

ШЛЯХИ БЕРЕЗОЛЯ*

У театральній справі ведеться більш чи менш гостра боротьба і поміж театральними групами і серед глядачів. Два світогляди, два різні культурні настановлення, які при глибшій аналізі безперечно мають свої соціально-економічні відповідники, що найдивнішим робом схрешуються в різноманітні відтінки психології різних громадських нашаровань. Звідси ті різноманітні вимоги, з якими підходять до сучасного театру, та невпевність і неясність у напрямку роботи величезної більшості наших профтеатрів, звідси мінливість і блідість нашої театральної політики. Все це плюс гострота, яку вносить у справу сьогоднішня фаза НЕП'у і внутрішня політична ситуація, — з'явище загально-союзне. Два світогляди, що їх боротьба позначалася не тільки на літературному фронті та фронті пластичних мистецтв, але не менш гостро ведеться донині і в царині театру. Один світогляд, як називає його Гросман, феодальний, що часом, сам цього не помічаючи, тягнеться у філософії до ідеалізму, в мистецтві категорично вимагає або натуралізму, або романтики. Пасеїзм його настановлений — реакційна ідеологія минулого: тільки минуле в прообразом справжньої культурної творчості, і до з'явищу сучасності він відноситься або з запереченням, або приймає їх постільки, поскільки в сучасній творчості він находить відгомін минулого, принаймні, в тих формах вияву, до яких він звик у часи дореволюційні. Гасла сучасності сприймаються тут важко: найважливіше це — як-найменше порушити дореволюційні норми, що в приватному житті так буїно відродилися з часу встановлення НЕП'у. В театрі цей світогляд вживає простих методів: пливи за водою, дивись назад. „Ми не гонимося за репутацією новаторів. Маса вимагають від нас не головоломних конструкцій, а реальних виявлень життя, боротьби: наш нахил до більш вишуканих постановок що-

* Стаття являється дещо скороченою стенограмою доповіді т. Курбаса на театральному диспуті, що відбувався в Харкові протягом часу з 28-III—16-IV цього року.

Лесъ Курбане, Уледи Берисола,
„Вашине“, 1927, № 3, с. 141-165

XIII
—
K



К. В. 1503

0/xii - 66p.

разу натикався на спір з боку наших глядачів, і ми мусли з цим фактом рахуватися". Це називається програмою. При зустрічі із класовим глядачем програма ця дає блискучі наслідки. Фарисейський культ прийомів, живцем перенесених з „авторитетних“ джерел. Те-ж саме й у відношенні до п'єс. Для українського обивателя це так вигідно. Тут особливо не треба розмислу: товар з хорошим патентом буде як у всякого культурного народа. Безвольний потяг до провінціального прозябання, дореволюційна норма. Самозакоханість, самозадоволення, абсолютна безкритичність у роботі. Політична малограмотність і брак темпераменту сучасності утворюють з театральних діячів „женственный“ медіум, що геніяльно і безособисто втілює випадкові завдання обивателів, думаючи тільки сьогоднішнім днем. Як комунізм, то в червоних чоботях, з червоною колядкою. Культ безперспективної виробничості, цей ідеал довоєнного українського обивателя, синельніковська та соловцовська культура. Принципіально вороже ставлення до всякої свіжої думки, поки вона не отримала санкції широких обивательських кол.

І друге настановлення. На переломі дев'ятнадцятого — двадцятого століття, на переломі двох систем в економії, політиці, світорозумінні, світовідчужанні — можна вірити тільки в те мистецтво, що просуває вперед всю будову мисли, відчуття, побуту, для боротьби за завтра і для прийняття його. Геть з консерватизмом! У всяких нових обставинах виростає нове завдання. Нове завдання вимагає нових засобів. Швидко тече життя, і коли зростає хвиля, що хоче його повернути назад, пливи проти води, при проти рожна, як казав Іван Франко. Подалі від дореволюційної норми синельніковської провінціальності!

До революції кращі люди або тікають з України, або дають себе задушити, зломити характер, талант, культурність. Не в тому річ, щоб, скинувши кобеняка в житті і на сцені, обзавестись фракком, а по суті лишитись малорослим, а в тому, щоб своє визволення реалізувати в утворенні таких культурних обставин, які піднімуть пролетаріят України і тих, що за ним іде до вершин творчості вселюдського значіння. В цьому філософський сенс Ленінського ставлення національної проблеми, поскільки вона торкається культури. Всякий новий центр, що вироста на природньому і догідному ґрунті, викликає до життя тисячі нових сил, що інакше загинули-б, утримує біля натурального для себе середовища кращих людей, даючи їм, таким чином, змогу найбільшого зросту. Не треба купувати „снисходительности“ русотяпського тупоголового міщанина до українського театру догоджуванням його синельніковським смакам! (Чого тільки варт запрошення на українську сцену провінціального. Петіпа, чи зовсім сумнівного Максимова). Треба бить по голові

фактами високої якості та оригінальності культурної творчості. Тому не треба відходити від позицій найактивнішого відношення до сучасності; все правильне, що поглиблює грамотність, піднімає культуру в нашому театрі; добре все те, що помножує одиниці і виховує зовсім нове покоління театральних діячів. Через це треба звязуватися з передовими інтелектами світових культур, а од минулого брати не форми, що завжди ефемерні, як всяка психологічна мода, а вивчати закони, що завжди ті самі і для мистецтва і для природи. Тому прямування до досягнень науки, до наукового світогляду, до раціоналізації та науковості у всіх ділянках людської творчості.

Історія виникнення і взаємин між цими світоглядами не нова. Характерно, що між методами, настановленнями і смаками театрального відділу міністерства УНР та методами, до яких часом спихав ГПО УСРР „воинствующий“ обиватель,—більше спільного, як одмінного. Так от факти громадської психології спізняються проти економічної та політичної дійсності. Революційна течія в українському театрі, протиставляючи себе провінціалності, селянськості та натуралізму психологічної УНР,—мусить принести з собою натомість до логічного кінця доведене не фальшоване культурне самовизначення, а індустріалізм і залізу логіку еволюції в мистецьких принципах, обов'язкову для всього світу через вчорашній конструктивізм до майбутнього монументального реалізму і далі.

Обиватель, шукаючи найлегше зрозумілого для себе, вбачає причину цієї боротьби у якій хоче банальній площині і миротворчій свій запал завжди уміє мотивувати спільністю інтересів та безпекою. Він смакує підстрижне під гребінку своїх уподобань обличчя українського театру. З одного боку він спирається на те, що у нас всі-ж театри радянські: і справді, український театр мабуть ще повніше і мабуть щиріше, як всякий инший,—радянський. (В цьому велика заслуга нашого відділу мистецтв, бо хоч, наприклад, в РСФРР повстає цього року питання про зняття назви „академічний“—з усіх бувших Ак-их, проте там радянськість в переважній кількості театрів ще тільки позначилася. У нас-же вона органічна). Коли-ж він добачає все-ж таки деяку різницю в методах хоч-би радянських театрів, він висуває ті спільності та небезпеки, що виростають з мовної ознаки українських театрів. Тут на перший погляд також є деяка рація. Це і є той момент, що театральну ситуацію на Україні значно ускладняє проти ситуації в РСФРР. Для успішного розвитку театр вимагає наявності однакового по мові, однорідного по культурі і широкого покількісному обсягу середовища глядачів. З наших городів знято

царсько—і кадетсько-общеруське зачинало. Але український еквівалент зможе появитися тільки із зростом відсотка українського населення. І хоча й спала хвиля обивательського озлоблення та ненависти, що вилитася навіть у форми бойкоту українського театру (так було з Березолем у Києві, з театром імени Франка в Харкові), але до того, щоб український театр мав потрібну кількість морального кредиту і довір'я у широкого глядача, — ще далеко. Про це багато дбає і певна частина нашої критики, про яку буде мова далі. Для нашого обивателя новий український театр — хлопчик, що вчора народився, до того-ж без документів. А покладання на документи — риса, що глибоко вкоренилась ще з часів царської влади. От із зовсім іншої ділянки красномовний приклад. В четвертому числі „Нового зрителя“ за цей — 1927 рік, за підписом критика Богуславського, надруковано такого листа до реакції: Узнав из документов, присланных в редакцию „Нового зрителя“, о том, что скрипач Мигулин является квалифицированным артистом с музыкальным образованием, я вижу, что употребленное мною в рецензии о его концерте выражение „неподлежащее критическому анализу любительство“ — ошибочно. Тут „любительство“ стало кваліфікованістю завдяки „присланным в редакцию документам“. От чому ті, для кого українська мова народилася вчора, факти культурної творчості на Україні приймають з тією дозою недовір'я та іронії, яку викликає природньо всяка претензійна скороспілість. Дарма, що із всіх визволених революцією націй одна українська має повсякчасний безперервний звязок із великою культурою свого минулого. Один мій знайомий, щирий і дистиплінований прихільник українізації, недавно сповістив мене з радістю, що нарешті появилася перший роман українською мовою „Американці“ — Досвітнього. Документи українського театру — мистецтва часового, що кінчається із спущенням завіси — тим більше не можуть мати претензій на ґрунтовне перевірення у всіх обивательських інстанціях. Всяка-ж разючість доказів сучасної продукції ослаблюється хронічною хворобою нового українського театру у всіх періодах його існування. Вимушений компроміс робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі своєї мети громадські діячі і великі митці, а щось зовсім протилежне: однобокого покруча на зразок німецьких бауери-театрів, розвагу на терпимому діалекті (обов'язкові співи і танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький ентографізм, у замкнене коло думок мужицького сословія. Іди докажи тепер обивателю, що актор Старицький не для читання перекладав Шекспіра, що ті-ж самі п'єси навіть українських авторів, що без ніяких суперечок ішли на руській сцені, не дозволялися на українській, що руські

водевілі вставляв Кропивницький у свій спектакль не з власної волі! І не диво, що фальшиве, упереджене уявлення уклалося, прищепилося не тільки в головах зрусифікованих обивателів, не тільки у артистів МХАТ'у, що в 1927 році влаштовують „Вечір України з Тарасом із Київа та з гопаком“. І наш український обиватель робить із старої побутовщини фетиш для себе і для свого глядача. Так-то недієві, занадто ліричні натури полюблюють часом свої кайдани і пляму свого рабства. Не було волею тих, що творили „Молодий театр“, грати „Чорну пантеру“ та „Йолю“ Жулавського. Проклятий компроміс, про який, до речі, виразно написано в першій декларації молодотеатровців десять літ тому назад. Але разючість документа ясно скристалізованої театральної течії ослаблено назавжди. Іди й доказуй тепер, що „Золоте дерево“ виключне по своїй влучності соціально-культурне з'явище, і що його формальна концепція свіжа й майстерна; доказуй, що показаний спектакль це тільки третя із п'яти стадій його обробки, що розглядати його треба тільки як етюд. Але етюдів не можна показувати дітям та анальфабетам, як каже стара богемська приказка. Замінімо анальфabetів поняттям обиватель — і під цією приказкою можемо розписатися і ми, від богеми далекі. Кропивницький і Садовський дали односторонній етюд національного театру. Молодий театр — етюд формальної театральної революції; революційний радянський театр пробивається теж компромісами.

Орієнтуючися в шляхах українського театру, ми не можемо, проте, спинитися на цих загальних матеріальних та психологічних обставинах, серед яких протікає українське революційне театральне будівництво. Далекі краще виявиться ситуація, паралельність і розбіжність різних шляхів, коли ми зорієнтуємося в тому комплексі, що безпосередньо складається із понять театральної культури. Це перш за все актор, режисер із своїми помічниками; художником, музикою, хореографом; драматург, критика і, нарешті, глядач, як певний суспільно-ідеологічний фактор, як певний громадський і естетичний критерій.

У всьому є певна спадщина і певна нова дійсність. Поперше, актор: всяка епоха, всяка школа так довго виробляє потрібні для своїх завдань і свого стилю прийоми, доки не досягне того мінімуму, якого вимагає ремесло, і, з другого боку, того максимуму, що потрібний для вичерпання основного ідейного змісту, світовідчуження епохи. Під епохою розумію конструктуючу всю культуру пануючу класу. Коли цей процес закінчений, а соціальна боротьба іде загальмованим темпом, коли через те виникають обставини певної завжди відносної стабілізації, — театр має перед собою дві можливості: перша — культивує прийоми своєї нової

традиції, не прибільшуючи і не розвиваючи переданих прийомів, зроби́тися ареною драматурга, вірніше — літератури. Тоді театр розвивається по лінії кристалізації в штампи, під які пишуться драматичні твори, тоді ревізується питання про потребу театру. Завжди це явна ознака, що пануюча класа свою історичну роль докінчує, що вона вже не має нічого більше сказати. Рівень її активності не вимагає для себе такого динамічного мистецтва, як театр. Так буває там, де вже немає обмежуючих ідеологічних критеріїв. Так трапалося і з європейським театром, в тому числі і з російським перед самою революцією. Поодинокі формальні шукання, що виникли в останнє десятиліття, підтверджують тільки правило тим, що мистецтво, як це часто з ним буває, випереджує розгром певного політичного та соціального порядку (стану речей) в площі перш за все свідовідчувань і звязаних з ним мистецьких форм. Мистець завжди індивід з заакцентованим чуттєвим моментом психіки, а розвалювати існуючий порядок в площі чуттєвій легше, аніж в площі фізичній.

Друга можливість для театру виникає тоді, коли література дає йому менше корму, аніж він цього вимагає. Тоді вся енергія творча іде на вдосконалення і заховання здобутих прийомів. Це трапляється, коли соціальний процес відбувається під впливом особливих обставин так поволі, що перипетії його проходження на перший погляд і довгий час — непомітні. Так було з театром Китаю і Японії, так до певної міри трапалося і з українським театром. Роль кардинального обмеження відіграв тут тупік цензурний і других заборон царського уряду. В українському театрі дрібне міщанство дало все, що було його ідейним змістом при виключному оперуванні етнографічною, селянською і історичною темами. А український актор, граючи все той самий репертуар і ті самі п'єси, всю свою діяльність скерував, з одного боку, на заховання традиційних мізансцен, традиційних масок, співучости тону, характерної манери рухатись, і з другого — коли він був значним актором — на удосконалення засвоєних форм. В свій час це був дивний театр і дивні актори, яким заздрили критики такої насиченої театральної культури, як російська. Навіть чорносотенець Савенко в час розцвіту Соловцовського театру заявив, що кращий і найважливіший театр у Києві — все-таки театр Садовського.

Зародок упадку і смерті цього театру позначився перш за все в театрі Гаркунів-Колесниченків з їх збоченням у дивертисмент та балаганщину, а потім, після 1905 року, коли українському театру стало трохи вільніше вводити до репертуару театру Садовського п'єси європейської драматургії. Колесниченки розвалювали побутовий театр, підмінивши його основне громадське настановлення

типовою упадницькою практикою дати розвагу, відпочинок, дати змогу за всяку ціну поплакати і пореготати. Садовський розвалив свій театр, як художник цінність, висунувши новий репертуар на високі громадські мотиви, забуваючи при цьому, що, будши свідомістю українським інтелігентом, націонал-демократом, світовідчуванням своїм, вихованим обставинами царату, він, проте, лишився українофілом. Разом з українською народницькою інтелігенцією він вважає елементи нашої культурно-національної одсталости елементами нашого національного обличчя.

Тут один із коренів зародження „Молодого театру“ з його жагою учоби, нової театральної культури та гаслом дня—єдність і чистота стилю спектакля. Але „Молодий театр“ не встиг дати покоління майстрів; він дав культурне настановлення, революційну зарядку, поставив ряд проблем і дав необхідну кількість знань і уміння своїм акторам до дальшої самостійної праці. Зовсім одмінною була ситуація в Галицькому театрі, доля якого так тісно звязана з театром Наддніпрянським. Він розвивався в обставинах буржуазної конституційности, що вмiла найжорстокіший гніт соціальний та національний визиск замаскувати зовнішньою культурно-національною свободою. Тут були українські школи виключно до університетських катедр і, навіть, субсидія для театру. Підтримувати український театр було обов'язком кожного, організованого в численні товариства, інтелігента, селянина і робітника. Люди з середньою, а то й вищою освітою не були там винятком. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральною культурою, і театри Шарлоти Вольтер і Лавісона, Жулковського і Моджієвської впливали і переломлялися там по-своєму. Репертуар від класичної трагедії Шіллера до французького фарса, від водевіля і оперети до сучасної опери, від трактованої, як меледрама, української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського—створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гіриак, Калин, яких знають і тут, для Галицького театру дуже типові. Ясно, що до Жовтня в театрі український актор прийшов цілком культурно-здеформованим. Не кажучи вже про мову, що була та у великій мірі ще й досі у нього лишилися діалектологічною мішаниною, і як певна школа гри, — український актор уявляє собою одірвану від своєї традиції постать, в якій перекресчувались найрізноманітніші впливи; як носій певного ідеалу в своєму мистецтві, він орієнтувався на всі можливі одміни від провінціального російського типу драм. театру до принципіальної поступовости і революційности, на яку штовхнув „Молодий театр“. Картина зовсім одмінна від того, що уявляв з себе на той час актор російський.

Це все є та спадщина, що вилася у післяжовтнєве театральне будівництво на Україні. Картина різнобарвна і тільки в останні роки вона знайшла нові свої диференціюючі принципи. Правда, є ще Гаркун-Задунайський, але він від Владивостока до Гомеля, від Владикавказу до Мурманська, в Москві і Ленінграді зсувається до грубого любительства. Останнє українське акторство так чи інакше було зачеплено і формальною і ідеологічною революційною хвилею, хоч здебільшого і поверхово. Тих крихоток європеїзму та грамоти, якими годували Загаров, що прийшов на українську сцену, та гастролюючі російські режисери, як от Бережний, Смірнов, Глаголін, було цілком досить, щоб їх задовольнити.

З усім запалом людей, що нарешті нашли змогу здійснити віковичну мрію,—працював український актор і вчився. Те, що міг прийняти і вмістити український актор, він цинив високо, так високо, що один мідяного чола писар і раб чужої мисли та інтересів зваживсь був навіть заявити в органі Головополітосвіти, що Глаголін, мовляв, перший навчив українського актора ходити по сцені. Було це на дев'ятий рік після „Молодого театру“ і пройшло воно зовсім без ніякого протесту. Від Національного, через Держдраматичний, через Шевченківський театр, до останніх формацій театральних, що виникли з рук нашої Головополітосвіти, йшов процес шліфовки українського актора. Але принципіальний ухил на спектакль, а не на культуру, принципіальний ухил на формальну революційність в лапках, типа мертворожденного „Московського театру революції“, з його кур'йозним поєднанням натуралізму і конструкцій на зразок Мейерхольдівського „Озера Люль“, скоро вичерпали той арсенал умінь, що його пробував давати російський режисер. І український актор вже починає приймати знайомі риси самовпевненої провінціальної знаменитости. Він котирує свою марку на акторській біржі, він привчається оберігати свій стан. Він мав прекрасні рецензії, а Іван Іванович та Марія Петровна, що були навіть за границею, казали йому, що він краще Моїсі (про Чехова нічого казати). Він звикає апріорі одкидати всяку другу установку, що збиває його з такої ідилічної позиції. Він загубив всяку самокритику, він починає збуватись тієї величезної цінности, що характеризує всякий ріст театральної справи і яку дати він мав, себ-то підпорядкування себе і своїх дріб'язкових інтересів великій справі, якій служить. Український актор занадто рано думає, що виріс із штанців піонера. Може тут винні шляхи, що ними іде його театр, може винне оточення, що плюскло і поміщанському розв'язує театральну справу, може винна його некультурність, здатна лише на азбучне мислення. Що над зростом його культурности не працює ніхто і нічого—це инша справа, — фактом

Шляхи Березоля

лишається те, що в розумінні культури театральної за всі роки у своїй масі він дістав багате уміння: трошки танцювати фокстрот, трішки пластики, якої не вмів використати, поганенько триматися в фраківі. Але, як і раніше, по суті він лишається дилетантом, за якого грає гримокостюм, ситуація та літературна фраза. Все грає, тільки не він. І коли він вже тепер самозадоволено спочиває на лаврах, — то справа робиться трагічною. І це тим більше боляче, що український актор нової післяреволюційної формації, як громадянин, безперечно заслужив собі довічного пам'ятника.

Український режисер до революції, коли не рахувати цих кількох імен, що створили тодішній український театр і яких в час революції в більшості не було вже в живих, так от режисер українського театру — був швидче режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною — наші об'єктивні умови дозволили на цю природню фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року. Неясні прагнення бродили в головах тих небагатьох інтелігентних молодих сил, що трималися тоді українського театру. Але не було традиції, не було певности, не було об'єктивних умов. А коли вони з'явилися, новий режисер виступив як самоук, більш чи менш підготовлений, з більш чи менш глибокою інтуїцією. Самоук — це не погано. Ми багато знаємо із історії людей, навіть великих, що були самоуками. Бог і пан сучасного російського театралла Всеволод Емільєвич в тому, в чому він найсильніший, — тако-ж самоук. І по суті самоук. Біда тільки в тому, що український самоук — режисер — працював в атмосфері провінціальної роздріблености і розумової та культурної залежности, в атмосфері життя, культурно підпорядкованого, в атмосфері адміністрованости. Тому він не диференціювався внутрішнє, не збагачувався, не розвивався, не ріс під впливом поступового оточення завжди кипучого, рухливого, здиспутами, досягненими винаходами та гаслами, як в мистецтві, так і в науці. Кволо і десь заховано для нього протікала поруч культурна боротьба в літературі, в малярстві, навіть в громадському житті. Вона так мало зачіпала театр і зачіпала здавалося поверхово.

Не зачіпала, у всякому разі, безпосереднього предмету його головного інтересу, звязаного з вивчанням абетки свого майстерства. І тільки ті, хто не були філістерами, в кому була жага не тільки вузького професіонального знання, але і знання взагалі, що доби-валися світогляду не менш, як майстерности, що не уявляли собі одного без другого у творчій роботі, тільки ці зуміли привести гору до Магомета, зуміли встановити постійні річища зноски із

освітньою, в тому числі і російською громадською та мистецькою думкою. І тільки в них майстерність пішла далі абетки і далі штампів „славних і загальнопризнаних“ зразків. Але філістерів в театрі більше, ніж інших, як і скрізь, нарешті. І тому в масі український режисер далеко відстав од того, чого вимагає сучасність. В своїй майстерності він здебільшого дилетант, його грамотність в більш-меншій орієнтації в найбільш „ходких“ нечисленних популярних формах театру; в масі він принципіальний консерватор, що зідхав за „старими добрими часами“ в театрі, з труднощами приймаючи ті новаторства, що їх вже і обиватель засвоїв. Тут паує та сама самозакоханість, та сама самопевненість, відсутність самокритики, що в остзній час позначилася і на частині українського акторства. Він рятує свою оточену тисячами небезпек самоповагу і віру в себе нікчемними рецензійками та „мненіями“ Іванів Івановичів з їх Маріями Петровними. Безконечна ідилія: глядач і критики задоволені ними і нічого більшого від них не вимагають, а вони задоволені глядачем і критикою і теж від них нічого не вимагають.

А час такий, що якраз від режисера вимагає максимуму знання, уміння і громадської свідомости. Треба виховати актора і старого і зовсім молодого, виховати глядача, стимулювати драматургію, зводити до одного знаменника всі елементи молодого театральної культури, зробити її доскональним засобом революційної сучасности, пролетарського будівництва, нової культури. Появляється, правда, в останні роки із ВУЗ'ів, а то й із театрів режисерська молодь, одначе її можливості у величезній більшості ще не ясні і до того революційна хвиля переоцінки цінностей відбилася в них у специфічні шапкозаконотательські настрої не тільки у відношенні до будь-кого, але, що найгірше, і у відношенні до будь-чого. Це ознака недостатків загальної освіти і загальної культурности. Небезпека явища в тому, що при загальному одриві від традицій театральних, при відсутності усталених критеріїв нової театральної культури, в умовах, коли із звичайного варіанта неперезованої і давно існуючої вже театральної форми роблять революцію в лапках, заражаючи тим самим наше театральне життя прикметами вульгарнішого „арапства“.

Художник в театрі, — найближчий помічник режисера — становить зовсім окремий розділ в нашій театральній історії і в сьогоднішній театральній ситуації. Ми не знаємо особливо відомих імен декораторів в українському театрі до революції. Переважно це були кустарі, що однаковими штампами обслуговували всю провінцію, в тому числі і український театр. Тільки вже в час революції з'явилися на театральній афіші імена художників, відомих

Шляхи Березоля

у своїй галузі мистецтва. Крім декораторів Івана Бурачка і Судомори, що почали вводити в театральний український пейзаж стилізаторські прийоми, — виступили в театрі вперше такі майстри, як Бойчук, Кричевський і, здається, М. Бурачек. Але їхня робота була лише випадковими гастролями, і впливу на театральне оформлення вони не мали. І в цьому відношенні революцію зробив „Молодий театр“, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив в „Молодому театрі“ всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі. І хоч, з властивим йому запалом, він залишає свою індивідуальну фізіономію кольориста і реаліста, проте, як це показала його недавня робота в театрі, і принцип будівничого конструктивізму з його дальшими висновками йому не чужий і напевне свого останнього слова в театрі А. Петрицький ще не сказав. Особливе місце в справах матеріального оформлення театру займає Вадим Мелер; прийшовши в театр пізніше, він провів на сцені „Березоля“ всі ті етапи формально-експериментального процесу, що одночасно відбувалися на всіх європейських сценах.

Цей першорядний майстер — великий актив іще тим, що він дав українській сцені до двох десятків учнів, серед яких такі, як Шкляїв, придбали собі вже тепер певне місце доброю школою, вдумливістю, принципіальністю і талановитістю розв'язування повсякчасних завдань. В цілому ділянка художньо-матеріального оформлення спектаклю у нас найпомітніша. Хоч не треба забувати, що на провінціях сцені робляться по цій лінії і досі ще не раз жалючі речі. Але ж найважливіше те, що ця ділянка забезпечена людьми і що культурою своєю вона стоїть на європейському рівні.

Гірше стоїть справа з театральною музикою. Бо хоч добрих музик у нас не бракує, хоч поміж ними є такі імена, як Вериківський і Козицький, але за часи горожанської війни вони виїжджали в Москву і Ленінград, завдяки чому Україна і Київ утратили своє значіння великого і важливого центру музичної культури, яке вони мали досі. Харків і Одеса ніколи цим не славивись, про підростаючий молодіжак щось мало чути.

Ще гірше стоїть справа з хореографією. Це мистецтво ніколи на Україні високо не стояло. Кількарічна робота Ніжинської в Києві поклала глибоке тавро на танок і пластику на Україні, але зв'язаних з Україною учнів, педагогів і майстрів вона не залишила. В цій ділянці ми цілком залежимо від випадковостей Московського ринку. Пробиваємось гастрольорами, в кращому разі гастрольорами із Москви, в гіршому — провінціями роз'їжджаючими халтурниками. І навіть, коли попаде до нас хороший майстер

на зразок Голейзовського, ми не тільки не вміємо його використати, як педагога, але навіть як майстра-постановника, з охотою замінюючи такими безталанностями, як Боголюбов.

Драматург—цей стержень, що одухотворює і годує театр—одна з найважливіших і найістотніших проблем всякої театральної культури. Одначе, його місце тут в третій черзі для сучасного театру. Це мистецтво зараз ніде не стоїть на потрібній висоті. У нього вирвана провідна роля в театрі. Реакція проти літературщини в театрі триває ще й досі. У відношенні до радянської сучасності, у відношенні до сучасного театру українська драматургія лишилася далеко позаді. У наших драматургів занадто мала воля до форми, вони бояться карколомного експерименту, бояться формальної крайности в своїй роботі. Вони забувають про знаменитий афоризм Кокто: „Мистецтво—це така драбина, що на ній щабля на перескочиш, а коли перескочиш, то напевно повернешся назад“. Цю істину варто було-б в другому місці повторити для нашої режисури. Вона вірна для всіх мистецтв.

Всяка еволюція напрямків є закон, обов'язковий для всякого митця,—закон, якого уникнути не можна. Не перетравивши органічно футуристичного здвигу, наприклад, не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму у своїй творчій роботі—не можна думати про справжню завтрашність художнього продукту. Немає нічого більш безнадійного, як принципіальна завжди і у всяких обставинах орієнтація на банальніші форми реалізму в лапках та натуралізму, що на них ми вирости. Буржуазна Німеччина, країна ідеалістів, як вона себе гордо називає, дала в час імперіялістичної війни зразок того, як література може вести вперед навіть форми театру. Це був німецький експресіонізм, але німецькі експресіоністи, при всій їхній одірваності від справжнього стержня історії, були типовими активістами, які щось од світа хотіли, якимсь хотіли його бачити, якимсь змінити. Наша драматургія, хвора на плоске розуміння реалізму, в кращому разі списує життя, не відриваючись у формі від установлених, звичайних зразків старого реалістичного побутового театру.

Наш драматург може тільки любити споглядально, а коли він хоче, коли здається, що він хоче чогось од життя—то виходить або макулатура на зразок драматизованого підручника політграмоти, що їх, до речі, не соромляючись, друкують навіть в таких журналах як „Червоний шлях“, або фантастичні ситуації безкровних постатів, драматургія, про яку, і правильно, буржуазний критик Юліус Баб сказав приблизно так: „Я не вірю в таку драматургію, бо не бачу цих нових людей тієї нової класи, за яку вона говорить, я не вірю в цю класу, за яку стоїть ця квола драматургія“. Наш

драматургі майже що без виїмків, в розумінні ступня культури, на якому він стоїть, не дійшов ще до тієї маленької істини, що реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчуттям, тоб-то світом у його відчутті, його суб'єктивним образом світу, а цей внутрішній світ є або хотінням, прагненням, або спокійно переварюючим, споживаючим черевом. І коли з того погляду подивитися на нашу драматургію, то не оберешся ніяк від враження: революція до нас прийшла, щось з нами зробила, дала трохи змінені моделі, але ми самі її ніколи не робили, кровною нашою справою вона ніколи не була; в її вогні нас не перегартовано. А зараз більш як коли потрібна нам нова своя драматургія „Мандат“, не дивлячись на свої хиби, в Москві б'є приблизно по меті. У нас він тільки зверху лоскоче. Радянськість і соціална революція взагалі в свідомості громадянина або завойована позиція, або позиція, яку треба завоювати, руйнуючи струхлявілі підпірки старих ідеологій, орудує зовсім іншими темами, що по мірі деталізації виходять із кола загальнолюдських чи загальносоюзних і набирають характеру національного, тоб-то звязаного і з минулим і з сучасним певної ентографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут на Україні ми маємо других людей, під іншими культурними впливами вихованих.

Особливе й не останнє місце серед елементів театральної культури займає критика, що повинна відіграти велику роль в нашому театральному будівництві. Зовсім безпідставно думають що її ніхто не читає. Цілком нормальна річ почути з уст обива-критичну аргументацію словами рецензії в ранішній газеті. Критика велика сила, що виховує смак широкого глядача, не менше, як сам театр; критика зформовує критерії оцінки мистецького продукту в головах читачів, вона звертає увагу на істотне, одвертаючи увагу від другорядного. Хороша критика вивчає сприймати суть, глибоку суть, а не дивитися аналітично. Вона теж до певної міри мистецтво, але до певної міри й наука; хороша критика завжди співтворча спектаклю, вона набирає тим самим суб'єктивного відтінку, як всяке мистецьке с.-т. чуттєве узагальнення. У відношенні до спектаклю вона залишає завжди певне ціле враження. Вимагати від критика абсолютної об'єктивності — доктринерська нісенітниця. Особливо на найпередовіших позиціях впливу на маси—у щоденній пресі—там її завдання майже тотожне з мистецтвом—настроювати на певний лад по відношенню до мистецького продукту. Проте, в речі і речі найістотніші, що до них хороша марксистська критика безперечно мусить бути об'єктивною. Ми говоримо про соціально-політичний момент у спектаклі і його оформлення, що витікає із певної об'єктивної театральної науки. Ця філософія

спєтаклю, про яку ми особливо радо хочемо почитати у журналах, розрахованих на більш усладне читання, аніж щоденна преса. Тут у щоденній пресі завдання критики—утворити для спєтаклю і для театру такий резонанс, що відповідав-би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії.

Хороша критика, нарешті, повинна розшифрувати шляхи розвитку театру і не тільки для читача, але й для самого театру. У мистецькому творчому процесі завжди є певна доля іраціонального. Не дарма один дуже великий радянський режисер сказав по секрету „собственно говоря, я и сам не знаю, что я делаю“. Нашу критику, у всякому разі, ніяк не можна назвати хорошою критикою. Наша критика виховує критерій, смак?... Нічого подібного! Масові сцени в халатно-нашвидку „состряпаной“ виставі Блюменталь-Тамаріна прямо таки „великолепны и замечательны“. Для справді майстерних масових сцен Тягна в Жакерії таких епітетів не знайшлося. Гра Блюменталь-Тамаріна, цього провінціального хаатурника, цього „душки“ для провінціальних підлітків—заслуговує у нашій критиці тих самих, а то й більших похвал, аніж гра справді талановитих, свіжих і грамотних майстрів. Або візьмемо театр „Семперанте“, що про нього там у Москві ніхто й доброго слова не скаже. У нас, у столиці України, вітають ось які рецензії! Я не можу їх процитувати, бо чорт би їх збирав оті самі рецензії, але всякий, хто цікавиться, може сам задовольнити своє бажання. Гастролі Зеркалової і Корнева, цієї провінціальної і мало-культурної дрібности,—ось критерій хорошої гри, іноді навіть критерій хорошого спєтаклю. А коли, не дай господи, прибутком від гастрольних вистав зацікавлена якась організація (наприклад, Помдит, Червоний Хрест), то будь ця вистава найбезбожнішою халатурою—критика скаже: „Дивіться і повчайтесь, це бо прекрасний спєтакль“... Це винятковий цинізм, це непошана до самих себе. І коли згадка про театральну критику викликає завжди усмішку,—то й по заслугі.

У величезній більшості з театральними рецензіями в наших газетах не можна взагалі рахуватися. А коли рахуватися, то як з фактором, об'єктивно шкідливим, дезорганізуючим і деморалізуючим.

Наша критика і об'єктивність? Нічого подібного! Для цього у неї занадто мало, часто навіть елементарного знання театральної справи, про орієнтацію-ж в процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови. Коли суб'єктивність—то не співтворчого спєтаклеві характеру, а спекуляція дрібному крамарському розумцю, що далі перших чотирьох правил арифметики не пішов. Вона бачить дрібні помилки і сліпа для кардинальних, основних речей у спєтаклі. Вона пише бали: п'ять, один, три з плюсом... Вона абсолютно не уявляє навіть, яке його місце і яка його роль.

І проте, критик об'єктивно все-таки залишає певне враження од спектаклю, якомсь до спектаклю настроює. „Коли він талановитий — та ще до того мова йде про театр з „патентом“, його рецензія має тон абсолютно довірливий, наївно захоплений; недбайливо закинутою ногою, зневажливою усмішкою — ось чим дає він знати, що мова йде про спектакль без „патенту“.

Рецензія Богуславського, про яку я казав, увійде в історію, як пророчистий символ. Нещасний „безпачпортний“ український театр! Скільки їді, недовірливості, зневаги випало на твою долю від критики господина Синельнікова! От, наприклад, я, один із головніших контрабандистів „безпачпортної“ української театральної культури, попав в Москву тільки весною 1923 року, тільки після прем'єри „Газу“. Тоді лише вперше я мав змогу побачити вистави театру Мейерхольда, що мені дуже подабалось, і вистави Камерного театру, які мені зовсім не сподобались. До того часу я фізично не міг бачити передового російського театру. На гастролі в Київ в той час ніхто не їздив, а Київський театр?.. у себе вдома — я кращі бачив! Яке-ж було моє здивовання, коли тут у Харкові — рецензії на спектакль „Газ“ обдарували мене, крім знищуючою погордливістю тону, ще й закидом у безперечному формальному плагіаті од Камерного театру, з додатком, що „биомеханики“ в спектаклі „не менше, чем у ее изобретателя Мейерхольда“. Оце був номер! Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх, що коли після імперіалістичної війни уперше зійшлися руські та західньо-європейські художники — вони констатували однакові магістралі розвитку, що ними йшло мистецтво роз'єднаних довгими роками країв. Він не розуміє, що Крег і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагану приступні не тільки Мейерхольду в Москві, але й для нас — у Львові чи в Харкові. Як це не смішно, але для нього це америка, він не розуміє, що в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві, всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інший. Це тільки був початок. Я міг-би вам показати рецензії, як от рецензія на „Джимі Гіґінза“ в „Комуністі“, де фальшовано дати московських постановок, щоб доказати залежність „Джимі Гіґінза“ від московських театрів!

У „займствованні“ докоряють мені і в иншому місці, закидаючи, наприклад, однаковість у деяких принципіальних розв'язаннях завдання в постановці „Д. Е.“ Мейерхольда і в моєму Макбеті. Я не берусь заперечувати, що літаючи щити в Д. Е. та „Макбеті“.. те ж саме, що проведений через щити догін — і там і тут однаковий

прийом, але-ж критик мусив-би перевірити; його обов'язок дізнатися, що „Макбета“ поставлено на цілих три місяці раніше, ніж Д. Е. Не міг-же я, режисер, в Києві знати, що буде через три місяці в Москві. Це все дрібниці, дрібниці, дрібниці!

В серйозній компанії за таку дурницю, як якийсь там прийомчик, сперечатися не будуть. Дарма, що таким змістом заповнене театральне життя в Москві. Це дурниця, але що-ж робити, коли ми живемо в такій обивательській атмосфері, і що-ж робити, коли обиватель часто має вплив на театральну політику, коли обиватель від критики утворює біля театру атмосферу принципіальної зневажливості, недовір'я і підозріння в плагіюванні. Треба-ж, нарешті, бути критикові настільки грамотним, щоб зрозуміти, що коли два театри в різних кінцях Союзу одночасно розв'язують однакове завдання, та ще й на схожу тему, — то може трапитися і формальна схожість, як це було, наприклад, і з „На передодні“ („Пролог“) і „Петербургом“ у „МХА'ті“. В обох постановках є один схожий момент. Там розв'язували мотив „Петербурзького“ туману, тут розв'язували мотиви віддаленості траурного спогаду. Грамотний критик повинен був розібратися, звідки ця паралельність: було б цікаво, просто академічно цікаво, як туман і далекість утворюють зовсім схожу форму, як вони в певній площі творчого процесу можуть викликати однакові відчуття. Але ні, наш критик дбайливо занотовує: цей прийом використано у МХА'ті другому.

Він робить по суті те саме, що робила одеська критика, починаючи або кінчаючи майже кожну, зауважте — майже кожну, рецензію на наш театр словами: „Конечно, Курбас заимствует у Мейерхольда и Таирова, но...“ і т. д. Що там грав ролю суб'єктивний політичний момент, у цьому нас переконує вся історія з українською оперою в Одесі. Але шановний критик з Харкова приносить суб'єктивно політичну шкоду (діючи відруховно од общеруських атавіз). Я не знаю, яке свідоме хотіння, свідоме відношення до українського театру загадної більшості критики; я хотів-би, щоб і ті, і другі факти такого роду були наслідком не тільки ще не пережитого атавізму, я хочу вірити, що вони переживуться, але одне мені все-таки хочеться іноді зауважити від імени нового українського театру декому із наших критиків: товариші, коли у вас іноді трапляється погана звичка протекціонально похлопувати нас по плечу, так „бросьте это“. Є бо в українському театрі приклади, до плеча яких нам не дістати, і — до чесноі і все таки не безталанної роботи в таких диких обставинах, в яких ми, перебуваємо — треба відноситись з належною повагою. А головне, киньте органічно якомсь розділяти на „Ми“ і на український театр не „Ми“. Тільки бо тоді ви станете дійсним активом молодой української

Шляхи Березоля

театральної культури, коли відчуєте, що Харків—це ваша столиця, що революція є ваше діло, а не назадняцтво, тоді тільки замовкнуть атавізми.

Те, що я так довго спинявся на критиці, зовсім не значить, що ми занадто переоцінюємо значіння критики в театральній справі. Я знаю, що і серед українського громадянства не перевелось із віків рабства засвоєне недовір'я у власні сили. Я був свідком непристойних розмов про український театр і зокрема про „Березіль“, що велися українською мовою, і з другого боку треба оговоритись і дуже категорично, що є критика у нас, до якої не може відноситись все сказане.

Це перш за все частина Харківської критики та Київська критика на російській мові. Критики-ж українських київських газет—це переважно випадкові гастрольори із других ділянок культурної роботи і про них, як про щось постійне, з певним обличчям, говорити зарано.

Тепер час спинитися мені на вихідній точці, що завершує театральні факти,—на тому величезної ваги і значіння факторові всякої театральної культури, що зветься глядачем. Він у величезній мірі визначає театр і його форми. Коли він культурно однорідний, тоб-то, коли національна культура виразно і до кінця акцентована формою, змістом і інтересами певної пануючої класи, його театр з правила буває в стадії розцвіту. В переходові епохи, як от наша, коли виведено із спокійної колії всі норми людського співжиття, форми продукції, коли перетасовано всі класи і перемешні громадські угруповання, коли в усталене, спокійне море феодальної ідеології та психології вперлася повна і жива сила нової класи, нової філософії, нової суспільної морали, звичайно, не може бути і мови про культурну однорідність нашого глядача. Тут відмінність не тільки поміж групами класового порядку,—тут відмінність робітника від робітника, трудінтелігента від трудінтелігента. Наша культура, як певна однорідність, ще тільки в процесі становлення. Тому зараз надзвичайно легко покласти перший-ліпший театр на „обе лопатки“ заявою:

„Це цьому дядькові не сподобалося, а той робітник не зрозумів“. Не можна пристосувати до нашої сучасності одну з тих вічних в лапках істин про театр, що повинен бути однаково зрозумілий і однаково прийнятний для всіх. Не повинен, бо не може. І довгий ще час, напевне аж до остаточного зформування нового комуністичного устрою, потрібні будуть посередні розраховані на різні групи населення форми театру.

Так воно на практиці і є. Кажучи про великі драматичні театри типу „Березоля“, що нас в даному разі найбільше цікавить,

ми особливо повинні зайнятись його глядачем. Хто-ж той глядач? Це, по-перше, робітничо-селянська інтелігенція, робітничий актив і середняк, це трудінтелігент, службовець і ВУЗ'овець,—це та маса, на яку орієнтуються центральні драматичні театри. Але-ж робітництво одвідує театр тільки в свято та перед святом, забираючи, головним чином, тільки середні, або дешеві квитки. ВУЗ'овці—це тільки гальорка. А головну масу величезної більшості спектаклів складає різної масти трудінтелігенція, службовці і звичайний дрібний обиватель і, навіть, НЕП... Вони-то, головним чином, і диктують театру свої уподобання, від них, головним чином, і залежить матеріальна сторона театру... По суті ці, ніби яскраво визначені соціяльні нашарування теж не уявляють з себе якоїсь культурної єдності, навіть в нутрі кожного угруповання, зокрема. В більшості ідеї пролетаріату їм чужі і до них вони відносяться завжди більш чи менш скептично, але радянську владу вони приймають, бо при ній можна жити та заробляти, як то було і в давні часи. Він навіть не монархіст, а просто обиватель і банкрот, як представник культури, як носій певної ідеї. Він мімікрія, він спасає свою шкуру при всяких умовах. Не утворюючи ніякої нової форми життя, він і в мистецтві не може зрозуміти прагнень до нових форм і через нього до нового життя.

Дух конструктивності, властивий всякій творчості здорової класи, йому абсолютно чужий і незрозумілий. Конструктивізм в сценічному оформленні він може ще прийняти, і то тоді, коли цей перестав бути конструктивізмом, а робиться естетичною формою. В чистому вигляді конструктивізм для нього занадто умовний, а всяка умовність—це вже і є по суті патос. Він любить сире, натуральне, саму голу натуру, або, принаймні, її імітацію. Вабить його до театру не його мистецтво, а особиста гра актора; він любить голе м'ясо на сцені, безпосередню грубу емоцію, особливо в сентиментальних тонах, бо це інтерес його життя; він вічно і завжди споживає життя, але він його не творить. І от цей обиватель нарешті перекричав усіх.

За свої гроші він хоче мати своє мистецтво. І коли те, що йому подобається, часом подобається і робітникові, він ладен гукати на весь світ свою перемогу, між тим, як це сумне явище лише зайвий раз підкреслює те, як глибоко у наших робітників та комуністичної інтелігенції сидить ще психологія вкорінена буржуазією та феодалами. Але це закон: громадсько-психологічні процеси завжди спізнаються проти економіки і політики. Феодальний канон мистецтва після великої французької революції був повалений тільки через тридцять років після революції. Проте паралелі бути не може. Користаючись з досвіду того часу, ми вбачаємо процеси

в їх взаємній залежності і, маючи ясну мету, хочемо ними керувати. Здобути ту масу публіки, мати аншлаги од міщанства і обивательства—найлегша справа. Як-найбільше сировини на сцену, як-найменше роботи, творчости, оригінальності. А для цього треба здати пролетарську позицію і попливти за водою. Ось в цілому і в основному наша культура, театральна ситуація, за винятком вузько-формальних питань, що їх тут зачіпати немає потреби. Тільки на фоні цієї картини можна розібратися в правильності чи неправильності шляхів театру, яким я керую.

Так от говоритимемо про театр „Березоля“. Що таке „Березіль“? Історично це продовження тієї лінії у відношенню до сучасности, яку намітив і три роки запроваджував „Молодий театр“. Тільки „Молодий театр“, вирішив під змішаним впливом класики і модернізму, неоромантики і символізму Ведекінда і Петера Альтенберга, під впливом цього оригінального, різностильного букета, що так прекрасно ілюструє культуру зарозумілого багатого буржуа при тодішній конкретній громадській обстановці, був театром еклетики і стилізації. Але до певної міри. До певної через те, що стержнем його програмових работ був той активізм світоприйняття і відношення до життя, що в той самий час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму. Ця психологічна установка зародилася і тут і там під вражінням розташованої у всіх кінцях світу незлічимої сили війська; то був час, коли на людину впливав не образ поодинокого, не побут з його дріб'язками, а великі здвигові лінії і безконечна вибухова динаміка.

Для експресіоніста Годлера це значило, що йшовши лісом, ви не бачите конкретного дерева—а лише ритм вертикальних паралелів. Звідси в „Молодому театрі“ замишування в масових постановках, де форма, як відомо, відходить від індивідуума. Звідси трохи експресіоністичний відтінок навіть в такій стилізації, як „Цар Едіп“, а безалаберна імпровізація „Іван Гус“ була безперечно першим експресіоністичним спектаклем в тодішній Росії. Постійний зв'язок із культурою довійськової Європи мав „Молодий театр“ тільки через малярство і музику. Італійські футуристи мали для „Молодого театру“ менше значіння, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільше Сезанн з його тенденцією до йомкости, до виходу із двохмірности. Гордон Крег із своїм постулатом лінії в акторському мистецтві і актора зверх-маріонетки доповнює цю картину впливів, що при наявности певних суб'єктивних настроїв і певної зовнішньої ситуації (реакція проти натуралізму) складалися в той культ фиксованости, ухватности, конкретности,—перш за все, природньо, по лінії жеста і мізансцени,—який і досі в поглибленому вигляді живе