щирим, згубило іскру натхнення й стало видуманим і розсудочним. Цей характер безкровної розсудочності найбільше відбився на театрі, як на частині мистецтва, що винятково в свій час містила в собі ритм і психологію буржуазії.

Як кожда соціальна доба утворює відповідне до свого часу нашарування культури й психологію людей, так кожна ритмична доба реального життя утворює свій ритм у мистецтві.

В часи аскетизму й повного рабства в соціальному устрою, творили містерії та міраклі в театрах і виснаженні безкровні обличчя ставили за ідеал в мальстріві. І навпаки, коли міняється диктатура аристократії й переходить до рук світського буржуа й переконаного *власника*, розвивається яскравий індівідуалізм в сфері мистецтва.

Завше, коли той чи інший клас бере верх, він обов'язково накладає свою могутню руку на мистецтво, відбиваючи в ньому свою психологію, *ритм своїх переживань*.

Тому так легко виявити причини переходу театру від абсолютно вільного еспанського актора-імпровізатора до наших часів.

Закон короля примушує грати акторів текст Льоце де-Вега, далі Мольєра й Шекспіра, що відбивали в собі певний смак керовничого класу громадянства.

Певна економічна еволюція, індівідуалізм та особиста власність в громадському устрою утворюють театр психології та побуту. Далі одірваність буржуазного класу від всього, що не культивувало лише його „я”, спричинюється до утворення театрів символістичних, настроєвих, футурістичних-стилізованих і т. д.; одно слово, театр став хусткою для витирання поту настроїв.

Але тут сталася соціальна революція. Лінія економічна, на яку опіралася вся культурна надбудова, *тріснула*. Далі ходу нема.

І от починається шумування серед одірваного „інтелігента“, шукає еволюційних містків обиватель мистець і починає стилізувати старе мистецтво, підсмажувати вchorашні котлети, бо сьогоднішнього змісту й сучасного ритму відчути не може.

І сталося страшне непорозуміння: ми під ріжними соусами стилізацій даемо пролетаріату найкращі зразки до-революційного мистецтва і дивуємося, чому, крім „расстройства желудков“, нічого більше воно не викликає..

Ритм праці в мистецтві.

Кожде мистецтво певного часу чи певного класу має свій ритм, звязаний органично з певним характером праці. Ритм робітника, що складає свою пісню під удари молота і ритм плугатаря, що йдучи за плугом під спів вітру й гарячого сонця, для полегчення своєї праці виливає почуття ружу сили фізичної в певну систему згукову якось пісні, в яку вкладаються почуття праці й насолоди її результату.—

безсумніву відріжняються від ритму банкіра, що поспішається на біржі довідатись про становище власних акцій, і коли має розчарування, то затушовує свої переживання в доброму кафе-шантані.

І от звідціля треба підходити до творчості мистецтва нашої доби.

Ясно, що театр минулого відчувається зараз лише настільки, наскільки заложено в його основі почуття ритму, утвореного на пролетарських умовах праці.

Не варто навіть говорити зараз про те, що театр, як ні одна з галузів мистецтва, був найбільш предоставлено лакоминка буржуазії, і коли не брати на увагу чисто народного колективного театру, який, правда, був у великому утиску у буржуазії (щедрівка, веснянка, колядка, ніч під Івана Купала та ін.), то з певністю можна сказати, що театр переданий нам у спадщину від минулого, разом з його школою й технікою, яку б вони цінність не мали, він з його всіма надбаннями—мертвий для нашого часу.

Коли будемо брати в основу не вузький професіоналізм і жречество в мистецтві, що безсумніву відповідало певному часу, коли процвітав індівідуалізм, і купка буржуазії відділилась од широких пролетарських мас та утворила кастовість, професію,—а сучасний економично-соціальний устрій і колективну психологію свідомо організованого пролетаріату—то стане більш, ніж ясним, що не треба боятися відходження від певних, переданих нам у спадщину штампів в сфері мистецтва.

* * *

Дійсно, зараз є 99% пролетаріату абсолютно неграмотного в мистецтві. Але в тому й річ, що були часи, коли на 100—один умів підписати своє призвіще. Зараз же ми стоямо перед ліквідацією неграмотності.

Так мусить нині стояти справа з ліквідацією неграмотності пролетаріату в царині технічного знання скарбів людського духа—мистецтва. І коли, як каже Ушинський, в Швейцарії існує школа, де вчаться поезії, то це не значить, що всі будуть поетами, але значить, що всі будуть розуміти поезію.

Безсумніву, що тепер, коли перед нами ясно викристалізовані форми в сфері соціально-економічного устрою, в сфері умов нашої праці неважко знайти певні організаційні принципи що до утворення пролетарського мистецтва, бо культура пролетаріату базується на принципі його трудового устрою. Мистецтво пролетаріату мусить виходити з основ насолоди його праці.

Артист дійства.

Мистці театру, що стали перед фактом творчості в дні післяреволюційні, опинилися перед величезною катастрофою. Ті, хто виховав себе в мистецтві дореволюційнім, мусили зробити над своєю індівідуальністю певну моральну операцію, або в крайньому разі емігрувати на Марс для продовження своєї творчості. Хто ж почав жити мистецтвом після революції, перед тим стали величезні завдання, віддавши традиції минулого, як добру святкову одежду, до музеїв,—відчути ритм сучасності й стати пionером нового мистецького життя.

І от шукання в справі організації будучого мистецького дійства можуть іти двома шляхами:

1). Організація на сучасних основах соціальної праці нової мистецької дії театру, для чого проводиться певна аналогія і звязок принципу дореволюційного театру з капіталістичними умовами праці, бо ясно, що від збудування людської психо-

логії ідуть основи творчості в мистецтві. 2). Береться в основу принцип до-революційного мистецтва і шляхом мінусів при порівнанні з сучасними принципами праці й пролетарської психології відшукується певна „ріжниця“.

Ідучи такими шляхами, приходимо до того висновку, що в першу чергу являється непотрібний автор, в такому значенні, яке він займав досі на сцені, як особа, що стояла завше на першому місці, насилуючи волю режісера і артиста; за ним іде режісер, що в останні часи став абсолютним індівідумом, феодальним монархом на сцені, який передає своє індівідуальне часом дуже вузьке й не цікаве трактування акторам, пригноблюючи волю останніх, таким чином вносить однобічний індівідуалістичний характер на сцену театру; ця незалежна воля режісера і ануляція актора дійшла в останні часи до того (театр режісера), що артист обернувся в ходячого манекена, ходячу ляльку, а режісер в цікового дресіровщика собак.

В старому театрі зараз немає актора, він цілком убитий режісером, автором, декоратором і навіть машинистом. Всі вони в однаковій мірі претендують на першинство в театрі, кождий з'окрема в свого роду маленький монарх. Лише один артист, зовсім позбавлений всякої ініціативи, опинився зараз перед повною безперспективністю свого фаху, почувши що грунту нема під ним і жахливо питая: що робити?

Перше, що напрошується в цій справі підказати новому артистові, це—прогнати від себе всіх прибічників і опікунів мистецтва артиста, придбати наукові знання, які необхідні будуть в роботі синтетичного дійства в мистецтві, самому стати—*свідомим робітником свого мистецтва і організувати його в дію*, з'єднавшись разом з представниками інших мистецтв, щоб за їх допомогою передати, як найяскравіше ритм і думку колективу, яку мусить відбивати в

собі артист, будучи на сцені не трансформатором чужих думок і грамофонною пластинкою, а справжнім свідомим трибуном колективного мистецтва.

Що зроблено нами в справі мистецького дійства.

Сучасний артист (а не актор), визволившись з-під опеки ріжних претендентів театру, в-перше мусить приступити до студіювання техничного матеріалу, через який він передає свій зміст і свою фантазію. Найголовніше його завдання—уміння знайти спосіб перевоплощення своєї ідеї в формі певного матеріалу. Знання свого матеріалу й уміння скорити його собі настілько, щоб повнотою передалася яскрава душа артиста, і є те, що відріжнє справжнього артиста від любителя, делетанта, який, не знаючи свого матеріалу, часто творить нічого незначущі форми, замість конкретної ідеї.

І коли з цим критерієм підходить до розгляду техники старого театру, то з чистим сумлінням можна назвати його сколастикою.

Отже, що робить сучасний артист в справі виявлення свого мистецтва? Уже стає ясно з того, що, відсунувши на другий план всіх провідників театру: автора, режісера та інш.,—*сучасний артист* мусить *перш за все придбати собі всі ті знання, які мали все зазначені представники*. І не шляхом беззапеляційного відкинення всього дореволюційного, як це часом розуміють деякі наївні гарячі голови, а шляхом наукового студіювання переступити культурні досягнення минулого і тим самим зробити певний крок в мистецькій творчості. Відкинути—значить перерости, стати на голову вище.

Коли, так званий, артист не мав на собі ніяких обов'язків, крім передачі емоцій чисто виконавчого характеру,

які він творив по наміченій заздалегідь йому канві, то сучасний артист так само, як він учається ходить, говорити, мусить вивчитись сам без автора (чи принаймні одночасово з поетом у згоді) намічати певну канву для виявлення думок і переживань. Інакше кажучи, повстає необхідність артистові самому творити зміст свого дійства, в крайнім разі спітаються залишаючи літературний бік за поетом.

Цілком можливо, що це зліття поезії, музики й мальорства з артистом сцени, де функції одного слагаються органично з другим; поезія обертається в театр, а сцена—минає свою фактуру, можливо, кажу, що це дасть цілком нову галузь мистецтва, але в тому власне і є частина революції.

Я знаю, що на це появиться багато сумнівів з боку підозрілих скептиків, але мушу заспокоїти, що пишу не про те, що треба робити, а про те, що вже робиться.

Підступаючи до своєї творчості, артист сучасного дійства мусить опіратися на закони певної будови лінії, по якій ідуть наростання його думок і почуття. Інакше кажучи, являється необхідним утворити архітектоніку сучасного дійства.

Це тим необхідніше зараз напрошується, що кожда доба знаменувалась ріжними надбудуваннями людських переживань, які виливалися в ряд певних стилів. Але у всьому рухові життя є властива йому вічна і одна лінія боротьби двох протилежних початків. Лінія стремління і опіру, які при зустрічі дають момент боротьби,—*дію*, і чим більше направлення двох протилежних ліній, тим сильніший момент дійства. Дві головних причини дійства розбиваються кожна окрема на окремі нові причини, чи елементи, які являються на шляху прямування до певної зустрічі. Зустріч двох головних причин дає рішаючий кульмінаційний момент.

Беручи в основу примітив такої будови, артист зможе розпоряджатися певним матеріалом, то збільшуючи кількість причин і в залежності від тієї чи іншої задуми, розбивати їх на окремі картини, поки не утвориться ціла композиція. Покладаючи в основу колективну психологію і сучасний рух життя, мусимо, з одного боку, одкинути всі привходящі до дійства елементи, які затримують рух дії, роблячи її статичною, по-друге, саме дійство треба зробити не інтересом *індівідуалістичних переживань певної особи*, а надати йому виняткового характеру й динамізму цілого колективу свідомої маси.

Експерименти у Всеукраїнській Центро-Студії в цьому напрямку привели до таких методів, по яким зараз ведеться колективна праця.

У колективу виникає „задума“, відчувається зміст і ритм її, після чого поділяється дві протилежні причини, намічається кульмінаційний момент. Далі кожда причина з окрема ділиться на картини (по дійству), картини на елементи, а все це разом складає композицію.

Поясню це зразком, беручи для того першу тему „*погання*“.

Головні причини, що складають дію—пригноблені—гнобителі.

Картини: 1) підготовка до визволення, 2) боротьба за визволення, 3) визволення і т. д.

Елементи: горе, пригнобленість, страх, радість і д.

Задума весь час розробляється і провірюється колективно в супроводі одного або кількох організаторів, які зводять всю композицію. Мушу зазначити, що тут як найкраще виявляється й пізнається творча ініціатива артиста—творить тільки той, хто справжній творець.

Воля артиста в даному разі повинна приймати участь в творчості нарівні з представниками інших галузей мистецтва і, перевоплощаючись через колективну задуму, творити синтетичний ансамбль мистецької колективної дії, а не спрягатись тільки механічним звязком, як це було досі в соборному старому театрі режісера, де звязок був тільки в тому, що кілько представників ріжного роду мистецтв виступали на одній сцені, але говорили по ріжному й ріжні думки.

Отже новий артист беручи в основу метод колективної творчості поскілько це являється необхідним замість індівідуалістичного старого театру, збудованого на зовнішньому підході, мусить створити мистецьке дійство маси організованого колективу, переживання якого, хоч би в силу складових частин, будуть значно сильніші.

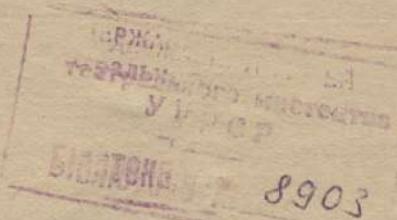
Далі, приймаючи в основу тільки внутрішній підхід до мистецтва, в своїй початковій роботі сучасний артист уже через те, що сам намічає для себе певний зміст переживань, гарантує себе від тої страшної мертвоти підходу до почуття, від фрази, що досі практикується у старому театрі і що, нарешті, нині привело до того, що рідко хто з акторів широко переживає, відчуває те, що говорить. Вічний підхід од чужої думки автора, особистого трактування режісера і нарешті од фрази,— все це обернуло психіку артиста в автоматичну машину, і тому виробилася ціла система фальшивих іntonacій і т. і.

Напів освідомлену картину в пам'яті, намічені почуття фіксуються спочатку артистом певними звуками або просто цифрами для того, щоб спершу фіксувати характери переживань і тільки по тому передавати їх через готові слова, як необхідний матеріал, бо голівне не слово, а те що ховається за ним.

І цілком справедливе твердження про те, що таблицю множення можна публіку довести до сліз. Безсумнівно, такий спосіб, як доказала робота, являється найкращим для вироблення уяви й безпосереднього почуття в артиста.

На великий жаль в цих коротко стислих рядках надзвичайно трудно більш грунтовно обосновувати і поширювати порушенні принципі, але я буду вважати за досягнення своєї мети, коли порушенні мною питання збудять думку молодого читача і направлять її по твердому шляху шукання нових обріїв мистецтва.

Всилий віру в кожду молоду гарячу душу, яка широко прагне до нових змагань, намітити певні віхи і конкретно на підставі готових фактів обосновувати близьку перспективу будучого,— ось головне мое задання. Всі'ж неясності і суперечки нехай залишаються для „Лисих душою“ (це їх прямий обов'язок), і поки вони будуть з'ясовувати та переконуватись, виставляючи ріжні пугала проти революції театру, ми будемойти далі до наміченої мети, бо перспектива будучого остилька наближена, що кождий живчик її відчувається в повітрі.



-
- 1) Психологичний та соціальний зв'язок.
 - 2) Ритм праці в мистецтві.
 - 3) Артист дійства.
 - 4) Що зроблено нами в справі мистецького дійства.
-

