

Я. МАМОНТОВ



НА ТЕАТРАЛЬНИХ
РОЗДОРІЖЖЯХ

Макаров

КНИГОСПЛІКА



ЕАТРАЛЬНА БІБЛІОТЕКА —

Я. МАМОНТІВ

НА ТЕАТРАЛЬНИХ РОЗДОРІЖЖЯХ

ПУБЛІЦИСТИКА

Левицьке

Державний
театральний мистецтва
УРСР

Бібліотека № 8898

Всеукраїнська
Книготорговельна та



Кооперативна
Видавнича Спілка

КНИГОСПІЛКА

1925

Укрголовліт № 13552. Харків.
Зам. № 969. Т. 3000.
Друкарня-літографія
КНИГОСПІЛКИ
Харків, Нетеч.
набережна,
14.

ПЕРЕДМОВА

До цього збірничка входять статті, що з різних приводів були написані мною протягом 1920—1925 років. Де-які з них друкувалися в журналах „Шляхи мистецтва“ (1922), „Червоний Шлях“ (1924) та в додаткові до газети „Вісти“—ЛМН (1924). Питання, порушені в цих статтях, до цього часу не стратили своєї актуальності че тілки серед професіоналів, а навіть і в широких колах радянського суспільства. Література-ж до цих питань надзвичайно мала й розкидана по журналах та газетах. Виданням цієї книжки я хотів-би порушити цікавість до театральних проблем, головним чином, по наших провінціяльних містах та селах. В той час, коли в центрах дебатують питання про експресіонізм, конструктивізм і т. ин.—там ще захоплюються примітивним натурализмом або лубковим романтизмом. Колосальна дистанція між театральним центром і театральною периферією, хоч в де-якій мірі, заповнюється тими питаннями, що розглядаються в цій книжці.

Харків.
1925 IV. I.

Автор.

ТЕАТРАЛЬНИЙ РОЗПАД.

(До питання про театр з європейським репертуаром).

Коли я думаю про сучасність, мені здається, що земля зірвалася зі своєї одвічної орбіти і з вояовничим галасом кинулася шукати в світових просторах нових шляхів: руйнуються вікові традиції, переглядаються всі культурні вартості, перебудовуються всі підвалини людського життя. Наша старенька планета зо всіх боків обхоплюється полум'ям нових ідей, нових закликів, нових надій. Певна річ, що пережити цю добу може лише той, хто спалить себе в революційних пожежах, щоби потім, як фенікс, відродитися для нового життя. А ті хати, що завжди стоять з краю і в час світових подій з жахом зачиняють свої віконниці, ці хати засуджені на загин.

Такою „хатою з краю“ є, до певної міри, і традиційний український театр: в той час, коли на всіх земних просторах грізно бухають молоти нової світобудови, на лебединських, прилуцьких, а часом навіть на харківських парканах афіші ідилічно закликають шановних громадян дивитися „Кумамірошника“, або „Ой, не ходи Грицю“ і т. ин. речі з чудовими розмовами, співами і танцями. Та й чого турбуватися нашим сонгородським театрам: адже Дніпро по цей час тече в Чорне море і „чумацький шлях“ зорить і нам, як нашим незабутнім прадідам. Нехай собі горить світ: наша хата з краю!

Певна річ, що такий театр мусить загинути і навіть не буде кому поголосити над його труною. І тому не про цей театр будемо ми казати: наша мова буде про театр з т. з. європейським репертуаром. Навіть цей театр пробуває зараз в такому становищі, що його з повним правом можна назвати театральним розпадом. Це становище є характерною ознакою європейського театру ХХ ст.: незадоволення

існуючим становищем речей, кидання з одного боку в другий, від крайності до крайності, в шуканнях нових творчих доріг, колюча суперечність в поглядах на театр, на його істотність і форми—це те, що перш за все кидається в очі в театральному житті культурних народів нашого часу. Але що-ж це таке, як не розпад? На цьому погоджується велика більшість передових акторів, режисерів і театральних дослідників, незалежно від ріжниць в мистецьких поглядах: ми могли-б тут посплатися на Е. Дузе, Г. Крега, Н. Євреїнова, М. Рейгардта, Г. Фукса і багатьох інших. На всіх європейських мовах про цей розпад або кризис написано цілі томи.

Ясно, що театральний розпад у ХХ ст. набув інтернаціонального значіння, бо він є ніщо інше, як тільки один з багатьох наслідків капіталістичного виробництва, що саме в ХХ ст. розвинулася на ступінь „міжнародного господарства“. Цілком натурально, що поруч з фабриками та заводами, що виробляли крам на міжнародній ринок і в межах окремих націй утворювали класовий інтернаціонал, культурні вартості також мусили набирати міжнародного характеру: до дього зобов'язував їх основний закон капіталістичного суспільства—конкуренція. Найкращим доказом того може бути репертуар: Л. Андреев, Г. Д'Анунціо, Г. Гавітман, Г. Гофмансталь, М. Горький, Г. Ібсен, М. Метерлінк, С. Пшибишевський, Е. Ростан, Б. Шоу і т. д.—от той інтернаціональний index постіпум, що панує на афішах європейських театрів ХХ ст. Залежність мистецтва від пануючих форм виробництва і суспільних відносин в галузі театральний з найбільшою силою виявилася саме в цю добу, коли по всіх буржуазних державах почали говорити про театральний кризис.

В чим-же полягає цей театральний кризис? Кожний теоретик чи інтерпретатор його відшукував свої причини і пропонував свої ліکі: для одних головним лихом був репертуар, що своєю літературністю пригнічував сухо-театральну творчість; для других таким лихом була як раз ця сама театральна творчість, бо вона не відповідала вимогам нових драматургів; для третіх—це була двохмірна декорація, або просценіум і т. д. Були й такі, що бачили корінь біди не в репертуарі і не в акторах, а в самих глядачах, або

в роз'єднанні глядачів з акторами і висували ідею „соборності“ в театральній творчості¹⁾.

Легко помітити, що велика більшість цих інтерпретаторів і новаторів в своїх розсудах про театральний кризис виходила з однобоких поглядів на театр і часом тільки тому вони не розуміли один одного. Театр складається з трьох основних елементів: 1) автора театрального дійства, в яких-би формах воно не виявлялося (словотвір, музична композиція, хореографічний сюжет чи будь-то інше), 2) актора, або якого-небудь іншого театралізатора авторських ідей і настроїв (сиди заражуються також декоратори, оркестранти, технічний персонал і т. інш.) і 3) певного кола людей, для котрих це робиться, ц.-т. глядачів. Часом ці основні театральні елементи об'єднуються персонально, наприклад, актор може бути імпровізатором і таким чином до його переходить і авторські функції (так було, наприклад, в італійській *commedia dell'arte*, так часом робиться і в новітніх театрах). В сучасних театрах між автором і актором стоїть ще режисер, але він або погоджується з автором і тоді є репрезентантом його в театрі, або не погоджується і тоді сам робиться автором.

В міркуваннях-же про театральний кризис в більшості випадків автори виходять з якого-небудь одного фактора—репертуар, або актор, або глядач—і, таким чином, приходять до однобоких висновків. З ширшим критерієм підходить до цього питання П. Керженцев. На його погляд, вся ріжноманітність театральних реформ останніх років зводиться до двох головних типів: одні пробували поновити репертуар,

¹⁾ Про театральний кризис не мало написано в російських збірниках:

„Кризис театра“. М. 1908.

„В спорах о театре“. М. 1914.

„Книга о новом театре“. П. 1908.

В журналах: „Аполлон“, „Маски“, „Любовь к трем апельсинам“ і інш.

З окремих авторів можна відзначити:

В. Иванов. „О кризисе театра“ і інші статті в книзі „Борозды и межи“. М. 1916.

Н. Евреинов. „Театр для себя“, „Театр как таковой“ і інш.

П. Керженцев. „Творческий театр“, „Революция и театр“ і інш.

На українській мові про театральний кризис можна де-що найти в роботі М. Вороного „Театр і драма“. К 1913; пізніше—в журнальних та газетних статтях Л. Курбаса, В. Кориця і інш.

ц.-т. наблизити його до літератури, другі зосереджували зусилля на перетворенні театральних постановок, акторської техніки і т. інш.; але ні ті, ні другі не досягали мети, бо залишали в силі поділ між сценою і зоровим залом, між тими, що творять, і тими, кому липшається тільки дивитися та плескати в долоні. Другою причиною театрального кризису, на думку П. Керженцева, є диференціяція театрального мистецтва, ц.-т. розпад його на окремі галузі (драма, опера, фарс і т. д.), тоді як суть театрального дійства полягає саме в синтезі різних мистецтв (слово, рух, ритм і т. д.). І, нарешті, той-że автор цілком правдиво занотовує, що навіть найрадикальнійшим і найчистішим реформаторам сучасного театру не приходить в голову, що цей театр є, насамперед, капіталістичним підприємством і що він не може бути нічим іншим, доки існує капіталістичний лад суспільства¹⁾.

Можна не погоджуватися з П. Керженцевим в позитивній частині його роботи, де він пише про майбутній, соціалістичний театр, але, як критик сучасного театру, він мусить бути поставлений на одно з перших місць. Дійсно, театральний кризис ХХ ст. є лише часткою загального кризису капіталістичного суспільства та його культури і тільки в такому аспекті він може бути цілком з'ясований. Річ зовсім не в тім, що той чи інший театральний фактор—драматург, актор, чи глядач—є не таким, яким він повинен бути. Корінь лиха в розпаді самих факторів, так-би мовити, в анархії театральної творчості. В буржуазному суспільстві розпадається не тільки давній синтез мистецтв, що завжди був ґрунтом мистецтва театрального, ні, розпадаються й ті елементи, що суть основними творчими факторами його: автор, актор і глядач. Кожен з них індивідуалізується: автор робиться чужим для акторів, актор не зливається з глядачем. Дезорганізовані в житті—боротьба всіх проти всіх—вони не в силі зорганізуватися і в театрі. Тільки в кращих випадках досягається гармонія між автором і акторами (наприклад: Московський Художній Театр і А. Чехов) і майже ніде не можна побачити гармонійного сполучення всіх творчих факторів театрального дійства. А без цього

¹⁾ Див. П. Керженцев. Творческий театр. П. 1920, разділи I, II і IV.

неможливий дійсний театр, бо саме в такій гармонійності полягає істотність його.

Можна ріжно розуміти активність театральних глядачів, але зовсім без неї театральний процес не може бути повним і закінченим. Глядач є таким-же необхідним творчим фактором театрального дійства, як і автор, або актор: він вносить в це дійство масовий захват і, таким чином, надає йому характеру оргійності¹⁾. Таким був і театр давніх греків, і містеріяльний театр середніх віків, такий-же характер по цей час мають де-які народні ігрища. Але таким не може бути буржуазний європейський театр нашого часу. Чому? Тому що всі творчі фактори його надто індивідуалізовані всією обстановою капіталістичного суспільства і не можуть гармонійно сполучатися в оргійному театральному дійстві. Подібно до того, як в системі капіталістичного господарства анархія виробництва приводить до неминучих періодичних кризисів, так і в буржуазному театрі індивідуалізм його творчих факторів неминуче приводить до театрального розпаду і занепаду.

Цілком натурально, що в цій атмосфері, насиченій дражливим духом інтернаціональної конкуренції та гострим (хоч часом і несвідомим, або напісвідомим) почуттям катастрофічного становища, мусить з особливою силою виявлятися „новаторство“. Це—справжній творчий психоз ХХ ст., що ним по цей час охоплений не тільки театр, але й всі інші мистецтва. На наших очах шумливим, розфарбованим карнавалом пересувалися на світовій арені: декаданс, модернізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм і т. д. і т. д. І можна гадати, що цей похід „новаторів“ зупиниться лише тоді, коли людство цілком перебудується на нових підвалинах суспільного життя і культурна атмосфера очиститься від випарів капіталістичного розпаду.

Певна річ, що серед тих мистців, що наласують про новаторство і що-разу з патосом починають „нову добу“, тільки дуже невеликий відсоток дійсних новаторів, а велика більшість їх—як висловився російський поет-футурист І. Сєверянін—„обнаглевшая бездарь“ і більш нічого. Особливо в галузі мистецтва театрального, що в найбільшій мірі

¹⁾ Пор.: М. Вороний. Театр і драма. Стор. 21, 132 і інш.

залежить од реклами і є найпривабнішим ґрунтом для дешевих новаторських ефектів. Ми не маємо потреби, в данному разі, вишукувати в цьому карнавалі новаторства „новаторів без лапок“: досить відзначити самий факт його, як типову рису передових театрів останніх двох-трьох десятиліть і підкреслити його загальний характер. Але разом з тим мусимо також означити, хоч-би в загальних рисах, і те, що викрипталювалося, як певний результат ріжних новаторських заходів, і може бути вихідним пунктом для дальших шукань драматургічних та театральних.

Тут, насамперед, треба занотувати заперечення натуралистичних принципів, як в драматичній творчості, так і в театральних постановках. Е. Золя був не тільки найбільшим теоретиком цього напряму в мистецтві—зокрема і в театрі—але й останнім апостолом його. В XX ст. натуралізм вже нікого не міг задовольняти: тепер ніхто вже не дивиться на мистецтво, як на „сурогат дійсності“, і тільки в провінціальніх театрах ще намагаються показувати все, „як в дійсному житті“. Передові театри XX-го ст., як-би далеко не розходилися вони в розумінні своїх мистецьких принципів, цілком погоджуються на тому, що театр не може і не повинен копіювати дійсність. В театрі, як і по всіх інших мистецтвах, проводиться ріжниця між правою життя і правою мистецтва і цей поділ робиться, зрештою, загальновизнаним мистецьким принципом.

Далі, через творчість Г. Ібсена, Г. Гавптмана, А. Чехова, С. Пшибишевського і багатьох інших новітніх драматургів та іхніх театральних інтерпретаторів, в XX ст. набуває зовсім іншого характеру сама театральна дія: вона робиться психологічною. Духове життя так збагачується і витончується, що для зовнішніх подій не лишається місця. Тепер в найбільш культурних театрах глядач не побачить надзвичайних подій, жахливих пригод, ефектовних випадків й несподіванок: перед ним розмотується клубок складних психологічних ситуацій, що мусить порушувати глядачів не ефектовним зовнішнім виразом, а глибоким внутрішнім змістом. Зовнішній рух робиться зовсім нецікавим і відсувається на задній план. Таким чином, в найкращих театрах висувається принцип літературності і до нього пристосовується театральний процес.

Але тут необхідно занотувати, що в останній час як раз цей принцип викликає багато протестів. Автори цих протестів переконані, що література загубила театр і протиставляють сучасному „літературному театрі“ театр „театральний“ (наприклад, театр східних народів, театр масок і т. і.). На їхній погляд, гегемонія літератури в сучасному театрі і є тим головним лихом, що з ним треба боротися во ім'я театральності, як саморідної мистецької творчості. Але ця течія, на наш погляд, має рацію тільки як реакція на крайній психологізм де-яких сучасних театрів (наприклад, Московський Художній Театр в чеховських п'есах). Коли ж „театральним театром“ намагаються замінити витончений і великий зміст „літературних театрів“, то такий погляд на театральність навряд, щоби довго утримав позицію.

Річ в тім, що сучасний культурний глядач не може захопитися зовнішнім театральним рухом, яким-би цікавим та досконалим не був цей рух сам по собі: тіловий рух цікавить його лише, як вираз певних переживань. Кому не відомо, як глибоко може захопити нерухомість актора, коли в ній виявляється велика трагедія людини, і яким байдужим зором можемо дивитися ми на рухливість актора, коли за нею не ховається цікавий зміст? Німецький критик Е. Штейгер має рацію, коли каже, що театр зовсім не робиться заживим для таких драматургів, як, наприклад, Г. Ібсен. Навпаки, що більше насичується п'еса психологічним змістом і що менше будеться вона на зовнішніх дієвих ефектах, то в більшій мірі робиться необхідною для неї наочна виразність і тим більші вимоги ставить вона театралізаторам. В таких п'есах і актор, і режисер, і інший персонал мусять переконати глядачів, що на сцені за всім звичайним ховається інший, новий зміст, і не тільки кожним словом і рухом, але й кожною дрібницею обстанови показати те, що заховано в таємницях життя. Е. Штейгер певен, що такий театр говорить сучасним глядачам далеко більше, ніж театр близкучих феерій, театральних постав і т. п. ефектів¹⁾.

Незадоволення натуралізмом і надто витонченим та неплатформичним психологізмом (т. з. реальний символізм або неorealізм) породило серед де-яких драматургів і театрів нахил

¹⁾ Е. Штейгер. Новая драма. П. 1902. Стор. 184-185.

в романтичний бік. Ясно, що цей неоромантизм не міг відкинути досвід натуралистичного та психологічного оброблення сюжетів своїми попередниками і тому він дуже відріжняється від мелодрам XIX ст. Свій давній прототип він нагадує лише пішною фантастикою, перевитою реальним життям, ефектовним освітленням образів та ситуацій, цікавою сюжетністю та дужою динамікою. Цей напрям був помітний вже в драматичній творчості Г. Гаврілана, М. Метерлінка, Г. Гофманстала, але найбільш яскраво виявився він в польській драматичній літературі, в п'есах С. Виспянського, Ю. Жулавського, Л. Ріделя і інш. В неоромантизмі шукали задоволення ті, що хотіли відродити театральність, задушену „літературним репертуаром“ і, разом з тим, бажали заховати в театрі його поважний зміст.

До безперечних надбань театрального мистецтва XX ст. необхідно заражувати також і нові засоби, що до безпосереднього виявлення психічних становищ людини. Тут ми маємо на увазі чистий символізм, головним чином, М. Метерлінка і його театральних інтерпретаторів (дореволюційний В. Мейерхольд і інш.). Неorealізм додав до натуралистичного театрального дійства і його обстанови новий, поглиблений зміст і показав за кожним реальним явищем той чи інший символ. Ще далі пішов чистий символізм: він одшукав засоби для безпосередніх психічних виявлень в їх найглибших таємницях. Ці виявлення досягаються не через інтелект, не в раціонально- побудованих розсудах і вчинках, а, так-би мовити, в музичних вібраціях душі, що не будується по законах логіки і тому виявляються в розрваних, випадкових реченнях і словах. / Певна річ, що і фоном для таких виявлень не може бути ні характер людини, ні реальна обстанова людського життя: тут потрібний фон такий-же чистий в своїй містичній наготі, як і ті явища, що відбиваються на ньому. А тому в символічних п'есах замісць людей фігурують тіні їх, замісць краєвидів — їх силуетний обрис, а часом вся обстанова вичерпується певним кольором або музичною мелодією. На перший погляд може показатися, що це — дитинство, або деградація, розпад організованої психіки на ряд її елементів. Це — так і не так. Коли бачити найвищий прояв людини в її розумових синтезах та раціональних будовах, то це — так, і зовсім не так, коли

давати перевагу стихіям, що живуть „по той бік свідомості“. Та як-би там не було, а сама форма чи метод цих безпосередніх виявлень душі мусить бути зараховані до вельми цікавих досягнень нового мистецтва.

От ті основні моменти, що з ними мусимо рахуватися, коли говоримо за театр з „европейським репертуаром“. В тій чи іншій мірі вони відбилися і на розвою українського драматургічного та театрального мистецтва останніх десятиліть. Українським драматургам, режисерам і акторам було—та й зараз є—чому повчитися на Заході. Але після 1917 р. „театр з европейським репертуаром“ не може бути нашим ідеалом. На наших очах відбулася трагедія тисяч і мільйонів, і захоплюватися переживаннями та рефлексіями окремих індивідів ми тепер не в силі. Підіть на країй ібсеновський спектакль і ви переконаєтесь в цьому! А тому европейський театр ми мусимо розуміти і мистецьким досвідом його мусимо користуватися, та лише для того, щоби з більшим успіхом шукати нових доріг.

ТРАГЕДІЯ УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА.

Трагедія українського актора виявиться перед нами у всій своїй глибині лише тоді, коли ми хоч основними контурами визначимо загальний характер акторської творчості.

Театр складається з трьох головних факторів: це—автор, актор і глядач. Режисер є або репрезентантом автора на кону, або самим автором, оскільки його інтерпретація розходитьться з авторським перевотвором. Декоратор, композитор і інші співробітники театральних постановок не можуть рахуватися такими необхідними факторами, як три зазначені: театр може бути без декорацій, без музики і т. д., але він в кожному разі повинен мати матеріал для театралізації, самих майстрів-театралізаторів і тих, для кого все те робиться, цеб-то він повинен мати автора, акторів і глядачів. Кожен з цих необхідних театральних елементів є творчим фактором, але ролі їх цілком різні.

Автор дає матеріал для творчості акторів. Він—перше джерело театрального лицедійства, початок всіх початків. Але той матеріал, що подається автором, ще мусить бути переведений до живого виразу і живого руху: від становища психічного він мусить перейти до становища психофізичного, дія писана мусить стати дією творимою. От ця трансформація психічного в психофізичне, писаного в твориме і є творчим завданням актора. По своїй психологічній складності творчість актора дорівнюється до творчості автора. Не будемо вже казати про те, що великий автотвір для свого виконання вимагає і великих акторів; визначимо лише, що актор не тільки репродукує образ, утворений автором, але розвиває його і далі, переплавляє на огні власного духу, а для цього потрібуються творчі сили такої-ж високої кваліфікації, як і для авторської первотворчості.

Та коли автор є первісним джерелом театрального дійства, коли актор—та підйома, якою образи, утворені автором, переводяться до живого руху і нового життя, то в чим-же може полягати творче завдання глядачів? Воно—дозвольте так висловитися—в соціалізації творчості автора і акторів. Театральна дія не може рахуватися закінченою, доки нею не переймуться глядачі. А тому глядач є таким-же необхідним фактором театральної творчості, як автор і актор. Не можна думати, що роль глядачів цілком пасивна, що вони мусять лише засвоювати те, що подається їм автором і акторами. Ні, участь глядачів у театральному дійстві, є необхідною умовою повного закінчення його: від автора актор отримує лише матеріал для своєї творчості, але сама ця творчість може виявитися у всій своїй силі тільки тоді, коли нею захопиться і широке коло глядачів.

Цей театральний захват глядачів носить також творчий характер: він не тільки дає нові творчі імпульси акторам, не тільки примушує їх грati в певному напрямі і з певним темпом, але вносить від себе в театральне дійство і нові психічні моменти. Той процес, що був названий нами соціалізацією мистецької творчості автора і акторів, далеко складніший, ніж це може показатися на перший погляд. Коли людський натовп захоплюється яким-небудь творчим актом, то він надає йому характеру оргійності і тим самим, до певної міри, перетворює його не тільки з боку кількості, але й з боку якості: молитва пустельника дуже відріжнається своїм психологічним змістом від релігійного захвату юрби перед жертвником всесильного бога; так само і наш індивідуальний політичний протест ніколи не переживається нами так, як він може бути пережитий в масовій маніфестації і т. д. І театральне лицедійство відбувається з повною силою лише в той момент, коли ним так захоплюється коло глядачів, що воно ніби переноситься по той бік рампи і стає масовим оргійним дійством. Тільки в такі моменти театр є театром, це-то такою синтетичною формою мистецтва, де індивідуальна творчість переходить в оргійний творчий акт.

Таким чином, актор самими законами театрального мистецтва ставиться посередині між автором і глядачем. І в цьому—вічний трагізм його становища: він, як і всякий

инший творець, хоче бути — висловимся за Г. Ібсеном — самим собою, хоче бути вільним творцем, але автор — чи його театральний репрезентант — режисер, з одного боку, а коло глядачів — з другого, міцно обвивають його ланцюгами своїх ідей, бажань і настроїв і ведуть, як полоненого, кожен на свій шлях. І актор не може не рахуватися з ними, бо його творчість — як ми бачили — по самій істотності своїй є синтетичною, колективістичною, органичною. Тільки геніяльний актор може не загубити себе самого в цій боротьбі різних театральних факторів і надати свого характеру цілому театральному дійству. Актор же біdnіший натурою неминуче робиться рабом автора чи режисера, або прислужником глядачів. Це — трагедія актора, як такого, незалежно від місця, часу і інших обставин життя.

Але в українських умовах ця трагедія ускладняється і поглибшується ще рядом інших [факторів, що належать виключно українській дійсності. Таким фактором був, насамперед, самодержавний цензурний гніт, що протягом трьох віків дамокловим мечем висів над всім українським життям. Цей гніт до останніх років обмежував український театр „простонародними сюжетами“ і таким чином замикав творчість українського актора в колі популярності. Ця вимушена популярність робила український театр дуже популярним серед „народніх мас“ і за ним установилася та сама репутація народності або мужицтва, що велася і за всім українським ренесансом. Моральний і естетичний зміст цього українського народництва в перший раз був розшифрований українським модернізмом на початку ХХ-го століття — головним чином в журналі „Українська Хата“, що видавався в 1909—1914 рр., а потім — після 1917 р., коли де народництво докотилося до гетьманщини, цілком розкривається і його соціальний зміст і воно робиться мішенню революційних сатириків.

Для нас тепер мусить бути ясним, що як український ренесанс, так і український театр були не народніми, а міщанськими в своїх ідеологічних концепціях і мистецьких виявленнях. Дійсно, ким був масовий глядач українських театрів? Той глядач, що від його кешені залежало існування актора українського. Це був не робітник, не селянин і не інтелігент український: це було міське міщанство, півінте-

лігенція. Та інакше не могло й бути, бо професійний український театр на селі не міг існувати, а по містах масових глядачів йому не давали ні т. з. виці шари громадянства, що майже цілком були русифіковані, ні робітничі маси, що не мали можливості розважатися театром.

Таким чином, український актор не тільки самодержавною цензурою, але всім ходом історичних подій був призначений для розваги українського, напіврусифікованого міщанства. Цей факт робив залежність нашого актора від кола його глядачів надзвичайно деморалізуючою. Коли інтелігент іде в театр заради „вищих переживань“, а робітник і селянин шукають в нім правдивого виявлення і пояснення життєвих явищ, то півінтелігент, дрібний буржуа, шукає в театрі, перш за все, відпочинку і дешевих розваг. От ті вимоги, що з ними підходив—а часом підходить і зараз—до українського актора його масовий глядач! І український актор мусів рахуватися з цими міщанськими вимогами і з пошлім смаком своїх глядачів. Мусів рахуватися не тільки по закону відомого прислів'я: „скачи, враже, як пан каже“, але й по законах самого театрального мистецтва, що не може відбуватися без участі широкого кола глядачів.

Таке становище речей привело до загибелі багатьох талановитих українських акторів і породило те побутове наше явище, що називається „гаркун-задунайщиною“ і що таким брудним тавром по цей час лежить на українському театрі.

Після визвольного руху 1905 року український театр, як відомо, почав „европейзуватися“, цеб-то від етнографічно-побутових мелодрам М. Старицького, М. Кропивницького та соціально-побутових комедій І. Тобілевича почав переходити до п'ес т. з. світового репертуару. Ця европеїзація вимагала від українського актора модернізації його духу і його техніки. Певна річ, що актори гаркун-задунайського типу обурювалися і ображалися такими вимогами, бо, мовляв, навіщо нам европеїзм, коли ми від народу, для народу і т. д. І вони мали радію: масовий український глядач був на їхньому боці і українізований світовий репертуар не міг конкурувати з репертуаром етнографічно-побутовим. Але тим більш трагічним було становище молодого українського акторства, що всею душою воліло позбутися гаркун-заду-

найщини і піднятися на рівень сучасної культури і сучасного світового мистецтва. Тут трагізм акторської творчості, що самою натурою речей ставиться в залежність від автора і глядачів, виявився в найгостріших і найбolioчіших формах. Може ще не написані мемуари акторів цього переходового часу, але можна бути певним, що в них трагедія українського актора розкриється ще в більшою глибиною, ніж в мемуарах М. Кропивницького, М. Садовського і інш. ветеранів українського театру: там ця трагедія виникала, головним чином, з обставин зовнішніх—цензура і т. ін.,—тут-же вона походить з самих творчих глибин.

Як раз в період европеїзації, *на український театр налетіла буря 1917 р. з громом і близкавицями революційних руйнацій і перебудов. Під цим революційним напором все перемішалося і перемінилося: те, що було молодим, прогресивним і навіть революційним ще на передодні 1917 р., раптом опинилося позаду, в стані застарілих контр-революційних тенденцій. Европейзм, якого так широко прагнув передовий український актор року 1916, в році 1917 був об'явленій буржуазним пережитком, річю мало не забороненою. Новий революційний глядач тепер хотів бачити на кону яскравий відблиск своїх ідей, хотів усією істотою переживати в театрі свій молодий пролетарський ентузіазм. Стихійною силою подій український театр тепер виводиться на новий етап: він поволі робиться одним з чинників пролетарського культурного будівництва. Певна річ, що цей радикальний перелом в соціальній установці, а разом з тим і в системі мистецьких принципів та засобів, був для більшості українських акторів (а почасти лишився й дотепер) катастрофічний. Навіть широко принявши пролетарську революцію, масовий український актор почував себе в ці роки розіп'ятим між традиційним і новим (автором, глядачем, мистецтвом), що з протилежних боків кидалися до нього і розривали його на частки.

Згадував?

Певна річ, що трагізм цього становища боляче відчувався лише чесним і серйозним українським актором, а на гаркун-задунайському боці ця трагічна ситуація зводилася до одного „вічного питання“: яким чином пристосуватися до нових обставин життя і як-би погріти руки коло революційних пожеж. І вони на перебій стараються висунути

Ово?

„революційний репертуар“, поруч з Грицями та вечорницями, що по цей час дають їм добрий заробіток. О, ці лицарі української Мельпомени зуміють пристосувати до своїх кешень і автора, і глядача, і навіть революцію!

Зовсім

Але ми живемо в переходовий період—від ладу капіталістичного до ладу соціалістичного—і кожний чесний громадянин, в тій чи іншій мірі, повинен нести на собі тягар цього переходового часу. Цей тягар—і матеріальний і моральний, бо руїнація вікових традицій не проходить без боля. Не може бути винятком з цього загального становища і український актор. Той трагізм, в який його ставить сучасний театральний кризис, є ще не пройденим етапом на тернистій дорозі українського театрального мистецтва. Може цей етап є найбільш тяжкий, але разом з тим він і найбільш надійний: ми віримо, що він буде тим кінцевим ефектом, за яким навіки закривається завіса над чорною трагедією нашого минулого. А коли ця завіса підніметься знов, то перед новим українським глядачем з'явиться і новий український актор, що разом з ним буде творити велику містерію майбутнього. Творчий заклик до цього вже кинуто нашими революційними театрами:

і звуть озорені бесаміжжя
всіх тих, хто збився з подоріжжя.

УКРАЇНСЬКИЙ ПОБУТОВИЙ ТЕАТР.

1.

Український театр ще чекає на своїх дослідників. До цього часу він розглядався переважно в літературно-історичних аспектах; у нас, як і повсюди, коли писали про театр, то думали, головним чином, про драмопись, про її літературну та соціальну вартість. Часом ця літературна гегемонія доходила до того, що де-кого з наших драматургів, напр., М. Кропивницького, докоряли „театральністю“, бачучи в ній певний літературний дефект. Такий підхід до театру, на жаль, залишився до цього часу і не тільки серед наших драматичних (літературних) критиків, а також і серед драматургів, що пишуть—за малим винятком—для читача, а не для глядача.

Але протягом останніх—одного-двох—десятиліть літературний критерій в театральних справах був цілком дискредитований і одкінчутий в цілій низці талановитих виступів театральних фахівців. З особливою силою повставав проти цього російський режисер і драматург Н. Євреїнов (див. його роботу „Театр, как таковой“. Були такого роду виступи і в українській театральній літературі (напр., в статтях Л. Курбаса). Але найбільш яскравим протестантам був, мабуть, український театр сам по собі. І не передовий, не „европейзований“, а традиційний, побутовий український театр. Той театр, що пройшов довгий історичний шлях—тернистий шлях!—і доніс своїх Наташок та Гриців до наших днів. Той театр, що записав на скрижалах українського відродження цілий ряд незабутніх імен: І. Котляревський, М. Старицький, М. Кропивницький, М. Заньковецька, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, О. Саксаганський... Певна річ,

що як-би цей театр був лише побутовим, то він не дожив-би до наших днів і його історична роль, мабуть, не була-б такою яскравою. Ні, цей традиційний український театр, поруч з натуралістичними, побутовими елементами, культивував також і самобутню театральність, що робила його зовсім неподібним до побутових театрів інших народів. І от ця самобутня українська театральність, на великий жаль, лишилася зовсім недосліденою: її називають „етнографічним елементом“ і на тому обмежуються. Тут, може, з найбільшою силою виявилася літературна інтерпретація театральних явищ і її безплідність. Бо ясно навіть профанам, що тут ходить не про самий етнографізм, а про цілу систему суто-театральних засобів на етнографічно-побутовому фоні.

З'ясувати цю систему в коротенькому журнальному нарисі—річ неможлива: для цього потрібен пильний дослід, озброєний точним науковим методом і побудований на великому фактичному матеріалі. Тут перед українським фахівцем—дослідником стоїть надзвичайно цікаве завдання, що варте не одного року праці. У німців на такі історично-театральні досліди учени фахівці, напр., проф. Макс Герман, витрачають десятки років (див. про це—А. Гвоздев. Из истории театра и драмы. П. 1923.).

Чеславов
Его автор
Гансов

Час і нашим театрологам залишити порожню фразеологію і від дешевих сентенцій посунутися до наукового вивчення театральних явищ. На українському ґрунті це потрібніше і цікавіше, віж де-инде, бо наша культура довгий час—коли не до нині—розвивалася під знаком мистецтва і зокрема мистецтва театрального. Як це не дивно, а саме про етнографічно-побутовий театр, що утворив „золоту добу“ в розвою нашого театрального мистецтва, ми до цього часу не маємо спеціальних наукових розвідок.

По журналах, по газетах, почасті і в окремих виданнях—сила мемуарних і всяких інших матеріалів що до цього театру та його діячів, але цей матеріал ще чекає на своїх дослідників. А скільки таких матеріалів по приватних руках! Що-ж до наукових даних про етнографічно-побутовий театр, то їх далеко менше, ніж про давній вертеп, або шкільний театр XVI—XVIII віків

Наше чергове завдання — збирати, систематизувати та вивчати фактичний матеріал про український театр — колишній і сучасний. Допомагайте в цій справі Театральному Музею в Київі, заснованому театральним об'єднанням „Березіль!“

При такому становищі річей можна зупинитися лише на деяких характерних рисах українського побутового театру, що самі кидаються в очі й дозволяють визначити — хоч в загальних рисах — його еволюцію.

Перш за все, коли починається український побутовий театр? Точна дата тут навряд чи можлива. Після того, як шкільний театр в другій половині XVIII ст. став цілком анахронічним явищем, на Україні були ще театри — кріпацький та професійний, що не тільки дожили до „Наталки-Полтавки“ (1818—19 р.), а існували й разом з нею, мало не до часів М. Кропивницького. Цей період (друга половина XVIII і перша XIX ст.) один з найтемніших в розвитку українського театру: і репертуар, і техніка кріпацьких та професійних театрів цієї доби мало відомі. По тих даних, що єсть і зараз, можна все-таки гадати, що на цих театрах виставлялися переважно фантастично-романтичні п'єси російською, або польською мовою і лише випадково давалися українські вистави. Так відомо, напр., що В. Гоголь (батько М. Гоголя) виставляв свої п'єси українською мовою в театрі магната Трощинського (в с. Кибинцях, на Полтавщині), а славнозвісний актор російських театрів М. Щепкін (1788—1863) часом виступав і в українських ролях. Але це були ті ластівки, що не роблять весни. І коли українська побутова драмопись начинається „Наталкою-Полтавкою“ (якщо не рахувати інтермедії, де теж були побутові елементи) і через Я. Кухаренка, Г. Основ'яненка, О. Стороженка, В. Александрова й інш. доходить до М. Старицького, М. Кропивницького, І. Тобілевича і побутових драматургів наших днів (С. Васильченка, М. Куліша й інш.), то професійний український побутовий театр народився далеко пізніше: лише на початку 80-х років XIX ст. (за Галичину ми тут не будемо говорити).

80-ті-ж роки були добою і найбуйнішого розквіту цього театру (антрепризи М. Старицького 1883—1885 р. та М. Кропивницького 1886—87 р.). В 90-х роках починається вульгаризація нашого побутового театру по багатьох дрібних антрепризах, що розплодилися з единого колись театрального товариства М. Кропивницького — М. Старицького: Л. Старицька-Черняхівська в ювілейній брошурі — „25 років українського театру“ К. 1908. нарахувала тіх антреприз до 30. В кінці 90-х років, коли зорганізувалося театральне товариство Тобілевичів (М. Садовського, О. Саксаганського і І. Карпенко-Карого 1898—1907), український побутовий театр піднімається на другий щабель свого розвитку: з романтично-побутового він перетворюється в реалістично-побутовий і п'еси І. Тобілевича поволі одсувують на задній план п'еси М. Старицького та М. Кропивницького, а разом з тим відбуваються одміни і в самій театральній системі. Далішим кроком в цьому напрямку був театр М. Садовського (1907—1918), що, в межах тих-же самих реалістично-побутових засобів, користувався не тільки українською драматургією, а також і чужоземною.

Після 1917 р. український побутовий театр в значній мірі губить свій *raison d'être* і поруч нових театрів розіннюється, як театр консервативний і нікому не потрібний. Так було до 1924 року, коли під впливом різних факторів питання про український побутовий театр знов робиться актуальним, а надзвичайний успіх побутової п'еси М. Куліша „97“ (в Харкові, в Катеринославі, в Полтаві й інш. містах) робиться демонстративним доказом широких симпатій до реалістично-побутових форм в театрі.

Таким чином, український побутовий театр пройшов два етапа свого розвитку і зараз на наших очах починається його третій етап. Перший етап (театр М. Старицького і М. Кропивницького) можна назвати романтично-побутовим, другий (театр Тобілевичів і театр М. Садовського) — реалістично-побутовим, а третій — оскільки про нього можна зараз говорити — може розвинутися в революційно-побутовий театр.

Кожна з цих формаций нашого побутового театру мала під собою свій соціальний ґрунт і відповідну систему театральних засобів, що дуже одріжняла їх одна від одної.

Певна річ, що були в них і загальні риси, але ріжниця між ними така велика, що характеризувати їх разом, як один побутовий театр, неможливо. Таке узагальнення свідчить лише про наше неуvtво в театральних справах.

Ліквідація театральної неписьменності — гасло сучасних українських театрів. Мусимо поширити його на театральних дослідників та критиків. Без знання фактів, без наукового методу в роботі не може бути певних висновків. Утримуйтесь від „пустих слів“ про театр!

Кожний із зазначених етапів нашого побутового театру відзначається своїм особливим характером і тому ми будемо розглядати їх окремо.

2.

Характеризувати театр якої-небудь доби — це значить з'ясувати його соціально-економічну базу і ту систему театральних засобів, що була утворена на цій базі даним театром, цеб-то дати, по можливості, точну й детальну реконструкцію його типових вистав. Натурально, що таких характеристик не можна давати в коротких начерках, написаних по-між біжучою роботою і без потрібних для цього величезних фактичних даних. Те, що читач побачить далі, буде типовою українською „дешицею“ (від „де-що“), що може показуватися на люди лише в популярних, інформаційних виданнях.

Що ж уявляє собою наш романтично-побутовий театр? На якому соціальному ґрунті розквітнув він? Дуже часто доводиться читати, що це був театр народній, цеб-то театр утворений, коли не самими народними масами, то в кожному разі для їхнього задоволення. Це не зовсім так. Дійсно, цей театр широко користувався народнью творчістю (мова, пісня, танок) і народнім побутом. Але він не був народнім в повному розумінні хоч-би вже через те, що контингент його глядачів складався не з селянства і не з робітництва, а головним

чином з міщанства; а відомо, що в умовах капіталістичного суспільства театр ставиться в залежність од каси, цеб-то од своїх глядачів. І український театр 80-х років, як своєю патріотично-народницькою ідеологією, так і своїми мелодраматичними формами цілком пристосовувався до вимог українського міщанства. Та інакше й не могло бути, бо в той час міщанство та близька до нього народницька інтелігенція уявляли собою єдиний соціальний ґрунт, що на йому міг базуватися український театр. Ні українське селянство, ні робітництво в той час не мали можливості розважатися театральними виставами, а русифікована українська буржуазія задоволяла свої театральні потреби російським театром.

На наш погляд, романтично-побутовий театр був не стільки народнім театром, скільки народницьким. Але він будувався з елементів народньої творчості, і цю традицію передав своїм нащадкам. На великий жаль, в руках некультурних акторів та драморобів ця, чудова сама по собі, традиція через 10—20 років виродилася в лубковий фальсифікат народності: в гопачно-горілчаний балаган. В ХХ ст., коли з ростом української індустрії починається „европейзація“ української культури, ця народницька театральна традиція робиться головним аргументом театральних рутинерів в іхній боротьбі з новаторами. Але не треба забувати, що саме той драматург, що з найбільшим хистом виводив наш репертуар з вуального кола селянського побуту, дав і найвищий вираз народницьким театральним традиціям: це була авторка „Лісової пісні“.

Як-би там не було, романтично-побутовий театр мав колосальний успіх серед українського і навіть російського суспільства. Це пояснюється цілим рядом причин. Перш за все, мусимо нагадати, що в той час український театр був головною національною трибуною, хоч репертуар його майже не виходив за межі „нешасних кокань“. Національною трибуною його робила українська мова сама по собі, що була під суворою забороною царського указу 1876 р. Цим фактом, в значній мірі, пояснюється той надзвичайний захват романтично-побутовим театром, що про нього свідчать мемуари М. Кропивницького, М. Садовського та інш. сучасників. Як на наш погляд, то це був досить наївний театр: театр любовних розмов, романтичних пригод та

типових українських краєвидів, що були чудовим фоном для барвистих убрань, пісень і танців. Лише коли-неколи, поміж любовним діялом, хором та гопаком лунав соціальний мотив. І цей театр так захоплював своїх глядачів, що в антрактах вони юрбою кидалися за куліси і вітали, цілавали акторів. Ясно, що такий захват викликався не самим мистецтвом. Це помітив, між іншим, і рецензент чорносотенного „Киевлянина“, коли писав, що ця юрба охоплених екстазом українських глядачів, „имеет какой-то странный характер“ (1882 р., № 26).

Другим фактором, що сприяв успіхові романтично-побутового театру і піднімав його вартість, була виключна талановитість його акторів і самобутність його театральних принципів та засобів. Серед акторів цього театру були: М. Кропивницький, Н. Занковецька, М. Садовський, О. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська і цілий ряд інш. талантів. Це були ті актори, що своїм хистом і досвідом надолужували і відсутність театральної освіти і нехудожність репертуарних п'ес і багато інших дефектів. Мистецькі засоби цих акторів—грим, жест, інтонація і т. і.—варті спеціальних дослідів. Навіть зараз ми ще можемо чаруватися їхнім мистецтвом, дивлячись на тих із них, що дожили до наших днів і виступають на кону (як, напр., О. Саксаганський).

Система мистецьких засобів романтично-побутового театру сама по собі теж була величезним фактором в його боротьбі за існування. Ця система була дуже саморідною і дожила до наших днів. Коли ви передивитеся репертуар цього театру, то побачите, що він складається з п'ес І. Котляревського, Я. Кухаренка, В. Александрова, Г. Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Старицького, М. Кропивницького, по частині І. Тобілевича і ще кількох авторів. Велика більшість цих п'ес написана професійними акторами, або аматорами театрального мистецтва і не для читання, а для виконання. Навіть найлітературніший з цих драматургів, І. Тобілевич, скаржиться в одному з своїх листів на те, що його п'еси не мають читачів і що їх „розійшлося за три роки (1886—89) так мало, що сором сказати“. Та й те, що розійшлося, куповалося не в книгарнях, а в театральній касі, замісць лібретто. „Де-ж мої читатели? — питає автор.— Нема. Як-би

б. ч.

?

ч. ч.

Ч. Ч. Р. д. 10

не театр, то й до цього часу знали-б про мої твори тільки близькі приятелі" (С. Єфремов. Карпенко-Карий К. 1924, стор. 111). Цією орієнтацією на театр—часом навіть на відомих акторів—драматурги того часу вигідно відріжнялися від наших пізніших драматургічних генерацій, що писали і зараз пишуть для читання, а не для театрального виконання.

Драматург мусить писати для глядачів, а не для читачів! Товариші! Будемо вчитися цього у наших попередників та у великих драматургів інших народів.

В репертуарі романтично-побутового театру майже не було п'ес без хорових та сольових співів і без танців. І кожна українська трупа з таким репертуаром мала, крім рольових акторів, ще великий штат хористів, танцюристів та музикантів. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музичними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності. Побутовим, в точному розумінні цього слова, його ні в якому разі не можна назвати. Побут—це натура, це гола дійсність. В театрі—ж М. Кропивницького—М. Старицького, правда, тьохвали соловейки і кумали жаби, але людська дійсність була яскраво театралізована. Коли цей театр користувався побутовими, або історичними сюжетами, то він показував їх не in natura, не заради них самих, а заради тих чи інших театральних ефектів. Побут і історія тут завжди виставлялися або в яскраво-комічних, або в мелодраматичних ситуаціях, щоби був простір для акторського мистецтва.

Перевага театральності над реальністю в романтично-побутовому театрі з найбільшою силою виявлялася саме в тих п'есах, де єсть соціальний мотив. Реконструкція типових постановок таких, як п'ес „Глитай або ж павук“ М. Кропивницького, або „Ой, не ходи, Грицю“ М. Старицького, на наш погляд, могла б кожного переконати, що центр ваги їх і автори і актори бачили в сuto-театральних ефектах (божевілля, п'яній захват, трагічна смерть, обдурена

невинність, кривава помста і т. і.), а не в виявленні соціальних суперечностів, або темних сторін селянського життя. Те-ж саме треба сказати і про історично-героїчні постановки: „козацька романтика“ таких п'ес, як напр., „Маруся-Богуславка“, або „Богдан Хмельницький“ М. Старицького була, перш за все, театральною вимогою, а потім уже національно-патріотичною концепцією.

Таким чином, система мистецьких чинників в романтично - побутовому театрі мала в своїй основі принцип театральності. Побут, реалізм — одесувалися на задній план, як в самих п'есах, так і у виконанні їх. Тільки з'ясувавши цей основний принцип, можна належним чином уявити собі цей театр і з'ясувати його історичну та сучасну вартість. І як-би ми тепер не ставилися до цієї театральності (про це див. далі), а факт лишається фактом: вона була тим фактором, що допомагав українському театральному боротися за своє існування і викликав захват та прихильність, до нього навіть у таких осіб, як, наприклад, А. Суворін (див. його збірник „Хохлы и хохлушки“ П. 1907.) або цар Олександр III (як про це свідчить М. Садовський в своїх театральних мемуарах).

3.

Інший характер має реально - побутовий театр. Цей театр обслуговував те-ж саме коло глядачів, що й театр романтично-побутовий. Але в 90-х та в 900 роках в соціально-економічних відносинах на Україні відбувалася акумуляція тих сил, що стихійно вибухали в селянських рухах та в революційному рухові 1905 року. Українське селянство тепер зовсім ясно виділяло з себе тих „хазяїнів“, що виконували роль аграрних аккумуляторів і експлоатували селянську масу.

Тут вже ходить не про нещасливий випадок із закоханою дівчиною, або обдуреним парубком, а про цілу систему визиску та наживи, про те „хазяйське колесо“ що душило одних і виносило на гору других. Цей побут не можна було далі показувати на кону в романтичних прикрасах між хором та танцями. Він цікавить сам по собі, *in natura*, і на його реальному фоні театральний романтизм робиться наївним і зайвим.

Певна річ, що романтично-побутовий театр ще довгий час тримається як конкурент реально-побутового театру. Навіть в наш час цей театр ще не зовсім викреслений з життя. Надто велику інерцію дали романтично-побутовому театріві талановиті творці його та українське суспільство 80-х років! Але ясно було вже на початку 900-х років, що цей театр оджив свій час. Його місце заступив театр реального побуту, на чолі з талановитим драматургом-реалістом І. Тобілевичем. (В перших своїх п'есах І. Тобілевич ще був близький до романтики, а потім цілком перейшов на реалістичний ґрунт). Театр братів Тобілевичів, а потім театр М. Садовського були виразниками цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму.

Під театральним поглядом це був вельми серйозний принциповий перелом в самій системі театральних заходів. В нашій театральній літературі цей перелом лишився мало помітним: побутовий театр та й годі! Але в театральних колах він яскраво відчувався і виявився, між іншим в характерній ворожнечі між М. Кропивницьким та Тобілевичами, що колись працювали разом, а потім розійшлися. М. Кропивницький був незадоволений тим, що в театрі Тобілевичів не виставлялися його п'еси і пояснював це ворожим відношенням до нього самих Тобілевичів. В дуже цікавому листі до режисера Л. Сабініна, датованому 27 січня 1908 р., М. Кропивницький скаржиться на Тобілевичів, що ігнорують його п'еси, і бачить в цьому бажання помститися над ним за те, що він залишив їхне товариство. Та кожному ясно, що річ тут була не в персональних відносинах, а в передбовні самих театральних принципів, в боротьбі двох генерацій українського побутового театру. Романтично-побутовий театр в цей час вироджувався. В тому-ж самому листі М. Кропивницький обурюється п'есами таких авторів, як О. Суходольський, і тими антрепреньорами, що ставлять український театр на один рівень з цирком. Це був присмерк романтично-побутового театру і М. Кропивницький гостро почував його. Театр-же реалістично-побутовий, по своїй суті, хоч і не був чужий М. Кропивницькому, але, як автор, він нічого не давав йому, бо останні п'еси його, написані в реалістичних тонах, не мали ні театральної, ні літературної вартості.

Чим-же відріжнявся реалістично-побутовий театр од романтичного театру? Перш за все—своїм репертуаром. Коли навіть залишити театр М. Садовського, а зупинитися лише на театрі Тобілевичів, то й то буде досить помітна ріжниця між його репертуаром і репертуаром 80-х років. Типові українські мелодрами з хором і гопаком тепер або зовсім не виставляються, або одсуваються на задній план. „Сезон роблять“ в кожному разі не вони, а п'еси І. Тобілевича без хорів, без танців, без романтичних сюжетів: „Сто тисяч“, „Хазяїн“, „По-над Дніпром“, „Суста“ й інш. І в самих п'есах і в постановках висувається наперед життєвова правдивість. Театральний ефект досягається не ножем і шаблею, не трагічним криком, не комізмом висловів та надзвичайних ситуацій, а правдивим виявленням характерів та щоденних побутових явищ. І літературна і соціальна вартість цього репертуару безперечно вища. Коли у М. Старицького і М. Кропивницького соціальні мотиви завжди подаються під театральним поглядом і тільки ним виправдаються, то в І. Тобілевича соціально-побутовий зміст є основним творчим імпульсом, а театральність сама по собі його мало цікавить. Це, між іншим, є причиною того, що найбільш реалістичні п'еси І. Тобілевича в театральних колах зараховуються до п'ес „нтеатральних“, хоч і написані вони з добрим розумінням реалістичного театру. Не турбуючись про театральність окремих ситуацій, епізодів і фраз, І. Тобілевич більше за своїх попередників і сучасників зосереджується над загальною композицією п'еси і літературною обробкою типів та характерів. Про це досить писалося і тут можна не розводитися.

Опірч того, реалістично-побутовий театр, одкінувши етнографічні аксесуари, що раніше неодмінно запліталися, коли не в сюжет п'еси, то в її загальний фон, почав заводити в українській репертуар т. з. європейський елемент, цеб-то почав виходити за межі сільського побуту. Романтично-побутовий театр обмежувався сюжетами виключно сільсько-побутовими, або національно-історичними і серед його репертуарних персонажів лише в певних випадках з'являлися люди без козацьких жупанів, або вишиваних сорочок: це були типові постаті дяків, корчмарів, москалів, або панів в їхніх відносинах до селянства.

У представників-же реалістичного побуту, до яких належать, крім І. Тобілевича, І. Франко, Б. Грінченко, Л. Яновська, а пізніш—Г. Хоткевич, В. Винниченко, С. Черкасенко й інш.—це вузьке коло поволі поширюється і вони обхоплюють не тільки селянський, а також і міський побут, переважно міщанський та інтелігентський.

Але репертуар сам по собі ще не театр. Коли ми відріжняємо типи українського побутового театру, то маємо на увазі не самий тільки репертуар, а цілу систему театральних засобів. Під цим поглядом реалістично-побутовий театр може характеризуватися як тепер більш диференційований, ніж театр М. Кропивницького та М. Старицького. Правда, в театрі Тобілевичів і навіть пізніш—в театрі М. Садовського—ще утримується власний хор, оркестр і актори для сольових співів. Але використовуються вони не в драматичних постановках, як це було раніше, а в оперових та опереткових. Крім того, велика ріжниця між мелодрамою і реалістичною п'есою відбувалася і на театральних постановках та акторських прийомах. Принцип театральності тепер підпорядковується принципові реальності. Критерій режисерського та акторського хисту пересувається: від сухо-театральних ефектів до реально-життєвих виявлень. На кону показують тепер, в більшості випадків, не чудові українські краєвиди, а середину селянської хати, або інтелігентського помешкання в їхній буденній обстанові. Замісць барвистих національних убрань тепер бачимо звичайний селянський, або міський зодяг.

Відповідно до реалістично-побутових ролів, одбуваються відміни і в акторському виконанні. Коли раніш п'еси „вивозили“ мелодраматичні любовники та любовниці, або герой і характерний комік, то тепер центральною фігурою часто робиться резонер. Більші вимоги ставляться й до ансамблю, бо другорядний персонал тепер не пришивается до сюжета білими нитками (як і хор і танок), а заплітається в сюжетну тканину.

Ми гадаємо, що як-би дати реконструкцію типових постановок М. Кропивницького (1883 або 1887 років) і порівняти їх з типовими постановками театру Тобілевичів, то рінжиця була-б вельми наочною і не вимагала-б жадних доказів.

Необхідно диференціювати поняття побутового театру, щоб установити наше відношення до системи його мистецьких засобів. Наука про театр некай допоможе театральній політиці!

Teatr M. Садовського, що в свій час був фаворитом українського народництва (див. патріотичні рецензії на його вистави в газ. „Рада“ 1907—1917), коли відріжнявся чим від театру Тобілевичів, то хіба тільки більшою ріжноманітністю в репертуарі (були п'єси В. Винниченка, Л. Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького, Г. Геєрманса й інш. авторів) і в характері постановок: на реалістично-побутовому фоні часом давалися постановки з іншим ухилом—символічним, або ново-реалістичним.

Такого роду спроби були характерні для театру M. Садовського, але в цілому цей театр ще йшов реалістично-побутовим шляхом, протоптаним його попередниками. Для зовсім нових шляхів він ще не мав під собою ґрунту. Цей ґрунт для українського театру утворився лише після 1917 року.

4.

Як-же мусимо ми поставитися до побутового театру в його минулих етапах? Чи може він задовольнити наші сучасні театральні вимоги, чи не може? Це питання має не тільки теоретичний інтерес, а також і практичний, бо побутовим театром минулих років до цього часу живуть не тільки наші села та передмістя, а часто-густо й великі міста.

Тут, насамперед, треба запотувати, що після 1917 р. наш побут так радикально перемінився, що в п'єсах дореволюційних—навіть реалістичних—його зовсім не можна побачити. Побут цих п'єс тепер може прийматися нами тільки в історичному аспекті. Соціальний зміст їх—ворожнеча між кулацтвом та батрацтвом—не чужий сучасності, але виявляється він у надто нереволюційних формах і тому не може захоплювати. В п'єсах-же романтично-побутових він

зовсім не помітний. Але це не значить, що такий репертуар ні до чого не годиться і нічим не може зацікавити. Великий попит і в наш час на п'еси М. Кропивницького, М. Старицького та І. Тобілевича говорить сам за себе. Дивитися на дореволюційний побут можна з великою цікавістю і користю, та тільки тоді, коли він подається, як побут історичний і належним чином інтерпретується.

Нас цікавить зараз не стільки зміст цього побутового театру, скільки методи його роботи, система його мистецьких засобів. Ми мусимо з'ясувати наше відношення до таких особливостів цього театру, як, наприклад, мистецький синкретизм, яскравість народніх сцен, ефектовий жест і патос в романтично-побутовому театрі, або життєва правдивість та виразність в театрі реалістично-побутовому.

Як було в свій час зазначено, яскравий синкретизм робив український театр 80-х років надзвичайно самобутнім і допомагав йому витримувати конкуренцію російських диференційованих театрів. Цим синкретизмом романтично-побутовий театр з успіхом надолужував нелітературність багатьох своїх п'ес і, як на свій час, він був дуже цікавим театральним явищем. Але де був зовсім не той синтетичний театр, що про нього марить сучасність: драматичні, вокальон-музичні, хореографічні та інші елементи тут сполучалися цілком механічно, без внутрішньої необхідності й гармонійності. Між цим примітивним синкретизмом і мистецьким синтезом така-ж ріжниця, як між ярмарковим галасом і симфонією. Ця ріжниця виявляється з повною силою, коли українським актором після синкретичних п'ес М. Кропивницького та М. Старицького доводиться виступати, наприклад, в синтетичних „Гайдамаках“ Л. Курбаса, де кожен рух сполучений з музикою і словом: тут ім доводиться всьому вивчатися заново. Цю ріжницю між музикою та танцем в постановках сучасних і колишніх мусить добре з'ясувати кожен український режисер і актор, щоби не вертатися до минулого, а шукати нового.

Те-ж саме доводиться сказати і про масовий рух („народні сцени“) в побутовому театрі. Наши театральні ветерани дуже любили масовий рух та галас і свою постановкою „народніх сцен“ часом дивували російських театральних критиків. Але було-б великою помилкою думати, що вони

розвязували велике питання сучасного театрального мистецтва про колективний творчий акт. Зовсім ні! Народня маса в українських побутових п'есах майже ніколи не буvalа дієвим, сюжетним фактором, на її активності ніколи не будувалося театральне дійство. Правда, вона не з'являється такою і в багатьох сучасних репрезентантів колективного театрального дійства: наприклад, в п'есах Р. Ролана маса лише рухається за своїм ватажком й її поводження не можна назвати творчим актом. Це тільки маса, а не колектив! Але в найновіших постановках режисерів-конструктивістів маса іноді робиться справжнім творчим колективом і центральним дієвим фактором.

Далеко більше міг-би використати сучасний побутовий театр досвід своїх попередників що до правдивого та виразного виявлення життєвих явищ. Під цим поглядом постановки де-яких п'ес в театрах М. Кропивницького, М. Садовського та Тобілевичів можуть бути зразком і для наших днів. Тут автор, режисер і актор часом досягали надзвичайних ефектів і дивували своєю спостережливістю та мистецькою виразністю в передачі життєвих образів. Кому доводилося бачити корифеїв нашого побутового театру в таких п'есах, як „Наталка-Полтавка“, „По ревізії“, „Сто тисяч“ і ще де-яких, той погодиться з нами. Але й тут є де-що, з чим сучасний глядач не може помиритися. Це—зайва дріб'язковість в передачі побутових образів і обстанови. На той час це може нічому не заважало, а зараз—мулить око. Зараз глядач хоче не тільки бачити побут, як він есть, а ще й розуміти його, виносити йому свій присуд. Це типова риса революційної доби і театр сучасного побуту мусить рахуватися з цим.

Переходячи од системи до самого актора мусимо констатувати низький культурний та мистецький рівень його. Як в романтичному, так і в реалістичному побутовому театрі творчість актора обмежувалася самим „нутром“, деб-то тим, що дается акторською інтуїцією, а не інтелектом і не технічним вивченням. Часом ця інтуїція буvalа геніяльною (як, напр., у М. Занковецької і ще де-кого з корифеїв). Але ми говоримо про професійний тип актора того часу, а не про окремих індивідів. І під цим поглядом, мусимо занотувати, що низький рівень масового україн-

ського акторства обмежував його творчий ідеал копіюванням побутового життя. Та навіть і в цих вузьких межах український побутовий актор часто-густо не був на височині своєї сучасності і не відповідав найелементарнішим вимогам театрального мистецтва, що до діксичних, тональних, мімічних і всяких інших театральних засобів (докладніше про це див.: М. Вороний. Театр и драма. К. 1912, стор. 39—58). До наших днів ще тримається серед українських побутових акторів поділ на амплуа. Цим поділом для кожного амплуа утворювався певний трафарет і завдання пересічного актора полягало лише в тім, щоби раз на завжди засвоїти один з таких трафаретів, або—в лішому разі—виробити його самому, з певними індивідуальними ознаками. Коли актор мав один чи кілька таких трафаретів, то дальше завдання його було тільки в тому, щоби на кожну роль підшукати відповідний трафарет і ознайомитися з новим текстом, а що до виконання, то тут робилися лише невеликі одміни в гримі, зодягу і т. і., а в головних рисах воно лишалося тим-же самим для всіх випадків. Таким відношенням до ролі пояснюється й байдужість побутових акторів до п'єси в цілому: яким-би не був замір автора, як-би він не індивідуалізував своїх персонажів, актор накладав на ролях свій „амплуачний штамп“ і на цьому кінчалися його стосунки з автором. От чому навіть в театрі М. Садовського п'єси нових авторів, що вимагають од актора розуміння літературного стилю та індивідуальності персонажів, ці п'єси виконувалися далеко з меншим успіхом, ніж п'єси побутові.

Низькому рівневі побутового акторства цілком відповідала примітивність режисерських принципів і технічних приладів в побутовому театрі. Театр вимагає від режисера ще більше, ніж від актора загальної та мистецької культури (див. про це: Г. Гаевський. Завдання режисера. Театральний порадник № 1. К. 1920). Велика більшість українських побутових режисерів не відповідала цим вимогам, навіть в мінімальній мірі. Рядовий побутовий режисер розумівся на певних рольових шаблонах і мав кілька трафаретів для постановки побутових та історичних п'єс. От і все! Його робоча система була на диво примітивною: в кожній новій п'єсі роздавалися акторам ролі, потім відбувається „читка“,

далі—кілька репетицій, так-сяк визначаються mis-en-scen'и і п'еса готова. Ні попереднього студіювання п'еси, ні розроблення експозицій, ні підготовчих робот, що до обстанови, декорацій etc. рядові режисери-побутовщики не робили. Ці питання, як і багато інших, розвязувалися самим трафаретом постановки і тут не було чого морочити голову. В результаті заміські певних стилів постановки були шаблони історичних або побутових обстановок, цеб-то декорацій, костюмів, бутафорських приладів і т. і. (див. М. Вороний. Ibid., стор. 65—79). Певна річ, що в кращих театрах, наприклад, в театрі М. Садовського, п'еси обставлялися з більшою ретельністю, часом навіть з участю відомих композиторів (М. Лисенко, К. Стеценко) і малярів (І. Бурячок, В. Кричевський). Але в основних засадах режисура навіть в цих театрах мало відріжнялася од загального рівня.

Такім-же примітивним було й відношення між режисером і актором. Режисер не давав самостійних інтерпретацій п'есам, не запалював акторів своїм мистецьким заміром, а лише допомагав їм погодитися між собою в mis-en-scen'ах та розроблював масові виходи. Режисерське керовництво актором вичерпувалося „начитуванням“ ролі, цеб-то примусовим малпуванням режисера в інтонаціях, а часом навіть в міміці й рухах. Иноді навіть і цього не робилося. О. Саксаганський, наприклад, свідчить, що „Марко Лукич (Кропивницький), яко режисер, ніколи нічого не показував... mis-en-scen'и кожен виробляв сам“ (О. Саксаганський. Як я працюю над ролею. Стор. 32. Театральний порадник № 3. К. 1920).

Надзвичайно примітивно обставлявся український побутовий театр і з технічного боку: будова сцени, освітлення, переміна декорацій і т. ін. робилося засобами „натуруального господарства“ без жадних натяків на індустріальну добу.

Зрештою, і в театральній справі мусимо дотримуватися першого з принципів, проголошених Г. Фордом для індустріального виробництва:

Не сковуй себе пошаною до минулого і не бійся майбутнього! Минуле корисне лише тоді, коли воно показує шлях до кращого майбутнього.

5.

Таким був український побутовий театр за минулих, дореволюційних часів. Яким-же повинен бути він тепер? Це питання можна поділити на дві частини:

1) що робити з тим побутовим театром, що залишився від минулих років, і

2) чого вимагати від того нового побутового театру, що лише народжується?

В свій час автор цих рядків висловлювався по цих питаннях (див. ЛНМ, 1924, ч. 40 і 46). На наш погляд, такі факти, як безробіття або вимушне халтурництво талановитих українських авторів старших генерацій, з одного боку, і безперечна цікавість до побутового театру в його традиційних українських формах широких робітничо-селянських мас, з другого боку,—свидчать про ненормальність такого становища речей. Недоцільно також вимагати од закінчених акторів і актрис нових театральних прийомів, бо вони й без того можуть бути організуючим суспільним фактором: про це яскраво свідчить, напр., великий успіх О. Саксаганського на його останніх гастрольних виступах у Харкові. Виходячи з цих і інших міркувань, ми гадали, що вороже або індиферентне відношення до побутового театру державних органів, що керують нашою театральною політикою, нічим не виправдується. На наш погляд, на державному бюджеті й під державним керівництвом мусять бути не тільки театри нових шукань, а також хоч один театр усталених, традиційних форм. Таким театром є побутовий та історично героїчний театр, що залишився од часів М. Кропивницького та Тобілевичів. Ставити питання альтернативно: або реалістичний театр з новим побутом, або реалістичного театру зовсім не треба — в такий спосіб ставити питання не можна. Річ в тім, що голий імператив — в театрі повинен бути сучасний побут! — сам по собі мало говорить практичним театральним працьовникам (авторам, акторам і інш.). Тільки людина, далека од театрального життя може думати, що такими імперативами розвязуються пекучі питання сучасної театральної політики (безробіття талановитих акторів, матеріальний кризис передових театрів, халтура з побутовим репертуаром і інш.).

Кожен політик, як відомо, мусить рахуватися з тим, що есть, коли він хоче бути будівничим життя, а не повітряних замків. Побажати для наших народніх театрів сучасно-побутового репертуару з бездоганною революційною ідеологією—це ще не значить розвязати питання про український народний театр в його реальному становищі. Нового побутового репертуару ще немає (коли не рахувати двох-трьох п'ес) і невідомо, коли він буде і який він буде. А що-ж робити з готовим традиційним українським репертуаром і готовим кадром таких-же традиційних українських акторів? Викреслити їх із життя, поставити над ними хрест, чи навпаки: підрахувати, зорганізувати і використати в інтересах нового суспільства?

Кивати на гопака, на гетьманів, на анекдотичних дядьків і інші дефекти цього репертуару і на цій підставі цілком заперечувати його — значить за деревами не бачити лісу. Поруч з дешевою етнографікою, козацькою романтикою і примітивними анекдотами про дядьків і єврейчиків-корчмарів—традиційний український театр виявляв і давній історичний побут, з його класовими суперечностями і національним гнітом („Сава Чалий“, „Юрко Довбуш“ і інш.), і дореволюційний селянський побут, з його Бичками, Калитками та Пузирами, на одному боці, і селянською голотою—на другому, і, нарешті, побут інтелігентський, з його поміж-класовими „дизгармоніями“ і всім антуражем полових та інших проблем (В. Винниченко і інш.). Соціальний зміст і театральна вартість цього репертуару, на наш погляд, остільки великі, що не тільки в даний момент, а ще мабуть довгий час масовий український театр буде жити цим репертуаром.

І тому театральний політик не може легковажити ні цим традиційним репертуаром, ні тими акторами і режисерами, що виховувалися цією традиційною побутовою системою. Викиньте з цієї системи зайві аксесуари, „побут в лапках“ (в деяких п'есах його зовсім мало) і лишиться той традиційний український театр, що ще на довгий час може бути великим суспільним чинником в радянській державі.

Певна річ, що цю дезинфекцию романтично-побутового та історично-героїчного театру можна робити тільки в центрах, де є потрібний для того літературний,

режисерський і всякий інший персонал, а результати її будуть використовуватися і на місцях — професійними та аматорськими театрами.

Ясно, що цей театр (навіть почищений) ні своїм змістом, ні своїми формами не буде давати цілковитого задоволення, що в ньому єсть і буде багато всяких „так, але“... Та що-ж робити, коли іншого театру для робітниче-селянських мас зараз немає! Ті-ж зародки, що дають наші експериментальні театри (М. Терещенко, Л. Курбас і інш.) і де-які з робітничих театральних гуртків (театральний „Гарт“) надто малі (з боку кількості) і надто суперечні (з боку якості), щоби можна було в даний момент виключно на них базувати всю театральну політику. Безоглядний оптимізм, або „дитяча хвороба лівизни“ в театральній царині можуть пошкодити більше, ніж де-инде.

Що-ж до нового побутового театру, то тут справа стоять далеко не так просто, як це де-кому здається. Часом думають, що утворити сучасно-побутовий театр, це значить наповнити новим змістом традиційні форми старого побутового репертуару і старих театральних постановок. (Див. перерібки п'ес М. Кропивницького, М. Старицького й інш. „Плугом“). Але думати так — значить зовсім не рахуватися з тим, що в театрі, як і в кожному мистецтві, новий зміст не можна виявляти в старих формах. Всякого роду перерібки і „обмоложування“ дають театрові лише сурогат нового побуту (иноді досить корисний) і зовсім не розвязують проблеми побутово-репертуарного голоду.

Не треба забувати, що зміст п'еси виявляється не тільки в розмовах персонажів, а ще більше в їхніх рухах, в ритмі їхнього життя й їхньої боротьби. От цей-то ритм (а не сама тема розмов) і єсть головним фактором в будові п'еси і в її театральному виявленні. А хіба-ж ритм сучасного побуту (так міського, як і сільського) той-же самий, що був за часів М. Кропивницького та І. Тобілевича? Ясно, що тепер він зовсім інший! Сучасна сільська пісня не тягнеться чумацькою валкою, а нервово біжить частушкою. І сільський будень не сунеться од ранку до вечора рівним волячим кроком, а метушливо розливачеться по руслах нового життя: комнезам, сільрада, кооператив, сельбудинок і т. д.

І тому вже і ріготі можна сказати, що в ново-побутовому театрі мусить бути інший діалог (короткий, ударний, експресивний), інша композиція п'еси (з короткими, рухливими сценами, з наближенням до будови кіно-п'ес), інше театральне оформлення (концентрований, символічний реалізм) і інші засоби театрального виконання (не тільки копіювання життя, але й перетворення його, виявлення його потенцій). Адже зовсім не випадково американський детектив так радикально відріжнається від російських психологічних п'ес А. Чехова і інш. авторів, а новелі М. Хвильового від повістей І. Нечуя-Левицького, або П. Мирного. Така-ж, коли не більша, ріжниця мусить бути й між побутовим театром нашого часу і колишнім.

Крім того, новий побутовий театр мусить бути революційним. Це значить, що його завдання не вичерпуються самим виявленням нового побуту: він мусить ще з'ясовувати його перед своїм глядачем, судити його. Не самий побут, а побут плюс революційна інтерпретація, революційний захват! У представників минулого побутового театру цього не було.

В цьому відношенні революційно-побутовий театр може багато де-чому навчитися у сучасних піменецьких експресіоністів.

Під цим поглядом, дуже цікава і характерна п'еса М. Куліша „97“ і постановка її в театрі імені І. Франка (Харків). П'еса написана безперечно талановитою рукою і виставляється з бездоганним ансанблем. Але це ще не той побутовий театр, що міг-би цілком задоволити сучасних глядачів: хочеться більш концентрованого змісту, більш напруженого дійства, з прискореним, первовим темпом. Тут ще не почувавається доба великих революційних вибухів, тут будні ще не насищені іскрами радіо. І все-ж таки п'еса М. Куліша і постановка її мені здаються симптоматичним явищем: новий український театр робить поворот до реалістичних сюжетів і реалістичних форм.

Сучасний побут для нього не *terra incognita*, а великий творчий стимулятор.

Можна вітати цей поворот, але з надією, що він не буде показувати нового життя в застарілих натуралістичних формах.

Побут, реалізм, але концентрований, насичений революційною боротьбою, напружений темпом сучасного життя— от що мусить давати ново- побутовий театр!

Такий театр ще ледви-ледви народжується. Крім театру імені І. Франка, на цей шлях виходить театр ім. Т. Шевченка: в постановках М. Тінського, і театр ім. М. Занковецької, в постановках О. Корольчука. Хай-же театри традиційно- побутовий і революційно - експериментальний допоможуть йому своїм досвідом: один— захоплювати широкі кола глядачів, другий— відчувати напружений ритм сучасності.

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДРАМОПИСЬ.

Зараз дуже поширені думки, що після того, як зйшли з кону великі майстри нашого побутового театру (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Тобілевич), українська драмопись занепала і нічого видатного до цього часу не утворила. Кому відомі п'єси Л. Українки, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича, С. Черкасенка і ще деяких авторів, той не може погодитися з таким негуванням цілої доби (приблизно 25 років) в нашій драмописі. Безперечно, що серед драматичних творів вказаніх авторів є речі далеко сильніші всього того, чим уславилася наша побутова драмопись: досить назвати хоч-би такий шедевр, як „Лісова пісня“.

Але нова українська драматургія орієнтувалася більш на читача, ніж на глядача і в цьому—її органічний дефект. Творці побутового репертуару були воднораз і видатними театральними діячами. В цьому і полягає їхня перевага, в своїй драмописі вони виходили з безпосередніх театральних потреб і керувалися театральними принципами. І тому-то їхні п'єси, часом нічого не варті, як літературні твори (особливо п'єси М. Кропивницького), на кону мали великий успіх. І павпаки, надзвичайно талановиті, з літературного боку, п'єси Л. Українки в українському театрі доби не утворили, бо були зорієнтовані на читача, а не на глядача (правда, із цілого ряду ще інших причин).

Що-ж уявляє собою сучасна українська драмопись?

Помилляється той, хто думає, що зараз українська літературна продукція виявляється, головним чином, в ліриці або в повістярстві. Коли подивитися на цю продукцію з боку кількості (авторів і аркушів), то драмопись ні в якому разі не доведеться поставити на задньому плані. За 1923 і 1924 роки можна нарахувати більш двадцяти самих дебютантів, що видрукували від 1 до 3-х п'єс і цей підрахунок буде ще

далеко не повним: по-за ним лишаються автори де-яких інсценізацій і дитячих п'ес, що друкувалися протягом цього часу (1923—1924 р.), а також ті дебютанти, яким не пощастило видрукувати своїх п'ес. А таких не мало: на перший всеукраїнський конкурс, організований в 1922 році Головполітосвітою, було надіслано до 20 п'ес, хоч жадна з них не дістала нагороди. На другий-же конкурс, в 1924 р., за газетними відомостями, надіслано... до 130 п'ес! Ці цифри кажуть самі за себе. Виходить, що маемо досить багато нових драматургів і досить велику драматичну продукцію; тим більш, що поруч з дебютантами випускали нові п'еси і драматурги старших генерацій: В. Винниченко, Л. Старицька-Черняхівська, Г. Хоткевич і інш. І все-таки репертуарний голод, особливо по лінії революційних театрів, не задоволяється.

Хто-ж тут винен: чи режисери, коли вони неуважно ставляться до новітніх драмоторвів, чи самі драматурги, як що вони не відповідають вимогам нових театрів?

На наш погляд, єсть вина і за тими й за іншими. Коли виставляється, в досить недоладній перерібці „Месія“ Ю. Жулавського і лежать забутими яскраві антихристіанські п'еси Л. Українки („Руфін і Присцилла“ й інш.), як це було, наприклад, в театрі ім. І. Франка (Харків—1924), то перед нами нічим не виправдана режисерська недбалість. І таких прикладів—не один і не в одному театрі. Репертуарний голод відчувається зараз по всій лінії українського (і не тільки українського) театру: актори й критики, аматори й професіонали, революціонери й „европейзатори“ всі, хоч і не в один голос, скаржуться на застарілість репертуару, на відсутність п'ес, що відповідали-б вимогам нового часу, новим культурним завданням.

Певна річ, що наша режисура відчуває цей голод з найбільшою силою і найбільш од нього терпить: бо на кого-ж, як не на режисерів, падають перші вдари за невдалий або застарілий репертуар! І натурально, що в такому скрутному становищі режисура мусить із себе виходити, аби тільки задоволити репертуарний голод. І вона, дійсно, часом „виходить із себе“, коли намагається надолужити брак оригінальних п'ес перекладами, перерібками та власними композиціями.

Але раніш, як „шукати по світах“, заходячи часом за сотні й тисячі років у минуле, здавалось-би, з особливою увагою треба переглянути свою оригінальну драматургію: чи немає в ній невикористаних матеріалів? Особливо, коли взяти на увагу цензурні та всякі інші перешкоди, що стояли перед українським театром до 1917 р. І от, як це не дивно, наші передові режисери ніколи не були досить уважними до своїх драматургів. На двох-трьох прикладах це можна показати досить виразно.

Не будемо казати за драматургів, що тільки шукають своїх творчих шляхів і дають речі, може зовсім не варти того, щоби їх виставляти на кову. Ні, навіть у авторів „загально-відомих“ не беруть всього того, що можна і треба взяти, раніш, як нарікати на репертуарний голод. Чому, наприклад, ми майже не бачимо в українських театрах п'ес Л. Українки? З двадцяти, приблизно, драм і драматичних етюдів великої письменниці, театр ім. І. Франка, наприклад, протягом двох сезонів (1923—1925) показав лише одну „Лісову пісню“. Правда, більшість п'ес Л. Українки не відзначається театральністю, але все-ж таки між ними єсть речі досить досконалі і під цим поглядом, як от „Камінний Господар“, „Оргія“ і де-які інші. А крім того, Л. Українка в де-яких п'есах—як було зазначено—виступає яскравою „антихристкою“ і не показати цих п'ес в наш час, навіть при їхній мінімальній театральній вартості, значить виявити певний саботаж.

Крім Л. Українки, в даному разі, характерним прикладом може бути такий драматург, як Г. Хоткевич. Я знов-таки не кажу, що п'еси Г. Хоткевича—літературні чи театральні шедеври. Ні, далеко ві! Але серед двох чи трьох десятків п'ес цього автора єсть речі, що написані з великим темпераументом, з досконалим знанням історичного побуту і діловими драматичними ситуаціями. Я міг-би тут назвати: „О полку Ігоревім“, „1905-й рік“, „Рогнідь“ і ще кільки оригінальних п'ес. Ми ніколи не бачили їх на кону. Чому? Хіба-ж по наших театрах виставляються самі шедеври? Мені можуть, в даному разі, закинути „ідеологію“ цих п'ес, але неваже-ж ідеологія Лопе-де-Вега або Ю. Жулавського ближче нашим театрим, ніж ідеологія Г. Хоткевича? А правом перерібки режисер може користуватися, як відомо, без жадних обмежень.

Поруч з Л. Українкою і Г. Хоткевичем можна було б зазначити Л. Старицьку-Черняхівську і ще двох-трьох авторів вартих режисерської уваги, а найбільш в часи репертуарного голоду. І коли сучасний український театр часом робить враження театру перекладного, або „українізованого“, то вина в цьому падає не тільки на сучасних українських драматургів, а також і на режисерів та акторів.

Тепер повернемося до драмописі.

Коли в нашій літературі лірика і новелетика все-ж таки переважають драматургію, то ця перевага пояснюється не кількістю, а якістю. І річ, може, не всілі талантів, що творять у тій чи іншій галузі, а в рівні технічної культури, що далеко не однакова в сучасній ліриці (навіть новелетиці) і в сучасній драмописі. На мій погляд, це зовсім не випадково, що наша молодь далеко краще пише вірші і новелі, ніж п'еси. Це пояснюється не тільки складним характером драмописі, а також і тим, що в ліриці і в новелетиці молоді автори одразу переїмаються „літературною традицією“, беруть до своїх рук зброю, виковану іхніми попередниками, щоби потім самим удосконалити її.

Зовсім не так стойть справа в драмописі.

По своїй технічній культурі українська драматургія, мабуть, завжди була нижче інших галузів літератури. Порівняйте, наприклад: Т. Шевченко—лірик і Т. Шевченко—драматург, або І. Франко—новеліст і І. Франко—драматург. Після того, як етнографічно-побутовий театр перевівся на „гаркун-задунайщину“ („шантрапа“ за О. Саксаганським), наша драмопись загубила театральну орієнтацію. Ні психологічний реалізм В. Винниченка, ні новий класицизм Л. Українки, ні лірично-драматичний символізм О. Олеся не були театрального походження і дуже мало відбилися на утворенні нових театральних течій, що починаються „Молодим Театром“ Л. Курбаса (1918 р.). Це була драмопись переважно для читання, а не для виконання.

Тепер подивимося, яка ситуація утворилася для початку чиєї українських драматургів? Якою технічною культурою можуть скористуватися вони на своїх перших драмописних пробах. Побутова драмопись одкінuta; те-ж, що було в українській драмописі потім, лишилося по-за театром (за малим винятком). А сучасний український театр—які вимоги ставить

він драматургам? Л. Курбас, М. Терещенко, Г. Юра і інші представники наших сучасних театральних течій огільки розходяться в своїх театральних принципах та формах і так радикально перебудовують їх на наших очах,—що орієнтуватися на них і пристосовувати до їхніх вимог свою роботу молодим драматургам абсолютно неможливо.

От і виходить, що в драмописі наша „традиція“ виявляється в голому запереченні гопака та горілки і не передає молодим поколінням ніякої технічної культури. І тому не дивно, що наша молодь пише п'еси без гопака і горілки, але разом з тим і без жадних театральних принципів. Сучасні українські драматурги—і не самі лише дебютанти—орієнтуються не на театр, а на читальню. Це одбивається і на виборі сюжетів, і на будові п'ес, і на характеристиках персонажів. П'еса для читання і п'еса для виконання—не тільки ріжні, а часом навіть протилежні речі: зовсім інша концепція творчості, зовсім інша установка робочого апарату автора. Це—основний дефект сучасних драматургів і не поборовши його в собі, ми ніколи не задоволимо репертуарного голоду наших театрів.

Кілька конкретних прикладів можуть остаточно з'ясувати цю думку.

Перш за все—вибір сюжета. Ніде сюжет сам по собі не має такого значення, як в роботі драматурга. Невдало вибраний сюжет заздалегідь виносить смертний вирок п'есі. Повістяр і лірик можуть писати й без сюжета, або в'являти його собі „сквозь магіческий кристалл“ зовсім не чітко. Для драматурга це навряд чи можливо. Г. Ібсен писав п'еси з таким точним розрахунком, що вирішував математично задачі. Коли-б напізні молоді драматурги з такою математичною уважливістю поставилися до своїх сюжетів, то побачили-б, що більшості з них зовсім нема чого казати в драматичній формі, що вони зовсім не мають матеріалу для „драматичного монтажу“.

От, наприклад, трьоактова п'еса А. Головка „В червоних шумах“ (ДВУ, 1924), який її сюжет? Селяни-незаможники не витримують настуцу білогвардійців і відступають, а потім вони перемагають своїх ворогів, причім цій перемозі випадково допомагає одна дівчина, дочка незаможника. От і все! Ясно, що тут сюжета ще немає і яким-би майстром

драматург не був на такій безсюжетній базі він не міг-би побудувати п'есу. Мені здається, що А. Головко, як і багато інших драматургів, не бачить різниці між сюжетним мотивом (темою) і самим сюжетом і перший приймає за другий. В протилежному разі він з „Червоних шумів“ не робив би п'еси. Боротьба незаможних партизанів з белогвардійським наступом—це лише тема для драматичного (чи будь-якого іншого) твору. На цю тему, як і на всяку іншу, може бути утворено безліч сюжетів, ц.-т. таких лієвих комплексів, де інтереси виведених персонажів щільно переплітаються навколо основного, тематичного, мотиву і розгортаються з певною логічною послідовністю. Тема сама по собі надто абстрактна, щоби по ній самій казати щось за придатність чи непридатність її до драматичного оброблення; в сюжеті-ж це робиться більш чи менш ясним. Навіть такі теми, як „війна за визволення“, або „соціальна боротьба“ можуть бути і ліричними і драматичними, залежно від авторського підходу до них. Але сюжет, навпаки, сам по собі надається переважно до будь-якого одного оброблення¹⁾.

Щоб утворити з „Червоних шумів“ п'есу, необхідно до цих шумів додати сухо-драматичний кистяк, а в п'есі А. Головка його зовсім немас. Автор, напевне, побачив-би це, як-би розглядав драматичний твір не літературним, а театральним поглядом. Глядач вимагає такого сюжета, де ідеологія та психологія персонажів розгортаються не в іхніх словах, а в іхніх руках, в іхній боротьбі. В протилежному разі сюжет п'еси в його очах не виправдується. Те-ж саме можна закинути і багатьом іншим молодим драматургам, що дебютували протягом останніх двох-трьох років, як от: Д. Бедзик, А. Гак, М. Ірчан, Є. Кротевич, В. Муринець, Т. Степовий і інш.

Театральна недосвідченість наших драматургів одбивається не тільки на виборі сюжетів, а також і на обробці їх: на будові п'ес і виявленню окремих персонажів. Вибір сюжета—річ першорядного значення, але тут виявляється ще тільки драматична інтуїція, або театральний досвід автора; драматична-ж майстерність його починається лише після того, як сюжет вибраний, і виявляється вона, головним

¹⁾ Див. А. Белецкий. В мастерской художника слова. Х. 1923. Стр. 44 й далі. Там-же, цікавий матеріал і до інших питань драматичного письма.

чином, в будові п'єси та характеристиках (невдалий термін, бо в п'єсах часто зовсім не дають характерів) персонажів її. Тут театральна установка потрібна не менше, ніж при виборі сюжета. Аktor і глядач ставлять драматургові не ті вимоги, що ставить їхому читач. Правда, зараз ці вимоги в становищі радикальних перецінок. Ale все-ж таки самий принцип „театральної установки“ важить досить багато. Візьмемо, наприклад, таке поняття, як будова або композиція п'єси. Загально відомі вимоги зафіксують тут два головних моменти: динаміка та концентрація дійства. Ale в театрі кожен з цих моментів сполучається з ритмом і темпом виконання, і автор повинен рахуватися з ними і відчувати їх в процесі своєї роботи. Брак цього відчування приводить до повного нерозуміння того, що таке театральний рух і як він може виявлятися в п'єсі.

Приклади цього можна побачити в п'єсах багатьох наших драматургів. Певна річ, кожному з них відомо, що рух, його розвиток і концентрація — це основа драматичного та комедійного письма. Ale не кожен з них може з'ясувати цей загальний теоритичний принцип в конкретних театральних виявленнях і тому в багатьох п'єсах замість руху ми часом бачимо, як протягом кількох актів люди лише ходять, або метушаться в тій чи іншій обстанові. В першому акті тих-же самих „Червоних шумів“ A. Головко виводить на кін (вулиця села): жінок, дівчат, дітей, повстанців, червоноармійців, куркулів, середняків, козаків, деникінців... Всі вони приходять, виходять, балакають... На кону *vanitas vanitatum*, а драматичного руху все-ж таки немає. Той момент, що повинен бути центром всього акту — воля незаможників битися до перемоги або до загину — автор, невідомо на що, одсунув за куліси і показав лише одним краєм. A це-ж саме той момент, що від цього драматичний рух мусів початися й нарости далі. Одсунувши його на задній план, автор загубив кульминаційний пункт 1-го акту і разом з тим понівечив архітектоніку всієї п'єси.

Дуже часто доводиться бачити також в сучасній українській драмописі повістярське розгортання подій. Драматургові ця повістярська послідовність може лише заважати

їого майстерність виявлятися в тім, щоби в моментах сучасного відбити всю минулість (улюблений прийом

Г. Ібсена). Яскравим прикладом повістярської будови п'єси можуть бути „Дванадцять“ М. Ірчана (Канада, 1923). Це—драма з життя ватаги повстанців у східній Галичині, в 1922 році. Автор з повістярською послідовністю розгортає перед читачем героїчне життя і загибель дванадцяти революціонерів-партизанів. В 1-му акті він малює приготування ватаги до нападу на панський двір, у 2-му — самий напад, з убивствами і пожежою, в 3-му і 4-му — розпад ватаги, смерть де-кого з повстанців і полон їх, нарешті, в 5-му акті—суд над полоненими та розстріл їх. Для повісті цей хронологічний порядок був-би цілком законним і натуральним, але в будові п'єси він зовсім не виправдується: повістярська послідовність подій, в даному разі, не йде рівно-біжно з драматичним нарощанням їх ні в ціломі сюжеті, ні в окремих актах. Театральний підхід до сюжета застеріг-би М. Ірчана од цієї помилки і тоді п'єса була-б далеко кращою¹⁾.

Відсутність театральної установки в роботі молодих драматургів почувається і в малюванні персонажів. Иноді вони досить детально описують „дієвих людей“ перед початком, п'єси. В цих описах натуралізм і тенденційність часом доводиться до курйозів. Наприклад: А. Головко в характеристиках незаможників неодмінно пише: розумний, худий, високий etc., а от Охрім — „невисокий, нехудий, бо середняк“. Можна-б помиритися з такою тенденцією, як-би автор далі чим-небудь виправдував зрист і інші ознаки своїх персонажів, а коли це робиться виключно „з принципових міркувань“, то такий прийом — надто наїний. Нічим не виправдується також і те, що в Андрія „русяве волосся“, а „на голові шапка“: з таким-же успіхом він міг-би бути шатеном, с кашкетом на голові. Такі протокольні описи дієвих персонажів мені здаються недоцільними, бо вони зайвий раз підtrzymують анахронічний натуралізм і без того живучий в робітниче-селянських театрах. Інша річ—мистецькі характеристики, коли двома-трьома рисами накреслюється живий образ. І той-же самий А. Головко міг-би дати їх: там-же він пише, наприклад, так: „Генеральша—бабило років

¹⁾ Питання драматичної композиції детально розглядаються в капітальній роботі G. Freitag'a—„Die Technik des Dramas“ В-ня 13-е. Ліпциг. 1922.

45-ти" от і досить: „бабило“—це дуже виразно і далі зовсім нема для чого додавати: „висока, товста, пиката“ etc.: хай театр сам утворить те „бабило“ відповідно до своїх даних.

Це, так-би мовити, перед завісою. Коли-ж завіса підніметься, то в багатьох п'есах ви бачите не живих людей, а манекенів, утворених з певним наміром і по дуже примітивних рецептах. От, наприклад, полковник в одставці Деркач-Пузирівський (в п'єсі Є. Кротевича „Сантиментальний чорт“ К.—Х. 1923). Він любить багато балакати і це мусить робити його комічним. Крім цього, Деркач-Пузирівський абсолютно нічим не характеризується і до сюжета п'єси не має жадного відношення. Педагог Феофанський, в тій-же п'єсі, повинен бути комічним через недоречне вживання французьких фраз, а гувернантка мусить викликати регіт німецькою вимовою українських слів. Такого роду засоби (гіпертрофія окремих рис) належать цілком до „гаркун-задунайщини“, як головний літературний прийом її, і молодим авторам ми радимо залишити їх разом з провінціяльним натуралізмом.

Драматург повинен пам'ятати, що „літературний портрет“, навіть добре виконаний, ще не є театральним персонажем. Засоби театрального виявлення досить саморідні і часом дуже відріжняються від літературних характеристик. В літературі жива мова або діялог є лише одним з багатьох можливих засобів характеристики, тоді як в драмі це— абсолютно необхідний засіб, яким драматург повинен володіти з найбільшою майстерністю. Діялог—одна з найголовніших технічних проблем драматурга. Ні загальна композиція п'єси, ні ритміка її, ні виявлення окремих персонажів— неможливі без відповідного їм діялогу. І з цього боку нашим драматургам треба дуже багато працювати над собою, бо зараз в іхніх п'есах майже всі персонажі і у всіх актах говорять однаковим ритмом і до того ще зовсім не театральною, а ліричною, повістярською, або „натуральною“ мовою: розливаються в своїх почуттях, реоньорствують і ораторствують, розганяються на кілька сторінок там, де все можна з'ясувати в кількох фразах. Стислий, виразний, насичений експресією та рухом діялог вже сам по собі не дозволить виводити в п'єсі таких персонажів, що ні в якій мірі не надають їй динаміки і органічно не сполучаються з сюжетом.

Характерним прийомом наших сучасних драматургів є також раціоналізація реальних образів з певною тенденцією. Иноді цей прийом доводиться до того, що під реальними людськими найменнями виступають певні ідеї, як в середньовічних мораліте. В реалістичному письмі такий прийом абсолютно недопустимий.

До речі, про ідеологію. В революційній українській драмописі вона яскраво одбивається як на виборі тем і сюжетів, так і на характеристиці окремих персонажів та на загальній будові п'ес. Само по собі це зовсім не погано. Та більшість наших молодих драматургів не тільки виходять з певного ідейного наміру, але й пишуть „під нього“, штампують ним кожен образ. Від цього ідея не робиться більш доведеною, а образ—більш яскравим. На цю тему чимало писалося за останні роки і тепер такий прийом засуджений навіть в агітаційній літературі¹⁾.

Часом виходять непорозуміння і з театральною ідеологією наших драматургів. Двоє з них—С. Бондарчук („Варнак“. К. 1925) і Т. Степовий („Боротьба“. ДВУ—1923) висловили свої погляди на актора і театр в передмовах до своїх п'ес. В цих поглядах, коли не все, то дуже багато такого, під чим може підписатися кожен сучасний драматург. Але, на жаль, п'єси, що йдуть за цими передмовами, часом не тільки не стверджують їх, а, навпаки, одверто суперечать їм. С. Бондарчук, наприклад, попереджає, що в його п'єсі не мається ні побут, ні характери людей, ні психологія їх, як окремих індивідуальностів, а дається лише „протилежність двох оснівних класово-суперечних ліній“: царів і селян. Такий замір автора. По суті його можна запитати: як-же буде виявлятися „ритмічність дієвого процесу“, коли одкінути побут, характери і психологію окремих людей? І навіщо для такого абстрактного заміру вибирати такий реальний сюжет, як „Варнак“? Але хай читач не дивується: далі, в самій п'єсі, він побачить і певну історичну добу з певними рисами її побуту (кріпацтво, розпуста, полювання і т. інш.), і психологію окремих людей, та ще з коментарем автора, як та психологія переходить від одного настрою до другого: надія, сумнів, шукання виходу. Коли-ж ця психологія

¹⁾ Див., між іншим: А. Вознесенский. Искусство экрана. К. 1924. Стр. 28—32.

окремих індивідуальностів" є разом з тим і класовою, то від цього вона все-ж таки не перестає бути психологією. Одно з двох: або автор сказав не те, що хотів, або не довів сказаного.

Така-ж суперечність і в Т. Степового: на його погляд, театр—це „життя помножене на життя“, це „рух, рух і рух“. Але з цим поглядом зовсім не в'яжеться такий натуралізм, як розмова про вагітних жінок, що їх більшовики будуть ніби-то „дойти для голодних жидаєт“ і т. інш., або щоб Павло був шатеном, Петро русявим, а Оксана ходила в тепленькій корсетці. В п'есі автор повертається саме до того натуралізму, що рішуче одкидає в передмові.

Зазначені хиби досить характерні не тільки для тих драматургів, що видали свої п'еси, а також і для багатьох інших, що з їх п'есами мені довелося знайомитись в рукописах, по роботі в Науково-Репертуарній Раді Наркомосу. Я певен, що і вибір сюжета, і композиція п'еси, і виображення персонажів все це дуже залежить від оснівої творчої диспозиції, що може бути і літературною і театральною. Драматургам з літературною диспозицією (навіть талановитим) рідко удається театральні п'еси. Засвоєння театральної установки і є, на наш погляд, першим і головним завданням сучасної української драмописи.

В драмописній галузі ми ще не маемо технічної культури, що зобов'язувала-б до засвоєння певного мінімума, раніше як автор виступить зі своєю п'есою. Українська лірика і навіть новелетика в цьому відношенні стоять далеко вище.

Зовсім інакше стойть справа, наприклад, в російській драмописі. Там, між побутовим театром і театром В. Мейерхольда (між О. Островським і хоч-би В. Маяковським) були і А. Чехов, і М. Гор'кий, і Л. Андреев, і Ф. Сологуб, що мали міцний зв'язок з театральним життям і досить високо підняли технічний рівень драмописи. Тут є те, що називається „традицією“, в кращому розумінні цього слова. А коли так, то чи не можна поживитися нею і нашим драматургам? Ясно, що можна і навіть необхідно, і не тільки російською, а може ще більш німецькою, або французькою. Так і роблять наші театри і драматурги, коли „европейзуються“.

Але чужа „традиція“ не так-то легко засвоюється, особливо письменниками, що приходять в літературу від плуга,

або від молота. Окрім того, велика більшість наших молодих драматургів пише (і хоче писати) для робітниче-селянських театрів і мусить рахуватися з вимогами своїх глядачів. А ці глядачі, навіть переживши соціальну революцію, не можуть раптом пересягнути від побутового театру до театру конструктивістичного або „европейованого“ в будь-який інший спосіб (скільки разів писалося про це в наших газетах!). І тому, коли наша молода драмопись хоче працювати на цього масового глядача, то вона мусить: по-перше, ставитися до нього як до глядача, а не читача (засвоїти театральну диспозицію творчості); по-друге, ознайомитися з технічною культурою чужоземних драматургів, щоби використати її для своїх (робітниче-селянських) завдань; і потретє, пильно прислухатися до голосу своїх глядачів і не одгетькувати з таким безоглядним призирством етнографічно-побутову драмопись, а наперед простудіювати її. Як це не дивно, а техніка етнографічно-побутової драми до цього часу ніким серйозно не вивчалася. А я певен, що навіть в театральних лубках єсть такі елементи і принципи, що можуть бути використані і в новій драмописі, як що вона хоче бути організатором масових переживань.

ПІД МОЛОТОМ ДОБИ.

(До ювілею театру ім. І. Франка).

(28/І-1920—28/І-1925).

Театр—це та форма мистецтва, де найбільш демонстративно виявляється залежність творчих факторів од соціально-економічних умов життя. Коли маляр або поет можуть лишатися „за дужками“ своєї доби і виконувати „історичну роль“ лише в будущому, то актор свою роля може виконати тільки за свого життя і тільки перед сучасним йому глядачем. От чому „організація глядачів“ завжди була і завжди буде основним завданням актора і театра. Театр, що своїм репертуаром і своїм мистецтвом не може об'єднати коло себе широкого кола глядачів, стоїть по-за своєю добою. Такий театр або надто старий, або надто молодий. В першому разі це—театральний музей, у другому—театральна лабораторія. Театру на всю його широчину тут або вже немає, або ще немає, бо суть театру—в масових реакціях, в оргійних захватах.

Коли кажуть про театральний кризис, то це значить, що театр загубив соціальний ґрунт, що він не в силі викресать огонь в серцях своїх сучасників. Побороти театральний кризис—значить одшукати новий соціальний грут для театра, утворити той репертуар і ту систему мистецьких чинників, що можуть викликати масовий захват. Можна сказати, що справжній театр (масовий, оргійний) не може жити по-за своєю добою, не може бути не сучасним.

Правда, ми часом бачимо, що яка-небудь „Загублена доля“ на аматорських підмостках доводить глядачів до сліз і нестягами, хоч нічого сучасного в тій долі немає. І навпаки: театр ніби-то вщерть насичений сучасністю, нічого, крім поверхового зацікавлення, у своїх глядачів не викликає. Але це говорить лише про могутній вплив традицій, що можуть цілими десятиліттями переживатися, як певний мистецький

смак, і гальванізувати анахронічний театр, або ігнорувати театр сучасний. Театральний діяч мусить рахуватися з упертістю цих традицій і боротися з ними не революційною риторикою (це—не педагогічний метод), а відповідними мистецькими засобами. Театр, що підлягає цим консервативним традиціям, живе по-за своєю добою в такій-же мірі, як і театр, що зовсім не рахується з ними.

Таким чином, масовий захват не завжди може бути критерієм мистецької та соціальної вартості театра. Іноді цей захват говорить лише про доцільність мистецьких засобів, що прикладаються до застарілих ідей і сюжетів і надають їм життя. В других випадках він пояснюється консерватизмом емоцій та побутових відносин, що на багато років переживають свою добу і т. д. Та як-би там не було, ці факти лише обмежують погляд на театр, як на конденсатора або організатора масових реакцій (переважно емотивних), але зовсім не заперечують його. Масовий захват може бути консервативним, навіть патологічним (особливо, коли він базується на полових або релігійних рефлексах), це так і з цим не можна не рахуватися, але там, де його зовсім немає, там театр губить свою суть, вироджується, або розпадається.

Значить, коли ми хочемо перевірити соціальну значність будь-якого театру і його мистецьку вартість, то мусимо, перш за все, поставити питання: в якій мірі даний театр є організатором масових переживань (емотивних реакцій) нашого суспільства? І чи відповідають ці переживання завданням культурного будівництва нашого часу?

Подивимося-ж тепер: як може відповісти на ці питання наш ювілянт—театр ім. І. Франка?

Насамперед, з'ясуємо, що уявляв собою український театр в 1920 році, коли театр ім. І. Франка починав свою роботу (в м. Вінниці, п'єсою В. Винниченка „Гріх“). З одного боку, ще жила тенденція „европейзаторства“, почата театром М. Садовського (1907—1918 р. у Київі), талановито загострена Л. Курбасом („Молодий театр“ 1918—1919 р.) і широко виявлена Державним Драматичним Театром ім. Т. Шевченка, заснованим в 1919 р., в Київі). Під цим лозунгом об'єднувалися українські автори й режисери досить ріжноманітних соціальних і мистецьких орієнтацій. Об'єднуючим моментом було вороже відношення до традиційного українського театру

з його етнографічно-побутовим репертуаром і натуралістичною системою мистецьких засобів. На цьому негативному принципі новатори цілком погоджувалися.

Що ж до позитивних творчих завдань, то їх формулювали досить невиразно і переважно в аспектах ріжких мистецьких течій. Для всіх було ясно, що український театр мусить піднятися на рівень європейських мистецьких і технічних засобів. Але як це робити в українських обставинах того часу—чи шляхом запозичення, чи шляхом самостійних шукань, чи може ще як-небудь—тут багато було нез'ясованого. В 1920 р. наша театральна європейзація ледви виходила з пелюшок, а над нею вже грізним *memento mori* висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. і.) т. з. європейський репертуар за всім його буржуазним антуражом? А без цього репетуара як-же було „європейзуватися“?

Така ситуація була перед молодим поколінням українських театральних робітників в 1917-20 роках.

Але поруч з європейзаторською тенденцією верхніх (передових) шарів українського акторства в той час—як і донині—жила своїм життям наша етнографічно-побутова (в суміші з історичною романтикою) театральна стихія, що обхоплювала низове, в масі мало-культурне, акторство, і широко розливалася по аматорських гуртках. Будучи майже цілковитим анахронізмом у своїх ідеологічних і мистецьких виявленнях (особливо по дрібних, повітівих антрепризах), цей традиційний український театр, разом з тим, був поки-що единим „народнім театром“ і—щоби там не казали—в арсеналі своїх засобів мав де-що таке, що тепер (в 1924-25 роках) з великим успіхом реставрується і нашими передовими театрами. (Яскравим доказом цього може бути успіх п'єси М. Куліша „97“ в театрі ім. І. Франка і в де-яких інших).

Але актори, режисери та інші театральні робітники—це ще не театр: щоби бути театром вони мусять ще об'єднатися з масовим глядачем, бо тільки тоді театральний процес може виявитися в своїй суті і набути закінчених форм. От чому корінь усіх театральних проблем, зрештою, в руках глядача: в законах його масових сприймань і реакцій. Кожен театр і починається орієнтацією на того або іншого глядача. Часом ця орієнтація проголошується

відповідною декларацією або маніфестом (як це робили, напр., Л. Курбас, М. Терещенко і ін.). Ясно, що вибором того, а не іншого кола глядачів зумовлюється і репертуар і система театральних засобів. Певна річ, що ця соціальна установка театру (на того чи іншого глядача) визначається політичним світоглядом (класовою позицією) його фундаторів. В обставинах 1920 р., коли ще не був ліквідований перший (військовий) фронт, а боротьба на другому (економічному) фронті ще дужче загострювалася, театр мусів сугубо розуміти, що він робить і на кого робить.

Але не треба думати, що тоді, як і тепер, театр міг-би розв'язати це питання політичною альтернативою: або буржуазія або пролетаріат. Поставлений в залежність од каси й інших факторів, театр майже завжди вимушується до компромісів, і добре ще, коли під ударами життя він залишить за собою хоч свої „командні висоти“. В умовах неп'ята ясно без коментарів.

Яким-же шляхом пішов театр ім. І. Франка в складних обставинах нашого театрального життя 1920-го і пізніших років?

Ні патосних декларацій, ні урочистих маніфестів перед початком роботи театр ім. І. Франка не проголосував. Та й перед ким було їх проголосувати в повітовому місті? Новий театр з перших-же кроків узяв напрям на широке коло глядачів, а потім зосередив його, переважно, на робітниках і селянах (вистави часом давалися й по селах). Головний режисер і керовник цього театру, Гнат Юра, не тільки не видавав маніфестів та декларацій, а не користувався й багатьома іншими засобами театральних новаторів: не палив за собою мистецьких мостів, не виливав поміїв на театральних предків, не будував театральних барикад і не розстрілював на них своїх конкурентів і т. д. Це той режисер, що ніколи не захоплювався шуканням надзвичайних (обов'язково надзвичайних!) театральних форм і ніколи не претендував на „останній крик“, що так легко мутить воду сучасності, щоби потім ловити на свій гачок затурканих простачків. Той глядач, що на його орієнтувався театр ім. І. Франка, був дуже далекий від замилування вишуканістю театральних форм і „популяризирть изыски“ перед ним не було для чого.

Одкинувши на перших-же кроках вояовничий запал новаторів форми (так-би мовити „надевропейзаторський“ патос), театр ім. І. Франка все-ж таки волів шукати тих театральних засобів, що давали б можливість показати новим, пореволюційним глядачам не тільки „Суєту“ І. Тобілевича (реалізм), або п'еси В. Винниченка (неореалізм), а також і щось інше.

Але що-ж саме?

Тут зайвий раз доводиться бачити, як щільно переплитаються в мистецькій роботі „що“ і „як“. Од традиційних українських мелодрам і комедій, з танцями і співами, театр ім. І. Франка одразу й рішуче одмовився. Правда, наш масовий глядач часом ще й зараз не від того, щоби подивитися на таке „представлення“, але театр ім. І. Франка, мабуть, почував, що це та межа, де сучасний актор повинен зупинитися і глядачам не потурати, хоч-би це й било його по кешені. А коли не цей традиційний народній репетуар, то що-ж показувати сучасним глядачам? До чого прикладати ті чи інші театральні форми й методи?

Це ті питання, що під їх натиском театр ім. І. Франка (як і багато інших) пробуває і в день свого п'ятирічного ювілею. Тут мимоволі хочеться нагадати правдивий, до певної міри, вислов Бернарда Шоу: „кожна спроба поширити репетуар лише зайвий раз доводила, що драма робить театр, а не театр драму“. Правда, перед нами яскраві приклади ніби-то протилежного: такі режисери, як В. Мейерхольд, М. Терещенко, Л. Курбас і ін., часом самі утворюють потрібний їм репетуар. Та чи на довго його вистарчить і чи утворять ці театри нових драматургів? Еволюція Іх говорить ніби-то про щось інше.

Театр ім. І. Франка завжди був театром, а не лабораторією, ц.-т. завжди залежав од своїх масових глядачів і їхні вимоги („дайощ новий репетуар!“) були для нього не законом (цим слизьким шляхом театр не йшов), а вихідною точкою стимулятором нових шукань. Масовий український глядач і був для нього тим молотом, що в його ударах бився пульс доби. Під цими ударами і гартувався театр ім. І. Франка, переходячи від одних п'ес і театральних принципів до других.

Я не буду зупинятися на всіх етапах, пройдених цим театром: це—за межами моого завдання. Певна річ, що були

в цих шукахнях і помилки. Я, наприклад, гадаю, що театрів ім. І. Франка дуже шкодить його надто широкий еклектизм, так репертуарний (од „Суети“ до „Царя-Едіпа“ і „Святої Йоанни“), як і режисерський (од натуралізму („97“) до символізму („Лісова пісня“) і конструктивізму („Полум'ярі“). Така ріжноманітність робить мистецьке обличчя театру непевним і невиразним, а часом навіть фальшивим. Я розумію, що в наш час, коли в мистецтві немає нічого усталеного, театр не може дотримуватися одного якогось напрямку, це так, але мусить-же бути якийсь принцип добору, що обмежував би і пояснював цей еклектизм!

Та річ не в тім.

Мене цікавить той загальний висновок, що його повинен зробити театр ім. І. Франка в результаті своїх п'ятирічних шуках. Цей висновок буде, разом з тим, і відповідлю на наше основне питання: як виконував наш ювілянт основну роль кожного театру: в який спосіб організував він емотивні переживання своїх глядачів?

Коли переглянути весь репертуар театру ім. І. Франка і ті театральні форми, в яких він виставляється, то на перший раз може показатися, що це театр абсолютно без своїх принципів, театр наскрізь еклектичний. І, дійсно, еклектизм, як було зазначено, часом зовсім нищить мистецьку фізіономію цього театру. Але, не дивлячись на цей дефект (пochaсти вимушений обставинами самого життя), театр ім. І. Франка все-ж таки має певний мистецький ухил, що дає можливість говорити про його п'ятирічний досвід і робити з нього певний висновок.

На мій погляд, театр ім. І. Франка на всій простороні своїх мистецьких шукахнях ніколи не одходив дуже далеко від реалістичного мистецтва. Правда, в постановках цього театру ми бачили і гротеск, і умовність, і конструкцію, і де-що інше. Але реалізм був основною лінією в його шукахнях, а інші форми та методи були під його впливом. Це найбільш яскраво помічається на такій символічній постановці, як, напр., „Лісова пісня“ (режисер Е. Коханенко). Театр не показував бутафорського Полісся: на кону були лише дуб, березка та суха верба. Музика, фарби та освітлення своєю сущільною грою додавали (чи мусіли додавати) все інше. Персонажі теж були відповідним чином убрани. Але

за всією цією символікою дуже легко було побачити реальноговолинського селянина, з його мітичним світоуявленням із його первісним життям, зо всіх боків оточеним небезпекою (пропасниця, потерчата, алидні й т. і.). А філософія цієї п'еси, символіка ідей Л. Українки, одеснулися на задній план і глядач може зовсім їх не помітити. Тут наочно бачимо, як реалізм подолав символізм навіть в символічній постановці.

І завжди в нереалістичних постановках театру ім. І. Франка можна помітити реалістичний вплив, коли не в сценічних оформленнях, то в інтерпретації провідних ідей, або в акторських прийомах. Може ця реалістична тенденція часом буває і несвідомою, як пережиток недавнього минулого, коли український театр був виключно побутовим; але в більшості випадків ця тенденція виявляється як певний намір. В який-би бік театр ім. І. Франка не одходив, він завжди орієнтувався на реалізм. Це, на мою думку, характерна риса його. І коли в результаті своєї п'ятилітньої роботи цей театр робить „гвіздком сезону“ цілком реалістичну п'есу М. Куліша—„97“, то в цьому треба бачити не випадок, а певний висновок.

Цей висновок дуже нагадує собою гасло, недавно проголошене А. Луначарським: „Назад до Острівського!“ М. Куліш з таким-же правом міг-би гукнути: „Назад до Тобілевича!“ Певна річ, що цей заклик викликав-би цілу низку всяких обурень і нарікань, як викликав-їх і заклик А. Луначарського. „Скільки дурниць з цього приводу було написано!“—скажеться А. Луначарський (в журналі „Жизнь искусства“ 1924, № 46). Не менше було-б їх написано і в українській пресі при такій нагоді. Але факт лишається фактом: п'есою „97“ театр ім. І. Франка рішуче підкреслив свою реалістичну тенденцію і масовий глядач (навіть харківський!) широ вітав його: п'еса багато разів проходить з аншлагом.

Правда, в сезоні 1924-25 р., поруч з „97“ користуються успіхом і напів-конструтивістичні постановки С. Глаголіна: „Полум'ярі“ А. Луначарського, „Свята Йоанна“ Б. Шоу і інші). Та мені здається, що цей успіх носить зовсім інший характер. Реакція глядачів на „97“ своїм змістом дуже відріжняється від реакцій на постановки С. Глаголіна: коли в першому разі захоплює те, що діється на кону, то

в другому—весь успіх будується, головним чином, на тому ЯК діється, ц.-т. на зовнішніх ефектах постановки. Перша реакція далеко багатіша змістом і до того-ж досягається з далеко меншими матеріальними втратами. Я певен, що коли перевірити ці суб'ективні враження точним методом, то вони стануть об'ективно доведеними.

Реалістичний ухил в театрі ім. І. Франка і остання перемога його („97“) є характерною ознакою не тільки під поглядом мистецьким, але й під поглядом соціальним. Цей ухил свідчить саме про те, що в мистецьких шуканнях (а подекуди й хитаннях) театру ім. І. Франка компасом був масовий глядач, з його системою рецепторів, з його рівнем культури й мистецьких потреб.

Я пам'ятаю, як на одному докладі про сучасні театральні напрями (в 1924 р.) Гнат Юра яскраво підкреслив цей момент. „Ми не гонимося,—казав він,—за репутацією „новаторів“. Наша робота—серед трудових мас, що вимагають од нас не головоломних конструкцій, а реальних виявлень життя, боротьби. Ми чули це на селях Київщини, Черкащини, Полтавщини. Це-ж саме казали нам і тисячі робітників на Донбасі. Наш нахил до більш вишуканих постановок що-разу натикався на опір з боку наших глядачів. І ми мусіли з цим фактом рахуватися“. Таким чином, мистецька позиція театру залежала від його соціальної установки.

Всякий досвід повинен чогось навчати.

П'ятилітній досвід театру ім. І. Франка надзвичайно демонстративний і цікавий в своїх результатах. Він говорить про те, що т. з. театральний кризис розвязується не в театральних лабораторіях, а в театрах, що обслуговують ті шари суспільства, яким належить будучість. Він застерігає театр од мистецьких шукань і течій, що виникають з самого мистецтва, а не з масових реакцій глядачів, не з їхніх бажань і захватів. Він переконує, що в наших, українських, умовах масовий, робітничо-селянський, театр мусить орієнтуватися на реалізм, на сучасний побут. Це, звичайно, не значить, що український театр мусить вертатися назад до І. Тобілевича або М. Кропивницького в літературному розумінні. Але це значить, що не можна цілком одикияти великий театральний досвід творців українського театру

і ганьбити їх на кожному кроці, а, навпаки, треба користуватися цим досвідом і за його допомогою утворювати театр нового, сучасного побуту.

Ясно, що цей новопобутовий театр буде одріжнятися від традиційного українського театру не менше, ніж сучасний побут одріжняється від побуту дореволюційного. Це не буде театр І. Тобілевича з його натуралістичними аксесуарами (побут заради побуту), не буде це й театр В. Винниченка, з його перебільшеним психологізмом та індивідуалізмом. Це буде театр побуту, насичений динамікою нашого часу і наелектризований революційною думкою. Це буде театр, що не тільки відбиватиме дійсність, але й судитиме її і закликатиме до великого майбутнього.

Театр ім. І. Франка, як і всякий інший театр, приходить до своїх висновків емпіричним шляхом. Але емпіричний висновок часом залежить від випадкових факторів і щоби бути певним мусить перевіратися на наукових даних. Що ж кажуть ці дані?

Треба зауважити, що в останній час відбувається радикальний перелом в тій науковій галузі, що мусить бути основою всіх театральних експериментів: перелом в психологічній науці. Від суб'ективних методів (самоспостереження) і дуалістичних та метафізичних принципів ця наука переходить до методів об'ективних, до матеріалістичних та моністичних принципів. Утворюється суцільна наука про поводження людини серед певних обставин, що не проводить принципових різниць між процесом психічним або духовим і процесом фізичним або матеріальним. Це значить, що установлюється безпосередня залежність між роздратуванням рецепторів (органів зовнішніх відчувань) і навіть найвищими переживаннями людини. Найскладніший психічний акт з'ясовується тепер на тих-же самих підставах, що й звичайний рефлекс (по І. Павлову це буде „условный рефлекс“, по В. Бехтереву „сочетательный“).

Я не можу тут зупинятися на тих нових підходах до театральних постановок, що одкриваються цим науковим переворотом. Можу тільки занотувати, що їм абсолютно суперечить крайній конструктивізм, як його практикують В. Мейерхольд, Л. Курбас і деякі інші режисери. Нерухомість і нереальність конструкцій, на яких відбуваються

цілком реальні і ріжноманітні (що до обстанови) події, дають абсолютно недоцільний комплекс зовнішніх роздратувань, що може тільки гальмувати й понижати театральний процес. Про „науковість“ таких постановок можуть писати лише люди дуже далекі від науки.

Далеко раціональніший під цим поглядом театральний реалізм, коли він всією системою мистецьких засобів стається сконцентрувати переживання глядачів на певних образах та ідеях. Правда, тут теж може бути крайність, тільки іншого характеру: багато зайвих аксесуарів (бутафорських або психологічних), що викликають не суцільній, а розбіжний комплекс рефлексів. Але це вже питання міри, питання мистецького такту акторів та режисерів. Самий-же принцип реалістичного театру в сучасно наукових (матеріялістичних) поглядах находить багато нових підстав і театр ім. І. Франка може не турбуватися його „несучасністю“.

До таких висновків приводить п'ятилітній досвід одного з кращих українських театрів нашого часу. Безперечно, що в цих висновках є певний суб'єктивізм, хоч матеріалом для них були не тільки індивідуальні враження автора, але й об'єктивні давні. Та як-би там не було, а вже самий факт п'ятирічного ювілею говорить за те, що театр ім. І. Франка зосередив коло себе за цей час симпатію радянського суспільства і користується серед нього великою пошаною.

Зараз, коли я хочу висловити франківцям свої побажання, мені пригадуються слова Н. Єvreїнова: „Моя заветная мечта одеть жизнь в праздничные одежды. Стать портным Ее Величества Госпожи Жизни—вот карьера, завиднее которой я не знаю“. Але в добу революційних перебудовань есть кар'єра ще більш привабна: кожну мить почувати себе під молотом доби і з його ударами сполучати ударі мільйонів сердець.

Цієї кар'єри бажаю я театрів ім. І. Франка.