ЛЮДМИЛА ДМИТРОВА

Рк Щ 333
Д 53

З ІСТОРІЇ ВСЕСВІТНЬОГО ТЕАТРУ

ПІДРУЧНА КНИГА

ЗА РЕДАКЦІЄЮ І З ВСТУПНИМИ УВАГАМИ
ПРОФ. О. БІЛЕЦЬКОГО

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

+

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

Шифр Щ333 Д53 Інв.№ 2129203

Автор Дмитрова Л.

Назва З історії всесвітнього театру. Підручна книга.

МІсце,рІк видання Б.м., 1929

КІл-ть стор. 469,4 с.

-"- окр. листІв

-"- ІлюстрацІй

-"- карт

-"- схем

Том частина вип. 1

Конволют

ПримІтка: В кн. багато помiток олівцем.

22.02.2001 р.

[signature]

В83 80

ЛЮДМИЛА ДМИТРОВА

ПІДРУЧНА КНИГА З ІСТОРІЇ ВСЕСВІТНЬОГО ТЕАТРУ

ВИПУСК І-й

ЗА РЕДАКЦІЄЮ Й З ВСТУПНИМИ УВАГАМИ
ПРОФ. О. БІЛЕЦЬКОГО

21292 03

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
1929

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі українського друку“, „Картковім репертуарі“ та інших покажчиках Української книжкової палати.

Дніпропетр., друк. ім. 25-р. ВКП Поліграфтресту. Зам. № 4092.
Тираж 3000.
Укрліт № 1912 з 9/VIII—29 р.

Держ...
Рес...
БІБЛІОТЕКА ...
ім. КП...

Свою роботу
присвячую
Народньому Артистові
Республіки
Л. КУРБАСУ

Людмила Дмитрова

Ц333(0)я7

ПЕРЕДМОВА

Тепер немає жодного підручника з історії всесвітнього театру, написаного нашою або російською мовою. „Нарис історії театру в Західній Європі і в Росії" К. Ф. Тіандера і свого часу не задовольняв поважного читача ні добором фактів, ні освітленням їх, а тим більш тепер. А крім того, не зважаючи на її хиби, цю книгу вже давно розпродано, і добути її тепер майже неможливо. Прегарні „Нариси з історії европейського театру", розпочаті під проводом найкращих театрознавців РСФРР — А. А. Гвоздєва й А. А. Смірнова (1923), не претендують на суцільність викладу і обіймають покищо лише невелику частину всесвітньої історії театру, залишаючи осторонь примітивні форми й питання про генезу театрального мистецтва. Про решту нема чого й говорити: то — або старі книжки, або окремі сторінки в книгах, присвячених іншим питанням.

У нас, в УСРР, де останніми роками науковий інтерес до театру помітно ужвавився, де є чимало вчених знавців у цій галузі (назвемо хоча б імена проф. Б. В. Варнеке, проф. В. І. Рєзанова, акад. В. Н. Перетца, проф. П. Руліна), — і до цього часу не зробили навіть спроби дати в руки театральної молоді такий підручник. І за сучасного стану науки історії театру важко сподіватися, щоб найближчими часами такий підручник міг з'явитися.

Ще зовсім недавно історія театру була перш за все історією репертуару, тобто історією драматичної літератури. Тепер ще невеличка покищо, але передова група дослідників рішуче повернула в бік вивчення театру, як мистецтва самостійного, з властивими лише йому специфічними особливостями. На наших очах народжується окрема наука про історію театрального мистецтва, як історія інсценізацій, як вивчення історичної еволюції вистав. Завдання цієї науки, її матеріял і методи прекрасно освітлено (російською мовою) в статті А. А. Гвоздєва „Підсумки й завдання наукової історії театру" (збірка Держ. Інституту Історії Мистецтва „Завдання й методи вивчення мистецтв", Лгр., 1924), і до неї надсилаємо ми всіх, хто цікавиться цією новою течією. А. А. Гвоздєв, безумовно, вірно твердить, що утотожнення театру з драмою гальмувало розвій історії театру, як науки, і що надійшов час відмовитися від цього утотожнення. Надзвичайно цікаві силкування цитованих у статті німецьких дослідників, Макса Германа й Е. Лерта, реконструювати картину вистав більш-менш віддаленої від нас доби, користуючись авторськими ремарками, гравюрами, малюнками й т. ін. Та, хоча ці перспективи й дуже спокусливі, проте їх ще довго неможна буде досягнути. Специфічна історія театру, як такого, покищо залишається мрією. Дуже важко створити таку історію театру. Сам тов. Гвоздєв визнає, що „здійснення цього завдання потребує величезних енциклопедичних знань, і окремій особі може не вистачити сили". І покищо — ця наука не може піти далі обслідування окремих моментів.

А проте, широкі кола молоді, що її прилучають до нового театрального будівництва, потребують історично-театральних знань, і потреба ця залишається незадоволена. У програмах наших театральних ВИШ'ів історія театру завжди посідає певне місце, і викладач не може нічого або майже нічого рекомендувати своїм слухачам читати й проробляти. Нам говорять про те, що, будуючи новий театр, ми повинні важити на досвід минулого, повинні використати наслідки старих культур, — і ось до цієї спадщини минулого робітники кону, що починають учитися, зовсім не мають доступу.

Ідучи назустріч цій безумовній потребі і маючи на увазі програми наших театральних профшкіл та ВИШ'ів (інститутів та технікумів), ми й подаємо на увагу читачів цю книгу, що про її особливості слід сказати кілька слів.

Це не є підручник у прямому розумінні слова, і не хрестоматія, як то можна гадати, побіжно переглядаючи дальші сторінки. Це книга для читання, „підручна книга". Її складено, за небагатьма винятками, з перекладених творів російських і чужоземних, а також з творів наших українських театрознавців та істориків літератури. Ці праці ми пропонуємо почасти у витягах, почасти в стислих викладах або переказах, почасти навіть у певній обробці, з додатками з інших джерел. У цілому, на нашу думку, тут зібрано ввесь потрібний мінімум знань із театральної культури минулого; учень, що проробить його як слід, буде грамотною людиною в даній галузі. Сподіваємось, що статті нашої книги, згруповані в п'ятьох розділах, в усій своїй сукупності, дадуть йому досить повне і одночасно не обтяжене подробицями розуміння про основні тичини розвитку не лише західньо-европейського, але й всесвітнього театру й драми.

Призначаючи книгу для учнів, ми не могли здійснити заклику передових театрознавців нашого часу і виключити розгляд драматичної літератури з нашого поля зору. Укупі з ними, ми переконані, що історію театру та історію репертуару неможна об'єднати знаком рівности. Перший, а почасти й другий, розділи нашої книги, як то побачить читач, присвячені театральним формам, що не залежать або мало залежать від літератури. І, проте, переходячи до европейського театру, ми повинні були віддати певне місце розглядові европейської драматургії, у всякім разі її певних фактів, що мають цінність і зберігають напутнє театральне значіння.

Учень матиме змогу на підставі нашої книги створити собі певну думку про Есхіла, Софокла, Евріпіда, про Аристофана і про пізнішу римську комедію, про еспанських драматургів кінця XVI і початку XVII ст., і про Шекспіра, і про репертуар французького клясичного театру XVII ст., і про драматургію Шіллера й т. ін. Але менш за все ми турбувалися про те, щоб дати повне уявлення. Ми цілком свідомо випустили цілу низку фактів драматичної літератури, які мають велике історично-літературне (не театральне) значіння. Ми заздалегідь погоджуємось із цілком можливими закидами критики з приводу компромісного розв'язання цього питання. Але наші читачі не можуть не визнати, що цей компроміс викликали потреби моменту.

Те ж саме довелося б сказати й про добір фактів із життя театру, включених у нашу книгу. Ми не сумніваємося в тому, що цих фактів могло бути далеко більш. Ми зовсім не збираємось включати в нашу книгу все те, що заслуговує на пошану в галузі історії театру, і зробити її інформатором на кожен випадок. Наприклад, останній розділ книги, що містить у собі статті про театр XIX—XX ст., може здатися дуже суб'єктивним з боку добору матеріялів. Нема статтів про символічний

театр, про драматичну літературу модернізму. Так, їх немає, хоча в деяких статтях можна знайти відомості й про „шукання“ „імпресіоністичного естетизму“ в царині театру й драми. Але ми не вважали за можливе зупинятися на них довше просто тому, що, на думку театрального робітника наших днів, ці факти мають другорядне й суто історичне значіння. „Сліпі“ Метерлінка, або „Росмерсгольм“ Ібзена для нас більш застарілі, аніж „Прометей“ Есхіла, або „Фуенте Овехуна“ Лопе де-Веґи. Театральне будівництво середини XIX ст. для нас менш напутнє зараз, аніж театральне будівництво пізнього середньовіччя,—це факт. Причину цього факту слід шукати в Жовтні, під гаслом якого будується наш новий театр і переглядається спадщину передреволюційного минулого.

Окремо слід сказати про місце, що його відведено в книзі історії українського й російського театрів. Користуючися нашою книгою, взагалі не слід забувати, що вона є книга з історії „всесвітнього театру“ і менш за все має на меті дати систематичне уявлення про історію окремих національних театрів. Тому не було потреби докладно розповідати про театральні витівки царя Олексія Михайловича, або про видатних російських акторів XVIII ст., або про історичну долю Московського Малого театру і т. ін. Російський театр заведено лише, як деталь у загальну картину,— не більш. Так само й факти українського театру не є для складачів книги цінні сами собою. Вони є зручні пункти, що від них учень може відходити або що до них він може повертатися, проходячи думкою по шляхах всесвітнього театру.

Для того, щоб зазнайомитися з історією українського театру, матеріялів, зібраних у цій книзі, замало. Але для цього є інші легко приступні підручники, як, наприклад, книга О. Кисіля або Д. Антоновича. Слід сподіватися, що незабаром їх доповнять іще новими спробами загальних оглядів історії нашого театру. Але допомогти читачеві зв'язати факти цієї історії з фактами історії всесвітнього театру, оцінувати місце й значіння театральних елементів побутового селянського вжитку в низці фактів обрядового й ігрового театру інших країн, або, напр., взаємини старої нашої шкільної драми з фактами історії европейського середньовічного театру — книга наша може. І, на думку складачів, це досить виправдує те місце, що його віддали серед інших статтів статтям про український театр.

Добираючи статті з праць видатних наших і чужоземних дослідників, ми не могли не стикнутися з фактом, добре знайомим кожному сучасному історикові театру. Це—надзвичайно незначне розроблення історії театру методами марксівської критики. Ми не маємо не лише книг, але навіть і статтів з історії театру, витриманих у дусі марксівського методу. І, навпаки, ми маємо, особливо чужими мовами писаних, багато цінних з фактичного боку праць, але всі вони—ідеалістичні. Складачі відмовилися використати широко такі твори, намагаючись принаймні користуватися з дослідів, витриманих у дусі наукового позитивізму. Тепер, може, ще й важко збудувати марксівський курс всесвітньої історії театру; але учень нашої школи має одержати від своєї підручної книги хоча б змогу соціологічно обміркувати ті факти, що йому подають. Щоб допомогти йому, ми даємо перед кожним розділом нашої книги невеличкі вступні статті. Вони, з одного боку, повинні зв'язати в одне ціле знання, набуті з пророблення дальшого матеріялу, а з другого—дати посильне соціологічне тлумачення фактів з історії театру й драми в окремі періоди їхнього розвитку—від доби натуралістичного господарства до доби фінансового капіталу і доби пролетарської революції.

Указівки методичного характеру, що їх містять у собі ці вступи, і бібліографічні списки найважливішої літератури з питань, що їх висвітлюється в книзі, сподіваємось, допоможуть учневі в його самостійній праці. Для цієї роботи наша книга дає йому деякий фундамент фактичних знань, допомагає зрозуміти їх, дає змогу користуватися з досягнень минулого, працюючи для того, щоб задовольнити потреби, свого часу й своєї кляси.

Блискучий розквіт театральної культури, що вже визначився протягом десяти років революції у нашому Союзі, є лише початок, віщун розквіту театрального мистецтва в соціялістичному суспільстві. Цілком природно, наша книга дуже глухо й обмежено говорить про ці перспективи, що відкрилися перед українським і взагалі революційно-пролетарським театром. Вона—є книга історії, вже утвореної: про історію, що її творять на наших очах, нема чого розповідати в „підручній книзі". Її треба вивчати й розуміти з самого життя.

Походження театру і соціяльна функція театрального мистецтва

Про те, що театр є мистецтво, і, як кожне мистецтво, він є систематизація людських почувань в образах, є засіб узагальнити ці почування, а також передавати їх та поширювати в суспільстві,—нам нема чого багато говорити, бо це відомо нашим читачам. Так само, наші читачі знають і те, що театр, як і кожна ідеологічна надбудова, зростає на базі продукційних сил та економічних взаємин, зумовлених станом цих сил, що він відбиває в собі психіку громадської людини; а цю психіку визначає почасти беспосередньо економіка, а почасти—той соціяльно-політичний лад, що зріс на ній. Це все наші читачі знають із тої абетки марксівського мистецтвознавства, не вивчивши якої, вони не мають змоги вивчати ні історію, ані теорію театру. Залишаючи осторонь ці складні і водночас елементарні питання, ми підійдемо тут до театру, як до певного різновиду мистецтва, що має свої специфічні засоби „систематизувати почування в образах", свої форми, залежно від поступу громадського розвитку, відмінні від тих, що властиві поезії, малярству та іншим продуктам громадського життя, об'єднаним укупі з театром під загальним терміном мистецтва. Залежно від тих органів зовнішнього почуття, що до них безпосередньо звертається і через які на нас впливає мистецтво, їх можна було б розподілити на мистецтво зору, мистецтво чуття, мистецтво м'язового почуття і т. ін.

У театрі всі наші почуття мобілізовані: і зір, і чуття, і м'язово-моторні почуття, але центральне місце посідають останні. Основним об'єктом театру залишається людське тіло, надхненне й постійно рухливе, що за його перипетіями ми стежимо. Може існувати театральна вистава без декорації, без бутафорії, навіть без жодного голосного слова, але не може існувати такої вистави, де обличчя й члени тіла в акторів були б нерухомі. Декорації, убрання, слова—в театрі лише атрибути, додатки до головного, а це головне є на театрі жест. Саме виразним жестом, наслідувальним мімічним рухом тіла театр систематизує людські почуття і виявляє їх в образах. Мистецтво театру—є мистецтво виразного жесту. У цьому його основа, в цьому його специфічна природа. Для чого ж людському суспільству був потрібний колись, та й зараз залишився потрібним, виразний жест і чим різниться, наприклад, театр від такого, близького до нього засобами, мистецтва, як танок? Адже танок також впливає на нас через м'язове почуття й зір, також складається з рухів і жестів. Де межа між ними? Чи можна докладніш визначити специфічну природу театру і як визначити соціяльну функцію цього мистецтва?

Ще недавно була дуже поширена теорія, яка, визначаючи театр, висувала момент так званого „театрального інстинкту", властивого нібито всім людям почуття „театральности". З російських теоретиків палким провідником цієї теорії був Євреїнов (див. його книжки „Театр, как

таковой", 1912, „Театр для себя", 3 ч., 1915—1917, та інші). Згідно з цим поглядом, театр—це мистецтво, яке виросло з властивої людині страсти до самозмінення, до перевтілення свого „я" і оточення, оскільки воно цьому піддається; ця „радість метаморфози" зветься театральність. Вона однаково властива і дикунові, в якого вона виявляється надзвичайно бурхливо, і дитині у всіх її забавках, і дорослій культурній людині: „Весь світ грає комедію"—„Totus mundus agit hystrionem".

Такий напис читав глядач, входячи в старовинний англійський театр, де виставляли Шекспірові драми.

„Світ скидається на театр, і щоб грати на ньому і мати успіх, беруть ролі залежно від здібностей. Дієву особу похваляють не за знатність ролі, а за вдалу гру", говорив наприкінці XVIII ст. український мандрівний філософ Сковорода. У всіх цих прислів'ях прихильники теорії театральности вбачають не лише абстрактний, але цілковито конкретний зміст. Театральні елементи, густо переймають наше щоденне життя, даючи нам моменти своєрідної радости; і будь-який чудернацький російський поміщик XVIII ст., що живе в своєму маленькому маєтку, але уявляє собі, що він Людовик XIV і живе у Версальському палаці, або герой романа Сервантеса—Дон-Кіхот з Ламанчу, що вважає себе за середньовічного лицаря, вважає заїзд за феодальний замок, а вітряка—за грізного велетня, з яким треба битися,—обидва вони справжні актори—„для себе"; це люди з перебільшеним почуттям театральности, які дійшли до крайньої межі того шляху, що ним іде кожний. Яскраво видко слабі боки цієї теорії. Тепер ми не віримо, що людина має природжене почуття, і ще менш схиляємось ми припускати існування складних „загально-людських" почувань. Ясно й те, що від „театральности" до мистецтва театру було ще надзвичайно далеко. Дон-Кіхот Сервантеса—божевільна людина, що природно почуває себе лицарем і не потребує, щоб інші йняли йому віри, щоб якісь глядачі заразились його настроєм. Ось, якби хтонебудь удав із себе Дон-Кіхота, передражнив би був бідного лицаря з Ламанчу для будь-яких присутніх або вигаданих глядачів, намагаючись переконати в тому, що образ дуже схожий,—ось це було б щось близьке до театру. Але й тоді було б залишилось питання: для чого він мусів це зробити? Визначення театру буде неповне, якщо ми залишимо без уваги цілеву спрямованість цього мистецтва з її специфічними особливостями, але тому, що театр—явище соціяльне, доведеться говорити про його соціяльну функцію. І проте, в цій теорії „театральности" є дещо поглядно правдиве. Є прикмети, за якими ми можемо судити, не помиляючись, наприклад, про те, чи „театральний" і чи „сценічний" той літературний твір, що його автор пропонує поставити на кону. Адже недосить написати повість чи оповідання в розмовній формі, розділити цю повість на дії або сцени, поставити біля кожної репліки прізвище будь-якої з дієвих осіб і назвати це п'єсою, щоб актор міг грати, а глядачі—дивитися без утоми та нудоти з захватом і задоволенням. Візьмімо для прикладу кілька клясичних творів світової літератури, що мали величезний успіх у глядачів (про це свідчать документальні дані). Які були їхні теми, які їхні сюжети і що саме в цих сюжетах є театрального? Ось, перш за все, низка назов: у Мольєра—„Хорий та й годі", „Ніби рогоносець", „Лікар з примусу", у Кальдерона—„Життя є сон", у Шекспіра—„Комедія помилок", в інших авторів—„Удавана божевільна", „Німий, що розмовляє", „Живі мертвяки". У кожній назві—натяк на будь-яке самоодурення, або одурення інших за допомогою удавання; натяк на те, що хтось з дієвих осіб є не те, за що він себе видає і себе вважає, або інші його вважають: „Хорий та й

годі"—в дійсності зовсім не хорий, „Лікар з примусу"—в дійсності зовсім не лікар, „Німий, що розмовляє"—зовсім не німий, але лише вдає з себе німого; він не до речі починає розмовляти, і тоді всі бачать, що він містифікує. Саме цей елемент містифікації—одурення інших з певною метою або просто заради жарту—входить чомусь у величезну більшість сюжетів драматичних творів і завжди повторюється в них. Ось в одних п'єсах закохані, бажаючи домогтися своєї мети, містифікують батьків, що незгодні на їхній шлюб. Для цього вони або переодягаються, або вдають із себе не те, що вони є. У „Скнарі" Мольєра Валер переодягається, як льокай, і вступає на посаду в дім батька своєї коханої. У п'єсі старовинного еспанського драматурга Тірси де-Моліна „Побожна Марта"—молода дівчина, яку батько хоче примусово видати за старого, обертається на надзвичайну святу, яка й слухати не може про жодний шлюб. А її коханець, Дон-Філіп в убранні бідного хорого студента приходить до них у дім, і вона нібито з християнського почуття прохає в батька дозволу доглядати цього вбогого. У того ж таки Мольєра багатий буржуа, що закохався в дворянство, хоче видати заміж свою дочку лише за дворянина; її нареченому доводиться вжити цілого маскараду, щоб одурити батька і одержати згоду. У всіх цих випадках містифікація відбувається у вузькому сімейному колі, для любовної мети. В інших ми маємо містифікування, що його робить або герой, або кілька дієвих осіб у більш-менш широкому громадському колі. Містифікування може бути вільне або невільне. Будь-який пройдисвіт із збіднілих панів удає з себе значну й багату людину, тимчасом він просто авантурник. Згадаємо „Весілля Кречинського" Сухово-Кобиліна. Але згадаємо й „Гамлета", що вдає з себе божевільного для того, щоб підстежити й викрити тих, хто дійсно винний у смерті його батька. Або героя драми Віктора Гюґо „Рюї Бляз"—льокая, якого його пан, еспанський вельможа, з особистих міркувань, переодягає в панське вбрання і видає за свого родича для того, щоб містифікувати ненависну йому королеву, що в неї Рюї Бляз таємно закоханий. Рюї Бляз—невільний одурювач. Таким же невільним одурювачем зроблено в Гоголя в „Ревізорі" Хлестакова. Він лише поступово входить у ту ролю, яку нав'язав йому острах чиновного осередку повітового містечка перед „приїжджим із столиці". Містифікація, що її проводять ще в ширшому маштабі,—це тема політичного самозванця XVII-го століття, що обернувся на героя еспанської драми Лопе де-Веги XVII ст., і на героя німецької драми Шіллера (XVIII ст.), на героя драм Пушкіна, Островського й багатьох інших російських драматургів.

Так поступово від містифікації комедійного типу ми перейдемо до містифікації драматичної і навіть трагічної. Ціла низка п'єс написана на тему „Життя—є сон": героя, що спить, усувають із звичної для нього обстанови і переміщають в іншу, запевняючи, що все попереднє життя йому лише снилося (Кальдерон—„Життя є сон", Шекспір—пролог до „Приборканої гострухи", данський драматург XVIII ст. Гольберґ—„Мужик-пан", п'єса Гавптмана „Шлюк і Яу", і інші). Тут уже не герой містифікує, а його містифікують. Може трапитись іще складніший випадок, коли героя містифікують не люди, а будь-які „таємні сили", чи звуться вони долею, чи будь-яким богом. Так старогрецький Едіп-цар (у Софокла) старанно розшукує вбивцю свого попередника, царя Лая, не підозріваючи, що вбивця це він сам, іграшка таємної долі. Можна було б навести багато прикладів трагічного репертуару, де в основі п'єс лежить тема будь-якої фатальної помилки. Глядачі можуть знати, що герой—жертва містифікації, що він сам, не знаючи, що робить,

заплутується в своїй помилці щораз більш і неминуче йде до загибелі, але можуть і не знати цього, лише поступово розуміючи помилки героя наприкінці п'єси. Таким чином, тема „містифікації" в тому або іншому вигляді є найулюблена тема літературних творів, призначених для театрального виконання. Чому ж це так? Чи є містифікація й тяжіння до неї факт індивідуального життя, чи також факт громадського життя? У світі тварин ми знаємо явища, так званого, „міметизму", або „мімікрії". Ці явища зводяться до того, що тварина не лише офарбленням, але й формою наслідує іншу тварину, яка має кращі захисні засоби, або тварину менш помітну розміром, або частину рослини, або просто будь-який предмет. У першому-ліпшому лісі або в полі ми можемо спостерігати цей своєрідний маскарад, наприклад, комах та павуків, бачити, наприклад, гусеницю, яка протягом цілих годин сидить нерухомо, утворюючи цілий кут з тою гілячкою, листя якої вона їсть; таким чином, вона справляє враження маленького сучечка; можна згадати також нічного метелика (Phalera bucephala), який для оборони складається в уламочок березового сучечка з його характеристичним білуватим офарбленням; маскуючись таким чином, комахи й тварини інших кляс не мають естетичної мети або мети розваги: вони хотять захистити себе від небезпеки, забезпечити остільки, щоб на випадок якої небезпеки не треба було б хвилюватися, ховатися, тікати і витрачати на це час і сили. Можна думати, що відомий інстинкт „театральности" в людини є не що інше, як захисне маскування від багатьох ворогів, що її оточують так у людському суспільстві, як і поза ним,—а значить, це є один із засобів самоохорони в жорстокій боротьбі за існування.

Такі, можливо, біологічні корені містифікації. Однак, остання не є, як і мімікрія в світі тварин, явище індивідуального життя. „Містифікацією" можуть займатися не лише окремі особи, але й цілі громади. Наведемо два-три приклади.

Римський письменник Апулей у своєму романі „Золотий осел" розповідає, між іншим, про таку цікаву пригоду Луція, героя романа, в Тесалійському містечку, куди він заїхав.—Одного разу, ввечері, Луція попереджають, що завтра свято на пошану бога сміху, і що було б гаразд, якби він, гість, вигадав який небудь цікавий і веселий жарт, щоб розважити городян. Він обіцяє і повертається додому. Раптом біля дверей свого дому він бачить трьох кремезних чоловіків, що пробують вдертися з грабіжницькими намірами; ясно, що це злодії, і Луцій починає з ними битися, обороняючись мечем. Нарешті він, здається, забив злодіїв. Прокинувшись уранці, Луцій бачить на дворі будинку цілий натовп урядовців і поліцаїв. Його заарештовують, обвинувачуючи в тому, що він забив трьох чоловіка, і ведуть до театру, де хотять провести над ним взірцевий суд; його обвинувачують у вбивстві з наміром і вимагають, щоб він назвав своїх спільників, бо ясно, що одна людина не могла подолати трьох сильних молодих чоловіків. Він, звичайно, не знає своїх спільників. Його збираються катувати. Уже приносять і відповідне приладдя, жах Луція щораз збільшується, а тут ще скорбна стара мати забитих пропонує продемонструвати тіла забитих. Луцієві наказують власними руками підняти ковдри з трупів... і раптом він бачить, що це зовсім не трупи людей, а козячі хутра, надуті повітрям. У цілому театрі лунає гучний регіт, і лише одна жертва містифікації стоїть, наче скам'яніла, і нічим не відрізняється від колон та статуй театру. Виходить, що все це було вигадано на пошану найцінішого бога, що зветься Сміх.

Але не завжди така громадська містифікація відбувається для жарту. Ось другий факт з життя африканських народів, що їх европейці здебільшого звуть „дикунами". У негрів Західньої Африки існує союз— „Пурра", своєрідний таємний уряд племені. „Пурра" може втручатися в кожну суперечку між родами та селищами. „Пурра" карає за грабіжництво і за знахарські хитрощі; хто шукає справедливости, той скаржиться союзові, і тоді він, обміркувавши справу, чинить своє правосуддя. Чоловіка 40-50 у масках (членами союзу можуть бути лише чоловіки), озброєні, з жахливим галасом вступають у село; у тих, хто скривдив когонебудь, вони забирають скотину, зрізають садовину; населення, перелякане, ховається, де хто може, тому що кожен, хто перебуває поза хатою, підлягає карі. За допомогою театральних погромів, вони тримають плем'я в постійній покорі і доглядають громадський лад. Ми читаємо це, не дивуючись, бо ми знаємо, що подібні ж організації, але далеко шкідливіші, існують у „цивілізованих народів" сучасної капіталістичної Европи й Америки. Чим суттю відрізняється американський фашиськой союз „Ку-Клукс-Клан" від африканського? Формою вбрання та ще тим, що він не обороняє від напасників, а захищає самих напасників. Містифікація в даному випадку служить меті соціяльного громадського впливу. Як дійшли люди до думки впливати саме таким чином—маскарадом, самозміною, метаморфозою? Щоб відповісти на це, ми повинні звернутися до самого війстя театру, до його первісних форм, і вони з'ясують нам те, чого б не могли з'ясувати складні факти сучасного театрального мистецтва. Знаменитий український учений А. А. Потебня, говорячи про поезію, зауважив одного разу, що глибоко помиляються ті, хто гадає зрозуміти суть її лише з творчости великих майстрів слова, не звертаючи уваги на її рядові й непомітні прояви: „поезія не лише там, де є великі твори, як електрика не лише там, де гроза". Ці слова можна було б прикласти й до інших мистецтв. Історикові малярства дитячий малюнок або малюнок дикуна іноді дає більше, ніж картина Рафаеля; історика театру дитяча або селянська гра підведе ближче до розв'язання питання про те, що таке театр і яка його соціяльна функція, аніж твір великого драматурга, що його виставляє найкращий режисер на прекрасно обладнанім кону одного з театрів Европи.

Багато писали про надзвичайно розвинене почуття „театральности" в дикунів. Починаючи від зовнішности й убрання, дикуни в житті поводяться, як справжні актори, скільки вони катують себе для того, щоб змінити образ, даний їм від природи, продіравлюючи щоки і вставляючи туди прикраси з каміння, відтягаючи долішню губу за допомогою шматка дерева; наносячи на обличчя глибокі порізи і залишаючи краї їхні завжди опуклими, щоб завжди був помітний шрам; прикрашуючи голови пір'ям, квітами, тканинами, так що все „вбрання" іноді зосереджується на самій голові,—розмальовуючись, татуюючись. Усе це має основну мету набути якоїсь відзнаки, не даної від природи. У всьому цьому великий готовий матеріял для розвитку театрального мистецтва.

І воно розвинулось — тим же шляхом, що ним розвивались і інші мистецтва. „У своєму початку мистецтво було лише практичним повторенням роботи, роботою, яку обернули на гру. Деякі племена, що живуть і нині в Африці і стоять на нижчому ступені цивілізації, повертаючись із польових робіт додому, де їх чекає вечеря, наближаючись до села, починають укупі з жінками, що, приготовивши вечерю, повернулися до них, танцювати; вони повторюють,—але вже без практичної

мети,—ті ритмічні рухи, що вони раніш робили підчас роботи. Тут також робота переходить в гру і в мистецтво" (Фріче) [1]).

Але, не маючи практичної мети, ця гра виконувала все ж певну соціяльну функцію. „За допомогою образів, впливаючи на почуття й на уяву, а через них і на думку індивідуума, мистецтво організує, впорядковує, спрямовує їх в інтересах усього громадського колективу або тої чи іншої частини цього колективу, тобто тої або іншої кляси даного суспільства, якщо воно диференціювалося на кляси" (Фріче). У першому розділі нашої книги читач знайде відомості про ту первісну піснютанок-гру—пантоміму мисливську, військову, хліборобську, весільну й т. д., яка є ембріональна (початкова) форма театру і яка в житті первісних племін має величезне соціяльно-об'єднувальне значіння. Пережитки її ми знайдемо в більш-менш суцільній формі в кожного культурного народу. Українське „весілля", українські гаївки, весняні ігри, похоронні „забавки при мерці", купальські ігри на пошану давно забутого сонячного бога,—все це в зруйнованому виді є решта первісної пантоміми, від якої пішли ігри-танки сучасних дикунів.

Чисто театральний момент у всіх цих іграх існує, як образотворчі (наслідувальні) рухи, маски, переодягання, як та або інша домішка містифікації, що її вкладають у гру. Ця гра може повстати несвідомо, як і у вищенаведеному прикладі гри африканських племін у польову роботу; але вона може мати й певний намір, і в такому випадку вона робить ще крок до того, що зветься мистецтвом, обертається на організованішу й розвиненішу з боку своєї форми. У первісному суспільстві цю організованість пісні-танкові-грі надає так звана м а г і я, а на добу патріярхально-родового ладу—релігійні культи.

Магія—це перша спроба людини свідомо вловити зв'язок і причинність явищ, ціла низка ставлень до природи з метою опанувати її, збільшити її корисність і зменшити шкідливість. Найпоширеніший тип магії—той, що його побудовано на асоціяціях подібности або суміжности. Два явища слідують одне за одним. Значить, перше викликало друге так міркувала первісна людина. Прилітають жайворонки, і починається весна: значить, весна, починається від того, що її принесли на своїх крилах з вирію жайворонки. Красний колір—символ сонця: якщо отара повертається додому і попереду її йде руда (червона) корова, значить другого дня буде гарна година. Якщо руда корова відстала, її можна вигнати наперед; і тоді другого дня сонце не сховається за хмарами. Руду корову підігнати легко; але як бути, коли бажаний предмет десь далеко від нас і на нього неможна безпосередньо вплинути? Тут приходить на допомогу магія подібности: можна взяти замість цього предмета інший, що на нього скидається. Можна взяти жайворонків з тіста і сказати над ними заклинальне слово. Можна зробити з глини або воску щось на зразок тіла ворога і над цим образом робити рухи, що магічно вбивають. Для того, щоб війна або полювання були щасливі, треба наперед їх розиграти, тобто мімічно вдати щасливу війну або полювання. Коли в рівнинах зникають буйволи, що становлять головну їжу для деяких індійських племін північної Америки, організується танок, який удає полювання на них: одні дикуни вдають мисливців, інші, передягшися в буйволові шкіри, вдають тварин; ті, що втомилися, виходять геть з кола гри: це забиті звірі,—їх заступають інші. У міру того, як перехід до хліборобського побуту ставить людину в залежність від зміни пори року, в репертуар первісної пантоміми вступає низка

[1]) Фріче В. М. „Социология искусства". ГИЗ. 1926.

нових тем, а далі, на ґрунті хліборобського побуту, розів'ється релігія і мімічний танок обернеться на складну дію, яка малює, наприклад, похорон зими, для того, щоб викликати весну; або похорон весни і закляття літа, коли воно повинно прийти заступити весну. Убираються при цьому і на людей, і на тварин, і, нарешті, на богів, коли останні народилися—на добу родового ладу. Зображуючи якусь дію, що її чинять або вже вчинили вищі істоти, люди вірили, що після вистави боги вчинять саме ці дії. Актор на деякий час обертався на бога, якого він грав. Звичайно, не у всякого бога можна перевтілюватися: є боги, близькі до людей, і боги далекі й чужі, або є й такі боги, що мають ті властивості, яких людина не може мати. Адже, навіть у хвилини запального танку важко уявити себе богом Зевсом: занадто ясна в його культі межа поміж богом і людиною. Інша справа, аґрарні боги — Деметра або Діоніс: в їхній релігії людина не лише вклоняється їм, але й зливається з ними, обертаючись сама на деякий час на бога. Нема чого дивуватися, що саме з цих релігійних культів розвинулась, як ми побачимо далі, у старовинних греків трагедія.

Елемент магії є властивість кожного мистецтва на всіх щаблях його громадського розвитку. „У мисливській групі це була магія наївна, що гадала, ніби художній акт може впливати безпосередньо на природу, від якої залежав мисливець. У феодально-грецьких громадах це була магія, знов таки примусова, але вона зверталася не на природу, а на богів і бога. У буржуазних суспільствах, що поставали, мистецтво було та ж магія, але скерована не на природу, не на богів, а на громадську людину, бо мистецтво намагалося так само примусово вплинути на психіку людини (як раніш воно примушувало природу і богів), виховуючи її, як корисного члена громадського колективу. І навіть тоді, коли мистецтво буржуазно-консервативних громад визволилося від усяких ідей релігійних, політичних і моральних, коли воно зробилося „чистим", елемент магії залишався властивим йому, бо в такому вигляді воно примушене вірити в те, що реальне життя, як життя, не існує" (Фріче).

У буржуазно-консервативному суспільстві старе магічне дійство набуло характеру веселої або сумної містифікації, що, спускаючись із щабля на щабель, вироджувалася в звичайне фокусництво, яке є дуже характеристичне для сучасного капіталістичного театру. Театр,—вольове мистецтво переважно,—обернувся на забаву, яка заповнює вільний час і обмежує своє соціяльне значення цією функцією. Навпаки, в пролетарській державі,—наприклад, у нас після Жовтневої революції,—театр знову обертається на могутній засіб вольового впливу, на засіб аґітації і пропаґанди, сильніший, аніж усі інші мистецтва, сильніший тому, що він має багатші й різноманітніші засоби; тому, що, як ми казали вище, в ньому всі почуття мобілізовано й напружено — і зір, і чуття, і моторно-м'язові відчування і всі інші; тому, що він до цього часу заховує свій первісний синкретичний характер, бо він є синтеза виразного жесту, виразного слова і користується здебільшого з допомоги музики, малярства, архітектури; тому, що з усіх мистецтв театр є мистецтво найсоціяльніше і вимагає колективного виконання й колективного сприймання. Можна, звичайно, прийти до театру дивитися на одного актора; були спроби утворити інтимні театри для одного-двох десятків глядачів,—але всі ці спроби мають значіння курйозу—не більш. Театр був і є мистецтво маси, хоч би який призирливий зміст не вкладали в це останнє слово прихильники „чистого мистецтва".

Історія театру, за її найважливіших моментів, своїми фактами має запевнити нас у тому, що кожному істотному етапові в громадському

розвитку людства відповідає театр, який виконує певну соціяльну функцію. Ми побачимо, що „загально-людських“ і „позаклясових“ форм театру не існувало й не існує. Ми побачимо, як за різних часів панівні кляси суспільства користувалися з „театральної магії“ для своєї мети, і як кін служив ареною клясової боротьби, іноді ще яскравішою, аніж була та арена поза стінами театру. Вивчення цієї історії повинно конкретно показати нам, який саме театр відповідав окремим громадсько-історичним формаціям, що заступали одна одну і що з них більшість повторювалась у ході розвитку людства, спричиняючись до утворення аналогічних або однакових форм мистецтва.

Історія театру й повинна привести нас до соціології театру, що є одна з галузей загальної соціології мистецтва. Усі вони мають однакові завдання, які нещодавно зформулював один з російських мистецтвознавців-марксистів (В. М. Фріче). Соціологія театру, як і соціологія інших мистецтв, має на меті визначити, як на різних щаблях громадської еволюції відмінялася певним чином соціяльна функція мистецтва (в нашому випадку—театр), залишаючись по суті однаковою завжди, як певний засіб організації соціяльної психіки й соціяльного життя. Далі соціолог мистецтва (театру) повинен визначити, як на різних щаблях громадського розвитку відмінялася залежно від панівних господарчих форм—форма художньої (театральної) продукції. І, нарешті, перед ним постане питання про закономірний характер розквіту й занепаду театрального мистецтва протягом усієї історії його розвитку з найстаріших часів [1]). Якщо „соціологія мистецтва“—наука ще занадто молода, вірніш, наука, що поки не існує і лише зароджується (Фріче),—про соціологію театру й цього ще майже неможна сказати, бо вона вся ще цілком у майбутньому. Чому ж воно так? Тому, що театр своєю специфічною природою складніший від інших мистецтв, тому, що навіть зовнішні факти його історії ще не всі зібрано й вивчено, бо довгий час (а іноді й до цього часу) історію театру ототожнювали з історією драматичної літератури, і вона була лише деякий додатковий розділ до загальної історії літератури. Лише за останніх часів їх остаточно розмежовано. Тепер ми бачимо в драматурзі одного із співучасників акторської творчости, але ми знаємо, що були цілі й блискучі епохи в розвитку театру, коли можна було обійтися й без цього співучасника на театрі, передавши його функції режисерові або організаторові дійства, директорові трупи. Це трапилося, наприклад, в італійській народній комедії масок, відомій під назвою „Commedia dell'arte“.

Актор, драматург, іноді й хореограф, об'єднуються докупи, бажаючи утворити те ціле, що ми його звемо виставою. Історію театру сучасна наука розуміє, як історію інсценізації, історію сценічної вистави в цілому—і говорити про театральне мистецтво минулого можна, лише вивчивши всі окремі елементи, що ввіходять у склад цього цілого,—не лише репертуарну частину, але й мистецтво актора, і методи режисури, і ролю малярства, музики, танку в театрі. Не слід забувати й театрального глядача, тої маси глядачів, що в її надрах інсценована п'єса постає, і що до неї вона повертається знову, але вже в розробленому, як вистава, вигляді. Глядач, сприймаючи виставу, реаґуючи на неї, вносить свої корективи в роботу акторів та режисера, підкреслює ті або інші моменти, висуває ті або інші вистави, даючи їм перевагу і сприяючи, таким чином, певному напрямкові театру.

---

[1]) Фріче. „Социология искусства“. М.—Лгр. 1926, стр. 13.

Синтетичний характер театрального мистецтва ускладняє вивчення його. І проте, навіть за сучасного стану історично-театральних дослідів, можна приблизно правильно накреслити відповіді на загальні питання, що їх порушує соціологія театру.

Про соціяльну функцію театру в первісному суспільстві ми вже говорили. Ми побачимо далі, що в усі епохи свого розвитку театр не втрачав цієї своєї функції, щораз організовуючи соціяльну психіку й соціяльне життя. У старовинній Греччині театр був державною установою за доби свого розквіту, краще відображуючи ідеали атенської демократії, аніж усі інші мистецтва, настирливо провадячи ідею підпорядкування особистого—спільному, ідею, що її атенська держава обернула на основу загальної та приватної моралі. Старо-грецьке трагедійне дійство довгий час заховувало риси, що набуло від загальнодержавного поминкового культу. Найістотнішою частиною старо-грецької трагедії був хор, виразник загальної думки, загальної „демократичної моралі"; окрема особа, порушивши цю мораль, вчинила б фатальну помилку. У державі-городі античного світу заведена була спеціяльна театральна повинність, за якою найзаможніші громадяни мусіли брати на свої кошти навчати хор, одягати й утримувати акторів, організувати вистави. Театр був загальноприступне всенароднє видовисько, школа соціяльної моралі й демократичної цноти. У міру розшарування атенської громади театр обернувся на арену партійної та клясової боротьби, і коли розпалася атенська демократія, занепав і театр, що його вона утворила.

За доби феодалізму в Західній Европі театр був оди нз найістотніших засобів релігійної пропаґанди. За нових часів його використовувала революційна буржуазія XVIII стол., як засіб обстоювати свої права та пропаґувати свою ідеологію: вистави „Весілля Фіґаро" (Бомарше), „Карла IX" (М. Ж. Шеньє), „Розбійників" (Шіллера)—були не лише вистави, але й бурхливі політичні демонстрації. Навіть за наших часів, коли соціяльна функція на Заході обмежена й звужена, театр в окремих випадках виконує й далі ролю політичного та соціяльного аґітатора, змагаючися з мітинґами та зборами, не поступаючись навіть такому могутньому супірникові, як мистецтво *кіна*, що зародилося почасти в надрах театру, але чимраз далі від нього відступає.

Різнорідні елементи театру—слово, рух, жест—постають перед нами у виставі, як щось міцно зв'язане, щось єдине, в якійсь сукупності, що ми її звемо стиль. Здебільшого стиль у мистецтві визначається саме, як сукупність усіх характеристичних для даного напрямку засобів, художньо оформити зміст. А змістом кожного мистецького твору є думки й почуття художника. Джерелом для художника, звідки він бере свої ідеї й почуття, є соціяльне оточення. Отже, стиль усякого твору мистецтва визначає те соціяльне оточення, що утворило художника й що далі на нього впливає. Отже, кожен художній стиль зростає з соціяльно-психологічних особливостей даної доби, висловлює основні тенденції й стежки громадсько-побутової або громадсько-психологічної дійсности. А якщо, згідно з відомою Плеханівською формулою, цю психіку громадської людини й собі зумовлює соціяльно-політичний лад, що зріс на ґрунті певних економічних взаємин, кінець-кінцем, творчим і рушійним моментом є стан виробничих сил за цієї доби.

Історик театру може на долі окремих елементів вистави за кожної певної епохи простежити цю зазначену залежність усього театрального

2129203
Державна Республіканська БІБЛІОТЕКА ... ім. КІР...

стилю й театральних форм. Еволюція сценічного майданчика—від одкритої круглої „орхестри"—арени—старо-грецького театру—до кону старо-еспанського й шекспірівського театру, що розвинувся з замкненого двору великого торговельного заїзду; еволюція театрального вбрання,—раз умовно-узагальненого, раз удосконаленого, згідно з модою свого часу, раз—історично-точного; еволюція декорації, що її раз-у-раз зводять до мінімуму, або подають у ній умовно-узагальнений фон, або прагнуть подати в ній музейну історичну точність, або прагнуть „утворити за її допомогою настрій", або подати її якнайбільш мальовниче; нарешті, еволюція акторського мистецтва, що від гри-майстерности переходить до гри-переживання,—всі ці відміни, як ми побачимо, зумовлені відмінами громадської психології і тих господарчих форм, що цю психологію визначають.

Не слід гадати, що встановити цю зумовленість у кожному окремому випадку—справа дуже проста й легка. Навпаки, тут перед нами що ні крок постають проблеми, яких наука ще не розв'язала. Але це не повинно нам перешкоджати. Обережно й поступово, з кожним новим просуненням у гущавину історично-театральних фактів, театрознавець-марксист матиме нагоду встановити факт цієї залежности і зможе кінець-кінцем так само докладно перекладати твори театру з мови мистецтва на мову соціології, як то він робить уже й тепер у царині мистецтв образотворчих і мистецтва літератури. Зараз ми в нашому Союзі переживаємо смугу надзвичайного піднесення театру і інтересу до нього. А це ставить перед усіма робітниками театру обов'язок знати театр у його сучасному і в його минулому, бо, якщо не знати фактів історії театру, суперечки й міркування про його сучасні шляхи залишаться безґрунтовними; спадщина театрального минулого ще до цього часу переховує в собі багато великих скарбів, і їх слід використати, оздоблюючи й прикрашаючи будівлю нового пролетарського театру.

О. Білецький.

Примітка. Тому, хто вивчає історію театру, слід ознайомитися хоча б із найважливішими підручниками загального марксівського мистецтвознавства, з стат. *Г. В. Плеханова* (напр., у збірн. „Искусство", вид. „Новая Москва", 1922, або з стат., зібраними в книзі: „Искусство и литература в марксистском освещении", сост. *Б. Столпнер и П. Юшкевич*, ч. I, „Общие проблемы", М. 1924. З соціології образотворчих мистецтв найважливіші книжки: *Фриче В. М.* „Социология искусства", М. 1926, і *В. Гаузенштейн*, „Искусство и общество", М. 1924. Існує спроба марксівської історії музики в книзі *С. М. Чемоданова*, „История музыки в связи с историей общественного развития", 1927. Аналогічних робіт з історії театру покищо немає. З питань сучасної методології історії театру рос. мовою див. лише ст. *А. А. Гвоздева*, „Итоги и задачи научной истории театра", що подає думки сучасних західньо-европейських учених (у книзі „Задачи и методы изучения искусств", вид. Инст. Истор. Искусств, Лгр., 1924).

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ПОЗАЛІТЕРАТУРНІ ФОРМИ ТЕАТРУ

Вступні зауваження

У нашій сучасній уяві поняття про театр щільно сполучається з думкою про драматичну літературу. Щоправда, в театральних формах післяжовтневої доби цей зв'язок уже не є конче обов'язковий; але й тепер є чимало людей, що для них театр—це є сполучення драматичного твору з його виконанням на кону. Мистецтво актора всі уявляють собі в аналогії з мистецтвом піяніста-виконавця або декляматора. Але в дійсності справа стоїть не так, і в житті театру були довгі періоди, коли він жив, як самостійне мистецтво, далеко більше зв'язане з музикою й танком, ніж з поезією, тобто з мистецтвом виразного слова. З таких епох в окремих народів здебільшого починається історія театру. Драматурги приходять до такого театру, де вже є елементи мистецтва і є також його творці—актори, організатори театрального дійства. Але такі ж позалітературні форми живуть і далі і розвиваються далі іноді й за пізніших часів, поруч розвиненого „літературного" театру, чи то як залишки старовини, що тепер обернулися на добро нижчих верств громадянства, чи як певний новотвір, який з різних причин зростає поруч літературного театру, незалежно від нього. Іноді ці „позалітературні" форми звуть театральними примітивами. Але, якщо згадаємо, що серед них існує й такий розвинений твір, як італійська комедія масок (уже не кажучи про античний „мім", що ми його знаємо далеко менш),—тоді вже неможна говорити про примітивність, як про нескладність і простоту. Ні, „позалітературні" форми—це окремі самостійні види театрального мистецтва, специфічно „театрального" театру. Вони то й є театр у його чистому й цільному вигляді. Ми знаходимо їх у більш-менш далекому минулому, але невідомо, чи не є деякі з них формами, що наближаються до театру майбутнього. На дальших сторінках читач знайде статті, добрані з робіт різних авторів, що ілюструють ці твердження про нелітературний театр. На найстаріших щаблях ми знаходимо його, як образотворчий танок-пантоміму, що його знали й так звані „дикуни", тобто культурно-відсталі народи, і що зберігається, як пережиток первісної доби в народів, які вже далеко відійшли від первісної стадії. Щоправда, в останніх воно ускладнюється магічними й культурними потребами. Ці потреби посилювали ролю виразного слова, що його на первісному щаблі могло й зовсім не бути. Тимчасом як „ведмежа драма" сибірських народів ще на початку XX століття поставала з живого тотемістичного культу,—українська весільна драма зберігається, як пережиток сивої старовини, що залишається живий завдяки владі традиції, пошані до старих і до старовини, без свідомого ставлення до окремих моментів обряду. Цей факт може навести на думку про консерватив-

ність і непорушність обрядової драми, ніби мало здатної до дальшого розвитку. Але досить згадати, що з неї розвинувся, наприклад, грецький театр, щоб від цієї думки відмовитися. Наша весільна драма, звичайно, вмирає, в міру того, як село переходить до нового, утвореного революцією побуту; але театральний діяч і за наших часів будівництва пролетарського театру може знайти в її формах корисний для себе матеріял. Адже недарма творці нашого „побутового" театру так широко користувалися з елементів народньої обрядовости в своїх драмах та комедіях, збільшуючи цими інсценізаціями народніх забав та обрядів сценічну виграшність свого репертуару, що нині відійшов у царину минулого.

У цьому ж обрядово-ігровому „театрі" формувалися й перші професійні актори—мандрівні народні „потешники-скоморохи", яких під різними прізвищами знає весь світ. Знала їх і антична старовина, і країни феодального Сходу. У так звані середні віки мандрували вони по феодальній Європі; їх переслідувала церковна й світська влада, але вони були конче потрібні селу й міському міщанству. Репертуар їхній, ніде не записаний, чималою мірою становили мімічні сцени, „міми", що про них так часто і в той же час так невизначено згадують і середньовічні й античні письменники. Дещо з цього репертуару, що набуло й словесної форми, збереглося для нас у старовинних інтермедіях і німецьких масницьких іграх, французьких „sotties" („дурачествах"), у фарсах. Отже, за статтями про обрядовий театр у нас ідуть сторінки, присвячені коротенькій історії драми без слів, „пантоміми", і тих її розгалужень, що в Італії пізнього Відродження утворили з примітивного мистецтва мандрівних акторів-імпровізаторів так звану комедію „dell'arte". В історії всесвітнього театру це найяскравіший випадок емансипації театру з-під влади літератури. Історичні обставини, крім того, обернули цю комедію в яскраву форму соціяльного протесту низів, які ще й раніш користувалися з „позалітературного" театру, як знаряддя соціяльної боротьби. Італійська комедія масок, розвинувшись у велике зорганізоване мистецтво, як ми побачимо, дуже вплинула своїми сценічними типами і своїми сценаріями на літературний театр—від Мольєра, Гольдоні, Гоцці до наших часів, так що її відгуки ми легко знайдемо і в нашому театрі післяжовтневої доби.

Окреме й покищо загадкове місце посідає в низці цих театральних форм ляльковий театр, широко розповсюджений на Сході, а іноді й дуже популярний по окремих країнах Заходу. Як трапилося, що поруч театру живих акторів постав, а в деяких народів буйно розквітнув, цей театр тіней або ляльок, які психологічні й соціяльні причини зумовлювали його походження,—про це ми покищо можемо лише гадати. Старі дослідники пояснювали особливий розквіт ляльково̀го й тіневого театру на Сході більшою пасивністю й споглядальністю Сходу, що економічно затримався в своєму розвитку порівняно з країнами європейського Заходу. Пробували проводити аналогію з дитячим світом: одні діти люблять більш бавитися ляльками, інші зовсім ляльок не потребують, і т. д. Ясно, що всі такі пояснення не йдуть глибоко в суть справи. Історики ляльково̀го театру покищо обмежилися тим, що збирали факти й описували їх. Цілком природно, що й ми не можемо вийти поза ці рямці.

Масове дійство, що своїм корінням поринає в добу первісного комунізму, обрядовий театр патріярхально-родової доби, пантоміма, що в своїй історії була й формою інтернаціонального театру, який об'єднував різномовних підданців античної римської імперії в певне ціле, і формою

соціяльного протесту й боротьби,—і, нарешті, ляльковий театр, відроджений у наші дні, як знаряддя масової аґітації і пропаґанди,—ось види театру, що їх треба знати, як вступ до його історії. Але всі ці види цікаві для нас не лише з історичного боку. У цьому, як на прикладі, можна впевнитися, якщо стежити за тим, як за післяжовтневої доби відроджується Петрушка й вертеп. Народній Петрушка конав, не дочекавшися свободи слова. Він набув її лише після Жовтневої революції, що відкрила нові перспективи для такого могутнього сатиричного та аґітаційного засобу, як ляльковий театр. Цей засіб випробувано по багатьох місцях нашого Союзу, і спроби ці (про одну з них мальовничо розповіла в своїх „Записках петрушечника" Н. Н. Симонович-Єфімова), були дуже вдалі. Вони ствердили на практиці ті загальні міркування, що їх висловив у нас один з небагатьох покищо робітників у царині лялькового театру: „За наших днів, коли ламається старі форми побуту і кладеться підмурки нового життя, сатира має велике соціяльне значення. Висміюючи й дискредитуючи цим в очах населення старі консервативні забобони та звички, ми вирівнюємо й виполюємо від усякого бур'яну місце для будування нового суспільства. І легко уявити, яку величезну допомогу може дати ляльковий театр, наприклад, у справі ознайомлення з подіями міжнароднього життя, з антирелігійною пропаґандою тощо. Сполучення лялькового театру з групою лекторів або аґітаторів-пропаґандистів, буде, певно, один з найкращих засобів політосвітньої роботи". (П. Горбенко, „Революційний ляльковий театр").

Ред.

І. Танок і драма в дикунів

Сучасний танок є не більш, як рудимент, знівечений з етичного й з громадського боку; тимчасом первісний танок є найбезпосередніше, повне й могутнє виявлення первісного естетичного почуття.

Найхарактерніша ознака танку є ритмічна правильність руху; без ритму немає танку. Залежно від змісту, танки мисливських племін можна поділити на дві групи—на мімічні й гімнастичні; перші являють собою ритмічне наслідування рухів людини й тварин, у танках другої категорії ми не маємо жодного наслідування; вони цілком самостійні. У більшости первісних племін обидва типи танків існують одночасно.

Найкраще відомі нам гімнастичні танки австралійців—корроборрі (випадково так називають мімічні танки, але в дійсності ця назва стосується лише гімнастичних танків), що про них пише майже кожен мандрівник по Австралії, бо вони розповсюджені на всьому материку. Корроборрі виконується завжди вночі і здебільшого при сяйві місяця; тому ми гадаємо, що в них неможна бачити обов'язково релігійний обряд: можливо, що дикуни обирають місячні ночі тому, що вони освітлені, а не тому, що вони святі. Танцюють здебільшого чоловіки, а жінки утворюють оркестру. Часто-густо кілька племін з'єднуються для великого врочистого танку. У Вікторії в окремих випадках нараховують до 400 учасників.

Особливо великі врочисті свята влаштовується тоді, коли складають угоду про мир, а взагалі кожна більш-менш важлива подія супроводиться танками: збирання садовини, початок ловитви устриць, посвячення юнаків, зустріч з дружнім племенем, військовий похід та вдале полювання. У всіх племін і за всяких обставин корроборрі так скидаються один на одного, що хто бачив один з них, той знає всі. Ходімо вкупі з Томасом подивитись корроборрі в провінції Вікторії.

Місце дії—площа, оточена кущами. Посередині горить велике багаття, червоні язики полум'я зливаються з блакитним світлом повного місяця. Танцюристів ще не видко. Сховавшися в темних кущах, вони одягаються для танків. З одного боку ватри розташовуються жінки, що повинні грати ролю оркестри. Ось у кущах чутно гомін та тріск. З'являються танцюристи. В освітлену просторінь вступило 30 чоловіка. Кожному очі обведено білими колами, а на тулубі й кінцівках фарбою намальовано такі ж довгі смуги; крім того, до щиколотків прив'язані пучечки листя, а навколо стегон—шкіряна запаска. Ось жінки сіли півколом на протилежному боці. Вони зовсім голі. Кожна тримає на колінах старанно складену, туго натягнену шкіру опосума, яка в звичайні часи буває плащем. Між ними й ватрою стоїть дириґент у звичайній запасці із шкіри опосума з паличками в обох руках. Навколо широким колом стоять та сидять глядачі. Подивившись пильно на танцюристів, дириґент повертається до жінок і, повільно підійшовши до них, раптом б'є в свої палички. Танцюристи блискавично шикуються і, виступивши вперед, зупиняються. Нова павза, підчас якої дириґент перевіряє настрій. Усе гаразд. Тепер він дає гасло починати. Він починає бити такт, танцюристи наслідують його своїми паличками, жінки заспівують, б'ючи по своїх шкірах; корроборрі почалося. Такта додержують надзичайно правильно. Звуки й рухи точно сполучаються один з одним. Танцюристи рухаються з чіткістю досвідченої балетної трупи. Вони приймають усілякі пози: стрибають у бік, роблять кілька кроків уперед, відступають, витягуються, вигинаються, підносять руки вгору, притоптують ногами. Дириґент так само весь час рухається. Одбиваючи такт паличками, він весь час, гугнявлячи, співає якусь своєрідну мелодію, послаблюючи та посилюючи звук відповідно до того, чи робить він крок уперед, чи крок назад; він жодної хвилини не зупиняється на одному місці, то повертаючись до танцюристів, то повертаючись до жінок, і тоді жінки співають на весь голос. Поступово танцюристи щоразу більш розпалюються; такт частішає, рухи жвавішають, танцюристи всі хвилюються, підстрибують на неймовірну височінь і, нарешті, всі разом вигукують дружній пронизливий зойк. Ще хвилина, і всі зникають у кущах, так само несподівано, як і з'явилися. Деякий час кін зовсім порожній. Потім дириґент знову дає гасло, і танцюристи знову сходяться. Тепер вони розташовуються вигнутою стрічкою, але загалом танок не змінюється. Жінки б'ють у шкіри, співають, то напружуючи голос з усієї сили, то знижуючи тон до ледве чутного бурмотіння. Друга частина закінчується, як перша, за нею йдуть третій, четвертий і п'ятий виходи; але раптом танцюристи одразу шикуються в чотири лави; перша лава стрибає в бік, а решта просувається вперед, і таким чином усі біжать, прямуючи до жінок. У цей момент усі танцюристи являють собою сплутаний клубок тіл. Здається, ось-ось вони розтовчуть один одному голови дикими рухами палиць; але в дійсності тут панує такий самий суворий лад, як і раніш: кожен рух розрахований. Піднесення досягає найвищої межі; танцюристи кричать, топають, стрибають, жінки б'ють у шкіри і співають на всю горлянку; полум'я ватри високо летить угору і сипле на дику сцену дощ червоних іскор. Дириґент підносить обидві руки, гострий удар прорізується крізь загальний галас, і танцюристи миттю зникають. Оркестра й глядачі встають і розходяться по своїх міамсах. За півгодини на спустілій галявині, залитій місячним сяйвом, видко лише ватру, що догоряє. Ось австралійське корроборрі.

Чоловіче корроборрі, як уже сказано, майже всюди має однаковий вигляд; від нього відрізняється танок жінок, що, очевидно, зустрічається

далеко рідше. Найкращий опис його дає Ейр: „Жінки, що танцюють, складають над головою руки, стуляють ноги, щільно стиснувши коліна. Потім, не змінюючи становища рук і ступнів, розгортають коліна і швидко наближують їх, так що чутно різкий стук. Цей танок виконує або одна дівчина, або кілька дівчат одразу для власного задоволення. Іноді одна жінка танцює так перед танцюристами-чоловіками, щоб зворушити їхню страсть; у другому жіночому танку танцюристки не підносять ніг від землі і посуваються невеличким колом своєрідними рухами тулуба. Так танцюють виключно сами молоді дівчата".

В ескімосів, принаймні судячи за відомостями, гімнастичні танки до певної міри поступаються перед мімічними. Боас розповідає, що влітку танки відбуваються під голим небом, а взимку—в помешканнях, для цього спеціяльно пристосованих. „Вони являють собою велику снігову будівлю із стелею на зразок бані, біля 15 англ. футів заввишки і 20 фут. упоперек. Посередині стоїть стовп із снігу 5 футів заввишки, а в ньому каганці, що освітлюють залю. Збираючись тут для співів та танків, мешканці селища розташовуються так: біля стін заміжні жінки, друге концентричне коло утворюють дівчата, а чоловіки сидять у центрі; діти розташовуються двома групами обабіч дверей. Свято одкривається тим, що один з чоловіків з бубоном у руках виступає в свобідній просторі поблизу дверей і починає співати й танцювати. Пісні складає сам танцюрист. Здебільшого люблять пісні сатиричного характеру. Чоловіки сидять мовчки, а жінки підспівують хором: „амна-айя". Танцюрист, не сходячи з міста, притоптує в такт, робить різні рухи горішньою частиною тулуба і б'є в бубна; поступово, танцюючи, він роздягається, залишаючи на собі лише штани та взуття. У другому гімнастичному танку, що його Банкрофт невідомо чому називає національним танком ескімосів, молоді дівчата одна за одною танцюють у колі подруг, узявшися за руки та оточивши солістку. Сміливі й несподівані пози зустрічають дружною похвалою". У танках таких виступає одна особа, але в мімічних танках танцюють одразу кілька виконавців. Танцюристи, здебільшого молоді чоловіки, роздягаються до пояса, або й зовсім; вони кумедно наслідують різноманітні рухи птахів і тварин, співаючи й б'ючи в бубна; іноді вони одягають фантастичні штани з тюленячої або оленячої шкіри і прикрашують голову пір'ям або ясною хусткою. Вистави не обмежуються світом тварин. „Під звуки одноманітного співу й бубна на кін виступає один танцюрист за одним, поки не утворюється група близько 20 чоловіка; тоді починається низка пантомім, які малюють любов, ревнощі, зненависть і дружбу". В Австралії мімічні танки дуже різноманітні, всупереч одноманітному корроборі. На першому місці й тут стоїть наслідування тварин. Існують танки: ему, дінґо, жаби, метелика; але найпоширеніший, очевидно, танок кенґуру, що про нього кілька разів писали мандрівники. Усі автори дивуються мімічному талантові тубільців. Манді (Mandi) каже: „Коли вони всі застрибають, важко уявити собі щонебудь смішніше і, поруч із тим, характеристичніше та вдаліше". Ейр теж бачив на озері Вікторії танок кенґуру в такому прекрасному виконанні, що „на кожному европейському кону викликало б грім оплесків". З людського життя матеріял для мімічних танків найчастіш за все дають два найважливіші моменти: любов і війна. Ось як описує Манді один військовий танок у Новому Південному Валлісі. Танцюристи спочатку робили низку складних і диких рухів, розмахуючи ціпками, списами, бумерангами й щитами. „Раптом весь натовп поділився на дві групи; вони із страшенним вереском і галасом почали битися; одна партія швидко одсунула другу в темряву, і звідти чути було зойки, стогони, удари дрючків,

які давали повну ілюзію кривавої сцени. Далі вся трупа хутко зібралася знову біля самої ватри і розташувалася двома смугами. Музика змінила такт, і танок зробився плавний. При кожному кроці танцюристи притоптували й воркотіли. Потроху вдари бубна так само, як і рухи, почали прискорюватись, поки не дійшли до крайньої межі швидкости; часом усі робили страшенний стрибок угору, і, коли вони падали на землю, широко розставивши ноги, їхні м'язи на ікрах так сильно дрижали, що нафарбовані білі смуги скидалися на гадюк, які рухаються". Звичайно, нетреба робити жодних довгих дослідів, щоб оцінити те задоволення, що його мають і виконавці, і глядачі від таких гімнастичних і мімічних вистав. Немає іншої художньої діяльности, яка так обіймала б і розпалювала людину, як це робить танок; у ньому первісна людина звичайно почуває найінтенсивнішу естетичну насолоду, яка тільки існує. Здебільшого первісні танки дуже енергійні. Нам треба перенестися думкою в роки дитинства, щоб зрозуміти насолоду, зв'язану з цільними й швидкими рухами, гадаючи, що ці рухи не переходять певної межі напруження. Ця насолода то сильніша, що інтенсивніша була внутрішня емоція, яка розв'язується в тілесний рух. Заховувати внутрішній спокій тимчасом, як усередині все обурюється,—мука. А давати обуренню вихід у зовнішні рухи—це є велика насолода. І, дійсно, ми бачили, що танки в мисливських племін відбуваються тоді, коли їх хвилює якась подія, і австралієць танцює навколо своєї мисливської здобичі, як дитина навколо ялинки. Але якщо рухи при танках примушували б лише витрачати силу,—замість задоволення наслідком було б лише неприємне почуття втоми. Естетичний бік і цінність танку лежить не стільки в енергії, скільки в порядку рухів. Визначаючи ритм за найважливіший елемент танків, ми лише формулюємо власне почуття первісних людей, які в своїх танках перш за все суворо стежать за додержанням ритму рухів. Малюючи австралійські танки, Ейр каже: „Дивно, як суворо додержують такта і як досконало рухи танцюристів відповідають музиці". Те саме враження справили й танки первісних народів на всіх, хто їх бачив. Безумовно, потреба ритму й насолоди від нього лежить дуже глибоко в організації людини. Звичайно, неможна стверджувати, що всі наші рухи з природи ритмічні, але, дійсно, значна частина їх, перш за все, ті, що стосуються пересування в просторі, вимагають певного, ритмічного ладу. Далі кожне більш-менш сильне душевне зворушення, як правдиво зауважив Спенсер, має нахил утілюватися в ритмічні рухи тіла; Герней (Gurney) додає влучну думку, що кожна емоція вже сама з себе ритмічна. Отже, ритм танку є природна форма локомоторних рухів, що лише сильніш виявлена під впливом душевного зворушення. Звичайно, все це зовсім не з'ясовує насолоди від ритму; якщо ми не хочемо задовольнитися описами замість пояснення, ми повинні покищо вважати цю насолоду за первісний факт. Хоч і як там не було б, первісні народи почувають її не в меншій мірі, ніж цивілізовані. Жодна галузь первісного мистецтва вагою свого культурного впливу не може зрівнятися з танком. Танки мисливських племін здебільшого масові. Для них збираються чоловіки одного племені, а іноді навіть і члени кількох племін. Уся ця маса кориться одному законові, одному танкові. Усі очевидці одноголосно визначають дивну об'єднаність рухів. Запал танків примушує окремих індивідуумів зливатися в єдину істоту, перейняту й зворушену одним однаковим почуттям. Підчас виконання танку танцюристи перебувають у стані повного соціяльного об'єднання; група, що танцює, почуває й діє, як єдиний організм. Саме в цій об'єднальній дії і криється соціяльне значіння первісних танків. Цей танок примушує

й привчає діяти під впливом одного імпульсу, в одному напрямку і з одним наміром цілу групу людей, які, живучи у вільних хистких зовнішніх умовах, безладно й випадково скоряються різним індивідуальним потребам і смакам. Танок хоч на деякий час вносить лад і зв'язок у розпорошене життя мисливських племін. Він так само, як війна,—може, єдиний випадок, який примушує членів одного племені живо відчувати їхній племінний зв'язок; крім того, гімнастичний танок є найкраща підготовка до війни, бо гімнастичні танки багатьма рисами відповідають нашим військовим вправам. Важко досить оцінити ролю первісних танків у культурному розвитку людства. Кожен більш-менш високий рівень культури зумовлюється об'єднаним спільним впливом окремих соціяльних елементів, і до війни первісні народи підготовлюються теж за допомогою своїх танків. Очевидно, самі мисливські племена відчувають такий вплив своїх танків. У всякім разі, в Австралії корроборі використовують для того, щоб зміцнити дружні взаємини між племенами. Два племені, бажаючи зміцнити свої мирні зв'язки, улаштовують танок, так само, як адаманці сполучають свої громадські танки з улаштуванням мінового ринку. Для того, щоб зрозуміти вагу таких міжплемінних свят, треба пам'ятати, що вони дуже довго тривають. Наприклад, Лумгольц каже про випадок, коли таке свято тривало цілих шість тижнів.

До цього часу ми не мали потреби розрізнювати танки гімнастичні і мімічні: енергійні й ритмічні рухи дають однакову насолоду. Але мімічні танки, крім того, дають первісній людині те, чого вона не має в гімнастичних танках: вони задовольняють її потребу наслідувати, потребу, яка іноді доходить до страсти. Бушмени, наприклад, мають велике задоволення від того, що наслідують якнайкраще рухи людей або тварин; а в Австралії всі тубільці надзвичайно вміють копіювати і роблять це при кожній нагоді; нарешті, про мешканців Вогняної Землі розповідають, що вони надзвичайно влучно повторюють кожне слово, яке перед ними скажуть, і до того ще копіюють манери й позу того, хто говорив. З цього боку також існує дивна анальогія поміж первісними народами і первісними індивідуумами-дітьми. У наших дітей можна спостерігати таку ж страсть наслідувати, і вона часто виявляється у них також у формі копіювання. Цей нахил, безумовно, існує в усіх людей, але не на всіх ступенях розвитку він виявляється з однаковою силою. На нижчому культурному щаблі він панує в усіх членів суспільної групи, але що більша різність у культурності окремих членів групи, то цей нахил слабший; найменш розвинений організм перш за все дбає за те, щоб залишатися самим собою; тому мімічні танки, які відограють велику ролю в первісних народів, щораз більш занепадають, і зберігаються лише серед дітей, бо в дітях завжди відтворюється первісна людина. Найвищу привабливу силу мають ті танки, що малюють людські страсті, тобто перш за все військові й любовні танки. Дійсно, вони не лише задовольняють потребу в сильних і ритмічних рухах і страсть до наслідування, як усі інші танки, але цілюще впливають на дух і звільнюють його від дикого вибуху страстей, які знаходять тут собі вихід,—одне слово, вони утворюють той катарзис, що його Арістотель вважає за найвищу й найкращу мету трагедії. Цей рід мімічних танків являє собою дійсно перехід до драми, яка в історичному розвитку є не що інше, як диференційована форма танку. Якщо ми хочемо розмежувати танок і драму в первісних племін, нам доведеться спертися лише на зовнішню ознаку, лише на присутність чи на відсутність ритму; по суті ж і танок і драма на цьому культурному щаблі майже тотожні своїм унутрішнім змістом і дією. Драматичну форму більшість істориків літератури та естетики вважають за

наймолодший вид поезії, але ми маємо цілковиту рацію стверджувати, що вона старіша від усяких інших форм. Особливість драми полягає в тім, що в ній подію змальовується одночасно за допомогою мови й міміки. Але в такім разі майже кожне первісне оповідання є драма, бо оповідач, не задовольняючись простою словною передачею, завжди ужавлює мову відповідними інтонаціями та жестами, тобто драматично змальовує подію. За словами Ратцеля, „драматична жвавість і виразність бушменських казок надзвичайно посилюються тим, що в них здебільша слова кожної тварини передається особливим способом, властивим лише цій тварині, і оповідач намагається в кожному випадку надати своєму ротові форму, притаманну даній тварині". Боас каже, що ескімоські байкарі „надзвичайно спритно вміють передавати почуття окремих осіб різноманітними модуляціями голосу". Варто лише подивитися, як наші діти розповідають казки, і тоді легко впевнитись, що первісним і природнім способом оповідання або розказування є драматично-живий спосіб викладу. Діти, так само й первісні люди, не можуть повідомити про щонебудь, не супроводячи своїх слів відповідною мімікою та жестикуляцією; оповідати без міміки й жестикуляції дуже важко, для цього треба вміти так володіти своєю мовою й своїм тілом, як то рідко вміють навіть і культурні люди, а первісна людина майже ніколи не вміє. Отже, чистий епос, очевидно, є пізніша форма поезії.

Щоправда, звичайно драмою називають не просто ужавлене мімікою оповідання про подію, а таку форму твору, коли подію змальовують кілька осіб за допомогою слів та міміки. Але навіть і в цьому вузькому розумінні слова драму можна знайти вже на найнижчому щаблі культури. Згадаємо гренляндську діялогічну пісню, яку наводить Рінк. Якщо ми уявимо собі, що обидва співці не просто передають словами свою пригоду, а повторюють її жестами, то й вийде справжня драматична схема; очевидно, це відповідає дійсності.

У таких піснях-діялогах, що їх можна зустрінути не лише в арктичній Америці, але й в Австралії, ми бачимо один із коренів драми. Другий ми вже знайшли в мімічних танках. Пісня-діялог обертається на драму, якщо її супроводять мімічні рухи. А мімічний танок обертається на драму подій, якщо до нього приєднується слово. Первісна драма зовнішньою формою відрізняється від мімічного танку тим, що в ній рухи учасників, поперше, не ритмізовані, а подруге—іноді супроводять слова. Однак, унутрішню різність важко так гостро визначити. Можна сказати, що драма передає не одноманітну й правильну діяльність, як, наприклад, роботу веслами на човні, а дію в поступовій ході її розвитку; але, якщо ми не будемо нівечити факти, нам буде дуже важко провести різку межу там, де в дійсності одна форма переходить у другу. Однак, у драматичних виставах мисливських племін слова відограють таку другорядну ролю, що ці вистави скидаються більш на наші пантоміми, аніж на драми. Ми гадаємо, що такі пантоміми або драми існують у всіх первісних народів, хоча до цього часу їх спостерігали лише в австралійців, алеутів, ескімосів та в мешканців Вогняної Землі, і більш-менш докладно їх бачили лише в перших двох народностей. Часто згадують про драматичні вистави ескімосів, але, як ми знаємо, їх жодного разу не описували. У нас є лише дуже жваве оповідання про пантоміму, яку виконували алеути перед учасниками експедиції Крузенштерна. „Один з алеутів, озброєний луком, удавав із себе мисливця, другий—птаха. Мисливець жестами дає зрозуміти, який він радий, що знайшов такого гарного птаха, але він не хоче його вбивати. Другий наслідує рухи птаха, який тікає від мисливця. Нарешті перший, після довгих вагань,

натягує лука і стріляє. Птах хитається, падає й умирає. Мисливець танцює від радощів, але потім починає сумувати й шкодувати, що вбив такого прекрасного птаха, і оплакує його. Раптом мертвий птах скакує, обертається на прекрасну жінку і падає в обійми мисливця".

Австралійська драма, яку бачив Ланґ, стосується до цієї північної приблизно так, як жанрова сцена стосується до романтичної феєрії. І тут актори обмежувалися жестами, а керівник вистави супроводив окремі сцени пантоміми поясняльними співами. Вистава відбувалася місячної ночі на лісовій галявині, освітленій великою ватрою. Оркестру становили 100 жінок, тубільців-глядачів було до 500 чоловіка.

„Перша сцена зображувала череду рогатої худоби, яка вийшла з лісу на луки пастися. Чорні актори відповідно пофарбувалися. Вони надзвичайно влучно наслідували рухи й пози кожної окремої тварини: одні лежали, жуючи жуйку, інші стояли і чесалися рогами та задніми ногами, або лизали один одного і своїх телят; деякі дружньо терлися головами. Після цієї буколічної картини, яка тривала кілька часу, почалася друга сцена. Показався натовп тубільців, які почали підкрадатися до череди, звичайно, як то буває завжди, дуже обережно. Нарешті, вони підкралися, і дві корови впали: їх били списами. Глядачам це дуже подобалося, і вони виявили надзвичайну радість. Мисливці мімічно показали операцію, як здирають шкіру, білують і розподіляють здобич, і все це надзвичайно скидалося на дійсність. Третя сцена почалася з того, що в лісі почувся конячий топіт і незабаром з'явився загін білих „вершників". Обличчя акторів було пофарбовано в світло-брунатний колір, а тулуби—в синій або червоний, наче кольорові сорочки; ноги нижче від колін були заплетені пруттям, бо шкіряного взуття не було. Білі посунули просто на чорношкірих, одкрили вогонь і відтиснули їх. Але чорні швидко знову зімкнулися, і почався жахливий герць: чорні почали перемагати. Білі скусювали набої, накладали пістони,—одне слово, точно передавали всі прийоми, що їх уживають, коли набивають рушниці й стріляють із них. Коли падав тубілець, глядачі стогнали; якщо падав в траву білий—навколо чутно було голосний вигук перемоги. Кінець-кінцем, білі мусіли ганебно тікати, а тубільці були так збентежені, що цей взірцевий герць міг легко перейти в криваву дійсність".

За Grosse: „Ursprung d. Kunst".

II. Ведмежа драма сибірських народів

Свята на пошану ведмедя належать до найпоширеніших серед народів Західнього та Східнього Сибіру, у гіляків, айно та інш. Вони пов'язані з шануванням ведмедя, як істоти, що має божу силу й мудрість, ведмедя—сина неба, або верховного бога (остяки, вогули); пов'язані із старим, колись широко розповсюдженим культом, який затримався в покладах европейських вірувань і забобонів нових та старих, що викликали колись догану від церкви. Що збереглося в Европі, як уривчасті переживання, те об'єднується для нас на інородницькому ґрунті в самостійний цикль вірувань і обрядів у різних етапах, від мисливського свята з грою-наслідуванням до культового дійства з божнім героєм ведмедем у його центрі, бо ведмідь—звір священний,—говорить казання. Нумі-Торум, верховне божество, зробив ведмедя представником істини та справедливости на землі: „їжте тільки тих людей і худобу",—сказав він їм, —„що чимсь завинили й яких вам призначено; інших же не чіпайте, бо самі загинете". Отож не дивно, що кожен, хто почуває за собою

гріх, мимохіть тремтить, зустрічаючись з ведмедем; і, однак, кожен прагне полювати його, хоча з острахом, але, поруч того, і з таємною надією, що бог пошле йому такого ведмедя, який чимсь согрішив і якого бог рішив покарати, а виконувати цю кару накаже саме йому, як людині, що йому догодила. Крім того, бог дозволив ведмедеві мститися над тими людьми, які за його життя або після його смерти будуть з нього глузувати або замало його шанувати: хоча його вбито, він усе бачить і чує. Ось чому кожен інородець, що забив ведмедя, намагається довести, що він його любить і шанує, вважаючи, що за всі ці почуття він одержить велику нагороду; він задобрює його і прохає вибачення, говорячи: „Ти прости мене і не суди суворо, адже забив тебе не я, а росіянин: від нього я одержав рушницю, порох, оливо; але я тебе завжди любив та поважав і, щоб довести тобі це, влаштую свято на твою пошану".

Так уявляють собі божественного ведмедя. Подвійність цих уявлень відзначає масу, яка ще не вийшла з боротьби з природою. У небі панує Нумі-Торум і запроваджує істину й справедливість; але їх розуміють наївно й лицемірно: ведмедеві дозволяється з'їдати лише тих, хто чимсь согрішив, і, навпаки, тубілець заспокоює себе тим, що він забив також звіра, винного в чомунебудь. Його бояться, присягаються його лапою й пикою, жінки, обходячи його слід, залишають на ньому, як жертву, хоча б кілька волосинок, а забивши, запевняють його в тому, що люблять його; навіть сами боги нібито приходять упевнитися, чи добре шанують його люди.

Головне полювання на ведмедя, „хазяїна земляного дому", буває восени, але полюють і повесні, і влітку. Коли ведмедя забито в барлозі, його витягають, обов'язково закидаючи аркана на шию, і починають кидатись снігом або мохом і землею для того, щоб очистити один одного. Далі починають здирати шкіру. Для цього на груди й черево забитого звіра кладуть п'ять або чотири поперечні палички, які мають означати застібки з верхньої одежі (ягушки); ці палички розрізають, нібито розв'язують застібки. Шкіру здирають з усього тіла, за винятком голови й передніх лап, де її залишають з кінця пальців до кітичних суглобів. Коли шкіру й м'ясо привозять додому, жінки влаштовують у передньому кутку, як найпочеснішому місці, ліжко для забитого: шкіру розстилають на лаві або полу, під неї підкладають дерев'яні перекладки, три—для самця, дві—для самиці; морду кладуть між лапами і становлять перед нею кілька оленячих постатів з хліба або берести; на очі кладуть срібні монети, на кінець пики одягають берестяний кружечок, на пальці одягають каблучки, якщо забито самку, монети і одягають намордника, тому що жінки не гідні дивитися ведмедеві у вічі і цілувати його в губи, як то роблять чоловіки; а якщо цілують, то через хустку. Тому, коли вони побачать ведмедя, вони закривають очі хусткою. Коли вносять ведмедя в хату, під поріг кладуть сокиру.

Далі починають готувати все для свята, яке відбувається вночі, бо боги відвідують землю переважно вночі і тому можуть бачити, як шанують тінь забитого звіра. Приготовлюють помешкання в хаті, дістають із запасів м'ясо й рибу, горілку й тютюн, повідомляють сусідів про щасливе полювання. Збирається іноді 60—100 чол. запрошених і незапрошених. Свято триває не менш від трьох днів, якщо забито молодого ведмедя; воно триває чотири дні, якщо забито самицю, п'ять—якщо самця; але іноді святкують дванадцять ночей залежно від того, як заможний хазяїн. Якщо в хазяїна не вистачить запасів, сусіди приносять що можуть, причому хазяїн не повертає цього боргу. Іноді шкіру пере-

возять в іншу хату, навіть коли хазяїн цієї хати й не брав участи в полюванні, треба лише, щоб він мав кошти.

Сходяться й з'їжджаються, коли сутеніє. Мисливець, що забив ведмедя, сидить праворуч, поклавши ліву руку йому на шию. Ліворуч ведмедя сидять ті, що грають на сангульдані—музичному струменті на зразок довгої вузької скрині; цей струмент роблять з ялини, натягуючи п'ять струн здебільшого з оленячих жил; щоб грати, його кладуть на коліна і перебирають струни одразу обома руками, причому звук буває дуже м'який і мелодійний. Усі одягнені в найкращу одіж; кожного, хто вперше вступив у дім, де лежить ведмежа шкіра, обливають водою або обсипають снігом, щоб очистити; ті, що входять, цілують ведмедя, а кому доводиться вийти з помешкання, той виходить задкуючи.

Свято полягає в співах, танках, виставах та частуванні. Виставу грають завжди чоловіки; якщо треба вдати з себе жінку, одягають жіноче вбрання і намагаються по змозі наслідувати жінку в ході, голосі й рухах. У виставі беруть участь здебільшого три актори; вони завжди одягають на обличчя маски, переважно берестяні й зрідка дерев'яні, здебільшого грубуватої форми; на цих масках червоною фарбою (нерп) або казановим кептягом роблять брови, вуса й бороду; іноді до носа або до підборіддя підв'язують будь-які кружечки та трикутники, причому носи роблять найогидливіші. Маски повинні переховувати обличчя акторів від ведмедя, тому що він нібито любить забави, але не терпить нахабства; тому неможна танцювати, дивлячись йому у вічі. Убрання акторів звичайні, трохи тільки змінені, наприклад—перевернуті, або з штучним горбом; говорять здебільшого не своїм голосом, і хоча всі присутні чудесно знають, хто грає й хто як одягнувся, жоден із них не може назвати актора його ім'ям, а обов'язково називає якимнебудь вигаданим; навіть учасники додержують цього правила, коли звертаються один до одного. Говорити й робити їм дозволяється все: їхню особу підчас вистави забувають і навіть згодом не згадують; залишається лише слава гарного актора. Ця свобода виконавця доходить до того, що будь-який старшина підчас вистави повинен укупі зо всіма вислухувати весь глум і всі дотепи, іноді надзвичайно влучні, не сміючи їх зупинити; тимчасом іншим разом він був би суворо покарав людину, яка насмілилася вказувати на його хабарі й лихі вчинки. Іноді такі дотепи бувають скеровані й на інших присутніх, що їх удають на кону; на це неможна сердитись: артисти бо користуються з повної свободи рухів та виразів, бо їх уважають не простими людьми, а надзвичайними особами, які можуть набувати вигляду тої або іншої удаваної ними особи. Панує брутальний жарт, цинічні витівки, і публіка бере в них жваву участь, розпочинаючи розмову з акторами.

Кожна ніч починається співами. Троє чоловіків у шапках або взагалі з закритою головою встають перед ведмедем, низько йому вклоняються, беруться мизинцями за руки і, весь час розмахуючи ними, починають співати. Після того, як закінчують кожну пісню, один з почесних гостей, що сидить ліворуч від ведмедя, дзвонить у дзвоника або вдаряє палицею в металеву дошку, після цього йде коротенька павза, щоб співаки могли відпочити, а потім знову починають співати; якщо забитий ведмідь — самець, — співають п'ять пісень, якщо самиця — чотири, якщо ведмідь маленький — обмежуються двома або трьома піснями.

Піснями закінчується перша половина ночі, і після цього хазяїн частує всіх присутніх. Другу половину становить вистава з окремих сцен поруч з танками.

Коли співають, музика не грає. Усі мовчать і слухають із великою увагою; співають без масок та вбрання; співаки іноді міняються місцями, бо співає головно той, хто стоїть усередині, а решта йому підтягує. Коли середній утомлюється, його заступає або один із крайніх, або хтось із присутніх. Мелодія пісень досить одноманітна, раз-по-раз, жвава, повільна, монотонна, весела, сумна. Закінчивши останню пісню, співаки іноді самі починають танцювати, тільки під музику, взявши в обидві руки по хустці, якою розмахують. Співають про ведмедя, як він гуляв у лісі, як знайшов собі подругу, як зробив барліг, про колишнє його життя на небі й на землі; про багатирів і колишні хороші часи, коли не було чужаків, і було всього досить—і звірів, і птахів, і риби; співають про богів, про їхню любов і зненависть один до одного, і про їхнє ставлення до людей. Танки, що їх танцюють між піснями, пристосовані до їхнього змісту, наслідувальні: якщо співають про ведмедя, наслідують його, якщо про лісовиків (менклів)—так наслідують їх з сильними рухами всього тіла, присвистом, топотом, як то роблять на їхню думку лісові боги. Починаючи й закінчуючи новий танок, нову пісню або виставу, вони низько вклоняються ведмедеві так само, як входячи в хату. Між окремими сценами танцюють не лише чоловіки, але й жінки з дітьми, закриваючи обличчя хусткою і втягуючи руки в рукава, щоб не показати ведмедеві голого тіла; коли жінки танцюють, руки їм завжди зігнуті в ліктях і трохи підняті пальцями вгору. Вони підносять і спускають їх у такт музиці. Після кожної сцени актори теж трохи танцюють, але згодом їх заступають інші. Коли останньої ночі виносять шкіру ведмедя, той, хто його забив, питає його голосно або стиха—чи скоро вб'ють нового ведмедя і хто саме його вб'є; як він називає ім'я якогонебудь мисливця і якщо скаже вірно, тоді шкіра легко підводиться з міста. Є й інші ворожіння. Шкіру виносять у тундру або ліс, але жінки не беруть у цьому участи; вони кидають одна в одну снігом, обливаються водою або варять ведмежий зад, що їм віддали (решту м'яса вже з'їли підчас свята), чоловіки в полі варять собі голову, серце й лапи; кісток не розбивають, а розбирають суглоби. Усе, що залишається від тулуба і більш не потрібне, кидають у вогонь, а череп вішають на дерево, певні того, що ведмідь у подяку за таку шану приноситиме щастя всім присутнім на святі. Кожної ночі буває кілька вистав, що супроводять ведмежі свята; останньої ночі відбуваються такі вистави, де дієвими особами виступають боги: їх викликають нібито за свідків у тому, що з ведмедем поводяться дуже хороше. Очевидно, в центрі свята стояв він, основою була мисливська мімічна гра з різноманітними епізодами. Але сюжети цієї гри поступово розросталися, міміка зачіпала інші боки побуту, переходила в блюзнірство; приєднувалися схеми казок веселих і побутових, які примушували забувати про серйозну суть свята. Розглянемо кілька таких вистав.

Почнемо з ведмедя.

Входять на лижвах, нібито здалеку, троє чоловіків, бачать, що зібралося багато народу, дивуються й питають, чого вони сюди прийшли. Один з глядачів відповідає: хіба вони не знають, що ось той убив ведмедя, шкіра його лежить тут же в помешканні, а вони зібралися віддати йому останню пошану. Ті, що прийшли, спочатку ніби не розуміють, плутають слова, жартують, але потім, побачивши шкіру, кидаються до виходу, тискаючи один одного; їх умовляють, зупиняють; вони потроху починають підходити, але тремтять, кілька разів знову тікають, двоє навіть не повертаються, а третій залишається, боязко підходить до ведмежої шкіри і обережно цілує в пику.

У другій сцені два мисливці натрапили на барліг; вони ніколи не бачили ведмедя, але одна розумна стара навчає їх, що це звір, якого вони здобувають і білують. За ведмедя буває ціпок, укритий малицею.

Або з'являється на лижвах інородець-хвалько; він нікого не боїться, для нього немає нічого страшного. Він бачить ведмедя, питає, що це таке; йому кажуть, що це святий звір, але він б'є його по щоці. Глядачі перелякані, віщують йому всякі нещастя, але він не звертає уваги і знову вдає з себе хороброго. Раптом він зупиняється на півслові, обертається, дивиться собі під ноги. Що з ним?—питають його. Він нічого не бачить, але до чогось прислухається, оглядається й нарешті, звернувшися до глядачів, прохає врятувати його від ворогів, що бігають у нього між ногами. Усі починають удивлятись, бачать невеличку мишу і сміються. Але чужакові від того не легше. Він прохає захисту, падає на коліна, прохає забити мишу і дати йому пожити ще трохи. Тут він признається, що всього боїться і зовсім не такий хоробрий, як каже. Глядачі вибачають і починають спільний танок.

Є ще й така сцена:

Батько, мати й син пливуть на річці в човні. Син виліз на беріг, наївся черемхи і вмер. Старі почали продувати його спереду й ззаду, але нічого не помогло. Батько зробив труну і пішов з нею шукати притулку для тіла; іде й співає про те, як одного разу один старий заплутався в лісі, непомітно провалився у ведмежий барліг і як йому, переляканому, ведмідь почав давати в руки якусь грудку; він чув від старих, що бог дав ведмедям на зиму грудку, що ведмідь нібито протягом цілої зими смокче цю грудку і через те не вмирає з голоду. Старий почав лизати цю грудку; полизав і заснув. За деякий час прокинувся, знову полизав, повернувся на другий бік і прокинувся лише тоді, коли під нього потекла вода. Бачить, прийшла весна, барліг укрито водою, а ведмедя й сліду немає. Вийшов з барлогу і думає, куди йому йти; раптом бачить здалеку ведмедя, що кличе його до себе; пішов за ним і за декілька часу вийшов на шлях; цим шляхом і дістався додому. Поки старий співав цю пісню, він не помічав утоми, несучи труну; але потім, відпочивши трохи, вийняв сина з труни, одрубав йому ноги і поніс; далі, коли йому знову було дуже важко нести, він одрубав йому поступово руки, голову, тулуб, а потім покинув і решту; зосталась лише труна. Приходить старий на місце, а жінка прийшла туди раніш, випередивши його; вона захотіла ще раз подивитися на сина; звичайно, в труні його не знайшла. Чоловік зробив здивоване обличчя і відповів, що, очевидно, Нумі-Торум узяв їхнього сина на небо. Жінка йме йому віри і, радіючи, починає танцювати вкупі з ним. В інших сценах жінка чинить шкіру соболя і при цьому співає, як соболь живе в лісі, виводить дітей, учить їх ловити здобич і уникати пасток; або змальовується злодія, що підчас рибного лову потрапив на гачок; або людину, що вважає свою тінь за живу істоту і дивується, як вона наслідує всі рухи; або людину, що уві сні проганяє комах.

Далі розпочинається галузь анекдоту й побутового жарту. Самоїд увозить жінку остяка, в якого гостював, напоївши його певним напоєм з мухоморів. Або молодий інородець посватав дочку старого, що жив недалечко, але жодного разу він не бачив її обличчя, бо вона постійно закривалася хусткою. Він почав благати Нумі-Торум, щоб той допоміг його лихові. Коли він одного разу приїхав до неї, раптом знявся вітер і зірвав хустку з дівчини; наречений перелякався, побачивши, яка вона гидка. Він повернув човна і почав гребти й оглядатися, чи не їдуть

йому навздогін, а вдома ще одпльовується й глузує з себе і з нареченої, а богові дякує за те, що він урятував його від такої жінки.

В одній п'єсі виведено дурня, молодшого з трьох братів, що завжди трапляються в казках. Він попрохав, щоб брати взяли його на полювання, і все робить навпаки. Він не вміє навантажити нарту, тягне її в протилежний бік; йому наказують розбирати сніг, а він почав кидати його в обличчя, звеліли нарубати палива, а він їм ноги поодбивав, попсував і вечерю. Побили його брати. Коли другого дня вони пішли на полювання, молодший брат почав потихеньку робити сангульдан. Увечері брати принесли соболів та векш, а молодший розповів, ніби він побачив стільки звіра, що в нього очі розбіглися, але нічого не пощастило забити. Те ж саме трапилось і з вечерею: він нічого не здобув, довелося братам поїсти самої сухої риби. Коли вони знову пішли на полювання, дурень скінчив сангульдан і сховав його в сніг; другого дня, залишившися сам удома, він грав на ньому аж до світанку. Третього дня він знову грав цілісіньку ніч; почали брати його шукати, чи не з'їв його ведмідь; раптом один з них чує: хтось здалеку грає. Свиснув другому братові, але той, хто грав, почув цей посвист, злякався і кинувся ховати свій сангульдан; однак, глядачі запевнили його, що це не посвист, а вітер; коли почувся посвист удруге, його заспокоїли, що це заскрипіли його лижви. Нарешті, брати підкралися, схопили дурня і почали вимагати сангульдан. Спочатку він не давав, але потім віддав; вони почали грати —нічого не виходить, а коли заграв молодший, сангульдан зазвучав так, що всі почали танцювати.

Ми зупинилися докладно на ведмежому святі, бо на ньому можна дуже влучно простежити зародження культової драми (якщо можна так називати вищезгадані сценічні епізоди) з обрядового хору, який мав на меті вплинути на успішність полювання. В основі все те ж мімічне дійство, як „буйволовий танок" північно-американських індійців, який має привабити буйволів на покинуті ними лани; в австралійців існує така сама гра, яка малює облав на табун, полювання на звірів, білування тулуба й т. інш.; подібний зміст має одна із сценок ведмежої драми. Тут старовинні драматичні частини обряду ще легко виділити з пізніших нашарувань: хор із солістом на чолі співав про ведмедя, як він живе в лісі й на небі, і т. інш., наслідуючи в танках його рухи тіла. До цих сюжетів пісень приєдналися інші подібні, і межі мімічного дійства поширилися; і те й друге дало зміст окремим сценам з окремими виконавцями-акторами. Вони не професіонали, і, здається, ніщо не вказує на те, що вони спеціяльно зв'язані з культом; між окремими сценами вони самі танцюють; це, можливо, показує, що вони пов'язані з хором, який танцює, і що з цього хору народилася сценічна частина обряду. Вони постійно мають стосунки з глядачами, що втручаються в їхнє дійство, і водночас вони стоять окремо, на час гри набувають інші прізвища, їх вважають не простими людьми, а такими, що можуть перевтілюватися в бога, в демона. Мімічні дійства мали на меті покликати нетутешню силу для того, щоб вона взяла участь у людських справах, і можна уявити собі, що в ранішню годину культової драми межа поміж наслідуванням об'єктові і самим об'єктом зникала; драма оберталася на змову в лицях,— це я вже зазначав, говорячи про початки релігійної драми в некультурних народів.

Звідси вживання масок: їх могли використовувати, щоб наслідувати, а далі—для культу, виділяючи певних осіб з цілого натовпу: якщо нам кажуть, що маски ведмежої драми мусять закрити обличчя тих, хто грає ведмедя, який не любить нахабства,—таке пояснення, очевидно,

пізніше, етіологічне. З погляду такого ототожнення можна зрозуміти й свободу слова, яку дають акторам і яку вони зберігають, як спадщину.

За Веселовським.

III. Театральні елементи в обрядах старого українського села

В останках нашої старої обрядовости, особливо у веснянім циклі, заховалось багато такої старовини, яка в своїх хорах, діялогах, танках, хороводах, забавах доносить дуже ранні, навіть зародкові форми словесно-музичної дії. Як на тип дуже архаїчного хороводу, можна вказати т. зв. „кривий танець", котрим майже завсігди (Чубинський, III, с. 32) розпочинаються весняні гри,—це може вказувати на хронологічне першенство цієї гри; про це говорить її глибока примітивність. Учасниці-дівчата беруться за руки і довгою чередою бігають поміж трьома застромленими в землю кілками.

„Кривого танця йдемо
Кінця ми не знайдемо:
То в гору, то в долину
То в ружу, то в калину".

Усі додатки, які приєдналися до цього мотиву, мають явно пізніший характер. Первісна ж вага лежить, очевидно, не в тексті, не в пісні, а в русі, в хороводі. Перше завдання цього хороводу—підняти настрій, розбудити енергію.

Іноді хороводи мають ще на меті своїм екстазом, збільшеною енергією й волею розбуркати природні сили, збудити їх до життя. Вони, очевидно, входять у ту сферу мімічно-магічних дій, що їх соціологи тепер часто звуть терміном intichiuma.

Елементи гри, з одного боку, і словесний та музичний розвій пісні,—з другого, зробилися самоціллю і, відтиснувши на другий плян мотиви магічно-мімічні, затамували цей первісний характер дії. Наприклад, у такій веснянці, як „горошок", можна бачити теж первісно-магічну операцію, де виступає також імітація рухів звіра чи рослини, яку хотять примусити краще розплоджуватися.

Це бажання—хороводними, імітаційними рухами допомагати зростові корисних рослин,—очевидно, лежить в основі різних веснянкових дій. Слід гадати, що вони й були такими веґетаційними магічними діями перш, ніж обернулися на простенькі гри молоді. Або, коли розглянути таку гру, як „мак", можна її теж зв'язати з такими магічними веґетаційними танками-діями того часу, коли аґрарна обрядовість запанувала над усіма іншими, і всі ці танки мали тепер на меті збудити корисні природні явища, ворожі й шкідливі. Такі магічні дії ми зустрічали й в інших народів, як, наприклад, в австралійців, що в своїх обрядових діях переводять засів трави, яку споживають. Багатство руху, тісне об'єднання слова з пантомімою, з танком, хороводом, надає їм дуже архаїчного характеру. Часто-густо пісня тут стоїть на другому місці, а на перше висувається танок та ритм. Тут ми бачимо й надзвичайно цікаві елементи діялогу й драматичної дії. Щоправда, вони дуже примітивні, але траплялося, що вони набирали й розвинених форм. Наприклад, Купальська обрядовість, або похорони Кострубонька, що ми їх розглянемо далі, дійшли до нас у дуже невеличких останках, а в дійсності могли колись мати далеко багатшу драматизовану форму.

Однак, слід сказати, що магічний елемент в обрядовості спостерігається не лише в іграх та хороводах; його багато й у звичайних—наприклад, закликаннях весни, що в своїй основі є не просте привітання весни, а дійсно магічний обряд: своїми закликаннями її хотять змусити прийти скоріш і дійсно принести все те, що від неї чекають. Таку ж саму мету мали, очевидно, і закляття морозу, що заховалися в різдвяно-новорічних обрядах, коли співали:

„Смерть з морозом танцювала
Та за море десь пігнала,
. . . . . .
Смерте, смерте, не вертайся,
Ти, морозе, не з'являйся"...

Кажучи про колядковий матеріял, Потебня справедливо говорив, що ці описи багатства, життя, краси, мудрости господаря, що ми в них зустрічаємо, це не є простенькі поетичні прикраси, а магічні закляття на щастя, і спираються вони на віру в чудодійну властивість слова наводити те, що ним сказано, і так само, як веснянщики, нібито накликають весну з її дарунками, так колядники накликають своїми піснями багатство, шану й славу на господаря. Це накликування вже майже зникло, як колективний обряд, але в індивідуальному вжитку воно збереглося з усіма своїми елементами театральности. Наприклад, на думку селянина, сіючи мак, треба почухати голову і приказати: „щоб головки в моїм маку були такі великі, як моя голова", і „щоб маку було так багато, як багато на голові волосся". Побачивши весною вперше диких гусей, треба підкинути вгору трохи соломи і сказати: „Гуси, гуси, вам на гніздечко, а нам на здоров'ячко". Цю солому потім зібрати і вложити квочці в гніздо—ні одного яйця не пропаде. Або, наприклад, щоб горобці не клювали на полі збіжжя, треба скинути сорочку, кинути горобцям трохи землі, а потім з тою ж землею три рази оббігти поле, приказуючи: „агу, горобець, і я молодець".

Так само багато магічної дії в похоронній обрядовості примітивної людини. Справа в тому, що примітивній людині не вірилося, що смерть—то є природний і неминучий кінець живого створіння. Примітивній людині здавалося, що це є насильство, і тому родичі повинні були вжити всіх заходів, щоб тільки видерти кревного з влади цієї ворожої сили і повернути його до життя.

Отже, всі заклики до небіжчика, прохання повернутися, описування всіх сумних пригод, які чекають його в могилі,—це все засновано на вірі в те, що він дійсно може повернутися назад. І лише тоді, коли родичі впевнюються, що він повертатися не хоче, чи не може, тоді вживають заходів, щоб він там мав усе, потрібне йому за життя. Звідси й з'явилося голосіння, що в дійсності є магічна дія, перейнята театральністю, причому слід сказати, що плач західніх слов'ян повторювався періодично при поминках або підчас обрядового годування небіжчика. Але цей обряд не залишався до кінця сумним. Наприклад, похоронний князівський обряд закінчувався „тризною". Спочатку це слово визначало всілякі військові забави, ігри, вистави, що відбувалися на похоронах вояків та старшин.

Щоправда, в цій похоронній обрядовості ми знаходимо більш ліричних елементів, аніж драматичних. Останні ми бачимо в тих діялогах, у формі запитань, які пропонують мерцеві, і тих відповідів, що дають від його імени. Але в самих причитуваннях є елемент драматизму, і тому, якби висловлювати їх, припустім, на кону, вони могли б справити вели-

чезне враження. І, нарешті, ще більш виявляється цей елемент театральности саме в цій зміні настрою, що про неї ми говорили вище. На Україні нещодавно існував звичай справляти поминки з музикою. „Музики! Ну, заграйте, та так, щоб плакало все навзрид!"—звертаються присутні. А коли музика дійсно заводить сумної і всі починають плакати, ми чуємо нового наказа: „Годі, чи не перестанете ж грати? Не бачите, як всі взридали, мов сизнову рідного хоронять?" Скрипаки змінюють мелодію, і присутні, безпосередньо від плачу, переходять до танків. Зразок таких обрядів-вистав ми бачимо й у „похоронних забавках", „іграшках при грущі", що трапляються в Карпатських та Прикарпатських селах, а також на Поділлі. Найбільш зустрічаємо цих „забав при мерці" на Гуцульщині, де відомий дослідник Шухевич записав їх 23 види. Одні з них—то є просто веселі нескладні ігри, а в інших помітні сліди чи то релігійного, чи то бурлескного міму. Тому їх можна розглядати, як один з видів народньої драми. Отже, плачі й голосіння затрималися в повній свіжості в багатьох місцевостях України, і навіть від кінця минулого століття ми ще маємо нові записи. Виголошують їх головно родичі померлого. Щоправда, існували раніш професійні плакальниці, та тепер, мабуть, цей звичай найматися до плачу зник. До певної міри елементи магічности ми маємо і в „робочій" пісні. Наприклад, за таку можна вважати відому пісню „А ми просо сіяли". Очевидно, ця пісня, що тепер має значіння хороводу для парування, в основі своїй має робочу магічну мету.

У міру того, як у житті нашому розвивалися інтереси хліборобства і як це хліборобство обіймало центральне місце, вся первісна хорея зосередилася навколо хліборобського календаря, тобто навколо змін пори року, і весь словесний і дієвий репертуар щільно сполучився із зв'язаними з ним святами та обрядами. Але тут треба зазначити, що обряд—тут елемент магічний, культовий; його щораз більш витісняли й заступали елементи забави, і, здебільшого, забави еротичної в широкім розумінні цього слова: зближення й парування молоді, приготовлювання й зав'язування подружжя.

Чималою мірою це позначилося на тому обряді, що є найцікавіший для історика театру, а саме—на різдвяному.

Це свято не лише заховало в собі найбільш елементів хліборобських магічних дій, але забрало в себе й чималу частину того, що було зв'язане з іншими святами й уціліло від натиску та руїнницьких домагань церкви.

Старий річний круг починався місяцем перед Колядою, і досить багато обрядів магічних виконувалося між листопадом та 4 грудня. Однак, з них мало що збереглося, бо частину їх увібрав у себе різдвяний цикл, а частина розтанула в „досвітках". Наприклад, зберігся звичай на Введення (21 листопада) з вечора святити воду. Беруть воду в такім місці, де сходяться три води, проливають її через полум'я і збирають у миску. Така вода, мовляв, допомагає проти річних хороб. День перед тим і в саме свято обсипають корови насінням, мастять маслом вим'я, щоб давали багато молока, і обкурюють їх з різними приговорами, щоб ніхто не відібрав того молока.

Але всі головні церемонії та обряди і зустріч нового року перейшли на Різдво і скупчилися біля Календ-Коляди. Як уже зазначено вище, основна мета цих обрядів—магічною дією, словом і ділом інсценувати образ багатства, щастя, миру й спокою в своїй хаті і, завороживши їх, забезпечити собі їхню присутність на цілий наступний рік. Починається святочна дія магічним добуванням нового вогню. Його запалюють на

припічку 12-ма полінами, що їх заготовлювали 12 день, для 12 різних страв, які зготують на святочну вечерю. Ці страви всі зроблено так, щоб у них увіходило все те, чого вживають, як харч.

Тут роблять і різні магічні акти: наприклад, варячи кутю, господиня квокче, щоб кури добре неслися. Іноді це робить і вся родина. Далі, господар, підстилаючи худобі солому або сіно, мукає, як корова, мекає, наче вівця, ірже, як кінь, щоб худоба велася. Відбувається також закляття лихих сил. Існував також магічний, просякнений театральністю обряд обходити на новий рік поле з плугом і посівати його зерном. Відомий дослідник Чубинський каже: „орють землю і ніби приготовляють до засіву, піснями й рухами представляючи оранку".

Увечері першого чи другого дня Різдва починають обходити хати „колядники". Але нас цікавлять, головно, звичаї „москолудства", тобто маскування. Про нього згадують найстаріші пам'ятники української літератури, а наприкінці XII ст. розповідає Інокентій Гізель, автор Синопсиса. Ми вже знаємо, що ці маски були звірячі, здебільшого цапині. Можливо, цей звичай можна зв'язати з римськими Брумаліями, коли також відбувалися свята, просякнені магічністю й театральністю (24 листопада—17 грудня, присвячені Діонісові), коли учасники одягали цапині маски.

Козу в нас здебільшого роблять з дерева, тулуб укривають хутром, а під цією шубою переховується той, хто цю козу носить. Під музику хору коза танцює. А далі хазяїн наказує їй привітати господаря хати та його родину. Однак, тут коза, можливо, відограваля й ролю так званого „полазника", що приносив щастя в хату господаря:

„Де коза туп-туп—там жита 7 куп",
„Де коза рогом—там жито стогом",
„Де коза хвостом—там жито кустом".

Отже, можна гадати, що суть усіх цих обрядів полягала не лише в співах та танках, але всі ці ігри мали інший магічний зміст. Про це почасти говорять і діялоги, які супроводять різдвяні виступи кози. Іноді ці виступи розростаються в цілу побутову інтермедію, яка хоч і має занадто непослідовний і неясний сценарій, але дієві особи її нагадують нам тих осіб, що ми зустрічаємо в літературних українських інтермедіях XVII—XVIII ст.

З таких народніх інтермедій можна згадати „козу", що її записав Х. Ящуржинський на селі Харківці, Гуманського повіту. Крім самої кози, в інтермедії беруть участь і інші масковані: дід-поводар, циган, єврей, лікар, козак і Маланка (з нею далі ще зустрінемось). Крім танків безпосередньо, коза виконує ще низку мімічних рухів. Щодо словної частини, вона належить дідові: дід розмовляє з козою, дає їй понюхати тютюну, славить її, співає їй пісень, аж поки вона не здихає. На допомогу дідові приходить лікар, накреслений дуже кумедними рисами. Не обіходиться тут і без кумедної бійки єврея з циганом, яку припиняє козак, розганяючи їх шаблюкою. Звичайно, в цій виставі дуже бракує не лише єдности дійства, але й дійства взагалі.

Друга святкова гра „Маланка", відома головно в Галичині й на Поділлі та ще по деяких місцях України, ще більше втратила свій зміст,—„Маланку" грають 31 грудня. У ній бере участь ще більш народу, аніж у „Козі", але дієві особи майже всі ті самі, що й у козі: дід у масці, єврей, коза, циган, фершал і, нарешті, сама Маланка. Маланку зображує хлопець у жіночому вбранні. На обличчі йому маска вимащена кептягом; крім них, смерть у довгій білій сорочці і білій масці, кобила—та сама чортівська кобила, що проти неї так гримали

проповідники. Роблять цю кобилу з кошика: повертають його денцем угору, вкривають простирадлом, попереду причіплюють дерев'яну конячу голову, а позаду—хвіст з коноплі. Усередині денця роблять дірку, в неї залазить верхівець. Прикріпивши таку „кобилу" до свого пояса, він рухається вкупі з нею. Іноді до цієї компанії прилучаються ще генерал з генеральшею і ведмідь-хлопець, обкручений з голови до ніг соломою. Його водить циган, що виконує одночасно й обов'язки міхоноші. Переодягнувшися так, усі обходять 31 грудня хати, танцюють і співають пісню про „Маланку", виставляючи її чи то як коханку якогось Василя, чи то як його дочку, чи то просто як ліниву пастушку (можливо, цей зв'язок пояснюється календарним зв'язком св. Маланки 31 грудня й св. Василя—1 січня). Гра тут дуже простенька. Але маскування зовсім не має зв'язку з текстом пісні, а в самій грі немає інтриґи. Щоправда, актори, здібні до імпровізації, можуть зробити її дуже смішною, особливо якщо виконувати другий її варіянт. Тут Маланка, комедійна постать, що робить усе недоладу і до того зрадлива дружина, танцює з дідом, а потім раптом занедужує. Смерть убиває її косою. Невтішний дід шукає порятунку, і на допомогу йому приходить фершал. Він лікує її музикою або ліками. Ця „Маланка" є, очевидно, уламок. Але змісту його не розуміють ні виконавці, ані дослідники. Однак, для історика театру ці уламки дуже цінні, бо можуть допомогти з'ясувати будь-який ступінь у його розвитку.

У цих колядницьких „таборах", що останніми часами описані в кількох гуцульських околицях, проглядає навіть щось на зразок первісної професійної акторської організації. Великі ватаги веселих людей обходили міста й села і навіть силоміць удиралися в хати, а далі вимагали подяки за свої вистави. Отже, так само, як ці старі професіонали, колядники до певної міри мають своїм завданням „звеселити" господаря. Ця веселість і в колядників має, як у вищезгаданих „скоморохів", характер досить глумливий та масний. До цього мистецтва привчаються довгою практикою, і ядром такої організації є колядники, що вже кільканадцять років ходять з колядою. Цілу Пилипівку вони влаштовують проби свого репертуару, приблизно „на Миколу" розподіляють усіх членів на табори, обирають ватажків і формують ватаги по 12 чоловіка. З кожною ватагою йде „виборець"—скарбник, скрипник і „кінь"—міхоноша. Перед колядниками йдуть певним церемоніяльним танком танцюристи. Увійшовши до господи, виконавши всі належні дії, колядники наприкінці танцюють „кругляка", тобто оточують колом господаря, господиню й свого скрипника, що грає „кругляка", і танцюють, „щоб ґаздам було весело через цілий рік жити".

Але дуже цікаво, що такий „кругляк" справляють на пасіці, і тут він має ще більше рис релігійної відправи. „Коли господар держить бджоли, він веде колядників туди, де влітку стоїть пасіка. Там колядники стають колесом, упадають на коліна, роблять перед собою хрести своїми топірцями, укладають їх потім „бардками" до середини, а держаками до себе і складають докупи свої шапки на бардки—„бо то значить так, як рій, бджоли". Господиня насипає в шапки пшеницю, принесену в запасці. Далі, колядники, взявшися за руки, крутяться в один бік за сонцем, „щоб рої не втікали", приспівуючи веселу пісню, „щоб рої були веселі". Пшеницю з шапок зсипають назад до запаски господині і примовляють: „Дай боже, щоб ся пасіка була така велична, як свята були величні". Цією пшеницею господиня потім посипає вулики, виносячи їх на пасіку, і теж примовляє: „Щоб на вас так нічого не нападало, як на ці свята на нас нічого не нападало".

Цю організацію колядницької ватаги, настирливі домагання грошевих подарунків, клоунські елементи в цій грі акад. Грушевський розглядає, як залишки скоморошества.

Обрядовість Нового року й Водохреща теж має в собі елементи театральности, але, порівняно з вищезазначеними, не дає нічого нового, крім магічних дій закликання щасливого року. З них можна відзначити ніби „щедрівки". Наприклад, на „щедрий вечір" батько присідає за купою хлібів і питає дітей: „Чи не бачите мене, діти?"—„Не бачимо, тату".—„Дай же боже, щоб і на той рік не побачили". На новий рік „засівають збіжжям", тобто хлоп'ята обсипають з рукавиці господаря й хату. Далі їх просять сідати в хаті, „щоб усе добре сідало: кури, гуси, качки, рої та старости".

Але взагалі обрядність щедрування є продовження колядування. Цікавий звичай, просякнений знову таки магічною метою, перев'язувати дерева соломою, а неродючі залякувати: таке дерево стукають сокирою і загрожують зрубати, і хтось з родини, сховавшися за деревом, від його імени просить не рубати. Після цього діялогу оборонець дерева перев'язує його перевеслом.

Весняні обряди колись, очевидно, мали ще багатший зміст, аніж новорічні. Вони припадали, однак, на великий піст, і церква постаралася вжити всіх заходів, „щоб цю весняну радість перенесено на великодній тиждень".

Прологом цього весняного циклу є „зустріч літа з зимою" і їхня боротьба за панування. Цей весняний період починався з появою перших птахів, і 9 березня пекли з тіста жайворонків; діти, розносячи цих жайворонків, співали „веснянки", де закликали весну. Це „виглядання" весни обіймало перший весняний місяць. Другий цикл весняних обрядів одкривається Благовіщенням, і їх розпочинає „кривий танець", який ми вже згадували. Але церква все перекинула на Великдень, і тому навколо нього скупчилося багато фраґментів весняної обрядовости, тим більше, що Великдень—свято рухоме і могло стрінутись із Благовіщенням і з „св. Юрієм".

Щодо літніх та осінніх обрядів, слід сказати, що вони часто переходили одне в одне, тобто мінялися місцями; їх пристосовували то до одних, то до інших днів календаря. Наприклад, цікавий обряд був—наряджування тополі на зелених святах на Полтавщині: дівчата вибирали одну з-поміж себе на „тополю", прив'язували їй руки догори до паличок, убирали намистом, стрічками, хустками і водили по селу, співаючи:

„Стояла тополя край чистого поля.
Стій, тополенько, не розвивайся,
Буйному вітроньку не піддавайся".

По деяких місцях ця гра входила до Купальського циклу. Так само й вищезазначена весняна гра „Ляля" має подібний собі обряд і на „Купала". Найкращу дівчину садовлять у ямку, зав'язують їй очі і дають вінки із свіжих та зів'ялих квіток. Дівчата водять хоровод і „купало" роздає їм вінки. Котра дістане свіжий вінок—вийде щасливо заміж, котра із зів'ялих—та нещасливо. Очевидно, і цей обряд є останок якоїсь магічної дії, яку ми ще не можемо собі з'ясувати.

Саме тому, що літні свята розірвалися і поділилися поміж „клечальною неділею" (зеленим святом) і святами Купальськими, важко зрозуміти значіння тої цікавої оргії, яка зв'язується із закінченням „святої неділі". Вона найчастіше зветься „розигри", відбувається або

на перший понеділок „Петрівки“, або одночасно з Купальськими обрядами. Найцікавішою рисою цієї оргії, що, доречі, підходить до них своїм характером, є те, що справляє її не молодь, а заміжні жінки, то з участю чоловіків, то без них.

Закінчення польових робіт також викликало до життя кілька обрядів. З них найтеатральніші, тобто просякнені магічними діями, є обжинкові церемонії. Наприклад, поле дожинають до останньої купини збіжжя. Цю останню купину з різними обрядами зав'язують „на бороду“ Волосові, або Іллі, або Спасові. Парубкам, наприклад, кажуть пролазити через цю бороду. Засівають збіжжя між стеблом, промовляючи: „Роди, боже, на всякого долю, на багатого й на бідного“; ворожать про наступний рік, кидаючи позад себе серпи, і т. д. Очевидно, цей звичай виник через потребу дати притулок „польному духові“, представлюваному у виді цапа, бо ця остання недожата купина так і зветься „цапом“. На Волині ця купа зветься „бородою“ Волосовою, а іноді й Спасовою, мабуть через те, що свято закінчення обжинок переносили на Спаса. Коли поле вижато, в'ють із піснями вінок, одягають одній дівчині на голову, і потім уся робоча дружина йде з піснею до господаря. Крім цієї церемонії передання вінків господареві, очевидно, були ще якісь магічні обряди. У Білорусі бо є звичай закликати спориш (рай, райок), очевидно, символ урожаю, до себе за тесовий стіл, сісти на покутті на золоті і трапезувати.

Посвячення вінків на Спаса, разом із овочами і всяким іншим урожаєм, зв'язало обжіночні обряди із Спасом. Він же замикає собою й цикл аґрарних свят.

Можна гадати, що найкраще з усіх народніх обрядів зберігся весільний обряд. Він найбагатший драматичними елементами і вже давно з цього боку цікавить дослідників. За ним закріпилася назва „релігійно-побутової драми“; починаючи з Квітки, українські драматурги часто використовували його, як матеріял для сценічної дії, і робили спроби виставляти його на кону з усіма етнографічними подробицями. Театральність українського весільного обряду одразу впадає на очі; однак, звичайно в очах виконавців його, це не є комедія, а важлива справа, яку заповідала нам старовина. Крім того, ця справа для них має й релігійне значіння, не менш, як і церковне вінчання.

IV. Українське весілля, як драматична гра

Розглядаючи обряди українського подружжя, професор Потебня визначив той міцний зв'язок, який існував між ідеєю подружжя й воєнної відваги і вдачі. Він зазначив також і той цікавий факт, що в різних слов'янських племін слово „храбр“ означає не лише героя, але й „жениха“. Він навів різні приклади, де здобуття дівчини і шлюб з нею мають форму здобуття міста й перемоги над ним, а здобуття міста, престолу малюється у формі сватання.

Розглядаючи зміну соціяльних умов нашого народу, ми бачимо, що в ідеї подружжя довго панує думка про примусове заволодіння жінкою, і тому, навіть далеко пізніш, коли шлюб обернувся на акт добровільного свобідного вибору, майже у всіх народів у шлюбних обрядах залишилися спогади про шлюб насильницький.

Крім того, рід завжди був культовою замкненою групою, і тому перехід дівчини з роду матері в чужий рід примушував родичів розглядати це, як акт насильний, що ніби стався без їхньої волі та згоди.

Тому навіть, коли шлюб має всі ознаки добровільности, звичай примушував або обидві сторони, або лише родину молодої симулювати свій гнів та бажання помсти.

Отже, весільний обряд в основі своїй є цікаве сполучення двох форм шлюбу.

Перша форма—це добровільне порозуміння, коли старости обох родів складають межи ними повну угоду. Староста молодого починає переговори з родиною молодої, і, коли та дає згоду, він викупає дівчину в її родичів для молодого. Староста дівчини й собі пильнує, щоб відбулися всі ті обряди, які забезпечать молодій законний, безпечний та щасливий перехід. Усю цю церемонію становлять, звичайно, під протекторат релігії. У піснях, що супроводять цей обряд, закликають і райське дерево, як символ живої сили нового подружжя. Велику ролю в обряді відграє вода,—їх кроплять водою підчас весілля, а „після комори" ведуть умиватися або купатися перед вступом у шлюбне життя. Далі молодих переводять через вогонь, щоб довести повну владу чоловіка над жінкою. Хліб, що ним обмінюються, освячує нове подружжя і служить йому фундаментом. Він стверджує, посвячує й благословляє подружжя.

Оба роди на кожнім кроці підкреслюють, що союз цей добровільний, радісний і веселий („весілля"). Щоб це підтвердити, на чолі поїзду молодого йде „світилка", дівчина з його роду, яка немов ґарантує, що рід, віддаючи свою дівчину, може від роду молодого дістати собі іншу. Це ж саме значіння мав звичай обох свах зустрічатися на порозі хати молодої з хлібом, сіллю й засвіченими свічками. Вони цілувалися тут. ставши правими ногами на поріг, і зліплювали свічки докупи, визначаючи тим цілковите єднання нової пари.

Але в це тихомирне родове свято врізується й зовсім інша насильницька форма здобування дівчини, тобто обрядова симуляція „умикання" дівчини. Спочатку вона дійсно існувала поруч з формою добровільного шлюбу. Але згодом її було включено у весільний обряд з рисами другорядної ролі.

Цей обряд „умички" такий:

Звечора, коли сутеніє, на дворищі молодого збирається вся його „дружина"—з родичів, але нежонатих хлопців. Далі відбувається цікава церемонія „присяги" дружини на вірність та солідарність у поході. Дружко на рушнику веде молодого в кожусі. Так усі, держачись за руки, тричі обходять круг столу, що на ньому стоїть миска з горілкою й черпаком. Після кожного разу всі пьють ложкою горілку з миски, зав'язуючи таким чином союз, наче побратими.

Після цього дружина виїздить, як радить пісня, по можливості тихо. Під'їхавши до двору молодої, поїзд бачить, що ворота замкнено, а в дворі натовп хлопців з роду молодої, що симулюють свою готовність до бою. Однак, коли поїзд молодого вступає кінець-кінцем у двір, мотив воєнного нападу розпливається в релігійних та еротичних обрядах.

Очевидно, тут було кілька варіянтів. З одного боку, молодий та його ватага поводилися, як справжні насильники. Наприклад, молодий удавав, що бив тещу „канчуком" і силоміць відривав молоду від столу. Іноді обряд змінювався так, що рід молодої нібито одбив напад молодого, і йому доводиться пересадити через тин парляментерів, закінчувати справу викупом. Або, не взявши молоду силою, молодий „підкупає" її брата. Той, узявши гроші або зброю, пускає молодого на своє місце, а сам „тікає", ніби боячись кари за зраду. Кінець-кінцем молодий займає місце біля молодої, і тоді починається друга частина весілля, заснована на добровільності шлюбу.

У зв'язку з обрядом дружинного оволодіння дівчиною стоїть і оргіястичний елемент весільного обряду. Тут, власне, зливаються два обряди: один—старе веґетаційне свято, магічні дії, що накликають розмноження; це—екстатичні танки, хороводи, співи. Другий—у низці церемоній і співів підкреслюється права всієї дружини на молоду. Однак, значіння цієї останньої церемонії, яка визначається оргіястичними танками молодої з дружиною молодого, ще не з'ясовано. Ці паралельні обряди, переплітаючись та доповнюючись щораз новими релігійними, магічними й символічними обрядами, кінець-кінцем і утворили цю складну драматичну дію, яку дослідник Вовк влучно назвав „літургією". Ця дія поділяється на три головні акти: сватання, заручини, весілля. Очевидно, сватання було першою найменш розвиненою формою „шлюбного звичаю" і колись само давало всі права шлюбу. Далі прийшла розвиненіша форма „заручин" і, нарешті, найрозвиненіший весільний обряд. „Перший обмежується обрядовими розмовами сватів та батьків. У другому вже беруть участь обидва роди. Вони утворюють хори, які своїми співами інтерпретують становище й почуття дієвих осіб. Тут дія вже набуває рис повного драматизму: з хорами сплітаються співи сольові, просякнені глибоким ліризмом. Нарешті, в третім драматична дія розгортається в надзвичайно багату й складну систему релігійних обрядів і символічних актів, які переплітаються з ліричними картинами, іноді жартівливими суперечками, метою яких є послабити ліричне напруження, не дати йому перейти в трагедію і порушити радісний „весільний настрій дійства".

Очевидно, ми можемо тепер напевно сказати, що українське весілля, яке своїм складом найбільш відповідає старо-римському весільному ритуалові, заховало в найбільшій недоторканості риси старо-слов'янської родової драми, і так повно, як жодна з інших слов'янських народностей. Однак, нас зараз цікавить не цей його історично-культурний бік, а суто-театральний.

З цього погляду весільний обряд можна було б поділити на три великі акти: сватання, заручини й весілля у власному розумінні цього слова. Кожен акт і собі розпадається на низку сцен, які тричі повторюються в кожній дії, щоразу більше розвиваючись і ускладняючись: сцена крадіжки, опору з боку кревних нареченої, замирення сторін, що борються, викупу нареченої в її родини, релігійних обрядів, завивання вільця, вінків, печіння паляниці, переодягання і символічну дію матерів і вступу молодих у шлюб. Словесна частина драми складається з прозаїчного діялогу, який варіюється навколо раз назавжди даних тем, ліричних монологів нареченої, то радісних, то сумних; але ці монологи в українському весіллі не переходять у плачі й причитування велеруського весілля і партії хору, які коментують дію сумними, або врочисто-величальними, або буйно-бакхічними піснями. Пісня, звичайно, сталіша прозаїчного діялогу в своєму тексті, але й вона припускає різноманітні варіянти. Найголовніше, однак, те, що в цьому обряді багато дії. Коном для цієї дії по черзі буває або дім нареченої, або нареченого, або двір і вулиця, що до нього належить; головні дієві особи є: наречений—„молодий", він же князь, його військо—дружина, свати нареченого, що у вигляді мисливців приходять у дім родичів нареченої з палицями—знаком своєї посольської місії, і т. ін. особи. Ролю декорації відограє реальна обстанова хати, звичайно прикрашена для врочистого свята різною спеціяльною бутафорією. Треба також мати напоготові рушники для того, щоб ними зв'язати хитрих мисливців (сватів), вільце, обрядове дерево, прикрашене, наче ялинка, що його становлять на нижчім кінці столу або носять перед молодими підчас усього обряду, вінки з барвінку,

м'яти, рути, для нареченої та її подруг, а особливо паляницю, фігурний хліб, з наліпленими на нього тістяними сонцем, місяцем, голубами й різними тваринами. Пісня каже, що цей хліб печуть з борошна, принесеного в сімох хутрах, зробленого з пшениці, яка зросла на сімох нивах, замішаного на воді з Дунаю, або з сімох криниць, і, взагалі, чудесний надзвичайний хліб, що для нього „сам бог" тісто місить... Не будемо перелічувати тут усієї цієї бутафорії; скажемо лише, що обстанова взагалі повинна вражати свою розкішшю, і ця розкіш дійсно існує... в піснях або в уяві дієвих осіб. Від цього театральність ще збільшується. У міру наближення дії до розв'язання, в драмі набуває переваги червоний колір: тут і червона горілка, що її надсилають родичі молодого до матері нареченої підчас перезви; підперезані червоними поясами бояри; прикрашені червоними стрічками дівчата,—все це дає фон, де ще ефектніш звучать насичені оргіястичними веселощами еротичні пісні хору, жарти вітальників, добридників і весь розгул заключних моментів обряду. Якщо взагалі театральне дійство будується на страсті до самозміни, яка так властива людині, на містифікації, яку переводять за допомогою слів, жестів, переодягнення, то й з цього боку весілля цілковито перейнято театральністю, починаючи з першого акту: свати, приходячи в дім нареченої, вдають із себе мисливців, і дурять хазяїв оповіданнями про якусь нечувану куницю, яка нібито забігла сюди в хату; підчас заручин, коли вони просять, щоб їм показали наречену, їх кілька разів містифікують, виводячи замість неї будь-яку стару або сторонню дівчину і т. ін., а поруч з тим—моменти симуляції, напр., коли брати нареченої, ніби злякавшися кари за те, що продали сестру злодіям, удають, ніби тікають під стіл, або коли молодиця плаче й пручається, ніби не хоче йти заміж, і т. ін.

Через те, що зміст усіх цих моментів цілковито не відповідає сучасному побутовому ладові, всі вони обертаються на виставу, і такою ж виставою є весільний обряд у цілому. Суть цієї вистави, як з'ясовують учені, в тому, що шлюб, який відбувається тепер поміж земляками або добрими знайомими, з обопільної згоди на нього, відображується, як крадіжка; отож весільна драма по суті є історична п'єса і двічі історична: вона не лише відбудовує перед нами картину старого шлюбу, але всі вищезазначені назви дієвих осіб, уся ця бутафорія, переносять нас у громадські відносини й побут князівської доби Руси-України.

Ми не досить знаємо, як справлялося весілля київських і, взагалі, удільних князів, та, взагалі, представників старої російсько-української аристократії; але те, що ми про це знаємо, дає можливість гадати, що простонародній весільний обряд, який зберігся до XX століття, до певної міри його нагадує. Уже давно зазначили, що цьому переходові в нарід інтересів і звичаїв панівної кляси могли сприяти, між іншим, і мандрівні співці-міми, що звалися в нас скоморохами, як ми вже згадували. Старі свідоцтва показують, що скоморохи приходили цілими ватагами на народні свята і завжди брали участь у весільних і похоронних обрядах. Їхнє вбрання, а саме: коротенька туніка, з розрізними полами, музичні струменти в руках,—доводило їхнє чужоземне походження, а назва їхня яскраво доводила, що вони походять з Візантії, де за християнських часів вони останні зберегли традиції імпровізованого театру—міма. У середні віки вони рознесли його по всій Європі. Вони й актори, і танцюристи, фігляри, співаки, музики, проводарі ведмедів. Роля скоморохів не обмежувалася, очевидно, музикою: крім пісень і танків, вони, очевидно, показували якісь сценки імпровізованого театру, які не мали безпосереднього зв'язку з обрядовим дійством, а мали лише звеселяти

гостей, що брали участь у бенкеті. Сліди цих номерів можна побачити ще й тепер у звичаї „циганити", який зберігся в 70 роках XIX в. на Україні. Цей звичай полягає в тому, що після перезви всі „ряжені" йдуть до родичів нареченого й нареченої, переодягаються циганом і циганкою, москалем, євреєм; іноді чоловік одягає жіноче вбрання, і всі вкупі йдуть „циганити". Цигани й салдати крадуть усе, що трапиться під руку, а євреї „продають". Дехто з учасників гри збирає гроші, ніби на церкву, а потім усе витрачають на ґорілку.

З дослідів М. Грушевського, А. Білецького, М. Возняка.

V. Пантоміма

Скоряючись наказам всевладного інстинкту, виконувала первісна людина на землі нескладну пантоміму свого життя. Війна й любов, праця й гра, радість життя й острах смерти були її основними жестами, і рух—її одвічним законом.

Стрибаючи навколо багаття, підкрадаючись підчас полювання до дичини, або хижо кидаючись на ворога, людина не потребувала слова. Смертельний удар без слів з'ясовував супротивникові, що його перемогли. Усе життя простих почувань відбивалося в русі, і жест був першим засобом сполучення між людьми. Вільну емоцію вони передавали вільним тілом, і ввечері, біля багаття, вони танком розповідали про своє життя, малюючи гнучким тілом усі подробиці кривавих сутичок, усю небезпеку полювання й всі радості кохання.

„Пантоміма—перша мова людини", каже Бернарден де-Сен-П'єр, і за доби суто-емоціонального життя пластична мова тіла найкраще відповідала потребі висловити почуття.

Справжню стихію почуття неможна втілити в слові, тимчасом слово дуже гарно відбиває всі переливи думки; і те, що вільно передається жестом, ховається під складною тканиною мови. Коли сила почуття опановує людину, остання замовкає й використовує лише рух і коротенькі вигуки, як то робив її предок. Що сильніш розвинена в людині її емоційна властивість, то багатша й різноманітніша, пластичніша мова його рухів—справжня мова живого почуття. Знищення жестів призводить до цілковитої самотности.

Потреба духовного сполучення, жага втекти від своєї самотности знаходить вихід у природженому людині інстинкті театральности. Театр залишився єдиною ареною живого нестриманого почуття. Радість колективного переживання, потреба злитися в єдиному почуванні і відчути себе не людиною, а людністю,—ось де джерело театру. І таїна непереможних чар театру лежить саме в тому, що він дає насолоду цілковитого духовного єднання з людьми. Люди, що в житті байдужо дивляться на чужі страждання, обертаються на чулих, коли в світлі театру відчувають те, чого не відчули в житті. Паризький злодій Жіль, що забив стару без жодного жалю, не міг байдуже дивитися, як добра людина зняла з себе одяг, щоб укрити сирітку. Так сильно театр заражує почуттям. Абстрактна ідея передається глядачеві лише через емоції, і поза цією емоцією, яка всіх зв'язує, немає театру. Повз почуття—до думки, через безпосередньо пережите—до абстрактного зрозумілого—ось шлях театру. Джерело театру—живе почуття. Почуття втілюється в жесті, і тому логічно неминуче є те, що театр мусів постати з первісного виразу, тобто з жесту. Докази ми маємо не лише логічні, ба й історичні. Першим проявом театрального інстинкту завжди був рух, і

драматичний танок був завжди батьком словесного театру. Грецький театр народився із священних танків культу. У Римі театр жесту майже витиснув усі інші форми драми, і пантоміма досягла високого рівня досконалости.

Значіння жесту дуже гарно висловив Ціцерон. Він запропонував своєму приятелеві, відомому акторові Росцієві, змагання: вони мусіли однакову тему передати по-різному: Ціцерон—словом, а Росцій—жестом. Кожного разу, що Ціцерон змінював риторичну фігуру, Росцій мусів змінювати пластичний рух. Рух думки мусів відбитися в русі почуття; так дав Ціцерон формулу театру. І, навіть тоді, коли пантоміма не виділялася в окрему драматичну форму, вона залишалася прихованою основою театру.

Невмируща сила її, яка в пластичні форми втілює почуття, дає театрові життьову енергію з моменту зародження театру до періоду його цілковитого розквіту. Театр дикунів, що зберігся, дає можливість вивчити ці зародки, і ми бачимо, що тут первісна форма є пантоміма. Дикун танцює навколо спійманої жертви, танцює від радости й від горя, танцює на весіллі й на похороні. Наприклад, мандрівник Хоріс оповідає про пантоміму, яку він бачив в алеутів. Озброєний мисливець бачить птицю, хоче її вбити, стріляє. Птиця падає, і стрілець танком висловлює свою радість. Але потроху він починає каятись і гірко оплакує свою жертву. Сльози відроджують птицю; вона обертається на прекрасну жінку і відповідає на любов мисливця. У цій короткій німій драмі почуваються елементи справжнього театру. За доби великого діяльного піднесення театру його пластична основа завжди набувала великого значіння. Так було в античному театрі, де некрасивий жест був ознакою нешляхетної душі. Так було в італійському театрі й у французькому театрі XVIII ст. і першої половини XIX ст. Розквіт театру завжди був зв'язаний із розквітом пантомімічного мистецтва. Пантоміма є першооснова театру, тому що в ній слова не закривають вільного почуття. Вона розкриває суть драми, наочно показуючи справжні елементи театру.

У складному елементі словесної драми є три основні елементи театру: рух, почуття, думка, що зливаються в одне гармонійне ціле. Почуття становить стихію театру, його силу і його чари. Сила цього почуття й вилилася в пантомімі. Усі невловимі відтінки почуття відбилися в пластичній мелодії рухів. Пантоміма—драма жесту—повинна утворювати нібито кістяк драми, первісну форму кожного театрального явища. А слово вже виходить із цієї основи. І в театрі саме ця сила почуття є джерело думки. Погляд і рухи актора говорять глядачеві більш, ніж слова. І якщо прислухатись до того, що хто оповідає про свої театральні спогади, можна зауважити, що згадують частіш не інтонації і слова акторів, а їхні рухи. Згадують руки Дузе, коли підстаркувата жінка хитрощами домагається дізнатися про зраду. Дузе мовчки сидить спиною до глядачів і лише руки її, спущені за спинкою диванчика, передають усе глядачеві невловимою мовою рухів.

Справжній театральний твір завжди побудовано на основній тканині почуття, і тому в головних рисах його завжди можна передати рухом. Навіть Ібзен, якого вважають за драматурга ідеї, може витримати цей іспит вогнем. Його думка завжди поринає в первісну стихію почуття і входить у свідомість шляхом яскравої емоції. „Нора", „Фру Інгер", „Боротьба за престол", навіть „Пер Гінт" і драматичну канву „Бранда" можна висловити пантомімою пристрастей. Кульмінаційний пункт „Нори" він передає в пристрасному русі тарантели.

Але драма, що в ній немає театру, немає емоціональної основи, одразу розкриє своє безсилля, якщо перевести її на мову жестів. Тому в театрі драму слід перевірити пантомімою. І якщо в ній немає емоційного руху, тобто її неможна передати жестом, така драма непотрібна театрові.

Отже, з найстаріших часів люди передавали свої почуття й свої бажання ритмічними рухами тіла. У Греції танок вважали за божий дарунок. Сократ схилився перед могутністю танків і навіть на схилі життя вчився танцювати. Есхіл компонував пластичні схеми для хору і вчив хор виконувати їх. Ці еволюції хору, як ми знаємо, складалися з маршевих рухів—пароду й ексоду та хороводних рухів—стасимів. Спочатку хор рухався в одному напрямку—то була строфа, а далі—в другому—то була антистрофа. І кожен вид драми мав одну властиву йому форму танку: трагедія—врочистий танок шляхетного почуття; сатирівська драма—сикініду, що висміювала низькі нахили людської натури; комедія—кордак, грубий, непристойний танок низьких бажань. Крім того, в комедії і сатирівській драмі були поширені також і танки-пантоміми. Радість, острах, шукання, боротьба—були їхніми темами. Танцювали й окремі актори. Особливо своєрідний був трагічний танок героїв, танок божевільної Касандри або Гекуби. Але це мистецтво загинуло вкупі з хороводним театром. Однак, усі ці рухи були дуже далекі від реальних, життєвих. Так само, як і деклямація, мистецтво сценічного руху було перебільшене як у трагедії, як і занадто карикатурно-буфонним у комедії. Це перебільшення було викликане, звичайно, величезними розмірами театру. Крім того, слід згадати, що в античній пантомімі зовсім не брало участи обличчя (заважала маска). І лише далеко пізніш на кону з'явилися жінки-пантомімістки, завдяки чому й відбулася певна революція у виконавчій техніці.

Жест новоаттичної драми був стриманіший; але і його неможна назвати побутовим. Але те, що жест утратив у своїй силі, заступила віртуозність, і техніка цього періоду була надзвичайно складна. Пізніші навчителі красномовства залишили нам різні підручники з жестикуляції; вони мають на увазі лише промовців, проте зазначають до двадцяти різних комбінацій пальців. Нахил тулуба, голови—все мало тут своє значіння. Установлювалося традиційні рухи, що мали певне умовне значіння: рух переляку, заперечення, зацікавлення. Утворювалося також і типові жести: тіло, відхилене назад, висунута наперед нога для шляхетних старих та юнаків; вигнуте тіло та схована в плечі голова для комедійних рабів та паразитів.

Рим, що запозичив у Греції основи свого театру, довів мистецтво рухів до найвищого ступеня вдосконалення. І на очах у глядачів у римському театрі ці два основні елементи драми поділилися: рух відокремився від слова. Спочатку поет Лівій Андронік, утомившися повторювати „на біс" драматичну пісню cantica, поставив позад себе раба, що деклямував, тимчасом сам поет робив лише рухи. Але згодом жест і зовсім відокремили від деклямації. Два актори вкупі передавали зміст п'єси: один висловлював жестом те, що другий передавав словами. І, звільнившися від слова, ці актори пантомімісти відкрили глядачам цілий світ пластичної краси. Руки, ноги, коліна—все відображувало почуття, що запалювало актора. Старі автори не шкодують слів, вихваляючи це мистецтво, і навіть цинік Деметрій, що заочно засуджував пантоміму, побачивши її, сказав: „Їхнє тіло й руки говорять. Мені здається, я бачу не виставу, а самих богів, яких вони зображують". Суть пантоміми, тобто вміння все зобразити, дуже гарно висловив один барвар: поба-

чивши п'ять масок, приготованих для одного актора, він здивувався: „У нього п'ять душ в однім тілі".

Римська пантоміма могла бути сольною, і тоді один танцюрист виставляв перед глядачами навіть дуже складні мітологічні сцени. Тимчасом хор, схований за коном, пояснював цю сцену. Сюжети пантоміми могли бути героїчні, жартівливі, але здебільшого, за часів Нерона, так само й за часів Августа, темою їх була одвічна боротьба почувань, відбивана в мітах про богів: любовні ігри Діоніса й Аріадни, пестощі Леди й Лебедя, суд Паріса, вчинки Геркулеса, обурення Аякса тощо.

Існувала також і ансамблева пантоміма, яка, очевидно, наближалася до европейського балету. У ній брали участь сотні танцюристів і танцюристок, серед феєричних декорацій, перетворень, апотеоз і світлових ефектів.

Чари пантоміми діяли надзвичайно й уміло. Пілада й Вафіла, танцюристів першого століття нашої ери, ставили поруч клясичних акторів—Росція та Есопа.

Театр, що розкрив свою силу в чистому джерелі драми—в пантомімі, так опанував Рим, що перед смертю імператор Август запитував своїх друзів: „Чи добре я виконав драму свого життя? Якщо добре—плескайте мені, як гарному акторові". Іноді, ці імператори й сами виступали в пантомімі, ставляли тріюмф актора вище від тріюмфу імператора. Наприклад, Калігула одного разу викликав уночі всіх своїх наближених, і коли вони, перелякані, прибігли, чекаючи смерти, він вискочив до них у костюмі танцюриста і виконав пантоміму. Нерон, виступаючи на кону, корився всім законам театру і перед своєю смертю мріяв ще виконати „Turnus" Віргілія. У громадському житті кожен римлянин звертав увагу на жест і кожен патрицій відвідував певну школу жесту, бо для того, щоб говорити прилюдно, щоб красиво носити тогу, треба було вміти володіти своїм тілом. І навіть м'ясо підчас бенкету римлян розрубали особливим красивим рухом.

Але не завжди пантоміма брала свої теми з таких високих творів, як міти або поеми Гомера й Віргілія. Згодом пантоміма відбила на собі всі грубі інстинкти римлян, і гола жінка з'явилася на кону не як симбол чистої краси, якою вона виходила в лаконських танках, а як завершення римської розпусти; такою ж зробилася й пантоміма. Слідом за розпустою на кону з'явилося і вбивство, що обернулося на театральне видовисько. І багато пантомім закінчувалося реальною смертю героїв. Їхні ролі в таких випадках виконували люди, засуджені до смертної кари. Особливо часто виставляли такі пантоміми в амфітеатрі, який за часів Римської імперії приваблював глядачів більше, ніж справжній театр. Наприклад, дуже подобалася пантоміма, де засуджений до кари виходив на кін в одязі Орфея. Скелі й дерева кружляли навколо нього, птиці літали над його головою, поки, нарешті, ведмідь вискакував з кущів і розривав його. А іншого зодягали Гераклом і після складної пантоміми спалювали на огнищі. Іноді наповнювали арену водою і влаштовували взірцеві морські бої—навмахії.

Християнська культура ненавиділа пантоміму і вважала її за найвищий прояв поганства, симбол гріху, безсоромности й жорстокости. Численні книги й досліди про мистецтво пантомімів зникли без сліду. У цьому важко бачити випадкове явище: можливо, що християни знищували ці „підручники до бісовської гри". Але пантоміма не могла вмерти.

Народня маса не зрадила свій театральний інстинкт, зберігала суть і душу пантоміми, поки вона знову не розквітла в італійському театрі і ярмаркових театрах Парижу XVII й XVIII століть.

Цікаво, що пантоміма відродилася знову тоді, коли у Франції відродилося громадське життя, коли весь нарід об'єднався в своєму прагненні свободи. Вона відродилася в народніх театрах паризьких ярмарків. І, як за часів Риму, ці театри приваблювали до себе і аристократів, і голоту, і поетів, і купців.

У новому втіленні сучасности відродилися одвічні почування людини. Римський Sannio обернувся на арлекіна, а Maccus—на Полішинеля. Але і в нових формах пантоміма зберегла свою суть. Любов, ревнощі, хитрощі, лютість, милосердя—ось одвічні теми пантоміми, які хвилювали весь Париж так само, як колись бентежили Рим. Замість колишніх форм міту, пантоміма з'явилася в новому вбранні.

І, як раніш, сила пантоміми була в тому, що вона показувала глибокі, основні почування людини. І саме романтики—співці вічних почувань—були завжди лицарями пантоміми. Теофіль Готьє, Шарль Нодьє, Теодор де-Банвіль, Пікар, Шанфлері, вкупі з найкращими художниками і великими артистками, з насолодою дивилися вистави артиста пантоміми Гаспара Дебюро. [(Дебюро Гаспар (1796—1846), Дебюро Шарль, син першого]. Цей Дебюро був справжній народній герой. Він утілив душу народу в образі П'єро, і П'єро обернувся на центр пантоміми, затуливши собою арлекіна, який царював раніш. Він відмовився від гучних колишніх обстановних пантомім з походами, облогами, бойовиськами, одкинув геть усе, що тамувало емоціональну суть пантоміми, і утворив справжню драму кохання, страждання й ревнощів. Гаспар Дебюро, син акробата, був любов'ю Парижа, владарем юрби.

Коли цей П'єро, що вже давно не виступав на кону, захотів майже напередодні смерти востаннє вийти на кін і попрощатися із своїм народом, всі прийшли до театру. І ті, хто не потрапив у середину, цілий вечір стояли на вулиці, плескаючи акторові, якого вони не могли бачити. Смерть Дебюро була народньою жалобою. За його труною йшли тисячі тих, кому погляди й жести великого актора розкривали одвічну силу кохання. Недурно ж в одній з пантомім П'єро, граючи на скрипку, так зачарував Смерть, що вона заслухалася й випустила його із свого царства. П'єро не вмер. Він вийшов із царства Смерти в образі сина Гаспара—тендітного й чарівного Шарля Дебюро, що покинув трагедійний кін задля пантоміми. Він залишив Паризьку консерваторію для того, щоб зробитися П'єро бульварного театру.

Чарівне мистецтво Шарля Дебюро, його супірника Поля Леґрана, емоційна сила Олександра Гюйона, грубий гумор Кальпестрі, так само як талант знаменитого Полішинеля Вотьє, дали змогу розквітнути драмі жесту. На думку Мориса Занд, за тих часів існувало три найкращі П'єро: П'єро лукавий—Шарль Дебюро; П'єро самовідданий—Поль Леґран і П'єро наївний— Кальпестрі. Отже, кожен із них утілив одну з основних емоцій народнього героя.

З них Поль Леґран, що своєю грою примушував плакати глядача, був трагік пантоміми. Теодор Банвіль казав, що „маска дає право все говорити". Леґран зрозумів це, і в цьому виявився його геній. Він, ховаючись за білосніжну маску пудри, малює нам усі наші хиби. А спритний, блискучий Шарль Дебюро замалював кін радістю життя й веселощами молодощів.

П'єро, як усі герої пантоміми, залишився завжди втіленням чистої емоції. Гурток артистів та художників „Cercle Funambulesque" 1883 р. поставив також пантоміму Рішпена „Pierrot assassin", і в ролі П'єро була Сарра Бернар. Однак, цей гурток, що спробував відродити пантоміму, пристосувавши її зміст до сучасности, покищо не мав успіху.

Ще недавно жест у сучасному театрі завмирав. Сучасні люди затамували справжній жест. Вони забули, яким чудовим інструментом для передачі почуття може бути вільне людське тіло, і жест емоціональний замінили лише конче потрібним життєвим.

Відсахнувшись від пластичної виразности, усунувши первісну основу драми—жест, театр відсахнувся від самого себе. І найпослідовніший з усіх театрів—Московський Художній—у своєму запереченні дійшов до скрайньої межі: до читання драми. Почали читати драму, сидячи біля столу, голосно, але без рухів. Але, дійшовши до цієї межі, театр жахнувся, почав шукати порятунку. І знову відродилися мрії про пантоміму, як про найвище втілення почування, навіть відродилася любов до маріонетки. Захоплення всіма видами гімнастики, надзвичайно збільшений інтерес до балету, захоплення в свій час танками Дункан,— усе це говорить, що відродилося бажання збудити знову цю мову рухів, повернути тілові силу й красу. Люди зрозуміли, як потрібна жива мова почувань, і, прагнучи повернути тілу втрачену свободу рухів, жадібно шукають нової пластики. Почуття прагне відбитися у вільній красі жесту так само повно, як відбилася думка у витонченій різноманітності слів.

За А. І. Піотровським та Ю. Слонімською.

VI. Італійська народня комедія масок

Commedia dell'arte (Комедія дель-арте)—цим ім'ям визначають своєрідний момент в історії европейського театрального мистецтва, коли воно рішуче розірвало із своєю постійною (за нових часів) спільницею—літературою і спробувало жити, не звертаючись до послуг поетів, не ставлячи собі на меті „ілюструвати" сценічне втілення заздалегідь заготовленого тексту, користуючись із свого власного матеріялу, і головніший із цього матеріялу є виразний жест, виразний рух людського тіла. „Commedia dell'arte"—це постійний аргумент у суперечках про театр, виграшний для прихильників „самодовлеющего" позалітературного театру, який саме тому й не боїться жодних репертуарних криз.

„Commedia dell'arte"—це блискуче ствердження того, що першооснова театру є актор, і цієї першооснови не обійдеш жодними режисерськими витівками, жодними цвіркунами в кутку, що створюють „настрій", жодними розумуваннями й чудовими тирадами літературної драми. Комедія dell'arte не вкладається в жодні рямці з історії театру, якщо розуміти історію цю, як історію репертуару: вона, що так часто давала надхнення Мольєрові та іншим французьким комедіографам, що переходила з країни в країну і дуже вплинула і на російський театр XVIII століття (1731 року італійські комедіянти грали в двірському театрі імператр. Анни, і до нас дійшли сценарії їхніх комедій, які переклав працьовитий і різносторонній пііта Тредьяковський), що давала надхнення французьким художникам XVIII віку (Ватто) і німецьким романтикам XVIII—XIX в.в. (Э. Т. А. Гофман), що приваблювала, як чарівний міраж у пустелі, мрію майже кожного режисера та театрального реформатора початку XX ст., жила своїм особливим життям, сплітаючи свою історію з історією пантоміми або з історією лялькового театру, але не з історією драматичної поезії, хоча остання дуже часто зверталася до живущого джерела, яке звуть commedia dell'arte—італійською комедією масок. Зв'язок її з античною пантомімою не підлягає сумнівові, але через те, що ми маємо лише уривчасті й неповні відомості про античну пантоміму, він не дуже з'ясований. Одного часу здавалося, що історію античного міму можна

відбудувати. 1903 року Райх (Reich) випустив колосальну роботу про мім, пробуючи простежити його історію, починаючи від V століття до нашої ери, від творів Софрона, далі говорячи про латинських класиків—міма Ля-Берія і Сіра та їхнього грецького супірника—Філістіона.

Він довів цю історію аж до тих часів, коли підбита під турків Візантія передала частково міми, як і іншу античну спадщину, новим народам, частково зберегла решту пантомімного мистецтва на своїй території, де старий мім у вигляді відомого Карагеза зберігся й залишився до наших днів. Райх згоджується бачити всюди його вплив у новому европейському театрі—і в драматургії Шекспіра, і в „Затопленому Дзвоні" Гавптмана; сценарій мімів („мімічні гіпотези") Райх відшукує в кожній комічній картині, наприклад, Ювеналової сатири,—і в наслідок цього величезна вчена багатослівна книга часто скидається на вчене фантазування; критики Райха це зауважили свого часу.

І, однак, серед античних „мімів" є різновид, що, безумовно, має зв'язок з італійською комедією масок. Це—старо-римські Аттелани; ще VII-го стол. до нашої ери вони розвинулися в особливий комедійний жанр; але римляни знали їх ще раніш, як імпровізований фарс, що набув своє ім'я від міста Аттели в провінції Кампанії (у племені осків). Суть Аттелан полягає в тому, що в них постійно виводять на кін незмінні типи; ці типи мають характеристичні маски, які відбивають їхні властивості. Ці типи в деталях можуть змінятись, їх можна ставити в різні умови, але маски, що їх утілюють, залишаються незмінні. Цих характеристичних масок в Аттеланах є чотири. Перша—Макк (Macus)—тип простака; його б'ють, одурюють, чинять йому всякі неприємності; він страшенно незграбний, але завжди закохується й хоріє на ненажерливість. Уже здавна вчені вбачали в ньому прототип Полішинеля, того неаполітанського Пульчинеллі, що з ним постійно ми зустрічаємось у commedia dell'arte. Друга маска Аттелан—Буккон (Bucco)—ненажера, базікало, боягуз і шахрай; своєю вдачею він споріднений почасти з так званим „паразитом" старо-грецької літературної комедії, почасти служником-жартівником, з якимнебудь Брігеллою італійської комедії масок. Нарешті, третя й четверта маски Аттелан—Папп (Pappus) і Досен (Dossenus)—дуже скидаються на представників нової італійської комедії, а саме: батьків—Панталона й Дотторе, що з ними ми ще познайомимось. Папп—старий, багатий, але скупий, честолюбний і невдаха, всюди, навіть і в сімейних справах, одурений чоловік, смішний наречений; його комізм полягає головно в його крайній обмеженості, сполученій з пихою й скнарістю. Досен або Дорсен (від слова dorsum—горб)—нібито вчений, невіглас і шарлатан, прямий предок Доктора, юриста Болоньського університету комедії dell'arte.

За другої половини VII-го ст., як ми вже зазначали, Ателлани обробили з літературного боку Помпоній і Новій; від них до нас дійшли невеличкі уривки. Очевидно, вони існували в тому або іншому вигляді до кінця Римської імперії, бо батьки церкви з жахом говорять про аморальний зміст і безсоромні рухи аттеланських вистав. Згодом, укупі з іншими уламками старого світу, вони зникли для того, щоб знову випливти під натиском історичних обставин, у тій же Італії, за доби так званого Відродження, або незабаром після неї—у вигляді commedia dell'arte. Ця остання не є отже безпосереднє продовження історичної традиції; ця традиція була перервана; але італійська народня комедія масок мала в Аттеланах свого попередника і розвивалася тим же шляхом, що ним ішли Аттелани, аж доти, поки література закріпила їх у половині сьомого століття, хоча й неостаточно.

Тимчасом, як італійські гуманісти, починаючи з XIV століття, писали латинські комедії за зразками Плавта й Теренція, комедії, що їх розігрували в розкішних помешканнях протекторів-гуманістів—кардиналів і герцогів,—італійський „нарід“ у дійсності не мав свого театру. Маккіявеллі писав свою „Мандрагору“, Тассо—свою драматичну пастораль „Аміпта“, Аріосто, Арретіно—свої комедії для обмеженого кола обраних, наслідуючи античну комедію і в інтризі, і в окремих комедійних персонажах; але ця вчена комедія (commedia erudita), що її виставляли іноді в декораціях самого Рафаеля, в надзвичайно розкішному вбранні, була розвагою двірського кола і, в кращому випадку, вершків торговельно-капіталістичної буржуазії. Так званий „нарід“, дрібна буржуазія з міських міщан і ремісників, робітники, селянство, зв'язане з містом, залишалися поза цим репертуаром і розважалися іншими виставами, часто зовсім протилежного характеру. А саме, їх розважали „площадні“ актори, творці commedia dell'arte. А саме, на площі першого-ліпшого міста, на заїзді, в корчмі можна було зустрінути невеличку компанію лицедіїв, що звеселяла юрбу співами, танками, жартівливими витівками або будь-яким жвавим діялогом на модну тему. Ці актори й на думці не мали культивувати високий стиль. Вони існували не на кошти, що їх давалося на двірські розваги, а на ті гроші, що їм давали прихильні глядачі. Тому, дбаючи подобатися публіці, вони виставляли лише те, що було цій публіці до смаку. Часто-густо їхні сценічні засоби були цинічні, але були завжди театральні. Ці люди були носії здорового театрального ремества, живої народньої традиції, що перейшла до них від середньовічних жонглерів. І, тимчасом, як з середини XVI в. зірка „Вченої комедії“ щодалі блідла, успіхи й популярність цих блазнів щораз збільшувалися. І хоча це блазнівське ремество вважалося за ганебне, а проте акторів цих почали запрошувати до палаців шановних заможних громадян, і навіть герцогів, і часто-густо, щоб збільшити інтерес до літературної комедії, в неї вставлялось інтермедії за участю професійних „Zanni“. Звичайно, бачачи вистави цих учених аматорів, блазні не могли не звернути уваги на те гарне, що мали в собі ці вистави, і навіть запозичували в них фабулу. Але не більш. Текст своїх ролей вони утворювали сами, не визнаючи автора-драматурга і не користуючись його послугами. Це й є характеристична риса театру, що розквітнув в Італії за другої половини XVI в., існував майже два століття набув назви „професійної комедії“—„Commedia dell'arte“. І, походячи від площадної клоунади, театр італійських комедіянтів навіть за епохи свого розквіту зберіг її характеристичні риси.

Сміх у нещасті—ось із чого постала знову комедія масок. Як колись у старовинному Римі Ателлани були засобом помститися над жорстоким правителем і безкарно висміяти хиби того або іншого патриція, і навіть імператора, так зараз комедія dell'arte була могутньою зброєю в руках народу-протестанта, буфонада, щоб затамувати спогади про ганьбу; веселощі, щоб заспокоїти нудьгу; місцева сатира, щоб приховати сатиру національну, діялект, щоб урятувати італійську мову, типова маска, як кута, що обгортає осміювану особу, імпровізований жарт, непристойний та летючий, що влучає, не залишаючи сліду. Поліція віце-короля або цензори інквізиційного суду звичайно могли почувати якесь шумування, але хай шукають: що вони можуть знайти? Лише Арлекіна, що дає стусани Панталоне з якоюсь жартівливою приказкою. Немає доказів, немає певного вчинку, щоб можна було до чогось причепитися; смута зникає, як пара. Отже, комедія масок підтримувала жвавий інтерес в Італії до самої себе за тої доби, коли Італія

являла собою лише розпорошені еспанські ленні маєтки й еспанські королівства.

Отже, виходячи на кін, комедіянт dell'arte не був зв'язаний точним, заздалегідь написаним текстом п'єси, але міг імпровізувати, тобто говорити, що він хотів, аби це не розходилося із змістом п'єси і не заважало грати його партнерам. Звичайно, імпровізація рідко була справжнім експромтом; для п'єс робили проби, наперед обмірковувалося докладно дію з діялогом, дотепами, мімічними сценами тощо. І однак, цей тип вистав, характеристичний нібито для первісної театральної доби, потребував і своєрідних технічних засобів, і певного вміння. Звичайно, такий театр міг постати, лише відмовившись від складних психологічних завдань і суворих літературно-стилістичних вимог, і якщо він досягнув вищих щаблів мистецтва і мав такий великий вплив на весь европейський театр, так лише тому, що школа акторів-фундаторів будувала свої мистецькі засоби на зовсім іншому базисі, аніж інші театри. Поперше, актор, зображуючи навіть найзвичайніші й найпростіші вчинки, мусів досягти найвищої виразности й художньости: хода, що відповідає даному типові; вміння „знаменито" зняти й одягти капелюха, смішно з'їдати миску макаронів; з захватом, кожним нервом свого тіла, удавати боягуза, перейнятого жахом; навіть простісінько вдавати з себе осла або півня,—ось ті засоби, що ними, як свідчать численні сучасники, італійці досягали незрівняного художнього ефекту і протягом багатьох років збирали повнісінькі залі глядачів.

Цінність італійських комедіянтів у тому, що вони не шукали глибоких та високозначних сюжетів, але вдосконалили до найвищого ступеня своє вміння зображувати пластичними й голосовими засобами свого тіла найдрібніші вчинки, почуття, настрої. Гра в масці ще збільшувала виразність усього їхнього тіла, бо за такої умови вони, звичайно, не могли будувати своєї гри на міміці обличчя. Тілесна спритність акторів виявлялася в їхньому акробатичному вмінні, яке ще раз нагадувало про те, що вони походять від ярмаркових танцюристів. У більшості комедій були й акробатичні сцени, що їх виконували Цанні й служниця.

Ці суто-дієві театральні елементи створювали, очевидно, головну основу мистецтва імпровізованих комедій. Однак, вистава, яка забирала цілий вечір, потребувала, звичайно, і діялогу. Частину цього діялогу актори вигадували. Тому вони не тільки сами багато читали, щоб засвоїти собі літературні стилі і робити у відповідних місцях вставки з творів знайомих їм поетів, але й самі складали цілі збірки монологів та діялогів, що їх згодом можна було пристосувати, розроблюючи той чи інший сценарій. Звичайно, такого запасного матеріялу не могло вистачити на всі випадки, ними неможна було заповнити цілої вистави спочатку до кінця; чималу частину діялогу актори створювали для кожної п'єси окремо, і тут слід гадати, що комедіянти, виходячи на сцену, не завжди добре знали, як і що будуть говорити. Але велика начитаність і велике вміння, скероване завжди в один бік, а саме—в бік художньої мови, чимало полегшували комедіянтам мистецтво імпровізувати. Цей театр тримався виключно на мистецтві актора і користувався двісті років з такого успіху й слави лише тому, що весь час до його послуг були високоталановиті актори-імпровізатори. Але XVIII ст. рівень виконання багато знизився, зменшилася колишня свіжість та винахідливість, театр перейшов на трафарети й шаблони, повторюючи до безкінця застарілі розмови й трюки.

Нам важко викликати в своїй уяві цей театр, збудований на такому нетривкому та мінливому ґрунті, як мистецтво актора. Але та данина,

що віддали йому великі драматурги XVII ст. на чолі з Мольєром, який так добре вмів брати своє добро там, де він його знаходив,—запевнює нас в його цінності.

VII. Маски та сценарій commedia dell'arte

I

Найхарактеристичніша та найтриваліша риса італійської комедії і загальновідома її ознака—це певні й майже незмінні сценічні фізіономії, що зводяться до невеликої кількости популярних, театральних типів. Імпровізація вимагала від актора цілковитої певности на сцені, він повинен був „увійти в ролю" і добре з нею звикнутись. От чому актори суворо додержували амплуа і доходили навіть до того, що назва ролі була акторові за псевдонім. З другого боку, тип іноді одержував ім'я актора, що його утворив. Зберігалися тонкі відтінки, амплуа, наприклад—2 й 3 коханці, і актори рідко переходили з одного амплуа на друге, зберігаючи свій репертуар до старости. Напр., A. Zanotti грав ролі коханця Октавіо до 70 років, а Джіованні Пеллезіні грав ролі кумедного служника 87 років.

Є кілька сотень італійських комедійних типів, але всі вони скидаються на кілька основних та найпоширеніших.

Ось головні постаті ансамбля італійських коміків: два старі (Панталон та Доктор); перший та другий Цанні (кумедні служники, напр.—Брігелла й Арлекін); капітан, перший та другий коханці, перша та друга панії і служниця (Фантеска).

Для того, щоб розіграти сценарії перших часів, досить було й цих 15 чолов., але за доби дальшої кількість дієвих осіб чимало збільшилася.

Сценічні типи розподіляються на дві головні категорії: на „parti grave" й „parti ridicoli". Перші—це обидві пари коханців. Однак, не треба дуже перебільшувати драматичности їхньої ролі. Щоправда, їхні діялоги й монологи оповиті поезією й драматизмом, і кращим виконавцям щастило навіть викликати сльози в глядачів. Але квінтесенція й підпора балаганного елементу зосереджена в тій категорії дієвих осіб, що грали в машкарі і утворювали окрему групу під назвою „maschere". Найголовніші представники були—Панталоне, Доктор і *обидва Цанні*. На цих особах були побудовані успіх і запорука популярности італійської комедії. Усе було розраховане так, щоб вони самим своїм виглядом збуджували веселість: до цього були пристосовані і машкара, і вбрання, і їхня манера поводитись.

Залежно від походження, комедійні типи поділялися на південні та північні. Ломбардія, Венеція та Болонья дали найголовніші північні типи-маски (Панталоне, Доктор, північні Цанні, Брігелла, Педроліно, Арлекін). Південні типи-маски майже всі походили з Неаполя (Пульчинелла, Скарамуччіа, Тарталья, Ков'єло).

Ролі старих батьків. Зважаючи на те, що основні риси цього амплуа можна знайти в типах Панталоне й Доктора, ми розглянемо спочатку ці типи. Гадають, що маска Панталоне походить або від святого Панталеоне, або від грецького Pantos-Elemon, або від Pianta Leone (венеціянці, мовляв, любили набувати нові землі і ставити там лева, як симбол венеційської могутньости), або навіть від довгих штанів, що він іноді носив. Його називають іноді „Il signor magnifico" особливо за ранніх часів. Панталоне був одна з найпопулярніших масок.

Як каже Перуччі, найстаріший історик італійської комедії масок (1699), Панталоне—„скупий купець", задерикуватий, що легко закохується. Йому іноді доручають ролі радників, бо ці розумні й шановні старі мають досить великий досвід для того, щоб давати поради. Виконавець цієї ролі повинен досконало знати венеційську мову, з її діялектами, прислів'ями, приказками, вдаючи старого, що трухлявіє, але хоче здаватися молодим. Можна заздалегідь приготувати щонебудь для того, щоб сказати при нагоді, напр.: накази синові, поради принцям, прокльони, привітання укоханої жінки та інші речі. До того, треба вміти своєчасно викликати регіт, удаючи солідну й підстаркувату особу, яка замість того, щоб бути для всіх прикладом та зразком, чинить, наче закохане хлопчисько. Поруч скнарости, що притаманна старим, йому властива ще гірша хиба—кохання, яке опанувало його занадто пізно.

За ремарками сценаріїв, Панталоне частіш за все купець, але іноді буває й шляхтичем, а в тих сценаріях, де є принці й королі, він іноді заступає місце їхнього радника та міністра. У його характері існує дуже смішна подвоєність, яка взагалі є характеристична хиба старих: він скнара, все розраховує, всіх підозріває, але іноді всім наївно довіряє, задерикуватий і водночас добродушний; він дуже солідний, любить пишатися розумом та досвідом і навчати, але молодиться, закохується, не від того, щоб побенкетувати та похвалитися своїми перемогами. У любовних пригодах він іноді буває супірником свого власного сина і, звичайно, завжди терпить поразку. Крім смішних психологічних рис, Панталоне, перебуваючи згідно із своїм становищем у компанії комічних масок, повинен і поведінкою своєю смішити публіку. Звідси дурні розмови, роги, бійки й сварки, біганина, падіння й різні незгоди, що падають йому на голову.

Убрання Панталоне—ясно-червона, коротка куртка, що щільно обгортає тіло, і такого ж кольору штани. Спочатку штани були коротенькі і їх доповнювали червоні панчохи. За доби розквіту commedia dell'arte Панталоне носив довгі штани, а XVIII ст. знову перейшов до коротких штанів та панчох. Зверху він одягав довгу й широку мантію чорного кольору, з широкими рукавами, носив м'які пантофлі, капелюх без крисів, смішну маску з довгим носом, вуса сторчуваті, гостру борідку, довге сивувате волосся. До пояса була привішена шкіряна калитка, іноді кинджал.

Крім Панталоне й Доктора, батьків грають також і неаполітанці на їхньому діялекті, напр.—заїкуватий, на їм'я Тарталья, або Кола, або Паскарієлло. Це підстаркуваті простаки, що з них глузують, коли вони закохуються й ганебно поводяться. Але слід зауважити, що ці „старі", хоча й мали дорослих дітей, а проте ще не були немічні.

Доктор. Амплуа Доктора дуже подібне до амплуа Панталоне. Обидва вони бувають на чолі родини, мають однакові хиби й негативні риси, терплять на сцені всілякі поразки, бувають радниками при правителях. Але в ролі Панталоне більше динаміки, тимчасом доктор статичніший. Головний його обов'язок базікати й мудрувати без краю. Немає такої найнезначнішої пригоди, або нікчемної репліки, щоб Доктор з цього приводу не наговорив би купи латинських цитат, безглуздих приказок і незграбних теревенів. Театральна недотепність його промов вигравала ще від того, що, походячи з Болоньї, розмовляючи болонським діялектом, мало зрозумілим по інших провінціях, домішуючи велику дозу латини, Доктор впадав в ультра-макаронічний стиль і мав зручний ґрунт для гри слів.

Але не слід плутати Доктора з італійської комедії з тим типом доктора, що ми маємо в Мольєра. Болоньський Доктор дуже рідко буває

шили його з клаптиків. Це вбрання мусіло відзначати бідність Арлекіна і скнарість його хазяїна, але згодом його стилізували й шили з невеличких трикутників. Він носив капелюх з невеличкими крисами, прикрашений хвостом кроля, і чорну волохату маску, а іноді подвійну маску на лице й підборіддя. Інші частини його костюму подібні до вбрання Цанні.

Пульчинелла. У неаполітанських комедіях один із слуг був завжди Пульчинелла. Звідки походить назвисько Пульчинелла докладно невідомо. Дехто каже, що від грецьких слів Πολλη κινησις, що значить—багато руху; дехто гадає—що від слова pulcino (півник), бо й маска Пульчинелли, з її подібним до дзюба носом, нагадує півня. Міклашевський гадає, що слово Пульчинелла походить від pulce, що значить—блоха.

Пульчинелла—неаполітанець, хоча походить з сусіднього містечка Acerra. Його роля в комедії мало чим різниться від ролей інших Цанні, хоча він частіш закохується, аніж його колеги, поганіший від них з обличчя, і часто-густо йому надають несимпатичних рис. Говорить він гугнявим голосом, а для цього виконавець має в роті відповідний прилад. Однак, він був такий популярний в Італії, що утворив навіть так звані Пульчинеллати. У цих п'єсах він був владарем кону, грав найрізноманітніші ролі, підтримував старовинні театральні традиції і відгукувався на всі цікаві події дня. Його головною партнершею, коханкою, нареченою, дружиною була Posetta, Смеральдіна і особливо Коломбіна.

Такі Пульчинеллати, що в них імпровізація змішується з заздалегідь написаним текстом, і що їх виконують або ляльки, або живі люди, існують і тепер.

Двірська пишна Франція не любила народнього стилю Пульчинелли. Але він знайшов вдячнішу публіку по ярмарках і міцно засів у ярмарковому театрі. Італійський Полішинель носив чорну півмаску, з великим горбуватим носом, білу сорочку й білі штани, як інші Цанні. Сучасний неаполітанський Пульчинелла носить білу гостроверху шапку, а раніш він носив шапку з рогами, як у інших Цанні. Він незграбний, з великим черевом, але горба мав не завжди.

Служниця. Італійці її називають Фантеска або Серветта, а колись називали її Ла-Цанья. Це означає, що вона своїм стилем подібна до служників-чоловіків і, очевидно, походить від яткових блазнів. Сценічна постать служниці в commedia dell'arte була яскрава та грубувата. Це була дужа спритна селянка, „пікантна, хитра, язиката й не дуже соромлива". Вона не боїться нікого і досить гостро розмовляє із своїми панами. Іноді вона б'є й чоловіка. Допомагаючи своїй панії в її любовних пригодах, вона не забуває й за себе. Іноді вона одружується наприкінці комедії, іноді вже спочатку буває одружена, але це не заважає їй, крім чоловіка, задовольняти й інших своїх прихильників. Здебільша служниця розмовляла тосканською говіркою, але іноді—ломбардською й неаполітанською. Звали її Франческіна, Смеральдіна, Коломбіна. Італійська Коломбіна гостро різниться від французької. Ця остання була завжди елеґантніша, розумніша і перемагала своїх панів завдяки резонерству й здоровому розумові. Так змінився тип Коломбіни завдяки грі Катерини Біянколеллі, що виступала в Парижі з 1683 р. Завдяки її успіхові, Коломбіна так поширила своє амплуа, що забула свої колишні обов'язки хатньої служниці і досягла найвищого громадсько-театрального становища.

Костюм служниці не корився певній театральній стилізації. Маски вона не носила. Французьке вбрання П'єрет, Коломбін та Арлекіна утворилося у Франції.

Капітан. Капітани рано з'явилися на італійському кону, і ще перед 1521 роком був надрукований фарс, що в ньому участь бере капітан з усіма його характеристичними рисами; а ще раніш, у Sacre Représentatione, іноді брав участь попередник капітана, так званий bravo. Назви капітанів такі: Матаморос, Фракассо, Скарамуччіа, Спецаферро й т. інш. Знаменитий капітан Франческо Андреїні, що 1607 р. надрукував свої діялоги, каже про себе: „я капітан Жах, з Пекельної долини, мене прозвали Диявольським" і т. д. Цілком зрозуміло, як виглядає людина, що говорить про себе таке.

Перуччі каже, що це—„роля напундюченої людини, яка пишається своєю красою, принадністю й багатством, хоча насправді він лише дурень, боягуз, ганебна людина, яку слід тримати на ланцюзі". У ролі Капітана, так саме, як у ролі Доктора, багато розмов. Головна тема його оповідань—це його військове завзяття, не лише на землі, а й у пеклі, незмінні успіхи, що він має у жінок. Як його послухати — йому належить сила коштовного майна. навіть його човен зроблено з шовку, слонової кости, срібла, діямантів. Але далі виявлялося, що завзятий на словах, він в дійсності був страшенний боягуз. Коли Панталоне йому загрожує пістолею, він тікає, а потім, повернувшись, каже, що пішов приготувати могилу для цього старого. Коли його кидають на землю, він починає прохати не вбивати його. Взагалі, він грає на сцені смішну ролю. Цьому сприяла зненависть до еспанців (Капітан, що був раніш італійцем, за доби еспанських завоювань обернувся на еспанця). Іноді Капітан подобається жінкам. Цей тип раніш від інших вийшов з моди. Уже 1871 року його не було в сценаріях.

Убрання Капітана не було завжди однакове. Воно лише мало творити карикатуру на військове вбрання і бути дивним для ока. Хоча Капітан не належав до масок, він іноді грав у масці.

Закохані. Увійшовши до складу трупи італійських комедіянтів пізніш від інших, закохані дали ансамблеві те, без чого не могла утворитися закінчена фабула й складна інтриґа. Завдяки їхньому коханню, що зустрічало різні перешкоди, утворювалася та зав'язка, що давала хитрим слугам привід до витівок, старим—причину підозріватий лютувати, ревнувати, проклинати й т. інш. Амплуа закоханого вважалося за почесне, бо воно було поглядно серйозне, а також і тому, що виконавець цієї ролі мусів мати певну літературну освіту. Але жоден закоханий не досяг такої слави, як Арлекіни, Панталоне і взагалі типи кумедної категорії.

Перуччі радить обирати для ролей коханців людей молодих, уродливих, гарно їх одягати та гримувати. Щодо жінок, Перуччі каже, що вони повинні поводитись скромно і виявляти в розмові менше вченості. Імена коханців найчастіш були такі: Леандр, Лелій, Горацій, Октавій, Валерій; жіночі—Анжеліка, Аврелія, Фламінія, Люцінда. Сценарій завжди збудовано так, що діти живуть з батьками. Але іноді вони живуть і самостійно. Жінки здебільшого дівчата або вдовиці, а якщо вони мають чоловіка, так цей чоловік старий (Панталоне). Куртизанка в такій комедії буває рідше, аніж у комедії літературній. Звичайно, вона живе самостійно. Її роля мало різниться від ролей інших паній, але з нею поводяться вільніш, та й сама вона поводиться не дуже суворо.

Убрання закоханих не мало певних рис, але йому годилося бути елеґантним і останньої моди. Масок вони не одягали. Говорили тосканським діялектом, якого взагалі вживалося для красного письменства.

Другорядні ролі. Осіб, що грали другорядні ролі, було багато. Вони були найрізноманітніші: торговець, турок, садівник, токар, медик, раби, шахраї, музики й т. інш. Часто випускали на кін духів та привидів,

а також магів та негромантів. Останніх Перуччі радить зображувати в довгій одежі з довгим волоссям та бородою; в руців они мусять тримати патерицю.

Старі жінки трапляються зрідка, і зрідка бувають одружені з Панталоне або Доктором. Їм охоче давали ролю зводниці.

У сценаріях пасторальних та трагічних склад дієвих осіб дуже різнився від комедій: крім королів, принців та інших високих осіб, були різноманітні фантастичні постаті: Фавст, сатири, пастухи, Юпітер, Плутон і т. д.

Сценарій. Замість „сценарія" раніш говорили „сюжет". Перуччі каже, що „сюжет"—то є нарис низки сцен на певну тему; до того коротко зазначають і дію, тобто, що саме повинен говорити й робити імпровізатор. Цей матеріял поділено на акти й сцени. Це був, так би мовити, кістяк дії. Темою для сценарія міг бути перший-ліпший матеріял: новеля, антична комедія, сучасна літературна комедія, популярний літературний твір, історичний епізод. Але всі ці теми актори переробляли на свій смак, пристосовуючи їх до виконавців та до вимог тої публіки, що для неї вони грали. І хоча на commedia dell'arte дуже помітно впливала література, проте іноді сюжети важко було й пізнати: інтриґа ускладнялась, набувала барвистости, дія заступала місце діялогу, заводилося цікаві трюки, склад дієвих осіб змінювали відповідно до складу трупи.

Commedia dell'arte виставляла головно комедійний репертуар і дієві особи були городяни, але іноді в її репертуарі траплялися й пасторалі з демонами, сатирами, пастухами, звірями і трагікомедії з королями, принцями, міністрами й чарівниками. Дієвих осіб у комедії було здебільшого 12, іноді було ще кілька вихідних ролей, однак траплялися сценарії з трьома дієвими особами, напр.—„La Bellisima", і з 43-ма, напр.—„Orlando furioso".

Взагалі ж, комедію завжди будували трохи банально [1]), бо майже всі ті сюжети мали основою любовну інтриґу, і лише різнобарвність та вибагливість фабули відзначали цю комедію від інших.

Маючи на увазі лише придатність комедії для театру, автор, створюючи сценарія, не побоювався використати ті чи інші засоби для зав'язки. Тому можна в такій комедії зустрінути і неправдоподібність, і зайву наївність дієвих осіб. Але одна властивість завжди панувала в такім сценарії: автор його чудово знав вимоги кону й театральність. На початку акту ставили будь-який епізод, що одразу викликав напружену увагу. Це напруження весь час підтримувалося й збільшувалося цікавими епізодами, і, нарешті, наприкінці акту, його розв'язували пишним фіналом. Актори були впевнені, що публіка відвідує комедію для того, щоб побавитись, і що її смак треба брати до уваги. Звідси постав культ веселого й смішного не лише в стилі гри, але й у самому комедійному матеріялі. Усе, що тільки могло викликати сміх, усе використовували: хороби й лікування їх, живі тварини на кону, бійки, сварки, безглузді розмови божевільного, бутафорські герці і т. д. Якщо виконавці почували, що публіка сумує, або як хто з акторів не вийшов своєчасно, або треба було, закінчуючи виставу, підняти тона, вони використовували так звані „Lazzi", тобто „трюки". У разі актори й публіка були не дуже соромливі, не гребували й непристойними трюками. Взагалі, мандрівні коміки не дуже соромилися вживати цинічних виразів,

[1]) Вона майже незмінно мала 3 акти. Закохані були і молоді, і старі; але кохання молодих наприкінці комедії перемагає, а старі засоромлені.

рухів та поз. Про це говорять деякі гравюри того часу. Але слід пам'ятати, що численні епізоди, які нам здаються брудними й непристойними, на ту добу зовсім не здавалися такими, виконуючи свою мету—гумористично висміяти ту чи іншу погану властивість людини. Крім того, в цих комедіях відбилася також і доба Відродження з її еротикою й любов'ю до голого тіла. Отже, користувалися з кожної нагоди, щоб випустити жінок у „найлегшому" вбранні.

Найбільший успіх мала commedia dell'arte в комедійному репертуарі. В усякім разі пасторальні та трагічні сценарії вже не справляють такого яскравого враження, як перші.

XVII—XVIII ст. існувала величезна кількість сценаріїв; найстаріший, що дійшов до нас,—це опис вистави, що відбулася 1568 р. при Баварськім дворі.

Щодо самої вистави, вона починалася прологом, який не мав нічого спільного з комедією. Прологи майже завжди складали заздалегідь і вивчали напам'ять. Зміст їх був іноді комедійний, іноді серйозний, а, взагалі, дуже різноманітний, і читали їх різні особи,—іноді одна з дієвих осіб комедії, як це видно з оглавів деяких прологів, а іноді й особа, що в комедії зовсім не брала участи. Перуччі, наприклад, дає докладні вказівки, як треба читати пролога: вийшовши на кін, треба „не говорити відразу, а спочатку прогулятися, поки публіка не замовкне і не сяде на місця. Потім, ставши на середині кону в гарну позу і виставивши ногу наперед, слід уклонитися публіці і, як то часто роблять, прохати прихильности, сказати комплімента, похвалити поета або п'єсу і, зробивши реверанса, знову стати в першу позу. Читати спочатку тихо, далі поступово підвищуючи тона, щоб не захекатись наприкінці, давши хороший початок. Далі знову гречно вклонитися і вийти боком, щоб не показувати спину". До деяких сценаріїв додається „аргоменто", тобто зміст п'єси, або оповідання про те, що було перед нею, або те й інше вкупі. Але навряд чи читали коміки commedia dell'arte цього „аргоменто" після прологу. Там, де воно було потрібне, хтонебудь з дієвих осіб розповідав зав'язку комедії, а „аргоменто", очевидно, складали для того, щоб актори краще засвоїли собі інтриґу дії.

Щодо інтермедій, вони в commedia dell'arte відійшли на другий плян, бо публіка цікавилася більш за все „театром" і забувала про „видовисько". А інтермедії, як ми знаємо, були лише алеґоричним маскарадом-видовиськом.

Антракти заповнювалося або вокально-інструментальною музикою, або танками, або акробатичними вправами. Іноді грали невеличкі фарсові сцени. Темою останніх були жарти комічних персонажів із служницею, яканебудь витівка магії, де серйозні персонажі або зовсім не беруть участи, або зрідка і лише щоб зберігти зв'язок.

Наприкінці п'єси відбувалося прощання з публікою; якщо бажали дати веселе закінчення, це прощання виголошував кумедний персонаж. Але для серйозного закінчення говорила дама або коханець.

Слід додати, що примірник сценарія завжди вивішувалося за лаштунками, щоб актори не переплутали порядку дій.

II

Роздавлена й зруйнована Італія зберігала своє життя по окремих своїх провінціях. Провінції ці були занадто дрібні, занадто розпорошені, занадто різноманітні, щоб викликати підозріння в „протизаконних намірах", і жили окремо, незалежно одна від одної, поки не об'єдналися.

Комедія масок—це мішанина бергамасків, сіціліянців та болоньців, це збір найрізноманітніших діялектів, це образ і витвір місцевого італійського життя, де вони завжди прагнули об'єднатися, яко представники одної національности. Типи масок брали матеріял з місцевої карикатури на застарілі моди, на місцеві смішні звичаї,—з карикатури, яку породила смілива фантазія народу. Але іноді матеріялом для них були справжні життьові колізії характерів, справжні діялоги, справжні події, справжні слова життя. Така була подвійна природа комедії масок, тим пояснюється тайна її тривалих чар і вічно нова зацікавленість нею. Комедія масок не була ні винаходом, ні витвором будь-якої одної людини. Вона зросла цілком натурально. Вона не захопила раптом національний смак, вона постала й поширилася тому, що насіння її вже давно існувало в народніх душах, і тому, що інтелектуальний характер кінця XVI ст. викликав її народження. З гірших кварталів міста вона вдерлася до кращих, і тоді високородні академіки, що виставляли по залях палаців античні й псевдо-античні п'єси, раптом почули регіт натовпу, що милувався Арлекінами й Панталоне на сусідній вулиці. Ці вчені актори з призирством дивилися на акторів комедії масок, які насмілювалися бути цікавішими від них. Вони не хотіли дати шляхетне ім'я комедії тим фарсам, що їх, як зневажливо писав учений Ніколо Секкі, „грають по всіх усюдах брудні пройдисвіти, що зображують двох Бергамасків, Франкатріппу, Панталоне й інших подібних блазнів. Цих блазнів можна порівняти лише з ателланськими мімами й Planipedes античних народів". Але брудні, обдерті пройдисвіти пана Ніколо жили сміхом, що його вміли викликати, жили чесно й навіть розкішно. Для своїх неписаних комедій вони прийняли епітета, що дали їм академічні актори: епітет „професійної комедії"; італійською мовою XVI ст. професійність і ремество перекладали словом „мистецтво", і тому ця комедія дістала назву „Commedia dell'arte".

Останньої чверти 16 століття в Італії було безліч комедійних труп. Вони переїздили з місця на місце, виставляючи з величезним успіхом свої комедії. Вищі кляси, прелати—були прихильники найкращих труп, що складалися з гарно вивчених акторів та красивих актрис, і давали їм щедру нагороду. І навіть найсуворіші академісти складали вірші на пошану деяких знаменитих Арлекінів і деяких прекрасних Фламіній. Церков не тільки не відлучала акторів, а, навпаки, робила все, щоб прилучити їх до релігії. Італія весь час була на чолі всяких мод, і молоді чужоземці, що мандрували з своїми вихователями та навчителями фехтування, вивезли з неї до Англії, Німеччини й Франції любов до комедії масок. Близько 1570 року австрійський та баварський королі вже мали на утриманні італійські трупи з Арлекіном, Доктором та Брігеллою. 1577 року трупа акторів комедії масок Друзіано поїхала до Англії, завозячи туди тих клоунів, блазнів, що їх згодом змалював Шекспір. Близько того ж часу Хуан Ганасса пробував прищепити італійські маски до еспанської комедії Лопе й Морето; а 1577 року Генріх III, сам найкумедніший з акторів, що грав колибудь ролю в трагедіях, покликав до Блуа комедійну трупу Gelosi, яку він, мабуть, бачив підчас своєї італійської подорожі і яка мала, крім свого директора Фламініо Скала, двох прекрасних Цанні—Сімоне Болоньєзо й Педроліно, актора Франческо Андреїні, відомого під своїм театральним ім'ям Капітана Спавенто делла Валле Інферна, і його дружину, прекрасну Ізабеллу, уславлену на всю Італію своєю красою, вченістю й прекрасним поводженням. Нарешті року 1645 італійська комедія масок остаточно оселилася у Франції, де її актори виставляли свої п'єси, чергуючись з французькими акторами, і де молодий артист Жан-Батіст Поклен, відомий під ім'ям Мольєра,

вчився грати в славетного Скарамуша—Тіберіо Фіоріллі. Мольєр навчився в італійців не лише, як будувати свої п'єси і як грати їх, але запозичив у них деякі типи масок, як Труффальдіно, Сганарелле, Панталоне (Жеронт), Брігеллу (Скапен), пристосовуючи обстанову комедії масок до деяких своїх п'єс. Деякі критики запевняють, що всюди, де в Мольєра є складна дія й комедійний рух, там усюди можна бачити вплив італійської комедії. Отже, commedia dell'arte, яка, можливо, вплинула на Лопе де-Вегу й на Шекспіра, безпосередньо створила комедію Мольєра, давши певну художню форму, в яку могли вилитися різні комедійні елементи, що існували хаотично по різних французьких фабльо, новелях, фарсах.

Історики, що вивчали комедію масок, стверджують, що заснування театральних колоній італійських в Англії, Еспанії, Німеччині й Франції відзначає золотий вік commedia dell'arte, і що, починаючи з року 1600, вона починає підупадати.

Ось найголовніші етапи розвитку „комедії масок".

Мало відміняючись з боку форми, вона, проте, жила й далі, зберігаючи характер перехованого протесту нижчих верств проти соціяльно-політичного поневолення. Інквізиція, віце-королі були безсилі перед цією різноманітною юрбою буфонів, що не зменшувалася, а дедалі зростала. Лише XVIII ст. поклало край її дальшому розвиткові.

За К. Міклашевським та Вернон Лі.

VIII. Тіневий та ляльковий театр Сходу й Заходу

Із Сходу, очевидно, іде та окрема форма театрального видовиська, що зветься ляльковим театром і починає за наших часів приваблювати увагу і театральних діячів, і художників, і педагогів, і політосвітробітників; вони бо вбачають у ньому надзвичайно гарний засіб масової аґітації та пропаґанди. Звичайно, важко заздалегідь сказати, до чого призведе ця увага, важко говорити й про майбутнє лялькового театру; але він має цікаве минуле, і наші відомості про театр будуть неповні, якщо ми оминемо цю своєрідну театральну форму. Адже ця форма й досі задовольняє смак багатьох мільйонів глядачів.

Ми іноді говоримо без розбору—„ляльковий театр", „маріонетки", „петрушки", а тимчасом визначаємо цими словами велику царину, де є свої різновиди.

Отже, слід розрізняти, поперше, театр маріонеток, де ляльками порядкують згори за допомогою дротів або мотузків (форма, знайома й на Сході, але більш поширена на Заході). Ця назва випадкового походження й повстала, очевидно, у Венеції, де на свято влаштовували похід 12 дівчат. Згодом дівчат заступили 12 дерев'яних постатей Марії—„маріонетки".

Другий різновид—тіневий театр, китайські, або східні тіні, специфічно східня розвага, популярна від Єгипту й Туреччини до Китаю у всій Азії. Третя—це Петрушка, театр, що в ньому ляльками керують за допомогою трьох пальців, всуваючи один у голову, а два в рукави ляльки. Назва—це ім'я головної дієвої особи в п'єсі, що була спочатку блазнівським кумедним персонажем. Нарешті, окрема форма є так званий вертеп, де ляльками керують знизу за допомогою дротів, що посуваються в щілинах підлоги. Найпоширеніший цей театр на європейському Сході; зокрема „вертеп" є найулюбленіша форма українського лялькового театру. Можна було б зазначити ще інші, менш

пулярні назви: ляльки, привішені до стелі нитками, звуться, наприклад, фантошами у французів і фанточчіо—в італійців; у французів за ім'ям головного лялькового персонажу весь театр іноді зветься „Гіньйоль"—назва, що він її набув, очевидно, наприкінці XVIII ст. Тепер ці деталі для нас неістотні.

Справжньої історії лялькового театру ще немає, і ні психологія, ані соціологія маріонетки (в широкому розумінні слова) ще не з'ясовані. Не зовсім з'ясоване, навіть, питання про її походження. Останніми часами, після розкопин в Антіное в Єгипті, з 1904 року, численні дослідники вважають за батьківщину маріонеток країни, що межують із східніми берегами Середземного моря. До нас також дійшло багато відомостей про лялькові театри античної Греції та Риму.

Найстарішою звісткою про ляльковий театр слід вважати згадку про єгипетську містерію Озіріса й Ізіди, що стосується XVI стол. до нашої ери. Другу найстарішу згадку про ляльок ми знаходимо в староіндуському епосі Магабгарата (XI ст. до нашої ери), що, між іншим, розказує й про Сутрадгару, тобто людину, що „смикає мотузку". І тут, в Індії, ляльковий театр також мав релігійний характер.

Однак, коли нарід обурився проти духівництва, на кону з'явився брамін, глузливий Відушака, який, на думку Пішеля, і був прабатько комедійних ляльок, блазнів всесвіту. Згодом його риси ми знаходимо і в яванського Семера, перського Кечель-Пехлевана, турецького Карагеза, англійського Понча й т. ін. Здебільшого то був горбатий карлик, з великою головою, величезним черевом, ненажера й зайдиголова, з незмінною палицею в руці. Але, не зважаючи на такі неґативні риси, цей веселий штукар обернувся на улюбленця натовпу, бо в його особі нарід здіймав на глум своє духівництво, з його розпустою, піяцтвом і жадобою ласощів. Спорідненість цього персонажу в усіх народів, на думку Пішеля, пояснюється тим, що його запозичено з Індії, а далі він укупі з лялькoвим театром своєї батьківщини перейшов на Яву, в Аравію, в Туреччину, Персію та Европу. Усюди на його первісний образ нашаровувалися місцеві риси, але першооснову веселого персонажу мандрівні лялькові комедіянти залишили без змін. Хто ж були з походження ці лялькарі? У Персії і в Туреччині, так само й в Европі, маріонетниками були, та й тепер є, головно цигани, нарід індуського походження. Батьківщина циган, каже Пішель, є також батьківщина казки, стара країна див—Індія.

Згодом ляльковий театр перейшов і до античних країн—Греччини та Риму. Згадки про нього ми зустрічаємо і в творах Ксенофонта. Вони говорять нам про невроспастів-ниткодержавців, про Потейна, що йому атеняни навіть поставили пам'ятника, про срібних ляльок, що могли рухати руками й ногами і навіть виконувати цілі пантомімічні танки.

Залишивши покищо гіпотези про батьківщину маріонеток, зазнайомимося перш за все з формами лялькового театру на Сході.

За Бахтіним.

а) Ляльковий театр Сходу

Насамперед нам доведеться зупинитися на тіневому театрі. Коріння тіневого театру східніх народів лежить, безумовно, дуже глибоко, бо він зустрічається вже на дуже ранньому щаблі культури. Ми маємо безліч документів, що допомагають нам орієнтуватися в розвиткові й мистецькому характері східнього тіневого театру різних часів. Перш за все слід сказати, що східній театр дуже влучно відбиває на собі

настрій народніх мас, і недурно ж турецькі леґенди кажуть, що першими персонажами цього театру були робітники Карагез і Айваз. Скаравши їх на смерть за те, що вони своїми жартами заважали працювати іншим робітникам, султан, однак, засумував без цих блазнів і наказав, під загрозою смерти, своєму візиреві відтворити їх. Переляканий візир звернувся до дервіша. Той спіймав дві великі риби, зняв з них шкіри, зробив дві людиноподібні постаті і, показуючи їх за екраном, дав ілюзію живих блазнів. Так само й в Тунісі поширено леґенду, що яскраво визначає настрій цього театру: в Стамбулі жив громадянин, що не міг байдуже дивитися на шахрайство пашів та начальників. Не маючи змоги дістатися султана, щоб розказати йому правду, він заснував театр тіней, сподіваючись, що султан прийде подивитися витівки Каракуза. Він досяг своєї мети. Цього дня, звичайно, ляльки показували зовсім іншу виставу, аніж завжди і пашів-шахраїв покарали.

Героєм турецького театру тіней є Карагез—Чорне Око. Не зважаючи на іноді непристойне поводження, на низько-еротичні жарти, він, проте, користується з великої любови глядачів, бо завжди глузує з усього, ніколи не сумує і, маючи за єдину зброю ціпок, добре дошкуляє поліцаям та багатіям, щасливо уникаючи шибениці. Вистави Карагеза відбуваються здебільшого по кав'ярнях, де для цієї мети відокремлюють лівий куток. Завіса має чотирикутній отвір, закритий рямою з натягненим на ній полотном. За нею, на рівні нижчого краю рями стоїть стіл, де сидить лялькар. Для освітлення з аркушевого заліза роблять велику тацю з високими краями й 10—20 гачками для гнотів. У таку своєрідну лямпу наливають найкращої олії, і, завдяки тому, що гноти розташовано далеко один від одного, вона дає інтензивне рівне світло. Фігури ляльок вирізають з вичиненої верблюжої шкіри і старанно розмальовують. Вони можуть рухатись, бо зроблені з окремих клаптиків і на місці суглобів мають шарніри з мотузків. Якщо таку ляльку притулити до екрану, вона здається великою й пластичною і, в сполученні з удалою розмовою карагедші (лялькар), насправді чарує глядачів своєю грою. Отже, настромлюючи своїх акторів на палички, карагедші за допомогою цих паличок порядкує ними. Загалом, гарний Карагез-театр має 50—60 таких ляльок; між ними слід згадати приятеля Карагеза—Ягівада, багатого єврея Ягуді, дервіша—хитрого шахрая, що під своєю побожністю переховує найгіршу розпусту, і кількох жінок, що мають на меті втілити всі хиби й цноти жіноцтва. Усі ці різноманітні персонажі, так само, як відповідні декорації, дають якнайкращу змогу зазнайомитися з життям та побутом Сходу.

Цю виставу Карагеза розповсюджено також і в Сирії, Палестині, Єгипті, Тунісі, Тріполі, і тільки назви звучать там інакше: Карагез—Каракуз, Ягівад—Айваз, але арабські лялькарі, каракозаті, і туніські, бу-дабус, не поступаються своїм умінням турецьким карагедші.

І тут кін для вистав улаштовують якщо не в самім кафе, так у сполученім з ним темнім приміщенні. Текст арабського театру тіней розроблено далеко менш, аніж турецького, дії тут також менш, а весь комізм побудовано на грі слів, іноді досить непристойних. Так само й ляльки зроблено простіш, з невичиненої звірячої шкіри і пофарбовано звичайними водяними фарбами.

Зовсім інший характер має сіямський театр тіней, Нанг, що своїми формами й лініями цілковито відповідає фантастичній казковості, яка оточує цю країну. Сюжет його є національний епос Рамайяна, що розповідає про пригоди героя Рами. Акторів і тут вирізано із звірячої шкіри, але дуже старанно: вони передають кожну згортку одежі, малю-

нок матерії, прикраси, зброю. У Сіямі лялькові вистави зрідка бувають прилюдні. Найчастіш заможні родини запрошують Нанг у свої будинки і там, в інтимному оточенні, смакують улюблене видовисько.

На сіямський тіневий театр дуже скидається яванський—Вайянг. І тут ми знову бачимо, як фігури, що раніш були предметами релігійного культу, поступово обернулися на абсолютно світську розвагу. Сюжет цього тіневого театру є, з одного боку, різні міти та леґенди країни, а з другого—оповідання з національного епосу, що обіймають події із середньовічної та нової історії країни. Щоправда, на Яві існує також і Вайянг-Голек, де дерев'яні одягнені ляльки виставляють пригоди з життя різних героїв Емір-Гамського циклю. Але найулюбленіший та найпоширеніший є саме Вайянг-Кулек, театр тіней, де акторами є вирізані з буйволячої шкіри та пофарбовані постаті. Для словесних ілюстрацій лялькар-даланг бере матеріял з невеличких історій, що звуться Лаконе.

За дві години перед виставою весела музика гамеланга сповіщає, що тут відбудеться таке цікаве видовисько. Тимчасом на поміст вішають завісу, а лялькар починає готувати все, потрібне йому для роботи. Вистава відбувається під акомпаньямент музики і керує музикою той самий лялькар. Для цього перед ним на скрині з ляльками висять дві металеві платівки—кепраг. У лівій руці він тримає табу-кепраг, вирізану з дерева або з рогу фігуру, і нею вдаряє в скриню, коли музика повинна замовкнути, і в кепраг—коли вона повинна заграти. Ці ж платівки потрібні йому й для того, щоб удавати гомін битви. Кожна частина вистави має свою назву: еротична—„пренезан", а кумедна—„банджолан". Закінчується вистава наприкінці дня, здебільшого танками спеціяльно зробленої з дерева ляльки, зодягненої танцюристкою. З усього вищезазначеного можна бачити, що робота даланга потребує неабиякого вміння: він мусить керувати дванадцятками ляльок, за всіх говорити на різні голоси, дириґувати оркестрою, робити всі штучні ефекти. Тому його за це вміння на батьківщині дуже шанують і часто-густо обирають на суддю, що має розв'язати якийсь найсерйозніший конфлікт. І посада даланга передається в родинах, як спадщина.

Але яванський Вайянг не є театр, куди можна увійти за гроші. Здебільшого його запрошують до себе заможні родини, щоб відсвяткувати якусь урочисту подію—весілля, збудування нового дому тощо. Так само й календарні свята вшановують іноді Вайянгом, сподіваючись, що боги дадуть за це гарний урожай. Перед виставою приносять своїм померлим предкам у жертву риж та рослинні страви. По закінченні свята все забирають собі музики.

У тій же таки Індо-Хіні знайдемо ми й вищезгадану форму лялькового театру, театр маріонеток. Як на зразок, можна вказати на лялькový театр у Бірмі. Слід зауважити, що бірманці, взагалі, дуже люблять театральні видовиська і дуже легко піддаються театральній ілюзії, не потребуючи жодного реалізму. Їхній звичайний театр улаштовано теж дуже примітивно: одне дерево цілком вільно заступає ліс і одна гардина примушує повірити, що на кону—королівський палац. Актор, що на кілька хвилин звільняється від дії, спокійно запалює від першої-ліпшої лямпи люльку і сідає край кону відпочивати. І, не зважаючи на таку примітивність театру, бірманець ладен просидіти в ньому цілу ніч, аж поки вистава не дійде кінця. Недивно, що й лялькový театр опановує увагу бірманця. Кін такого театру має $^3/_4$ метри завдовжки. Нижча частина його закрита завісою, за нею сидить лялькар. Сами

ляльки мають 2-3 фути заввишки, дуже гарно вбрані і, скоряючись наказам лялькаря, роблять досить природні рухи. Вистава відбувається в супроводі оркестри з 12 чолов., що утворюють пекельний гомін.

Однак, далеко більш розвинувся ляльковий театр в країнах далекого Сходу—Японії та Хіні. Там він посідає почесне місце в театральній справі. Але якщо порівняємо хінських та японських маріонеток з іншими, ми побачимо, що й тут ці народи справляють не менш своєрідне враження, аніж в інших царинах свого інтелектуального життя.

Очевидно, коріння хінських маріонеток лежить також дуже глибоко, бо вже 262 р. до нашої ери є про них відомості, щоправда, трохи анекдотичні: войовнича жінка Ог обложила місто Пінг. Знаючи, що вона дуже ревнива, царський радник виставив на мури міста гарно вбрану ляльку і, за допомогою схованих мотузків, примусив її танцювати. Ог злякалась, що, забравши місто, вона матиме супірницю, і наказала своєму чоловікові припинити облогу. Навіть 1000 років до нашої ери, як розказує леґенда, спритний майстер Йєн-Са виготовлював ляльок, що вміли співати й танцювати. Щодо техніки, зараз в Китаї існують два види маріонеток: Куї-Луї, що скоряються мотузкам, і шкіряні, що зроблені за принципом нашого Петрушки. Останні звуться ще торбинковими, бо лялькар примощував над головою велику торбу—буду, і, сховавшись за нею, як за ширмою, показував своїх ляльок. Герой цього театру, плішивий Кво, не згірш від згаданого Відушаки, глузує з царських міністрів і лупцює їх своїм ціпком. Але поруч таких мандрівних театрів, у Хіні існують і великі постійні театри маріонеток, де виставляють феєрії на сюжет кохання лицаря до врятованої від дракона дівчини. Іноді виставляють п'єси романтично-історичного змісту; усі рухи ляльок дивовижно сполучуються із змістом діялогів.

Ще вищого ступеня вдосконалення досягли хінські майстри в своєму тіневому театрі, де на екрані передають всі вигадки своєї думки, метаморфози, вчинки демонів і інші чудернацькі пригоди, що їх так багато в даосійській релігії. Але, поруч містичних сюжетів, хінські тіні показують і щоденне життя, з гомоном вулиць та базарів, з його сумними та кумедними пригодами, курцями опіуму, місцями розваг та робочими кімнатами, взагалі з усією строкатістю подій. І дуже здивується глядач, коли побачить, що всі ці дива утворюють лише два спритні лялькарі з 25-сантиметровими акторами. За допомогою лямп вони влаштовують світлові ефекти, самі грають на різноманітних струментах, і дають цілковиту ілюзію життя.

Коли саме постав театр японських маріонеток—невідомо. Історія розповідає лише, що XVII стол., коли суворі царські декрети припинили існування справжніх театрів за їхній нібито деморалізаторський вплив, ляльковий театр набув величезного значіння. І тимчасом, як по інших країнах актори-ляльки перебували підо впливом своїх живих товаришів в Японії, ще й досі історичні драми виставляють за методами ляльковового театру.

Японські ляльки бувають майже за людину заввишки і тому потребують спеціяльних машиністів. Одягнений у все чорне, як ознака того, що він „не існує", такий машиніст стоїть біля кожної ляльки і за розпорядженням режисера, примушує її робити ті чи інші рухи. Зроблені такі ляльки надзвичайно майстерно і не лише рухаються на всі боки, але можуть одкривати рота, піднімати й спускати вії, рухати пальцями рук і т. ін. Текст п'єси читає за ляльку спеціяльний читець, що сидить на рухомій лаві праворуч кону, і акомпанує йому музика шамісену. Поруч з мандрівними маріонетниками, існують в Японії і по-

стійні лялькові театри. Найвідоміший є лялькoвий театр в Осака, що зветься Бунраку-За. Це міцна гарна будівля, що має кілька поверхів, з ложами, партером і бальконом, з великим коном, що має кілька 2-3-метрових куліс. Чудово вбрані ляльки є найвдосконаленішим витвором техніки, але кожна з них потребує не менш, як 2-3 машиністи. А взагалі персонал цього театру становить 40 нінго—машиністів, 33 гідайї—читці й 29 музик—шамісеновців. Вистави починаються о $7^1/_2$ год. ранку, але лише о 10 год. вона набирає серйозности. Тоді з башти чутно меланхолійні дзвони, що оголошують початок вистави.

Лише тут, у лялькoвому театрі можна впевнитись, як японці вміють скорятися ілюзії. Вони не звертають уваги на машиністів, їх не дивує, коли читець тут п'є чай, щоб освіжити втомлене горло. Та й взагалі читець зовсім не вживає заходів сховатися від глядачів. Навпаки, лише новий невідомий лялькар одягає чорне вбрання. А відомі й славетні гідайї одягають вбрання світле, прикрашене своїм гербом. І якщо кожен новий акт потребує нового читця, цей одягає зовсім інше вбрання, аніж його попередній товариш. І лише тоді, коли дві ляльки провадять діялога, гідайо іноді ховається за лаштунками. Репертуар цього театру не різниться від репертуару театру живих акторів, і на його кону можна побачити найулюбленішу японцями драму про „47 ронінів".

Наша „географія лялькового театру" могла б іти й далі. Ми знаходимо його і в Персії, де, поруч вистав релігійних містерій те'зіє, і народніх фарсів скоморохів „томаша", натовп тішиться витівками „Кечель-Пехлевана", що має чимало спільного з турецьким Карагезом. З Персії цей „плішивий багатир" просунувся на північ, у теперішні межі СРСР, де його знають за ім'ям „Палван Качалья" в Туркестані у сартів. Цікаво зауважити й тут сатиричні деталі, що говорять про соціяльно-політичну ролю маріонетки. Подібно до того, як в турецькому Карагезі ми серед дієвих осіб знаходимо Франка, так в туркестанському театрі здіймають на глум урядовця царської Росії, п'яницю Абрама, представника „колоніяльної політики" царського режиму. Він чинить усе вкупі з осаулом царської армії і поліцаєм і, наприкінці п'єси, під загальний регіт глядачів, падає носом вниз. При бурхливому піднесенні натовпу з'являється своя тубільна армія (опис стосується передреволюційних часів). Так однакова форма служить на Сході різному ідеологічному змістові. В одних випадках лялькові й тіневі театри повинні навіяти глядачеві сон золотої мрії, заводячи його у казкове, привабливе для феодалів минуле (Яванський тіневий театр). По деяких країнах вони служать низьким інстинктам натовпу, бо за допомогою їх панівні кляси відтягають увагу цього натовпу від настроїв протесту й обурення (еротичні сцени Карагеза). Але, водночас, лялькові театри і на Сході є міцний засіб національної пропаґанди й сатири. І слід гадати, що ця їхня роля на сучасному Сході, який прокидається від довгого сну, від поневолення европейськими капіталістами, ця роля ще не закінчена.

б) Лялькoвий театр Заходу

Тимчасом, як на Сході є країни, де лялькoвий театр має велику перевагу над театром живих акторів, на Заході ми такої переваги не знайдемо. Тут лялькoвий театр існує лише паралельно зтеатром живих акторів. І якщо іноді йому траплялося, як то було, наприклад, в Чехії за доби німецького хазяйнування, відограватн видатну суспільну ролю, у всякому разі було це дуже зрідка. У більшості країн ми знайдемо лялькoвий театр, головно як форму театральної розваги або народніх

кіл, або дітей, або артистичних гуртків письменників та художників, що від часу до часу пробують (у XIX—XX ст.) відродити й вдосконалити популярну й привабливу форму видовиська, наповнити її раз романтичним, раз сатиричним змістом. І, однак, театр ляльок міг змагатися і з італійською комедією масок, і з англійським театром Єлізаветинської доби, і з французьким класичним театром: не лише напівбожевільний герой знаменитого роману Сервантеса до самозабуття захоплювався грою дерев'яних акторів, але й Ґете запозичив задуму свого Фавста в них, а німецькі романтики вбачали в ньому прекрасну ілюстрацію до своєї ідеї „про романтичну іронію". І Метерлінк писав перші свої драми, маючи на увазі саме ляльок („Принцесса Мален"), і зовсім ще недавно знаменитий режисер Гордон Крег мріяв перебудувати акторську гру за системою гри маріонеток. Уривчасті відомості, що нам залишила про ляльковий театр антична старовина, припиняються з початком середніх віків, і еволюцію лялькового театру в окремих країнах Европи ми можемо простежити, починаючи не раніш, як з XIV—XV ст. У середньовічних рукописах ми зустрічаємо іноді малюнки, що показують щось подібне до механічної ляльки та до маріонетки, що скоряється мотузкам лялькаря. Католицька церква, прагнучи дати якнайпереконливіше видовисько, поступово заводила елементи лялькового театру в церковні одправи своїх великих свят. Однак, це новозаведення часто-густо сама ж церква і засуджувала, і забороняла. Очевидно, цим заборонам слід дякувати за те, що в масах не зникав інтерес до лялькового театру, і лялькарі, хоча й потайки, але розігрували далі свої п'єси. Але лише з доби торговельного капіталу, з часів так званого „Відродження" наші відомості про ляльковий театр більш-менш повнішають. Отже, зробімо стисле зведення цих відомостей щодо країн Західньої Европи. Почнемо з Італії.

Ще 1501 року відомий італійський лікар Кардан згадує про двох ляльок, що викликали здивування природністю, з якою вони наслідували рухи людини. А вже 1628 року ми зустрічаємо в Римі ляльковий театр, що виставляє цілу комедію „Disgratio di Burattini". Набувши від цієї комедії назву „Бураттіні", лялькові театри швидко поширилися по всій Італії, розкидаючи свої балагани і у Венеції підчас карнавалу, і по інших містах, викликаючи острах у власників справжніх театрів, що вбачали в дерев'яних акторах серйозних конкурентів і тому вимагали, щоб лялькарі зачиняли свої театри тоді, коли одкриваються театри „живі". Іноді, як то було 1760 року, пискляві кумедники (лялькар за допомогою пищика—pivette—відміняв свій голос на писклявий) кидали свої бараки і шли до послуг будь-якого шарлатана, який за їхньою допомогою починав реклямувати свій „бальзам, що лікує всіялякі хвороби". Але здебільшого бураттіні були виразниками думок народніх мас, висловлюючи їхнє незадоволення з політичного та церковного пригнічення. Розквіт італійського лялькового театру припадає на XVII стол., коли на його кін переходять персонажі італійської комедії масок. Дехто навіть гадає, що й самі маски постали завдяки лялькам, бо нерухоме обличчя й типи цієї комедії відбивають усі типи маріонеток. По музеях ще й тепер можна зустрінути ляльки, що мають назви римських масок—Букко й Макка, родоначальників італійських Арлекіна й Пульчинелло. Найпопулярніший із цих типів є Пульчинелло. Одягнений в усе біле, озброєний ціпком, він безжалісно висміює і скандали папського двору, і деспотизм влади і, не боячись папської цензури та жандарів, перемішує церковні сценки з найбрутальнішими фарсами та комедіями. Поруч ляльок типу Петрушек, а саме бураттінні, існують в Італії й фантоші,

що ними директор порядкує за допомогою мотузків. Тіло такої ляльки зроблено з картону, груди й стегна—з дерева, верхня частина руки—з мотузки, а ноги—з шматочків олива. Тому вона, не втрачаючи рівноваги, може робити найдрібніші рухи. За винятком тих дротів, що прикріплено до рук, усі інші дроти проходять в тілі ляльки і виходять крізь дірочку в голові. На кону такого театру можна побачити розкішні декорації, а старанно вбрані маріонетки живуть справжнім різноманітним життям. У таких театрах виставляють і оперу, і балет.

Від інших італійських маріонеток дуже відрізняються маріонетки сіцілійські. Часто-густо по бідних кварталах Палермо, Месіни та інш. міст острова можна побачити на будинках афіші, з оголошенням, що тут міститься ляльковий театр. Іноді про це голосно вигукує служник, що пропонує перехожим відвідати виставу. Ціна за вступ становить 2—3 сольді і, звичайно, внутрішнє обладнання цілковито відповідає їй. Ми не побачимо тут героя італійських маріонеток—Пульчинелли, бо все тут присвячено спогадам про давно минулу романтику. Тут нам покажуть бій лицарів з сарацинами, пригоди французького паладина та інші леґенди з старих народніх книжок.

З Італії маріонетки перейшли до Франції. Ще в книзі Буше 1584 р. ми зустрічаємо відомості про Габаре Франка-Тріппа, Йогана де-Вінь, що розважали нарід своїми витівками. Пізніш, підо впливом італійської імпровізованої комедії, приєдналися й інші персонажі. Але покищо ляльковий театр використовували, головно, по церквах. Однак, 1647 року лялькові містерії заборонили й дерев'яні актори остаточно перенесли свою резиденцію на площі, на базари та вулиці. Трохи раніш від цієї заборони, 1630 р., до зазначених постатей приєднався й італійський Пульчинелла, що, набувши деяких відзначних рис веселого задерикуватого ґасконця, обернувся на улюбленця натовпу. Аристократія зустріла цього лялькового героя дуже неприхильно, і навіть Вольтер, носій всього нового, не зрозумів його ваги. Але народнім масам Полішинель, як звали тут його, добре прислужився своєю саркастичною мовою, що здіймала на глум всі хиби державної влади. Він мав такий великий успіх, що аристократичні „Comedie française" та опера, боячись його конкуренції, вжили чимало заходів, щоб закрити лялькові театри. Однак, це не залякало язикатого жартівника, а, навпаки, дало йому нові теми для дотепів. Він відгукався на всі події дня, на всі політичні новини й мстився над своїми театральними ворогами, виставляючи пародії на їхні пишні й штучні п'єси і висміюючи їхні неприродні засоби гри. Лише після 1791 року, коли оголосили свободу театрів, міг Полішинель спокійно жити в своєму балагані. Але незабаром Полішинель набув ворога в особі буржуазії, що колись його обороняла. Коли підчас термідорської реакції він спробував висміяти заходи революційної буржуазії, він загинув на ешафоті вкупі з лялькарем. Однак, повстаючи проти дотепів Полішинеля, буржуазія й сама кохалася на ляльковому театрі. І, почавши з балаганів, він потроху переселюється в найкращі квартали міста, як театр „Théatre Patagoniens" у Парижі (1793), і починає виставляти не лише жарти та пародії, а спеціяльно для нього написані літературні п'єси. У ляльковім театрі буржуазія віднині задовольняє і свій літературний смак („Літературна лялькова гра" в ноганському театрі письменниці Жорж Занд, заснов. 1847 р.), і еротичні нахили („Еротичний театр вулиці де ла Санте" в Парижі), і бажання відбити тогочасні літературні суперечки (театр де Невілля, де серед ляльок можна було зустрінути і Коклена, і Дюма-сина, і Віктора Гюґо). Тепер вже лялькові театри бралися і до клясичних творів, таких, як „Птиці" Аристофана,

„Бадьора гвардія“ Сервантеса або трагедій Шекспіра (театр Сіньйоре в Парижі 1888—1892 рр.). Але всі ці театри були приступні лише певному колу глядачів. А в народі знов таки найбільшим успіхом користувався та й тепер користується „Мати Жігонь“, що дає республіці аж 16 дітей, Гільом—представник вуличної мудрости, що не згірш від колишнього Полішинеля воює і з суддею, і жандаром Гріпано, і з поліційним комісаром. Майже кожне місто Франції має свого укоханого героя вуличних вистав. З провінційних таких героїв особливо уславився ліонський Гіньйоль, давши своє ім'я навіть театрові живих людей з ґротесковим репертуаром. Батьком цього персонажу був Лоранс Мюрге. Протягом років він чимало вдосконалив свою дитину, але Гіньйоль назавжди зберіг свою традиційну одіж ліонського ткача—кольорову куртку, зімнятий капелюх з вухами й перуку з кіскою. Щоправда, підо впливом обов'язкової й примусової ліквідації неписьменности, сучасний Гіньйоль втратив дещо із своєї первісної оригінальности, але успіх його не зменшився, і ліонці й досі залишаються його вірними прихильниками.

Пробували відродити в Парижі і китайські тіні. Так, 1770 року Доменік Франсуа влаштував у Версалі маленький театр з рухливими постатями і почав виставляти невеличкі комедійні сцени. Року 1787 ми бачимо його вже в Пале-Роялі, де він, збудувавши чималий театр, пробує виставляти такі речі, як „Орфей у пеклі“. Року 1887 такий театр, з'явився й на Монмартрі, взявши назву „Чорний Кіт“ і виставляючи комедії, ораторії, бурлески, пантоміми. Він існував лише 10 років, але також утворив одну з цікавих сторінок історії маріонеток у Франції.

Досить поширився ляльковий театр і в Бельгії і в Голяндії. Бельгійський Полішинель, що зветься Вольтьє, так само висловлює думки опозиційної частини людности і з XVIII ст. є виразник революційної буржуазії. Щодо обладнання лялькового театру, воно майже зовсім подібне до французького. Голяндський герой зветься Пікельгерінгом і має багато спільного з німецьким Гансвурстом.

На думку дослідника німецьких маріонеток, Маньєна, німецькі маріонетки постали з тих маленьких дерев'яних ляльок, що їх ставили на комені, і надавали їм ролю духів—оборонців родини. Однак, поступово ці кобольди покинули свої затишні місця і переселилися в кешені жонглерів XIII століття, звідти вискакуючи, щоб пожартувати й побавити глядачів. Пізніш ми зустрічаємо цих блазнів у п'єсах, що брали сюжети із старовинних балад і романтичних леґенд на зразок „Білосніжки“ та „Женев'еви Брабанської“ (XV в.), і з тих, що брали сюжет з релігійної драми. Але справжній блазень німецьких маріонеток народився у XVI ст. Цей цинік високої марки, що набув назву Гансвурста, і був німецьким Полішинелем.

У XVI ст., не відвертаючи своєї уваги від народніх леґенд, німці, однак, почали захоплюватися „Чудесною й сумною історією доктора Фавста“. Невідомо, однак, чи не більш приваблював їх у цій виставі Гансвурст. Ось як говорить про нього Лесінґ: „Він боягуз, але тимчасом і зайдиголова. Любить випити, побігати за жінками, повеселитися. Він не схиляється перед жодними авторитетами, не лише державними, але й церковними. Він великий реаліст-практик, бо використовує й експлуатує навіть самого диявола. Він матеріяліст з голови до ніг, матеріяліст здоровий, що стоїть на ґрунті живої дійсности“. І дійсно, в лялковому театрі ми в Гансвурсті можемо вбачати антитезу Фавстові. Тимчасом, як розчарований Фавст хоче позбавити себе життя, селянин Гансвурст мріє підпорядкувати це життя собі. Аристократ Фавст тікає від життя в нетрі філософії й схоластики—і гине, а раціоналістичний Гансвурст

співає пісень і лупцює тих самих чортів, що забирають його хазяїна, висміюючи, таким чином, і релігію, і чарівництво, і всі марновірства. Отже, в особі Гансвурста ми можемо вбачати здоровий протест зміцнілої буржуазії проти тих передсудів, що накидає їй церква, штучно затримуючи її розвиток.

Протягом довгого часу у Відні й Ґамбурзі існували навіть такі ляльковi трупи, де кожна дієва особа п'єси мала спеціяльного актора. Сюжети вони брали і з мітології, і з біблії, і з історії та лицарських пригод. За другої половини XVIII стол., так само як у Франції, маріонетки набувають і літературний репертуар. Наприклад, Ґете написав для них свій „Ярмарок у Плюндерсвайні", де той же Гансвурст мав визначну ролю, а Гайдн 1773—1760 рр. написав для лялькового театру п'ять маленьких опер, справжніх шедеврів веселощів та дотепности. Особливо увійшли в моду маріонетки на початку XIX стол., коли надруковано їхню дитину—„Ґетевого Фавста". Підо впливом успіху щораз утворювались нові театри, де „Фавста" виконували, як оперу, як пантоміму, і навіть китайськими тінями. У всіх цих п'єсах головною дієвою особою є Ваґнер, учень Фавста, і Марґарита. Але ця Марґарита—зовсім не та тендітна дівчина, яку ми бачимо в Ґете. Тут вона—жінка кловна Касперле, що кидає в натовп не завжди пристойні дотепи. Згодом, спритний віденський механік Ґейзельбрехт чимало вдосконалив механізм ляльок, його актори мали рухливі очі й натурально плювалися й кашляли. Тепер кількість ляльковых театрів у Німеччині й Австрії далеко зменшилася. Однак, і в Німеччині Гансвурст, і в Австрії його заступник, простоватий селянин Касперле, мають прихильників майже в усіх клясах суспільства, і натовп голосно реагує на маленькі побутові сценки, де велику ролю відограють чорт та смерть, і вже звичайно задерикувата жінка Касперле.

Переходячи тепер до ляльковго театру Англії, ми й тут можемо помітити, що він відограв ролю виразника думок народніх мас. Тимчасом, коли під натиском фанатичного пуританізму 1642 року розпорядження парляменту припинило всі театральні вистави, лише один рід театрального мистецтва не викликав, на думку соціяльних реформаторів, жодної небезпеки, а саме ляльковий театр. Однак, гнобителі театрів помилилися в своїй оцінці дерев'яних акторів. Уже незабаром по реставрації 1675 р. ляльковi вистави так полонили увагу глядачів, що обернулися на найсерйозніших конкурентів справжніх театрів, і ці останні мусіли подати прохання Якову II закрити їх або пересунути кудись далі.

Ці старі театри брали сюжети або з пригод Старого й Нового заповітів, з лицарських мандрівок, або виставляли такі історичні трагедії, як „Юлій Цезар" або „Герцог Ґіз". Але чим же так приваблювали вони глядачів? Звичайно, своїм Полішинелем, що тут набув ім'я Понча, але переховав всі свої звички, а між ними й звичку поглузувати в своїх жартах з сучасного йому державного ладу.

Час народження Понча невідомий, але він існував уже й за часів Якова II, бо відомий скрипак цього короля Філіпс вже тоді уславився виставами з участю цього блазня. Звичайно, спочатку зовнішнє оформлення цього театру було досить злиденне, ляльки були грубі, ефектів не було жодних. Але вже на початку XVIII століття справа ляльковго театру чимало поліпшала. Так, на афіші, що зберіглася в Британському музеї, ми читаємо: „У ляльковім балагані Гравлейса буде демонструватися маленьку оперу під назвою „Старе сотворіння світу" з Ноєвим потопом. Підчас вистави фонтани викидатимуть воду, а в останній

сцені птахи вилітатимуть з ковчега й сідатимуть на деревах. Видко буде, як сходить сонце; різні особи танцюватимуть джигу, сарабанду й контрданс, а есквайри Понч і Джон Стендаль звеселятимуть глядачів своїми жартами". Нема чого й казати, що жарти Понча були багато ближчі до сучасного державного й церковного ладу, аніж до часів громадянина Ноя.

Великим успіхом користувався також лялькoвий театр Повеля, що заснували 1713 року в малих галереях Ковен-Гардена. Лялькові опери, що він виставляв, справляли на лондонців величезне враження, а в лялькарів, завдяки його успіхові, поставало бажання завоювати собі й великий кін. Тому техніку дерев'яних фігур щоразу вдосконалювалося, і деякі актори,—наприклад, Генрі Ров,—пробували виставляти з ними п'єси Шекспіра. З боку техніки особливо визначився в Лондоні заснований 1763 року Фанточчині-театр.

Але вдосконалювалася техніка, змінювалися назви театрів, а улюбленцем глядачів залишався все той же незмінний Понч. В його поведінці не було нічого, що мало б на меті когось навчати. Навпаки, своїм характером він більш скидається на нахабного Відушаку. Але, плескаючи його нахабству, його шахрайству і його єдиному арґументові—ціпкові, нарід тим самим висловлював свій протест проти святошества й фальшивої „моральности" буржуазії, що виставляла цю моральність, як зброю проти розпусної аристократії. Нарід не потребував ні другої, ані першої і яскраво висловив це в особі Понча, що не боявся ні бога, ні чорта й однаково перемагав всі закони, незалежно від того, хто їх видавав—аристократія чи буржуазія. Понч був сильніший і хитріший за всіх, з ким йому доводилося стикатися, і пригнічені верстви суспільства в ньому вбачали перемогу своєї сили. Ось чому лялькові вистави були завжди перейняті політичною сатирою, і ось чого вони користувалися такою увагою з боку народніх мас. Таким Понч залишився й досі. Розповідають, що, коли один відомий англійський політик, Френсіс Бардет, занадто вже настирливо домагався депутатського крісла, не гребуючи жодними засобами, йому теж довелося опинитися серед дієвих осіб лялькового театру. У цій дотепній сатирі на англійські виборчі закони, ми бачимо, що гордовитий пер зовсім не скупиться на підлещування до дружини Понча і на поцілунки його дитині, щоб мати зайвий голос за свою кандитатуру. Так само й в театрі англійських маріонеток головною дієвою особою є Понч. І тут сюжетом для п'єс є всі події дня, з їхніми кризами, скандалами й шахрайствами, неминучими в буржуазно-капіталістичній державі.

І звідки б не чули ми голос Понча,—чи то з сатиричного журналу, названого його ім'ям, чи то з лялькової скрині, з якої він розважає глядачів,—всюди він залишається спритним, дотепним та готовим до бійки хлопцем, що в кожного влучає стрілами своїх жартів, і на обидві кований. Але за що люблять так англійці свого Понча, добре говорить Мендрон у своїй книзі „Marionettes et guignoles": „У жорстокім холоднокров'ї, з яким Понч робить свої вчинки, англійці бачать те, що найбільш властиво генієві їхньої нації,—його упертість і настирливість; вони здаються їм тими властивостями, що вони повинні вимагати і від нього і від себе самих".

в) Лялькoвий театр слов'янських народів

Із слов'янських народів найбільш розвинули свій лялькoвий театр чехи. Тут свого часу на його долю припала важлива роля фактора

чеського національного „Відродження". І досі він тут живе й користується широкою любов'ю й пошаною.

Перші відомості про чеський ляльковий театр стосуються 1657 р. Зруйнована після білогорської битви Чехія потрапила під владу німців і почала хутко германізуватися, особливо у соціяльних верхах. Проти цього онімечування повстали так звані „збудники", чеські вчені, поети, політичні проводирі, що користувалися всілякою нагодою заговорити про національне минуле. А в широких народніх масах ролю такого пропаґандиста чеського відродження взяв на себе ляльковий театр. Так, мандрівний лялькар Копецький, переїжджаючи з місця на місце, з села до села, з великим успіхом влаштовував у своєму театрі історичні вистави, в комічних п'єсах здіймаючи на глум тих чехів, що соромилися своєї рідної мови й вбрання. Звичайно, вистави відбувалися чеською мовою, а коли хтось з панівної кляси хотів примусити Копецького говорити німецькою мовою, він хитро відповідав, що сам вміє говорити по-німецькому, та, на жаль, ляльки його цієї мови не знають. Він мав багатьох наслідувачів, і тому, коли пропаґандистська роля лялькового театру закінчилася,—любов до маріонеток не зникла. Тепер у Чехо-Словаччині нараховують 1000 народніх лялькових театрів, 2000 шкільних та освітніх і безліч хатніх. Найпоширеніші два види лялькового театру: „lutkove divadlo", де ляльками керують за допомогою мотузків, і „bramborove divadlo", „картопляний театр", де ляльок одягають на руку. Але цей останній залишився лише в народніх лялькарів, а в освітніх установах поширено перший. Його використовують, як допомічний чинник, у школі, часто-густо через нього діти вперше знайомляться з рідною літературою, і більшість сучасних п'єс для нього є інсценізації народніх казок. Тепер ляльковий театр використовують і для санітарної пропаґанди, заводячи в число персонажів заразного вібріона, муху, чоботаря. Ролю останнього виконує чеський Полішинель—Кашпарек. Але, взагалі, репертуар ляльки мають найрізноманітніший. Тут і старі драми, такі, як „Фавст", і історичні леґенди, як „Ольрих та Вожена", і драматизовані анекдоти, як „Пан Фріц". Народні лялькарі виставляють найчастіш лицарські п'єси, бо вони справляють найсильніше враження. Часто також ляльковий театр позичає сюжети в театрі живих людей, однак не наслідуючи їх сліпо, а пристосовуючи їх до можливостей свого театру й до смаку глядачів і широко використовуючи імпровізацію. Якщо на кону є одразу багато дієвих осіб, лялькар говорить лише за одну, а інші залишаються на кону, як статисти.

Щодо вбрання, воно ніколи не відповідає історичній правді: його шиють з барвистого матеріялу, прикрашують срібною та золотою крайкою, блискучими камінцями та монетами. Особливо гарно вбирали дворян та вельмож, знов таки не дбаючи про історичну правду. Селян убирають в національну одіж, але також не точно. Тепер у ляльковому театрі Чехії змагаються дві течії: натуралістична та стилізаторська. Перша йде від народніх лялькарів і має завданням перетворити матеріял так, щоб глядачі забули, що перед ними ляльки, а не живі люди. Вони хотять уподібнити дерев'яних акторів живим. У противагу цій течії, що намагається таким чином зробити ляльковий театр лише копією театру „живого", друга течія прагне стилізувати ляльок, їхні постаті й обличчя. Керуючи ляльками, прихильники цього напрямку дбають, щоб ляльки не втрачали своєї лялькової природи, щоб своїми незграбними, ніби стилізованими рухами досягали найбільшої виразности, виразности, якої не завжди може досягти живий актор. Очевидно, ця течія матиме перемогу над натуралістичною.

Найбільший ляльковий театр міститься в Пільзні, і керує ляльками Новак, що п'ятьдесят років свого життя віддав цій справі. Очевидці розповідають, що він досяг такого вдосконалення, що ляльки в його руках грають краще від живих людей.

З Чехії ляльковий театр перейшов, очевидно, і до Польщі, де ми знаходимо у XVI ст. різдвяний релігійний вертеп. Тут він зветься „яселка" або „шопка". Його вистави постали, очевидно, з комбінації містерії з світською комедією. Однак, тут він не дуже розвинувся, бо на перешкоді йому стали церковні заборони. Ядро польської шопки становить драма про Ірода, про Смерть та про Диявола. Комедійні персонажі (куций Янек з сокирою, дурний Войтек з козою, козак) виступають з піснями, монологами та дуже незначними діялогами. Було тут багато й інтермедійних народніх сцен. Тут ми зустрічаємо персонажа спорідненого з нашим Петрушкою. Це—задерикуватий Копеніяк, що лупцює своїм ціпком всіх, хто йому не сподобався. Такі сценки були перейняті місцевим матеріялом й тому приваблювали увагу глядачів. Але ні в Чехії, ані в Польщі ляльковий театр не набув того значіння, яке мав у Західній Европі.

Ту ж форму лялькового театру, тобто вертеп, зустрічаємо ми і в нас на Україні. Однак, поперше зупинімось коротенько на лялковому театрі нашої найближчої сусідки—Росії.

Перший спогад про ляльковий театр у Росії ми знаходимо в німецького мандрівника Олеарія, що 1636 р. відвідав Москву. В його нотатках ми маємо цікавий малюнок тої вистави, що звалася Петрушкою. Як розповідає Олеарій, цей лялькар завжди ходив вкупі з ведмежим проводирем і часто-густо виконував обов'язки кози й блазня. Обладнання цього мандрівного „театру" було зовсім просте: лялькар одягав жіночу спідницю, піднімав угору її вільні кінці, куди було закладено обруча, і утворивши, таким чином, щось на зразок ширм, показував комедію. Розглядаючи доданий до нотаток малюнок, можна догадатися, що то Петрушка купує коня; праворуч висунувся циган, що, очевидно, вихваляє коня, а ліворуч стоїть Петрушкіна наречена Варка. Після цього спогаду про ляльковий театр у Росії не чутно аж до 30-х рр. XVIII століття, коли за царювання Ганни Йоганівни сюди приїхали чужоземні лялькарі. Слід гадати, що маріонетки подобалися людності, бо 1749 р. ми бачимо в Петербурзі „Комедіянський амбар", а 1779 р. і другий—„Комедіянський дім". Приїздили чужоземні лялькарі і до Москви, але здебільшого привозили вони автомати. Лише 1761 року в нас з'явилися італійські маріонетки Сергера, що виставляли комедію „Про доктора Фавста".

Приблизно за тих часів лялькова комедія із спеціяльних театрів перейшла й до палаців вельмож. Так, року 1765 цесаревич Павло Петрович дивився в Зимовому палаці лялькову комедію, зроблену для нього театральним машиністом Дюкло. Спираючись на запис вихователя Порошіна, слід гадати, що то був Полішинель, або Петрушка. Близько половини XVIII стол. такі вистави чимало поширюються й обертаються на вкохану народню розвагу. Про одну таку виставу на Нижегородському ярмарку розповідає князь Долгорукий (1813 р.), причому з обуренням констатує, що на таких виставах показують манаха й завжди глузують з нього. Протягом XIX стол. ляльковий театр поширився по всіх великих містах Росії, причому зміст комедій був здебільшого „паличний"; вони використовували найлегший засіб викликати регіт глядачів, тобто заводили в п'єси бійку та лайку. Слід гадати, що російський Петрушка утворився із сполучення німецького Гансвурста з типовими рисами руського скомороха, але не одразу: існував якийсь

переходовий тип. І дійсно, на старих луб'яних малюнках XVIII в. ми зустрічаємо Петруху—Фарноса, музику й блазня, верхи на свині, в гострій шапці, запозиченій в Полішинеля й у польському вбранні. З'являючись перед глядачем, він розповідає про себе майже так, як нещодавній Петрушка, іноді оздоблюючи свою розмову нецензурними висловами. Своїм типом російський Петрушка належить до тої категорії шахраїв, що набула драматичної обробки в Сганарелі та Скапені. Він любить випити, погуляти з дівчатами, але, перейшовши на російський ґрунт, він трохи спростився: він втратив свої ознаки в'їдливого гумориста, що їх мають англійський Понч та французький Полішинель. Він не відограє ролі політичного критика. Це—просто веселий говорун, що не шкодує слів для втіхи натовпу.

Відомості про російський ляльковий театр—другої половини XIX в. уривчасті й нечисленні. Дещо, наприклад, ми знаємо про народні вистави міста Торопця 60-х рр. Влаштовували їх сами мешканці міста за допомогою ляльок, прикріплених до дротів. Ці ляльки можуть битися, стрибати, дриґати руками й ногами. Зміст п'єси нескладний, окремі її частини нічим не пов'язані, і лише де-не-де зустрічаються в ній сатиричні вибрики проти панів та проти місцевих мешканців. Деякі моменти мали відгомін вертепної драми. Крім цього маріонеткового театру, існував за тих часів у Торопці і тіневий театр, де крізь простирадло показували не ляльок, а їхні тіні. Сюжет п'єс був також нескладний та уривчастий, але з вертепом не мав жодного зв'язку. Тут ми чуємо розмову пана з його слугою, що вдає з себе дурня, але в дійсності глузує з хазяїна поміщика, всесильного за часів кріпацтва. Іноді в цьому ж торопецькому театрі виставляли сцену, як пан просить біса перекувати всіх старих на молодиць. Отже, тут ляльковий театр брав матеріял з луб'яних картин, і, обробивши його на свій кшталт, утворював самостійний жанр, окремий від Петрушкового. Однак, торопецький театр зник, не встигнувши розквітнути.

Слід ще згадати так званий райок—невеличку скриню з віконцями в середині. У віконця вставлено лупу, а в середині скрині перемотують з одної катушки на другу малюнки різних міст. Але головну ролю відограє і тут, звичайно, сам лялькар, що прикрашує своїми дотепами, іноді грубими, і цинічними жартами й поясненнями кожну картину, після якої, далі, один чи два блазні танцюють, розважаючи тим глядачів до кінця.

Крім цих лялькових п'єс, що їх виставлялося або в постійних театрах чужоземними артистами, або в мандрівних—нашими петрушечниками, в Росії з початку XVIII в. поширився той самий вертеп, що посів почесне місце в історії українського театру. Так, в Тобольському 1734 р. на великдень виставляли комедію про Адама, де ролю кумедника відогравав диявол. Згодом цей вертеп, що своїм обладнанням мало різнився від українського, перейшов і до Сибіру. А саме, в Іркутському, в середині XVIII стол. виставляли типову українську вертепну драму; в другій частині її танцювали „кавалери й дами", а наприкінці виходив „гаяр", або „арлекін" і казав: „Я молодець, я удалець,—і вертепові кінець". Іноді виставу вели далі самі лялькарі, граючи пантоміму, де брав участь пан (щось на зразок Мольєрівського Арґана), слуга-Скапен, німець та піддяк. Імпровізована розмова складалася з брудних жартів, а слуга бив німця й одурював дяка. Очевидно, друга половина вертепу, що приваблювала українських глядачів, подобалася і російській публіці.

г) Український вертеп

Коли саме з'явився вертеп на Україні, точно сказати неможна. Ми знаємо, що ходіння з „зіркою" відомо було на Західній Україні вже 1680 року і що підчас цього ходіння співалося вірші-орації. Але сама назва „вертеп" уперше зустрічається в уривку інтермедії чи діялогу „На різдво Христа", винайденім в рукописній збірці 1771—1776 р. Протягом свого існування, наслідком своєї популярности вертеп підпадав різним змінам, але найпоширеніші були дві редакції його, що нам подають Маркевич та Галаган. Так, у Маркевича в записі 1860 року ми читаємо: „Наш вертеп—то рухомий домок на два поверхи. Він зроблений з тонких дошок та кардону. Горішній поверх має балюстраду, де відбувається містерія. То—Віфлеєм. У долішнім поверсі міститься престол Ірода. Підлогу заліплено хутром, щоб не було видко щілин, по яких ходить лялька. Кожну ляльку натикнуто на дрота. Другий кінець дроту міститься під підлогою; за цей кінець лялькар, схований за задньою стіною домка, заводить ляльку в двері, водить її по долівці прорізаними рівчаками і говорить за них голосами, відповідними ролям дієвих осіб. Іноді розмова від імени ляльки точиться поміж дяками, бурсаками, співаками, пісклявим голосом або басом, залежно від потреби. Увесь вертеп має 2 аршини заввишки і $1^1/_2$ аршини завширшки".

Галаган розповідає про текст того вертепу, що заховався в його маєтку, Сокирінцях, Прилуцького повіту, на Полтавщині. „Цей вертеп занесли туди р. 1770 мандрівні бурсаки, причому передали і вертепний текст і співи місцевому хорові. Таким робом вистава, що її повторюють на святки протягом стількох років, збереглася не в усній традиції, а в писанім тексті та в уложеній на ноти музиці, хоч, без сумніву, з бігом часу в ній могли з'явитися деякі відступлення від старовинного тексту".

У релігійно-біблійній частині київської редакції дія починається в горішньому поверсі, де ми бачимо Марію з немовлям на руках, Йосипа і кілька хатніх звірят. Далі, в долішньому поверсі виходить паламар і дзвонить, сповіщаючи віршами про народження Христа. Далі на горішньому поверсі перед нами проходить відома сцена з пастухами, після чого на долішньому поверсі з'являється Ірод, що розмовляє з царями. Незабаром на верхів'ї вертепу запалюється зірка, і ми бачимо царів уже в горішньому поверсі, де вони вклоняються Христові і приносять йому подарунки. Дія знову переходить у долішній поверх, де одурений Ірод наказує забити всіх немовлят. Відбувається сцена з Рахіллю, причому, Рахіль вбрана в українську плахту та запаску й має намітку на голові. Після того, як після невдалої боротьби з смертю. Ірод нарешті потрапляє до рук чортів, закінчується перша духовно-релігійна частина вертепу. Усю цю дію супроводить хор відповідними церковними співами та колядками. По суті, ми тут бачимо повторення різдвяної драми в тій формі, як вона існувала в Західній Европі, як написав її Дмитро Тупталенко і як писали її пізніш українські драматурги. У деяких різдвяних драмах Ірод, скоряючись чарам Іродіяди, наказує відтяти голову Йоаннові й принести її. І лише тоді смерть зрубає йому голову. Сильне засмічення мови церковно-слов'янізмами говорить за те, що за джерело такої вистави була якась шкільна містерія.

Друга частина вертепу—це низка непов'язаних між собою сцен з народнього побуту, які не зв'язуються й з попередньою частиною самого вертепу. Це є народня мелодрама, яка дуже хороше відбиває всі симпатії й антипатії українського народу. Тільки в перших двох сценах

є хоч деякий натяк на першу частину, бо дід з бабою й салдат з красунею говорять про те, що не стало Ірода, і від радощів танцюють. Далі й салдат в мундирі часів Олександра першого виходить і говорить про те, що накоїв Ірод, про народження Христа, порушуючи в цій промові і болючі питання салдатчини. А потім виходить до нього красуня Дар'я Іванівна, і вони танцюють під „камаринську". Найцікавіша для глядачів була, звичайно, ця друга частина, де ми бачимо представників різних національностей, що танцюють і співають під звуки веселої музики. Тут і циган з циганкою, і єврей з єврейкою, і запорожець, і польський пан, що похваляється своїм завзяттям, але, почувши спів гайдамаки тікає з острахом. Найвидатнішою фігурою вертепу є запорожець. Убраний в широкі червоні шаравари, синю куртку, обшиту червоним галуном, з оселедцем на голові, він виходить, тримаючи в правиці булаву, він уже одною своєю появою викликає співчуття глядачів. А тим більш зростає ця симпатія після того, як він виголошує свою промову, де малює свій ідеал вільного життя. Щоправда, його появу змальовано досить брутальними рисами, він ні сіло, ні пало кидається на єврея, намагається побити уніятського попа, що пропонує йому піти до костьолу „поклони бити". Але він був близький тогочасним народнім масам, бо висловлював їхнє прагнення самостійности, боротьбу за неї, за свою віру й за українську землю. Кінцеві сцени вертепу переносять нас до оселі селянина Клима, що не знайде ради своїй старій свині. Нарешті він ухвалює віддати її, як платню дячкові за науку сина, і танцює, радіючи, що знайшов таку вигідну комбінацію. Закінчується вистава появою жебрака з торбинкою в руці. Він підходить до краю кона, співає кілька слів, запрошуючи глядачів кидати в торбу „хто руб, а хто копійку". У цю торбу й кидали глядачі свої датки в подяку за розвагу.

Отже, щодо своєрідного оброблення інтермедійної частини і щодо деяких деталей, продиктованих самим життям, український вертеп є цілковито самостійне явище. Правда, тут, зокрема в дії запорожця, бракує індивідуальних мотивів. Але в цілому вертепі, навіть в його релігійно-біблійній частині ми бачимо живих людей, а не мертві алегорії на дибах, як це було в шкільній українській драмі.

За Maindron, Rehm, Перетцом та Возняком.

БІБЛІОГРАФІЯ

ПОЗАЛІТЕРАТУРНІ ФОРМИ ТЕАТРУ

Танок и драма дикунів. Крім різноманітних „Історій первісної культури", що майже в кожній з них знайдеться описовий матеріял про драматичні гри позаевропейських народностів Азії, Африки, Австралії, Америки, Океанії,—досить багато матеріялу дає, наприклад, Шульц Г.—„История первобытной культуры", русский перевод Н. А. Смирнова под редакц. Д. Клеменца, СПБ, изд. „Просвещение", 1907 г., стр. 506—514, або Ф. Ратцель—„Народоведение", перевод Д. Коробчевского, то же изд. 1902 р., 2 т. (див. покажчик при 2-му томі під словами: „танец", „игры" й т. ін.), або популярна колективна робота в російському перекладі з англійської мови—„Народы мира в нравах и обычаях", переклад С. Ратнер, Штернберга, Є. Петрі та Ф. Павлова, вид. Сойкіна ПГР, 1916. Ілюстрації цього останнього видання взято здебільшого з німецької популярної книги Dr Georg Buschan—„Die Siten der Völker", Stuttg.—Berlin—Leipzig, Union Deutsche Verlags gesellschaft. Цю останню книжку можна використати для демонстрації на доповідях про первісний театр. (Див. також: Grosse E. Ursprung d. Kunst, 1893 (р. пер. Эрнст Гроссе—„Происхождение искусства", пер. А. Грузинського, М., 1899). Hagemann'a—„Spiele der Völker", Berlin, Schuster und Loefler, 1919 (в р. перекладі під редакц. А. А. Гвоздева, вид. „Academia", вип. „Африка", ЛГР, 1924, стр. 91—110), Havameyer,—„The dramas of savage People, New-Haven, 1916, и W. Ridgenway, „The Dramas and Dramatic dances of non european races, Cambridge, 1915. (Зібрано великий матеріял з низкою цікавих ілю-

страцій, пристосований, однак, спеціяльно, щоб виправдати теорії автора про походження старо-грецької трагедії).

Ведмежа драма в сибірських народів. Докладно в книгах та статтях: Артура Каністо—„О драматическом искусстве у вогул". („Материалы по изучению Пермского края", 1911, вып. 4-й, Пермь); Бр. Пилсудского—„Медвежий праздник у айнов" („Живая Старина", 1924, вып. 23-й, стр. 67—162); Гондати—„Культ медведя" („Известия Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии", том 48-й, вып. 2-й, Москва, 1888); Ядринцева—„О культе медведя" („Этнографическое Обозрение"—1890, № 1); у книгах Потанина („Очерки Северо-Западной Монголии", том IV, стр. 750, 754—5); Харузина („Русские лопари", стр. 199, 203) й інших.

Театральні елементи в обрядах старого українського села. Михайло Грушевський—„Історія української літератури", т. I (частина перша, книга перша). Київ—Львів, 1923. (Див. стор. 138—199, 199—216, 235—290).

Загальні огляди історії українського театру. Кисіль О.—„Шляхи розвитку українського театру" („Театральний порадник", вип. 4. Київ, 1920); його ж—„Український театр"—популярний нарис, вид. „Книгоспілки", 1925; Стешенко Н.—„Історія Української драми", т. I, Київ, 1907.

Українське весілля. Ящуржинський Х.—„Свадьба малорусская, как религиозно-бытовая драма" („Киевская Старина", 1896, № 11); його ж—„Лирические малорусские песни, преимущественно свадебные", Варшава, 1880; Сумцов Н. Ф.—„О свадебных обрядах преимущественно русских", Харьков, 1881; його ж—„О влиянии греко-римского ритуала на малорусскую свадьбу" („Киевская Старина", 1886, № 1); Волков Ф. К.—„Этнографические особенности украинского народа" (в книзі „Украинский народ в его прошлом и настоящем", ПГР, 1916, стр. 621—639); Чубинский П. П.—„Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край", т. IV, „Обряды: родины, крестины, свадьбы, похороны", СПБ, 1877.

Крім того, А. Белецкий—„Старинный театр в России. 1. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси—Украины", М, 1923 (популярна праця з загальним нарисом обрядового театру та бібліографічними вказівками).

ПАНТОМІМА

Російською мовою:

Слонимская Ю.—„Пантомима" („Аполлон", 1914, № 6—7, 55—65); її ж—„Зарождение античной пантомимы" („Аполлон", 1914, № 9, листопад 25—60); її ж—„Искусство молчания" („Ежегодник Императорских Театров", 1914, № 7); Волконский—„Пантомима" („Аполлон", 1911, № 10); St. A.—„К истории типа Пьеро, о возможности воскрешения пантомимы" („Аполлон", 1913, №№ 9 и 10).

Чужими мовами:

Broadbent, A.—„History of Pantomime". London, s. a. (Smikin-Marschall, Hamilton Kent and C-ie).

Hermann Reich—„Der Mimus, Ein literärentwicklungsgeschichtlicher Versuch", 2 t. Berlin, 1903. Велике, але в багатьох випадках досить спірне дослідження: дивись нотатку проф. Б. В. Варнеке „Новейшая литература о мимах" в „Ученых Записках Казанского Университета", 1907, № 3, 1—46. Під впливом Райха написано розділи, присвячені мімові у „Volkerpsychologie" В. Вундта—W. Wundt—„Völkerpsychologie", III-e Band, Die Kunst, Leipzig 1908 (2-е вид.), 496—518.

Про італійську комедію масок. Миклашевський К.—„La comedia dell'arte или театр итальянских комедиантов XVI—XVIII столетия", изд. Н. И. Бутковской, СПБ, 1914—1917 (в додаткові є велика в 342 №№ бібліографія, писана всіма мовами); Duchartre—„La Comedie Italienne". Paris, 1925.

Лялькoвий театр. Покажчик літератури: Бахтин Н. При статті „Маріонетка" в Новому енциклопедичному словникові Брокгауза й Ефрона, том 25, 712—717 (див. це слово); О. Цехновицер и Игорь Еремин—„Театр „Петрушки" для работников городских клубов и школ и кукольных театров", ГИЗ, 1927 (див. примітки); Виноградов Н.—„Опыт библиографического указателя литературы по вертепной драме" („Известия Отдела Р. яз. и словесности Акад. Наук", том 10, кн. VI); Ол. Кисіль—„Український вертеп", ПГР, 1916 (література на стор. 21—22).

Для початкового орієнтування: а) загальні питання: Слонімская Ю.—„Марионетка" („Аполлон", 1916, № 3, 1—42); Дейч А.—„Марионетки", загальний популярний нарис в „литературных Приложениях" к „Ниве", 1911, № 12, 661—682); Йорик—„История марионеток" („Библиотека театра и искусства", 1913, кн. 1—3, 914, № 1; переклад з Jorika-Verrigini, vent'anni al teatro, Storia dei Burrattini, 1884); Алферов—„Десять чтений по литературе" (см. ст. „Петрушка и его предки"). М. 1895. а) **Лялькoвий театр на Сході:** Мартинович Н.—„Турецкий театр Карагез" („Живая Старина", 1909, вып. 2—3, и 1910,

вып. 3-й. Вступ, нотатки і переклад девяти п'єс Карагеза); Крыжицкий Г.—„Екзотический театр". ЛГР, 1927; Пишель Р.—„Родина кукольного театра" (Pischel K.—Die Heimat des Puppenspiels, Halle), 1900. Теорія індуського походження лялькового театру. Російський переклад В. Соколова („Временник Камерного Театра", 1923, № 2). б) **Лялькович театр на Заході**. Див. вищезазначені книжки й статті Бахтіна, Цехновицера й Еременка, Слонімської, Дейча, Алферова; Лялькова драма про Фавста, див. Белецкий А. И.—„Народная драма о Фаусте" („Записки Неофилологического Об-ва при СПБ Университете", вып. VI, СПБ, 1912). в) **Лялькович театр в Росії**. Перетц В. Н., „Кукольный театр на Руси" („Ежегодник Имп. Театров", СПБ, 1895, додаток до кн. І-ї); Богатырев П.—„Чешский Кукольный и Русский Народный Театр". ПГР, 1923; Виноградов Н.—„Великорусский Вертеп" („Известия Отд. Русск. Яз. и Словесности Академ. Наук", 1905, том XIII, кн. III—IV). г) **Лялькович театр в Білорусії**: Виноградов Н. Н.—„Белорусский Вертеп" „Известия Отд. Русск. Яз. и Словесности Акад. Наук", 1906, т. XIII, кн. 2). ґ) **Лялькович театр на Україні**. Ол. Кисіль, Перетц—див. вище; І. Франко,—„До історії українського вертепу XVIII віка", Львів, 1906. (Відбиток із „Записок Наукового Т-ва ім. Шевченка, 1906, III — V; порівняти того ж автора „Нові матеріяли до історії українського вертепа" там же, 1908, II); Перетц В.—„До історії вертепної драми" („Зап. Наук. Тов. ім. Шевченка", том 85), 1908, кн. V, 5 — 20); Возняк М.—„Початки української комедії", Львів, 1920, та інші.

З сучасної практики: Н. Я. Симонович-Ефимова—„Записки Петрушечника", с рис. ГИЗ, 1925; вищезгадана книга О. Цехновицери Иг. Еремин.—„Театр Петрушки", 1927.

З численної чужоземної літератури зазначимо:

Magnin Charles—„Histoire des Marionettes en Europe, dépuis l'antiquité jusqu'a nos jours. 2-e éd. Paris, 1862.

Maindron E.—„Marionettes et guignols". Paris, 1900 (з багатьма іл.).

Rehm H. S.—„Das Buch der Marionetten, ein Beitrag zur geschichte des theatres aller Völker. Berlin. 1905 (30 іл. в тексті).

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ТЕАТР НАРОДІВ СХОДУ

Вступні зауваження

Європейські історики світового театру довгий час не звертали уваги на театр народів Сходу. Про нього розповідали здебільшого мандрівники, розповідали, як про цікаву курйозну побутову деталь, корисну для етнографа, але позбавлену будь-якого великого естетичного значіння. Щоправда, історики театру робили виняток для індусів, саме для Калідасси, його попередників і найближчих послідовників. Але далеко менш цікавилися вони китайцями. Із зразками їхньої драматургії Европа познайомилася з перекладів лише XVIII століття, за часів, коли знамениті французькі художники Ватто й Буше виготовлювали панно „в китайському стилі", по королівських резиденціях будували китайські павільйони, а Вольтер писав на запозичений сюжет свою „Китайську сироту" (1755). Взагалі ж таких винятків було небагато. Легко зрозуміти як повстало таке легковажне ставлення: через те, що до останнього часу в історії театру вбачали історію літературної драми,— ця історія не мала чого робити з „позалітературними" формами театру. А на сході панують саме такі форми.

На початку XX століття, коли театри Сходу почали цікавити не лише мандрівників, етнографів та сходознавців, але й широкі кола театральних робітників, справа трохи поліпшала. Цей інтерес зокрема опанував і російських режисерів: в статтях Бонч-Томашівського про японський театр, що він написав з приводу гастролів відомої японської артистки Ганако Оота в Росії, в книжках Євреїнова, в „Записках режисера" Таїрова ми побачимо наслідки цього зацікавлення. Очевидно „Примітивний" театр народів Сходу мав якісь властивості, що лише тепер звернули на себе увагу і що були потрібні для того, щоб розв'язати проблеми нашого й нещодавнього часу, а також для того, щоб перевести художні спроби, створюючи новий театр. Цього інтересу ще далеко не вичерпали: переклад на російську мову чужоземних книжок, що говорять про східній театр, виставка „Театр народів Сходу", зорганізована Академією Наук СРСР, видрукування оригінальних наукових праць про східній театр—на зразок відомої книги нашого академ. А. Є. Кримського „Перський театр", праці асоціяцій сходознавства, статті в поточній пресі,—все свідчить про те, що цей інтерес щоразу збільшується. Театри народів Сходу тепер притягують до себе нашу увагу зовсім не тому, що вони екзотичні, а все екзотичне, мовляв, цікаво вже тим, що не скидається на наше; ні, для цього є далеко глибші причини.

„Поміж культурними народами Азії",—говорить покажчик зазначеної академічної виставки,—„театр завжди мав, а по деяких місцях і до цього часу має незрівняно більше значіння, аніж у нас. Він просякає

глибоко в народні шари, він у великій мірі заступає газету, кіно, книгу. Своїм походженням він так чи інакше зв'язаний із культом. В Азії народилися два типи театру: ляльковий і тіневий. Танки й пантоміми з культовими масками постали в різних частинах земної кулі і на Сході набули величезних розмірів і художнього вдосконалення. Містерії, що з них постав так античний, як і сучасний европейський театр, і до цього часу посідають центральне місце в театральному житті деяких країн Азії. Для кожного, хто серйозно прагне оновити наш театр, вивчити східній театр—значить повернутися до першоджерел цього мистецтва".

З такими твердженнями хочеться порівняти твердження вже не лише про характер східнього театру, але й про характер всього східнього мистецтва, що його частиною є театр,—міркування одного з наших видатних марксистів-сходознавців. Порівнюючи мистецтво Заходу з мистецтвом Сходу, він каже: „На Заході мистецтво є всенароднім і колективним власно лише остільки, оскільки воно перебувало під протекторатом церкви й здійснювало накреслені нею релігійні заходи. За часів Середньовіччя ми спостерігаємо, як в надрах народу зароджується колективна релігійна драма—містерія, масову архітектурну творчість—коли звичайні гільдії мулярів теслярів і художників будують готичні собори; бачимо величний фресковий мозаїчний, а в Росії іконописний живопис, що майже не зберіг прізвищ окремих художників, але був перейнятий єдиним величним стилем.

„По закінченні середніх віків великий стиль в Европі фактично вмирає так само, як і те мистецтво, що всіх об'єднувало, поставало раніш цілком самотужки й висловлювало колективний ідеал народніх мас. Мистецтво обертається на виразника кляси спочатку феодальної, а потім буржуазної... щораз більш індивідуалізується, починає відображувати випадкові боки тої чи іншої історичної доби, обертається на чуже й незрозуміле для широких народніх мас". Ті соціяльні кляси, що їхні прагнення висловлювало мистецтво, не мали загальної філософської культури; цей факт, з одного боку, а з другого—скрайній суб'єктивізм художників, призвели до того, що европейське мистецтво поступово втратило свій соціяльний вплив на широкі маси і обернулося на чуже й непотрібне їм.

На Сході інакше. „Глибокі філософські елементи, що завжди властиві культурі Сходу, застерегли його від хоробливої індивідуалізації, і не дали йому відійти від життя, від інтересів і потреб широких верств народу. Завдяки своєму широкому розмахові, системи Сходу підпорядкували своєму впливові всі його мистецтва. Тому ми маємо тут не напрямки національного живопису й різбярства і не школи того або іншого великого художника, а цілі культурно-художні організми, на зразок мусульманської архитектури, будійської скульптури, суфійської[1]) поезії даосійського[2]) живопису і т. д. Тому на Сході ще не зник „великий стиль", який висловлює цілий світогляд народніх мас у формах мистецтва.

„До певної міри зберігся на Сході і художній синтетизм, тобто кілька мистецтв об'єднується колективною психікою для того, щоб втілити свій мимовільний душевний рух. У Персії кількадесят років тому постав театр народніх містерій, що здійснює всі сподівання сучасних

[1]) Суфійська поезія—поезія суфізму, релігійно-філософської течії в мусульманстві, яка постала XVIII ст. Перський поет Хафіз (про нього див. монографію А. Є. Кримського—„Хафіз та його пісні", вид. ВУАН)—один з представників цієї поезії.

[2]) Даосизм—одна з трьох релігій Китаю—протилежність конфуціянству, що є релігією нижчих кляс.

реформаторів театру. Текст, а частіше лише сценарій, утворювали не професійні письменники, а невідомі автори з натовпу; у містеріях беруть участь знову таки рядові глядачі і навіть діти. Убрання, прикраси для театру,—все це створює художній інстинкт народу; нарешті, підчас виконання цих релігійних драм, встановлюється живий зв'язок поміж коном і глядачами; вони плачуть, втручаються в дію і такі зворушені, що европейці не можуть одверто прийти подивитися на дійство".

З цих двох рис колективности й синтетизму, як наслідок, постає всенародність мистецтва, висловлюючись мовою економіки—розподіл його виробів не поміж невеличкою купкою цінувачів—замовників—знавців, а поміж представниками всіх кляс населення. (В. Кряжин, „Сумерки Востока" („Империализм на Востоке". М., 1919, стор. 74—76).

Нехай не з усіма твердженнями автора можна погодитись, особливо щодо театрального мистецтва (клясове мистецтво існувало й існує на Сході так само, як і на Заході: Японія знає, наприклад, два типи театру—театр „Но", утворений військовою аристократією XIV—XV століття, і театр „Кабукі", історично зв'язаний з торговельною буржуазією XVII—XIX ст. Індуську драму Калідаси, що про неї казатиметься нижче, звичайно, не призначалося для широких мас, як ми це побачимо далі, але основну його думку, трохи виправивши її, можна прийняти: так, мистецтва Сходу, і зокрема, театр народів Сходу,—цільніші, синтетичніші і багато ближчі до ідеалу „всенародньости", аніж мистецтво нового Заходу. Пояснюється це тою базою, над якою таке мистецтво постало, як „надбудова". А база ця в різних народів Сходу приблизно однакова, натуральне господарство, з обмеженим товарообміном і дуже розвиненими ремествами. По суті вона розпадається лише на наших очах, слід гадати, що назавжди, по всіх країнах „збудженого" Сходу. Ще 50—60 років тому в Японії, що посідає тепер значне місце в низці імперіялістичних світових держав, існував феодально-лицарський лад, точно скопійований з державного ладу будь-якої европейської середньовічної країни.

Театри, що про них ми говоримо нижче, здебільшого належать уже минулому. Більшість їх ще так-сяк триває досі, але дві могутні сили, імперіялізм, з одного боку, і революційний рух—з другого, відмінюють щораз старовинний образ народів Сходу. І, проте, нове мистецтво, що приходить на зміну старому, на Сході повинно взяти на увагу старовинні традиції і яким-будь способом переробити їх.

Для систематичної „Історії" театрів Сходу ще не надійшов час. Для неї ще бракує матеріялів, бракує вироблених і перевірених метод. І не лише в роботах учених нашого Союзу, але й в роботах західньоевропейських дослідників уся справа обмежується описами. І цілком зрозуміло, що статті, зібрані в даному розділі, мають також головне описовий характер. Читаючи їх, слід доповнювати відомості матеріялом із першого розділу, що говорить про тіневий і ляльковий театр Сходу. Поруч того, слід пам'ятати, що матеріял, зібраний в нас, далеко не вичерпує всього питання. Обмежені місцем, ми могли дати поняття лише про деякі східні театри, і зовсім не мали змоги зачепити цілу низку явищ, що мають також досить велике значіння.

На першому місці, якщо додержувати географічного порядку, ми ставимо театр Японії. Вірогідна історія цієї країни починається з VII ст. до Р. Х. 552 року після Р. Х. в Японії поширився буддизм; однак, він і до цього часу не витиснув національного культу, так званого „шинтоїзму". 1543 року Японію, що являє собою типову феодальну державу, починають відвідувати европейці; з другої половини XIX стол. почи-

нається европеїзація Японії, яка швидко обертається на імперіялістичну державу. Але приватний побут дуже повільно скоряється цьому процесові: театр „Но", що постав XIV—XV ст., зберігається й досі, щоправда, як пережиток старовини, і поруч театрів, побудованих на европейський кшталт, існують і театри „Кабукі", з п'єсами, перейнятими здебільшого суто феодальною ідеологією.

За японським іде *китайський* театр, мабуть найстаріший з театрів живих народів всіх п'яти частин світу. Його хронологічну історію важко встановити: можна гадати, що він, як і багато дечого іншого в китайській культурі, постав за багато віків до Р. Х. За його „клясичну добу" здебільшого вважають добу так званої монгольської династії Юань (XIII—XIV в. після Р. Х.); драматургія цієї доби (збірка „Сто театральних п'єс Юань") довгий час була матеріялом для думок про китайський театр. До цього прилучалися й оповідання мандрівників, що на них китайський театр справляв враження недоладної курйозности. Відомий російський китайознавець, професор В. М. Алексєєв, порівнюючи це враження европейців з тим нерозумінням, що викликав у китайців европейський театр, цілком правдиво зазначає, що „умовну театральну мову й жест треба розуміти не на своєму ґрунті, а на ґрунті чужого народу, який має насолоду там, де европеєць нудиться від суму й огиди. Треба засвоїти спочатку цю умовну мову, переклавши її спочатку на свою рідну, не менш умовну, а далі синтетично створити в себе, з совісно оцінюваних елементів новий світ, що дозволяє жити життям чужого спочатку театру". Для того, щоб зрозуміти китайський театр, треба познайомитися з основами його багатовікової конфуціянської [1]) культури, яка тепер занепадає, але в театрі покищо залишається недоторканою.

Від Китаю ми переходимо до *Індії*. На жаль, нам доводиться обминути театральні дійства Тібету й Монголії, де по буддійських манастирях до цього часу відбуваються щороку в певні дні великі релігійні пантоміми, так звані „цам"; не доведеться зупинитися й на різних типах театру Індонезії, за винятком театру маріонеток і тіней, що про них ми вже говорили в першому розділі. З багатої і різноманітної, як сама країна, індійської театральної культури ми відокремлюємо лише одну, найбільш закінчену частину—старовинний двірський театр, що для нього писав свої драми Калідаса й інші драматурги Індійського Відродження. Але поруч цього двірського театру, Індія знає різні типи театральної культової гри: ляльковий театр, фіглярські дійства мандрівних труп „Бханда" й ін.

Розділ завершується статтями про *перський* театр. Як то довели найновіші досліди, цей театр, поглядно молодий, молодший від інших театрів Сходу (зазначене стосується так званих *та'зіє*—релігійних містерій, які набули оформлення театрального дійства не раніш, як наприкінці XVIII ст., а може і ще пізніш). Уже самий факт його утворення свідчить, як сильно тяжать східні народи до мистецтва театру.

Европейські письменники багато писали колись про культурну відсталість Сходу, про його інертність, про його незрушність; і культуру Сходу европеєць почав собі уявляти „або прекрасним міражем, що висить у повітрі, або, навпаки, сталим болотом з отруйними випарами". Усі ці старі думки тепер слід переглянути. А переглядаючи, своєю чергою, треба уважніше й обережніше поставитися до фактів. Тому, хто вивчає

---

[1]) Конфуціянство—релігійно-філософська течія, що до останнього часу була синтезом етико-політичної мудрости громадян колишньої „небесної імперії" і обіймала всі щаблі людських взаємин.

історію світового театру, час уже уважніше придивитися до фактів театрального мистецтва східніх народів і оцінювати їх у спільному зв'язку, з якого їх довгий час вилучали.

І. Японський театр

Драма в Японії за першої доби її розвитку була міцно зв'язана так само, як старо-грецькі трагедії і містерії середніх віків з релігією, і родоначальником її слід вважати мімічні танки кагура, що їх виконувалося в дні синтоїчних[1]) свят, на спеціяльних сценах при храмах, під звуки флейти й бубну.

Коли з розповсюдженням будизму в Японії, в цій країні почали розвиватися література й мистецтва, танки й музика, *кагура* потроху почали доповнюватися словними діялогами. Наслідком цього виник той вид ліричної японської драми, що має назву „*Но*".

За едойської доби японської літератури (1603—1867) район вистав „*Но*" поширюється. Їх виконують не лише при храмах, але й по палацах даїміїв[2]) і сіогунів[3]) і вони навіть увіходять у склад різних державних церемоній. Через те виконують „*Но*" часто-густо молоді дворяни військової верстви, що їх виховують спеціяльно для цього. І тепер вистави „*Но*", що їх дають у Токіо, Кіото та по інших містах нащадки або послідовники старих акторів, притягають добірну публіку, що складається майже лише з військової шляхти або колишніх даїміїв та осіб їхнього почоту. Для простого народу „*Но*" мало зрозумілі.

Число дієвих осіб ліричної драми „*Но*" частіш за все два або три, але іноді доходить до шести, не рахуючи кількох музик та хору. Головна функція хору полягає в тому, щоб виспівувати оповідання, яке доповнює й пояснює дію п'єси, а також поетичні описи, що заступають сценічну обстанову, якої немає. Однак, в деяких „*Но*" хор провадить розмову з дієвими особами.

П'єса, яка належить до категорії „*Но*", зрідка забирає більш, як 6 або 7 друкованих сторінок, і потребує здебільшого менш, як одну годину, для того, щоб її виконати. Тому на один день призначають кілька таких п'єс на одній сцені.

В антрактах між цими серйозними п'єсами виконують так звані *Кіоген*, тобто „божевільні слова". Вони заступають таке місце в порівнянні з „*Но*", як наші фарси в порівнянні з драмою. Кіоген різняться від „*Но*" тим, що в них немає хору; до того й мова їхня інша: їх написано звичайною сучасною мовою й сконструйовано надзвичайно легко.

Літературною прародильницею народньої драми в Японії вважається *Тахейки*—історичний твір, що обіймає добу 1183—1368 р.р. Його написав наприкінці XIV ст. буддійський манах Кодзіма. Далі його співали й розповідали прилюдно особи, які зробили з цього свою професію. Такі співці існують в Японії і зараз і звуться *Ганасіка*. За *Тахейки* йшли різні драматичні історії. Їх розповідала особа, що сиділа біля столика й акомпанувала собі злегка віялом для того, щоб відзначати такта або надати виразности своїм словам. Далі до цього додали музику самісена. Найулюбленішим для цього твором було „Дзіо-рурідзюні-дан-сосі", що розповідає про кохання знаменитого військового

[1]) Синтоїчні, або шинтоїчні. Шинтоїзм—„путь богів"—національна релігія японців; головний зміст її становить культ предків. Запозичила деякі риси буддизму.

[2]) Даїмії —японські феодальні власники. Коли 1869 р. заведено конституцію, вони втратили свої права.

[3]) Сіогун—імперський полководець (з I стол. до Р. Х.).

начальника Йосіпуне—брата першого сіогуна Йорітомо до героїні, ім'я якої—Дзіорурі—вживають тепер, як синонім для цілої низки драматичних творів. Усі „Дзіорурі" мають у собі багато оповідального елементу, більш-менш поетичного характеру. Цю частину п'єси співає хор під музику, причому цей хор міститься на невеличкому підвищенні на кону праворуч від глядачів.

На початку XVII ст. в Кіото був заснований театр маріонеток (аяцурі-сібаї). Незабаром його перенесли до Осаки, і там він уславився в дальшій історії драматичного мистецтва за ім'ям „Такемотодза". Цей театр ще й тепер дуже популярний в Японії. Маріонетки зроблено дуже мистецьки; вони мають механізм, щоб повертати очі, піднімати брови, відкривати й закривати рота, рухати пальцями й руками. Тому маріонетки можуть брати віяло й обмахуватися ним. На театрі маріонеток виставляли так дзіорурі, як і драми. Тут також сидять і особи, що говорять за лялькових акторів. Вищезазначений термін дзіорурі стосується більш цієї оповідальної частини. Хор, що її висловлює, є прямий нащадок дзіорурі-катарі або ганасіки, себто вже згаданих оповідачів, і створює ядро твору; діялоги ж були спочатку лише допомічною частиною. Хор не лише зв'язує головну частину із сценами, що їх виконують ляльки на кону, але й допомагає уяві публіки, бо змальовує вираз обличчя, сценічну обстанову і взагалі багато такого, що неможна зробити мистецтвом самої лише маріонетки.

Перший народній театр, „Кабуки-сібаї", що в ньому дієвими особами були люди, а не маріонетки, був заснований в Кіото на початку XVII ст. Є підстава гадати, що основу йому поклала одна жриця синтоїстичного храму в Ідзума, на ім'я О'кунь, що, закохавшися в самурая Нагоя-Сендзабуро, втікла з ним до Кіото. Тут вони зібрали кілька танцюристок і вкупі в ними давали вистави на березі річки Камо (де тепер міститься театральна вулиця). У цих виставах брали участь так чоловіки, як жінки. Незабаром після цього був заснований такий самісінький театр в Едо, що швидко розвивався. Але з цього часу жінкам уже забороняють брати участь у виставах вкупі з чоловіками, і так само, як в англійських театрах доби Шекспіра, жіночі ролі в театрах Кабукі виконували чоловіки. П'єси для таких театрів писали спочатку самі актори, вкупі з режисером; їх компанувалося з історичних та побутових оповідань; але на початку XVIII століття вже з'являються певні автори драматичних творів, написаних спеціяльно для „Кабукі-Сібаї", і ці твори видавалося під назвою кякубон. Ці п'єси своєю формою дедалі наближаються до европейської драми (хоча й не під її впливом, бо довгий час японці її не знали зовсім), і відповідно до цього й хор з його оповідальними й поетичними описами обіймає щораз більш підлегле становище, і в деяких п'єсах його й зовсім нема.

До найостанніших часів в японських театрах жінкам заборонялося брати участь у виставах укупі з чоловіками. І зараз, крім єдиного винятку, театри в Японії або лише чоловічі, де ролі жінок виконують чоловіки, або жіночі, де ролі чоловіків виконують жінки. Японська одіж дає можливість легко переодягнути чоловіка жінкою й навпаки; але актори, що виконують жіночі ролі, говорять на кону умовними голосами, і цей тембр справляє неприємне враження на европейця.

Дуже велике враження своєю грою на кону справляв на глядачів, не лише на японців, але й на европейців, знаменитий актор Іцікава Дандзюро, що вмер 1903 року, маючи 60 років віку. Вистави Дандзюро притягли до театру й вельможних глядачів, але навіть це не давало йому майже протягом цілої його артистичної кар'єри можливости

увійти у вище суспільство. До останніх років соціяльне становище акторів у Японії було дуже неприємне. Наприклад, щоб перерахувати акторів у трупі, вживали числівників, що їх вживають, коли рахують тварин. І це навіть в офіційних паперах.

У зв'язку з цим слід сказати, що, в протилежність театрові „*Но*", представники „вищої" кляси ще й досі одверто не відвідували театр Кабукі. Якщо будь-який самурай зацікавлювався тою чи іншою п'єсою, тим чи іншим актором, він приходив до театру не інакше, як у масці, боячись, що його за це будуть ганьбити. Щодо середньої кляси й народу, то вони дуже люблять свій Кабукі-сібаї, і приходять туди часто на цілий день із своїми родинами.

а) Типові драми старої школи

Драматичні твори японських авторів, що належать до тієї школи, яку можна назвати старою, хоча вона панує ще й досі, можна поділити на історичні й побутові. Старою ми називаємо її тому, що вона бере свої сюжети з феодального життя країни. Типом історичних п'єс є „Помста сорока сьоми ронінів", або, як її називають ще, „Вірна ліга"— „Чіучінгра". Ронін в перекладі означає людина-хвиля, тобто людина, яка мандрує без усякої мети. Цей термін стосується самурая, що залишився без свого феодала або тому, що той вмер, або тому, що його звільнили за погане поводження або, нарешті, він сам міг піти від феодала, не схотівши скоритися суворій дисципліні. Оповідання про 47 ронінів таке популярне в Японії, що часто-густо школярі й зараз збираються й розігрують ті події, на яких його побудовано. Ось суть оповідання:

Асано, могутній князь, одержав від сіогуна почесне доручення— зустрічати й приймати посла від мікадо. Яко радника, йому дали вельмишановного урядовця Кіра. Але той, чекаючи від Асано подарунка й не одержуючи його, розлютувався й наказав Асано стати на коліна й зав'язати йому сандалію. Асано хоча й був дуже терплячий, але цієї образи не стерпів. Вихопивши списа, він вдарив ним Кіра в обличчя. За це Асано присудили вчинити над собою харакірі того ж таки вечора. Його замчище забрали у державну скарбницю, оголосили, що його рід припинився, а васалів його розпустили, тобто зробили їх ронінами. У цьому й полягав перший акт події.

Другий акт—це помста ронінів. Вони зібралися і, за приводом старшого васала померлого даїмія, ухвалили помститися за його смерть. Але уряд забороняє криваву помсту. Тому, щоб не викликати підозрінь, вони розійшлися по різних містах. Дехто з них почав торгувати, дехто зробився ремісником. Деякі навіть вдерлися в дім цього Кіра і вивчили, як там розташовано кімнати. Вони досягли своєї мети: їх перестали боятися, ворог не стежив більш за ними. Тоді вночі 1703 р., в січні, вони взяли наскоком палац Кіра, повбивали сторожу й захопили самого Кіра. Йому запропонували зробити над собою харакірі, як то годиться чесній людині. Але Кір злякався, і тоді старший ронін зрубав йому голову. Цю голову вони віднесли в храм на могилу свого пана, причому, коли вони йшли у храм, їх зустрічав нарід, вихваляючи їхню помсту. За деякий час мікадо наказав всім їм зробити над собою харакірі. Їх всіх поховали в огорожі того храму, де поховали їхнього пана. Ці могили можна бачити ще й зараз. Цілий нарід шанує й досі, коли минуло вже два століття, хоробрих і вірних ронінів, що не зрадили етичний кодекс країни.

Прикладом побутової драми з сюжетом з феодального часу може бути п'єса „Гріх через спадщину". Публіка цю п'єсу дуже цінує, і виконують її найкращі актори. Сюжет п'єси такий:

Один бездітний даїмій залишив усю спадщину синові своєї далекої родички. Але його управитель підмінив заповіт на користь сина своєї коханки. Цей син, селянин з походження, однак, дістав високі чини лише через те, що не гребував жодними засобами збагатитися. Рідний його дядя приїздить до нього, хоче його напутити, але він вбиває цього дядю. Одночасно й коханка управителя вживає заходів усунути ту особу, що їй залишив даїмій свої гроші. Однак, ця остання має вірну служницю, і ця служниця допомагає їй викрити злочинство управителя. Вона здобуває управителевого листа до цієї коханки, а цей лист може дати правильний шлях, щоб розкрити всю змову. Однак, на неї зводять наклеп, нібито вона вкрала гроші, призначені на храм, і, не маючи змоги виправдатися, вона чинить собі харакірі. Але перед смертю вона написала листа, де з'ясувала всю правду і в той самий конверт вклала також лист змовниці. Поки вона корчиться на кону з кинджалом у боці, приходить її родич, що прочитав листа. Він привів до вірної служниці всіх її родичів, щоб вони довели їй, що поважають її за такий шляхетний вчинок. Одночасно, користуючись листом служниці, як документом, розпочинають переслідувати управителя і засуджують його до харакірі.

П'єсу обставлено дуже сценічно, і вона справляє враження трагічної мелодрами.

б) Новий напрям в японському театрі.

До останнього десятиліття XIX віку японський театр залишався без змін. Піонером у справі модернізування цього консервативного закладу був актор Кавакамі Отодзіро. Знаючи добре чужі мови і вперто вивчаючи драматичні твори Заходу, він зрозумів, що японський театр дуже невигідно різниться від західньо-европейського тим, що він не має серйозних п'єс на сучасні теми, а також тим, що в ньому існує багато умовного, наприклад: заборона жінкам грати вкупі з чоловіками, присутність на кону суфлера й слуг в чорних масках і т. ін. Він зрозумів, що за таких умов театр не буде близьким до нових поколінь. Йому дуже важко було перемогти всі умовності, забобони, освячені давніми часами, але війна з Китаєм, що відкрила багато нових шляхів Японії, дала і йому можливість здійснити свої мрії. Він поставив на театрі п'єсу під назвою „Китайська війна", давши в ній картину польового бою й змалювавши дуже урочисто завзяття й непереможність японців. Ця п'єса була дуже сценічна, і Кавакамі робив повні збори по всіх великих містах Японії. Незабаром після цієї п'єси Кавакамі поставив на кону ще космополітичнішу й претенціознішу п'єсу, яка зараз, коли Японія розвиває взаємини з іншими державами, якнайкраще відповідає бажанням усього народу. Ця п'єса є твір Жюль-Верна „Навколо світу у 80 день", пристосований до умов сучасного японського життя та до смаку японського народу. У цій п'єсі є багато недотепностей та наївного, і, як літературний твір, вона не має жадної вартости. Але вона яскраво показує, як важко авторові нового напрямку відмовитися від старих традицій. Але заслуга Кавакамі не літературна, а технічна: він знищив усі старі умовності, що існували на кону, і поставив низку картин сучасного японського життя. Лише через настирливість і вперте бажання Кавакамі на японському театрі заведено рампу й гарне освітлення, скасо-

вано „невидимі постаті", що не належать до дієвих осіб, і поруч з чоловіками на кону грають тепер і жінки. Нарешті, Кавакамі завів на кону також і европейську оркестру, хоча й не дуже досконалу. Це було дуже важко зробити, бо музикам довелося розучувати арії цілком чужі для японського мистецтва. З легкої руки Кавакамі, п'єси із сучасного японського життя завойовують щораз більші права громадянства на японському кону. Цікаво, що героями таких п'єс є здебільшого молодь, яка або щойно закінчила університета або ще вчиться в ньому.

в) Техніка японського театру

Що являє собою сучасний японський театр? Поки драматичні вистави були лише випадкові або супроводили релігійні свята, ці вистави влаштовували на свіжому повітрі, в палацах даїміосів або в храмах. 1607 року почали будувати перший театр, що мав партер та галерею. Згодом усі театри будували за цим зразком.

Партер в японському театрі виглядає досить дивно, але мальовниче. Його розподілено на багато маленьких одкритих лож, і тому він скидається на шахову дошку. У кожній з таких лож сидять навкарачки чотири або п'ять глядачів. Їхні голови видко над „хана-міці", двома широкими місточками, що з кожного боку залі йдуть від вхідних дверей на кін. Їхня назва—„квітковий шлях"—походить від того, що раніш, коли актори проходили цим містком на кін, публіка кидала їм квіти, а то й гроші й цінні подарунки. Зараз цими містками входять і виходять глядачі, актори, різні походи, натовпи тощо. Так само й вісники добрих та лихих новин приходять звідти. Завдяки цим місткам драма багато виграє, і вся заля бере участь у дії. Крім того, і просторінь кону збільшується, бо дія таким чином відбувається і на кону, і на цих містках. Тимчасом, як головна дія розгортається на кону, допомічні події відбуваються на бокових містках. Часто-густо головну дію переносять навіть і в партер.

Друга особливість японського театру є кін, що крутиться. Завдяки цьому можна заздалегідь обставити дві або чотири декорації і зменшити антракти. Таким чином, коли актор увіходить у двері будинку, кін повертається, і ми бачимо середину того будинку, куди актор увійшов. Відповідно до цього міняють і бокові декорації, що доповнюють центральну. Цей механізм заведено в Кіото ще 1670 року.

Завіса, яка закриває кін від глядачів, на початку вистави не відсувається або підноситься, як то буває в нас, а падає, для того, щоб одразу зачарувати глядача пишністю обстанови. Спочатку цю завісу робили з очерету й розмальовували краєвидами. Але тепер її роблять з матерії, прикрашують чудовими візерунками й велетенськими написами.

Декорації малюють дуже примітивно, але всю свою невичерпану фантазію, все своє вміння художники використовують тоді, коли малюють фасад самого театру. А за старих часів біля входу в залю виставлялося навіть афіші з найголовнішими й найцікавішими малюнками найголовніших сцен п'єси. Іноді ці афіші робили накращі художники країни.

Вистава. Вистава в Японії є не просто артистична та літературна розвага,—це є „день насолоди". Раніш, коли японці ще не завели в себе европейських звичаїв, розпочинали вистави ще на світанку. Тому на початку вистави публіки було мало, вона згодом надходила. Але це не шкодило цільності враження, тому що на кону виставлялося 8—10 різних п'єсок. Тепер вистави починають о 10 або об 11 годині ранку і пильнують закінчити їх своєчасно. Але таке довге перебування в театрі на одному місці теж не дуже шкодить глядачеві, бо разом з квитком до

театру він купує квитка, що дає йому право одержати в театрі й сніданок, чай, обід тощо. Ці страви підчас дії розносять глядачам відповідні служники.

Щодо театральних костюмів, вони відрізняються залежно від п'єс. В історичних п'єсах розкішні матерії нагадують своєю красою й пишністю багате вбрання старих часів, а саме XIV ст. На парчових сукнях вишивано цілі чудові малюнки: краєвиди, річки, комахи, захід сонця тощо. У побутових п'єсах вбрання відповідає ролі актора.

Деякі театри зберегли ще так звану тінь (Куромбо—чорна людина). Це є невтральна особа. Її одягнено в усе брунатне. Вона повинна швидко освітлювати постать актора для того, щоб видко було гру міміки підчас патетичних місць п'єси. Кожен актор має свою тінь, яка ходить за ним і має в руці довгий бамбук з лихтарем. У потрібний час цей лихтар яскраво освітлює риси дієвої особи.

Музику в театрі становить оркестра, що її сховано за декораціями. Поруч неї на кону міститься *дегатарі*—хор, з трьох або чотирьох співаків з самісенами. Велику ролю в японському театрі відограє музичний акомпаньямент. Але японська музика дуже різниться від нашої хоча вже тим, що її побудовано на п'яти цілих тонах. Найперше місце в японському театрі належить самісенові (це значить „чарівні струни"). Далі, є ще флейта з бамбукового дерева, бубни, тамбуко й дзудзумі та інші струменти. Оркестра сучасного театру складається з двох самісенів, флейти й трьох бубнів. Нарешті двома метрами вище від кону сидять два чіобо, щось на зразок корифеїв. Один з них деклямує речитативом-діадайю, а другий акомпанує. Власне оркестра, як ми вже говорили, складається з флейти, самісена, двох барабанів та дзвона. Вона підкреслює дію і, так би мовити, допомагає її описовому елементові.

З протилежного боку сцени міститься хор. Він являє собою хор античної трагедії; він пояснює пантоміму, є довірена особа і, водночас, пояснює глядачеві спільне почуття. Це ідеальний глядач. Над хором режисер керує виставою, вдаряючи дерев'яною паличкою у металеву дошку. Він подвійними вдарами сповіщає про те, що входить головна дієва особа, або глушливим тремоло відзначає патетичні моменти. Таким чином, музика ніби регулює гру актора, а тому ця гра надзвичайно ритмічна. Усі рухи актора можна записати нотами. Публіка не плеще в долоні. У разі задоволення кричать: „Тозаї, Йєраї, Німотами". Антрактів нема, натомість існують інтермедії.

Щодо загального враження японського театру, слід сказати, що в ньому панує цілковитий реалізм. Душевний біль, фізичні страждання, муки й смерть—виставляються з реалізмом, що дає найповнішу ілюзію. Японський актор своєю надзвичайно розвиненою мімікою зворушує й зачаровує.

Великий майстер в акробатиці, у фехтуванні та іграх, що потребують спритности, він або метушиться з піною біля роту, або червоніє, або падає в знемозі, щоб підвестися з іще більшою лютістю, вищиряє зуби, ворочає очима, корчиться в жахливих корчах. Голова мертвого ворога обов'язково падає на землю; кожну агонію затримується для того, щоб почути стогони фізичного болю [1]).

Кровотечу вдають за допомогою рідини, яка міститься в паперових торбинках. Їх вішають на поясі актора, що грає самогубця. Удар списа розриває мішок і кров ллється; тимчасом мистецька міміка нівечить

[1]) Особливе враження справляє „харакірі", що забирає головне місце. Без нього не обходиться жодна п'єса.

риси актора, наповнює жахом його очі, скорчує члени в довгому жахливому спазмі. Такі маски невимовної агонії ми зустрічаємо на старих ґравюрах. Про одного з акторів—Яманака Хеїкура (вмер 1724 року), розповідали, ніби він, готуючись до ролі Демона, надав своїй голові такого жахливого виразу, що його дружина, повернувшися несподівано, вмерла від страху: він здався їй справжнім Демоном.

Малюнки реального життя, які бентежать і захоплюють,—ось що є визначною рисою японського кону. Однак, безладдя страсти псує загальне враження ясности, що повинно залишатися від мистецького твору. Небезпека, якої не міг уникнути японський театр, полягає в тому, що бажаючи досягти певної мети, можна її проминути. Трагедія легко обертається на мелодраму, вираз обличчя—на гримасу, а жести—в корчі тіла.

За Benazet та Азбелевим.

II. Китайський театр

а) Театр дореволюційного Китаю

Театр існує в Китаї вже кілька століть. Який же характер він має? Як ставляться до нього різні шари суспільства і якими рисами визначається китайське театральне мистецтво? Ось запитання, на які мусимо дати відповідь, якщо хочемо з'ясувати місце театру в житті китайців.

Постійні театри існують лише по великих містах Китаю, як, напр., Кантон, Шанхай, або по містах, де взагалі можна мати багато розваг, як, наприклад, Су-Чеу, Ханг-Чеу. Так само і в Пекіні є чимало заль для глядачів: на населення в півмільйона існує таких заль аж шістнадцять, як зазначає маленький покажчик для провінціялів. Більша частина їх розташована поза Тзієн-Мен—так звуть ворота, що сполучують манчжурську частину міста з китайською. Імператорський палац міститься в центрі манчжурського міста, розподіляючи його на північну та південну половини, і посідає просторінь до Тзієн-Мена. Майже весь міський рух з Заходу на Схід відбувається поміж цими воротьми й палацом. Тут можна зустрінути багато візків на мулах, величезні мажі із скрипучими колесами, погоничів, що поспішають за своїми ослами; іноді можна бачити й мари зеленого кольору, оточені вершниками в уніформі службовців; серед усіх екіпажів швендяють старці в лахмітті, вкриті брудом та болячками. Тут і перехожі, що поспішають у своїх справах, і мандрівні крамарі, що певними вигуками оголошують свій крам. Чималу частину цього різнобарвного натовпу поглинають високі склепіння Тзієн-Мена, а друга—розпорошується в китайське місто через бокові отвори півмісяця. По той бік воріт помітно так само багато руху, там також панує гомін, тільки світу там далеко більш, бо йому не перешкоджають велетенські кам'яні будівлі. Починаючи звідси, шляхи розходяться: один, широкий, прямує просто на південь, інші, вужчі, вільні—на захід та на схід. Поруч воріт міститься найторговельніший квартал столиці: там скупчилися чаї, шовки, порцеляна, бронза в темряві глибоких крамниць. Там розташовано і великі ресторації, будинки розпусти й театри. Тут можна нарахувати не менш, як дев'ять заль, що розташовані одна поруч одної і мають надзвичайно звучні назвиська: „Павільйон достоти" „Сад потрійної насолоди", „Сад радости й насолоди".

Кілька інших театрів розташувалися в передмістях, поблизу воріт, вздовж західних шляхів, що ведуть у Тієн-Дзін, вздовж північних, що ведуть у Манчжурію, та південно-східніх, що ведуть в осередок Китаю.

У Манчжурському місті існують лише два театри—один поблизу кумірні, де двічі на місяць відбувається знаменитий ярмарок, а другий біля четвертого східнього портика, в кварталі, де торгують зерном та товаром.

Усі ці театри розташовано на найбільш гомінких вулицях, поблизу ресторацій, гостиниць, будинків, що мають кепську славу, або поблизу таверен. Населення цих кварталів, між іншим, досить численне, набуло собі „незаздрісної" слави: його вважають за „непокірне" й „неслухняне". Ось чому влада не дбає про те, щоб збільшити кількість столичних театрів і забороняє відкривати нові театральні залі. А ті, що існують, народилися аж XVII століття.

Зокола театральна будівля не звертає на себе великої уваги, бо не має жодного цікавого орнаменту: стіни з сірої цегли іноді ще мають сліди будь-якого офарблення, звичайнісінькі дерев'яні двері; немає навіть і такої позолоченої вивіски, що можна бачити над кожною крамницею. На дверях цього театру наліплено кілька рукописних афіш із назвами п'єс. Такі ж афіші поширюють по залюднених вулицях міста.

Підчас вистави і в театрі, і поблизу його можна зустрінути натовп постійних відвідувачів. Між ними є і освічені люди, добре знайомі з репертуаром, що принципово шукають літературних розваг. Друга частина постійних відвідувачів—то мандарини, що досягли високих ступенів, та сини багатіїв. Ці останні не потребують працювати і шукають товариства акторів, лише як певної розваги. Опинившися в театральній обстанові, багатії, вчені, актори—всі почувають себе вільними від сімейних або офіційних пут, на невтральному ґрунті. Жоден ритуал не визначає тут місця ні для мандарина, ані для комерсанта, і всі жести й розмови не розважені заздалегідь, як то завжди буває у щоденному житті цих людей. Тут у стосунках людей бачимо менш формалізму, але не менш хорошого смаку. А що вже до краси,—тут її багато більш.

Проте, в Пекіні небагато постійних відвідувачів, і більшу частину глядачів становлять робітники, конторники, службовці, прикажчики, що використовують свій день відпочинку. Вони купують собі у других місцях стіл і, заплативши за нього шість тіао [1]), сідають навколо втрьох або вчотирьох дивитися цю виставу. Театральна заля має форму чотирикутника, і ці столи із стільцями розташовано вздовж одної з коротших стін напроти кону. Бідніші глядачі купують собі за один тіао місце в партері, розташованому нижче від кону й других місць. Праворуч та ліворуч вподовж довгих стін театру розташовано ложі на одному рівні з коном і другими місцями; їх відокремлює одну від одної балюстрада, що сягає ліктя заввишки. Така ложа коштує від шести до восьми піястрів (піястр—75 коп. довоєнних) і вміщає від чотирьох до шести глядачів, що розташовуються навколо квадратового столу. Хоча ці ложі вважають за перші місця, проте вони рідко бувають заняті, поперше через дорогу ціну, а подруге, тому, що звідти гірш видко, аніж з других місць. Квитки беруть здебільшого за допомогою одної з ресторацій, що містяться поблизу театру. Завдяки тому, що тим, хто тимчасово виходить із залі, видають контромарки, в дверях ці контромарки часто-густо продають, і незаможні мають змогу за невеличку платню побачити частину вистави.

Простонародня частина глядачів не скидається на урочисту публіку західньо-европейських театрів. Та й становище її різниться від европейських умов, бо вистава починається о південь і триває аж поки стемніє. Глядачі дружньо розмовляють, палять, лускають гарбузове насіння, їдять

[1]) 6 тіао = приблизно 45 коп. (довоенних).

інші ласощі, а театральний служник також підчас вистави розносить чай, і служки із сусідніх ресторацій задовольняють своїх клієнтів. Отже, вистава відбувається під невпинний шелест голосів, і це нікого не обурює. Іноді актори жартують з глядачами, особливо тоді, коли на кону виставляють один з улюблених фарсів пекінської публіки. Актори, вільні підчас дії, також охоче жартують з ближніми глядачами й з оркестрою.

Як правило, вистави відбуваються щодня. Але їм надають властивостей доброго пророкування, і тому, якщо трапляється якась жалібна подія, народній траур, або роковини смерти члена імператорської фамілії, або піст, що його додержує імператор напередодні жертвоприношення, такого дня вистави не відбуваються. Отже, п'ять чи шість разів на місяць театр припиняє роботу. Тоді забороняють і всілякі приватні вистави.

Багатії поглядно рідко відвідують театр, бо не хотять показуватися в місці, засудженім суворими моралістами, а, може, через те, що не хотять близько стикатися з простим народом. Але ця частина населення запрошує акторів до себе грати. Це трапляється на день нового року, на день восьмого місяця, або з приводу будь-якого сімейного свята, напр.—дня народження батька родини, з приводу видужання матері, що народила сина, з приводу вдалого іспиту, весілля й т. ін. Часто-густо учні влаштовують таку виставу в день народження свого навчителя.

На такі приватні вистави запрошують всіх приятелів та знайомих, всю родину, і протягом трьох або п'яти день триває щедре частування всіх запрошених. Цей бенкет влаштовують часто на дворі, завішаному матами; естраду, що править за кін, повернено на південь, а кімнати, розташовані позаду її, правлять за лаштунки. У вільній частині двору розташовують симетрично квадратові столи і навколо кожного ставлять чотири стільці. Троє запрошених сідають так, щоб обличчям бути проти акторів. Найпочеснішим місцем вважають те, що просто проти актора, а найкращий стіл—середній. Святкову залю прикрашено гаптованими матеріями різних кольорів, що символізують добрі пророкування, або на стіни вішають, як прикраси, по-двоє зв'язані паперові рурки—на них написано різні приємні господареві речі. Підчас такого свята хазяїн демонструє все те, що йому подарували на ознаку дружнього й щирого ставлення в урочисті хвилини його життя. Це все справляє дуже приємне враження, і тому така театральна заля має веселіший вигляд, аніж звичайна. Хазяїн не має певного місця; він із своїми синами, що допомагають йому вітати гостей, переходить від столу до столу, сидить потроху біля кожного на вільних місцях і частує гостей. Вони обмінюються ввічливими й доброзичливими словами, хазяїн п'є за здоров'я своїх гостей; ті відповідають, він вишукує на блюдах кращі шматочки і, за допомогою паличок, кладе їх на тарілки гостей. На початку кожного бенкету актори оголошують список п'єс свого репертуару, і хазяїн просить найпочеснішого гостя вибрати з них те, що йому до смаку. Фарси заступають історичні п'єси, далі йдуть п'єси побутові, деклямація акторів і вереск скрипок змішуються з гомоном розмови, ужавленої вином і вигуками акторів „мур".

Окрема заля, призначена для жінок, влаштована так, що глядачки можуть дивитися на кін, переховуючись за завісками. Присутність жінок не заважає нікому говорити досить непристойні жарти, та й глядачки реагують на них лише коливанням занавіски, заглушеним сміхом та неголосним словом.

Акторам за таку виставу хазяїн платить іноді кілька сотень таєлів (таєль дорівнює нашому карбованцеві). За розцінкою, яка існує в пів-

денному Китаї, комікам платять щоденно близько 30 таєлів, а героям—до ста, при умові двох трьохгодинних сеансів на день. Крім того, хазяїн та його гості дають акторам різні подарунки. Отже, актори, що вміють догодити, добре заробляють підчас такого хатнього свята. Провінційне міське врядування має в своєму розпорядженні постійну трупу за найнижчу ціну. Такі трупи не сплачують жодних податків. Щоб улаштувати виставу, вони повинні лише взяти звичайнісінький дозвіл, причому їм майже ніколи не відмовляють. Але їм доводиться завжди так чи інакше віддячити поліцаям. Крім того, в резиденції мандарина вони повинні обов'язково дати три вистави: на новий рік, на день народження мандарина й т. ін. У таких випадках актори одержують, крім встановленої платні у вісім таєлів, ще й свиню і паровий хліб, а „великодушні" представники влади додають іще щонебудь з ціннішого.

Родини, що не мають змоги через матеріяльні умови запросити акторів до себе кожна окремо, роблять це у складку. Якщо дома бракує місця для такої вистави, наймають якунебудь спеціяльну залю. У Пекині є багато таких заль „для зібрань", і належать вони здебільшого якійнебудь корпорації або товариству. У таких будинках великі організації щороку святкують свого духа-патрона. Усі ці свята мало різняться від тих, що влаштовують у себе багатії, і супроводяться так само бенкетом та виставою, що сплачують потім усі гуртом. Трапляється також, що один із членів будь-якої корпорації повинен влаштувати таке свято своїм колегам, як штраф за те, що порушив статут. Сам імператор, хоча й має власну трупу, проте час від часу запрошує в свій палац сторонніх акторів.

Отже, і в столиці, і по великих містах, театр є найулюбленіша розвага китайського народу. Він відограє ролю і в офіційному житті, і в сімейному, і в комерційному. Мешканці селищ та сел також мають театр; якщо там рідко можна зустрінути постійну трупу, її місце заступають численні мандрівні, що блукають по всій країні і дістаються із своїм репертуаром у найвіддаленіші містечка. І навіть кращі трупи великих міст не цураються села й не відмовляються від пропозицій влаштувати там виставу.

Вистави в такім разі тривають кілька день підряд, і щодня відбувається два сеанси. Платня акторам, видатки на їхню подорож, видатки на освітлення—усе це становить досить чималі гроші, що їх сплачують або кілька багатіїв, що хотять влаштувати розвагу для своїх земляків, або їх сплачує ціла громада, так само як видатки на знищення сарани, або на збір рижу. Але на селі, опріч інших видатків, треба ще збудувати театр. Це завдання бере на себе антрепренер, і протягом кількох годин на великому шляху, іноді на роздоріжжі, проти каплиці, постає кін. Для цього потрібні лише бамбук, дошки та мати, і все це зв'язується мотузками. Таким же чином споруджують дві або три трибуни для почесних осіб і для тих, хто хоче мати платні місця. Решта глядачів—чоловіки, жінки та діти—або стоять, або сидять накарачках.

На часи вистави життя на селі припиняється, будинки, хати порожніють, поля обертаються на пустелі. Але скінчиться свято, розріжуть мотузки, що скріплюють тендітне спорудження, антрепенер забере своє майно, а актори повертаються на місце свого постійного перебування: Іноді для кону або для трибуни пристосовують відкриті павільйони, що існують при храмах, а то й просто сходи великих будинків. Деякі великі храми мають спеціяльні павільйони для таких вистав. Отже, ми бачимо, що народні вірування мирно живуть поруч театрів, і буддизм

китайців тут, як і в іншому, досить помітно відійшов від суворої первісної заповіді.

Взагалі, в уяві народу, театр має щось спільне з культом: різні корпорації влаштовують вистави, бажаючи вшанувати свого патрона, села дають обітницю запросити трупу акторів, щоб подякувати богові за знищення сарани або за те, що пощастило запобігти поводі, або за багатий врожай. У щасливі роки села іноді двічі-тричі на рік влаштовують такі вистави. Такими святами вони одразу забивають двох зайців: нарід має розвагу, а боги мають задоволення. Взагалі, на думку китайців, боги скидаються на людину і мають від вистави не менше задоволення, аніж люди. Тому підчас вистави двері кумірні, де міститься постать Будди й священних духів, дуже дбайливо відчиняють. Навіть по великих театрах у глибині кону влаштовують нішу, де міститься постать духа-протектора, і в урочистих випадках актори від свого імени або від імени народу приносять йому жертви з фіміяму й ласощів. Через те, що сценічні вистави мають напівпоганський характер, китайці-християни майже завжди уникають їх відвідувати й взагалі брати участь у видатках, сполучених з ними.

І, однак, хоча актори ніби мали обов'язок розважати богів мандаринів і багатіїв, проте довгий час їх вважали за найганебнішу клясу китайського суспільства. Здебільшого, вони були невільниками „хазяїна трупи": складаючи з ними контракта, хазяїн користався тою ж формою, яка існувала для записування купівлі нерухомого майна або тварин. Траплялося, що батько родини, змушений злиднями, продавав одного з своїх дітей, а іноді дітей крали й складали на них контракти. Продавали іноді остаточно, а іноді залишали за собою право за кілька років, припустім за п'ять, викупити актора назад. Іноді умовлялися, що такий раб відробить сплачені за нього гроші і після певного терміну одержить волю. Становище актора-раба було гірше від становища звичайного служника-раба, бо писаний закон не забороняє хазяїнові передавати свого слугу іншому власникові, а актора передавати забороняє. Слід, однак, зауважити, що на практиці на писаний закон не дуже важать.

Молоді актори перебувають на утриманні хазяїна: він їх одягає годує, він учить їх сам або доручає це певному викладачеві театрального мистецтва. Але всі вони починають з того, що підмітають кін, готують аксесуари, виступають, як статисти, і вже потім, нарешті, одержують ролі. Талановитий актор—це є скарб для хазяїна, бо останній не платить йому жадного утримання. Лише подарунки, що їх роблять акторам аматори театру, дають змогу таким рабам набути грошей. Щоправда, хазяїн жорстокий і ненажерливий завжди знайде тисячу засобів відібрати в актора і ці подарунки. Проте, такі випадки трапляються рідко, бо й сам хазяїн хоче зберегти курку, що несе золоті яйця. Та до того багатій, що протегує акторові, завжди може не давати йому гроші безпосередньо, а покласти їх на його ім'я в банк або в подібну установу і таким чином зберегти їх від пожадливого хазяїна. От, маючи такий капітал, актор згодом може відкупитися на волю. У таких випадках закон ставиться до актора краще, аніж до слуги: якщо він може дати режисерові потрібні гроші, той не має права затримувати його силоміць у себе, хоча іноді хазяїн вимагає дуже великих грошей, напр.— 500 таєлів і більш. Ціну хазяїн призначає сам, відповідно своєму матеріяльному станові і залежно від хисту актора, і зовсім не бере до уваги ціну, виставлену в контракті. Здобувши волю, актор, що його ім'я (дійсне, як, напр., Хоанг III, або псевдонім—напр., „Червоний Дух") при-

ваблює глядачів, легко може влаштуватися: видатні трупи часто мають у своєму складі одного-двох вільних акторів, запрошених на рік. У Пекіні антрепренер, поперше, сплачує такому акторові його вбрання, а подруге—вони одержують певне утримання до 8—10 тисяч таєлів щороку, а в Шанхаї—і всі 20 тисяч таєлів. Тимчасом офіційне утримання міністра становить 180 таєлів і 1800 четвериків рижу. А віце-король Кіянг-Чана, найбагатішої хінської провінції одержує 10800 таєлів на рік. Актор, що через старий вік не може виступати на кону, добре заробляє, викладаючи своє мистецтво молодим акторам. А якщо він зібрав досить грошей, він і сам може бути „хазяїном трупи"; адже директор повинен бути дуже досвідченим для того, щоб організувати виставу й керувати трупою. Та й видатки, сполучені з такою справою, потребують великих грошей. Декорації, як ми далі побачимо, коштують небагато, але вбрання повинно бути шикарне й коштує величезні гроші. Опріч того, хазяїн повинен утримувати своїх акторів-рабів, сплачувати вільних акторів і навчителів та музик, а в Пекіні, значна трупа має не менш, як 20 акторів і не менш від шести—восьми музик. Цих останніх по великих містах наймають на одну виставу щодня; вони грають на тамтамі, бубні й кількох струнних струментах, що нагадують скрипку й гитару. Музика супроводить драму невпинно, проте вона дуже легка порівняно з нашою: формули її одноманітніші, ніж у старовинній китайській музиці, і виконавці здебільшого, не знаючи нот, грають так, як вчив їх навчитель. Цей останній, повчивши їх кілька років і показавши їм аплікатуру, знаходить їм посади. У подяку за це учні роблять йому подарунки, а коли він вмирає, беруть на себе видатки на його похорон.

Крім витрат на утримання персоналу й на реквізит, хазяїн трупи бере на себе видатки щодо подорожі. Звичайно, якщо його трупу запросили на низку вистав аматори або сільські мешканці, вони сплачують і цей видаток. Але слід пам'ятати, що актори їздять не лише тоді коли їх спеціяльно викликають, але частіш на свій риск та страх. Вони переїздять з місця на місце, шукаючи заробітку, і возять із собою всі вбрання й весь реквізит, та ще двох-трьох музик. За екіпажі їм правлять жорсткі двоколісні вози без ресор. На півдні вони переїздять у джонках, більш пристосованих до такої подорожі. У Кантоні кілька таких труп об'єднуються в спілку, і, коли виїздять, залишають у місті представника, що дбає про їхні справи. Однак, така зорганізованість трапляється дуже рідко.

Деякі значніші трупи переїздять з Пекіна до Шанхаю або до якого іншого міста, куди їх запрошують, але навіть і столичні актори (такі, як трупи „Потрійного блаженства" і „Тераса весни") ніколи не грають більш трьох-чотирьох днів на одному кону. Ледве одна трупа закінчує серію своїх вистав, її місце заступає нова трупа з новим репертуаром, а перша з усім персоналом та реквізитом переходить до іншого театру. Таким чином пекінський театрал має змогу протягом сезону побачити весь репертуар і всіх акторів, хоча б він відвідував лише один улюблений театр. Для таких серій вистав хазяїн трупи складає угоду з антрепренером, власником залі; цей останній бере в такім разі собі весь прибуток, а трупі сплачує за згодою 30—40 відсотків цих грошей.

Таке мандрівне життя часто-густо деморалізує актора. Звичайно моральна нестриманість трапляється і по інших клясах китайського суспільства і не є властивістю лише акторів. А проте є в акторському житті багато безладдя і того прагнення до розкошів, що його не визнає і суворо засуджує конфуціянство. І тому суспільство з однаковою зневагою ставиться до акторів вільних і до акторів-рабів, та й закон

ставиться до них не краще. Уже той факт, що людина з'являється на кону, є, на думку китайського суспільства, ганебний. Наприклад, розповідають про одного вченого, ніби він узяв участь у приватній виставі, і за це його позбавили вченого звання й вигнали з родини й клану, тобто усунули з суспільства.

Жінкам в Пекіні заборонено брати участь у виставах, але в провінційних трупах можна зустрінути й актрис, що так чи інакше зв'язані з хазяїном трупи. А по деяких містах, напр., в Кантоні, існують трупи, де грають тільки жінки. Ці театри вважають за цілковито антиморальні установи, і кілька років тому цензор моралі знищив один із таких театрів у Мукдені. Одного разу в палаці грала надзвичайно цікава трупа: акторами її були три або чотири сотні євнухів, і керував ними один із них. Мешкали вони не в палаці, але вистави їхні відбувалися в одній із заль, призначених для розваги; ця заля мала назву „Садок, де зібрано всі насолоди". Репертуар трупи був звичайний, але імператриця-вдова більш за все любила фарси з життя простого народу. Для царят, ув'язнених в палаці, театр, звичайно, був єдиний засіб побачити якісь події зовнішнього світу. Але вони, очевидно, дуже кепсько використовували цей засіб, бо так і не зрозуміли того народу, що його життя тримали в своїх руках,—занадто вже запобігав цьому ритуал всього їхнього ладу. Імператор нагороджував акторів коштовними подарунками або дарував їм ґудзика, відповідно їхньому єрархічному становищу у трупі. Більшого актор не може сподіватися, бо хоча й траплялися випадки, коли євнухи отримували офіційні посади, але актори не можуть претендувати на такі милості. Імператор Хієн-Фонг одного разу дуже своєрідно нагородив видатного актора своєї трупи: він звелів попобити його бамбуками, бо цей імператор дуже сильно схвилювався через його талановиту гру.

Частіш за все твори пишуть самі актори, бо крім них, мало хто знайомий з правилами віршування й з теорією драми. А часто-густо п'єси написано так незрозуміло, що непосвячені не можуть їх грати. Написавши нову п'єсу, автор перш за все намагається, щоб її схвалили кілька відомих акторів; він читає їм свій твір і пояснює його. Далі, склавши угоду з хазяїном трупи щодо умов, він дає йому цей твір. Тоді п'єсу два-три місяці розучують, переводять проби, і, нарешті, оголошують прем'єру. Аматорів сповіщають або особисто, або за допомогою афіш. Якщо п'єса має успіх, автор продає її рукописні примірники іншим режисерам, а разом із рукописом вони купують і право виставляти її. Отже, п'єса не є власність одної трупи, а належить всім, хто купував її в автора. Часто трапляється, що режисер трупи, двічі або тричі прослухавши п'єсу, потім підроблює її й виставляє, як свою. Тоді постає сварка й непорозуміння, і справа доходить до суду. Хоча в таких випадках немає спеціяльного закону, проте суд присуджує винного до штрафу і забороняє йому виставляти таку п'єсу далі, особливо тоді, коли підроблено п'єсу нову. Але за рік або за півроку п'єса обертається на власність суспільства, і її можна виставляти без перешкод. У всякім разі, автор вже не має права одержувати частину прибутків. Але і взагалі прибуток від п'єси буває дуже незначний.

Попередньої цензури немає ні для театру, ані для літератури. У цій країні, що її уряд вважають за деспотичний „можна виставляти все, що хочете". У тому випадку, коли п'єса загрожує моральності глядачів, її забороняють без дальших репресій; проте, режисера б'ють палицями, і, значить, терпить від такої п'єси й його спина й гаманець. Не зважаючи на це, драматургам доводиться багато працювати і над словесною

формою своїх п'єс. У драмах можна спостерегти постійну зміну тону й мови залежно від характеру відображуваного почуття. У випадках, коли п'єса зображує не звичайні почуття, а піднесення, звичайна народня мова поступається художній прозі, а в дуже патетичних місцях замість неї знаходимо вірші. Стилі штучно змішуються, і часто-густо здається, що п'єсу написано кількома різними діялектами. Широкі кола людности не все розуміють, і оцінювати п'єсу можуть лише театрали-аматори, постійні відвідувачі таких вистав. Таку мішанину стилів та говірок, додержуючи особливості вимови, підносять навіть пекінським глядачам. Щоправда, майже всі провінції мають свої особливі драматичні традиції, відрізняються одна від одної мовою, музикою й сюжетом своїх п'єс. Деякі з них, що виставлялося в Пекіні, може розуміти лише людина, добре знайома з драматичною літературою. Лише вона може розібратися в різних тонкощах, мати витончену насолоду, смакуючи всі ефекти, насолоджуючись гармонією складів і підхоплюючи розсипані в п'єсі, багатьом незрозумілі, натяки. Трапляється багато випадків, коли навіть освічені китайці не можуть з'ясувати зміст п'єси, побачивши її лише вперше. Можна собі уявити, що розуміє з цієї вистави більшість глядачів! Навряд чи подобається глядачам те, що в п'єсі так настирливо підкреслюють моральні висновки, бо дуже мало думають глядачі про цю мораль.

Головний герой—завжди резонер, грає ролю античного хору, з'ясовує все, висловлює у монологах та піснях свою думку про вчинки дієвих осіб. Китайська драма до такої міри не може обійтися без резонера, що ледве один кидає кін, його заступає другий. Розв'язка, здебільшого, становить окремий акт, часто-густо відбувається за кілька років, в будь-якій дуже далекій місцевості; цей акт причеплюють лише для того, щоб зробити моральні висновки. У ньому з'являється багато нових дієвих осіб лише для того, щоб поставити найбільш свідків у тому, як порок карають, а добродійність перемагає.

Розподіл амплуа такий: герої, злочинні особи, комедійні персонажі. Для двох останніх категорій існують чоловічі й жіночі ролі; так ті, як і другі мають численні підкатегорії—важливі урядовці, молоді ліценціяти, красиві закохані, спритні субретки, суворі матері, коханці, що використовують підкуп, розбещені куртизанки, кумедні трактирники й т. ін. По великих трупах на кожне амплуа є кілька акторів, і через те, що кожен актор грає кілька ролей, можна виводити чимало персонажів; але комік у трупі здебільшого один. Жіночі ролі виконують чоловіки. Вони фарбують обличчя, влаштовують собі фальшиві малесенькі ніжки і надзвичайно влучно наслідують ходу, жести й навіть голос китаянок.

Гарним акторам, що виконують жіночі ролі, платять дорожче, аніж усім. Дебютує такий актор уже тоді, коли має десять років віку, і, маючи тридцять років віку, він вже закінчує свою кар'єру, бо тоді вже йому не допомагає жадне переодягання. Лише расові особливості дають китайському акторові змогу так довго виконувати жіночі ролі, бо в китайців риси обличчя дуже пізно набувають гостроти. В інших ролях актори дебютують, маючи років десять—п'ятнадцять і працюють, поки вистачає сил, поки вони мають успіх на кону. Різні ролі мають дуже помітні зовнішні відзнаки: героїні гримуються дуже злегка, герої причеплюють бороду, у злочинців обличчя дуже ярко розмальовані. Убрання також має різні відзнаки, так само як і жести, і вимова, і засоби співу. Актор мусить завжди виступати лише в одному амплуа і не може ніколи перейти з одної категорії в другу. Театральні персонажі обирають з різних кляс суспільства і героєм п'єси може бути і куртизанка, і раб, і міністр, і навіть імператор. Своєю безсторонністю китайський театр є

правдиве відображення китайського суспільства, де аристократії в европейському розумінні цього слова немає. Заборонено лише показувати на кону події з життя панівної династії, а також героїв та імператорів старовини. Першу заборону додержують дуже старанно, але якщо влада схотіла б дуже карати за порушення другої,—довелося б викреслити половину репертуару. Китайська драма дійсно дуже любить історичні сюжети, краще кажучи, історичні анекдоти; вона запозичає їх в багатій скарбниці китайських оповідань, які обіймають добу понад 3000 років. (У цьому позначається вплив учених і перевага, яку вони віддають старовині). Проте, автори досить вільно поводяться з сюжетами і, причепивши до реального факту любовну інтригу, оздоблену крадіжками та пізнаннями, часто-густо приходять до побутової драми або до серйозної комедії.

Упродовж вистави народня комедія чергується з драмою. Навдивовижу, моралісти засуджують комедію не більш, ніж драму, хоча вона іноді буває й дуже непристойна, а до того ще цю непристойність навмисно підкреслюють різними деталями постави. Музика в ній відограє скромну ролю, вбрання буденне, трохи скарикатурене. Точного тексту комедії немає, а є канва, і актори розшивають її, керуючись надхненням, жартуючи на злободенні теми, або трохи глузуючи з присутніх в залі глядачів. Ситуації подаються у звичайному життьовому темпі, надаючи їм лише трохи комедійного відтінку. Ці фарси іноді бувають дуже дотепні й більш подобаються глядачам, ніж драми, написані незрозумілою й незвичайною мовою. Якщо деякі напівісторичні, напівлегендарні персонажі здавня вже знайомі їм, то інші зовсім для цих глядачів не цікаві, та й взагалі глядачі їх не знають. Бої, герці, приклади сімейної цноти— все це, далеке від дійсности, може цікавити хіба що вчених, закоханих у науку й історію. Нарід більше розуміє п'єсу, що відображує сучасність, а проте він терпляче дивиться драму й уважно стежить за грою акторів.

Заля має форму простокутника; на одній з менших сторін влаштовано кін без завіси, без глибини; задня стіна трохи прикрашена згорнутим у рурки червоним папером, що на ньому написано моральні сентенції; дві двері, одна—в комору вбрання, друга—в гуртожиток акторів; на горі—щось на зразок балькону, де мешкає дух-протектор. Оркестра міститься на кону, біля дверей, що звуться „воріття бубну". Декорацій немає, та й як би вони могли бути, коли трупі доводиться весь час мандрувати із залі в залю. Звичайнісінькі аксесуари—це стільці, столи, що іноді виконують своє буденне призначення, але здебільшого їх нагромаджують оден на оден, щоб удати міську стіну, скелю й таке інше, і актори без вагань лізуть на ці хисткі спорудження. Але якщо їм зручніш, вони залишаються на підлозі й удають рухами ніби лізуть на високу гору. Вершник підводить ногу, ніби сідає на коня, або й просто їде на паличці верхи. Є, наприклад, п'єса, де дія відбувається на воді. Щоб показати це, на кін приносять весло або, краще, палицю, прикрашену шовковим клаптиком і прив'язану до кольорової мотузки. За допомогою такого „весла" актор удає, ніби гребе. Щоб показати битву, два або три актори кілька разів входять та виходять у двоє дверей, переслідують оден одного, роблять жахливі гримаси, розмахують шаблюкою або списом, добирають мальовничих поз. Зміну місця повідомляють мімічно або окремою об'явою. Коли п'єса закінчується або закінчується дія, всі актори виходять на кін і починають на очах глядачів переставляти столи й стільці. Театральні служники навіть підчас дії входять на кін, приносять різні речі, розмовляють з вільними акторами. Освічена частина глядачів не потребує театральної ілюзії, вона шукає літе-

ратурної розваги; а широкі кола глядачів досить невибагливі, щоб погодитись з кожною умовністю і бачити предмети, що стоять перед очима, так, як вони мусять бути, а не такими, які вони є в дійсності. У разі потреби вони можуть вважати, що ці предмети взагалі не існують. Не треба дуже заглиблюватися в історію, щоб знайти аналогічні приклади і в театрах Франції та Англії. Подібно до того, як французькі глядачі XVII століття дивилися, не дивуючись на героїв та героїнь Греції та Риму, прикрашених перуками та капелюхами, так само й китаєць вважає за цілком природне, що йому показують старовинні персонажі в убранні доби Мінз, тобто XVI століття, в обов'язковій формі для історичних ролів. А в побутових драмах і іноді в жанрових п'єсах, що подають епізоди щоденного життя, хоча й трапляються сучасні вбрання, проте вони майже завжди надто пишні і тому неправдоподібні: уявіть собі перевізницю човна, яка приходить нафарбована й зодягнена у шовк найніжніших тонів. Позолочені шишаки й кираси, довге пір'я, що буяє на головах вояків, перлисті торочки, що прикрашують жіночі голівки, фантастично розмальовані й загримовані обличчя деяких акторів, блискуче чужоземне вбрання, ненатуральна жестикуляція, то занадто повільна, то занадто швидка; піднесений, набундючений тон деклямації, арії, що їх співають гострим фальцетом; музика, що бурхливо грає до самозабуття—всі ці умовності мають чудернацький вигляд. Європейцеві здається, що людські почуття перенесено в якусь невідому тональність: гра фарбів приваблює його око, а виття та вереск оркестри катують його вуха. Але китайському глядачеві його там-там дає справжню насолоду, юрба аж німіє від захвату, коли бачить це розкішне вбрання, що його рідко можна зустрінути в буденному житті. І свою насолоду китайські глядачі висловлюють так: „Було багато лементу". Та китайська драма й не може так могутньо впливати на душу, як твори Софокла, Расіна, Шекспіра впливали розвиненням характерів, низкою подій, тугим вузлом дії. В історії китайського народу нам не впадає на око сильна особа, що може бути матеріялом для утворення драми, бо цей нарід здавня оплутано дрібними наказами обрядностей. І якщо драматургові вже й щастить натрапити в історії на сильну загартовану особу, він не вміє вивести її на кону. Дієві особи драми пасивні, не аналізують причин своїх вчинків, обмежуючись наївним оповіданням про ці свої вчинки. Якщо будь-яка особа з'являється на кону вперше або після довгої відсутности, вона рекомендує себе глядачам: я той то, син того то і зробив он що. Монолога також часто-густо використовують, щоб описати місцевість, заступаючи ним відсутні декорації. Як ми бачимо, поступ драми затримується холодними тирадами, в прозі й віршованими. Перипетії подій зрідка розгортаються на очах глядача: частіше вони відбуваються за лаштунками підчас антрактів, а на кону ми чуємо лише розмови про них. Китайський автор зрідка вміє показати, як той або інший вчинок є наслідком характеру дієвої особи, і частіш, ніж треба, користується крадіжками, привидами й іншими штучними засобами, що не мають нічого спільного з реальністю. Китайська драма—це просто низка сцен, іноді непогано зроблених, але їх занадто часто перетинають лірична деклямація, моральні сентенції, і з'єднує їх лише досить хистка основа монологу: китайська драма не має суцільности, вона має іноді ідею драми, але самої драми нема.

Отже, китайське драматичне мистецтво європейському цінувачеві здалося б недорозвиненим і недосконалим. Воно походить від поглядно недавніх часів. Старий Китай мав симболічні танки, що удавали землеробську працю, війни й інші сюжети загального характеру, мав процесії,

де особи, одягнені у фантастичне вбрання диких звірів, удавали переслідування й вигнання духів пошестей. Неможна заперечувати, що все це мало зв'язок з театром, але цей зв'язок був досить віддалений. Смак до таких процесій та до танків існував дуже довго і при дворі і в простому народі, не зважаючи на зміну династій і чужоземні наскоки. Але VII століття нашої ери ці розваги набули несподіваного напрямку.

За доби витонченої культури „варвари" з центральної Азії часто-густо приїздили, щоб вшанувати імператора. Китайці почали наслідувати їхні танки, їхню міміку, почали в них запозичати навіть музичні інструменти й музику. Знаменитий імператор Мінг-Хоан VIII ст. особливо любив ці чужоземні розваги; він особисто навчав музик та акторів в одному з своїх палаців, відомому і за наших часів під назвою „Садка грушевих дерев"; і на думку китайців, їхнє мистецтво повстало саме за цієї доби.

Отож і виходить, ніби індуська драма, до певної міри, поширила свій вплив аж до самого Китаю. Але ці перші сценічні спроби були ще далекі від драми, і лише за кілька століть китайська література, що взагалі любить більш форму оповідання, дійшла до потрібної для драми синтези. За часів Монгольської династії була написана й більшість китайських п'єс і музика, що їх супровадить. З того часу прагнення до театру щоразу зростає, а сценічна продукція щоразу зменшується. Нових п'єс тепер майже не пишуть, і драматична література зупинилася в своєму розвиткові, не досягнувши цілковитого розквіту, не визволившися від пут балету й оповідання, цих первісних джерел свого існування. Основною причиною цього був, звичайно, панівний в старому Китаї соціяльний устрій, коли особу цілковито поневолював „домострій" конфуціянської моралі. Лише нижчі верстви суспільства, що здавня вірували у „даосизм", релігію, яка дуже різнилися від конфуціянства (її основна ідея—шанування духів неба та землі), вважали для себе мораль вищих кляс необов'язковою. Але їхнє політичне та економічне поневолення не давало їм змоги бути сильною підтримкою театрові. Отже, опинившися між байдужістю соціяльних верхів і кволістю низів, театр закляк і залишився в закутку. З цього закутку він може вийти лише тоді, коли китайське суспільство перебудується під могутнім натиском сторичних подій.

За статтею Maurice Courant „Le théâtre en Chine" (Revue de Paris, 1900, III).

б) Сучасний китайський театр

Театр залишився в Китаї предметом невідкладної потреби й заступником релігійного культу і до цього часу. Про те, як приваблює китайців театр, свідчить і китайський лубок. Цей лубок, що прикрашує стіни навіть найбіднішої хати і що його змінюють щодня Нового року, має дві основні теми малюнків: релігійні міти і театральні епізоди. Так само дуже поширено і листівки і просто малюнки, з окремими сценами з вистав. Дуже охоче купують китайці й портрети акторів та актрис, надруковані низкою на великих аркушах паперу; такі аркуші поширені не менш, ніж фотографії генералів та політичних діячів.

А якщо краще приглянутися до театрального видовиська, можна пізнати театральні жести й інтонації і в звичайнісінькій розмові двох китайців на вулиці, та й взагалі в першій-ліпшій вуличній події. Театр учить китайця, як поводитись, як вклонятися, як підводити швидко й красиво голову; промовця він учить робити красиві рухи, а жінку—гарно тримати хустку в руці.

Грамофонні платівки спочатку сприймають арії і речитативи акторів-співаків, а потім ви можете почути ці грамофонні пісні в кожній прикрашеній паперовими квітами крамниці. Це найкраща рекляма, бо ці знайомі й улюблені грамофонні арії приваблюють численний натовп.

Так само і вуличні різьб'ярі використовують, як теми для свої фігур, окремі моменти театрального видовиська: вони роблять постаті акторів з рижового тіста пофарбованого найяскравішими фарбами. Такі самісінькі статуетки роблять і ганчарі з тендітної неопаленої глини. Є навіть і фахівці, що роблять постаті акторів з паперу й глини. У низ їхнього вбрання втикають щетинки, так що ці паперові актори можуть стояти. Якщо поставити їх тепер на мідяну дошку і вдаряти по її краю паличкою, постаті біжать на тремтячій таці і розмахують незграбно зброєю—шаблюками, списами й бунчуками.

Знамениті китайські тіні—це також відбиток театру. Такі постаті роблять з тонко вирізаного й прозоро пофарбованого пергаменту. Вирізано їх у профіль, руки в суглобах можуть рухатися, а до кінця китиці прикріплено дротика, і за допомогою цього дротика лялькар керує лялькою. Але це мистецтво китайських тіней занепадає, і тепер ним користуються лише крамниці для реклями. Замість пергаменту вживають проклеєний папір, але вистави щороку рідшають, поступаючися могутньому конкурентові—кіну.

Триста—п'ятсот років тому театр дійшов свого кульмінаційного пункту і з того часу залишився незмінний, не зробивши майже жодного поступу. Але цим відзначається взагалі вся культура Китаю. От вже кілька століть, як припинився розвиток економічних форм і разом з тим припинився розвиток і в усіх інших галузях життя.

Тому і зараз китайська вистава відбувається в тих точнісінько вбраннях, у тому самому гримі, як то було триста років тому. Побутовий одяг вже давно відмінився, але перед глядачами, одягненими в халати, ще й досі виступають актори, в куртках, гаптованих сукнях і в старовинних шапках. І співають і деклямують вони той текст, написаний старовинною літературною мовою; цю мову сучасні глядачі не завжди розуміють; отже часто-густо доводиться акторові з'ясовувати сучасною мовою те, що він збирається співати або говорити.

Нових цікавих п'єс протягом останньої доби написано дуже мало Здебільшого, автори переробляють старі сюжети, перекраюють їх і заводять кілька нових персонажів. Здебільшого таким автором є перший актор трупи; він же ставить п'єсу і він виконує головну ролю.

Репертуар китайського театру різноманітний. Багато є історичних п'єс, переважно героїчних. Є також побутові комедії, авантурні, й драми і фарси. Героєм історичної п'єси є здебільшого або якась цивільна людина, припустім, богдиханський вельможа-мандарин, або який військовий. В останньому випадку в п'єсі є неминуче кілька батальних епізодів, боїв. Між іншим, ці бої можна порівняти з балетом західнього театру, бо танків, як ми їх розуміємо, Китай зовсім не знає.

Вірність та покірливість—ось основні теми китайських п'єс. Відданість сина батькові, підданця—імператорові, підлеглого—начальникові, учня—вчителеві, служника—хазяїнові. Якщо додати сюди тему скромности, справедливости, мудрости,—ми матимемо повний кодекс моралі середньовічного Китаю, що спирається на підпори патріярхальної родини її цехової або гільдійської громади. Театр є гучномовець цієї моралі. Носії позитивних принципів у п'єсі завжди мають нагороду, а злочинців чекає кара. Навіть, якщо злочинець переміг героя в цьому житті, тоді переносять дію в потойбічний світ, і тепер замість дієвих осіб—людей

ми маємо духів, що, як гадають буддійці, населюють той світ. Дія триває далі і кінець-кінцем будь-який тогобічний владар надає справі закінчення, відповідного буддійській моралі. Якщо п'єса закінчується на землі, ролю такого судді-владаря відограє імператор. Таким чином, реальні громадські умови продираються і на той світ.

Такі фінали китайських п'єс можна порівняти з фіналами п'єс інших націй: античної трагедії (перемога фатуму), християнської літургії (перемога святого божества), американського фільму (перемога діловитости і грошової та інтелектуальної рентности). У цій сталості, з якою п'єси натискують на психіку глядача, в повній відсутності реалістичної сваволі ми бачимо агітаційну природу китайського театру. Він нічого не відображує, він опрацьовує глядача шляхом видовиська.

Завдяки тому, що репертуар театру глядачі знають на пам'ять, і не вимагають нових п'єс, китайський театр набув необмеженої естетичности. Театрали смакують інтонацію рулади, довготривалість її, з захватом споглядають будь-який жест або еквілібристику із списом, що його партнер переймає в двох сантиметрах від грудей.

Моральний зміст п'єс і їхня фабула—все це вже давно всмокталося в авдиторію і закам'яніло в ній. Сучасний генерал —це пекло для крамаря, бо його салдати беруть все і не платять нічого. Але цей самий крамар буде кричати генералові *„хао"*, коли той на кону буде вигукувати про свої героїчні вчинки. Китаєць не вміє сполучати театральних героїв з дійсністю і бачить в них щось абстрактне від сучасного життя. Театр в Китаї, так само, як театр і церква по інших місцях, є крамниця естетичного алькоґолю, естетична курильня опіуму.

Але цей старий театр ще тримається міцно. Усі спроби европеїзувати його або завести в нього европейський репертуар закінчилися невдало. Максимум зміни, що його китайці припускають,—це завести ніжність, м'якість імпресіонізму в занадто галасливий і яскравий народній театр. У цьому напрямку працює Ме-Ла-Фан з його томними співами, ворожнечею до вдарних струментів і любов'ю до злинялих тонів театрального вбрання. Він каже, що це є реставрація справжнього китайського театру. Можна гадати, що ця реставрація є стилізація—ознака смерти народнього театру.

Покищо кіно живе мирно поруч цього старого театру. І можливо, що кіно, а не будь-який інший театр, буде спадкоємцем театру середньовічного.

Дуже багато треба зробити, щоб розкитаїти театр, розвіяти трести вбрання, розпорошити цехові артілі акторів, що з них кожен іноді знає на пам'ять кілька сот ролей. Тут треба змінити й навчання театрального мистецтва,—коли діти заучують ролі й жести, наслідуючи точнісінько свого навчителя. А головне, треба переробити і глядача, цілком перейнятого середньовічними традиціями. І звичайно, перебудувати театр зможуть не окремі меценати, а фабрика, завод і той революційний рух, що так могутньо поширюється.

Студенти виставляли на перейнятих обуренням та гнівом вулицях свої агітки. Тут вони в звичайних для китайця комбінаціях жесту й мови подавали зовсім незвичайні нові постаті й колізії. Ці агітки мали великий успіх у вуличного глядача, і в цьому є перший натяк на неминучий надлам у тілі старовинного китайського театру. Революція візьме в театра його засоби сценічного впливу і підірве за їх допомогою те павутиння моральних і естетичних фетишів, що його тримає на своїх плечах надмірно старий, але гомінкий, міцний і виразний китайський театр.

За С. Третяковим („Советское Искусство", 1926).

III. Театр старої Індії

а) Техніка індуського театру

Драматичне мистецтво Індії ні в теорії, ні на практиці не знає величезних будівель, сконструйованих спеціяльно для театральних вистав. Актори, запрошені грати перед королем або перед багатим аматором, уміють пристосувати для цього галерею, двір і охоче перетворюють їх на залю для глядачів. Індуські палаци мають майже завжди прибудову, яку можна дуже легко пристосувати для цього вжитку. Це—залі, де жінки вчаться музики й танків. Інколи господар приходить туди перевірити, чи набули жінки його гарему відповідних талантів та вміння. Старовинна епопея згадує про концертові залі, які іноді бувають коном для пригод героя.

Здебільшого акторам доводиться грати у випадкових помешканнях і, навіть, у звичайному дворі. Тому актори перевозять з міста у місто, з палацу до палацу все сценічне приладдя, і власними руками будують щоразу кін. Директор трупи керує роботою, бо він є архітект-сутрадгара свого театру. Тагор дає такі вказівки, як збудувати кін: треба спочатку вичистити землю; далі визначають межі й роблять яму, щоб поставити основу, нарешті вкопують стовбури. Треба вибрати щасливий та сприятливий день і гарний астрономічний момент для цього. Стовбури можуть бути з акації, з панаси або з червоного санталу. Верхів'я стовбура порожнє, а низ—солідний та добре вистуганий. Після трьохденного посту директор закріплює стовбур і звертається до нього з таким проханням: „Як непохитний Мерю, як непохитний Гімалай, як непохитний Малендра,—будь також непохитний". Стовбура до половини висоти закопують у землю, а навколо накидують ще землі. Але неможна закопувати стовбура посередині залі. Розміри кону змінюються залежно від п'єси, що її виставляють. (За найщасливіший вважають розмір 20×18 футів, тобто близько 10 метрів). Самий кін роблять з дерева; в покрівлі прорізують вікна і прикрашують все статуями, прапорами, гірляндами квітів. Долішню частину брукують плитками й штукатурять. Дбають також, щоб підлога не була слизькою, щоб актори не падали.

У глибині кін закрито завісою, яка відокремлює його від фойє. Завісу роблять з тонкої матерії, причому кольор гармонує з провідним почуттям п'єси: для любовних—білий, для героїчних—жовтий, для патетичних—темний, різнобарвний—для комедійних, для фантастичних—чорний. Коли актори виходять на кін, завіса падає, а коли входить нова особа, дві молоді вродливі дівчини піднімають задню завісу, щоб можна було ввійти. Якщо треба ввійти швидко, несподівано, тоді дієва особа сама відсуває завісу. Так в VI акті Шакунтали входить вельможа, коли дві служниці починають співати, не зважаючи на те, що їм співати заборонив король. Двома дверима кін сполучається з лаштунками, акторськими чепурнями й фойє. Їх розташовано на підвищенні кону, і вони забирають третину всієї простороні, так що актор спускається на кін. Коли все приготовлено, щоб розпочати виставу, господар, що пропонує це видовисько, входить з гістьми в залю. Він сідає на розкішному троні, ліворуч стають жінки з його родини, праворуч—вельможі; за ними скарбник і найголовніші урядовці, а біля них—вчені й поети; в центрі цієї групи—лікарі й астрологи. Ліворуч міністер й інші двірські люди, а навколо—жінки з гарему. Перед господарем—брамани, а за ними розта-

шовуються граційні дівчата з віялами. Тута ж розташовуються й слуги, й вартові, що з шаблюкою в руці охороняють владаря. Варварів, єретиків, людей кепського походження до залі не впускають.

Коли вже глядачі розсілися, починається вступ до вистави: то є низка вчинків, призначених для того, щоб усунути всі перешкоди, і церемонія ця зветься pûrva ranga і складається з 22 елементів: спочатку б'ють барабани, що відповідають нашим трьом ударам; у цей час розкладають килим, що на ньому сидітиме оркестра. Далі співаки виходять з-за лаштунків двома дверима й розташовуються з музикантами на килимі. Барабан повертають на захід, барабанщики сідають ліворуч, а праворуч—співаки. Потім хор, співаючи, робить коло; музики готують струменти; готують рот і руки, настроюють струнні струменти, пристосовують руки й т. д. Іноді сюди додають гімн богам, протекторам небесних просторів і вшанування прапора Гіндри.

Так само й виготовлення фарб має релігійний характер, і, беручи кожну фарбу, актор виголошує якусь молитву. Для гриму вживають жовтий мишак, чорний кептяг, червону фарбу. Нарешті, коли сонце майже зійшло, звук dhruvâ сповіщає, що вистава починається: режисер починає співати вкупі з усією трупою, директор виголошує вступне благословіння й т. д.

Щодо трупи—головною особою є директор. Він не тільки сам керує будуванням кону, не тільки повинен бути трохи не енциклопедично освіченою людиною, але й грає всі перші ролі п'єс.

Цей директор має двох помічників—стапака й парипарсвіка. Перший своїм вбранням та своєю розмовою заздалегідь натякає на сюжет п'єси—чи він божній, людський, мішаний й т. д. Другий, тобто парипарсвіка, грає середні ролі; крім того, він передає акторам накази директора і керує хором.

Звичайний актор теж мусить відповідати багатьом вимогам, і, між іншим, мусить бути вродливий. Щодо моральних властивостей індуського актора, їх ставили не дуже високо: акторів вважали за найнижчу верству суспільства.

Проте, не вважаючи на всі закони й забобони, актори часто-густо користувалися прихильністю королів і навіть письменників. Цим останнім актори дуже пишалися.

Артистки, здебільшого, були жінками акторів своєї трупи. Але суспільна думка не дуже помилялася, коли ставила їх в одну шерегу з куртизанками.

Як розподілялося ролі в індуському театрі? Завдяки тому, що п'єси мало відрізнялися одна від одної, амплуа акторів теж стало фіксуватися; з акторів потрібні були: коханець—nâuaka, комік—відушака; резонер—vita; а з актрис—коханка—nâytkâ; наперсниця—jakhi. Інші амплуа не мали окремих назов. Іноді чоловіки грали й жіночі ролі, але це траплялося рідко. Напр., в одній п'єсі сутрадгара грав ролю манашки. Але це тому, що в цій манашці не було нічого жіночого, крім убрання.

Зорганізована так трупа їздила по всій країні, шукаючи нагоди дати виставу. Такою нагодою могли бути: молодик, коронування, багате весілля, повернення укоханої особи; а народження сина навіть і не святкувалося без драматичної вистави. Ці вистави іноді мали характер справжнього конкурсу поміж кількома трупами, і автори драм вважали це змагання за прологи для своїх п'єс.

Сценічне приладдя було нескладне й не дуже заважало акторові в його постійних переїздах.

Скелі, екіпажі, святі колесниці, зброя, прапори, щити, кираси—це все називалося pusta. Гірлянди, вбрання, прикраси взагалі, що одягали на себе все це було alam Kâra. Усе живе, що з'являлося на кону,—звалося Samjîka; нарешті, в angarakanâ входили фарби.

Щодо декорацій, їх, здається, в індуському театрі немає. Зміна декорацій, що її потребує п'єса, вимагала б занадто складних зусиль, і в літературі ми не знаходимо жодних вказівок на існування таких декорацій. Навпаки, довгі описи, що їх дають поети, очевидно, призначені для того, щоб викликати в уяві ті картини, яких не може бачити око. У текстах п'єс ми маємо вказівки для акторів. Ці вказівки яскраво доводять, що ту або іншу акцію передавалося лише мімікою. Наприклад, коли перелякана Шакунтала тікає від бджоли, вона виявляє свій жах рухами: „Вона швидко хитає головою; руки їй тремтять; долоня одкрита (крім великого пальця, що пригнувся до вказового), вона махає руками біля обличчя". Коли король сідає в колесницю, він показує це глядачеві, підносячи послідовно обідви ноги й висовуючи зігнуті назад ступні. Якщо актор хоче показати, що чує здалеку чийсь голос і реагує на нього, він повертає в той бік голову й дивиться також в той бік, не двигаючи очима.

А деякі трактати про міміку навчають навіть, як повинно виявляти те або інше почуття. Наприклад, коли Шакунтала хоріє від кохання, „їй голова хитається, важкий погляд блукає, руки висять інертні".

Драматична дія має ще допомічного фактора—вбрання. Вбрання так впливає на глядача, що теоретик Матргунта надає йому спеціяльної поетичної привабливости.

Наприклад, ідучи вклонитися богові, одягають світле вбрання; боги, королі й закохані одягають убрання строкате. Темне вбрання відзначає особу божевільну, мандрівника, хору людину. Навіть деталі вбрання характеризують людину: міністри, купці, коміки мають накручений навколо голови тюрбан.

Для гриму актори вживають чотири фарби: білу, синю, жовту, червону. Комбінуючи їх, можна утворити й інші. Колір фарб так само, як колір убрання, змінюється залежно від ролі.

Як важко добути будь-які докладні відомості про окремі моменти індуського театру, так само важко дати повну картину драматичної вистави. Найцікавіші відомості ми знаходимо в Kutanîmata. (Лекції передатчиці). Поет, що жив при дворі Кашемирського короля, за другої половини VIII ст., розказує про виставу Ratnâvali, написану у VII ст. На жаль, ця цікава поема не закінчена і малює лише першу дію.

Dâmodara свідчить, що клясичні п'єси виставляли навіть і після того, коли автор їх помер. Слід гадати, що санскритські п'єси виставлялося ще XI ст. Але раптом Індію опанували мусульмани. Вони усунули місцеві династії й примусили подоланих коритися мусульманським звичаям. Театр, створений національною релігією, був заборонений. Він мусів зникнути. Трупи, позбавившися багатих патронів, які їх утримували, знайшли притулок у невеличких князів, але, проте, потроху розпорошилися; античні традиції вмерли з останнім санскритськими акторами. Однак, автори не покинули писати п'єс, тільки відокремлені від кону п'єси втратили свій сценічний характер. Одруження, народження індуського принця, ще дають привід писати драматичні твори, але ті твори вже не мають такої жвавої дії, і не сценічні. Кабінетні вчені, що з такої нагоди перетворюються на акторів, з великими труднощами деклямують ролі, не вміючи їх грати, а публіка слухає їх, нічого не розуміючи. Санскритська культура сконала вкупі із свободою Індії.

б) Індуська драма

Небагато знають у нас про драматичну літературу Індії—країни, що своїми розмірами майже дорівнює Європі, має майже трьохсотмільйонне різномовне населення, культуру, яка повстала майже кілька тисячоліть перед нашою ерою, з природними багатствами, що здавня приваблювали европейських хижаків, поміж якими з початку XVII ст. найупертішими й успішними захватниками були теперішні хазяї країни—англійці. Одна із старих індуських драм, „Шакунтала", існує і в українському перекладі (Гната Хоткевича); драматургія сучасного індуського поета Рабіндраната Тагора в російських і українських перекладах відома й нашим читачам; читаючи книжки режисерів нашого часу, напр. „Записки режисера" Таїрова, ми не раз натикаємось на покликування на індуський театр і драму. Що ж являє собою ця остання? Як вона постала? Друге питання, звичайно, можна розв'язати лише приблизно. Драматичний характер мають багато творів найстарішої індуської літератури. В одному із збірників старої релігійної поезії, в „Рігведі" (окремі частини цієї збірки написано за 1500 років перед нашою ерою), ми знаходимо, наприклад, 15 гімнів, написаних у формі діялогу; у пам'ятниках старого індуського епосу, в поемах Махабхараті і Рамайяні є багато сцен, що можна інсценувати для театру. Однак, для історії розвитку індуської драми ми не маємо жодних вірогідних хронологічних даних. Здебільшого за розквіт драматичної індуської літератури вважають так званий клясичний період санскритської літератури (санскритом—священною мовою зветься найдавніша літературна мова Індії, що з часів завоювання країни магометанами обернулася на мову книжну, невживану в щоденному житті), що тривав з 319 до 800 року нашої ери (приблизно). Однак, нові відкриття, особливо після 1910 року показали, що клясична драма має ще давніше походження. Взагалі, історики літератури нараховують тепер до 500 індуських драм; серед них за найзначніші вважають драматичні твори Калідаси (поет XV в. нашої ери): „Шакунтала", „Урвасі", „Малавіка Агнімітра", „Мрітшхакатіка" („Дитячий возик"), драму невідомого автора, яку спочатку приписували цареві Судракі і яку більш знають під назвою „Васантасена". Так звуть героїню п'єси, і таку назву дав п'єсі один з европейських перекладачів. Санскритська драма вражає закінченістю обробки й штучністю. Закони розвитку сюжету, добір дієвих осіб, інтрига—все це суворо обмірковано й зумовлено певними правилами. Однак, автори шукають не оригінальної інтриги або правдоподібних характерів. Їхня мета—зворушувати почуття глядачів і висловлювати почуття у витончених монологах і діялогах. Отже, основна риса індуської драми найстарішої доби є її ліричний характер. Драма—це серія невеличких поем, які висловлюють особисті почуття милування природою; прозаїчний діялог зведено до мінімуму, і спочатку, очевидно, актори його імпровізували. Можливо, що основою старовинної драми були пісні, зв'язані з танками, і при тому пісні релігійного характеру. Зв'язок з культом у зменшеній силі залишився й в літературній драмі. Майже кожна драма починається урочистою, віршованою молитвою, яка звертається до будь-якого бога. Цю молитву (Нанді) висловлює здебільшого власник театру, який є одночасно й головний актор трупи. Після молитви йде пролог—діялог головного актора з другим актором або актрисою. У цьому пролозі глядачі знайомляться з характерами майбутніх дієвих осіб і одразу потрапляють в саму гущавину інтриги. За прологом ідуть акти; кількість їх може бути різна. Єдність часу зберігається лише на протязі одної дії; проміж окремими

актами іноді минає рік, а то й більш часу; якщо треба зазнайомити глядачів з подіями, що трапилися протягом цього часу, тоді користуються інтермедіями („Міжудії") в діялогічній або монологічній формі. Єдностимісця зовсім не додержують. На протязі одного акту дієва особа може мандрувати з одної країни до іншої, і навіть з землі до неба. Головну увагу звертається не на змалювання подій, а на виявлення почуття, переважно любовного й героїчного. Смерть на кону зовсім не показують; навпаки, кінець п'єси мусить бути щасливий. Дієвими особами бувають напівбоги або звичайні люди: різкої межі між ними немає, вони зв'язані між собою, і царі, наприклад, закохуються у фей; немає й гостро вирисованих індивідуальностей; їх годі чекати в творчості країни, де таку велику ролю відограє кастова приналежність. З драми в драму повторюється одне коло осіб, герой і героїня, король і королева, двірські люди, брамін, купець, землероб, що говорять і рухаються одноманітно відповідно закону свого рангу й обрядам своєї касти. Соціяльний поділ відбився навіть і на мові осіб: персонажі значного походження або духовні особи говорять на санскриті—мові, незрозумілій народові; героїня на пракриті—мові, яка поруч із санскритом має таке значіння, як італійська проти латинської; купці й другорядні особи нижчої кляси—на іншому народньому діялекті; утворюється щось на зразок багатомовства—„щось на зразок театру, відкритого на Вавілонській вежі", як каже французький критик Поль де-Сен-Віктор. У цьому відбилася ідея каст: „судра" не може розуміти того, що каже брамін, а гідний призирства чандала (нижча кляса) не має права втручатися в розмову „судри". Більшість глядачів розуміє лише свою мову, доповнюючи решту мімікою акторів і, таким чином, так-сяк розбираються в сюжеті. Цей сюжет здебільшого взято з леґенди, з історії, рідше з сучасного драматургові життя; у центрі його завжди любовна тема; фон дії—здебільшого двірське життя. Клясична індуська драма розвивалася під царським протегуванням; драматурги—це здебільшого двірські поети.

Двірський вплив позначився і в тому, що в драму заведено дієву особу, яка зветься „відушака", щось на зразок Шекспірівського „кловна", блазня, довіреного царя; його ненажерливість і дурість є найкумедніший елемент у п'єсі; він говорить пракритським діялектом, і це робить з нього сполучну ланку між двірською і народньою драмою.

„Шакунтала" Калідаси, що перекладена мало не на всі мови світу і що захоплювала навіть такого оцінувача, як Гете, може служити типовим зразком клясичної індуської драми. Її написано почасти віршами, почасти прозою, як і інші санскритські драми. Віршована частина часто в них складається з коротеньких ліричних поем, що іноді досягають до високого ступеня вдосконалення й описують красу природи й жіночу красу, радість, горе й т. ін. Прозаїчна частина допомагає дії, розвиває інтригу. Інтрига ж „Шакунтали" загалом така: Шакунтала, дочка феї (або німфи) Менаки й царя Вісвамітри; її виховує пустельник Канва в його священній рощі. Коли Канва десь поїхав, цар, полюючи, зайшов в околицю садиби пустельника, де звичайно всі тварини користуються недоторканістю. Шануючи святе місце, цар зняв з себе свої покраси, і тому Шакунтала вважає його за звичайного мандрівника. Однак, вона ставиться до нього дуже приязно, частує його, і він дарує їй свою каблучку з печаткою. Краса дівчини прив'язує царя до священного місця, він підслухає розмову Шакунтали з двома її подругами, і ці розмови, перейняті милою невинністю й наївністю, ще більш приваблюють його серце. Справа доходить до того, що вони з'ясовують один одному своє

почуття, і тут в лісовій пустелі відбувається шлюб. Цар залишає свою дружину, обіцяючи заїхати по її не пізніш, як за три дні. Але протягом цих трьох днів якийсь фанатик, бажаючи помститися за те, що вона не прийняла його з належною пошаною, заклинає її: він каже, що чоловік забуде її і не згадає аж доти, поки не побачить на її пальці своєї каблучки. Закляття набуває чинности. Цар забуває свою кохану і свій новий шлюб. Він робиться похмурим, сумним. Довго чекає Шакунтала свого чоловіка, нарешті, кидає пустелю (тут лірична сцена прощання з місцем, де героїня провела своє дитинство) і йде до його двору. Він її, звичайно, не пізнає, поводиться з нею, як з чужою; і тут вона з жахом бачить, що заручинна каблучка впала з її руки, коли вона купалася в священній річці. З одчаєм вона тікає геть; один побожний пустельник приймає її до себе, але незабаром німфи забирають її на небо Індри (один з богів). Тимчасом один рибалка знайшов у требухах риби загублену каблучку. Коли сторожа привела його з цією каблучкою до царя, той, побачивши свій колишній подарунок, згадав свою покинуту дружину. Він страшенно хоче її побачити, і йому допомагає бог Індра, посилаючи йому свою крилату колясу. На цій колясі цар підноситься на небо, де спочатку знаходить свого сина, якого породила Шакунтала, а згодом і її саму, і вкупі з ними повертається до свого царства. Дуже цікавий тут кінець п'єси: герой, на горі раювання, молиться, щоб всевладні боги позбавили його неприємности народитися знову на землі. Смерть для побожного індуса не жах, не кара, а нагорода, визволення від важкого ланцюга величезної кількости перевтілених існувань.

Ось яку драму написав індуський письменник, що його деякі критики називали „індуським Шекспіром“ і який в дійсности такий далекий від Шекспіра, як картина будь-якого Ботічеллі від картини Рубенса. Клясична індуська драма, витончена квітка оранжерійної двірської культури, цінна своєю формою, залишилась скарбом для нечисленних обраних і не ввійшла в народнє життя. Індія не знала і не знає „всенароднього театру“, навіть в тому умовному змісті, який ми вкладаємо в це визначення, говорячи про театри Китаю або Японії, вже не кажучи про театр античної Греції. І, проте, корні індуської драми лежать в народній творчости. Уся номенклятура, що її використовують теоретики індуського театру й драми (з таких трактатів найвідоміша енциклопедія, яка говорить про театр і про всі мистецтва, з ним зв'язані, — „Натіа-Састра“, або трактат Дхамамджайї, що жив X століття, „Даша-Рупа“, й ін.),—уся ця номенклятура пракритська, тобто народня. Клясична драма—це народній витвір, що набув літературної обробки. Поруч з нею жила й розвивалася драма суто народня, відома за ім'ям „Ятрас“ (Ятра—свято на пошану будь-якого бога) і близька своїм стилем до містерій середньовічної Европи. Існували вистави, які задовольняли потреби нижчих каст; їх розігрували мандрівні актори—„театр парііів“ (парії—то нижча каста). Про ці театри ми знаємо з оповідань мандрівників (див. між іншим книгу Л. Жакомо „Парії“). За найновіших часів увагу читачів звернули на себе драми Рабіндраната Тагора, що в них філозофсько-симболічна лірика бере гору над драматичним рухом. Ідеологічно ці драми ще далі від нас, ніж старий клясичний репертуар Калідасси, його попередників і послідовників.

За Silvain Levi та G. Karson'ом.

IV. Перський театр

Перший справжній театр Персії є Та'Зіє, або релігійні містерії. Невідомо, коли саме вони постали: здебільшого їх зв'язують з початком XVI ст.; академік Кримський в своїй книзі „Перський театр", переглянувши старанно всі відомості про перські релігійні церемонії, які ми знаємо, встановив, що власне театральні вистави постають і відокремлюються в цих церемоніях не раніш кінця XVIII століття; і він каже також, що лише в оповіданнях мандрівників на початку XIX століття ми знаходимо дані стверджувати, ніби процесійна містерія перешла нарешті у правдиву театральну драму. Те, що підготовлялося ступнево, ходом довгої попередньої історії, крок за кроком, нарешті дійшло до кінця свого природного розвитку.

А втім, хто знає, може така остаточна еволюція відбулася не без певного впливу навіть европейського театру, що з ним декотрі перси зазнайомилися на грані XVIII і XIX століть, хто через Росію, хто через Англію та Індію. Допомогти переходові обрядів і процесій в справжню п'єсу міг і свій місцевий ляльковий театр китайських тіней, що здавна був уже відомий мусульманській Азії і мав писані тексти для своїх вистав (арабський Джиха, турецький Карагез і ін.). Але що міг перський театр постати у персів і самостійно, без усяких чужих впливів,—це річ цілком природна.

Кажучи про теперішне становище релігійної театральної драми в персів, ми вже не будемо спинятися на щоденних мохаремських празникових процесіях з їх свічками, смолоскипами, ковчегами, корогвами, трунами, маскарадними групами, гуртами обрядових лицедіїв, самомучеників і т. ін. Звернемо увагу на самісінький театр XIX та XX ст., на технічний бік тих релігійно-театральних вистав, де страсті дому Алієвого показують актори на сцені, за наперед написаним (чи друкованим) драматичним текстом.

Вистава одбувається здебільшого вдень, та не в точно зазначену годину: в одній текіє—рано, в інший—після півдня, або й зовсім над вечір.

Декорацій або нема, або вони дуже примітивні. В кожному разі якийсь сурогат декорації не забороняється. От, Франклін іще XVIII ст. згадував за картину—намальований беріг Ефрата. Берзін (ст. 331, 342) оповідає, як для того, щоб зобразити пустелю Кербельську, прив'язують на сцені газель та качок і притрушують підлогу травою. Щоб зобразити дамаський базар,—каже Берзін (ст. 326),—розпинається шатро; під шатром натягують мотузки, а на них вішають серпанки, вишивані золотом,—це й буде базар. Тільки ж це все—аж надто непретенсійне, і можна спокійно констатувати: за декораціями перська сцена не женеться.

Час, коли припадає виконання цих мистерій, є місяць мохарем, початок нового року.

Перші десять днів мохарема вважаються геть у всіх мусульман, у всіх мусульманських сект, за празникові, бо попередній місяць „зульхидже" присвячується паломництву—прощі до Мекки (хадж), і мохарем—це вже кінець „хаджу". Але в шіїтів [1]) ті десять днів нагадують собою християнську страсну седмицю: присвячені вони оплакуванням страждань („страстей") усієї сім'ї халіфа Алія, що зазнала кривд і од халіфа Абу-Бакра (632—634), і од халіфа Омара (634—644), і од халіфської династії омай-

[1]) Шіїти—наслідувачі Алі, одного з наступників Мохамеда, шіїтство—одна з головних течій мусульманства, державна релігія Персії.

ядів; особливо ж тоді оплакують шіїти загибель Алієвого сина Хосейна з його сім'янами, коло месопотамської Кербели (10 жовтня 680 р.), під списами безжалісного війська, що його послав туди Езід, син Моавії, другий омайядський халіф. Крім плачу-голосіння, окрім тужливих процесій ніби з плащаницею, у шіїтів (в Персії, в Індії) підчас страдного мохаремського десятиднев'я з десятим днем „ашура" виконують драматичні вистави, що відомі в европейців під назвою „те'зіє" (траур, жалоба).

Самі перси, скільки відомо з усних розмов з ними, так цих вистав не називають: вони під терміном те'зіє розуміють геть усю сукупність того оплакування, що одбувається страдними днями; себто і зворушлива проповідь мулли—„ровзехана", і фанатичні процесії, і т. ін.—це все буде те'зіє,—і, таким чином, драма (те'зіє-г'ярдані—тезійна вистава) є тільки один з моментів те'зіє, або жалібного оплакування. А проте, в европейській орієнталістичній обихідні цілком прищепилося пристосування терміну „те'зіє" спеціяльно до драми; то і ми теж, умовно, можемо триматися такої, не зовсім точної термінології.

Присвячено те'зійні вистави драматичному відтворенню леґендарної історії страждань дому Алієвого, і вони дуже нагадують собою середньовічні католицькі містерії—пасії.

Те'зіє можна виконувати де завгодно: перша-ліпша площа, кожне одкрите місце годиться для вистави, якщо воно може вмістити достатню кількість глядачів, але частіш за все виконують їх у спеціяльно призначених помешканнях, так званих „тек'є". Вони можуть бути тимчасовими,—тоді це просто великі курені з чорного полотна, прикрашені різними емблемами жалоби,—або постійними. Але постійні тек'є є не всюди. У Тегерані є велике тек'є, збудоване на кошти шаха; відомо також тек'є в Іспагані, яке вміщає двадцять тисяч глядачів. Цілий рік ними не користуються. Вони стоять порожні й занедбані, але, коли наближується священний Мохарем, їх починають оновлювати й прикрашувати. Обійтися без них не завжди можливо, тому що мусульманський календар так побудований, що Мохарем може припасти на холодну годину року; така вистава під голим небом може бути досить неприємною розвагою. Тек'є збудовано дуже просто. Це величезна клуня, посередині неї міститься висока естрада. Помешкання під естрадою відограє ролю вбиральні для акторів; там вони одягаються й чепуряться, і туди ж в разі потреби провалюються за ходом дії різні демонічні персонажі. Від естради в публіку ведуть сходи. По цих сходах актори спускаються й піднімаються підчас вистави. У розкішніших тек'є є своєрідні галерії або балькони; глядачі привілейованах верств використовують їх, як ложі. Якщо таких лож немає, їх заступають вікна, і тоді ці вікна пристосовують, щоб сидіти. Усе помешкання всередині прикрашують найкращим шовком й іншими коштовними матеріями. Їх здебільшого постачають мешканці будинків, розташованих поруч тек'є, причому звичайно пильно стежать, щоб вони не зникли. Друга й дуже істотня прикраса є різні скляні і кришталеві лямпи, що їх перси дуже люблять. Лямпи вважають за розкіш; те, що їх можна використовувати, як джерело світла, очевидно, має другорядне значіння. Оце й усі прикраси тек'є, якщо не брати на увагу величезних портретів Мухамеда й Алі, що висять по стінах. Глядачі розташовуваються просто на підлозі хто де й як хоче. Для жінок здебільшого призначають окреме помешкання, щоб додержати суворі правила мусульманської етики. Це розпорядження має певні підстави, бо перська жінка не дуже миролюбна, і тому в запалі, серед глядачок часто-густо починається лайка, яка дуже швидко переходить у справжню бійку.

Головні вбрання, що переховують „місяцеподібні“, як кажуть, перські поети, образ красунь, злітають, і ворожі сторони, не соромлячись присутности сторонніх, вчепляються одна одній в коси. Справа доходить і до того, що жінки використовують свою своєрідну зброю,— пантофлю, яка має на закаблуках мідяні підківки; ця зброя є прекрасний засіб зробити напад, і перські жінки використовують його з великою вправністю. Цей розпал почувань заспокоює доглядач—„фараш“. Він приходить з величезним дрючком і лупцює ним усіх праворуч і ліворуч, не розбираючи, хто скривдив і кого скривджено. Це—спрощена форма суду; однак, не зважаючи на свою простоту, вона дуже швидко встановлює лад. У Тегерані лунали чутки, що один із останніх шахів підтримував серед жінок окремих agents provocateurs; на їхньому обов'язку було викликати такі заколоти. Таким чином, владар Персії мав насолоду помилуватися красою своїх підданих без огидливих наміток, що ховають їхнє обличчя.

Але повернімось до залі для глядачів. Усі глядачі одягнені в темну, переважно синю одіж на знак жалоби. Серед публіки вештаються водоноси,—дуже цікаве явище. Батьки, що не мають дітей і що хотять мати сина, дають обіцянку (назр): якщо в них народиться син, він буде виконувати ролю водоноса підчас те'зіє. Такі водоноси називаються „назрі“, так би мовити „обіцяні“. Це гарненькі хлопчики, одягнені в розкішну одіж, з довгими кучерями. Вони ходять серед публіки й пропонують холодні напої, приправлені різними пахощами, глядачам, що стомилися від жаги й спеки. Тут же ходять різні торговці, пропонуючи солодощі або паховиті кальяни. Особливо жваво торгують „мухрами“. Мухр—це маленькі пресовані таблетки, зроблені з будь-якої священної землі, наприклад, з землі Кербела, тої місцевости на Ефраті, де загинув Імам Хусейн, або з інших священних місцевостей шіїтів, звичайно, перш за все з землі меканської. На них здебільшого витиснуто цитати з Корану й різні прикраси. Але над усім натовпом могутньо панують вищезгадані фараші, що стежать за правосуддям і ладом. Усе готово, заля для глядачів повнісінька, і дія може початися.

Але східні театральні мистецтва прекрасно враховують ефекти. Починати дію просто, без усякого вступу було б не досить урочисто. Треба підготувати глядача, викликати в нього відповідний настрій, спаяти одним могутнім ритмом весь різноманітний натовп, що сповнює тек'є. Це обов'язок ровзехана або проповідника.

Здебільша ровзехан—шановний мулла з сивою бородою, величний, старий, часто-густо в зеленій чалмі, яка визначає те, що він сеїд, тобто веде свій рід від нащадків самого пророка Мухомада. Ровзехан виходить на естраду, сідає на певне приготовлене для нього крісло й починає проповідь. Іноді це просто набір патетичних речень, які майже нічого не кажуть, пломениста імпровізація; тут має певну вагу не зміст, а сумний і трагічний тон промовця. Іноді це зразок штучної й барвистої прози, яка має багато старанно побудованих періодів.

Коли публіка досить підготована, лунають сумні звуки довгих сурм і з'являється процесія акторів з різними прапорами, відзнаками та емблемами мучеників. Починається сама містерія. Сюжетом її може бути все, що стосується історії Алі і його дому. Ось назви деяких містерій, що є у великій збірці таз'є в Паризькій Національній Книгозбірні:

1. Вісник Алаха.

Сюжет її такий: Гавріїл повідомляє Мухомада, що його сини мусять загинути страдницькою смертю.

2. Смерть Пророка.
4. Смерть Фатими.
5. Стради Алі.
6. Стради Імам Хасана.
7. Від'їзд Мусліма в Куфу.
8. Виїзд Імама Хусейна.
12. Хур зустрічає Імама.
14. Імам втрачає шлях.

З цього видко, що немає деталі в сумній історії Хусейна, яку не використали б автори таз'є. Вище ми бачили, що кожна участь у виставі таз'є є боговгодна справа; навіть якщо бути присутнім у ролі глядача й проливати сльози—і це ґарантує гарне місце в раю. З цього видко, що виконання ролей у п'єсі тим більш є великою заслугою, а звичайно вистава не потребує акторів-професіоналів. Однак, практичне виробляється кляса виконавців, досвідчених і звиклих до цієї справи. Цілком природне тому, що людина, яка має певний хист і яка одного разу виконала завдання, звичайно щороку матиме запросини від організаторів вистави грати знову; таким чином, вона буде щоразу більш вдосконалюватись і втягуватись у свою ролю. Слід зауважити, що серед виконавців немає жінок. На перешкоді цьому стоїть звичай мусульман, що забороняє жінці показуватися з одкритим обличчям в громадському місці й взагалі перед сторонніми; та й, крім того, на Сході до жінки почувають занадто велике призирство, щоб доручити їй такі важкі й відповідальні обов'язки: жіночі ролі виконують хлопчаки-підлітки, і слід сказати, що вони дуже гарно виконують свої завдання. Режисер здебільшого буває професіоналом; він—найважливіша особа в містерії. Якщо в европейському театрі всі глядачі почувають присутність режисера й його владну руку, так у перській містерії його можна бачити на власні очі. Він бігає по естраді з паличкою в руці, зазначає дієвим особам, коли виступати, а в складних випадках навіть показує, що їм треба зробити. Містерія зовсім не знає суфлера, та він їй і не потрібний: з одного боку, перси дуже гарно пам'ятають вірші, а з другого—актори тримають у руці свою ролю, написану на папірці, і в разі потреби просто читають її. Дуже важко підшукати акторів на ролі злочинців. Ми бачили, як легко наелектризувати натовп штучними засобами. Цілком зрозуміло, що в такому стані публіка вже не відрізняє, де театральне дійство, а де щоденне життя, і втручається у виставу, бажаючи придати історичним подіям новий напрямок. Від цього виконавцям окремих ролей доводиться іноді дуже терпіти; часто-густо їх б'ють до того, що, коли свята закінчуються, їм доводиться довгий час хворіти. Передбачаючи такий сумний наслідок, вони намагаються запобігти йому й пробують виконати ролю якомога менш реалістично, перериваючи розмову різними вигуками й проклинаючи свої власні злочини. Але це мало допомагає. Енергія, що скупчувалася в залі, шукає виходу, і, зважаючи на те, що в залі немає іншого об'єкту, мимоволі окошується на нещасних омарах та шибрах. Справа доходила до того, що одного разу за давніх часів у Тегерані російським військово-полоненим доручили виконувати ці неприємні ролі. Вони виступали в своїх справжніх мундирах. Усе було вірно розраховано; натовп був задоволений, а невірні кафірі постраждали на славу онука Пророка. Та'зіє зовсім не знає декорації, та вони й не потрібні. Далі, зазнайомившись з текстом одної з містерій, ми побачимо, як майстерно автор її розказує глядачеві, де відбувається дія. Крім того, сюжети так гарно відомі, що вся публіка дуже легко може догадатися, в якому місці розгортається дія.

У зв'язку з цим, і вбрання не мають жодного натяку на реалізм. Їх здебільшого жертвують для вистави побожні люди. І, звичайно, вибирати їх не доводиться. Траплялися випадки, що шах позичав для вистави скарби із своєї скарбниці. У такому разі за актором, одягненим у діямантові прикраси, ходив дозорця скарбниці і стежив за тим, щоб не зникла жодна з коштовних речей. Однак, це зовсім не заважало ні виконавцеві, ні глядачам. Східня фантазія могутня і може не помічати найнастирливішої дійсности. Особливу урочистість надає дії величезна кількість коней, що їх позичають багаті люди для такого надзвичайного випадку. Іноді Імам-Хусейн і весь його почот виїздять на найкращих арабських баских конях, і ця валка кінноточників-вояків тягнеться на величезній естраді. Іноді трапляються дуже цікаві курйози. Так, в одній з містерій є такий момент: до Імама-Хусейна приходить друг, французький посол, що хоче попередити Імама про близьку небезпеку (епізод з історичного погляду дуже сумнівний). Посол був одягнений в російський військовий мундир, намащені чоботи, а на голові його красувався рудий в багатьох місцях зламаний... циліндер. З послаником приходить дочка—маненький хлопчик, у надзичайно коротенькому, але дуже пишному кринолині, а з-під цього кринолину видко найзвичайнісінькі штани.

Емір-Тимур, виїжджаючи в похід, іноді їде по естраді в прекрасному англійському шарабані, що є надзвичайний анахронізм. Ще цікавіший випадок був у Тегерані. Треба було показати царя Соломона. Шановний біблейський владар, як відомо кожному читачеві „1001 ночі", в очах кожного мусулманина є перш за все господар джинів, цебто різних духів, і власник чарівного килима-літака. Треба було показати на кону цей надзвичайний скарб. Але якщо для нашої сценічної техніки дуже легко зробити такий килим, перському режисерові довелось добре поміркувати. Питання розв'язано блискуче: цар Соломон з'явився на естраді в шахському авті й катався в ньому на кону дуже щасливий і гордий. Гадаємо, що виконавець Соломона цього дня мав більшу насолоду, аніж мав її власник чарівного килима протягом усього свого життя.

Отже, розглядаючи технічний бік постановки, читач міг переконатися, що основне її гасло є „геть реалізм". І справді, східня фантазія не потребує таких сурогатів, до яких зверталися ми ще недавно. І, звичайно, східні режисери мають рацію. Нам залишається лише позаздріти східньому глядачеві й пошкодувати, що ми втратили свіжість і вміння коритися вражінню.

Цю відсутність претензії на реалізм збільшує ще й те, що Іслам взагалі забороняє творити образ людини, а тим більш святого. Щоправда, Персія вже давно не звертає уваги на цю заборону і без усякої гризоти наповнила свої прекрасні художні рукописи тисячами чарівних мініятюр—людських образів. Але, проте, у персів не вистачило рішучости творити образ Імама. Отже, виконавці ролі Імамів та їхніх родичів виходять на кін з обличчями, завішаними густими білими вуалями, що надає їм суворого та похмурого вигляду і збільшує дивне враження від вистави. Надзвичайно цікаві деякі симболічні засоби, що їх використовують перські режисери. Вороги залишили імама Хусейна в пустелі без води. Він вмирає від спраги, вся його родина прохає хоча б краплю води. І ось на кону з'являється кремезна постать здоровенного носильника Хами-Мала, що згинається під вагою величезного бурдюка з водою. Він урочисто проходить по естраді і зникає. Це значить Імамова спрага така велика, що навіть такий бурдюк з водою не міг би її втишити.

У зв'язку з містеріями слід поставити процесії, які ходять і тепер по вулицях перських міст. Це своєрідні жалібні походи, ніби симбо-

лічний образ похорон страдника. Учасники процесії дають цілковиту волю свому почуттю і на кожного чужоземця цей натовп справляє незабутнє враження. Ці процесії будують так: попереду йде величенний кремезний хамамал, голий до пояса й несе величезний ціпок; на горі цього ціпка прикріплено різні бляшані прикраси у формі зірок, трикутників, кол і ін., вкриті висловами з Корану. За ним йде другий такий самий і несе ціпок з поперечкою; на поперечці сидить молодий дервіш і читає вірші Корана. З обох боків ідуть люди, і несуть прапори, що являють собою одрубану руку Аббаса, Хусейнового брата. Це—ціла низка торбинок з найкоштовніших шовків, усунутих одна в одну і прикріплених до ціпка. На кінці торбинок є примітивна фігура руки. Ці торбинки є не що інше, як рука страдника. За ними йде водоніс з бурдюком, що ми про нього вже згадували. Далі несуть мари у формі саркофага; їх називають гробницею Хусейна (кабр-Хусейн). Їх прикрашено коштовним камінням та шовками, а на саркофазі вгорі прикріплено тюрбана—чільне вбрання Імама. Ще далі йдуть коні, в найкоштовніших збруях, вкриті глазетовими чепраками; на їхніх сідлах лежать різні емблеми страдництва. Далі йдуть юрби-самокатувальників. Це здебільшого бербери з Кабулістану та Кашміру. Вони мають суворе обличчя й фанатичні очі. Вони одягнені в широкі білі балахони на голе тіло, на них висять важкі ланцюги, а в руках вони мають великі списи і вдаряють ними себе по голові. Кров ллється потоками, балахони швидко вкриваються кривавими плямами, ланцюги глухо бряжчать, чутно мірний топіт ніг, гучні вдари кулаком в груди й хриплі вигуки: „Я Хусейн“ (О-Хусейн). Серед самокатувальників трапляються часто й маленькі діти, закривавлені, як і дорослі. Слід зауважити, що хоча здебільшого списом ударяють злегка і наслідком бувають лише порізи з сильною кровотечею, іноді, в запалі екстазу, самокатувальники вчиняють собі дуже тяжку шкоду, яка призводить до сумного кінця. Вони вважають, що така людина офірувала своє життя страдникові, за це потрапить у рай, і тому його не оплакують, а лише заздрять його долі.

За самокатувальниками ведуть білого коня, розмальованого червоною фарбою (кров) і утиканого стрілами. Його збруя чорного кольору,— це Хусейнів кінь. Далі йде постать, яка з погляду симболізму можливо, що й цікава, але на всякого европейця справляє зовсім неврочисте враження. А саме: на величезних марах несуть грубо зроблене опудало лева; біля його ніг лежать купи дрібно нарубленої соломи. В опудалі сидить маленький хлопчисько і керує ним; час від часу лев незграбним рухом загрібає жменю солом'яної різки і сипле її собі на голову—то нація сумує й посипає свою голову попелом. Нарід дуже любить це опудало, але слід сказати, що воно справляє кумедне враження.

У кінці процесії іде натовп людей; усі несуть у руках порожні дерев'яні циліндри; вони вдаряють циліндри один об один, і тоді лунає глухий, похмурий звук, що посилює загальне моторошне враження.

Взагалі ці процесії, так звані „шахсе-вахсе“,—це одне з найсильніших вражінь, яке може винести европеєць з Персії. Важко собі уявити кошмарніше й жахливіше видовисько: фанатизм, що дійшов до останньої межі, люди, які втратили людський образ, озвіріли і, під маскою релігійного почуття, дали волю найнижчим кровожерним інстинктам; іноді ці процесії тривають аж до півночі. Місто ховається в темряві, а по вулицях чутно мірний топіт привидів у білих закривавлених балахонах, які набувають ще огидлівішого вигляду при невірному світлі ручних ліхтарів та смолоскипів. Чутно глухі вдари в груди, брязкіт ланцюгів, торохтіння дерев'яних циліндрів і хрипле виття, що нагадує звіряче рикання.

Релігійні проти-Омарівські обряди-фарси

Коли мохамеданські та'зійні п'єси можна порівняти з західньо-европейськими католицькими містеріями „страд Христових" (чи пасіями), то певну аналогію до західньо-европейських жартівливих інтерлюдій дають нам перські релігійні фарси, спрямовані проти Омара, сунітського халіфа (634-644).

Абу-Лулу-Фіруз, перський раб-ремісник, що вбив Омара в Медіні (644), має велику пошану в шіїтів. Дарма, що Абу-Лулу належав до віри християнської, у шіїтів його пам'ять—свята, і він тішиться в них почесною назвою Шоджа-еддін. Висміювання Омарової пам'яті драматично зв'язується з ім'ям оцього убійника, „Суджа-еддін", і так само зветься окреме свято, коли шіїти—в драматизованому обряді—знущаються з Омарової пам'яті.

Свято це відоме й під іншою, звичайною назвою: Омер-кошан, себто день, коли забито Омара.

Багатьма сторонами „Омер-кошан" нагадує мохаремське Хосейнове свято. Тільки все йде, як пародія. Ось, наприклад, апотеозою п'єси є провал Омара та шайтана до пекла. Ця та'зіє незмінно кінчається тим, що зроблену фігуру-опудало ненавидного узурпатора, вкриту фейверками, урочисто спалюють, як на авто-да-фе. Спрямовано його в первісній фазі не проти халіфа Омара (634—644), а проти пізнішого (вже аж омайадського) полководця, що теж звався Омар (Омар-ібн-Саїд).

Відколи ж і з якого часу перська фанатична свідомість замінила в цій фарсовій, пародійній містерії ненавидну особу кербельського полководця Омара на ще ненавиднішу особу—халіфа Омара?

Треба гадати, це сталося на грані XVIII—XIX ст.

Як бачимо із Скотт-Уорінгового опису 1803 р., анти-Омарове свято вже цілком відділилося тоді од мохаремського, і центральною фігурою зостався безперечно халіф Омар, а не хто інший. І от тоді, протягом XIX ст., ми в цій пародії-фарсі маємо вказівки вже тільки на халіфа Омара.

Треба зауважити, що XX століття за наших часів оце свято драматизованого знущання з Омара, мабуть, чи не занепадає.

Світський театр

Але єсть у персів зовсім світські комедійки, що їх грають базіг'ярі, тобто комедіянти. Такі п'єски нагадують собою західньо-европейський репертуар Полішінеля або російського Петрушки.

Іван Берзін (1842 р.) у своїм „Путешествии по северной Персии" пише про один вечір у багатого перса. „Тут я побачив уперше перських комедіянтів (базіг'ярів). Попереду звеселяв глядачів старий музика, що грав на бубон. Він комічненько наслідував перську військову музику, нявчав по-котячому, гавкав по-собачому, робив з бороди величезні вуса. Потім надійшли актори, звичайно все чоловіки. Вони виставили перську комедію „теклід". Її зміст становили пригоди одного перського купця, що до нього силоміць наймається за прикажчика один пройдисвіт. Він обдирає свого хазяїна, а потім того купця обдирають дарога, кетхода й дервіші та вартові. І все це тільки тому, що купець такий боягуз, як і всі перси. Наприкінці прикажчик добувається й до хазяїнового гарему. Усі оті сцени виконувано дуже жваво й дуже природно. Шкода тільки, що дія комедії відбувається в дуже низькій сфері і непристойні вислови сипляться в акторів градом. Та це в Пер-

сії байдуже: хто добре знає східні звичаї, той відає, що історії Карагеза та Хаджі Айваза, що їх грають у Царгороді, теж повнісінькі непристойних сцен, а проте вони дуже правдиво змальовують і дуже дотепно висміюють народні звичаї. Комедія в Персії дуже стародавня: молодий перський евнух Багой розважав Олександра Македонського, переодягшися в жіноче вбрання. Окрім комедіянтів, виходили на сцену Баба-Хана чудові пегливани (силачі). Один з них тримав руками тонку й дуже високу довгу палюгу, що спиралася на його пояс, а другий стояв сторч головою на горішньому кінці палюги, тримаючися за неї руками.

Драма европейського типу

XIX ст. Персія зазнайомилася і з европейським типом драми чи, точніше, комедії.

Певну посередницьку ролю відіграла тут і азербайджанська література, що розвивалася в межах російського Кавказу, під виразним впливом російського письменства, але разом із тим не втратила свого виразного зв'язку з Персією. Серед російських азербайджанських письменників середини XIX ст. найбільш визначивсь, особливо, як драматург, полковник російської служби Фетх-Алі-Ахундов (народ. 1812 р., пом. 1878 р. в Тифлісі). На думку земляків, російських азербайджанців, голозна заслуга Ахундова полягає в його безсмертних комедіях. Писав він їх 1850 років, під безперечним впливом тих російських театральних вистав, які дуже охоче підтримував у Тифлісі кавказький намісник кн. Воронцов. Цікаво, що друком з'явилися комедії Ахундова попереду російською мовою, а потім уже татарською.

У перському Азербайджані читалося й виставлялося комедії Ахундова попереду по-азербайджанському, як вони були написані, й як їх краще розуміє місцева людність. Тільки за якихось десятеро літ з'явилося там бажання перекласти ці улюблені популярні п'єси на мову перську.

Найпершою через те, мабуть, чи й не найширше спопуляризувалася була в Европі Ахундова комедія „Ленкоранський візир". Її наново видано для шкіл у перському тексті й англійському перекладі в Лондоні р. 1842 ще й з словничком та увагами.

Рівночасно з російським драматургічним впливом ішов до перського письменства деякий вплив од класичної драматургії французької (а саме— Мольєра), тільки не безпосередньо з Франції, а через Туреччину, через приклад турків-османів.

Уже XX століття виявився в Персії інтерес до Мольєра. Одлітографовано в Тегерані перську переробку Мольєрової комедії „Лікар проти своєї волі" (1322—1904). Подбав про це дуже старанний і плодовитий енцикльопедист-полігістор Мохамед-Хасан-хан. Бертельс дає таку оцінку цієї переробки: „Попри всю точність передачі це виходить ніяк не переклад, а блискуча переробка Мольєрової комедії на перські звичаї. Фабула, хід, зав'язка дії—це все заховується, тільки ж обстанова, дієві особи, розмови—все це типове, національне перське та й знайомить глядача з перським життям, мабуть, чи не краще, ніж ціла низка оригінальних писань. А надто цікаво порівняти перський текст до французького первопису, бо тоді видко стає, як глибоко перська психологія перейняла собою західню комедію".

Найновішими часами почали з'являтися в персів і свої власні п'єси. Як і всі попередні, це знову самісінькі комедії, точніш сатири, навіть політичні памфлети в драматичній формі. Зв'язуються вони, поперше, з

ім'ям відомого політичного діяча, ліберального перського урядовця—мірзи Мелькем-хана, що сам вимовляв своє ім'я на англійський лад—Мальком-хан.

Народився мірза Мальком ще 1883 р. в Іспагані.

Одна така Малькомова комедія зветься „Як гостював у столиці Тегерані 1232—1817 року арабістанський губернатор Ешреф-хан", друга—„Як губернаторував над Боруджиром Земах-хан". Складені вони всі були, мабуть, ще XIX ст. Але друком вийшли Малькомові п'єси допіру після смерти автора, попереду частково, в самій Персії, у фейлетонах тебрізької газети „Єднання" 1326—1908, а повно вже недавно в Берліні, в серії закордонного перського дуже ліберального журнального видавництва. Перська революція 1908 року викликала до життя ще кілька перських комедій-сатир. Дещо друкувалося і в перській сатиричній газеті „Тіятр"—„Театр", дещо окремо. Але уваги гідна річ: усе це—сатиричні комедії, а не поважні трагедії; в арабів, у турків, европейська трагедія прищепилася, навіть дала дещо таки своє, що залишило й залишає вплив на широке громадянство. А в Персії єдиний тип трагедії, яка тішиться вселюдною увагою,—це ще й досі старовинна кербельська Хосейнова трагедія „та'зіє".

З кн. Кримського „Перський театр", та Бертельса „Персидский театр".

БІБЛІОГРАФІЯ

ТЕАТРИ СХОДУ

Загальні огляди. Karl Hagemann—„Spiele der Völker" Berlin, 1919 (рос. переклад під ред. А. А. Гвоздьова); К. Гаґеман—„Игры народов", вып. I.—„Индия". Лгр., 1923, вып. 2—„Япония". Лгр., 1925; вып. 3—Китай, Африка, Лгр., 1924, изд. „Academia").

Книга Гаґемана подає низку цікавих спостережень і зауважень мандрівника й тонкого цінувателя й знавця театрального мистецтва, з історичними екскурсами в минуле театрів окремих країн; на об'єктивність автор, естет-ідеаліст, не претендує і соціологічного освітлення зібраного цінного матеріялу не дає.

Г. Крыжицкий „Экзотический театр. Ява. Индо-Китай. Турция. Персия. Корея". Изд. „Academia", Лгр., 1927, стр. 77, с иллюстрациями.

Книжка цікава своїм фактичним змістом, особливо про театр тіней та маріонеток.

Театр народов Востока. Путеводитель по выставке, устроенной в большом конференц-зале Академии Наук СССР 26 марта—9 апреля 1927 года, Лгр. Стр. 17 (с иллюстрациями).

Японський театр. З чужоземних праць найкращою книгою про старий японський театр залишається робота Alexandre Bénazet,—„Le théâtre au Japon, les rapports avec les cultes locaux". Paris, 1901 (Annales du Musée guimet, bibl. d'études XIII у п'яти відділах, яка знайомить з питанням про походження театру з релігійних обрядових культів, із священними драмами—Кагуро і Но, з драмою світською, з літературними засобами японської драматургії і технікою японського театру. Крім того, з нових закордонних праць—Piper M.—„Die Schaukunst der Japaner". Betlin, Walt. de Gruyter, 1927.

З робіт, російською мовою писаних: Уманец С. И.—„Японский театр" („Труд", 1895, январь); Азбелев Н. П.—„Театр в Японии" („Мир Божий", 1904, № 12); Бернштейн Н. Д.—„Музыка и театр у японцев", СПБ, 1905; Астон,—„История японской литературы", пер. с англ. В. Мендринов, ред. проф. Спальвина, Владивосток, 1904 (см. кн. V, гл. III, стр. 147 и сл., кн. VI, гл. III, стр. 203 и сл.); Келлерман Б.—„Японский театр" (перев. с немецкого в „Северных записках", 1913, кн. VI—VII); Бонч-Томашевский М.—„Японский театр" („Маски", 1912—13, № 4, стр. 64—75); його ж.—„На празднике искусства театра" (Вечер японского искусства Ганако-Ото, организованный Домом Песни, стаття в „Масках", 1912—1913, № 5, стр. 65—75); Лачинов В. П.—„Очерки японского театра" (по Тальяду и Фуксу), стаття в „Ежегоднике Имп. Театров", 1919, вип. VI—VII; Конрад Н. И.—„Театр „Но" („Временник Отдела Истории и Теории Театров, Гос. Инст. Ист. Иск.", Лгр., 1926, изд. „Academia", стр. 100—136).

Китайський театр. З чужоземних праць: Gottchall U. R.—„Das Theater und Drama der Chinesens", Breslau, 1887; Bazin—„Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous lesempereurs Mongole, traduites pour la premiére fois précedées d'une introduction

et accompagnées de note spar M. Bazin-aîné, Paris, 1838—стара, але до цього часу цінна робота, яка дає переклади чотирьох китайських п'єс; вона давно обернулась на бібліографічну рідкість і здобути її важко; матеріял її використано також у книзі: L'Univers pittoresque, histoire et description de tous les peuples, de leurs religion, moeurs, consumes, industrie: Chine moderne par G. Pauthier et M. Bazin, Paris, 1853. Тут на сторінці 391—466 подаються відомості про китайський театр у зв'язку з розбором і переказом низки п'єс; M. Courant—„Le théatre en Chine" („Revue de Paris", 1900, № 10), корисний, хоч трохи й застарілий, стислий нарис стану китайського театру; The Chinese Teatre by Chu-Chiachion, with ill. from painting sketshes by Alexander Jacovleff, London, 1922 (англійський переклад з французької мови, покищо найкраща з европейських праць про китайський театр, так ілюстраціями, як і текстом).

Російською мовою: Коростовец И.—„Театр и музыка в Китае" („Вестник Европы", 1894, № 6); порівняти його ж „Китайцы и их цивилизация" (СПБ, 1898, розділ XIX: „Театр и музыка", стр. 413—434); Вознесенский А. Н.—„Китайский театр" („Театр и Искусство", 1908, №№ 24, 28); Энгельгардт—„О китайском театре. Техника китайского театра. Драматургия китайского театра" (Замітки в ленінградській „Жизнь и Искусство", 1920, №№ 211—212, 225, 231, 243, 253—254, 407, 415, 454, 476, і в „Записках передвижного общедоступного театра" (П. Гайдебурова), випуски 28—29 (липень — серпень 1920); нотатки ці напівфантастичні, написані з запалом, але без достатнього фактичних знань; Баженов А. Н.—„Китайський театр" (сочинения и переводы Баженова, М., 1869, т. II, 357—363); статтю написав відомий театральний критик старих часів, за чужоземними німецькими та французькими матеріялами; Євреїнов Н.—„Театральные новации", ПГР., 1922 (стаття „Мельпомена и Мин-Хуан", стр. 90—98; тут кілька довідок про китайський театр щодо його природности на кону, та ін.). Крім того, на китайський театр звертали увагу російські чужоземні мандрівники (напр., Е. фон-Гессе-Вартег„—Китай и китайцы", перев. со II нем. изд. А. П. Ганзен, СПБ 1900, стр. 150—155); перелічувати їх тут не варт.

З найновішої літератури російською мовою див. статті: С. Третьяков (Журнал „Советское Искусство", 1926, № 8—9, стр. 17—25); В. Люце (Журнал „Советское Искусство", 1926, № 2, стр. 32—35); стаття „Порхающие полотенца" Серг. Алымова (Журнал „Новий Мир", 1927, № 4, стр. 186—198).

Індуський театр і драма. Драми Калідасси є в російському перекладі К. Бальмонта, з вступним нарисом С. Ольденбурга, вид. М. и С. Сабашнікових (Калидасса драмы. М. 1916). Твори інших індуських драматургів на російську мову не перекладено, якщо не брати на увагу перекладу німецької переробки „Васантасена" в „Артисті" і уривка з філософсько-алегорічної драми „Крішна-Місрі", „Торжество светлой мысли" (XII ст.), переклад Косовича в „Современнике", 1846 г. На европейські мови перекладено більшість п'єс індуського клясичного репертуару, починаючи від „Васантасени" (Soudraka, Le Chariot de terre cuite, drame, trad. par P. Regnaud, 1876—1877; багато інших). Про індуський театр та драму крім загальних курсів індуської літератури, найавторитетнішою залишається книга славетного індіаніста Silvain Lévy—„Le théatre indien". Paris, 1897.

Перський театр. З чужоземних праць: Téatre persan, choix de téazies ou drames traduits pour la première fois du persan par A. Chodzko, Paris, Leroux, 1878 (передмова й переклад п'яти містерій).

Українською мовою: Академ. Ак. Крымський. „Перський театр, звідки він узявся, і як він розвивався" (Збірник Історично-Філологічного Відділу Укр. Акад. Наук, № 6, Київ, 1925).

З російських статтів та книжок: Уманец С. И.—„Театр в Персии". („Исторический Вестник" 1892, т. 50, декабрь). Тут є додаток—переклад містерії „Смерть Халифа Али"; стаття—переказ передмови до французького перекладу А. Ходзько); М. Дандевиль—„Театр в Персии" (Бібліотека „Театра и Искусства", 1901, кн. 2-ая); Василевский Л. М.—„По Персии" („Вестник иностранной литературы", 1913, № 4 стр. 50—56; порівняти нотатку в журналі „Вестник Иностранной литературы", № 9, стр. 39 — 40); Евгений Бертельс, „Персидский театр". Лгр., изд. „Academia", 1924.

Інші східні театри. Аравія й Туреччина: С. Уманец—„Театр в Турции" („Исторический Вестн.", 1903, сентябрь, том 53); Вознесенский А. Н.—„Арабский театр в Каире" („Маски", 1912, № 1).

Сіямський театр. Нотатки в „Отечественных Записках" 1857, СХП, IV, 127—128); Бакунин М.—„В тропической Голландии" („Русский Вестник", 1898, № 6, 183—197),

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

АНТИЧНИЙ ТЕАТР ЕВРОПИ

Вступні зауваження

Серед европейських театрів перше місце (щодо часу свого існування) посідає театр *античний*, тобто театр старої Греччини й старого Риму. Проте, останній в галузі „літературної" драми не дав майже нічого самостійного, лише засвоїв і частково розвинув засоби пізнього грецького театру. У старому Римі нас цікавлять головне „позалітературні" форми театру, так звані ателанські ігри, міми й ще циркові вистави пізньої доби. Отже, взагалі, кажучи „античний театр", передовсім мають на увазі грецький театр.

Про старо-грецький театр та його репертуар написано безліч досліджень. І проте, міркувати про нього доводиться на підставі дуже нечисленних фактичних даних, обмежених невеликим часом. Систематична хронологія історії грецьких держав починається з 776 року (VII ст. до Р. Х.) з так званої „першої олімпіяди" (олімпіяда за грецьким літочисленням є період в чотири наших роки); перші пам'ятники грецької драматичної літератури, що дійшли до нас цілком, не сягають раніш першої половини V століття до Р. Х. (Одна з перших датованих п'єс Есхіла, „Перси", стосується 472 року до Р. Х.) Разом, протягом 240 років, коли в Греччині (в Атенах) виставляли трагедії,—очевидно написано й виставлено не менш, як 1500—1600 п'єс [1]). Від цієї величезної кількости до нас дійшли лише 33 трагедії—за період 70 років (7 від Есхіла, що жив 525—456 року, 7 від Софокла 496—405 і дев'ятнадцять від Евріпіда 481—406).

Щоправда, є ще й інші факти, що дають можливість міркувати про грецький театр і про його репертуар. Це, напр., руїни й залишки старогрецьких театрів і різні інші пам'ятники матеріяльної культури, на зразок розписних ваз з картинами сцен трагедійного й комедійного репертуарів; це—уривки з тих п'єс, що не дійшли до нас цілком, і, крім того, довідки і вказівки античних письменників. Важливе джерело є також так звана „Поетика" Арістотеля, уривок з його курсу теорії літератури (26 розділів), що він його читав 336—322 роками. Цей уривок присвячує багато уваги теорії драматичної літератури; цю теорію він виводить з аналізи зразків. Оце й усі, по суті дуже нечисленні, залишки колись буйного, навдивовижу плідного розквіту.

А проте, старо-грецький театр і його репертуар цікаві для нас не лише, як археологічна старовина. У новій Европі, починаючи з XIV—XV століть, з розквіту торговельного капіталізму, що заявив про себе так званим „відродженням наук і мистецтв", і майже до нашого часу, антич-

---

[1]) Ми знаємо, що поперше щороку виставлялося 3 трагедії, потім—6, потім—12 й 24. Вищенаведена сума складається з загальної кількости протягом 240 років.

ний театр був джерелом, що невпинно живив і творчість драматургів різних національностей, і творчу роботу акторів і постановників нового театру. Саме слово „театр"—грецького походження так само, як слова хор, оркестра, сцена, драма („дійство"), трагедія, комедія, мім, пантоміма і т. ін. Немає, здається, жодного сюжету античної трагедії з числа тих, що дійшли до нас, який за нових часів не мав би великого числа варіяцій: за Антігоною Софокла слідують Антігони XVII і XVIII ст. французьких та італійських драматургів—аж до нещодавньої Антігони сучасного німецького поета Газенклевера, виставленої в Московському камерному театрі в сезон 1927 - 1928 років. За Іфігеніями Евріпіда йдуть Іфігенії Расіна (XVII в.), Гете (XVIII в.)—аж до відомої драматичної сцени „Іфігенія" нашої Лесі Українки (1898 р.). Так само й нові письменники не кидають спроб або реконструювати втрачені античні трагедії, або, використавши форми античної драматургії, влити в них новий зміст; така є, наприклад, „Аталанта в Калідоні" відомого англійського поета Свінберна XIX ст., або „Мелеагра", „Протесілай й Лаодамія", знаменитого польського поета кінця XIX й початку XX ст. Виспянського, або „античні трагедії" руських символістів—Іннок. Анненського, Вячеслава Іванова, Вал. Брюсова. А з другого боку, провадяться спроби реконструкції античного театру, що у вигляді вистав під голим небом-денебудь на руїнах античного театру (напр., у Безьє, на півдні Франції), чи то у вигляді стилізованих постав у закритому помешканні, де антична трагедія постає перед глядачами в промені нового розуміння: такі, напр., постави Макса Рейнгардта, режисера „Царя Едіпа" (Софоклівського, перероблено Гофмансталем), що його 1911 року бачили й російські глядачі; або постава „Едіпа в Колоні", в колишньому Олександрінському театрі в Ленінграді, сезон 1903 - 1904 рр. в декораціях Бакста; „Антігона" в Московському Художньому театрі; „Циклоп" Евріпіда—в поставі С. Радлова вже після Жовтневої революції й т. ін. Таких прикладів можна навести дуже багато. Навколо античного театру й античної форми утворилася така атмосфера повних захвату ідей, що крізь них іноді важко буває дійти тверезого реального розуміння античного театру, як історичного факту.

А підходячи щільно до цього факту, ми перш за все зауважимо, не зважаючи на деякі риси подібности, яка велика різниця існує поміж античним театром і театром нової буржуазної Европи XIV—XV ст., Европи, що стільки разів поривався до театру старовинної Геллади, як до першоджерела своїх театрів, пробуючи встановити з ним родинний зв'язок, піти шляхами його розвитку.

У трагедійних мітах старої Греччини вона знаходила силуети тих героїчних образів і становищ, ті шляхетні мажорні теми, що їх бракувало їй у сучасності і що їх вона даремно сподівалося, особливо за другої половини XIX століття від свого театру. В античному театрі вона вбачала той неприступний для неї ідеал колективного, всенародного дійства, від якого нічого не залишилося в буржуазному театрі до XX століття. У своїй уяві вона обернула старо-грецьких драматургів на жерців „чистого мистецтва", забуваючи про ті соціяльні сили, що лежать в основі старо-грецької драматургії, забуваючи про той громадський характер, що його мав античний театр за доби свого розквіту. А цей розквіт почався, як ми знаємо, вже після доби греко-перських воєн (цих воєн було три—493—490 і 481—479 рр.), які призвели до великого національно - політичного й економічного піднесення невеличкі грецькі „держави", що утворювали стару Геллади, а серед них перш за все Аттику й державу—місто—Атени.

Вивчаючи за нижченаведеними матеріялами питання походження техніки й розвитку старо-грецького театру і доповнюючи набуті знання знайомством із зразками грецької драматургії, ми не повинні забувати й соціяльного боку питань. Театр в старовинній Греччині був закладом державним, загально-приступним (зрозуміло, що це не стосувалося рабів, бо вони взагалі не мали жодних прав) і дуже важливим для держави, як засіб виховувати своїх громадян в дусі громадських засад, що лягли в основу атенської демократії V ст. Цій меті служила й драматична література, що зростала в щільному з ним зв'язку. „У всіх трагедіях (як вдало формулював Луначарський) провадили окрему думку: боротьба з можливою тиранією й індивідуалістичними засадами... Провадилося ідею: дотримуй громадські засади, не намагайся вийти поза ці межі, не мудруй".

Грецький театр, що органічно розвинувся з обрядової пісні—гри—танку, до кінця днів своїх зберіг хор; цей хор був виразником громадського розуму, формульованого в щойно цитованих словах. Культове значіння театру, завдяки якому перші вистави були одним із видів релігійної одправи, а перші актори—служниками Діснісова культа, поступово, в міру розвитку театру й драми вивітрювалося. Грецький театр V ст. лише в переносному розумінні слова можна назвати храмом. Залишався момент всесуспільности, всенародности, який так чарував згодом діячів нового театру. Але цей момент не заважав, однак, і античному театрові бути такою самою ареною ідеологічної боротьби, як і театр нового часу. Якщо драматург не подобався більшості глядачів, його могли не тільки позбавити нагороди, але закидати камінням. І неможна уявляти собі античну трагедію, як мистецтво, що не має нічого спільного з буденними думками й пориваннями і що має на меті лише естетичний вплив на глядачів, як самоціль; така думка не відповідає справжній природі античної драматургії.

Грецька драма була тенденційна, тобто вона була знаряддям в боротьбі ідеологій; і обернулася на те, чим вона в дійсності була лише завдяки цій своїй придатності бути знаряддям клясової боротьби. І чи не пояснюється живучість окремих трагедій саме тим, що за своїх часів вони були надзвичайно „злободенними" п'єсами? Це можна сказати не лише про комедії Арістофана—їхня пекучість не потребує доказів; це можна сказати й про трагічний репертуар,—від „Орестеї" Есхіла—театральної демонстрації на користь аристократичного верховного суду—ареопагу, і проти дельтійської організації жерців Аполона—до трагедій Евріпіда, цього „поета проблем", якого недурно ж порівнювали за наших часів з Ібзеном та з Б. Шов. Для того, щоб цілком зрозуміти грецьку драматургію в цілому, слід звернутися до фактів сучасної їй соціяльної історії, бо лише вона дозволить показати ідеологію Есхіла, феодала-аристократа, що боровся проти впливу нових часів; Софокла, ліберального демократа доби розквіту атенської республіки; інтеліґента-скептика Евріпіда й консерватора Арістофана, виразника ідеології заможних земельних власників—за доби, коли атенська демократія вже розвалювалась у всіх своїх основах.

Якщо так зрозуміти грецьку драму, тоді й ті вартості, що їх знайшла в ній пізніша естетична критика, будуть ще яскравіші. Нам треба їх збільшувати. Театр, що його утворила рабовласницька культура, не може бути ідеалом для нашого театру. І проте, ми не можемо не цікавитись яскраво висловленою суспільністю цього театру. І ми не можемо не визнати, що в особі своїх геніяльних представників грецька драматургія не раз переростала свій час і своє оточення і втілювала у від-

творювані нею образи психологічні риси, властиві людськості на протязі цілих епох. Адже недурно образи бунтівника Прометея й мучениці за ідею Антігони або змученої пристрастю Федри, пережили своїх творців, і знаходять і ще довго знаходитимуть відгук у свідомості глядачів нашої доби.

І. Походження грецької драми

Драма не народилася на світ цілком готовою, як Атена-Палада. Треба було багато пережити для того, щоб дійти до сучасної драми. Річ у тім, що в поглядах старовинних людей панував так званий анімізм, тобто вони гадали, що природа має таку саму душу, як людина. Так розуміли природу й народи поглядно великої культури, напр., —племена старої Греції. Найзручніше це простежити саме на тому, що дійшло до нас від останніх.

Серед живих сил природи, що мають душу, старий грек ставив на перше місце сонце, як джерело всякого життя, джерело тепла й світла. Поруч сонця звертають на себе увагу ще інші сили природи, що так або інакше впливають на людське життя. З того часу, як греки з народу мандрівного, що здобуває собі життьові засоби полюванням, зробилися пастухами й почали харчуватися коштом своїх отар та їхньої продукції, звичайно, на перше місце вони ставили сили, що порядкують тим ладом життьовим. А за тих часів, що про них розповідає історія, в греків уже панував побут хліборобів. Щоправда, вони ще й скотарювали, але скотарство було лише допомічним промислом, а переважно греки були хлібороби й розводили культурні рослини.

Ось чому на перший плян тут виступає Деметра, або мати-земля, яка дає все, чого потребує людина, як і оліїне дерево, що відограє таку велику ролю в житті греків, як і хлібні рослини. У мітологічних образах ми бачимо втілення хлібного зерна, що його ховають у землю, й що воскресає, як паросток, і дає овоч у вигляді колоса з багатьма новими зернами.

Нарешті, є Вакх, або Діоніс, як втілення виноградної лози; коли її плоди давлять, розтоптують, вони випускають свій сік, що через різні перетворення, сполучені з шумуванням, дає вино. А вино не є лише допомічна речовина в харчуванні, але воно й підносить дух людини, що відчуває в собі присутність нової сили, якоїсь божої істоти.

У всіх цих уявленнях про богів, що протегують людині, ми бачимо одну спільну рису.

Перш за все, сонце, головне джерело життя, для того, щоб оживати, повинно спочатку вмерти. Увечері воно полинає в царство мороку для того, щоб зійти вранці в новій красі. А взимку воно також нібито завмирає, втрачаючи свою силу, щоб відродитися з наступом весни.

Таке саме уявлення про божество, що вмирає й воскресає, ми бачимо й в низці інших мітів, що стосуються хліборобського побуту.

Коли вже спостерігли це співвідношення між життям та смертю, багата фантазія південної людини швидко прикрасила його різними вигадками, узагальнюючи цю ідею й пристосовуючи її до явищ всієї природи. І таким чином склалися всі ці міти, що їх така безліч у грецьких релігійних оповіданнях, а зокрема міти про Вакха або Діоніса.

Діоніс—син Зевса й смертної дівчини Семели. Зевс закохався в неї, і це викликало ревнощі його безсмертної дружини Гери, яка, вирішивши стратити Семелу, прийшла до неї, як стара жебрачка, і навчила її вимагати від Зевса, щоб він з'явився їй у всій своїй небесній величності.

Семела вимагає, щоб Зевс заприсягнув, що задовольнить її бажання, і, коли він присягається такою присягою, що її не можуть зламати й боги, вона висловлює йому своє бажання. Зевс пробує переконати її в тім, що вона загине неминуче, бо смертні не можуть витерпіти осяйного виду богів—небесних мешканців, але Семела настоює, щоб він виконав обіцянку. Тоді Зевс з'являється з громом та блискавицею. Семела згорає і в момент своєї загибелі народжує сина Діоніса. Мітологи бачать у цьому оповіданні втілення дощу, що народжується з грозової хмари в момент її знищення, і падаючи на землю, заплідніює її. Отже, Діоніс—бог родючости, втілення тої продукційної сили природи, що породжує рослини. „Оргії", тобто святі дійства на славу Діонісову, мали спочатку значіння свята родючости землі, свята, що припадало на той саме час, коли збільшувалися її сили, тобто коло зимового сонцевороту. Діоніса шанували, танцюючи в захваті цілим хором під музику, причому цей танок доходив до екстазу. Підчас такого екстазу людині здавалося, що душа кидає тіло й лине кудись у невідомий світ. Ті, хто брав участь у цьому радінні, звалися бакханками й бакхантами.

У дальшому розвитку міта про Діоніса останній є бог вина, або, вірніш, втілення виноградної лози та її плодів. Переховуючи свого сина від мстливої Гери, Зевс переносить його в глиб далекої Азії й там дає йому, як вихователя, лісового діда Сілена, а за товаришів—цапоногих лісових духів—„сатирів". Діоніс покликав до життя виноградну лозу і навчив людей споживати вино. Але Гера не дає йому спокою, вона підбурює титанів, вони нападають на нього, розривають його на шматки, проливаючи його кров. Однак, Діоніс воскресає і, оселившись в душі людей, сповнює їх „екстазом", що наближає їх до божества.

Для грека винобство не було забавкою або простим виготовленням смачного напою, а тому, природно, навколо Діоніса дуже рано утворився свій культ, що вимагав додержувати святих звичаїв, певної практики акцій і сполучених з ними слів, пісень та гімнів.

З'явився в нього й свій вівтар, де йому приносили жертви.

Обряди притягали натовп, і це викликало хорову, колективну акцію.

Ця акція була б самовільною, якби не знайшлися специ-жерці, що керували натовпом і утворили статут цього релігійного обряду для того, щоб акція вірніш та краще досягала своєї мети. І ось натовп віруючих збирається на одкритому місці навколо вівтаря; цим вівтарем міг бути, наприклад, високий камінь. Керує натовпом певний керівник хору або, як говорили по-грецькому, корифей, який мусить стояти на підвищенні для того, щоб звідти зазначити, коли й що треба робити.

Співи супроводив певний релігійний танок, що в розмірених та суворих рухах симболічно висловлював, як шанували ці побожні люди своє божество. Значить, для такого танку, так само й для співів потрібний був музичний акомпаньямент, музичний супровід струментів, що ними користувалися греки: сопілки, тимпани й ін.

Отже, ми бачимо тут: танки, музику, співи, промови жерців, що з ними вони звертаються до хору; тимчасом хор тримається згідно із заздалегідь зазначеним ритуалом.

У центрі цього дійства стоїть найважливіший акт жертвоприношення. Ми знаємо, що кожному божеству приносили в жертву тварини й неживі речі, які так чи інакше були зв'язані з уявленням про це божество. Зевсові, як найголовнішому богові, приносили найбільших тварин, наприклад, биків. Для Феба—Аполона—найкращою офірою був кінь, бо він створив коня.

Діонісові офірували переважно цапа. Чому? Тому, що ті істоти, що його супроводили, сатири,—були напівцапами, напівлюдьми. Отже, цап був найближчою до нього істотою. Цап—по-грецькому звався τραγος (трагос). А пісня по-грецькому звалася ωδε (оде). Тому пісні, що їх виконували, коли офірували цапа, звалися „трагодія", тобто „пісня цапів" або сатирів, що їх вдавав з себе хор, одягнувши цапові шкіри. Це була не одна пісня, а сукупність пісень, що супроводили жертвоприношення. З цієї трагедії і розвинулась та форма драматичних творів, що згодом набула назви трагедії.

Поруч співів ліричних гімнів на славу бога,—трагодій і так званих дитирамбів, служба Діонісові мала в собі також і епічну частину,—оповідання жерця-корифея про долю бога, про його смерть та воскресіння.

Це оповідання могло викликати різні питання, що пропонував натовп корифеєві і, нарешті, натовп міг висловлювати різні свої почуття. Наприклад, коли розповідали про те, як на Діоніса напали, чулі люди не могли стримати себе, щоб не висловити співчуття богові й його стражданням.

Усе це, з'єднане докупи, і є те зерно, що з нього міг утворитися драматичний твір.

За цими піснями йшов найважніший з обрядів Діонісівської „обідні"—жертвоприношення. М'ясо цапа, розрізане на частини, смажилося на жертовнику. Частину його зовсім спалювали, як данину, що належить богові, а решту смаженого розподіляли поміж тими, хто брав участь в одправі. Вони з'їдали його з хлібом та вином і таким чином нібито брали участь у трапезі бога.

Таким чином, усі обряди закінчувалися обідом. (І наше слово „обідня" повстало звідси).

Що більше опанував лагідний жартівливий настрій тих, хто брали участь в обіді; вони починали співати пісень уже зовсім іншого характеру: не божественних, не релігійних, а суто життьових, що висловлюють загально-людські почуття, напр.—кохання, веселий настрій, пісні жартівливого сатиричного змісту, з жартами, скерованими проти людей, які мали ту чи іншу ваду. Стародавній грек високо цінував фізичну красу і не мав жалости до таких скривджених долею людей.

Поруч таких жартівливих пісень оповідали різні анекдоти, іноді нескромного змісту. Усе це сприяло тому, що бенкет жвавішав.

Такий бенкет грецькою мовою звався „комос"; а ті пісні, що їх співалося на той час, мали назву „комодії". З цієї комодії розвинулася та форма драматичної творчости, що згодом набула назви комедії.

Таким чином, та течія в розвитку грецької драми, яку можна назвати зверхньою або культовою, призвела через трагодію до трагедії, а нижча або народня течія утворила комодію, що з неї розвинулася комедія.

У старих Атенах на пошану Діоніса встановлено чотири свята на рік. Усі ці свята мали зв'язок з виноробством.

Перші з них були т. звані сільські, або малі Діонісії—пізньої осени, коли закінчували збирати виноград.

Збирання винограду, що закінчувалося на початку жовтня, мало важливе культурне значіння для стародавньої Греції. Кожен власник виноградника намагався зібрати виноград якомога скорше. Якщо він не міг цього зробити власними силами, він користувався допомогою сусідів. Підчас збирання винограду по гірських округах, довкола Атен все населення виходило допомагати цій роботі. Усі намагалися якомога скорше зібрати виноград, щоб нічого не пропадало.

Далі, в січні, місяців за два чи три те сусло, що утворилося, можна вже перелити в окремі цебри. Це теж дуже важлива подія, і її також супроводять певні одправи. Це свято присвячувалося уславленню Діонісова народження (народження вина). Вино звалося „ленеї“ (і самого Діоніса теж звали „Ленеєм“). Це свято набуло назви „Ленеї“.

Далі, наприкінці лютого, коли сусловий сік обертався вже на молоде вино, справлялося вже третє свято—„антестерії“, як свято квітів і поруч з тим проби молодого вина.

Нарешті, четверте найурочистіше свято на пошану Діоніса,—це так звані міські або великі Діонісії, коли готове вино розливалося в посуд і всі могли ним користуватися.

Усі ці свята являли собою урочисті одправи на пошану Діоніса й веселий загальний бенкет. Від них народилися ті літературні форми, що відомі під назвою трагедії й комедії. Але ці пізніші, вже суто-літературні, поетичні твори, що їхні високі зразки збереглися від стародавніх часів, уже не мають жодного зв'язку з культом Діоніса. Вони утворилися підо впливом культу героїв і є поетичний обробіток тих поширених легенд і казок про них (народнього епосу), що були загальнонародніми. Кожен грек всмоктував їх із молоком матері, так само як у нас—народні пісні та казки. З цього загально-народнього джерела брали грецькі трагики зміст своїх творів.

Морозов. Історія европейської сцени.

II. У коренів старо-грецької трагедії

У нас на драму виставляють і в буденні дні і в дні свята, і її відчуває стомлений від роботи й міцно прикутий до побутової дійсности дух, тимчасом драма старих греків була рідким осіяним видовиськом на тлі свята—свята Діоніса. Цим, однак, не все сказано, хоча й сказано багато.

Ось ми в Атенах епохи Перікла; місяць Елафеболіон, по-нашому березень,—повний розквіт південної весни. Мореплавство щойно розпочалося. Пірейська гавань, „найгостинніша гавань у світі“ прийняла в свої води приїжджі судна з фігурами їхніх рідних богів; поруч з Палладою атенської трієри пишається самоська Герра, ефеська Артеміда та інші. І в самих Атенах помітна присутність гостей. Вони, правда, розташувалися по домівках своїх проксенів [1]), але їм не минути майдану. Єдність аттичного діялекту приємно різноманітнять місцеві говірки, переважно м'які йонічні. Тим жвавіше у кожного природного атенянина бажання показати приїжджим місто Паллади в усій його красі.

Але на цей час панує вже не Паллада, а Діоніс. Зійшла перша чверть молодика й сповістила, що почалося царювання Діоніса. Вона зранку скликала всіх громадян до старовинного святилища бога, що містилося біля театру. Звичай вимагає, щоб його кумір перенесли в цей будинок, щоб він сам був свідком свята на його пошану. Храм був поблизу театру, і перенести кумір звідти до театру було легко. Але звичай вимагав, щоб його перенесли з Атен до Академії, щоб він пробув там день, а ввечері повернули його до Атен поставити там, де відбуватиметься свято. Ця Академія—то був гай героя Академа, й містився він на віддаленні $1^1/_2$ верстви від міських воріт. Біля храму Діоніса, що був за $1^1/_2$ верстви від воріт, усі, хто брав участь у поході—жерці, влада, громадяни, громадянки—збиралися докупи й шикува-

[1]) Родичів.

лися, додержуючи урочистости й ладу, як то годилося підчас такого свята. Окрему барвисту пишну групу утворювали хлопці, сини громадян, головні дієві особи в святі, як ми то побачимо; другу групу, ще приємнішу для ока, утворювали дівчата-канефори (кошиконосиці) з кошиками на голові. Їхні постаті ми бачимо в принадних соромливих каріятидах, що підтримують балдахін південного портику храму Ерехтея.

За поданим гаслом починався урочистий похід, витягуючись по вулицях нескінченною стрічкою, скупчуючись щільною масою на майданах. Попереду всіх—кумір Діоніса, оточений ефебами. Вийшовши на міський майдан з його вівтарями дванадцяти богів, тих самих, що їхні жерці брали участь у поході, і, вшанувавши цих богів молитвами та возліяннями, процесія посувалася далі до зеленого гаю Академа.

Цей гай насадив Кімон, щедрий добродійник Атен. Штучно зросивши ґрунт, він обернув сухий та безлісний ґрунт на справжній парк з алеями та доріжками, з найкращою рослинністю в околицях Атен. Сюди й у буденні дні приходили на гулянки та бігунські вправи атенські ефеби, особливо повесні. Тепер ці сами ефеби привозили сюди кумір Діоніса і ставили біля місця, що звалося ескара, тобто вогнище. Починалося шанування.

Починали його юнаки—сини громадян. Групами, кожна із своїм учителем, вони підходили до цього бога весни й приливних сил і співали на його честь пісень, будучи самі весною й приливними силами громади. І звичайно, тим з громадян, що прийшли вкупі з ними до Академії, не спадало на думку рятуватися в далекі й самітні алеї цього парку, щоб там на самоті віддатися побожним міркуванням. Аджеж ті, чиї дзвінкі й свіжі голоси оспівували весняного бога біля вогнища Академії, були їхні діти, були надія громади, і співали вони ті самісінькі пісні, що співали вони самі колись при герої Кімоні на пошану того самого вічно молодого й вічно поновлюваного протектора.

Так цей єдиний могутній потік симпатії, викликаний спільними спогадами про минуле й зі спільною надією на ще славніше майбутнє, об'єднував ці сотні й тисячі громадянських сердець. Там, у стінах міста кипіли бурхливі пристрасті, але тут вони потонули в морі всеспільности.

Але, крім цього спільного настрою, ще одна релігійна потреба затримувала біля вогнища Академії всіх цих громадян-батьків: і в ці дитячі співи, як і в усе грецьке життя, запроваджено елемент змагання. Треба було визначити, який з хорів найкраще оспівав бога. Найкращому хорові та його вчителеві присуджувалося звання переможця й нагороду.

Коли минав цей день пісень, усі поверталися до Атен. Але не всі поверталися так пристойно й урочисто, як прийшли зранку до Академії. Звичайно, ті ефеби, що їм доручено перевезти бога, повинні виконати своє завдання ретельно й уважно. За це їх чекає громадська нагорода. Але решта вільна й може з'єднуватися в гуртки, в компанії як хто хоче.

Ось запалили смолоскипи. У кожній компанії є кілька смолоскипів, в їхньому світлі не страшно. А проте моторошно. Моторошно й весело. У кожній компанії своя флейтистка: гра, пісні, сміх—на це й Діонісії. Треба, щоб цілий рік згадували. Проминувши дипілонське кладовище і весь похід розташовується на Драмосі з його портиками та статуями. Тут поміж колонами на підстілці (стибадах) з зеленого плющу приготовлено чим почастувати,—звичайно вино. Про це подбали заможніші

громадяни. Розташовуються компаніями, хто до кого приєднався. Ллється вино, й ще більш ллється розмова, сміх, звуки флейт і співи. Усю вулицю освітлено смолоскипами. З'являються „ряжені" — здебільшого сатири з „тирсами" в руках. Сиплються вдари праворуч та ліворуч— це жартівливі тирси. Від них іноді буває боляче, але не образливо— адже це служба Діонісові. І далі всюди теж так. Нарешті ретельні ефеби довозять святий кумір Діоніса й становлять його там, де велить звичай, тобто в храмі біля його театру.

З наступного дня починалася драма... Яка драма? Якої драми могла вимагати душа цих людей, що впили в себе весну й повноту приливних сил—зачарованих чарами Діоніса? Побутової драми? Але при тому піднесенні, що було наслідком сонця Академії й місяця шаленої ночі, вже неможна було серйозно ставитися до побуту. Ні! Побут—то ворог, переможений Діонісом. І якщо викликають його ще раз перед свої очі, так лише для того, щоб наочно показати, як Діоніс його переміг. І його, справді, викликають. Перший день драматичних змагань присвячено комедії. А де комедія, там і побут. І ніде так переможно, як тут, не почувалися дружні всенародні вибухи Діонісичного сміху.

Три наступні дні присвячували трагедії. При тому настрої, який панував серед громадян за тих днів, реалізм звучав би фалшиво, і єдиним правдивим, переконливим видом драми була героїчна трагедія.

З тою силою, яку впила в себе душа протягом цих днів зачарування, вона вже не могла співчувати „життьовій" млявості й буденщині: вона жадала перенестися туди, де буяло повне життя, жадала оселитися в тих Парраклів та Тевкрів, що про їхнє серце розповідає їм прозорливий дух їхніх поетів. І не лише характери чоловіків повинні бути надзвичайними. Навіть той ворог, що з ним доведеться вести переможну боротьбу життя, повинен бути героєм; таким героєм і було те таємне джерело їхніх страждань, яке вони, втілюючи, називали Фатумом. („Рок"). Лише при його героїчній величності могло існувати те справді трагічне почуття, через яке борець-герой гине фізично, але морально перемагає. І лише таке почуття могло задовольнити цей настрій натовпу глядачів.

Ми бачили також, як цей настрій поставав. Тут не було жодного штучного підбурювання або самопідбурювання: природним шляхом, на ґрунті релігії, яка, на щастя, була релігією природи, створювалося це всенароднє піднесення, що для нього озон героїчности був конче потрібною атмосферою.

Трагедія, що всіма своїми фібрами зв'язана з культом Діоніса, повинна була розвинутися з нього; її материнські надра — той „діонісичний" настрій, що ми ото змалювали. Але її колиску оповито густим мороком, що ледве-ледве розходиться.

„Трагедію утворили заспівувачі дитирамбу"— говорить коротенько, але не зовсім ясно Арістотель, який мав величезну масу матеріялу для того, щоб розв'язати питання, як постала трагедія. [1]). Звичайно, для нас його посвідчення мусить бути наріжним каменем, тим паче, що воно заводить нас у саму суть культу Діоніса й що дуже цінно—в саму суть його йонічного культу.

---

[1]) Арістотель (384—322)—знаменитий філософ старих часів, автор поетики (новий російський переклад Новосадського, 1927), де чимале місце надається вивченню походження і законів драматичної поезії.

Дитирамб—це споконвічна пісня Діоніса. Походження його загадкове; ми зустрічаємось з ним вперше в уривку найстарішого поета, йонійця Архілоха з Паросу (почат. VII в. перед Р. Х.):

І володареві Діонісу дивний дитирамб співати
можу я, коли мій розум переможе вино-перун,

тобто, коли мене опанує „діонісичний настрій". Але чому Арістотель прилучає початок трагедії до заспівувача, а не просто до дитирамбу? Очевидно, для нього, як і для нас, найважливішим елементом трагедії був діялог, а не хорична лірика. А спершу діялог міг провадити в дитирамбі лише заспівувач, ця особа, що її викинув на беріг спільний діонісичний настрій. Це доводить нам нещодавно знайдений дитирамб Вакхілідів „Тезей". Збентеженому закликом військової сурми хорові відповідає старий цар Егей—„заспівувач" дитирамбу. Його відповідь розв'язує діонісичне напруження хору. Це вже, якщо не справжня драма, так драматична сценка, що з неї природно могла розвинутись героїчна трагедія.

„Трагедія виникла з сатиричної драми", каже знову Арістотель, заперечуючи, на думку декого, сам собі. Сатирична драма—це стримано-гумористична драматизація мітологічного сюжету, причому хор обов'язково становлять сатири. Сатири—це найближчі супутники Діоніса, як бога природи та її приливних сил, втілення того „тваринна", того підґрунту, на якому ми спорудили хистку будову нашої людської свідомости. Періодично люди одягаються сатирами, щоб віддати данину цій тваринній підсвідомості. І лише тоді вони безпосередньо відчувають „Діонісові страсті". Оце сатирівське „дійство" й є зародок трагедії.

У чому воно полягало? Ще збереглася коштовна розписна ваза, що малює, як Діоніс приїздить з сатирами, на човні; тільки цей пережитковий човен має колеса; це той „човен-колесниця" carrus-navalis, що має велике майбутне й що дав назву свою західньо-европейському карнавалові. Звичайно, це є спогад про приїзд Діоніса морем у країну, де він хоче заснувати свій культ. Його чекає опір, переслідування, мука. Але кінець-кінцем його божня сила переможе всі перешкоди. Ось, очевидно, первісний сюжет для такого сатиричного дійства, „drama satyrikon". Воно могло вийти поза межі діонісичних митів, охопити героїчну сагу,—сатирів заступили люди, і з їхнього „дійства" постала трагедія.

Це не суперечить першому, дитирамбічному джерелу трагедії, коли припустити, що за поглядно ранніх часів обидві течії об'єдналися. І це не є гіпотеза. У біографії поета Аріона (близько 600 рок. до Р. Х.) ми читаємо: „Він, кажуть, розпочав, трагічний лад, перший утворив хор, проспівав дитирамба, дав назву пісні цього хору й завів сатирів з мірною розмовою". Це безперечно значить: Аріон перший завів хор із сатирів, як виконавців дитирамбів, дав дитирамбам назвиська й зробився фундатором трагедії.

Отже, Аріон, що жив у Коринті при дворі царя Періондра, перший з'єднав дитирамбичну течію з сатирівською і цим утворив першу трагедію. І справді, саме слово трагедія своїм походженням зв'язане з сатирами tragôdia означає „пісня цапів", а цапами (τραγος), хоча й дуже облюдненими, були саме сатири. Думку про те, що сценічні сатири скидалися на цапів, потверджує й новознайдена сатирична драма Софокла.

Одним або двома поколіннями пізніш жил Теспіс з Ікарії, чиноначальник спеціяльно аттичної трагедії. Він, кажуть, перший 534 століття до Р. Х. прикрасив трагедією свято великих Діонісій, влаштоване його покровителем Атенським тираном Пізістратом.

„Трагедія виникла з драматизованого похоронного плачу"—це теорія одного видатного сучасного вченого. Справді, старо-грецька заплачка мала драматичну форму й притому хорично-драматичну: вона потребувала хору плакальників або, частіш, плакальниць, потребувала також і окремих заспівувачів—вони так і звуться екзархи, так само, як у дитирамбі. У ліризмі хору знаходив собі відгук спільний жалібний настрій; заспівувачі заводили епічний елемент, оспівуючи заслуги небіжчика. Заплачка була здавна частиною похоронних обрядів у культі „героїв". Спеціяльно в Атенах пам'яті цих героїв присвячено Антестерії „свято квітів" у лютому. Є таємний зв'язок поміж поновленням рослинного життя й культом мертвих. Застигла в зимовому сні земля, „відкриваючись", щоб припустити споживні сили, одкривається також і для душ, що сплять під її поверхнею. І ось вони вилітають, мають поблизу тих місць, що вони їх любили за життя; родичі й міські громади їх запрошували, частували стравами та напоями, розважали видовиськами. А далі, наприкінці свята, безжалісно виганяли, приказуючи: „Гетьте, душі! Антестерії минули". У ці Антестерії ввіходить і похоронний плач, а Антестерії були найстарішим святом Діоніса в Атенах. Тут Діоніс мав подвійну ролю: він був і богом молодої рослинности, і владарем душ, що маяли в повітрі. Обидва ці початки сполучалися в однім—в спільнім діонісичнім настрої екстазу. Діонісична заплачка також вимагала екстазу, або, краще, призводила до нього. Дикі зойки горя, удари в груди, дряпання щік і до цього ще жалібна музика античної флейти (клярнета)—справляють враження ніби спочатку аполоновський привід, ще в епічному речитативі заспівувача бореться з хаосом сп'яніння, який насувається, але що далі, то коротше стають ці проблиски. А наприкінці все потопає в нестримній хвилі діонісичного плачу. Це—екстаз жалоби.

Коли далі Пізістрат утворив березневе свято Великих Діонісій на пошану Діоніса-Елевтерія, і це свято прикрасили трагічними змаганнями, цілком природно було прийняти в цей новий образ також і частину обрядовости старого лютневого свята й, головне, драматичну заплачку. Наслідком цього була панівна, можна сказати, роля драматизованої заплачки в грецькій трагедії.

І, справді, перша трагедія, про яку ми чуємо „Здобуття Мілета" Фрініха, була суцільним плачем за жертвами придушеного повстання. Дитирамбічний елемент усунено, а висунуто тренетичний (жалібний). Атенській владі здалося, що це порушує діонісичну пишноту, і поета оштрафували. Але в Софокла, наприклад, жодна трагедія не обходиться без заплачки, а всі вкупі заплачки становлять понад тисячу віршів, тобто 10% всіх Софоклових трагедій, що збереглися до наших часів.

„Трагедія постала з містичного дійства Елевсинських таїнств Деметри й Кори", каже один сучасний вчений.

Дійсно, в Елевсині за присутности посвячених відбувалися справжні драматичні вистави священного міта Деметриної релігії—про те, як Ад украв Кору, як мати її, Деметра, розшукувала її, як радісно з'єдналися обидві богині. Щоправда, то була Деметрина релігія, а ми повинні виходити з аксіоми, що трагедія постала з культу Діоніса. Але обидві ці релігії—крім того, що були споріднені, бо відкривали людині безсмертя душі—з культового боку теж були з'єднані з того часу, як Елевсин увійшов у склад Атенської держави, а Діоніса почали вважати трохи не за сина Деметри і прийняли в склад елевсинських богів з ім'ям Вакха. А найважливіше те, що законодавець атенської трагедії, Есхіл, походив з Елевсина.

З деметриних таїнств він вніс у трагедію елемент перипетії, тобто перелам настрою, заміну горя радістю,—цю одвічну тему релігійних „літургій“: виявляється, що той, кого вважали за померлого, живий, і лише перипетія давала ключ, щоб розв'язати питання, як з'єднати між собою обидва основні елементи діонісівського дійства—дитирамб і заплачку, екстаз радости й екстаз горя.

Отже, законодавцем трагедії зробився Есхіл. Сатирівське дійство, що неможна було сполучити з глибокою трагедією, він виділив у прикінцевий дивертисмент. Перед дивертисментом була серйозна трагічна трилогія. Не одразу ця трилогія була носійницею драматичного дійства: спочатку то були три кантати, не завжди сполучені поміж собою єдністю фабули. Поступово трагедія з релігійного дійства обернулася на „дію“: спочатку, зв'язуючи окремі частини трилогії поміж собою, поет гадає, що власне драматична дія відбувається в проміжках між ними. Лише згодом, наприклад, в Орестейї, дія відбувається на наших очах, і лише недраматичні епізоди відбуваються в проміжках.

Так само й унутрішній склад трагедії визначив Есхіл. Заплачка мала постійне видатне місце. Вона обіймала до чверти всієї трагедії. Решта розподілялася в ранніх трагедіях майже нарівні між хором та акторами; хорові дається чотири великі пісні. Перша з них одкриває собою трагедію, як вступна пісня („парод“), тому вона починається низкою віршів в маршовому анапестичному розмірі. Пізніш діялогічний елемент збільшено, і перед вступною піснею хору був пролог, що давав експозицію драми.

Ось як тепер стоїть питання про походження трагедії. Вона має не одне війстя, а чотири, якщо не більш. Сперечатися про те, яке з них важливіше, не варт. У тій річці, що ми звемо грецькою трагедією історичної доби, з'єдналися всі чотири зазначені потоки, не рахуючи тих, що ми їх не знаємо. Але сила, що примусила їх з'єднатися, була одна—всепереможна сила діонісичного захвату.

З. Ф. Зелінського.

III. Сценічна техніка античного театру

Грецький театр поділяється на чотири головні частини.

1. Скена (σκηνη)—спорудження, що мало в собі кімнати, де одягалися актори, місце відпочинку акторів, і комори, де зберігалася бутафорія.

2. Естрада, що була на підвищенні,—просценій (бо вона містилася перед скеною) або логейон (бо це було місце, звідки промовляв актор). Іноді його помилково теж називають скеною.

3. Орхестра, місце для танків, що мала форму кола, була на рівні землі. На ній містився хор.

4. Місце, призначене для публіки, що звалося театрон (τεατρον), тобто „місце, звідки дивляться“. Його утворювала безліч лав, розташованих поверхами (амфітеатр) навколо орхестри. Сходи, що йшли радіюсами знизу вгору, поділяли їх на певну кількість вертикальних відділів—клінів. Поверхи відокремлювалися один від одного кількома горизонтальними концентричними площинами. Ці різні частини не з'явилися одночасно: будівля розвивалася рівнобіжно тому, як розвивалася драма.

Ми знаємо, що драматичне видовсько постало з обрядової хореї (танків), яку в супроводі співів виконувалося навколо Діонісового вівтаря. Натовп дивився, стоючи колом. Звідси постала кругла форма орхестри. А навколо орхестри, як первісного елементу, групувалися

вже інші частини спорудження. Наприклад, у VI столітті голова хору, або доповідач, відокремився від нього і для того, щоб його краще бачили, став на підвищення, що звалося „елеос". З цього підвищення пізніш утворився „логейон". Теспіс [1]) замість доповідача призначив актора; ця новина викликала кілька змін в обладнанні вистави. Танцюристи й глядачі мусіли дати місце акторові й залишили йому половину кола. Так народився театр у формі півкола. Але ця особа потребувала також і закритого місця, де б вона могла змінити свою зовнішність, як того вимагала роля. Для цього на цій частині кола збудували ятку з дерева та полотна. Цей тимчасовий барак і репрезентує нам первісну скену. Коли Есхіл трохи пізніш завів другого актора, первісне підвищення вже було замаленьке; цілком природно воно обернулося на довгувату естраду, тобто на логейон. Нарешті, цю ятку дуже влучно почали маскувати дерев'яною перегородкою з дверима, причому перегородка являла собою фасад будинку: так народилася декорація. З цього часу грецький театр набув своєї остаточної форми.

Типом грецького театру для нас може бути театр Епідавра. По-перше, він найкраще зберігся до наших часів і дає змогу бачити внутрішнє обладнання скени, а подруге, як свідчать старі джерела,—це був найкращий з грецьких та римських театрів так з боку влучного розташування кожної його частини, як і з боку краси самого спорудження. Його збудував у середині IV ст. Поліклет молодший.

Матеріялом для цього спорудження був вапняк. Театрон, тобто місце для глядачів, розташовано на схилі гори. Він мав дві діазоми (поверхи); одну з них розташовано на горішній частині схилу гори, другу— на рівні двох третин височини цього схилу. Лави утворювали 54 ряди; 34 були в долішньому поверсі і 13-ма драбинами поділялися на 12 секцій. Горішній поверх мав 21 ряд, і 23 драбини поділяли його на 22 секції. Найнижчий ряд і два ряди, що оточували першу діазому, мали замість звичайних місць, щоб сидіти, крісла із спинками, але без поручнів. Орхестра являла собою правильне коло 24, 32 метри діяметром і відділялася від театрону неглибоким рівчаком, куди стікала з амфітеатру дощова вода. З рівчаків вода текла крізь спеціяльні дірки вниз під скену. Майданчик, оточений кам'яним бордюром, був земляний.

Скена—це довгий чотирикутник, поділений на 5 кімнат. У найбільшій залі видко 4 простокутні камені, на них стояли колони, що підтримували горішній поверх. Циліндричний камінь відзначав середину кола. Перед скеною лежав кам'яний проскеній 24 метри завдовжки. Передня стіна прикрашена 18 йонічними півколонами в 0,33 метри діяметром і 3,53 метри заввишки. З обох боків вона утворювала невеличкі простокутні виступи: платформа була 2,41 метри завглибшки. Це був поміст,— ще й зараз видко дірки, призначені для бантин, що його підтримували. Фронтова стіна проскеніума мала посередині двостворчаті двері, і такі самі двері мали й бокові його частини. Дві інші двері вели в рампу, через яку вступали просто на логейон. Крім того, були ще двері, що вели з першого поверху скени в пароди. Проти них були перпендикулярні сходи, що вели в пароди.

Підчас дальших розкопів виявили, що скена всюди мала форму довгуватого простокутника, 4—6 метрів завширшки, і мала кілька поверхів. Кожен поверх поділявся на кілька кімнат. У першому поверсі театру Епідавра було їх 5. Стіна передня мала 5 дверей, що виходили

[1]) Теспіс (VI в. до нашої ери) – поет, якого вважають за фундатора старої грецько трагедії.

на проскеніум. Задня стіна була майже подібна до першої і мала кілька дверей для театрального персоналу. По обох боках скени були бокові крила, що звалися параскенами (Атени, Пірей), або просто дві стіни (Епідавр).

Часто-густо за скеною робили портики, куди ховалися глядачі на випадок дощу.

Проскеніум був трьох сортів. Найстаріший (IV—III ст.) збудовано з дерева на кам'яному підмурку. Близько III ст. замість дерев'яного будували вже кам'яний проскеній. Усі ці проскенії мають спільну рису: передня стіна була прикрашена низкою доричних або йонічних колон. Просторінь між ними закривали дерев'яні пано. Висота проскенія сягала 10—12 футів, довжина—24 метри, ширина—2,5—3 метри. Іноді передню стіну прикрашували не колонами, а нішами та статуями, от як у театрі Діоніса за часів Нерона.

Плятформа над проскеніумом була завжди дерев'яна. Усі проскеніуми мали 1 або 3 двері, що виходили в орхестру. Кімната, збудована під проскеніумом, сполучалася з серединою скени. Але в жодному театрі не знайшлі сходів, які сполучали б плятформу проскеніума з орхестрою.

Орхестра в грецьких театрах являє собою коло, діяметром 22,5—32—24—16,6 метрів; здебільшого цей майданчик брукований. В Епідаврі він дерев'яний. Очевидно, найстаріший. Посередині містився вівтар Діоніса—тимела. В Атенах ще збереглася кругла ямка, а в Епідаврі—круглий камінь на місці цього вівтаря. Майже всюди навколо орхестри був концентричний рівчак, що закінчувався під скеною, а за останніх розкопів знайшли к кількох театрах підземний коритар, що починався під орхестрою й доходив до проскеніума.

Кавеа, тобто місце для глядачів, майже всюди притулялася до природного горисхилу. Зовні це півколо оточує мур-огорожа, від якого над горішним рядом лав іде портик. В Епідаврі цю стіну прикрашено балюстрадою.

Паралельно скені кавеа замикають два мури, що утворюють або рівну лінію, або сходи від орхестри аж до найгорішнього ряду. Між цими двома стінами і проскеніумом праворуч і ліворуч одкриваються пароди 5,7—5,30—3,30—3,50 метрів завширшки. Таким чином, грецький театр поділяється на дві половини, архітектонічно не з'єднуючись. У всякім разі ці кулуари в Епідаврі та Пергамі мали двері. Крізь ці пароди хор виходив в орхестру, і через них публіка вступала в театр.

Декорації. Першою формою сценічної декорації був барак з дерева та полотна, де одягався актор. Далі виникло бажання замаскувати це грубе спорудження високою перегорожею з дошок, що була за теперішній затильник сцени. Якщо в ній були двері, тоді ця перегорожа являла собою передній мур будинку, а логейон правив за площу або за „агору" біля нього. Чотири трагедії Есхіла на початку V ст. виставлялося тоді, коли ще не винайшли фарбових декорацій. Єдиною допомогою фантазії глядача, що мусіла сама утворювати декорацію п'єси, був пратикабль—вівтар, скеля, могила. Він стояв на логейоні і мав завжди поглядно великі розміри. Наприклад, у „Прохачках" вівтар мусів бути такий великий, щоб на його сходах могли розташуватися дванадцять дівчат. Софокл завів у театрі писані декорації.

Вітрувій [1]) у своїх творах розповідає нам про пізніші головні типи декорацій старовинного театру: трагедійна декорація прикрашена коло-

[1]) Вітрувій—римський архітект (1-го ст. до Р. Х.), який у спеціяльній праці „Про архітектуру" подає низку цінних відомостей, між іншим і про будівлю античних театрів.

нами, фронтонами, статуями й іншими царськими оздобами; комедійна декорація зображує приватні будинки з бальконами й вінками; сатирична— прикрашена деревами, горами, гротами і взагалі являє собою краєвид. Розглядаючи 32 грецькі трагедії, що дійшли до нас, можна сказати, що, очевидно, були й інші декорації, але ці три типи вживалося найчастіше. Трагедійна декорація, що являла собою палац, мала три входи. Як каже Вітрувій, вона мала три двері в покої гостей. Полукс каже, що праворуч були покої гостей, а ліворуч—помешкання рабів.

Якщо комедійна декорація являла собою кілька суміжних будинків, кожен мав свої окремі двері, то в сатиричній драмі, коли вірити Полуксові, в центрі декорації була печера, а праворуч—зруйнований храм. За бокові декорації були періякти, трикутні призми, дуже високі, що могли повертатися на своїй осі. Вони стояли праворуч та ліворуч логейона і на кожному боці їх був намальований краєвид, що відповідав центральній декорації. Таким чином можна було відміняти декорації двічі з кожного боку.

Гадають, що за клясичної доби періяктів ще не було, але цю думку можна заперечувати, бо без періяктів важко було міняти декорації деяких ранніх сцен.

Крім цих декорацій глибини сцени, були ще різні допомічні аксесуари: вівтарі, статуї богів, скелі, могили і т. ін.

Крім трьох головних дверей у глибині сцени, існували ще бокові виходи праворуч та ліворуч логейона, що звалися горішніми переходами. Значіння їх було умовне. Вітрувій свідчить, що один з них являв дорогу з ринку, а другий—з чужої країни. Полукс говорить докладніш: праворуч проходять ті, що були за межами міста, а ліворуч—ті, що були в тому ж таки місті, зокрема в порті. Це тлумачення правого та лівого пародів постало через географічне становище театру Діоніса. Актор, дивлячись на місце глядачів, мав ліворуч себе (схід) більшу частину Атен та Пірею, а праворуч—передмістя й античне село. Тому й ухвалили, що східній бік буде призначений для громадян того міста, де відбувається дія, а також для чужоземців, що приїздять з моря, а західній бік—для мешканців сіл та чужоземців, що приїздять суходолом.

Декорацію міняли або між двома п'єсами, або й на протязі одної п'єси. Звичайно перше траплялося частіш. Римляни робили це за допомогою scaena ductilis. Так звалася декорація, що складалася з двох точно пристосованих вертикальних частин. Розсуваючи ці частини праворуч та ліворуч, показували за ними щоразу нові декорації. Але неможна сказати з певністю, що такі декорації існували в греків клясичної доби. Та й до того не було потреби міняти між двома п'єсами цю задню декорацію, бо той самий малюнок, що являв собою палац Агамемнона в Аргосі, міг в іншій п'єсі являти собою палац Едіпа в Тебах. Міняючи бокові декорації, можна було надавати цій абстрактній архітектурі бажаного змісту.

Так само й на протязі одної п'єси декорації мінялося дуже рідко. У трагедії ми знаємо лише два приклади: в „Евменідах" Есхіла та в „Аяксі" Софокла. Але й Арістофан, що зовсім не дбав у своїх комедіях за єдність місця, дуже мало піклувався про зміну декорацій. Наприклад, Дікеополіс мешкає на селі, а Ламах—у місті. Очевидно, в дійсності їхні будинки стоять далеко один від одного. Але на логейоні вони стоять близько, бо Арістофан примушує їх лаятись, стоячи на порозі свого дому.

Щодо завіси, то тимчасом, як римляни мали її (хоча вона не піднималась, як у нас, а, навпаки, спускалася додолу) у вигляді вишиваного

килима, у греків такої завіси не було. У всякім разі жоден класичний рукопис не натякає на її існування.

Задня декорація в греків являла здебільшого фасад будинку і ніколи не показувала його середини. Отже, глядачі не бачили події, що траплялася всередині. Здебільшого поети розповідали про ці події, а іноді їм допомагала т. звана еккіклема. Особливо користувалися нею тоді, коли треба було показати вбивство. З одної із задніх дверей, що раптом розкривалися, висували платформу з усіма особами, що брали участь у сцені, тобто з убивцями та їхніми жертвами: часто деякі з осіб, що вона привезла, сходили з неї і залишалися на логейоні. Неможна заперечувати, що еккіклема була дуже примітивним винаходом, і публіка мусіла бути досить наївною й прихильною. Але тимчасом грецькі трагіки досягали за її допомогою величезних ефектів. Безперечно, вбивця, що стояв з піднесеною закривавленою зброєю серед трупів своїх жертов, застиглих у позах забитих, являв дуже зворушливу картину.

Після еккіклеми найважнішою була машина—„механе"; як кажуть старі автори, за її допомогою показували в повітрі богів та героїв, Беллерофонтів та Персея. Вона стояла на горішньому поверсі скени ліворуч; слід гадати, що в основному мурі в цьому місці був отвір.

Історики кажуть, що „еоремою" називають мотузяне знаряддя, що висить угорі, щоб підтримувати героїв та богів, які нібито рухаються в повітрі. Очевидно, це була просто кодола, яку пускали в рух за допомогою валу і яка совалася на бльокові, прикріпленім у горішньому поверсі. Нижня частина „еореми" являла собою різні фігури: чи то крилату колісницю, чи то якусь дивовижну тварину. А іноді вона закінчувалась апаратом, що звався „краде", у вигляді гака або якоря. Тоді актора просто причепляли до неї за допомогою поясів та ремінців. Очевидно, так показували бога, що маяв у повітрі.

Евріпід часто використовує „механе", щоб розв'язати нерозв'язне становище. В його трагедіях „Андромаха", „Орест", „Електра", „Йон", „Елена", „Іфігенія в Тавриді" інтригу розв'язує бог, що несподівано з'являється перед дієвими особами. Звідси виникло прислів'я: „deus ex machinae".

Машина, що звалася теологейоном, була подібна до еккіклеми. Вона містилася на горішньому поверсі скени, над царськими дверима і складалася з рухомої платформи, яка посувалася на бальконі й виступі. Есхіл використав її у „Псіхостеразії": Зевс з'являється на теологейоні, держачи в руці терези фатуму. На їхніх тарілках лежали долі Атіла й Мемнона. З кожного боку Тетіз і Аврора на колінах благали врятувати їхніх синів. Слід зауважити, що теологейон різниться від еккіклеми: в еккіклемі бог сходить на землю, тимчасом теологейон показує бога в його власному оточенні.

Дистегія є скоріш пратикабль, аніж машина.

Старі джерела пояснюють, що іноді це є горішній поверх царського палацу, іноді це покрівля з дахівки. Наприклад, Антігона хоче зійти на горішній поверх царського палацу. Вона сходить драбиною, що стоїть тут таки на логейоні. У „Фінікіянах" Евріпіда дистегія являє собою терасу, а в „Оресті" (його ж)—покрівлю з дахівки. Про форму та місце дистегії ми не знаємо нічого. Німецький вчений Мюллер гадає, що її декорація складалася з двох частин: нижня—помешкання, верхня—небо. Нижня частина робила виступ у логейон і мала вгорі платформу.

Для того, щоб утворити грім, або стукали в металеву дошку шкіряними лантухами з камінням, або в бронзовий басейн спорожняли амфору, повну каміння та залізних грудок.

Кераноскопейоном робили блискавку: просто розмахували смолоскипами на горі періякт. Драбина Харона, що нею приходили з пекла тіні померлих, була просто драбина, що через отвір у підлозі логейону висувалася вгору. Анапієзмати—рухомі трапи. За їх допомогою підземні боги з'являлися на землю. Їх було два: один—у логейоні, другий—в орхестрі.

Доречі, очевидно, ці винаходи існували вже за олександрійських та римських часів, коли сценічні вистави обернулися на феєрії.

За de Navarre.

IV. Організатори, актори та глядачі старо-грецького театру

Організовували театральні вистави Старої Греції держава й громада. Великими діонісіями керував архонт-епонім, а Ленейськими — архонт-цар. У сільських діонісіях ці обов'язки виконували демархи кожного дему. Кошти давали найбагатіші громадяни, які до того дбали й про саму поставу. Щороку, після останнього свята, призначали стільки хоревгів, скільки було поетів-конкурентів, причому сам архонт призначав трагедійних хоревгів; комедійних хоревгів він призначав до середини V ст., а далі цей обов'язок поклали на трибунів. Бажаючи одержати хор для вистави, поет подавав відповідну заяву архонтові, а цей уже призначав йому не тільки хоревга, але й головного актора. Хоревг мусів набрати відповідний хор, за часів Есхіла—12 чоловіка, за часів Софокла—15, а для комедії—24, здобути їм помешкання для проб, а з IV ст. знайти ще й інструктора для цих проб; крім того, він мусів на власні кошти всіх утримувати, тобто харчувати, давати певну плату, одіж і справити їм відповідну одіж для п'єси. Нарешті, хоревг мусів найняти ще й усяких служників, вартових та інший потрібний для вистави персонал. А якщо деякі драми потребували ще й другого хору, хоревг мусів на власні кошти утримувати його. Загалом така вистава коштувала хоревгові 25—30 мін. III ст. хоревгію було скасовано і держава сама підготовлювала хори, а замість кількох хоревгів заведено посаду агонотета, що його обирали на один рік. Агонотет — комісар свят— мусів формувати й утримувати всі ліричні й драматичні хори протягом року. Звичайно, це потребувало величезних витрат, і тому агонотетами могли бути лише багатії. Ця зміна цілком зрозуміла, бо на цю добу кількість пересічно-заможних громадян зменшилася, а всі скарби зосередилися в руках невеличкої купки багатіїв. Отже, організаторам театрального дійства доводилося піклуватися головне про те, як улаштувати хор. Хор, як ми знаємо, обернувся колись на основу всієї майбутньої драми і зберігав свою важливу ролю на протязі всієї історії старогрецького театру.

Згадаємо тепер те, що говорилося про походження грецької драми. Співаючи трагодію або дитирамб, керівник хору відокремлювався й ставав на підвищення. Звертаючись до хору, цей корифей розповідав про різні події з життя бога, а хор йому підспівував. Таким чином, трагедія набула вигляд діялогу між актором та хором, а незабаром до діялогу приєднався й другий елемент драми—дія. Щоб зробити своє оповідання натуральнішим, корифей доповнював свої слова рухами, а, крім того, бажаючи своєю зовнішністю вподобатися оспіваному богові, він користувався гримом або первісною маскою. Можливо, що первісний дитирамбічний хор мав вигляд цапів-сатирів, звідки виникла й назва трагедії.

Спочатку трагедія своєю формою нагадувала сучасну кантату, що в ній головніша роля належить хорові. Далі, Теспіс відокремив від нього одну особу, що повинна була розмовляти з хором. Спочатку поети самі виконували свої трагедії, тобто вкупі з відповідно вивченим хором вони виконували ролю цього першого актора. Есхіл приєднав до нього другого, а Софокл—третього акторів. Залежно від важливости ролі актори звалися: перший—протагоніст, другий—девтерагоніст, третій—тритагоніст. Ролі між ними розподіляв сам автор трагедії. Зважаючи на те, що стародавня трагедія мала на меті відобразити страждання, першому акторові віддавалося найпатетичнішу ролю. Якщо ролей було більш, як три, їх розподілялося так, щоб на сцені одночасно не зустрічалися більш, як три дієві особи, або ці зайві ролі були без слів і їх виконували статисти. Хор у трагедії мав свою певну й важливу ролю. Його становили хоревти, зодягнені, залежно від змісту п'єси, дідами, дівчатами, вояками. Урочистим походом по-троє або по-четверо вони входили в орхестру і, обходячи навколо тимели, ставали групами по обидва боки її. Вони робили повільні й ритмічні рухи в супроводі флейти й струнових струментів і цими рухами виявляли ті або інші душевні переживання. Кожна пісня трагедійного хору мала свою назву: входячи в орхестру, хор співав „парод". Пізніш так називав Арістотель першу пісню хору. Складався парод із строф та антистроф. Стоячи в орхестрі, хор співав „стасиму" (пісня на місці). То були ліричні пісні між двома епізодами. Вони так само поділялися на строфи та антистрофи, тільки були менші від пароду, причому Евріпід запевняє, що, співаючи строфу, хор рухався зліва направо, а співаючи антистрофу—навпаки. Перед виходом хору виконувалося пролог, між двома співами хору були епізоди і, нарешті за останньою піснею хору йшов ексод. У самій ролі трагедійного хору переважав драматичний елемент. Здебільшого в своїх піснях хор натякає на ті події, що мають відбутися, зазначає їхній зв'язок з минулим і, нарешті, дає підсумок того, що ми бачили в п'єсі. Отже, хор допомагає глядачеві зрозуміти п'єсу й зробити відповідні висновки.

Скільки людей було в хорі? У трагедійному—15, що розташовувалися 5 рядами по 3 в кожному, а в комедійному—24 особи, що розташовувалися 6 рядами по 4 в кожному, причому драматичний хор мав форму чотирикутника, а дитирамбічний—форму кола. Зважаючи на те, що хор здебільшого зображував осіб, які мешкають у місті, він входив через правий парод. Далі, розташовуючись навколо тимели, лівий ряд був найближчий до публіки, і тому в цьому ряді стояли найкращі хоревти. Корифей стояв посередині, а в середній ряд ставили найслабіших хоревтів, бо там вони були не дуже помітні.

Зовнішньою особливістю грецького актора була його маска і особливе сценічне вбрання. І те й інше підкреслювало умовність акторської техніки.

Маска грецького актора не є винахід будь-якого поета. Вона була невід'ємною частиною Діонісівського культу. Селяни, що брали участь в урочистому поході, мастили обличчя винними дріжджами (гущою), робили з листя довгі бороди, а дехто навіть робив з кори дерева й справжню маску з дірками для очей та вуст. Згодом маска тільки модифікувалась та вдосконалювалася. Наприклад, Теспіс завів маску, подібну до людського обличчя, а Фріних [1]) вигадав жіночу маску.

[1]) Фріних—один з послідовників Тесписа, автор драми про здобуття персами грецького міста Мілета.

Робили грецьку маску з полотна, пройнятого шаром гіпсу. Вона мала форму шолома, що одягався на голову згори й укривав не лише обличчя, але й весь череп і закріплявся на підборідді. На місці вуст був широкий отвір у формі лійки, що зміцнював голос, а на місці очей—дуже невеличкі дірки, бо навколо них малювали білок ока і навіть зіницю. Трагедійні маски мали цікаву особливість—онкос. Так звалася горішня частина маски, що піднімалася у формі літери Λ і ховалася під перукою. Через це лоб здавався більшим і надавав імпозантности постаті актора. Уживання маски мало свої позитивні й негативні боки, а саме—маска давала змогу одному акторові грати кілька ролів, а до того й жіночі; але через неї міміка актора, що для нас утворює половину акторського мистецтва, для грецького глядача цілком не існувала.

Полукс нараховує 28 трагедійних масок: 6 старих, 8 юнаків, трьох рабів, 11 жінок. Сатиричних масок було 4: сатир сивий, сатир бородатий, сатир безбородий і батько Сілен.

Комедійні маски поділяються на 3 групи: загальні карикатури, індивідуальні портрети, фантастичні створіння. Полукс каже, що маски старовинної комедії була зроблені так, щоб викликати сміх. Усі вони мають ґротесково перебільшені риси й навдивовижу гидкі.

Убрання.

Убрання грецького актора було так само умовним. Кажуть, що трагедійне вбрання, так само, як маску, вигадав Есхіл. Але з певністю можна лише сказати, що Есхіл надав і першому, і другому остаточної форми. Треба спочатку сказати кілька слів про нижчу частину трагедійного вбрання. Онкос і котурни дуже збільшували постать трагіків. Отже, для того, щоб їхнє тіло не здавалося смішно хистким, вони мусіли штучно збільшувати свою товщину за допомогою подушок. Поверх цих подушок одягали трико, що утримувало їх на місці і давало можливість збільшувати таким же робом і інші частини тіла. Власне вбрання складалося, так само, як і те, що греки носили в реальному житті, з двох частин: хітона, що одягався на тіло, і верхньої одежі, епіблеми або плаща. Плащі були різні—широкий гіматіон, що обгортав усе тіло, коротка хламіда, що прикріплювалась на плечі. Деякі хламіди були гаптовані золотом. Колір та фасон іншої одежі залежав від дієвої особи. Діоніс носив, як жінки, крокотос, довгий шафраново-жовтий хітон; хустіс—пурпуровий гіматій—належав цареві, а довгий пурпуровий хітон з білим вишиваним гіматієм носила цариця. Вояки та мисливці накручували на ліву руку пурпурову хламіду. Існували окремі кольори також для вигнанців, нещасливих, осіб у жалобі й т. ін. Особливо цікаве було вбрання трагіків, що складалося з пойкілона—довгого, [illegible] Полукс, хітона, підперезаного під грудьми, зробленого з важкої розкішно вишитої матерії. Від цього вбрання чимало різнилося вбрання дієвих осіб сатиричної драми: хутряні штани навколо стегон і звичайні атрибути сатирів—конячий хвіст та фаллос. Батько Сілен загортався з голови до ніг у трико з довгим хутром і здавався пухнатим звіром. На інших малюнках ми бачимо його в іншому вбранні: широкий хітон до колін і штани, що залишають голими ступні. Щодо комедійних костюмів, ми маємо вказівки в Арістофана: чоловіки вбиралися в хітони з двома рукавами, а замість плаща були гіматії, хламіди й трибоніон. Жінки вбиралися у вищезгаданий крокотос з поясом і вишитий пурпуром гіматій. Усе це вбрання було запозичене з реального життя. Але вживані в комедії кумедні споганення були властиві тільки їй.

Так само, як у трагедії, убрання комедійних акторів давало вказівки, хто саме перед нами. Наприклад, юнаки й наречені мали пурпурові крайки, так само, як дівчата й наречені. Дівчата хисткої поведінки мали червону стрічку на голові. Паразит, що жив на чужі кошти, був або в сірій, або в чорній туніці.

Щодо взуття грецького актора, то в трагіків воно звалося котурнами. Це взуття мало дуже товсту дерев'яну підошву, яка іноді була 18 см. завтовшки. Трагедійний хор одягав крепіси, взуття з товстою підошвою, проте тоншою за котурни, білого кольору. Сатири ходили босоніж. Комедійне взуття не різнилося від уживаного в звичайнім житті.

Зачіска була різна. Шапок майже не вживали так само, як і в житті. Найголовнішою прикрасою для голови були: кекрифала—сітка для голови, мітра—широка головна пов'язка, каліптра—вуаль, що закривав обличчя до очей і падав назад.

Крім того, кожна дієва особа виходила на сцену із своїми атрибутами: Аполлон—з луком та з сагайдаком, царі та віщуни—із скипетром, старі спиралися на ціпки й т. ін.

Одягнений так, з обличчям, схованим маскою,—як міг виявляти себе старогрецький актор? Поперше—в русі, очевидно так само умовнім, як і акторське вбрання, в жесті, розробленім, судячи за останніми вказівками, надзвичайно детально, в танках, у співах та деклямації. Танцював хор, танцювали й окремі актори.

Танки грецьких акторів зовсім не скидалися на наші. Вони складалися з трьох елементів: кроків (фора), фігур (схемата) та вказівок (дейтес). Кожен рід драматичного твору мав свій відповідний танок: у трагедії була емелія—щось на зразок урочистого ритмованого маршу; бурхлива сикініда сатирів мала на увазі показати бурхливе життя цих диких істот, напівтварин, причому іноді сатири наслідували поважні рухи трагічних танків. Нарешті, кордак, що його танцювали в комедії, був іноді такий непристойний, що поза театром тверезa людина навряд чи згодилась би його протанцювати. Це були головне рухи стегон. Тигорхему—жваву, пристрасну гру рухів, що виявляла екзальтацію радости або тріюмф, можна було зустрінути в усіх трьох формах драми.

Особливо своєрідним з нашого погляду був трагічний танок героїв, танок Гекуби, що збожеволіла, або танок божевільної Касандри. „Сама тайна цього мистецтва, звичайно щільно зв'язаного з ритуальним танком жерців, зникла вкупі з загибеллю хороводного театру" (Піотровський).

У царині слова грецька драма знала три засоби: спів, речитатив та деклямацію. Співи та танки супроводила музика, здебільшого гра на флейті, бо, як каже Арістотель, музика флейти більш за все наближається до звуків людського голосу. Хор співав в унісон, супроводячи співи танками; співали й окремі актори. Речитативом виконувалося монологи проводирів хору—корифеїв, а іноді й розмови акторів; в останніх, однак, переважала деклямація, яка мала величний характер, близький до речитативу й до співів. У комедії діялог мав більш волі і голосове мистецтво акторів мало більший простір, хоча комедійний діялог вимагав від актора неменшої віртуозности та виразности.

Тепер трохи про тих, хто дивився ці п'єси, про публіку. Багато сперечалися про те, чи відвідували театральні вистави жінки? Більшість дослідників зупиняється на думці, що так звані пристойні жінки відвідували лише трагедії, але гетери відвідували всі вистави.

Як розподілялося поміж публікою місця?

Усі місця поділялося на безплатні, розташовані ближче до орхестри, і на платні. Право займати перші називалося проедрієм і належало почесним особам—архонтам, жерцям, громадянам, що мали заслуги перед батьківщиною, або родині тих, хто загинув за батьківщину. Такі крісла будувалося з мармуру, вони мали спинки й поруччя і іноді були чудово оздоблені різьбою.

Звичайні місця коштували два оболи на день і були мало зручні. Таке місце являло собою частину кам'яної лави розміром із квадратовий фут. Багатші особи підкладали подушки, що приносили їм раби. Платили за місця заздалегідь, одержуючи від спеціяльного служника (архітектона) певні жетони для вступу. За часів Перікла незаможним громадянам роздавали гроші, щоб вони могли заплатити за вступ до театру. Вступали глядачі здебільшого через пароди, причому для того, щоб легше було знайти своє місце, всі місця поділялося на певну кількість секцій і кожен з десяти трибунів мав свою секцію. Поліцаями в театрі були рабдуки, озброєні ціпками аґенти, що стояли на тимелі обличчям до публіки і корилися наказам архонтів.

Після кожної вистави, що по суті своїй була конкурсом авторів, обрані спеціяльно судді виголошували свій вирок. Для цього кожен із них одержував від архонта табличку (граматейон) і на ній записував свою думку. Для того, щоб не було зложивань, суддів призначалося далеко більш, ніж потрібна кількість голосів. А потім з них, кидаючи жеребки, обирали тих 5 членів жюрі, зазначаючи, чий граматейон має силу. Після голосування й виголошення присуду писалося протоколи. У них зазначалося всі найголовніші події та наслідки конкурсу. У середині IV ст. ці протоколи переписували на мармурові дощечки й частину виставляли в Акрополі, а частину—в театрі Діоніса.

За de Navarre: „Dyonisos".

V. Трагедійний репертуар грецького театру

Коли лірика перестала задовольняти грецький нарід, її місце заступила драма. У драматичній поезії геллінський творчий геній знайшов своє повне втілення.

Грецький театр розквітнув під голим небом, відповідаючи природним потребам грецького народу. Майже зливаючись з релігійними одправами, він повинен був створити художнє оточення, що гармонувало б із напівмістичним настроєм глядачів, які сюди приходили; він повинен був підтримувати й розвивати поривання до піднесення. Тимто роля актора була дуже почесна. За ранніх часів, коли театральна вистава не вимагала розрізняти всі елементи, що брали в ній участь, автор не дуже суворо відрізнявся від актора. Центральною постаттю в театральній справі була та особа, що сполучала в собі і автора, і режисера, і антрепренера. Цей режисер був одночасно й композитор музичних та орхестрових партій і головний актор-протагоніст. З протягом часу автори покинули виступати в ролі акторів. Перший, хто став на цей шлях і запросив для вистави окремого актора, був Есхіл (як то каже Арістотель). Есхіл своєю діяльністю почав найкращу добу грецького театру. З ім'ям Есхіла переказ в'яже найкращі твори драматичного мистецтва та всі нові реформи грецького театру.

Есхіл народився 525 року, і його життя припало на найгероїчнішу добу в житті його батьківщини. Він зріс в атмосфері боротьби за перемогу демократії. Що більше, Есхіл навіть брав участь у боях за цю

перемогу. Проте, він мав деякі й консервативні нахили. Він сприяв перемозі радикальної демократії і в усякім разі служив її зовнішній політиці, але вважав за найважливіше завдання підтримувати авторитет релігії й держави, що примушують громадян коритися законності та справедливості. З таким політичним та етичним консерватизмом поєднується глибока побожність. Свої сюжети Есхіл брав у мітичних переказах. „Усі драми Есхіла—то справжні теодицеї, спроби врятувати віру в святість сонму богів за допомогою правильного тлумачення переказів". В Есхіла вперше держава виступає, як вища моральна влада над людським життям, і старовинним переказам він завжди надавав такої ідеї. Жодна з великих битв, що прославили Греччину, не минула без участи Есхіла. Він почервонив своєю кров'ю і Маратон, і Артемізій, і Саламін, і Платею.

Виступивши одного разу, як трагедійний поет, Есхіл уже не кидав цього терену протягом сорока років, аж до самої своєї смерти. Наприкінці життя Есхіл узяв участь у боротьбі, що знову розгорілася поміж аристократичною й демократичною партіями. Поет мав більш, як шістдесят років віку, коли питання про ареопаг постало, як бойове питання. Демократична партія з Ефіяльтом на чолі стояла за те, щоб знищити цей заклад, який нагадував про панування аристократії. Кімон стояв на чолі партії, що обстоювала ареопаг. Есхіл також сказав своє слово: він пішов проти невблаганної логіки історії. Він написав трилогію „Орестейя", де Ареопаг, який заснувала сама богиня Атена, є найвищий суд і де виголошують промови на користь поміркованости й захування цієї випробуваної довічної підпори правди.

Есхіл відзначався невтомною творчою діяльністю: йому приписують понад 70 п'єс. Але від більшости з них до нас дійшли лише назвиська або невеличкі уривки. Лише сім трагедій дійшли цілком: Перси, Сім проти Фів, Прохачки, Скутий Прометей і трилогія Орестейя, що складається з трагедій Агамемнон, Хоефори й Евменіди.

Хоча ця спадщина, що залишилася після Есхіла, і дуже невеличка, проте вона дає можливість визначити його величезну ролю в історії грецької літератури й особливо в історії грецького театру. Поет малює події, в яких сам брав особисту участь.

Трагедія *Перси* (472 р. до Р. Х.), що була другою частиною загубленої трилогії, характеристична перш за все тим, що нагадує про безпосередній зв'язок поміж лірикою й драмою. У ній майже перше місце забирає лірична хорова пісня. Проте, в ній є початки драматичного руху, і навіть почуття, що їх висловлює хор в його піснях, є акомпанімент до подій, що відбуваються.

Другою рисою трагедії є глибоке релігійне почуття й моральна ідея, що лежить в її основі. Перемога греків над персами, що викликала до життя стільки поетичних творів, не породила в грецькому народі пихи патріотизму й непомірного самохвальства. Трагедія Есхіла має на особі відбиток величної простоти, властивої справжньому героїзмові. Ми не знайдемо в ній хвальних гімнів на адресу переможців-греків, але зустрінемо сувору догану персам. „Смертний не повинен пишатися"— така основна ідея п'єси. Варвари, що почали дуже пишатися, зневажали кумірів-богів і тим самим обурювали релігійне почуття поета. Поразку персів поет пояснює не так завзяттям греків, як пихою персів і тою зневагою, з якою вони ставилися до богів. Але загалом, трагедія має характер замирювальний. У її замирювальному характері, в її моралі почувається гармонійний дух грецького народу, що любить життя і всі

його радощі, що бачить кінцеву мету не в завоюваннях, а в мирнім користуванні з того, що маєш, і в гармонійному розвиткові всіх духовних та фізичних сил.

Трагедія „Сім проти Фів" (467 р. до Р. Х.) була третьою частиною трилогії; сюжетом для неї послужив прокльон, що тяжив над родом Лабдакідів. У третій частині „Сім проти Фів" розказано про страшні наслідки цього прокльону. Сини Едіпові б'ються один з одним за батьківську спадщину. Порівняно з персами ця трагедія дуже різниться від хорової пісні, а ближче підходить до справжньої трагедії. Центральна постать тут є не хор, а Етеокл; крім того, в трагедії більш діялогів і менше лірики. У цій п'єсі ще ясніш виявляються релігійно-моральні погляди Есхіла. Світом керує конечність, і їй коряться боги й люди. Через неї заведено так, що кожен гріх вимагає спокутування.

До найкращих і найвищих творів не лише Есхілових, а взагалі всесвітньої поезії, належить драма „Скутий Прометей". У муках Прометея символізовано страждання непокірної людської природи, що не хоче замиритися з безоднею, яка лежить між людською й божнею волею. Отже, Есхіл у своїх трагедіях уже розглядає проблему, конфлікт між особою, що прагне волі, і її переконанням, що наказує коритися богові. Відповідь на ці запитання, очевидно, сховано в останній частині трилогії, що до нас не дійшла. Уривки, що ми маємо, не дають змоги з'ясувати основну думку автора.

Отже, Прометей потерпів за те, що просвітив людей. Він приніс їм вогонь з неба. Він є благодійник людства, тимчасом Зевс є їхній ворог. Ця думка про те, що бог є тиран, що він є ворог усього живого, що заколот проти владаря світу є протест в ім'я справедливости, згодом лягла в основу багатьох творів европейської літератури. У трагедії Прометей відограє ролю непокірного янгола, що ми його зустрічаємо в европейських поетів. Прометей дав людям „могутній розум, люди до нього бачили, але не могли зрозуміти, чули, але не могли почути". Прометей говорить і про інші добра, що він дав людству. Він навчив їх користуватися ліками, щоб позбавитися хороб, і т. ін. Коли хор нагадує йому про те, що треба бути поміркованим, це викликає в ньому лише новий гнів і погрози на адресу Зевса. Хай інші вклоняються цареві богів. Прометей гордує ним, не зважаючи за те, що він може подвоїти його муки. „Скутий Прометей", очевидно, друга частина трилогії, є художнє втілення конфлікту поміж свободою та конечністю, довічної невідповідности поміж пориваннями людини і обмеженістю її природи,—тої невідповідности, що її жертвами згодом будуть Вертер та Фавст. Ця трагедія є найхарактеристичніший відбиток Есхілівської доби, що сміливо розривала зв'язок з минулим і сама визначала свою долю. На жаль, останні частини трилогії загублено, і ми не знаємо, що хотів сказати грецький трагік, який вихід він давав і як розв'язував конфлікт поміж необмеженими пориваннями людського духу й таємною силою, що обмежує ці поривання. Зевса виведено в ролі мстливого, несправедливого тирана, а Прометея—в ролі благодійника людства, друга істини і самовідданого борця за права людей. Слова розсудливости й поміркованости, що ми їх чуємо від хору, доводять нам, що Есхіл не був прихильник непоміркованих бажань свого героя.

Думка, що над усім світом панує закон вищої справедливости, яка проймає всю поезію Есхіла, лежить також в основі „Орестейї", єдиної трилогії, що дійшла до нас цілком (458 р. до Р. Х.).

У першій частині її, що зветься *Агамемнон*, дія відбувається перед палацом „пастиря народів", який керував троянським походом. Хор не

криє своєї тривоги: трупи тисяч вояків, що загинули, сльози й горе посиротілих родин—все це тяжко лягає на Атрідів. Вони бо воюють за те, що жінку одного з них украдено. У промовах хору, так само, як і в Прометеї, почувається розсудливість, тривога й неясне передчуття великої біди. Пророчиця *Касандра* в нестямі малює картину злочину, що повинен трапитися. Клітемнестра, що зрадила свого чоловіка, залучає хитрістю його у ванну і там забиває. Трагедія закінчується картиною сварки поміж хором та Егістом, коханцем Клітемнестри; хор нагадує Егістові про Едіпова сина Ореста, що помстився за смерть батька.

Друга частина трилогії „*Хоефори*“ малює другий акт з трагічного ланцюга злочинів, що висять над домом Атрея. Орест приходить в Арс для того, щоб помститися за смерть батька, як йому наказує оракул. Але ледве він виконує це діло правосуддя, тобто забиває свою матір, його починають переслідувати богині помсти: він, як і всі герої грецької трагедії, лише знаряддя в руках долі-Мойри. Трагедія закінчується словами хору, який підбадьорює його мужність, кажучи, що Аполон визволить його від мук совісти і своїм дотиком очистить його від злочину.

Зміст третьої частини „Евменід“—то є картина мук, що роздирають душу Орестову після вбивства. Справді, коли Ореста судять, голоси суддів поділяються нарівно, голос Атени дає перевагу, і Ореста виправдують. Отже, значіння відомого трагіка полягає в тому, що в його поезії втілено першу стадію конфлікту поміж релігійним почуттям і міфологічними уявленнями, з одного боку, і особою, що прагне визволитися, та духом емпіричного знання—з другого.

Софокл. Софокл народився близько 495 року. В його житті було небагато зовнішніх подій та ефектів. Воно було зразком спокійного щастя, безбуряних успіхів, у ньому не було могутньої радости й не було гіркого розчарування. Воно було таким, що його греки мали за ідеал. Батько його, Софіл, мав майстерню: він подбав про фізичний та інтелектуальний розвиток свого сина, що таким чином мав гарне оточення. Уродлива зовнішність, що їй старовинні геліни надавали такого великого значіння, також сприяла його життьовим успіхам. Софокл брав діяльну участь у політичнім та громадськім житті свого рідного міста. Але жодного разу він не виступав, як дуже помітна постать. Він не був людиною справи, і краще бажав залишитися мудрецем, що дивиться на події з тим спокоєм, який дозволяє зберігати ясність розуму, дозволяє уникати скрайнього й не кидатись у вир подій. Софокл помер 406—405 р., напередодні Егос-Потамоської битви.

Письменницький шлях його тривав шістдесят років; протягом цього часу він написав 113 п'єс. З них до нас дійшло лише сім.

Назви їх такі: „Аякс“, „Філоктет“, „Електра“ (трагедії т. зв. „троянського циклу“), „Едіп-Цар“, „Едіп у Колоні“, „Антігона“ (трагедії „тебанського циклу“) та ще одна, яка стоїть окремо,—„Трахінянки“ (трагічна доля Деяніри, жінки Гераклової). Крім того, збереглося безліч уривків з інших п'єс—трагедій та сатиричних драм, які читач може знайти в 3-м томі російського перекладу „Драм“ Софокла, який зробив відомий учений клясик проф. Ф. Зелінський. „Едіпа-Царя“ й „Антігону“ українською мовою переклав Ніщинський. Хронологія Софоклових драм нам майже зовсім невідома, крім „Антігони“—близько 441—440 р. до нар. Хр., „Філоктета“—409 р. та „Едіпа в Колоні“, виставленого на театрі після смерти Софокла, 401 року.

З ім'ям Софокла зв'язується остаточне відокремлення поета від головного актора. Причиною був слабий голос поета; через нього він мусів передати виконання своїх п'єс іншій особі.

Друга реформа полягала в тім, що на кону з'явився третій актор. Тому значіння хору зменшилося, центр уваги перенесли на індивідуальну психологію, на розвинення драматичної дії. Трагедія остаточно поривае зв'язок з хоровою піснею й обертається на картину, повну життя та руху. Але не тільки ці зовнішні зміни, що завів у драмі Софокл, дуже сприяли її розвиткові. З п'єсами Софокла грецька трагедія набуває реальности. Вона втрачає той містично-релігійний характер, що панував у поезії Есхіла. Творчість Софокла знаменує дальший крок на шляху перемоги людської природи над стихійною. Місце ґрандіозних сюжетів заступають простіші, боги й титани поступаються своїм місцем перед героями-людьми. Тому з психологічного боку трагедії Софоклові цікавіші від трагедій Есхіла. Обрисування характерів та глибоке просякнення вглиб людських почувань та пристрастей обертають трагедію Софокла на найцінніше джерело для вивчення людини. У Софокла кожна трагедія є закінчений твір, і вся дія цього твору зосереджується навколо трагічного конфлікту. І проте, Софокл не зовсім порвав з минулим, і з його поезії ми знаходимо ще багато того ідеалізму, що споріднює її з театром Есхіла і відрізняє від Евріпіда.

Сюжетом для трьох найвідоміших, п'єс Софоклових були події в домі Лая. Ці п'єси: *Едіп-Цар, Едіп у Колоні, Антігона.* Перша з них— найкращий твір Софоклів, що дійшов до нас. Зміст цієї трагедії всім відомий, і ми не будемо його повторювати. Скажемо лише, що провідна ідея цього твору червоною стрічкою проходить через усю поезію Софокла. Це думка про мінливість людської долі. Людина засліплена, вона ухиляється від істинного шляху і робить злочин. Софокл малює ті страждання, що через них людина починає визнавати свою провину. Надмірна гордість, що постає завдяки успіхові, неуважність до голосу богів, самовпевненість і навіть просто самозадоволення й задоволення визнанням своїх особистих заслуг—усе це призводить до страшної кари. Ця кара рано чи пізно нагадає щасливцеві, що, навіть піднісшися на височінь, він завжди повинен пам'ятати про нетривалість людського щастя.

„Едіп у Колоні" доповнює історію нещасного тебанського царя. Едіп гине не з своєї провини. Доля вимагала його загибелі. Та якщо глибше розглянути характер героя, ми побачимо, що він не може називатися бездоганним. Краса Софоклової трагедії, її художній реалізм і її високий моральний зміст полягають у правдивім і яскравім змалюванні Едіпа. Він—не тиран у звичайнім розумінні цього слова. Людина, як гадає Софокл, на кожному кроці свого життя повинна пам'ятати про велику відповідальність, що на ній лежить. Що кращий стан людини, що більше її всі шанують, то важче їй зберегти моральну рівновагу. Здається, з трагедії можна зробити лише висновок, що людину кинуто в цей світ лише для страждань, та ясний розум греків приходить до іншого. Він знаходить напутній висновок там, де, здається, не могло бути жодного висновку: будь готовий до лиха, чекай його завжди, і воно не прийде до тебе несподівано.

Отже, у трагедії Софокла постало те ж саме питання про стосунки поміж особою й божою конечністю,—питання, яке ставало пекучим для грецької думки, що більше вона визволялася від мітологічної традиції. Софокл уже рішучіше стає на бік особи проти незрозумілої жорстокости року.

Страждання Софокла не має тяжкого відтінку. Воно не є наслідок впливу жорстоких або мстивих вищих сил, воно є той шлях, що його треба пройти, щоб спокутувати свій гріх. Воно повинно впливати на

глядача, як засіб ушляхетнити його, викликати в ньому співчуття до героя і страх відступити від законів справедливости й розуму.

Фінал подій, що трапилися в домі Лая, ми бачимо в трагедії *Антігона*, що її вже за старих часів вважали за найкращий твір Софоклів. Її сюжет—це сутичка між обов'язками перед державою, з одного боку, та особистими переконаннями—з другого. Нещасний *Полінік*, що зняв зброю на рідне місто і на свого рідного брата, не лише загинув у бою, але й після смерти, з розпорядження Креона, мусить відповідати за свій учинок. Але цей суворий наказ правителя зустрічається з ніжним почуттям любови. Антігона не може припустити, щоб її укоханий брат лежав без поховання. Вона виконує свій обов'язок сестри, дарма, що їй загрожує кара.

Антігона—один з найкращих жіночих образів всесвітньої поезії. Для неї неписаний закон вище від усіх правил, що їх установили земні владарі.

Вільнодумство Періклової доби, філософський вільний дух цієї доби, її гуманістичний напрямок, поривання дати простір вільному виявленню людської душі—все це відбилося в промові Антігони. Традиція поступилася перед раціоналізмом. Старі міти намагалися пояснити залежно від світогляду доби, в них вкладали новий зміст та нові думки і корилися лише доводам розуму. Антігона—це незалежний гордий розум, вона не визнає нічого, крім своїх власних законів. Вона кидає виклик цареві, державі, законові.

Образ жінки, що не кориться жодному зоколишньому впливові, що діляє виключно так, як то підказує їй її власний розум,—цей образ що час-від-часу з'являється в літературі, мав своїх прототипів за доби Періклової. За тих часів жінка вже вийшла із свого підлеглого становища, вона була другом філософів і вільно висловлювала свої думки. Так само й Софокл був типовий представник цієї доби. Він говорить про науку, суспільну мораль, про людські взаємини з людського реального погляду, не переходячи на ґрунт приватного злободенного, залишаючись у сфері інтересів тонкого культурного розуму. Антігона—це великий пам'ятник цієї доби. Вона не лише вміє створювати певні переконання, але й умирати за них.

Цей інтерес до жінки, це визнання за нею самостійного значіння, можливо, ще яскравіш відбивається в другій трагедії Софокловій—*Електра*, а особливо, якщо ми порівняємо її з Есхіловськими *Хоефорами*, що написані на однаковий сюжет. У *Хоефорах* головна роля належить чоловікові, в *Електрі*—жінці. У Есхіла Орест є головний герой трагедії, у Софокла центральною постаттю є сестра його Електра. Софокл, перший з відомих нам великих грецьких поетів, віддав стільки уваги внутрішньому світові самостійної жінки. Тип Деяніри з трагедії *Трахінянки* прекрасно доповнює типи Антігони й Електри. І в цій трагедії жінка є центральна особа. І тут він звертає величезну увагу на жінку. Уже одна думка поставити поруч з найбільшим героєм старих часів Деяніру, як рівну постать, і навіть як постать, що обіймає центральне місце, уже ця думка свідчить про те, яку увагу віддавала доба Періклова жіночій душі. Побачити головний зміст міту про Геракла в переживаннях Деяніри мог лише письменник гуманістичної доби, коли делікатні думки й почуття перейняли освічене атенське суспільство, що жило дуже розвиненим естетичним і розумовим почуттям. Саме жіночі образи, що їх створив Софокл, якнайкраще визначають характер Софоклової поезії. У ній сполучалися традиція й нові погляди,—героїв та героїнь старих мітів освітлювалося сяйвом сучасного авторові гумані-

тарного світогляду. Старі перекази набули нового змісту, піднесене й казкове набирало нового людського змісту, не втрачаючи свого ідеального кольориту.

Дві інші трагедії Софоклові написано на сюжет з Троянської війни. З тієї ж таки доби запозичив він сюжета для трагедії *Філоктет*, написаної невдовзі перед смертю.

У творах Софокла найяскравіше визначилися особливості античної драми. Його герої—найцінніший матеріял, щоб вивчити панівні в Греччині погляди. Лише грецька трагедія, продукт доби, вільної від складних почувань, витончених пристрастів, заплутаних заперечень нашої цивілізації, могла дати ці спрощені характери. Гнів, лютість, зворушливе кохання—все це мало певну типову маску. Грецька трагедія не потребувала рухливої міміки, бо кожний характер втілював одне почуття, одну пристрасть або навіть один душевний порив. Наприклад, Антігона—це саможертва. Антігону змальовано лише з одного боку. Характери Софокла—прості елементи, і він розкладає на них усю різноманітність унутрішнього змісту людини. Тому грецька трагедія, а особливо трагедія Софоклова, назавжди залишиться вдячним матеріялом для вивчення основних рис людської психології.

Софокл своїми трагедіями застерігав людство від усяких захоплень, від запалу, від самовдоволення й спокою. Він нагадував, що треба постійно й невпинно пильнувати кожного свого кроку, він нагадував про моральну відповідальність і пошану до вищих сил, що бачать усі людські вчинки.

Евріпід. Евріпід—реаліст у повному розумінні цього слова. Він остаточно звів поезію з неба на землю, він не почуває побожного остраху перед словами оракулу і перед таємними законами долі, він не уникає, ят то робив Софокл, тем, що наближаються до інтересів дня, не виключає із своєї поезії життьового й вульґарного. Усе море життьової сучасности відбилося на творах драматичної поезії Евріпіда, що був тенденційний письменник, проповідник нових ідей, філософ на кону.

Кажуть, що він народився на острові Саламіні того самого року, коли греки мали тут знамениту свою перемогу.

Ще будучи юнаком, він зацікавився філософією, і його першими кроками в цьому напрямі керував Анаксагор. Далі на нього впливали софісти, а згодом Сократ. Підо впливом софістів, Евріпід засвоїв суб'єктивний світогляд, скептицизм у релігійних питаннях, софістичну діялектику. Він не брав активної участи в суспільному житті, але уважно стежив за подіями дня; його трагедії часто-густо були поетичною пропаґандою тієї або іншої ідеї. Алківіяд використовував дружбу поета для своєї політичної мети. Наприкінці свого життя Евріпід перебував далеко від Атен, при дворі македонського царя Архелая і там помер 406 року, кількома місяцями раніш від Софокла.

Він рано виступив на шлях драматурга, ще коли мав 25 років віку. З того часу він не кидав цього шляху і брав участь у змаганнях трагедійних поетів. Він не любив товариства, любив жити самотнім, і на острові Саламіні довгий час показували печеру, де він переховувався від людського гомону і писав свої твори. Цей філософ любив більш книжки, аніж людей, і більш йому вподобалося роздумувати та обмірковувати, аніж брати участь в активній діяльності. Він глибоко співчував усьому людському, маси його краще розуміли, і тому після смерти він набув більш популярности, аніж інші поети. Тому й п'єси його краще збереглися, аніж твори інших авторів. Якщо Софокл ідеєю своїх творів належить добі Перікла, добі розквіту демократії та освіти, то Евріпід—

поет доби кризи демократії. За тих часів скрізь у Греччині, а особливо в Атенах, розвивалася реакція проти демократії. Підчас Пелопонеської війни атенська демократія втратила те стале становище, яке вона мала за доби Перікла. Влада в місті перейшла до рук демосу, в крайньому розумінні цього слова, тобто до найбідніших мас населення. Талановиті правителі, як, наприклад, Перікл, що мав широкий державний розум, зникають. Натомість постають демагоги, нечесні, своєкорисні, що не гребують жодними засобами, аби набути популярности. Найкращий засіб для того є підлещування до народу та красномовство. Серед народніх мас перевагу взяли радикальні елементи, що вимагали рішучого наступу на Пелопонес і висували честолюбних демагогів на зразок Алківіяда; це призводило до нещасливих авантур, як ото сіцілійська експедиція 415—413 року. Атенська маса жила політиканством, інтригами й авантурами. Хто був найнахабніший та найхитріший, той мав найбільший вплив. Своя влада, своя вигода були загальною міркою для вчинків. Таким чином, доба панування демократії визначається моральним розкладом не лише в народніх масах, але й у лавах решток старої аристократії.

Так само, як численні сучасники, Евріпід бачив єдиний порятунок у середній клясі, до складу якої входять хлібороби. У „*Прохачках*“ (420 р.) він говорить про три кляси суспільства: про багатіїв, що не дають жодної користи і завжди жадають більшого; про тих, хто нічого не має і тому є небезпечніший і слухається порад ватажків та заміряється на багатих; про середню клясу, що додержує встановленого ладу і рятує державу. Головним елементом цієї кляси були не мінливі, з нахилом до авантур, городяни, а сільське населення.

Та не лише в політичній царині панували розбрат та заколоти. Так само в царині філософських та релігійних питань суспільство було нестале: в ньому постійно шумували різні напрями. Рідне місто Евріпіда жило бурхливим життям, і в ньому завжди почувався гомін боротьби. Ця політична боротьба була жорстока. Поруч з розвитком наук і вільної філософської думки не припинялося переслідування вчених та філософів. Не слід забувати, що за тих часів театр був політичним клюбом і газетою, народнім парляментом. Софокл свято зберігав традицію, що театр—то храм, де обговорюють найвищі питання і таємні закони долі. Евріпід і Арістофан обернули театр на місце політичних дебатів і розмов на пекучі теми дня. Патріотичні думки про славу рідного міста, що провадить боротьбу, суб'єктивне цінування подій, близькість до олігархічних кіл, рухи проти скрайньої демократії, що, безумовно, існували в гуртках просвітників, жадоба знайти вихід із соціяльної й політичної боротьби, яка нищила Атени,—все це знайшло собі відгомін у поезії Евріпіда.

Найраніша трагедія Евріпіда, що дійшла до нас, „*Алкеста*“ (438 р.). У цій трагедії можна простежити найголовніші риси Евріпідівської творчости. Сюжет не має такої величности, яку мають трагедії Софокла й Есхіла. Перед нами люди, що не мають нічого героїчного, і звичайна родинна драма. Ці люди мають лише звичайнісінькі егоїстичні інстинкти. Сама п'єса відрізняється від античної в її звичайній формі. Уперше ми бачимо тут ті сполучення, що їх згодом використав Шекспір, а саме: сполучення трагічного й комічного, високого й вульґарного. „Алкеста“ була третьою п'єсою з трилогії, що до нас не дійшла.

Другою трагедією, що дійшла до нас, була „*Медея*“. Її виставляли року 431. Це вступна п'єса до тетралогії, яка до нас не дійшла. Вона також цікава для нас, як психологічна п'єса; в її авторі ми почуваємо

великого знавця людського серця, знавця людських, і особливо жіночих, пристрастів і душевних рухів.

Деякі нечисленні твори Евріпідові просякнені духом доби і безпорадним світоглядом поетовим. З таких є *„Медея"*. Брехня, зрада, грубі політичні міркування, що їм у жертву приносять найкращі людські почуття,— ось що є стимул подій. Нема сумніву, що образи Язона й Медеї поет створив, користуючись зразками сучасних політичних діячів, з їхньою хитрістю, лукавством, зрадою, з їхньою звичайною зброєю—отрутою й кинджалом, з їхнім головним мистецтвом—красномовством. У тому світі, що його малює поет,—усе сумне й жорстоке. Жорстокі жінки й безжалісні чоловіки. Язон є втілення політичного кар'єризму, що був за головну пружину суспільного й політичного життя за доби кризи демократії. Суперечка Язона й Медеї—то прекрасний зразок софістичного красномовства. Характер Медеї доповнює характер Язона. Епоха кар'єризму й божевільного конкурування створила певний тип жінки, твердої та безжалісної. Перед жадобою помсти в ній мовкнуть усі інші почуття.

„Медея"—найхарактеристичніший твір Евріпіда, що відбив його бурхливу добу, добу, коли сполучалися різні філософські вчення, розігрувалися соціяльні й політичні конфлікти, боролися пристрасті. Суворий відтінок, що лежить на п'єсі, цілковито відповідає тогочасному настроєві суспільства. Евріпід умів спостерігти основний тон сучасного йому життя, втілити в яскраві образи його прагнення, надати поетичної форми думкам своїх сучасників, увічнити сильні й слабкі боки їхньої природи.

Іполіт (428), що один час був найпопулярнішою трагедією античности, цікавий своїм романтичним сюжетом. Тут особливо яскраво почувається те нове, що його завів у трагедії Евріпід, а саме—психологічна аналіза. Ця аналіза була наслідком того, що письменник визволився від мітологічної традиції, його інтерес до особи збільшився. У храмі античного старого театру ця трагедія визначається тим, що в ній уперше з такою силою звучить мова пристрасти, яка властива більш театрові романтичних народів, а не клясичних.

Сюжетом „Гераклідів" є боротьба, що її атеняни провадили проти могутнього Аргоса, обороняючи гераклідів; ці геракліди віддалися під протекторат Атен. У цю патріотичну п'єсу Евріпід уставив зворушливий образ Макарії, який ще раз свідчить про те, що поет бачив у жінках не лише нещастя роду людського, але вмів малювати й кращих жінок, здатних на саможертву.

До одної категорії з „Гераклідами" слід залічити й п'єсу: *Прохачки, Йон, Навіжений Геракл.* Усі вони, безумовно, були скеровані на те, щоб викликати піднесення патріотичного почуття в Атенах, і повинні були вславити минуле великого міста і йонійського народу; хоча, можливо, що це завдання й не було єдиною метою автора. П'єса *Прохачки* є доказ того, що поет іноді в своїх творах мав на меті відбити і тимчасові практичні інтереси.

Відгомін Пелопонеської війни ми чуємо в п'єсі *Андромаха.* У ній більше, ніж в інших п'єсах Евріпідових, чутно вороже почуття до Спарти.

Трагедія *Електра* малює події в родині Агамемнона, що ми їх знаємо вже з трагедії Софокла під такою ж назвою, і що їх змалював також Есхіл у загубленій для нас трагедії. І тут ми бачимо тенденцію Евріпіда писати на пекучі теми дня і його бажання обернути кін на місце боротьби не лише політичної, але й естетично - літературної. Сюжет *Ореста* теж зв'язано з подіями, що трапилися в родині Агамемнона. Ця трагедія, що малює муки Ореста після його помсти, нагадує

Есхілових Евменід, і ці трагедії двох трагіків є найкращий матеріял, щоб порівняти їхню творчість.

Евріпід бачить перш за все Ореста, що страждає. Ерінії відходять на другий план. Поет користується із свого сюжету, щоб освітлити внутрішній світ людини, для того, щоб виявити нові рухи душі, для того, щоб просякнути в природу людських почувань та пристрастей. В Есхіла—це конфлікт,—світова драма, яка розкриває найтаємніші джерела морального закону, в Евріпіда—це звичайна родинна трагедія, що дозволяє поетові поринути в глибину почувань сина, брата, сестри.

Найпопулярніші з троянського циклу трагедій—ті, що малюють долю дочки Агамемнонової—Іфігенії. Початок її мандрівок становить сюжет п'єси, відомої під назвою Іфігенія в Авліді; дальшу її долю малює трагедія *Іфігенія в Тавриді*. В особі Іфігенії Евріпід утворив уже знайомий нам тип грецької дівчини, що вміє жертвувати своїм життям для високої мети.

Нам треба згадати ще три п'єси Евріпіда—*Фінікіянки, Вакханки, Циклоп* та ще п'єсу *Реза*. Щоправда, останню вже не приписують тепер Евріпідові. Перша малює нам уже відомі події в домі Лая, боротьбу Етеокла й Поліника. У цій трагедії надто багато дієвих осіб. Це порушило драматичну традицію і свідчило про те, як мало уваги звертав Евріпід на встановлені театральні звичаї і як швидко розвивалася завдяки йому форма трагедії у зв'язку з новими вимогами.

Цікавіша є трагедія *Вакханки*, що її виставили, так само, як *Іфігенію в Авліді*, вже після смерти автора. Ця п'єса є гімн богові вина й веселощів і рівночасно пересторога проти зневір'я й скептицизму. Вона цікава яскравою картиною вакхічних оргій; а можливо, що нею поет хотів довести, що йому даремно дорікали зневір'ям: він висловлює ідею п'єси устами гінця: „бути розумним та шанувати богів—краще, що можна вигадати".

П'єса *Циклоп*—єдиний зразок сатиричної п'єси, що дійшов до нас. В основі її сюжету лежить епізод Одісеї, що малює перебування Одісея в циклопа Поліфема. Сатиричну драму, перейняту гумором, ставили після трьох трагедій, що становили трилогію. Вона мусіла пом'якшити тяжке враження від трилогій [1]).

Ці п'єси Евріпідові дозволяють визначити властивості й мотиви його поезії. Евріпід дуже різниться від обох своїх товаришів. У його п'єсах немає тієї гармонії, що ми її знаходимо в п'єсах Есхіла й Софокла. Вони не являють собою такого викінченого цілого, як ті. Але вони відбивають сучасне, в них натяки, окремі частини й деталі, часто-густо цікавіші від цілого. Основна риса Евріпіда і його поезії—мінливість та рухливість, суб'єктивність поета. Він є справжній син доби, яка оголосила, що людина є міра всього, що існує. Ось чому в його трагедії вже зовсім відсунено на задній план містологічні вірування в Долю, в Конечність, і на перше місце висунено психологічну аналізу, драматичну дію, ідею відповідальности особи за свої вчинки. Евріпід перший заводить інтригу, і хор у нього не лише глядач, але й бере участь у дії. Трагедія під його впливом набула реальности. Його муза, виплекана на боротьбі пристрастей та честолюбстві, просякає вглиб цих пристрастей і оплакує загибель високого в цій боротьбі.

---

[1]) Повний перелік трагедій і драм Евріпідових: Алкеста, Медея, Іполіт, Троянки, Єлена, Орест, Іфігенія в Авліді (405), Вакханки, Адромаха, Гекуба, Електра, Геракліди, Навіжений Геракл, Прохачки, Іфігенія в Тавриді, Йон, Фінікіянки, Циклоп.

Зрозуміло, чому найновішим критикам Евріпіда кінця XIX і початку XX ст. саме цей трагік здавався найближчим і примушував наближувати себе або до „поета проблем"—Ібзена, або до парадоксального „Ібзеніста"—сучасного англійського драматурга Бернарда Шов—цих виразників буржуазного індивідуалізму, з погляду якого вони, подібно до Евріпіда, ведуть раз приховану, раз видиму боротьбу з „міщанством" суспільства, до якого сами належать.

З кн. Когана „Истор. греч. лит.".

VI. Грецька комедія та її доля на римському ґрунті

Як ми вже говорили, комедія виникла з культу бога Діоніса і розвинулася з так званого комосу, або вакхічного бенкету, що за ним ішли далі веселі походи з музикою, співами й танками на пошану бога, що дає людям радість. У цих процесіях натовп людей у найрізноманітнішій одежі, в смішних масках, з обличчями, помащеними винними дріжджами, у вінках на голові та через плече, веселими піснями прославляв природу й Діоніса і, ні мало не соромлячись, зустрічав насмішками та жартами всіх, хто траплявся на шляху. Ті й собі намагалися відплатити тим самим, і таким чином починалася нібито перестрілка дотепами, обопільним підбурюванням, що завжди відзначалося вільними словами й рухами.

У цих вакхічних забавках і лежать перші початки комедії, що потім почала розвиватися по різних місцевостях Греччини, потроху набуваючи літературної форми. Але й сами античні народи мало що знали про те, як вона розвинулася з брутального сільського жарту до цілого художнього драматичного твору. Арістотель каже, що спочатку комедія не звертала на себе уваги публіки, бо її не вважали за серйозну справу; архонти довго не давали хорів комедійним поетам, і їм доводилося користуватися з послуг аматорів. Лише тоді, коли комедія набула певних форм, почали визнавати авторів її за поетів. Отже, трагедія, міцно зв'язана з релігією, незабаром перетворилася на державну справу, тимчасом комедії, що не мали зв'язку з релігією, залишили на призволяще. Вона розвивалася різно, залежно від талановитости письменників, зоколишніх обставин та від хисту авторів, що піднесли її до рівня літературного твору.

Історія старо-грецької літератури розрізняє комедію доричну й атицьку. Перша розвинулася переважно на Сіцілії, де V ст. перед Р. Х. з'являються побутові сценки, в яких діють більш-менш однакові постаті (постійні маски)—дурня, балаганного діда, міршавого старого, ласуна, пройдисвіта, шахрая й т. ін. Іноді в таку побутову сценку увіходять різні пригоди богів та героїв, що набувають таким чином вигляду блазнів. Такими мітологічними пародіями уславився Епіхарм. Другий сиракузянин, Софрон, писав так звані міми, тобто кумедні сценки або діялоги побутового змісту. Почасти до того ж виду поезії можна залічити й ідилії Теокріта, написані у формі розмов. З Сіцілії побутові сценки перейшли, з одного боку, в Італію, спочатку в грецькі колонії, а далі в Рим, а з другого боку, до Атен, де злилися з місцевою атицькою комедією, що цілком розвинулася за другої половини V-го століття.

Атицька комедія розвинулася після перських воєн, коли атенська демократія набула особливої сили й важливого політичного значіння. За тих часів комедію почали виставляти в Атенах, так само, як і трагедію, на державні кошти в театрі Діоніса. Тому вона набула й зовнішніх форм трагедії.

На святі Діоніса комедійні поети так само, як і трагедійні, влаштовували змагання; але трагіки брали участь у змаганнях, виставляючи тетралогії по чотири п'єси в кожній, а коміки ставили лише по одній комедії. Підчас Великих Діонісій, протягом останніх трьох днів щоранку виставлялося три трагедії й одну сатиричну драму, а ввечері—комедію, здебільшого перед напівп'яною публікою; і її п'яна веселість якнайкраще гармонувала з фантастичною розбещеністю комедії.

Отже, комедію виставлялося в тому ж таки театрі, де й трагедію. Різниця була в тім, що комедійні актори не носили котурнів, і, значить, з'являлися перед публікою, показуючи свій натуральний зріст. Велика комедійна маска, так само як і трагедійна, вкривала всю голову актора, надаючи їй смішної непропорційности. Комедійні маски мали карикатурний вигляд з виряченими очима, з ротом до вух. Про вбрання й маски ми вже говорили в розділі про походження драми.

Комедія звичайно починалася прологом, себто попередньою розмовою, що з'ясовувала зміст п'єси. Далі йшов парод, себто на кін виходив хор. За пародом починалося змагання—суперечка двох представників протилежних думок, причому перемога була на боці тієї особи, що висловлювала думки самого автора. Після цієї сцени, коли тема комедії була вже досить з'ясована, так що можна було розпочати виставу, хор, що до того часу стояв спиною до публіки, повертався до неї обличчям і корифей починав говорити про різні теми дня; особливо багато говорив про особисті справи автора, про політичну мету комедії, про ставлення до суперників, до публіки. Ця форма, коли автор за допомогою хору звертався до публіки, називалася парабаза, що означає „повертання хору до глядачів".

Після парабази починалася низка коротких жвавих сцен, що переривалися піснями хору. Нарешті, комедія закінчувалася відходом хору, що звалося ексодом. В історії розвитку атицької комедії розрізняють три періоди: старий, середній та новий.

Стара атицька комедія розквітала за доби найвищого розвитку атенської демократії—за часів Перікла, до кінця Пелопонеської війни. Перший представник цього найблискучішого періоду комедії був *Кратін*, письменник, що визначався великим розумом і сильним та сміливим хистом. Він народився близько 520 року до Р. Х. і, значить, був сучасником, Есхіла, з яким його порівнюють, Есхіл був батьком трагедії, Кратін—батьком комедії. Найвищу славу він здобув близько 444 р. одночасно з Періклом, що його він не соромився зображувати в карикатурнім виді. Умер він 423 року, маючи сто років віку. Одночасно з ним писали й інші комедійні поети, а з-поміж них дуже відзначалися Евполід та Арістофан.

Лише від цього найзнаменитішого коміка дійшли до нас цілі п'єси, і лише ці п'єси дають нам можливість зрозуміти характер та прийоми старої атицької комедії. Крім своєї художньої вартости, стара комедія цікава для нас тим, що вона є живий пам'ятник політичного й громадського життя атенського народу. Для сучасників вона мала ще й інше дуже важливе значіння: в ній атенянин знаходив усе те, що його найжвавіше цікавило. Вона мала характер політичної та громадської сатири; її невблаганна критика торкалася всіх царин державного життя, громадського й приватного життя людей, що мали будь-яке право на увагу з боку публіки. Не важучи на жодні правила співжиття і не жаліючи окремих осіб, хоча б то були сильні й впливові політичні діячі, комедія звертала свій сміливий нестриманий посміх на пагані боки свого часу. Зовнішньою своєю формою комедія являє собою низку фантастичних сцен, з кари-

катурними дієвими особами, з непристойними аморальними вчинками, великий святковий жарт. Але під цією жартівливою маскою, для тих, хто міг розуміти, часто-густо переховувався глибокий зміст.

Щодо відношення старої комедії до трагедії, критики часто висловлювали думку, що обидва ці види драми просто протилежні один одному. Звичайно, цим неможна пояснити напрямок й мету старої комедії; комедійний поет зовсім не мав на меті утворювати контрасти; але по суті це вірна думка. Комедія бо є зворотний бік трагедії. Як серйозність протилежна жартам, так саме протилежні й ті засоби, що ними досягається й кожне з цих вражінь. Порівнюючи трагедію Есхіла і комедію Арістофана, ми зараз же бачимо, що їхній матеріял та засоби протилежні. Це поширюється й на всю дію, на її основні мотиви, час, місце і на всю виставу взагалі. Трагедія зображує велику подію, комедія—смішну пригоду. Перша шукає матеріялу переважно в минулому, друга зовсім не зв'язана з умовами часу, а якщо іноді й торкається минулого, так переважно в його стосунках до сучасного й майбутнього, обробляючи свій матеріял згідно з вимогами веселого жарту й дотепу. Трагедія прагне подавати дію в повній згоді з істиною і з'ясувати її розумними побудними причинами, бажаючи викликати в глядача серйозну думку й високі почуття. Комедія дає цілковиту свободу фантазії і надає всьому найцікавішого та найнезрозумілішого характеру, щоб викликати веселий сміх. Ця протилежність стосується й найдрібніших подробиць. У трагедії автор намагається велику людину зображувати великою, шляхетну—шляхетною, завзяту—завзятою, завжди зберігаючи шляхетні вирази й високий тон. Тут ми зустрічаємо лише високу мову й урочисті слова. Комедія, навпаки, дбає лише за те, щоб показувати смішні характери, чудернацькі становища, смішні думки, і тому в ній картини, слова, мова—все має надзвичайно смішний, дурний характер. Увесь нестриманий цинізм мови, виразів і сцен старої комедії є наслідок цього бажання розсмішити. Але слід пам'ятати, що старовинні народи пристойне і непристойне розуміли трохи інакше, ніж ми. Вільна поведінка підчас вакхічних свят давала повну волю й тваринним інстинктам, які за інших часів так одверто не виявлялися. До того слід додати, що на комедійних виставах жінки ніколи не бували.

Єдиний представник старо-атицької комедії, що його твори збереглися до нашого часу, і поруч із тим найвидатніший комедійний поет старої Греччини,—атенянин *Арістофан*. Ми не знаємо, як він жив, ми не знаємо напевне ні коли він народився, ні коли він умер. Гадають, що він народився на початку другої половини V-го століття, а вмер близько 388 року перед Р. Х.

Творчість Арістофанова незвичайно винахідлива й різноманітна, з великою домішкою фантазії. У формах жартівливого гротеску він малює незвичайно дотепні карикатури на сучасних політичних атенських діячів, виводячи їх на кін під їхніми власними іменами (Сократ, Евріпід, Клеон). Він ставить їх у надзвичайно безглузді становища, серед найфантастичніших обставин, примушуючи говорити нісенітниці, але в них, однак, сяють дотепи, каламбури, політичні образи („атицькі дотепи"). Мова його комедій—це справжня мова сучасних йому атенян, мова життьова, повна руху; в ній кожне речення справляє комічне враження.

Йому довелося виступити на кін за бурхливих часів Пелопонеської війни,—і він, поділяючи погляди старої консервативної партії, тримався, як упевнений прихильник миру і противник демагогів, які, на його думку, лише одурювали нарід, експлуатували державу та підтримували незгоди, що зле відбивалися на добробуті громадян. З безжалісним дотепом він

картає цих „проводирів народу“, задерикуватих, але невмілих полководців, жагу до позвів, легковажність та легковірність натовпу, намагання атенян шукати пригод та панувати над усіма, погане виховання, шкідливий вплив „навчителів мудрости“—софістів, розбещеність найновіших поетів, занепад доброї моральности старого часу. Він вважає за певну свою заслугу те, що він не побоявся говорити правду у вічі атенському народові.

Особливо висміював він та картав демагога Клеона, людину неосвічену, нахабну й своєкорисну; цей Клеон здобув прихильність атенських пройдисвітів і став на чолі атенського уряду. За ці постійні нападки Клеон, як то каже сам комік, одного разу навіть побив його. Але ця бійка не зупинила Арістофана, і він, як і раніш, ганьбив та висміював Клеона в своїх комедіях. Після Арістофана атенська комедія розвивалася, як поступовий перехід від особистої карикатури й політичного памфлету до зображення типів та побуту сучасного грецького суспільства—до комедії реально-побутової. Автори вже не виводять на кін політичних діячів і не зачіпають громадських справ і поруч з тим із комедії потроху зникають феєрія й надзвичайне, вона щораз більш наближується до життьової реальности. Зникає також і хор з його сатиричними піснями. Замість осіб поети починають зображувати характери; замість портретів починають малювати типи. Можливо, іноді і в цій, так званій, атицькій комедії траплялися більш-менш прозорі натяки на тих чи інших усім відомих політичних діячів; але ці діячі вже не виходили на кін, як у старій комедії під своїми власними прізвищами: час політичної сатири минув.

Добою розквіту середньої комедії були часи 390—338 років. Протягом цього часу з'явилося багато письменників та творів: близько 50 авторів і понад 800 п'єс. Але до нашого часу збереглося тільки кілька уривків, що дозволяють зробити лише загальні висновки про зміст та характер середньої комедії.

Гадають, що Арістофан написав щось із півсотні комедій, але до нас дійшло лише одинадцять. Перша його п'єса *Бражники*, яку виставили вперше 427 року, до нас не дійшла, так само, як і *Вавилоняни*, написана наступного року. Уже в цих ранніх п'єсах Арістофан підносить пекучі питання; за другу його переслідував Клеон. Року 425 виставили комедію *Ахарняни* найраннішу з п'єс Арістофанових, що дійшла до нас. Поет виступає тут, як оборонець миру й мирної партії, ганьбить войовничий запал честолюбних демагогів, що спонукають нарід до війни. Головна дієва особа, що втілює основну ідею авторову—селянин Дікеополіс. Уже в цій комедії виявилися найголовніші засоби Арістофанової творчости. Дікеополіс—селянин, тобто представник тої кляси, що була проти війни й авантурницької політики. Арістофан цілковито йому співчуває. Картина народніх зборів карикатурна. Войовничий настрій так опанував нарід, що він охоче погоджується з явними нісенітницями оборонців війни. Арістофан—ворог демократії і не шкодує фарб, щоб поглузувати з неї. Він хоча й не належав до олігархічної партії, але погоджувався з її поглядами на мир та війну та з її ненавистю до демагогів.

Вершники, що з'явилися наступного року, були лютою сатирою на демагогічну політику взагалі. Тут Арістофан викриває всі болячки ненависного йому устрою: крадіжки, хабарництво, зловживання. Але якщо він ганьбить ватажків народу, він і нарід малює не кращими рисами. Як то показує Арістофан, нарід утратив почуття і не хоче розуміти своїх власних інтересів. Іноді комедія Арістофанова обертається на грубий фарс, якщо ми схочемо підійти до неї з погляду наших сучасних вимог.

Висміявши у *Вершниках* політичні засоби тої доби, він у другій відомій комедії *Хмари* намагався зганьбити її теоретичний дух. Тут він не пошкодував хисту, щоб жорстоко висміяти риторичний та софістичний напрям часів занепаду. Цей новий напрям він втілює в особі Сократа.

Що більш розгорталася творчість поета, то яскравіш виступали темні боки атенського життя. У комедії *Оси* він втілює пристрасть атенян до позвів. За доби занепаду суд гемастів відогравав важливу ролю і був знаряддям політичної боротьби в руках демагогів. Усі громадяни обернулися на суддів, і процес часто обертався на політичний вотум.

Комедії *Мир* та *Птиці* мають політичний зміст. Комедія *Мир* повинна була піднести ідею миру.

У двох дальших комедіях головне місце обіймають жінки. Це *Лізістрата* й *Жінки на святі Тесмофорій*. У першій комедії жінки за приводом Лізістрати виступають оборонцями миру і вимагають припинити Пелопонеську війну. У другій п'єсі жінки на святі Тесмофорій судять поета Евріпіда за його напади на жінок. Одна з жінок проклинає Евріпіда за те, що він позбавив її заробітку: вона сплітала вінки та продавала їх, а він порушив віру в богів, і попит на вінки вдвоє зменшився. Арістофан користується з нагоди, щоб зачепити неприємного йому письменника. Але, опріч того, ця комедія була й сатирою на сучасну поетові моральність. Комедії Арістофанові, не зважаючи на всі перебільшення, доводять, що жінки енергійно здобували собі прав, втручаючись у політичне життя країни, і що боротьба жінок за рівноправність була пекучим питанням дня. Особливо характеристична з цього боку комедія *Жінки на народніх зборах*, де жінки, за приводом енергійної Праксагори, гостро критикують порядкування чоловіків і вимагають запровадити новий державний лад, побудований на основах свободи, рівности та спільности майна.

Арістофан не лише зачепив низку питань, що їх висувало суспільне життя, але він порушив низку питань у тій сфері, що до неї він належав своєю професією. Література й творчість, сучасні письменники, закони естетики, засоби сучасних драматургів і ставлення до них атенського суспільства—ось ті теми, що їх нераз порушує Арістофан у своїй комедії.

Огляд Арістофанових комедій дозволяє визначити головні властивості його творчости та головні риси його світогляду. Арістофан безжалісно висміює всі боки нового життя, але водночас він сам є син цієї розбещеної доби. Виступаючи в своїх творах оборонцем старих звичаїв, він несвідомо засвоїв багато тих ідей та настроїв, що проти них повставав.

Однак, не зважаючи на ці хиби, на брутальність сатири, яка часто переходить у фарс, у карикатуру, комедії Арістофана залишаються найцінніщою картиною негативних боків атенського життя завдяки тому, що картини ці намальовано дуже дотепно, в них багато побутових сцен, і всі порушені питання мають життьовий інтерес. Шовінізм атенського народу, його любов до авантур, своєкорисність та честолюбство демагогів, моральна розбещеність риторів та софістів, політиканство та любов до позвів, занепад справжнього естетичного почуття,—всі ці хиби демократії прикував до ганебного стовпа блискучий представник атенської комедії [1]).

---

[1]) Перелік комедій Арістофанових: Ахарняни (425), Вершники (424), Хмари (423), Оси (422), Мир (421), Птиці (414), Лізістрата (411), Жаби (405), Плутос (402), Жінки на народніх зборах і Жінки на святі Тесмофорій

Як уже зазначено вище, середня комедія намагалася від зображення окремих осіб та індивідуальних характерів перейти до зображення загальних типів. При цьому вона зберігала свій колишній веселий каракатурний тон, не шкодуючи грубо-кумедних становищ та цинічних перебільшень. Серед п'єс цього періоду були пародії на міти, де карикатурними рисами малювалося пригоди богів та героїв; були й загальні картини життя—побутові комедії, що в них виступали на кін поети, софісти, шарлатани, куртизанки, їхні прихильники й таке ін.

Очевидно, більшість цих п'єс писалося на злободенні теми, і вони являли собою щось на зразок сучасних фейлетонів. Більшість з них зовсім не потрапила на кін. Тим то пояснюється, що більшість з них до нас не дійшла: вони мали дуже тимчасовий зміст, існували лише для розваги сучасників і вже втрачали всяке значіння для найближчих нащадків.

Головними представниками середньої комедії були *Антіфан* та *Алексід*, дуже плодючі письменники; налічувалося сотні їхніх творів, але всі вони до нас не дійшли.

У дальшому своєму розвиткові атицька комедія від загальних побутових картин переходить до зображення явищ, обмежених тіснішим колом, переважно родинного життя. Усю увагу письменника зосереджується на більш-менш складній інтризі, майже лише любовній; окремі типи набувають щораз певнішого характеру і перетворюються на постійні маски: по всіх п'єсах ми зустрічаємо однакових осіб, однакові характери. Різниця лише в становищі. Винайти ці становища є головне завдання комедійного письменника. Наприклад, на кону ми зустрічаємо два типи старих: суворий батько і добрий. Два сини: гультяй та поважний. Два типи жінок: зневажена чесна дівчина й пожадлива куртизанка. Вояка, що весь час пишається своїми вчинками, посіпака-похлібець, спритний шахраюватий раб, що одурює старших задля свого молодого пана, або панни,—ось головні особи нової комедії, що завжди зв'язані одні з одними через спільну інтригу. Для того, щоб з'ясувати глядачам цю складну інтригу, письменники почали писати прологи, що заступили стару парабазу. Ці прологи коротко передавали зміст п'єси, розказували дещо про те, як вона утворилася, і так далі.

Нова атицька комедія розквітла протягом 340—270 років. Головним її представником був Менандр (342—290). Сучасники дуже високо його цінували. Він написав близько ста комедій, але з них дійшли до нас лише невеличкі уривки. Тому всі відомості про нього ми маємо з інших джерел, а саме—завдяки комікові римському Теренціеві, що користувався комедіями *Менандра* для своїх творів, ми дізнаємося й про Менандра. Взагалі, доля нової комедії така сама сумна, як і доля середньої комедії. Ми не маємо майже жодної цілої п'єси, що могла б дати нам зразок цього виду грецької драматичної літератури.

З *Менандром* закінчується класична доба грецького театру. Незабаром після його смерти центр ваги інтелектуальної творчости переноситься до Олександрії, де й ставили свої п'єси останні представники нової комедії. Але грецька література цієї нової доби не створює нічого оригінального в царині драми.

(свято на пошану аґрарного божества—Деметри). Українською мовою перекладено Лізістрату (переклад Бір-Лубенського) і Жаби (переклад проф. Сімовича). Найкращий російський переклад Ахарнян, Вершників, Хмар, Ос, Птахів та Лізістрати зробив А. Піотровський; він додав до них дуже цінні вступні статті, що висвітлюють також творчість Арістофанову з соціологічного боку.

Коло її розвитку вже закінчилося, і вона поступається своїм місцем перед Римом.

У римській літературі комедія з'являється одночасно з трагедією, як наслідування грецьких зразків, а саме—творів середньої та особливо нової грецької атицької комедії. Перші римські комедії писав той самий Лівій Андронік, що дав і перші зразки трагедії. Комедії писав також і Невій. Про нього історія каже, що, захопившися прикладом Арістофана, він хотів поглузувати з деяких відомих у Римі осіб. Римський громадянин так високо цінував свою гідність, що не дозволяв публічно глузувати над своїм ім'ям. Ось чому римські письменники, переробляючи для кону грецькі п'єси, не насмілювалися називати римськими іменами своїх дієвих осіб, ані одягати їх у римський одяг, ні навіть переносити дію п'єси на римський ґрунт. Усе це повинно було залишатися грецьким, бо лише над греками можна було глузувати безкарно.

Тому перша римська комедія, що наслідує грецьку, зветься „комедія кути" (comedia palliata), від короткої кути „pallium", що була національним грецьким одягом. А пізніша комедія, де дієві особи носили римську тогу, зветься „комедією тоги" (comedia togata).

Головними представниками римської комедії були *Плавт*, *Цецілій* та *Теренцій*.

Найстаріший з римських поетів, що його твори дійшли до нас у більш-менш повному виді, є *Тіт Макцій Плавт* (254—184). З походження він належав до нижчих верств суспільства, жив завжди дуже бідно; спочатку він був у Римі за служника при якійсь акторській компанії, зібрав трохи грошенят, але заплутався в одну невдалу спекуляцію і втратив усе. Щоб не вмерти з голоду, він найнявся за робітника до ручного млина. Далі він був актором ателлани і навіть своє прізвище *Мак* одержав від одного з її персонажів.

Як справжній плебей, він усе своє життя прожив серед голоти. Зазнайомившися з грецькими комедіями, він почав переробляти їх для римського кону, простим стилем і грубою народньою мовою наближаючи їх до форм ателлани. Тому нарід дуже любив його. Він був людина невчена, але від природи мав гострий розум та веселу вдачу. У грецьких коміків, переважно в творців нової атицької комедії, він запозичив лише сюжет та драматичну форму, але нічого не копіював. Усе запозичене він переробляв, беручи те, що було йому потрібне, і відкидаючи все, що здавалося йому непридатним. Іноді, користуючись із двох-трьох зразків, він утворював одну комедію. Завдяки властивостям його таланту, грецьке життя з усією його обстановою й дієвими особами оберталося на римське. Її особи здавалися грубими й незграбними проти грецьких оригіналів, отже глядачі одразу признали в них своїх земляків.

Він наближав ці комедії до форм ателлани, змінюючи відповідно сюжет; грецькі звичаї та норови переплітаються в нього із звичаями та норовами римськими, побут його комедій—це фантастичний побут, і формально він зберіг сполучення любовної інтриги з метушнею комедійних масок, що його утворила геленістична драма. Але в своїх переробках він збільшив буфонний елемент, він пофарбував його в специфічні італійські кольори. Намагаючись дати жваву дію й опанувати увагу глядачів, Плавт з'єднував в одній виставі інтриги кількох грецьких комедій, контамуючи їх. Він змінював і саму тканину своїх грецьких оригіналів, заміняючи вишукані діялоги Менандра речитативами й аріями, строкатим мережевом різнобарвних метрів. Таким чином, він перетворив суворо-літературну й витончену комедію гелінізму в буфонну народню драму.

Видатний успіх Плавтівських комедій спричинився до того, що йому часто-густо приписували безліч чужих творів. Ми не знаємо, скільки комедій він написав у дійсності, бо з них до нас дійшли в більш-менш цілому вигляді лише 20 [1]).

Майже в усіх цих комедіях ми бачимо тих самих типових осіб або заздалегідь утворені маски, як це було в новій атицькій комедії. Інтригу здебільшого засновано на тому, що молода дівчина несподівано дізнається про своє походження і, знайшовши своїх батьків, з рабині обертається на вільну громадянку. Також велику ролю відограє в сюжеті й шахрайство спритних рабів. Комізм Плавта полягає головне в змалюванні характерів, а також у різних несподіваних змінах обставин. Здебільшого перед комедією виголошують пролога, де автор, звертаючись до публіки від імени того або іншого актора, спочатку запрошує бути уважними і не галасувати, а далі коротенько переказує зміст п'єси та зазначає її грецьке джерело. Кожна комедія закінчується промовою до публіки; в цій промові прохають публіку плескати в долоні.

Другим видатним представником старої римської комедії був, як зазначено вище, Цецілій. Він народився в Галлії і його привезли в Рим, як раба. Далі його відпустили на волю, і він, присвятивши себе літературній діяльності, набув слави першорядного коміка. Умер він близько 168 року перед Р. Х. Ми не знаємо зовсім його творів. Однак, сучасники дуже любили їх і вихваляли. Нам же залишилося кілька невеличких уривків.

Багато щасливіший був з цього боку третій з числа старіших комік ів—Публій Теренцій Африкан (185—159 р. перед Р. Х.), що написав лише шість комедій. Вони дійшли цілком до нашого часу.

Про життя Теренція ми маємо дуже мало відомостей. Він народився в Картаґені, але звідти його вивезли, ще коли він був дитиною, і продали римському сенаторові Теренцієві Лукану. Той дав йому добірне виховання, а далі відпустив на волю. Свою першу комедію він написав ще тоді, коли був зовсім молодий, і вона вподобалася Цецілієві. Маючи гарну освіту, він користувався з приязні молодих людей з вищого суспільства, особливо—знаменитого Сціпіона Африканського Молодшого і його родича Лелія. Через це дехто підозрівав, що ці комедії не його, а написали їх ці його прихильники. Тим більше, що мова їхня, не зважаючи на чужоземне походження автора, дуже чиста й добірна. Сам Теренцій у пролозі до одної із своїх комедій говорить про це підозріння і каже, що не бачить у ньому нічого образливого для себе, а, навпаки, може цим пишатися, як доказом талановитости своїх творів. На 26-му році свого життя він поїхав у мандрівку до Греччини й там помер року 159 перед Р. Х.

---

[1]) Найвидатніші з комедій Плавта: 1. Амфітріон—комедія на мітологічну тему про любовні пригоди верховного бога Юпітера-Зевса. Цією комедією починається низка нових „Амфітріонів" нової европейської літератури—від блискучої комедії славетного французького коміка Мольєра (сімнадцяте ст.) до німецької романтичної драми Георга Кляйста (початок XIX ст.); 2. Горщек (Aulularia)—комедія на тему про скнарість, яку широко використав Мольєр в його „Скнарі": Мольєр узяв у Плавта й окремі ситуації, і цілі сцени; 3. Менехми (Близнята)—прототип Шекспірівської „Комедії помилок" і „Менехмів" Реньяра, французького письменника післямольєрівської доби. Темою є надзвичайна схожість двох братів і всі непорозуміння, що постають через таку подібність; 4. Полонені—найсерйозніша п'єса, що її Лессінґ вважав за найкращу комедію взагалі; 5. Вояк (Хвалько)—п'єса, що визначається виведеним у ній типом хвалька-солдата Пірґополініка; у ньому ми знайдемо риси, що їх згодом багато разів повторювала сатирична література.

Якщо Плавт був народній комік, то Теренція можна назвати творцем комедії вищого римського суспільства. Протягом тих небагатьох років, що минули поміж часом Плавта та першим дебютом Теренція, римська аристократія зовсім змінила свій характер і далеко пішла вперед у справі освіти народньої. Грецька мова й грецькі звичаї щораз більше входять у моду, розвиваються нахили до витонченого життя, починають цікавитися мистецтвом та науками. Таким чином, Теренцій, що зріс у колі значних громадян, не міг бути письменником для народу і обернувся на коміка для добірної частини публіки. Народові його комедії не подобалися: Теренцій сам розповідає, як натовп побіг підчас вистави однієї з них дивитися бій гладіяторів.

Оригіналами для всіх комедій Теренція послужили твори Менандра й інших представників нової атицької комедії. Йому пощастило так близько підійти до цих зразків, що Цезар назвав його „напів-Менандром". Але при цьому Теренцій зовсім не був звичайним перекладачем грецьких комедій: він користувався ними лише, як матеріялом, ускладняючи й розвиваючи їхню інтригу. Іноді він брав ролі й сцени з двохтрьох п'єс або з'єднував в одну кілька п'єс, подібних своїм змістом. Усе це він робив дуже мистецьки, і взагалі він умів дуже гарно вигадувати різні цікаві сценічні умови, тонко змальовувати характери та послідовно розвивати дію. Мова його комедій заслуговує на велику увагу, як прекрасний зразок легкої мови вищого римського суспільства. Тому комедії Теренція всюди в Західній Европі, починаючи з епохи Відродження, були шкільним підручником вивчати життьову латинську мову.

Сюжети й становища дієвих осіб у комедіях Теренція не відзначаються різноманітністю: всюди—та сама любовна інтрига, що закінчується одруженням, завдяки тому, що дівчина дізналася про своє походження, тимчасом як раніш її вважали за рабиню. Ми знаходимо ті самі типи суворих батьків та хитрих слуг, або паразитів, легковажних юнаків і т. ін. Такі типи ми бачили в Плавта, але в Теренція їх змальовано досконаліш, тонкіш та пристойніш, аніж у простонароднього коміка, що не соромився у виразах і навіть любив занадто свобідні цинічні розмови й сцени, що ними дуже розважався натовп. Комедії Теренція проти Плавтівських дуже моральні; автор виступає, як оборонець м'якого, гуманного ставлення до слабких, особливо до рабів та до дітей, провід ником мирних сімейних достот і цивілізаторного впливу освіти [1]).

Одночасно з головними представниками римської „комедії кути" існувало багато другорядних письменників того ж напрямку, що наслідували зразки нової атицької комедії. Але розробка однакових сценічних становищ нарешті набридла публіці, що хотіла чогось нового, та й самим авторам ці сюжети вже набридли. Усі визнавали, що треба перейти до сюжетів уже не з чужого грецького життя, а з власного римського, одягти дієвих осіб у національне римське вбрання—тогу. Демократичний рух доби Гракхів (133—120) знищив попереднє виключне панування

---

[1]) Перелік комедій Теренція: Андрія (166 р. до Р. Х.), Свекруха (163), Той, що сам себе катує (163), Евнух (161), Форміон (161); ці п'єси згодом наслідував Мольєр у п'єсі Скапен Штукар, Брати (дата невідома). Комедія Теренція ще більш знайомить нас із характером ново-атицької комедії Менандра та Дефіла, аніж комедія Плавта: римського в них по суті є лише сама мова. У середні віки вони належали до того нечисленного, що знали начотчики; їм наслідували і на їхній зразок утворювали свою драму за доби так званого „Відродження" італійські автори „вченої комедії" (наприклад, Аріосто) і німецькі гуманісти.

аристократії, а поруч з тим—і ті цензурні перешкоди, що за старих часів не дозволяли виводити на кін римських громадян у їхньому справжньому вигляді та під їхніми власними прізвищами. Таким чином могла розвинутись національна римська комедія, яка набула назви „комедії тоги".

Представниками цього нового роду комедій були *Тітіній*, *Атта*, *Афраній*. Про життя цих трьох поетів ми нічого не знаємо, так само не знаємо жодної їхньої комедії. Збереглися лише невеличкі уривки, і з них ми можемо скласти собі лише дуже загальну думку про кожного з них, про характер та зміст їхніх п'єс. Багато з них називають римськими іменами осіб; дія відбувається по багатьох місцевостях Італії і в самому Римі. Серед дієвих осіб багато жінок, і до того не рабинь, як у грецькій комедії, а вільних римських громадянок. Зміст—життя й побут різних шарів римського суспільства, від нижчого до вищого, не виключаючи навіть і жерців. В обробці національного матеріялу римські коміки наслідували грецьких і намагалися засвоїти їхній стиль та манеру; таким чином, комедія тоги стоїть у безпосередньому зв'язку з попередньою комедією кути, зберігаючи навіть деякі звичайні для останньої типи.

VII. Старий римський театр

На римський театр величезний вплив мав театр грецький.

Поширившися після низки переможних воєн до меж південної Італії, Сіцілії й Сходу, маленький римський нарід близько зустрівся з блискучою культурою геллінізму. Звичайно, не маючи своєї попередньої культури, він мусів перейняти чужу, а разом і форми її цивілізації. І ось разом із грецькою наукою та грецькою технікою прийшов до римлян і грецький театр, і новоатицька комедія, і пізніша евріпідівська та післяевріпідівська трагедія.

Року 240 перед Р. Х. шкільний навчитель римської шляхти, колишній грецький раб, Лівій Андронік, поставив на святі римських ігор переробку грецької трагедії. Цим покладено початок офіційному грецькому театрові.

В Італії ніколи не було нічого подібного до грецької трагедії. Трагедії спочатку Евріпіда, а далі Софокла й Есхіла переробляли й пристосовували до римської сцени. Але те, що ми бачимо на римській сцені, мало скидається на театр Есхіла й Софокла. У Греції трагедія була релігійно - культовим дійством. Але тут релігійність була дуже слабко розвинена, і старі міти здавалися лише гарними мелодраматичними сюжетами, або придатні були лише, як сюжети для моралізувальних патетичних дійств. Тому й композиція трагедії відповідно змінилася. У цій відірваній від хороводного коріння драмі пісні хорів або зовсім викидалося, або їх заступали монологи корифеїв. Але замість того музичний елемент чимало збільшився, і замість деклямації, яку ми маємо в оригіналі, тут ми маємо сольові арії та речитативи. Закон трьох акторів, зв'язаний із специфічними умовами грецького театру, тут був непотрібний, бо римські поети мали цілі трупи, складені з рабів. Незабаром римська трагедія мала вже десятки й сотні статистів і почала виявляти нахил до феєричности. Ми читаємо про 600 мулів, що везли військову здобич Агамемнона в трагедії „Клітемнестра", поставленій I ст. перед Р. Х. Подібно до пізнішої грецької трагедії, тут поділяли трагедію на́ п'ять актів і розмежовували їх антрактами.

Таким чином, грецька трагедія після відповідної переробки набула римського забарвлення. Одночасно були спроби переробити її сюжет.

Щоправда, римляни не могли створити національної мітологічної драми. Але для римлянина його історія відограла ту саму ролю, яку для грека грала його мітологія. Історична драма—от що дали римляни для скарбниці світових драматичних форм. Створилася *Претекстата*, драма пурпурової кути, що одержала назву від традиційного одягу героїв—римських консулів та полководців.

Сюжети свої претекстата запозичала так із старовинної леґендарної історії, як і з подій недавнього минулого. Вона однаково використовувала народження Ромула й Рема і перемоги сучасних полководців. Однак, не слід гадати, що ця драма була народньою в глибокому розумінні цього слова. Вона залишалася лише прикрасою офіційних свят, політичною демонстрацією, і лише високий патетизм політики сенатського Риму, напруженість його завойовницької енерґії надавали цим аристократичним святам сили й стилю.

І перекладна трагедія, і претекстата щораз більш наближалися до феєрії у міру того, як розкладалася аристократична республіка. Падіння влади сенату визначало загибель римської трагедії. Пантоміма й балет витиснули її з великих театрів, і вона обернулася на книжну драму, яку культивували вузькі кола опозиційної інтеліґенції.

На жаль, та невеличка купка трагедій, що збереглася для нас, стосується саме цієї пізнішої доби. Це здебільшого твори *Сенеки*, філософа, вельможі й поета доби Нерона.

Ці драми, написані не для театру, а для деклямації і відповідно цьому завданню скомпоновані, були зразком для ново-европейської, головне французької трагедії.

Римська республіканська драма відома нам лише з кількох тисяч уривків. В історію ввійшли імена двох трагиків цієї доби: архаїчного *Пакувія* (220—130) та патетичного *Акція* (170—190).

Архітектура, техніка й організація римського республіканського театру були далеко оригінальніш, аніж театральна література.

Так само, як у Греції, театральні видовиська були й тут частиною культу. Улаштовували їх підчас чотирьох щорічних свят. Ці свята були: Римські ігри, ігри плебейські, свята Аполонівські та ігри на славу Великої Матері. Але тимчасом, як у Греції зв'язок театру з релігією був органічний та міцний, у Римі офіційний театр із самого початку постав, як вистава-видовисько, де наймані актори, а часто й актори-раби бавили шляхту й вільне населення Риму. Дуже швидко число видовиськ значно збільшилося. Консули й полководці, одержавши перемогу, влаштовували пишні тріюмфальні ігри. Чотири основні свята розтягалися на цілі тижні, причому вистави повторювалися кілька разів.

Організовували вистави міські урядовці, претори й еділи. Відвідували театр громадяни беззаплатно, і держава відпускала на це певні суми. Але ці магістрати часто-густо витрачали далеко більше, бажаючи набути популярности. Розпочинаючи підготовлювати виставу, претор звертався до хазяїв одної з трупп, що були в місті. Той давав на розгляд йому п'єсу, яку написав автор, що був при трупі, далі брав напрокат у власника костюмерної реквізит та бутафорію, замовляв музику і починав готувати виставу. За часів розквіту драматичної творчости виставлялося здебільшого нові п'єси, пізніш репертуар складався з клясичних творів, а саме—з п'єс *Пакувія, Плавта й Акція*.

Одночасно з тим зростав інтерес і до виконавців-акторів. Щоправда, акторів ще набирали із звільнених рабів або з незаможних громадян, і ремество актора позбавляло людину її громадських прав, але вже I ст. перед Р. Х. з'являються славетні актори, як, напр., *Росцій*, що

був талановитий комік, і *Есоп*, що набув собі слави, як трагік. Навколо видатних майстрів утворилися школи акторів. Рабовласники давали їм молодих рабів у науку, а за це потім ділилися з ними прибутками від вистав цих акторів.

Техніка римських акторів цього часу продовжувала техніку грецьких акторів. Музика, що супровадила виставу та заповнювала антракти, була флейтова. Старовинна наука розрізняла чотири різновидиїї, але ми їх не можемо знати. Строї в перекладній трагедії та комедії наближалися до грецьких. Іноді вони були пишні, як убрання справжніх барбарів. Але вбрання в оригінальній римській драмі, в претекстаті й тогаті було театралізоване святкове і звичайне римське вбрання.

Питання про маски далеко складніше. Ми добре знаємо, що за першого й другого ст. п. Р. Х. маски вживали, безумовно, в усіх родах римської драми. Однак, дещо свідчить, що в трагедію та комедію маску завели поглядно пізно, що за часів *Плавта* та *Пакувія* обіходилися без неї і що лише в ателлані маски існували завжди. Говорили, що маски не вживалося тому, що римський театр мав дуже невеличкі розміри, що він не мав орхестри, яка відокремлювала глядачів від акторів. Однак, античні малюнки доводять нам, що, хоча балаганний театр фліяків і не мав орхестри і мав теж невеличкі розміри, однак, актори його одягали маски.

Архітектура римського театру різниться від архітектури театру грецького. В основі цього останнього лежить низький дерев'яний поміст— балаганний кін блазнів-фліяків. Маленька драбина збоку була для виходу акторів. Ролю задньої декорації відогравала стіна з дошок або завіса. На такім кону виставляв *Андронік* свою першу переробку грецької драми. Глядачі стояли перед коном. Постійних сидінь не було. Сенатори й урядовці приходили до театру із своїми кріслами і розставляли їх біля кону, а почасти й на самім кону. Пізніш місця для них відгородили дерев'яними штахетами. Уся ця будівля була тимчасова і розбиралася після свята. Сенат та керівничі консервативні кола не дозволяли збудувати постійний кін і місця сидіти для народу.

Лише 55 року триюмвір *Помпей* збудував постійний кін та кам'яний театр на 17.000 чоловіка. Зразком був грецький театр, але форми, що були специфічні для театру римського, залишилися без зміни. І в цім кам'янім театрі кін залишився невисокий, у чотири фути заввишки, мав широке підвищення, з драбинкою попереду. Місця для глядачів розташовано півколом, а не в три чверти кола, як у театрі грецькому. Просторінь, що її займала орхестра, також відведено для глядачів. Тут стояли крісла для сенаторів та шляхти. Отже, в римськім театрі був лінійний принцип планування, той, що ми маємо в театрі зах.-европейському.

Великою реформою було й те, що весь величезний амфітеатр у театрі Помпея збудовано не на горі, а на рівнині, на велетенських кам'яних субструкціях. Завдяки цьому можна було з'єднати місця для глядачів в одне архітектурне ціле. Так утворився тип театральної будівлі в сучаснім значінні цього слова.

Постійного даху не було, але існувало таке приладдя, що на випадок дощу можна було покривати театр величезною банею, зробленою з парусини.

Декорації були досить складні: за допомогою розмальованих щитів змінювалося задню декорацію. Призму й періякти, що їх винайшов грецький театр, використано й тут. Нарешті, вперше в римськім театрі почали користуватися з завіси. Але вона не спускалася наприкінці вистави, а піднімалася знизу вгору.

Більшість сценічного приладдя грецького театру без зміни перейшла й до римського: люки, підойми, еккіклема. Остання пізніше мала вигляд глибокої розсувної сцени. Вигадали також низку нових складних машин. І нема сумніву, що розквіт театру імперії підготовлявся вже тут.

Той перехід від аристократичної та суворо-національної республіки до демократичної, у широкім розумінні слова космополітичної імперії, що відбувся за перші століття нашої ери, супровадився глибокими та радикальними змінами театральної культури. З римською республікою загинула остання висока драма, яку утворила античність. Перевагу набуло чисте видовисько: циркові ігри та цькування звірів, бої гладіяторів, балет, пантоміма і, нарешті, феєричний і похітливий, але глибоко демократичний мім.

Для театрів великих міст, які збирають у своїх стінах різномовний, наївний та легко зворушливий натовп, характеристична перевага елементу видовиська. Жест демократичніший і космополітичніший від слова.

На жаль, століття Римської Імперії, епоха, яка відзначалася нечуваним ростом могутньости театру, коли на одну виставу витрачалося доходи з цілих провінцій, і крик „хліба й видовиськ“ був бойовим гаслом,—саме ця доба для нас, з театрального боку, найтемніша й загадкова.

Причини цілком зрозумілі: жодного пам'ятника живої драматичної літератури від цієї доби не збереглося і не могло зберегтися. Випадкові свідоцтва сучасників та кілька творів образотворчого мистецтва—ось усе, що ми маємо. До того ж і цей бідний матеріял усе ще недосить розроблено. Тому слід обмежитись кількома словами, що далеко не відповідають значінню цієї доби, яку ми малюємо.

Перше, що характеристичне для видовиськ імперії,—це їхній масовий загальноприступний характер. І свята Діоніса в Атенах, і претекстати республіканського Риму були чималою мірою свята офіційні, мистецтво панівної кляси. Поруч із цією високою драмою не переставав існувати театр низовий, плебейський, балаганний, театр мімів і танцюристів на кодолі. Саме це мистецтво й набуло переваги за доби імперії. Воно опанувало дні офіційних свят і будівлі великих театрів. На вистави мімів та пантомімів збиралися десятитисячні маси, від імператора та його двору до найбіднішого вантажника із зарічних кварталів.

Видатки на видовиська, що залишалися беззаплатними, фантастично зросли. Їх поповнювалося із скарбниці імператора і з коштів вельможних службовців. Дуже зросла також і кількість днів, що їх треба було відзначати видовиськами: за часів розквіту імперії їх було півтораста. Траплялися й надзвичайні свята, які іноді тривали понад сто днів. Поширилася також і сама царина видовиська. З театром у вузькому розумінні слова починають конкурувати видовиська цирку й амфітеатру, і між цими трьома видами вистави існує найтісніший стилістичний зв'язок. У римському великому цирку, який міг умістити понад 400.000 чоловіка, влаштовували змагання й цілі кінні та піші бойовиська. Останні зв'язані з поставами феєрично-пантомімного стилю, який взагалі панував у видовиськах імперії. Їх характеризували ґрандіозність розмірів та своєрідний натуралізм. Значно різноманітніші були вистави в амфітеатрі.

Амфітеатром за тих часів звалася кругла будівля, з концентрично розташованими сиділнями для глядачів та круглою ареною посередині (тип сучасного цирку). Кількість таких амфітеатрів у межах Римської імперії доходила до 100. Найблискучіший та найвеличезніший був уславлений в історії раннього християнства амфітеатр Флавіїв, знаменитий Колізей. Він мав понад 90.000 місць. Видовиська амфітеатру також

можна розподілити на суто-театральні вистави і на напівпобутові—напіввидовищні процеси, бої гладіяторів та цькування звірів і т. інш. Представники численних народів імперії у найдивовижнішому вбранні й озброєні билися й умирали на арені Колізею. Сюди звозили найдивовижніших звірів з далеких околиць—гепардів, тигрів, слонів, жирафів, носорогів. Каравани з полоненими звірями тисячма шляхів тягнулися до Риму. Надсилалося цілі легіони, щоб охороняти їх. Як бої гладіяторів, так і звірячі цькування було різноманітно театралізовано. Найвитонченіша сценічна техніка приходила тут на допомогу пересиченій уяві глядачів.

З люків арени зростали фантастичні гаї, у них блукали тигри та леви. Будувалося фортеці, і на їхніх стінах билися гладіятори.

Ще раз притягли на театральні підмостки старовинну мітологію, і вона позичила свої святі імена—Іліон, Олімп, Лікію—цій новій формі видовиськ. Самі кари, що часто реально відбувалися в амфітеатрі, мітологізувалося й театралізувалося. Засуджений до смерти виходив на арену у вбранні Орфея; скелі й дерева кружляли навколо нього, птахи літали над його головою, поки, нарешті ведмідь, стрибнувши з люка, не розривав нещасного. Другого одягали, як Геракла, і після складної пантоміми спалювали на вогні. Арену можна було наповнювати водою. У такім басейні влаштовувалися навмахії, зразкові морські герці. Для цього вирито величезні стави, які дозволяли зводити докупи цілі фльоти та десятки тисяч озброєних людей. У навмахію охоче вкладали мітологічний або історичний сюжет.

Поруч із гладіяторами, страдниками та засудженими, на арені амфітеатру виступали різні штукарі та диварі, трупи з сотнями гімнастів та акробатів, еквілібристи й еквілібристки, діти-танцюристи, вчені звірі й птахи. Якщо спробувати визначити загальний стиль цих видовиськ, раз огидливих, раз нечувано прекрасних, ми можемо назвати це своєрідно-ґрандіозною величністю та скрайнім натуралізмом.

У театрі у вузькім розумінні цього слова панували та ж феєрія, пантоміма й мім.

Особливого значіння набув пантомімічний танок. Пантоміма могла бути сольова, і тоді один танцюрист розігрував перед глядачами часто дуже складні мітологічні сцени, тимчасом схований за коном хор співами з'ясовував її зміст. Сюжет пантоміми міг бути або героїчний, або жартівливий, але частіш за все то була сцена еротична та солодкопристрасна, любовні ігри Діоніса та Аріядни, пестощі Леди та Лебедя або Суд Париса. Уславлену від сучасників похітливість пантомімічних танків підкреслювалося тим, що в них уперше на кін офіційного театру поруч з виконавцями-акторами увійшли жінки-танцюристки. Існувала також ансамблева пантоміма, яка, очевидно, багатьма рисами наближалася до ново-европейського балету. Сотні танцюристів та танцюристок брали в них участь серед найфеєричніших декорацій, перетворень, апотеоз та світлових ефектів. Пантоміма надзвичайно чарувала, імена Пілада та Вафіла, знаменитих танцюристів першого століття нашої ери, сучасники ставили поруч з клясичною пам'яттю Росція та Езопа. Моралісти, а пізніш учителі християнства, не знаходили слів, щоб досить зганьбити цю демонічну любов народу.

Єдина жива словна драма на ту добу була так звана мімічна іпотеза. І цей вид театру був наслідком того, що мистецтво „нижчих" театральних форм розвинулося до розмірів офіційного мистецтва. Фарсовий жарт мандрівних комедіянтів-мімів зріс у велику виставу. Визначні риси її композиції та техніки, однак, не лише не заслабли, але й поси-

лилися. Контрастне сполучення мелодраматичного початку з буфонним і прози з віршами, гра без масок, трупи, не обмежені кількістю, жінки-артистки, вільне поводження з часом та просторінню—ось чим характеризувалися ці драми, які глибоко відзначалися своїм стилем від класичної драма античности і в багатьох випадках були просто протилежні їй. Якби хоч одна з мімічних іпотез дійшла до нас, можливо, виявилася б надзвичайно близькість поміж натуралістичним патосом цієї драми та основним диханням ново-европейського театру. За теперішніх умов ми навряд чи можемо визначити основні сюжети іпотези. Як здається, вони були дуже різноманітні, від мітологічних переодягань і грубо похітливого фарсу до своєрідної суспільної сатири.

Темою кількох таких сатир була боротьба, що почалася останніми століттями між християнськими та поганськими верствами. Найпопулярніша з іпотез була історія розбійника Лавріола. Авантурні пригоди цього мелодраматичного героя розігрувалися із засобами найбільшого натуралізму. Актора, що грав цю ролю, розпинали на хресті, і траплялися випадки, коли нещасний умирав від знесилення й кровотечі.

У другій іпотезі за головного героя був муштрований пес, що розплутував складний вузол інтриги. Ці численні свідоцтва показують, як ґрунтовно змінилася сюжетна частина та й акторська техніка театру. Поруч із цими змінами в трупі почали грати й артистки, а у формі тепер переважала не поезія, а проза. Надзвичайно цікаво було б простежити, як переродилися сталі комедійні постаті, що ввійшли в іпотезу з балаганного театру. Низка нових персонажів, що чимало відбили цивілізацію світового міста, цілковито ввійшли до неї.

Супірницею мімічної іпотези деякий час була ателлана. Незабаром, однак, цей сільський та національно-зв'язаний фарс поступився місцем перед специфічно міським та космополітичним мімом. Цю драму, як останній свій твір, античність передала новим часам. У сотнях театрів та мандрівних труп римських провінцій актори й актриси поширили її серед народностей германо-романської та візантійської культури.

За А. Піотровським та П. Коганом.

БІБЛІОГРАФІЯ

АНТИЧНИЙ ТЕАТР

Загальні праці про античний театр. Еміхен Г.—„Греческий и римский театр", пер. з нім. І. Семенова, М., 1894 (з малюнк.); Латышев В.—„Очерк греческих древностей", изд. 2-ое, СПБ, 1899, т. II. стр. 252—307; Цибульський С.—„Греческий театр", 2-е вид. СПБ, 1904. Популярний нарис з малюнками і рисунками, виданий, як пояснювальний текст до 2-х таблиць картин з історії грецького театру; Баумгартен, Вагнер, Поланд—„Эллинская культура", пер. М. Берг, ред. Зелинського, СПБ, 1906 (465 — 514); Лукомський Г. К.—„Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания". Пб. 1913. Книгу написано з погляду архітектурного й вона стосується переважно історії театральної будівлі; Морозов П. О.—„История европейской сцены", вып. I, вид. ТЕО НКО, Пб., 1919. Популярні лекції для курсів майстерности сценічних постав, головне про старо-грецький та старо-римський театр.

Окремі питання. Радлов С.—„О технике греческого актера" (Сборник историко-театральной секции, т. I, Пр., 1918, а також в книзі: С. Радлов—„Статьи о театре". Пгр., 1923); Варнеке Б. В.—„Актеры древней Греции" („Ежегодник Императорских Театров", 1914, вып. V и вып. VII.); його ж—„Античная декламация" (в журнале „Филологическое Обозрение", т. XX, стр. 63—80 и при книзі Ю. Озаровського „Вопросы выразительного чтения", вид. 22-е, СПБ, 1901); його ж—„Как играли древне-римские актеры" („Филологич. Обозрение", т. XIX); його ж—„Костюмы актеров древне-римской комедии" („Журн. Мин. Нар. Просв.", 1910, №3); його ж—„Поллуксов каталог масок" („Журн. Мин. Нар. Просв.", 1910,

№ 10); його ж—„Новейшая литература о мимах“ („Ученые Записки Каз. Универс.“, 1907, № 3, стр. 1—46), з приводу книги Рейха „Der Mimus“ (1903) и поданих на його книгу відзивів і рецензій; його ж—„Очерки из истории древне-римского театра“; Зелинский Ф.—„Происхождение комедии“ (сб. Зелинского „Из жизни идей“, т. I. вид. 3-е, Пгр, 1916);—його ж—„Дионис в религии и в поэзии“ („Русская Мысль“, 1915, кн. VII, 1—21). Див. його ж вступні статті й зауваження при виданнях Софокл, Драмы, вид. Сабашникових („Памятники мировой литературы“). 3 т., М. 1914—1915 и Эврипид, Драмы, того ж вид. пер. И. Ф. Анненского, під. ред. Ф. Зелинського (вийшло 3 томи, М., 1916—1917—1921).

Репертуар. Зразків українських перекладів з античної драматургії ми маємо ще дуже небагато. Можна назвати лише дві трагедії Софокла—„Едіп-Цар“ (з грецької мови переклав І. Франко—„Життє й слово“, 1894, кн. III—IV, і окремо, у Львові, 1894), та „Антігону“ в перекладі Петра Ніщинського (перше видання 1883 р.—„Антігона“ драматична дія Софокла, з грецької на южно-руську мову перевіршував Петро Ніщинський, Одеса; друге 1911 р.—„Антігона“, драматична дія Софокла, з грецької на українську мову перевіршував Петро Ніщинський, з переднім словом В. С. про розвиток грецької драми, про автора та перекладача „Антігони“, з малюнками. Чернівці, XXII, 76 ст. „Бібліотека для молодежи“). Крім того, Іван Франко переклав уривок з комедії Менандра „Право дитини“ („Літ.-Наук. Вістник“, 1908, кн. I, і окремо—„Универсальная Бибилотека“, ч. 15, з передмовою перекладача, Львів, 1911, стор. 32).

У перекладах на російську мову є майже всі твори грецьких драматургів. Найкращі з російських перекладів Софокла належать Ф. Ф. Зелинському (див. вище) — Евріпіда — Інн. Анненському (також). „Прометей“ Есхіла, „Антигона“, „Едип-Цар“ та „Едип у Колонні“, Софокла, „Медея“ та „Іпполіт“ Евріпіда добре переклав також Мережковський (в збірці творів, М., і окремими виданнями). Найновіший переклад Есхілова „Прометея“ зробив для серії „Русские и мировые классики“, вид. ГИЗ'у за ред. Луначарського, С. Соловйов („Скованый Прометей“ пер. С. Соловьева, со вступительной статьей А. Луначарского, 1927). Гарні переклади Арістофана дав Піотровський (див. Аристофан, Театр, пер. А. Пиотровского, з його ж вступною статтею в серії „Русские и мировые классики“, ГИЗ 1927—„Облака“, „Осы“, „Птицы“, і, крім того, окремі видання „Ахарняне“, 1922, „Лизистрата“, Пгр. 1923, вид. Сабашникових, і „Всадники“, те ж вид. 1923 р.).

Історично-літературні огляди грецької драматургії можна знайти, між іншим, в загальних курсах античних літератур, наприклад: Коган П.—„Очерки по истории древних литератур“, т. I, Греческая литература, изд. V-ое, ГИЗ, 1923; Зелинский Ф.—„Древнегреческая литература эпохи независимости“, 2 вып. Пгр., изд. „Огни“, 1918; Круазе А. и М.—„История греческой литературы“, пер. с франц. под ред. Жебелева, изд. 2-ое, Пгр., 1916. Про римських драматургів дуже докладні відомості подає трохи застаріла, але багата змістом книга—Модестов В.—„Лекции по истории римской литературы“, ПБ, 1888. Див. також в історії римської літератури Нажотта (рос. перекл., 1913), Мартіні та ін.

З монографічної літератури російською мовою слід назвати: Анненский И. Ф.—„Античная трагедия“ („Мир Божий“, 1902, № 9); передруковано в „Театр Еврипида“, пер. Анненского, т. I, СПБ, 1900; Церетелли Г. Ф.—„Новые комедии Менандра“, Юрьев, 1914; Варнеке Б.—„Наблюдения над др. римской комедией“. „К истории типов“. Казань, 1905; Клейнер И.—„У истоков драматургии. Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений“. Лгр., 1924.

Спроби поставити античну драму на новій європейській сцені. Иванов И.—„Мунэ-Сюлли в „Антигоне“ и „Эдипе-Царе“ (Аристот.; 1894, № 2); Варнеке Б. В.—„Антигона“ на сцене Моск. Художественного Театра“ („Театр и Искусство“, 1900, № 26); С. Ц—„Представление комедии Аристофана „Женщины в народном собрании“, в Петербурге („Гермес“, 1910, № 7); Зноско-Боровский Е.—„Эдип-Царь“ в постановке М. Рейнгардта“ („Русская Мысль“, 1911, № 7); Батюшков Ф.—„Эдип-Царь“ в постановке М. Рейнгардта“ („Современный Мир“, 1911, № 4); 5. *З чужоземної літератури* про античний театр й драму: O. Navarre—„Dyonisos“, Paris 1895 (греч. театр); A. Müller—„Das attische Bühnenwesen Kurz dargestellt, 1902; Bieber Marg—„Die Denkmaler zum Théâter wesen“ im Altertum“, Berlin, 1920; Petersen E.—„Die attische tragödie als Bild-und Bühnenkunst“, Berlin, 1915.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

НОВИЙ ЕВРОПЕЙСЬКИЙ ТЕАТР ВІД ДОБИ ФЕОДАЛІЗМУ ДО ДОБИ ПАНУВАННЯ ПРОМИСЛОВОГО КАПІТАЛУ

Вступні зауваження

Ми зазнайомилися з тим, як постав античний театр, зазнайомилися також з добою його найбуйнішого розквіту. З IV століття античний світ, струшений у всіх своїх основах, поступився місцем перед культурами інших народів. На арену історії виступають національності, що ще до недавна мали спільну назву „барбарів". Традиції античного театру вмирають укупі з суспільством, що цей театр створило. Новий європейський театр мусів розпочинати свою історію з самого початку, розвиваючись з уже знайомої нам з інших зразків культової пісні—танку—гри й комедійної сценки.

Але через цілу низку причин, у нових європейських народів театр не мав такого органічного розвитку, як його мав античний театр. Першою з цих причин був вплив християнської церкви, могутньої організації, яка поклала свою руку на всі прояви культурного життя новоприлучених до її релігії барбарів. Із залишками національних культів, з „поганством" церква розпочала енергійну боротьбу, і якщо не знищила їх зовсім, то в усякім разі припинила й придушила їхній дальший розвиток. І не так для того, щоб задовольнити потреби новоприлучених, мати цікаве динамічне видовисько. як для того, щоб використати наочне й динамічне зображення з метою аґітації та пропаґанди, церква збільшила елемент театральности в релігійній одправі, яка й без того мала багато цього елементу; цими заходами церква розпочала свій релігійний театр, що з нього завжди й починають історію нового европейського театру.

Однак, цей театр, що його завжди звуть середньовічним, буйно розквітнув лише наприкінці середньовіччя, тобто тоді, коли феодальна культура вже чималою мірою руйнувалася під натиском торговельного капіталу, що швидко сунувся вперед. У самій феодальній культурі, очевидячки, не було ідеологічних передумов, потрібних для театрального розвитку. Існує феодальна епопея, лицарська лірика, лицарський роман, але немає феодальної, або лицарської драми. Ця феодальна драма не могла піти далі зачатків, що ми їх маємо в діялогічних піснях Едди (пам'ятник старовинного скандинавського епосу, що склався до XII століття). Так само й драма, що її утворив церковний феодалізм, не пішла б далі великих вставок та доповнень до святкової релігійної одправи, коли б нею не зацікавилося населення середньовічного міста—те саме населення, що в майбутньому мало обернутися на силу, ворожу феодалізмові. „Драма народилася на майдані", казав Пушкін. Так, саме на майдані, а не в залях лицарського замчища, і не в манастирській їдальні.

Середньовічний релігійний театр і його драматична форма (містерія) набуває свого оформлення саме тоді, коли місто, як соціяльно-економічна сила, обернулося на реальну величину,—в XIV—XV ст.

Церква була не єдиний фундатор нового театру. Поруч неї в справі його формування брали участь і її вороги—служники диявола, мандрівні актори, незмінні співучасники світських свят та розваг. Їхні різноманітні забави, комічні монологи й діялоги, мімічні сцени й таке інше постали, як прототип майбутнього світського театру, що його вже цілковито утворила міська культура, театру, що набув виразних форм знову таки лише з кінця середніх віків, з помітного розвитку торговельного капіталу.

Основним стилем цього театру кінця середніх віків був стиль наївного натуралізму, стиль, що перейняв і пластичні мистецтва, і поезію тієї доби. Будучи з боку зовнішньої форми наївно точною копією дійсности, змістом це мистецтво ірреальне і не лише не намагається відобразити дійсність, що його оточує, але свідомо чи несвідомо намагається змінити природу. Муки грішників, їхні стогони й зойки, навіть запахи пекла, описано у великого поета середньовіччя—Данте з таким реалізмом і з такою наочністю, що їм позаздрив би й сам Золя; але в цілому його поема—це оповідання про мандрівки в замогильнім світі й трьох його царствах—пеклі, чистилищі й раї. Містеріяльний кін, розташований на площі, надзвичайно старанно відображував сцени катувань мучеників, прив'язував Христа до найсправжнішого хреста, показував найнатуральніше Генісаретське озеро з човнами, що на ньому плавали. Актори, що грали чортів, намагалися відобразити їх якомога натуральніш, не забуваючи ні про роги, ні про хвости, ні про вовну на тілі. Але в цілому вистава показувала те, що ніде неможна було побачити на власні очі; драма обіймала всю релігійну історію людськости, починаючись у первіснім раї з Адама й Єви та на небі і закінчуючись у замогільнім світі. Лише невеличкі сценки комічного характеру (інтермедії, фарси й таке ін.), що поступово розростались в цілі комедії, наближаються до нашої уяви про реалізм; але вони в репертуарі посідали другорядне місце. Їхній сценічний стиль є стиль побутового ґротеску, комічного перебільшення й підкреслювання, що має на меті викликати якомога більше сміху в невибагливих глядачів.

Отже, з самого початку релігійний культ убрав у себе початки національних театрів. Щоправда, вони не потонули в ньому, а утворили своєрідний синкретизм тих гострих переходів від піднесеного до буденного, від трагічного до смішного, від загального до окремого, що є такі властиві для середньовічного театру. Доба торговельного капіталу, що її хронологічно розташовують з приблизною точністю десь поміж XV—XVIII ст. (для деяких країн вона настала раніш, а по деяких запізнилася), ускладнила цю строкатість новими впливами, які прийшли з античности.

Відомо, що в галузі „духовної культури" ця доба позначилася перш за все в русі, який набув назви „відродження (ренесансу) наук та мистецтв", і зокрема у відродженні інтересу до культурної спадщини античної старовини. Ідеологія торговельного капіталу, що веде з собою збільшений інтерес до людської особи з її земними пориваннями й пристрастями, знайшла собі підпору в античному мистецтві. Це мистецтво оголосили взірцевим, „клясичним". Покинуті руїни античних театрів обернулися на зразки для нової театральної будівлі; забуті комедії Плавта, Теренція (останнього, щоправда, знали й вивчали по середньовічних манастирях), трагедії Сенеки, а пізніш і їхні грецькі прототипи, обер-

нулися на зразки для нового репертуару. Спроба утворити новий театр на зразок античного, створити „вчену комедію", цікаву для знавців, не могла, звичайно, мати великих наслідків. Але важко було утворити і всесуспільний, всенародній театр, подібний своїм впливом до атенського кону V століття до Р. Х. і подібний навіть до релігійного театру кінця середніх віків. Можна було лише утворити театр, що з різних міркувань був цікавий для різних верств громадянства. Театр на початку доби торговельного капіталізму на Заході був мішаний: релігійні засади, які поступово занепадали, але не всюди в однаковій мірі,—змішалися в ньому із світськими; середньовічна спадщина—з античними впливами; наївний натуралізм, що дбав про зовнішні деталі,—з початковим серйозним вивченням психології людини й її характеру.

Наприкінці XVI і на початку XVII століття перед торговельним капіталом одкрилися блискучі перспективи. Купець-буржуа відчув себе силою, яка не лише скоряється, а й може інших підпорядкувати собі; особою, що для неї громадська санкція не завжди є обов'язкова; особою, яка хоча й може сподіватися „на бога", але перш за все и сама не повинна „ґав ловити". Ця емансипація особи позначилася навіть і по таких придушених від світського та духовного феодалізму країнах, як Еспанія. Тут наприкінці XV століття завершилося національне визволення й об'єднання; зроблено великі географічні відкриття, а це спричинилося й собі до того, що торговельний ринок так поширився, що в ньому ніколи не заходить сонце (оволодіння Ґранадою 1492 року і того ж року експедиція Колумба); все це викликало надзвичайне економічне піднесення, яке, між іншим, виявилося в надзвичайному розквіті еспанської драматургії XVI—XVII століть і в тій силі, з якою театр опанував маси. Подібне піднесення переживала на той час і Англія, яка запосіла одне з перших місць у світовій торгівлі, хутко посунула вперед свою мануфактурну промисловість, і з економічного боку обернулася на вузол, що до нього простяглися нитки з усіх кінців світу. Усе це призвело до бурхливого й буйного розквіту англійського театру наприкінці XVI й на початку XVII століття, тобто на ту добу, що її історики театру звуть „добою Шекспіра". Але і в Англії, і в Еспанії ще не було жодної стабілізації торговельного капіталу: нове життя поставало в оточенні залишків феодального ладу, часто-густо жорстоко борючися з ними. Серед творців театру цієї доби ми знайдемо й виразників феодальної ідеології, що вороже ставилися до нових впливів (Шекспір), і виразників ідеології пересічного дворянства, що ставилися негативно до феодалів (Лопе де-Вега), і ідеологів молодого покоління, перейнятого бурхливими революційними поривами (взяти хоча б Марло, одного з попередників Шекспіра). Іноді в одному драматургові читач легко може помітити „дві душі", що з них одна ще належить минулому, а друга поривається вперед: за переходових часів таке подвоєння думок і почуття трапляється часто та й легко зрозуміти, чому саме.

Перед театром стояло важке завдання вловити щось пересічне й спільне в смаку й потребах усіх верств своєї публіки,—від вельможного лорда до простого матроса, від пишного ґранда до гольтіпаки—погонича мулів. Він не відступив перед цим завданням: більш за те, він здебільшого розв'язав його, щоправда, іноді вживаючи компроміса. Розв'язати було поглядно легко, бо поміж культурним рівнем різних верств не було різких меж—і це було одною з характеристичних рис „доби відродження".

У театральнім стилі цієї доби ми помічаємо відступ від середньовічного наївного натуралізму в бік умовно-схематичного реа-

лізму. Уже не будують більш на майданах ані Палестинських міст, ані палаців Пілата, ані Єрусалимського храму. Досить за допомогою простого напису позначити, де саме відбувається дія (як те й роблять у Шекспірівському театрі). Акторам уже радять не „розривати пристрасть на шматки", не вовтузитись і не галасувати, впадаючи в „гидке наслідування людства" (Шекспір у „Гамлеті"), а „бути дзеркалом природи: показувати чесноті її власні риси, хибі—її власний образ, а нашому вікові й часові—їхній образ і відбиток" (звідти ж). Цього ідеалу в цілому не здійснили ні актори, ані драматурги цієї доби. Занадто вже опанувала театр стихія патетичности й тяжіння до гіперболізму. Здійснювалося щось інше: театр Шекспіра, так само, як еспанський театр XVI—XVII століття, пропонував своїм глядачам мистецтво театру в його найчистішім вигляді—у вигляді мистецтва міміки, жесту й деклямації. Головний машиніст старого англійського театру,—уява глядачів,—був машиністом і старого еспанського театру, хоча в окремих випадках у цім останнім й траплялися писані декорації, підйомні машини й ляди. Але яке значіння мали вони порівняно з рухливим, розкішно одягненим людським тілом? Це настановлення на уяву глядача, виправдане надзвичайним успіхом театру в масах, уже саме свідчить про силу й значність англійського та еспанського театру XVI—XVII ст.

Здійснити ідеал схематичного реалізму театрові й драмі пощастило трохи згодом, за доби, коли торговельний капітал знайшов свою державну форму в системі дворянсько-купецької самодержавної влади, в системі абсолютизму. Спочатку ця система найкраще позначилася у Франції—за Людовика XIV (приблизно з 1661 року). Тут же оформилася нова стадія розвитку театру й драми, стадія, що її звуть здебільшого „добою класицизму". Корнель і Расін у царині трагедії, Мольєр у царині комедії були представники клясичної драми. Контроль розуму, уважне вивчення людської природи та неухильне прагнення правдивого відображення—ось основа реалістичної естетики клясицизму. Театральне мистецтво всіх віків зображує завжди одне—природу людини, її характер. Клясичне мистецтво й прагнуло показати ці характери в якомога узагальненім вигляді. Молода буржуазія тяжіла до раціоналізму, до математичної тверезости. І ось театральна вистава відбувається в умовних декораціях, що ніколи не мають на меті дати історичну правдоподібність або археологічну точність. Основний тон акторської гри—величавий, патетичний, але стриманий вимогами здорового розуму й гарного смаку. Адже не дурно актори трагедій грають царів, цариць і героїв. Для комічного репертуару, особливо за Мольєрівської доби, додержували манери ґротеску, урізноманітнюваної багатством інтонацій і міміки; але й тут нові часи підкреслювали, що відображуваний образ повинен суворо відповідати рисам і його характеру, і заводили принцип точного спостереження.

Вплив французького клясичного театру дуже поширився по всіх державах Европи XVII—XVIII ст., встановлюючи всюди нові художні принципи. У Німеччині він поклав край пануванню „англійських комедіянтів" з їхнім лубково-ярмарковим репертуаром і вигнав з кону Гансвурста, грубо-комічного персонажа; Кароліна Нейбер символічно спалила його за всі бешкети, що він учинив. У Росії він зформував у певну художню величину театр, що перед тим надзвичайно мляво прищеплювався на російськім ґрунті, дарма що найвища влада докладала всіх зусиль, щоб насадовити його. Якщо імператриці Лізаветі ще доводиться, щоб заповнити місця в двірському театрі, дозволяти туди „свободный вход иметь во время трагедій, комедій й интермедій обого

пола знатному купечеству, только бы одеты были не гнусно",—то вже наприкінці XVIII століття російський театр має і свою публіку, і своїх драматургів, і своїх чудових акторів. Цікаво, що й тут ініціятива постійного російського театру походить з торговельно - капіталістичного осередку: перші спроби російського театрального мистецтва переводить у чинбарській клуні в Ярославлі купецький син Федір Волков укупі із своїми товаришами. Але було б помилкою вкупі з старими підручниками думати, що вплив французького клясичного театру на чужоземні у XVIII столітті був якийсь мертвотний і пригнічував їх і що завдяки цьому впливові постали лише бліді копії французьких зразків. Цей вплив лише тому й був такий широкий та сильний, що він усюди знаходив підготований ґрунт, аналогічні політично - соціяльні умови. Крім того, не зважаючи на однакове забарвлення, відтінки були різні: „данський Мольєр", Людвіґ Гольберґ (1684—1754), так само, як італійський Мольєр—Гольдоні, залишалися великими національними драматургами, дарма, що наслідували французькі зразки. А поруч клясичної трагедії та комедії не вмирали й інші форми, що їх теорія або відсувала на задній план, або й зовсім їх не передбачала: опера серйозна й комічна, театр італійських комедіянтів, ярмарковий театр, балет, пантоміма. У народніх низах жив і далі потайним життям навіть ляльковий театр. Клясицизм не знищив усіх цих форм XVIII ст. Щоправда, XVIII ст. і в самій Франції внесло в панівний театрально - драматичний стиль серйозні істотні, зміни.

Ідучи вгору по щаблях економічного панування, европейська й зокрема французька буржуазія більше вже не задовольнялася державною формою абсолютної монархії і тим мистецтвом, що постало під її протекторатом. Промисловий капітал, що зароджується, відміняє ідеологію художників і драматургів. Самодержавно - поліційний режим, залишки дворянських привілеїв та кріпацьких відносин викликають гострий протест більшости буржуазних письменників. Не пориваючи цілковито з клясичними формами, вони вносять, наприклад, у Франції в систему клясицизму низку поправок. (Дідро й передмови до його драм), аж до утворення нового жанру, „сльозної" комедії, „міщанської трагедії", або просто драми. У Німеччині, яка трохи запізнилася в своїм економічнім розвитку, вони пробують від клясицизму французького повернутися до клясицизму античного, замість Расіна, Корнеля, Мольєра взяти за навчителів старо-грецьких трагіків і Шекспіра, що його французький клясицизм засудив за „барбарство" й „безпорядність" його творчости. Лессінґ, Шіллер і почасти Ґете починають свою драматичну діяльність з п'єс, написаних у новім „міщанськім роді" („Мінна фон Барнґельм" Лессінґа, „Лукавство й кохання" Шіллера, „Нерідна дочка" Ґете). Але німецьке бюрґерство—не те, що французька буржуазія XVIII ст. Воно ще не перейшло цілком усього шляху через абсолютну монархію. І тому цілком природно, що найбільші майстри німецької драматургії від того сентименталізму, що в них накреслювався, повертаються до клясицизму, що є такий властивий для дозрілих творів Ґете („Іфігенія", „Тассо") та Шіллера. Ґете, і як театральний діяч, звертається до клясичного стилю французького театру, шукаючи пластичної краси, чіткої дикції, умовности. Але під його тиранією стогнали актори й актриси двірського Веймарського театру, тимчасом широкий кін від цього естетичного ідеалізму повертав до іншого художнього стилю. Після остаточної перемоги революційної буржуазії уже XIX стол. і в літературі, і в мистецтві осаджуються течії, чужі й ворожі клясицизмові; і вони незабаром відіб'ються й на мистецтві театру.

Надходила доба, коли вільна спілка поміж драматургом і актором, така властива для доби торговельного капіталу XVI—XVII ст., почала обертатися на те, що можна назвати пригніченням актора з боку драматурга. Історія европейського театру доби промислового капіталу XIX ст. нараховує чимало блискучих сторінок. Але такого розквіту, що театр пережив за доби „дитинства“ й „юнацтва“ третьої верстви, він уже не бачив у цім столітті.

З усього зазначеного, між іншим, ясно, що для того, щоб правильно зазнайомитися з історією нового европейського театру від кінця середніх віків до минулого століття, слід вивчати її у зв'язку з історією драматичної літератури цього часу. Твори Лопе де-Вега, Шекспіра, Мольєра, Шіллера ще й до цього часу не зійшли остаточно з нашого кону і, можливо, є для нас менш застарілі, аніж численні, колись знамениті, п'єси, напр., другої половини XIX ст. Це пояснюється тим, що творцями їх були поети, які творили за часів піднесення й поступового революціонізування торговельної та промислової буржуазії, а зокрема ще й тим, що ці автори писали свої п'єси, щоб виставити їх на кону. Лише наприкінці XVIII ст. і на початку XIX постала форма драматичної літератури, що її раніш поезія не знала: „драма для читання“ („Фавст“ Ґете, „Мерлін“ Іммермана, „Дон-Жуан“ А. Толстого, багато драм романтиків). Самі театральні діячі почали потроху забувати, що слова на кону не є основа того, що там відбувається, а лише пояснення; що основа є дія, тобто все те, що можна сприйняти не вухом лише, але й обов'язково оком. Наслідки цього негайно ж позначилися на мистецтві театру, що поступово занепало, в тій його кризі, про яку так багато говорили і в російських художніх колах напередодні імперіялістичної війни. З цією кризою читач зазнайомиться вже із статтів дальшого розділу нашої книги.

Ред.

I. Середньовічний театр

а) Релігійна драма

Той театр, що ми його маємо зараз, постав, як наслідок складного й довгого культурно-історичного процесу. І для того, щоб з'ясувати, що саме вплинуло на створення тих чи інших його властивостей, слід розглянути ті джерела, з яких він постав, та як він розвивався далі. Тоді лише ми можемо зрозуміти, як з таких різноманітних і, здавалося б, протилежних елементів могло постати таке складне ціле.

Перш за все слід пам'ятати, що сучасний театр—то є витвір західньо-европейської культурі, а тому слід гадати, що й початок цього театру лежить у цій культури, тобто в надрах християнського церковного життя середньовіччя. Теорія, що набула загального визнання, говорить нам, що в усіх народів театр народився в лоні релігії, себто подібно до того, як грецький театр постав з культу бога Діоніса, так театр західньо-европейський постав з католицького ритуалу. Европейська драма майже в усіх країнах розвивалася однаково, бо, пов'язана з церковною одправою, вона мала інтернаціональний літургійний характер, і лише згодом, коли місцеві елементи починають брати участь у її утворенні, позначаються й ті національні риси, що їх має кожен нарід. Так само відмінялася й мова: спочатку автори пишуть свої п'єси віршами, але поступово латинський текст утрачає свою чистоту, з ним починає змагатися життьова людська мова, і, нарешті, вона перемагає так само, як

світські елементи перемагають духовні. Літургійна драма набуває характеру напівлітургійної, а далі обертається на світську.

Так само відміняється й кін, де виставляється ці п'єси. Спочатку він переходить із вівтаря в притвор, далі—на церковний двір, а далі—й зовсім за церковну огорожу. А коли до дієвих осіб приєдналися світські люди з міського населення, театр починає вже мандрувати по вулицях та площах. Нарешті, за добу Відродження, театр уже має спеціяльно пристосовану будівлю, замість акторів з духівництва ми бачимо городян, і замість суворого церковного малюнку ікони ми бачимо смішну лубочну картинку, що має на меті не напутити вірних, а викликати сміх та розважити численний натовп. Так поступово відбувається той процес, що закінчився цілковитою перемогою світських елементів.

Щоправда, поруч церковної течії існувала ціла низка п'єс лише світського характеру, що брали свої сюжети просто з щоденного життя. Але, на жаль, з цих останніх до нас дійшло дуже мало матеріялу, а саме—лише дві французькі п'єси XIII ст. Інші мають дату, не ранішу від XIV—XV ст.

Початком середньовічної релігійної драми були так звані тропи. Якщо ми розглянемо всі одправи римсько-католицької церкви, ми побачимо, що вони мають у собі багато елементів театральности, бо чимало з них супроводять міміка й симболізація. Так само й в антифонному співі, коли на обох криласах хори відповідають оден одному, або один хор відповідає співакові, ми також можемо вбачати фактор драматичної дії, а саме—діялог. Отже, в середньовічній церкві сполучалися всі боки художнього життя: архітектура, живопис, музика, мімічна гра і навіть гра жесту. IX ст. всі ці мистецтва, що спочатку були суворо пристосовані до церковних одправ, починають поновлюватися. Довелося змінити дещо й в антифоні, що існував аж з IV ст. Отже, мелодії з новими словами, що мали діялогічну форму й антифонний характер, набули назви *тропів*. І наприкінці IX століття існувало вже три незалежні школи творців тропів—північно-французька, північно-італійська та школа бенедектинського абатства Сен-Гален. З цих тропів паскальний був такий поширений, що обернувся на зразок для інших. Цікаві вказівки ми знаходимо в книзі, що її склав єпіскоп Вінчестерський уже за другої половини X століття. Він дає докладно розроблений сценарій, де розказує, як повинен одягнутися кожен канонік-„актор", куди й коли саме повинен переходити, що повинен співати і що повинен робити. З цього сценарія ми бачимо, що тропи мали в собі чимало елементів театральности: дія з кадилом—то є вже сценічна гра, а дзвін дзвонів—певний сценічний ефект. Та й дієві особи повинні мати всі властивості актора, вдаючи те, чого в дійсности не почувають, і використовуючи те, що ми вважаємо за знаряддя актора: рухи, мімічну гру, речитатив, співи, розмову. Вони мають і реквізит—кадила, пальмове гілля, простирадло, труну тощо. Отже, паскальний троп, як видко з ремарок, набув певної інтерпретації і обернувся на картину із словами й дією, на певний релігійний сюжет, картину, яку зображують за допомогою людського матеріялу. Цей троп дійшов до нас у редакції IX ст. У редакції XI століття дійшов до нас другий троп, що також мав велике значіння. Це троп різдвяний. І тут ми маємо докладні режисерські вказівки: „У день різдва хай двоє дияконів, убрані в далматики, скажуть, ставши позад вівтаря: „Кого ви шукаєте в яслах, скажіть, пастухи?" Тоді двоє співаків з хору відповідають: „Господа Христа, спасителя, загорнутого в шмаття, як сказали янголи". Далі говорять диякони: „Тут немовля вкупі з своєю матір'ю, про яку говорив Ісайя—„ця діва зачне й народить сина". Оголо-

сіть, що він народився". Тоді співак скаже голосно: „Алілуйя, алілуйя, ми вже знаємо, що Христос справді народився на землі, співайте про нього всі з пророком: хлопець народився". Ці два тропи, паскальний та різдвяний, і є ті підпори, на яких стоїть середньовічний церковний театр. Вони ж таки спричинилися й до двох циклів містерій, паскальних та різдвяних, що з них кожен має свої властивості: різдвяний має тему побутову, тому в ньому є чимало реалістичних подробиць і, взагалі, він простіший. Троп паскальний складніший, і тому й відповідні містерії мають чимало психологічних рис, а іноді й тонких та високих переживань.

Містерії утворилися не одразу, і першим твором на цьому шляху ускладнення церковних постав були літургійні драми. Сюжети літургійних драм мало відзначалися від тропів, але протягом часу вони набули чимало додатків. Наприклад, згаданий паскальний троп, обертаючись на літургійну драму, набув діялога поміж Маріями та хором (що вдає з себе апостолів), сцену Марії Магдаліни з Христом, якого вона вважає за садівника, плач Марій—зернятко майбутньої драми „страстей". У чотирьох празьких редакціях цієї вставки з Маріями, що зветься „victimae paschalii", ми маємо епізод, що його зовсім немає в євангелії: ідучи до труни, Марії купують потрібні їм ароматні речовини в продавця пахощів. У тексті XII ст. продавець-статист без слів, а в тексті XIV ст. він говорить кілька віршів. Згодом, у німецькій середньовічній драмі він обертається на комедійну особу. У пізніших текстах ми зустрічаємо христосування й мотив з двома крашанками, що їх беруть Марії з труни. Отже, паскальний троп дав складну літургійну драму та досить складний матеріял для психологічного впливу на глядача.

З бігом часу ці літургійні драми поширювалися, забираючи щораз нові епізоди, і кінець-кінцем з них утворилися цілі цикли, пов'язані межі собою лише зовнішніми умовами. З інших літургійних драм цікавою для нас є „Пророки". У Лаонському рукопису її ми серед дієвих осіб зустрічаємо й відому Валаамську ослицю, що відмовляється йти далі, кажучи, ніби бачить перед себе янгола з мечем на дорозі. Очевидно, ослиця була штучна і зроблена так, що під нею міг сховатися актор і говорити за неї. Отже, і тут ми бачимо елемент театральности: бутафорію—зброю Валаама, остроги на взутті, спис та крила янгола і, нарешті, бутафорську тварину, яку Валаам може смикати й лупцювати. Такою ж бутафорією була й піч, куди кидали трьох юнаків, що не хотіли вшанувати, його, як царя. Її будували посеред церкви та штучно освітлювали з середини. Так само потребували бутафорії і ті бої, що їх заводили в цю гру 1204 року, коли виставляли її в Ризі на міській площі: бої Гедеона з філістімлянами, війну Ірода тощо.

Отже, зміст літургійних драм XI ст. виявляє міцний їхній зв'язок з євангеліями і доводить, що самостійної творчости тут немає: вони були просто додатком до церковних одправ, і авторами їх були священники, диякони, каноніки й хористи, що, закінчивши гру, одразу ж починали виконувати свої церковно-одправні обов'язки. Але, беручи до уваги спеціяльні режисерські ремарки, що ми їх знаходимо там, як от, наприклад, до рухів підчас „плачу Марій", можна сказати, що XI ст. вони набули сталих форм. Взагалі, літургійна драма існувала від 1050 до 1250 рр. і мала певні фази свого розвитку: прозаїчний діялог, далі віршовану й деклямаційну форму (не раніш від 1080 р.), розвиток цієї поетичної форми й ритмований латинський вірш, заведення спочатку місцевої мови, а згодом і богозневажливих та поганських елементів тощо.

Крім цих драм, пристосованих до різних свят, існували ще й такі, що не являли собою одного цілого з церковною одправою, а були лише

частинами її і від неї одірвалися. З таких до нас дійшли сценарії „Прилучення св. Павла“ та низка драм, присвячених св. Миколі. Своєрідна драма існувала також під назвою „Гри про антихриста“. Утворена 1160 року в Німеччині, вона була досить складна для тих часів: на кону ми бачимо трони для королів грецького, французького, єрусалімського та вавилонського, а також для імператора німецького, та чимало алеґорійних персонажів, як, наприклад, Синагогу, що втілювала гебрейство, або Гентілітас—алеґорію поганства. Темою її, як і більшости літургійних драм, є перемога християнства над іншими релігіями.

Слід згадати, що згодом на церковний репертуар чимало впливали й шкільні вистави, що відбувалися часто протягом XII ст., почавшись десь коло 1123 року в абатстві св. Альбана в Англії, де виставили латинською мовою „Гру про св. Катарину“ клірика Жоффруа.

Але літургійна драма була життьова доти, поки мала богослужбовий характер. Коли вона його втратила, церков її вже не потребувала. Може, вона б загинула, та нарід дуже кохався на всіляких видовиськах, це поперше, а подруге, вона набула багато побутових рис, смішних сюжетів і тому цікавила глядачів. Отже, довелося ці театральні вистави винести з церкви на площу, хоча б перед церквою, де вже ніщо не заважало заводити у виставу не лише святих, а й диявола, і праотців, і купця, що продає олію, і Навуходоносора, і Ірода. Отже, все, що раніш не входило в літургійну драму, бо суперечило її богослужбовому характерові, тепер широкою хвилею влилося в неї і зовсім відмінило її. І щораз вона більш відходила від церкви, хоча остаточно зв'язку з нею не втрачала.

Як же ставилося тепер до неї духівництво? А це залежало від змісту її. Якщо зміст був непристойний, її виганяли далі, як зробив, наприклад, папа Інокентій, що 1210 р. скасував в Італії церковні розваги. Але, з другого боку, по деяких містах Франції літургійні драми виставляли ще й XIII ст.

Відійшовши від церкви, літургійна драма цілком природно потрапила до рук світських людей. Починають тепер розвиватися так звані містерії, що споріднюються з літургійною драмою лише своїм сюжетом та деякими подробицями вистави. Ця драматична форма вже не мала нічого спільного з церковною одправою і виставлялася майже цілком народньою мовою. Однак, уперше ця назва з'явилася лише XV ст. А що ж було протягом того часу, коли літургійна драма почала занепадати, а містерія ще не встигла розвинутись? Очевидно, існував якийсь рід вистав, зв'язаний і з першою, і з другою. І справді, розглядаючи тодішні пам'ятники, ми серед них знаходимо такі, що посідають місце, середнє поміж літургійною драмою та містерією. З таких напівлітургійних драм слід згадати написану XI ст. драму „Наречений“, присвячену казанню про нерозумних дів. Виставлялося її не в самій церкві, а в притворі. Для нас вона цікава тим, що в ній весь час латинська мова чергується з французькою, і склад дієвих осіб уже яскраво свідчить про ті зміни, що відбуваються в церковних драмах: крім кліриків, що, одягнувши далматики, вдають із себе цих дів із світильниками в руках, крім драматичного героя—нареченого, ми бачимо тут і реально-побутову постать продавця олії, і богозневажливий елемент—демонів. Другою такою п'єсою є вистава про Адама, написана XII ст. норманським діялектом, що її деякі історики називають і містерією. Вона розпадається на три частини (Гріхопадіння, Вбивство Авеля, Пророкання про народження Христа) і має дуже цінні для нас режисерські вказівки, що дозволяють нам докладно відновити картину театральної вистави тих часів, так із зовнішнього боку, як і з

боку засобів сценічного впливу. Так, за цими вказівками, Рай міститься на підвищенні, оточенім шовковими тканинами та килимами так, що дієвих осіб видко лише до плеч. Для того, щоб він приваблював глядачів, його треба прикрасити деревами та декорувати запашними квітами. Пекло міститься на землі, і з нього чутно вигуки, дзвін казанів та сковорід. За задню частину кону, що в нас зветься затильник, правила церква, і туди йшов клірик, що виконував ролю бога. Крім того, ремарка радить виконавцеві ролі Адама добре знати свою ролю, не затримувати реплік, а всім, взагалі, вона радить не поспішати, спокійно виголошувати слова та додержувати кількість складів у віршах. Чимало уваги звертається й на міміку, яку автор розуміє, як гру цілою постаттю, та на жест і на рух. З бутафорських приладь ми маємо тут гадюку. Виконавці намагаються подати все якнайреальніше, і тому, щоб чутно було удар Каїна, Авелеві під одяг привішували цеглину. Щодо виконання, то воно залежало й від тих, що брали участь у п'єсі. Наприклад, хоча комедійного елементу в ній не було, але диявол, що в захваті з веселими вигуками бігав на кону, міг викликати сміх. Отже, і в цій, і в інших мімічних сценах дієві особи могли використовувати трюки. Ось, наприклад, один із них, що ним закінчувалася сцена гріхопадіння: входять чотири дияволи, несучи ланцюги, і одягають їх на шию Адамові й Єві. Одні їх штовхають, другі тягнуть до пекла, а треті влаштовують веселий танок з нагоди своєї перемоги.

Отже, можна вважати, що літургійні й напівлітургійні драми, які ми наводимо, зображуючи в лицях події Старого й Нового Заповітів, були своєрідні ілюстрації, що мали на меті справити зорове враження та напутити тих, хто не вірив. І цікаво, що численні театральні засоби, що ми маємо в сучаснім театрі, починають накреслюватися саме тоді. В іконі, перед якою відбувається дія, можна бачити прототип декорації, яку розписав художник, у пишному церковному вбранні ми бачимо майбутні театральні строї, а труна, ясла, кадила, патериця—це є майбутні бутафорія й реквізит. Крім автора, очевидно, в обладнанні вистави беруть участь і художник, і до певної міри машиніст. Бракує лише професійного актора. Але останній з'явився далеко пізніш, за доби так званого Відродження.

Серед назов, що їх мають п'єси, ми на цю добу зустрічаємо: ludi, representationes, historiae representandae. Пізніш за цим зразком у Франції утворилися jeux, representations, miracles, histoires; в Італії—storia, representazione, festa, funzione, esempio; в Німеччині—spiel; в Англії—play, history; в Еспанії—auto. Особливе місце на цю добу посідав драматичний жанр, відомий під назвою „мірaклів" (miracle—диво). Виставлялося їх здебільшого в так званих „puis", братствах, що мали напівлітературний, напівреліґійний характер. На їхніх бальконах—podium'ах—можна було, крім міраклів, згодом побачити і мораліте, і фарси.

Міраклями звалися п'єси, де Марія, або який святий, з'являючись, як deus ex machina, рятують грішника, що навіть і не заслуговує на такий захист. Найстаріші міраклі, що дійшли до нас, є „Гра про святого Миколу" й „Диво про Теофіля". Св. Микола був дуже популярна постать середніх віків: він—патрон молоді, і ось чому постало так багато присвячених йому драм, що їх виставляли по школах. Автор зазначеної п'єси був поет Араської школи Жан Бодель. Зміст цього твору, що має на меті довести силу християнства, розказує, як св. Микола силою своєї віри примушує поганського царя скинути куміра та приєднатися до церкви. Ця п'єса має чимало окремих цікавих картин і досить широкий розмах, від молитви на полі битви до п'янки пройдисвітів, і

яскраво доводить, як швидко відійшла драматична творчість від суто богослужбових драм. І справді, в грі про Адама нас дивує багатство сцен, але зміст її ще біблійний. Навпаки, в містерії Боделя, поруч релігійних мотивів, янголів, св. Миколи, ми бачимо реалістичні картини в корчмі, чотирьох емірів, ката, поганського ідола. Отже, ми бачимо, що вже XIV ст. містерії мали подвійну мету: релігійну й художню, і тому цю містерію можна розглядати, як попередницю хронік Шекспіра та романтичної драми XIX стол.

Друга видатна містерія—міракль належить труверові Рютбефові з Парижу. Він використав широко розповсюджену за середніх віків леґенду про Теофіля і на цьому ґрунті утворив справжню психологічну драму. Центр дії—клірик Теофіль, якого глядач бачить за різних фаз його душевної боротьби. Цей міракль знайомить нас з прототипом Фавста, бо і в Теофілі помітно вже риси титанічної надлюдськости. Але в ньому нема того розчарування й тих сумнівів, що були у Фавста: Теофіль вірить у бога, вірить у пекло, але віра в справедливість примушує його обурюватися, а жадоба влади примушує оголосити богові війну.

Ці три мираклі, порівняно з літургійною драмою, є вже чималий крок уперед на шляху розвинення театру, і кожен з них має свій відмінний характер: „Гра про Адама"—біблійний, „Гра про Миколу"—леґендарно-побутовий, а „Диво про Теофіля"—психологічний. Слід гадати, що протягом двох віків, XII та XIII, утворилися не лише три п'єси, але й багато інших, і що жодної перерви в еволюції від літургійної драми до містерії не було. Особливо багато мираклів утворилося XIV ст. З них до нас дійшла група мираклів. „Дива про св. Діву", зібраних у розкішному рукописі, що переховується в національній книгозбірні в Парижі. Ці дива брали сюжети з найрізноманітніших джерел: з апокрифічних казань, з життя святих, з французького епосу, з хронік, навіть з повістярської літератури. Тут можна зустрінути й Валаама з Йосафатом, і Амі й Аміля—героїв старовинного французького роману. Залежно від цієї різноманітности джерел, відміняється й місце дії. Дива відбуваються за різних епох, починаючи від різдва Хр. й аж до самого XIV століття. Дія відбувається і на Сході, і в Шотляндії, і у Франції, і в Еспанії. Одну з цих ігор, а саме—„Роберт Диявол", пробували виставити на сучаснім кону 1879 року, але вона не мала успіху. У цих мираклях уже почувається самостійна робота авторів, і тому не буде зайвим розглянути коротенько зміст хоч одного з них. Візьмімо, наприклад, „Ґру про жінку, що її св. діва врятувала від вогню". Головні дієві особи—це багатий міщанин, мер міста, Ґільйом, його жінка Ґібур, їхня дочка та її чоловік Обен. Зміст дуже нескладний. Ґільйом з дочкою йдуть у поле, а Ґібур із зятем—до церкви. Коли після казання Ґібур повертається додому, вона зустрічає кума, і той розповідає їй, що в цілім місті лунає поголоска, ніби поміж нею та зятем існують недозволені відносини. Ґібур здається, що уникнути цього поговору вона може лише тоді, коли її зять совсім зникне, і вона підбурює двох женців забити Обена. Однак, справа розкривається, і її засуджують до смерти. Але вона молиться, щоб св. діва захистила її від вогню, і Ісус просить свою мати врятувати грішницю. Отже, коли запалюють багаття та кидають туди Ґібур, дрова згорають, але вона залишається живою. Удруге запалюють багаття, і вдруге вона залишається живою. Тоді всім ясно, що тут трапилося диво, і вони йдуть до церкви дякувати св. діві. А Ґібур тепер починає жити, як свята: роздає своє майно бідакам і сама йде в манастир. У цій грі нас вражає поступовий перехід від

суто реального дійства до дива й небесної одправи. Коли Ґібур не має, в чому йти до церкви, архангели Михайло та Гаврило спускаються з св. Йоанном на землю, щоб грішниця могла прослухати обідню. У цім мираклі, як бачимо, гостро відокремилися художній і релігійний інтереси, а диво є лише ланка, що з'єднує життьовий конфлікт з небом.

Але якщо в цій п'єсі людське й надлюдське йдуть поруч, існували й такі міраклі, де дійсність зовсім зникала в леґендарній фантастиці. Прикладом може бути „Диво про Йоанна Махнатого": диявол наймається до пустельника за служника та спокушає його зґвалтувати королівську дочку. Та, вчинивши цей злочин, пустельник кається, і за сім років, коли король полює в цім лісі, він приходить до нього спокутувати свій ґріх. Цар його прощає і хоче взяти труп своєї доньки, але з криниці витягають живу королівну. Цей міракль мав на увазі грубий смак натовпу, але поруч того існували й такі міраклі, що могли вподобатися й вибагливішим глядачам, як, напр., „Диво про манашку, що покинула для лицаря манастир", де небо й земля зливаються докупи в один акорд.

Отже, підводячи підсумки всьому, що ми говорили, можна сказати що міраклі XIV в. дійсно брали на увагу смак натовпу і, стаючи на рівень темної маси, давали строкаті, всім приступні видовиська, сміхотворні або такі, що викликали острах та піднесення. Але чулі люди, находили насолоду в їхній правдивій передачі життьових вражінь і в зворушливих ритмах молитов та надчулої поезії.

Звернувшись до тогочасної Англії, ми побачимо, що XIV століття там розвинулась містерія. Ще за другої половини XII ст., а саме 1770 року, в Лондоні виставлялося міраклі, куди, проте, поруч житій святих увійшли й біблійні епізоди з містерій. Очевидно, це пояснюється тим, що з континенту сюди прийшли спочатку п'єси, присвячені святим, а в міру того, як духовна драма поширювалася, містерії з біблійними темами взяли перевагу над мираклями. Ось чому англійські „miracle plays" це є містерії, а їхні „saints plays" відповідають мираклям французького типу.

Можна вважати, що XIV століття містерія остаточно зформувалася, як певний драматичний жанр.

По всіх країнах містерії мали спільні типові риси, а саме, вони мали напутній релігійно-моральний характер казання, в основі своїй мали тему про боротьбу раю з пеклом за людську душу. Як у французькому, як і в англійському театрах яскраво виступають смішні елементи й грубість, що були його притаманними рисами. Крім того, в англійських містеріях комедійне й драматичне чергуються, а у французьких ці два елементи перемішуються. У перших—комізм унутрішній, а в других його побудовано на зовнішніх впливах, і вони, отже, були попередники фарсу.

До нас дійшли чотири списки англійських містерій. З них Нью-Йоркський належить до 1350 року і містить у собі 48 містерій, що їх виставляли на свято тіла христового 5 липня численні цехи цього міста. Усі вони написані різноманітними віршами. 32 містерії, що становлять таунлійську збірку, виставляли векфілдські ремісники у Вудкірку, де щороку відбувалися ярмарки. Цей цикл має в собі три категорії п'єс: ранні, релігійно-дидактичні й, нарешті, гумористично-сатиричні. Особливо цікаві для нас останні, що іноді нагадують веселу інтермедію—фарс, як от комедія про пастухів, що йшли вклонитися Христові. Коли вони полягли спати, товариш краде в них вівцю, відносить додому і не хоче повертати її, вдаючи, нібито це не вівця, а його дитина. Однак,

довгий ніс „дитини“ виказує її приналежність до овечої отари. Честерський збірник подає нам 25 містерій, що їх виставляли на Трійцю. Вони мають на собі сліди французького впливу та відзначаються дидактично-теологічним характером. Але, не зважаючи на цей французький відтінок, реально-побутовий англійський елемент позначився тут і на постаті задерикуватої плетухи, жінки Ноя, і в картині селянського життя пастухів, і на постаті метушливого старого Йосипа, що розказує, ніби ціле життя живе лише з власної праці сокирою та молотом, проте, ідучи до Бетлеєму, не забуває взяти з собою вола, щоб там продати його якнайвигідніше. Таке трактування вже свідчить про цілком свідоме ставлення автора до біблійних казань та про його здоровий розум. Так само і в Ковентрійськім—четвертім збірнику, не зважаючи на його теологічний та схоластичний елемент, в усіх 43 п'єсах яскраво позначився цей англійський сатиричний характер.

На континенті, тобто по інших західньо-европейських країнах, містерія розквітла лише XV св. Там утворилися два великі цикли Старого й Нового заповітів, що зросли з двох початкових зерняток—різдвяного та паскального тропів. З них перший цикл є просто збірка ігор, що їх виконували по різних місцях, виставляючи не все, а те, що подобалося. Складено ці містерії дуже нерівномірно: одні коротенькі, другі—навпаки, розтягнені; одні драматичні й цікаві, другі—просте чергування вдалих та невдалих промов. 242 дієві особи проголошують разом 49 тисяч віршів, розподілених на 40 епізодів, що серед них ми зустрічаємо й „Голос крови Авеля“, і „Могутність“, „Владу“, „Цноту“ „Милосердя“. Щодо циклу Нового заповіту, він більш наближається до психологічної драми, однак і тут перше місце належить сценам тортурів та катувань. Зразком для всіх таких творів можна вважати містерію „Стради господні“, що її 1452 р. написав Анрі Гребан. Вона має 34.575 віршів, що розподіляються на чотири дні поміж 224 особами.

Характеристична ріса німецьких містерій є, поперше, знущання над гебреями, а подруге—безліч чортів і навіть чортова бабуся. Щоправда, ці останні прислужилися до збільшення в містеріях сатиричного елементу, іноді й з нахилами до фарсу. Відома сцена з продавцем олії також обернулася на фарс, що вже не має нічого спільного з містерією: його зображують шарлатаном, що б'є приятеля свого підручного, за те, що той, мовляв, упадає за його жінкою. Ця бійка дуже подобалася глядачам.

Так само й французькі містерії заводили блазнів, калік, п'янки й жартівливі витівки. Іноді тут помітно і вплив буколічної поезії, коли, як, наприклад, у містерії 1507 року, в них беруть участь Орфей, німфи й ореади. 1482 року виставляли „Життя св. Дідіє“,— містерію, написану на леґендарний сюжет. Були також написані й на світські теми, як, наприклад, „Руйнування Трої“ та „Облога Орлеана“, що зображували Жанну д'Арк, та на клясичний сюжет, як от „Про значну римлянку Лукрецію“, перші дві—французькі, третя—швайцарська.

Порівнюючи містерію з „іграми“ попередніх століть, можна сказати, що вона розрослася завширшки, але зміст її не поглибився. Ми не бачимо в ній художньої концентрації, характери їх не індивідуалізовано, а багатослівні промови акторів звучать одноманітно. Трохи в кращих умовах були другорядні дієві особи, що, намагаючись викликати регіт глядачів, виявляли себе яскравіше. Щоправда, комізм цей був надто грубий: сліпий, каліка, глухий, дурень—ці персонажі утворив саме середньовічний кін. До певної міри цікаві були лише містерії історичного змісту, бо вони свідчать, що існувала вже тоді певна емансипація від біблійних

тем. Цікава є також певна типізація диявола, що може бути серйозний і смішний, великий і дріб'язковий. Уже в „Грі про Адама" ми зустрічаємо головного диявола, що, збираючись спокусити Єву, серйозно обмірковує своє завдання, тимчасом інші весело стрибають у дворі. Далі, в одній містерії таунлійського циклу Люципер, сідаючи на трон бога, звертається до всіх з майже трагічним призирством та сарказмами. Так само й по деяких французьких містеріях сатана являє собою драматичну постать і говорить з трагічним патосом.

Щодо драматургічної своєї побудови, містерії були досить примітивні: в деяких існував пролог, а в більшості дієві особи сами розповідали про себе. Не було поділу на акти чи на картини: вони поділялися на дні, і коли актори чи глядачі бажали відпочити, дію припиняли на першому-ліпшому місці.

Говорячи про середньовічний духовний театр, нам слід би сказати кілька слів і про мораліте. Ці невеличкі ігри одійшли від містерій, очевидно, XV століття, бо відомі англійські мораліте й від 1442 року. Свою назву, в Англії—moral play, у Франції—moralité, ці п'єси набули тому, що мали на меті навчати глядачів, прищеплюючи їм різні достоти, і виховувати їх у християнському дусі. Замість містеріяльних дієвих осіб, тобто святих, бога, святої діви, ми зустрічаємо тут різні алеґорії. Наприклад, Віра бореться з Поганством, Терпливість—з Гнівом тощо. Але зміст мораліте недалеко відійшов від містерій, бо й тут ми бачимо боротьбу гарних та поганих властивостів людської душі, втілених у низку алеґорій, цнот та хиб, що намагалися забрати в свої руки людину. Голова цих хиб був диявол, що силкувався стратити душу людини та затягти її до пекла; тобто його намагання цілковито відповідали намаганням містеріяльних чортів. Отже, ми бачимо, що мораліте, цей уламок містерії, склався під впливом алеґоризувати все, тобто під тим впливом, що покликав до життя й світський театр майбутнього. Найстаріше мораліте, присвячене ще лише релігійно-моральним питанням, було „Pater noster", що його виставляли 1378 року на вісьмох пересувних педжентах. З них сім присвячено сімом смертним гріхам, а на восьмім був сам грішник, і в кожній грі показували, як один із цих гріхів терпить поразку від цноти.

Але, почавши з релігійно-моральних сюжетів, мораліте поступово дійшло до фарсово-комедійного жанру і тому обернулося на пов'язну ланку між містерією й фарсом: спочатку в них з'являються окремі побутові й комедійні риси, а далі й сатира, і не лише загально-життьова, а й політично-соціяльна. Отже, на цьому ступені мораліте відрізняється від фарсів лише своїми алеґоріями. Тому згодом воно й набуло назви „farces morales". Але ці мораліте належать більш до середньовічного світського театру, і там ми їх і розглянемо докладно.

б) Світський театр

Поруч з театром, що його організаторами були представники феодалізму, а саме—духівництво, наприкінці середніх віків досягає великого розвитку світська драма, яка постає в осередку міської буржуазії та почасти заможного селянства і, в міру зростання торговельного капіталу, розвивається в певний літературний жанр. Цей жанр укупі з містеріями й ліг в основу нового европейського репертуару.

Про джерело й походження цієї світської драми ми покищо не можемо сказати багато певного. Безпосереднього зв'язку середньовічної комедії з античною немає, не зважаючи на деякі спроби писати за

античними зразками (як, наприклад, німецька манашка Гросвіта з Гандерсгайму, 932—1002, що пробувала наслідувати Теренція, або француз Віталіс де-Блуа, що написав „драматичні елеґії", або невідомий автор XVII ст., що написав „Панфілуса"). Ці назви—„комедія", „трагедія"—навіть утратили свій зміст, і ще Данте гадав, що комедією можна назвати кожний поетичний твір з сумним початком і веселим кінцем. Тому він назвав свою поему про мандрівку в загробному світі—„Божественна комедія". Спроби манастирських ерудитів не виходили поза стіни манастирів, бо їх призначали для шкільних вправ у латинській мові, а не для вистав. Очевидно, комедійна жатва середньовіччя зійшла з насіння, висіяного на іншому ґрунті.

Дехто гадає, що середньовічна світська комедія розвинулась з вистав жонґлерів, а цих жонґлерів і собі зв'язують з античними мімами. Таким чином, доводять, нібито середньовічна світська комедія є прямий нащадок античної. Щоправда, жонґлери можуть бути нащадками римських гістріонів доби занепаду Римської імперії, з усією різноманітністю мімів, танцюристів, акробатів та штукарів. В однім із словників ми знаходимо твердження, що гістріони—це жонґлери; однак, ми маємо занадто мало текстів і документальних даних, щоб стверджувати це остаточно.

Далеко більше текстуальних підстав ми маємо говорити, що середньовічний театр народився сам собою в надрах середньовічної релігійної драми разом з іншими більш-менш серйозними „нечестивими" сюжетами. І, справді, ми бачимо, як разом із світськими персонажами—Пілатом, гебреями, вартовими й купцями ввійшов у літургійну драму звичайнісінький неврочистий тон. Ця неврочистість часто-густо оберталася на комедійні сцени, спочатку випадкові, а щодалі—традиційніші. Героями їх були вищезгадані вартові, продавці пахощів або цвяхів, а то й простісінько в них висміювалося модність Марії.

До інстинктовного реалізму тих побожних переписувачів, що робили свої додатки до тексту, духівники незабаром почали домішувати свої непристойні дотепи, причому це робили і вчителі богослов'я і їхні учні. Крім того, в латинський текст релігійної драми доводилося вставляти уривки народньою мовою для того, щоб усі запрошені розуміли щонебудь з вистави. От чому ці вставки й писалося народньою мовою. А з літургійних та шкільних драм ці комедійні елементи, разом із народньою мовою, переходять і в церковний театр і стають поруч його врочистих елементів у таких сценах, як катування, вбивства невинних, тиранів, дияволів, любовні залицяння, пастухівські сцени, що так дивовижно поширені в біблійних сюжетах.

Отже, коріння цієї рослини хоча й дуже придушені, проте помітні, і можна сказати, що до певної міри лежать вони в релігійній середньовічній драмі. Веселі пригоди, що ми зустрічаємо в „Грі про св. Миколу" (XII ст.), народилися з „Дива св. Миколи". Жаргон цієї гри, так само як жаргон „Дива про Теофіля", ми чуємо в східній вимові королів-магів з „Різдва Хр." Руанського. Ці мляві й таємничі вісники є прямі нащадки Нунція з „Страстей Бенедиктбеурна" (XII ст.). Метушню й витівки чортів ми бачимо в „Адамі" (XIII ст.), а пригоди пастухів літургійних драм дали початок тій пастухівській комедії, що з неї згодом розквітла гра „Робен та Маріон". Навіть ім'я пастуха Ріфлара ми згодом бачимо в епізодичній пасторалі „Гризелід". Ми ще повернемось до цього релігійного походження, коли говоритимемо про „sotties". Покищо нас мусить задовольняти те, що ми знайшли справжнє джерело середньовічної комедії. Щоправда, це джерело не єдине; слід гадати,

що коли ми знайдемо загублений репертуар наших перших жонґлерів та уламки з репертуару римських мімів, ми встановимо остаточний зв'язок поміж цими трьома видами комедій.

Переходячи тепер до самих комедійних творів середньовіччя, слід сказати, що вони всі мали дуже мінливу форму. Відомий дослідник Petit de Julleville у своїй книзі „Репертуар середньовічного французького театру" нараховує 250 комедій. Вони мали різні назвиська: мораліте, веселі проповіді, монологи, соті, фарси. Деякі з них дуже споріднені, і тому можна їх поділити на три головні групи: 1) мораліте, 2) фарси й соті, 3) монологи й веселі проповіді.

Говорячи про мораліте, ми вже відзначили одну групу їх, що наближалася своїм змістом до містерій. Але існували мораліте й сутокомедійні, що були, очевидно, переходовим ступенем від театру серйозного до театру комедійного. Ці мораліте можна теж поділити на три групи залежно від того, яка саме сатира переважає в їхнім змісті: морально-життьова, соціяльна чи релігійна. До перших можна віднести—„Розсудливий та Нерозсудливий", „Засудження Бенкету", „Діти Сучасного", „Сліпий та Каліка". Соціяльно-сатиричні є „Церква, Шляхетність та Злидні", „Гра про Капіфоль", „Кожна людина", „Час, що минає". Нарешті, з релігійно-сатиричних відомі—„Сучасне" „Упертий", „Єрес та Церква", „Хорий папа". З них „Розсудливий та Нерозсудливий" своїми дивами, чортами, розв'язкою теж ще наближається до містерій, маючи й відповідний розмір (8000 віршів та 57 дієвих осіб), але різниться від них перевагою абстрактних персонажів і алеґоричністю дійства. Виставлялося його 1396 р. в Анжері й 1439 р. в Руані, і тому можно гадати, що воно чи не найстаріше з комедійних мораліте. Побудовано воно досить примітивно: спочатку входить Монолог і розповідає план п'єси та наміри автора і скромно просить у глядачів уваги й терпіння (цілком доречно). А далі дія провадиться в двох напрямках, переходячи почережно від Розсудливого до його партнера, причому суто-видовищний вплив симетрично чергується з впливом моралі. Таким чином, дія переходить від одного героя до другого по черзі. Закінчується все тим, що після численних пригод, Нерозсудливий потрапляє в пекло, а Розсудливий умирає на руках у Гарного кінця, і янголи забирають його з іншими праведниками в рай. Це мораліте дуже наочно викладає суть церковної моралі і користувалося в глядачів великим успіхом. Не менш цікавило глядачів і вищезгадане мораліте „Засудження Бенкету" Миколи де-Шеней, що, не зважаючи на свою довжину, мало тонку алеґорію, чимало дотепів, було перейнято галльською веселістю епізодичного блазня, красою стилю, та й сцени досить влучно спліталися тут одна з одною. У другім мораліте—„Діти Сучасного", що його виставляли школярі по коледжах, ми бачимо реально-художню сатиру на тогочасне виховання дітей: пан Сучасне віддає своїх дітей Негідника та Хитруна до школи, але просить Навчання звільнити їх від Кари та Дисципліни. Однак, діти тікають і потрапляють до рук Дурної Пригоди та її родини. Наслідком цього невиправний Хитрун гине від рук Загибелі, а Негідник, перелякавшись, повертається до Кари й Дисципліни. Отже, ми бачимо, що це мораліте вже помітно відхилилося від морально-релігійних тем і відгукується на пекучі питання дня. Нарешті, „Сліпий та каліка", що їх уміщено в комедійний репертуар, більш скидається на фарс: каліка боїться, що коли вони зустрінуться з процесією св. Мартина, той їх вилікує від каліцтва та позбавить можливости жити неробами. Тому сліпий тікає, несучи на своїх плечах каліку (1496 р.). З мораліте соціяльно-сатиричних, що відріз-

нялися від справжніх фарсів лише своїми персонажами, втіленими в алеґорії і тому мали назву „farces morales“, слід відзначити „Церква, Шляхетність та Злидні миють білизну“, що його виставляло на масниці 1541 року т-во Руанських Рогоносіїв. Тут у куплетах ми бачимо досить гострі натяки не лише на церковний лад, але й на поведінку духівництва, і не дурно 12 аматорів-акторів заарештовано разом з їхнім „абатом“. Така ж соціяльна сатира є гра 1440 року, де беруть участь Торгівля, Ремество, Час та Люди. Троє перших скаржаться, що надійшли тяжкі часи і їм загрожує голодна смерть. Потім Час приходить спочатку в картатому вбранні, ілюструючи свою мінливість, далі в червоному, ілюструючи Заколот, далі озброєний, втілюючи Війну, нарешті обідраний, з розбитим обличчям. На запитання, хто його побив, він каже—„Люди“. Очевидно, в цьому мораліте позначилося незадоволення нижчих клясів тогочасним ладом. Проте, незадоволені не піддаються одчаєві, сподіваючись, що надійдуть кращі часи. З цього боку цікаве таке мораліте: після того, коли представники народу розповіли, які утиски чинять їм салдати, на кін приходить молодий пастух, що весело співає. Коли його питають, чого він такий веселий, він відповідає, що за ним іде „Краще, ніж раніш“, а можливо, що незабаром прийде й „Roger Bontemps“. Цей „Роже-Прекрасний-Час“ є дивне створіння народнього оптимізму: він ніколи не приходить, але його всі чекають, і досить комусь згадати про нього—всі обличчя сяють, і мораліте закінчується в такім випадку веселим співом.

Щодо релігійної сатири, вона посідала визначне місце і в соціяльно-сатиричних мораліте, але їй були присвячені й окремі твори. З таких слід згадати мораліте XVI ст., де виводили хорих Християнство, Людськість, Церкву й Папу. Тут Сатана, що його папа зве своїм добрим приятелем, шукає для нього лікаря („Хорий Папа“ Конрада Бадіуса).

Переходовою формою від цих мораліте до фарсів були „Веселі проповіді“, але, щоб зрозуміти їхнє походження та значіння, нам треба повернутися трохи назад, у XIII століття.

Уже за тих часів ми знаходимо кілька фарсів, що стоять ніби осторонь від усієї драматичної продукції свого часу. Перший з них, „Гра про бесідку“, Адама Гальського, виставляли на травневе свято р. 1262 в Аррасі. Це справжній огляд (revue), де автор, влучно сплітаючи сцени, натякає на все, що цікавило місцеве суспільство. Наприклад, розказуючи, як він закохався, він розкидає силу дотепних натяків на жіночі хитрощі, зачіпаючи й присутніх громадянок; скнара-батько, що не дає йому грошей на вчення, дає змогу натякнути на скнар з-посеред глядачів. Де-Валь, що хоче зробитися музикою за допомогою манаха, який продає святощі Акера Апрського, дає привід поглузувати з легковірних дурнів. Серед таких дурнів ми бачимо тут і божевільного, що розважає всіх своїми витівками (щось на зразок фантастичної інтермедії). Ця гра цікава головне тим, що герої її наближаються до героїв мольєрівської комедії, наприклад: лікар, або скнара, або легковірний дурень. Дехто з критиків бачить багато спільного між цією „Грою в бесідку“ та комедіями Арістофана. Але, не зважаючи на всю красу Адамової п'єси, вона дуже далека від сценічного вдосконалення, могутньої карикатурности й крилатої фантазії, а особливо від стилю Арістофанових творів. Проте, хоч Адам і не був французький Арістофан, у ньому можна бачити попередника того письменника, що справді ним був, а саме—Бомарше.

1283—85 року з'явилася п'єса того ж автора „Робен та Маріон“. Власне кажучи, тут автор лише зібрав докупи та влучно об'єднав драматичною дією пісні-пасторалі, що постали навколо цих двох історичних

осіб. Його низка драматично-ліричних картин, що чергуються із співами та танками, утворює новий драматичний жанр, який за чотири століття посів почесне місце в народніх балаганах і є попередник „opera comique". Поруч з кількома такими зразками, вони залишаються єдиними образами світського репертуару XIII ст. у Франції.

XIV та XV століття кількість таких комедій чимало збільшилася, особливо комедій, присвячених сатирі на тогочасний церковний лад. До того ж постали й спеціяльні товариства, якщо не акторів, так аматорів, що, не боячись переслідувань, виставляли їх. З таких товариств слід, поперше, згадати членів товариства „Божевільних", що згодом набули назви „Дурнів" і заслуговують на те, щоб їх згадати в історії середньовічної комедії. Із своїм „абатом" на чолі, вони не обмежувалися тим, що влаштовували самостійно маскаради, жартівливі походи, насичені сатиричними діялогами й піснями (вистави, що, між іншим, були справжні театральні огляди), але при нагоді виставляли й цілі п'єси, побудовані, як п'єси серйозного репертуару. Такі веселі товариства існували майже по всіх великих містах Франції. З них особливо відзначилася так звана „Діжонська інфантерія", яку утворили співаки герцоґської капели, що ні для кого не шкодувала стріл своєї сатири. У Руані існувало вже згадане товариство „Рогоносіїв", в Амієні—„Товариство дурнів", у Лаоні—„Товариство попсованих штанів" і т. д. Кожне з них мало своє традиційне вбрання, корилося одній обраній з-посеред себе особі та мало на меті своїми сатиричними комедіями висміювати всі негативні боки сучасного. Серед цих аматорів-комедіянтів на велику увагу заслуговують три групи: „Базоші", „Дурні або Безжурні діти" і „Школярі".

Перші утворювали два товариства—Велике й Мале. Членами Великого були прокурори, писарі й адвокати з парляменту. Під їхнім протекторатом було товариство Мале, що складалося з писарчуків, прокурорів та адвокатів Шатле. Ці дві компанії Базошів (від латинського basilique—базиліка, королівський суд) мали свого короля з цілою єрархією, утвореною на зразок парляментської, з делеґатами різних відомств і навіть мали право карбувати монету, яка мала вартість серед їхніх постачальників. З таких базошівських товариств слід згадати так звану „Галілейську імперію", яка влаштовувала свої свята й огляди у великій залі першого травня або в липні. Ці вистави, між іншим, урочисто анонсовані, чарували всіх танками, картинами, маскарадами та мали такий успіх, що аматорів запрошували офіційно брати участь і в усіх місцевих святах, знаючи, що вони приваблять усі шари людности. Особливо цікаві для нас їхні пародії на судові засідання, де завжди розглядали будь-яку фіктивну заплутану справу (може, від цих вистав народився і класичний фарс „Адвокат Патлен"). Крім паризьких, існувало ще понад 20 провінційних товариств, що влаштовували свої вистави на пересувних возах, на зразок англійських педжентів. З них руанські Базоші залишили нам збірку по над 74 фарсів, соті й мораліте та веселих проповідів. До пуатьєрських Базошів належав і Бляне, що його спочатку вважали за автора „Патлена".

Серед компаній „Дурнів", що утворилися на півдні Европи, найвідоміші були паризькі „Дурні". Вони, очевидно, були зв'язані з Базошами, бо, віддаючи їм свої „соті", одержували від них їхні фарси й мораліте. Крім того, частина „Дурнів" водночас належала й до Базошів.

Про Школярів ми вже згадували, коли говорили про початок комедійного жанру середньовіччя. Тепер додамо, що з них найвідоміші Наварський Коледж, де 1315 р. ми читаємо заборону виставляти „Ганебні

ігри на свято св. Катарини та св. Миколи", і де 1426—31 р. виставляли французькою мовою мораліте,—та студенти медицини в Монпельє, що виставляли також народньою мовою „Воскресіння абата". Слід, однак, сказати, що під маркою школярів часто збиралися акторські компанії, що нічого спільного з школярами не мали. Ці мішані компанії так само, як компанії студентів—„голіярдів", мали навіть своїх наслідувачів-підробників.

З репертуару цих комедіянтів-аматорів слід відзначити перш за все так звані „веселі проповіді". Вони з'явилися вперше в релігійній драмі, коли їх почали додавати для того, щоб ужвавити дію та розважити глядачів, стомлених серйозним видовиськом. А коли незабаром духівництво, обурившись з їхнього іноді непристойного змісту, вигнало їх геть із церкви, вони цілком і перейшли до свят „Дурнів". Побудовано ці „Веселі проповіді" на зразок справжніх релігійних, але зміст їх—це пародія на все релігійне. Матеріялом для них є й біблійні події, звичайно відповідно перекручені, і справжні проповіді, але з додатком непристойностей, що викликали почуття, протилежне побожності. Іноді „Дурні" виголошували проповідь з нагоди якоїсь життьової події, викликаючи нестриману веселість та регіт. Мова й дотепи цілковито відповідали сюжетові й смакові глядачів. З них відома, наприклад, „Весела проповідь, щоб посміятись", або ще „Проповідь на одруження"—перероблений текст „Audi, filia, et vide", справжня пародія, що бавила слухачів.

Поруч з цими творами виконували ще „Монологи", які можна розподілити на три групи: актор говорить: 1) про свої почуття, 2) про свою пригоду, 3) вихваляє свої здібності й властивості. З них дуже видатний як з боку сюжету, так з боку форми є монолог третьої групи „Вільний стрілець з Баньйоле" („Franc archer de Bagnolet"). Темою його є самопевність та пиха салдата-боягуза, що на словах перейнятий завзяттям, а насправді боїться власної тіні. Значіння цього монологу нам буде зрозумілішим, якщо згадаємо, що вільні стрільці—була нерегулярна армія, щось на зразок національної ґвардії. Але вона не виправдала довір'я і наприкінці почала знущатися над громадянами (1448). Звідси й постав вищезазначений тип.

Звичайно, в такім творі було багато шаржу, проте образ був дуже вірний. Цей сюжет, сполучений з легким стилем, сценічністю дії, справляв цілковите враження фарсу, відрізняючись від нього лише малою численністю дієвих осіб.

Так само мало відрізнявся від фарсів той репертуар, що його виставляли „Дурні". Члени цього товариства, разом із своєю назвою, здавалося, набули права говорити всім правду у вічі, так само, як згодом це право мали „дурні" при королях. Отже, спочатку вони використали це право тоді, коли їх запрошували брати участь у містеріяльній виставі, тобто сказати пролога або закінчити виставу веселим жартом. Звичайно, їхні вибрики зрідка стосувалися близько самої вистави, а частіш були сатирою на всім відомі місцеві події. А згодом, вийшовши поза межі церкви, їхні інтермедії обернулися на самостійні вистави. Отже, їхні „соті" (sotties) можна поділити на „соті-парад", що становили частину релігійної драми, і на великі *comi*, що їх виставляли Базоші, або веселі товариства. Ці *comi* (sotties) іноді втручалися в царину мораліте, тимчасом від фарсів відрізнялися лише одягом виконавців. З перших відомий „Дрібнички", соті, де немає дії, а просто діялог трьох Дурнів, що становить 571 вірш на сюжет приказок, байок та непристойностей. Зразком другого типу є соті, що посідає почесне місце

з історії середньовічної комедії, а саме—„Гра Князя Дурнів та Матері Дурнів". Цю п'єсу Гренґуара (661 вірш) виставляли наприкінці карнавалу 1512 року, вкупі з кількома мораліте. Дехто гадає, що ця вистава відбулася з наказу короля Людовіка XII, який хотів, використавши право Дурнів говорити все, привернути до себе громадську думку. У цім соті, де мати Блазнів втілює Церкву, де говорять про духівництво, що занадто кохається на грошах, де говорять про отруту Борджія (сатира на державні злочини), можна вгледіти лише одну мораль: не треба занадто довіряти нікому (тобто Церкві). І тут, як у більшості соті, ми бачимо винахідність задуму, швидкість дії, жвавість постатей, легкість стилю та влучну дотепну сатиру. А звідси вже недалеко й до фарсів.

Слово „фарс" походить від слова „farcir"—„начиняти" і буде нам зрозумілим, якщо згадаємо, як Дурні начиняли сатиричним або непристойним змістом релігійні проповіді. Головний сюжет цього драматичного твору є сатира. Вона зачіпає і пригоди сімейного життя, і громадську роботу, і осіб, що стоять на найрізноманітніших щаблях соціяльної драбини. Не минають її пазурів і політика, і релігія, і побут, і звичаї. Особливо багата група фарсів, що говорять про невдале одруження. З них були дуже розповсюджені: „Упертість жінок", „Вельможа", „Курник" тощо. Друга група фарсів зачіпає різні соціяльні становища та ремества і має чимало фарсів-сатир на вельмож, що хоріють на скнарість, розпусту та шахрайство. Наприклад—„Вельможа та його паж", „Два чоботарі". З фарсів-сатир на вільні професії—„Навчання та його учень", „Студент Мімін". Нарешті, хоча політична сатира та релігійна й моральна були розкидані по всіх фарсах, є окрема група, присвячена й цим сюжетам. З політичних відомі—„Нові люди", „Пастух"; з релігійних—„Шкільний навчитель", „Міська мати"; з моральних—„Бики", „Покоївка". Усі ці фарси, не зважаючи на чимало непристойних виразів, добре прислужилися розвиткові свідомости тогочасних глядачів.

Зразок твору, де з'єдналися всі цікаві для нас властивості фарсів, а саме—прекрасні картини побуту й звичаїв, жваві нариси характерів, драматично-побудовані й барвисті монологи, мистецьке розвинення дії,—це фарс „Адвокат Патлен", такий поширений, що дійшов до нас у 25 різних рукописах.

Адвокат Патлен не має клієнтів, а значить і грошей. Проте, жінка його вимагає на сукню доброго сукна. Різними хитрощами Патлен здобуває це сукно в борг, але коли надходить час виплати, він удає з себе тяжко-хорого, і на всі вимоги крамаря сплатити борг жінка Патлена відповідає сльозами та обуренням, ніби вона й не знає про сукно. Однак, коли цей крамар подає позов на свого пастуха, що зарізав кількох овець, Патлен виступає оборонцем цього пастуха і радить підсудному на всі запитання судді відповідати „бе-е-е-е-е-е". Побачивши на суді Патлена, крамар очам своїм не вірить, і, замість обвинувачувати пастуха, починає правити гроші з Патлена. Ця сцена суду, коли Патлен говорить про вівці, крамар—про сукно, а суддя нетерпляче просить його повернутися до овець, була кульмінаційним пунктом фарсу і викликала нестримний регіт у глядачів. Не дурно речення „revenons à nos moutons" [1]) обернулося на ходячу приказку. Нарешті суддя, задурений галасом, обурений беканням пастуха, відмовляє крамареві, але, коли задоволений Патлен починає правити із свого клієнта гроші за допомогу, він чує від нього таке саме „бе-е-е-е-е-е".

---

[1]) „Повернімось до наших овець".

Отже, цей фарс, що має 1599 віршів, є не що інше, як низка веселих витівок, об'єднаних одною темою. Автори цих витівок уникають судової кари, але їх карають такі ж самі шахраї. Звичайно, тут немає моралі в нашім розумінні цього слова, але персонажі запозичили свої звички в тієї доби, ті звички, що наслідував і сам Людовік XI із своїми міністрами. Отже, середньовічний театр, поступово вдосконалюючись, створив шедевр, який можна порівняти з багатьма творами нової комедії, і порівняння буде не на користь останньої.

Якщо ми повернемось тепер до Німеччини, ми побачимо, що там розвинувся не фарс, а так званий фастнахшпіль.

Ще здавна в Німеччині існував звичай на масниці переодягатися й ходити по домівках, співаючи та танцюючи, а за це одержувати від хазяїв деяку плату. Згодом для таких видовиськ установили навіть певні правила: попереду йшов вісник, що сповіщав усіх про процесію. Прийшовши в хату, ці непрохані гості спочатку розповідали, хто вони та чого прийшли, а далі починали танцювати. Танки були не прості, а драматизовані і мали багато дії. Найулюблені з них були танок півня й танок списів. Найбільш розвинувся фастнахшпіль у Нюрнберґу, звідки ми маємо кілька текстів тих забавок, що виставляли перед танками. Найпростіший з таких був „Гра про 12 попівських служників", що був просто низкою сцен кумедного змісту. Згодом усі ці окремі сцени почали з'єднувати в одне ціле, і тоді утворився той фастнахшпіль, що його ми знаємо, як певний драматичний твір. З сюжетів найвидатнішими були—лікар-шарлатан одурює хорого селянина, як, наприклад, у „Грі про хорого селянина й лікаря"; або судять селянина, здебільшого чоловіка або жінку, за їхні сімейні справи; із „судових" фастнахшпілів ми зустрічаємо також один, присвячений хоробі „танавешель", що лютувала 1414 р. та вчинила чимало шкоди. Танавешеля засуджують до смертної кари. Існував також фастнахшпіль про сватання, що був просто низка діялогів поміж батьками та нареченими. Але згодом фастнахшпілі ускладнюються і сюжети беруть уже з народніх анекдотів, а то й просто з книжок. Це позначається й на розмірі п'єси. Первісна п'єса мала 350 віршів, тимчасом, у подальших це число збільшується. Найдовша була „Гра про Нейгарта", що поділялася на 13 сцен та мала сюжетом одвічну боротьбу привілейованих кляс із селянством. Тут є багато танків та розваг і яскраво проведено паралелю поміж лицарями та селянами, але з надзвичайно-буржуазним забарвленням: тимчасом, як фарс завжди підкреслює здоровий розум селян і висміює напундючених вельмож, тут ми бачимо цілком протилежне: селяни, що святкують травень, напиваються, сваряться, їхні обличчя огидні, їхні прізвища смішні, їхні дотепи брутальні, і взагалі все скеровано на те, щоб показати їх якнайневигідніше; і фастнахшпіль схиляється перед лицарями з їхньою ввічливістю, шаржованою пошаною до дами та штучністю афектованих манер.

З технічного боку фарс мало відрізнявся від містерій. Дієві особи не входили на кін, а перебували на ньому весь час, чекаючи своєї черги виступати. Перед виставою виходив „вісник", що пояснював п'єсу і спочатку, і в середині дії. Щодо влаштування кону, він був різний: у Нюренберґу його не було зовсім, у Франкфурті-на-Майні грали на майданах під голим небом, у Любеку був пересувний кін. Крім того, в Любеку вже існувало постійне товариство, що мало обов'язок на масниці організовувати різні ігри та розваги. XVI ст. в Нюренберґу влаштували постійний кін.

Від XV століття до нас дійшли прізвища двох авторів фастнахшпілів—Ганса Розенплюта й Ганса Фольца. Але чимало поширив теми

фастнахшпілів автор з XVI століття, чоботар Ганс Закс (1494—1576). Він протягом 10-ти років написав понад 65 фастнахшпілів, але, не зважаючи на таку продуктивність, усі вони відзначаються змістовністю та старанним обробленням. Наприклад, для 13 своїх п'єс він запозичив сюжети в „Декамерона" Боккаціо, для 4-х—з оповідань про народнього героя Тіля Ойленшпіґеля і навіть використав збірку веселих анекдотів, де теж запозичив 8 сюжетів. Очевидно, він добре знався на історії Греччини та Риму, бо й там знайшов для себе матеріял, написавши „Олександр та Діоген", „Фалес та Солон". Але, обравши сюжета, Закс не наслідував сліпо оригіналу, а відміняв його так, як вимагала його творча фантазія. Отже, дієві особи, запозичені з чужих країн, набували в нього сучасних, властивих його землякам рис. Далі, він відступив від звичаю випускати на кін одразу всіх дієвих осіб: вони приходять і виходять залежно від дії. Тому, хоча його фастнахшпілі з боку грубости й пристойности недалеко відступили від інших п'єс такого сорту, проте влучні описи характерів і поетичні властивості його творів підносять їх над інші подібніми.

Найраніший його твір була „Різанина дурнів", де лікар робить хорому операцію та витягає з нього дурнів скнарости, заздрощів, піяцтва, лінощів тощо. Наприкінці лікар розказує, як треба жити, щоб ці дурні не могли опанувати людину. Далі, відомий також фастнахшпіль, де сюжет запозичено з Тіта Лівія; цей твір доводить, як хороше бути стриманим і скільки шкоди чинить зайве базікання. Деякі з його творів присвячено побутові міських мешканців з їхніми безглуздими сварками: тут ми бачимо, як одна тема сварки має три різноманітні варіяції, бо один випадок був за причину сварки в родинах пана, носильника й двірника. І автор так удало передає кольорит та мову кожної верстви, що п'єса зацікавлює, не зважаючи на свою ніби одноманітність.

Слід сказати, що Ґете для свого „Фавста" подекуди використав мову й сценічні засоби Ганса Закса.

Цей автор відомий в історії середньовічного театру не лише як автор, але й як організатор вистав. За його часів вистави відбувалися або в манастирях, або по заїздах „Золота зірка", „Золотий лебідь", „Лайнбірський двір". Грали двічі на тиждень, від січня до лютого, і за акторів були так само, як по інших країнах, не фахівці, а різні ремісники, причому деякі зажили на цьому полі діяльности великої слави.

Однак, так блискуче розпочатій кар'єрі німецького комедійного театру не судилося розвинутись. Війни, релігійні та політичні, спустошували міста й села, ремісники гинули на далеких полях бойовиська, інші вмирали від хороб та голоднечі, і грізний привид смерти протягом довгих 30 років XVII століття нищив культурні й освітні надбання німецького народу. І коли змучена країна мала, нарешті, змогу подумати про щось інше, крім набоїв та поранених, зросло вже нове покоління, що мало трохи інші погляди на мистецтво, аніж його батьки. Так закінчилося середньовіччя в історії німецького комедійного репертуару.

II. Техніка та організація середньовічного театру

Усупереч античности, за часів середньовіччя театр не мав для себе постійної будівлі, а для кожної вистави споруджували щось на зразок кону, але негайно після вистави його знищували. От чому від середньовіччя ми маємо далеко менш пам'ятників театрального мистецтва, аніж від античности.

Для того, щоб мати хоч приблизний образ середньовічного кону, слід перш за все згадати, що на світанку театрального мистецтва дія відбувалася здебільшого біля церкви, а літургійна драма—і зовсім у церкві. І кін, де виставляли „Гру про Адама", аж ніяк не нагадує містеріяльного кону XV століття: ми вже говорили про нього—він був дуже простий. Але, крім такого, так би мовити, нерухомого кону, існували ще „пересувні кони". То був просто віз, що брав участь в урочистих походах на дні великих свят. Особливо типовий був такий кін на колесах для Англії, де він мав назву „педжент". Ось як розказує англійський архідіякон Роджерс про таку виставу:

„Грали в понеділок, середу та п'ятницю на Трійцю. Кожне товариство мало свій педжент, тобто високу двохповерхову будівлю, що пересувалася на колесах. У нижчім, закритім, поверсі актори переодягалися, а на горішнім, одкритім, грали. Таким чином, усі глядачі могли все бачити й чути. Вистави відбувалися на кожній вулиці, бо всі педженти грали одночасно, і на кожній вулиці був якийсь з чергових конів: починали з будинку бургомістра та обходили все місто. Кожна вулиця могла бачити все призначене на цей день, бо, відігравши своє, кін пересувався далі, а його місце заступав дальший у черзі".

Однак, слід гадати, що ці примітивні кони не зовсім задовольняли глядачів, бо в плані Донауешингена від XVI стол. ми читаємо зовсім щось інше. А саме—там кін будували посеред вулиці, так, щоб глядачі могли споглядати видовисько з усіх боків і з вікон будинків. Іноді таких вуличних споруджень було кілька, і вони різнилися від пересувних лише тим, що там кін пересувався між глядачами, а тут, навпаки, глядачі ходили поміж конами. І те й друге було аж надто примітивне, і таке мистецтво було лише переходовий щабель для дальшого. Іноді, читаючи план будь-якої містерії, хоча б містерії XVI ст., дивуєшся, де можна було розташувати оті 22 спорудження: пекло, Гетсіманський сад, масличну гору, дім Ірода, дім Пілата, колону, біля якої б'ють Христа, колону, де сидить півень, дім Кайяфи, дім Анни, дім таємної вечері, чотири могили, розпяття, чотири хрести розбійників, склеп спасителя, небо. Крім того, кін розподілявся на три частини, сполучені воротьми, а на кін вели окремі ворота. А це робили дуже просто: скрайні точки на кону були рай та пекло, а між ними розташовували низку лож різної архітектури й різних розмірів, залежно від того, що саме вони зображували. Так, у „Страдах господніх" у Валенсієні 1547 року було 11 лож: рай, заля, Назарет, храм, Єрусалім, палац Понтія Пілата, житло єпископів, золоті ворота, озеро, чистилище й пекло. І всі ці будівлі були дійсно лише ложі, що їм надавали гучної назви міста, храму або палацу. У дійсності то були відповідно прикрашені клітинки. Палац Ірода прикрашували двома колонами, а кріселко заступало трон. Клапоть стіни з воротьми зображував Константинопіль, дерев'яна хата з ліхтарем—собор у Толедо і один намет—табір французького короля. Іноді присутність дієвої особи допомагала глядачеві догадатися, що то за місце було перед ним. Іноді над відповідними декораціями робили написи. Якщо на виставу можна було витратити більше грошей, замість таких лож робили роскішні стилізовані павільйончики, але знову таки маленькі. Звичайно, найбільш уваги звертали на обладання раю та пекла. У раю сидів на золотім троні бог, оточений янголами в сяйві золотого проміння. Праворуч нього стояли Мир та Милосердя, ліворуч—Правосуддя та Істина. Янголи тримали в руках музичні струменти; якщо вони не вміли грати, за них грали спеціяльні тут же сховані музики. Якщо містерія починалася створенням світу, бог спочатку творив емпі-

рей, тобто розгортав за раєм червону завісу, а далі, розгортаючи білу завісу, творив кристалічне небо. Вхід до пекла зображували, як пельку страшного опудала, і коли вона відкривалася, звідти пашило полум'я, чутно було зойки грішників і брязкіт ланцюгів. На даху пекла сидів сам сатана. Поруч пекла часто-густо містилося чистилище, зображуване в'язницею, де крізь ґрати дивилися Адам та Єва. Бажаючи показати озеро, очевидно, ставили діжку з водою. Крім того, на кону існували підвищення, звідки актори могли зникати, як здавалося глядачам, під кін; для цього в певних місцях робили отвори. Так зникав Христос після зустрічі з мандрівниками, і так само, коли зображували воскресіння його, він зникає в однім місці, а далі, перейшовши під коном, з'являється перед глядачами в раю. Часто-густо кін відокремлювали від глядачів огорожею.

До нас дійшли дві мініятюри, що малюють середньовічний кін. Один кін для містерії св. Аполонії має довгувату форму і підвищується на 4—5 футів над землею. Підвищення закрито дошками. Задню частину кону огороджено ярусом, а в ньому зроблено перегородки для дієвих осіб. Рай і пекло містяться на протилежних кінцях кону, і актори спускаються з них сходами вниз. Разом на кону намальовано щось із 200 дієвих осіб.

Друга мініятюра фарбами зображує мізансцену до „Драми Страд", що її виставлялося у Валансьєні протягом 25 днів у середині XVI ст. Вона показує так зване „decor simultané", одночасну декорацію, коли ми на кону бачили одразу всі місця дії. Тут рай та пекло—на своїх звичайних місцях. Голова дракона, утворюючи вхід до льоху, може вміщати в себе кількох чоловіка. На першому плані від глядачів міститься три або чотирикутня башта, що, очевидно, теж закриває вхід до льоху. З нижчої частини другої стіни і виступає голова дракона, зроблена з каркасу й обтягнена полотном. Перекидний місток з'єднує башту з в'язницею, що стоїть на другім плані. Лівіш на першім плані зроблено озеро з корабликом. На другім пляні за в'язницею стоять золоті ворота й будинок єпископів. Далі стоїть замчище, маючи вигляд укритої дахом бесідки, а за ним видко місто Єрусалім. Для останнього там ставлять стіну з воротами й двома баштами, а за ними—якусь будівлю. Ще далі стоїть храм у вигляді бесідки на підмостках, з трьома сходами, чотирма колонками та вершечком. За ним видко ворота й стіни міста Назарету, з майданчиком, огородженим тином і другими воротами; нарешті, на передньому пляні врівень з пеклом міститься ліворуч від глядача рай, теж на зразок бесідки з дахом на чотирьох колонках і двома сходами. Угорі цієї бесідки поставлено щит з намальованими на нім постатями. Навколо щита є довгувата рама з намальованими янголами, і ця рама за допомогою певного механізму крутиться навколо щита. Отже, слід гадати, що в лаштуванні такого кону брали участь і художник, і машиніст, і тесляр. Механік мав бути такий, з досвідчений, щоб відати всю піротехнічну частину.

Щодо ефектів, ми в містеріяльних виставах, поруч з абсолютно простими, як, наприклад, падіння стін підчас облоги, бачимо й такі складні, як вогонь у пащі дракона або на кінці райських сурм. Багато заходів уживалося й до того, щоб дати глядачам, пожадливим до тортурів та катувань, змогу якнайреальніше побачити ці події на кону. У таких випадках через отвір у підлозі людину підмінювали ляльком і з нею вже робили все те, що треба було зробити з людиною. Одного разу, коли треба було когось спалити на вогні, ляльку наповнили кістками й тельбухами, так що справді дхнуло паленим м'ясом. Для таких сценіч-

них трюків існувало й відповідне приладдя, як от фалшиве свердло, щоб вичавлювати очі, механічний стіл, щоб здирати шкіру, штучне черево, щоб його можна було цілком реально різати, і манекен людської голови. Відомо, що голова Павла, після того, як її стинали, тричі стрибала, і з неї витікали вода, кров та молоко.

Крім того, на середньовічнім кону ми вже досить рано бачимо механічних звірів, як, наприклад, той осел та бик, що в містерії різдвяній ставали навколішки перед новонародженим; або та штучна гадюка, що плазувала на дереві в сцені гріхопадіння; лев, що в діяннях апостолів на кону відкусював руку поганцеві, і верблюд; далі показували двох тигрів, що оберталися на баранів, собаку, що співав. В одній виставі човен з людьми спускався з раю на землю і знову туди підносився.

Бутафорія іноді теж вражає нас фантазією художника й мистецьким виконанням. Навіть у найраніших містеріях ми знаходимо зірку, яку можна було пересувати. Пізніш ми зустрічаємо бутафорські голови тварин, штучні квіти й садовину, що висіли на деревах, штучну зброю, патериці, ліхтарі, смолоскипи. Так само тоді існували вже вбрання й перуки. Побожні громадяни не шкодували витрат, бажаючи здивувати всіх розкішним убранням акторів. Звичайно, в цьому вбранні не було й натяків на будь-яку історичну правду, і єврейські панотці одягали, вбрання католицьких ксьондзів, а Адам і Єва мали червоне або біле вбрання (хоча в цім випадку іноді додержували вказівок казання, випускаючи їх на кін голими). Цікаве було вбрання Христа—куртка з білої овечої шкіри, прикрашена позолотою, білі рукавиці й червоні сандалії. Душу праведної людини одягали в довгу білу сорочку, а душу злочинну—в чорну. З мальовничого боку найцікавіше було вбрання сатани. У містерії, що тривала кілька день, він щодня одягав нове розкішне вбрання, а за це йому для четвертого дня робили ще розкішніше вбрання, але вже на громадські кошти. Існувало навіть спеціяльне братство, що мало обов'язок постачати дияволів і за це мало привілей три місяці перед виставою ходити в такім фантастичнім диявольськім вбранні. Ця справа „постачати дияволів" була досить серйозна, бо в містеріях брали участь понад десять різних сортів цих дієвих осіб. Не дурно ж один середньовічний професор богослов'я запевняв, що на світі є з 3.000.000.000 дияволів. З англійських джерел ми знаємо, що тогочасні аматори-актори вміли користуватися й гримом.

Де ж містилися глядачі в такім театрі? Ми вже говорили, що іноді театри були пересувні, або кін просто будували серед вулиці. Траплялося, що для глядачів будували трибуни на кілька ярусів, де горішні ложі вважали за найкращі, тому обліплювали їх папером і призначали для дворянства й заможної буржуазії. Нижчі місця були дешевші, і глядачі там не лише сиділи, але й стояли. У Відні 1560 р. збудували двоповерхові трибуни з 96 лож, а 1516 р. для вистави „Життя Лазаря" в місті Отен збудували трибуни з 240 лож, обліплених обоями, призначаючи ці місця для духівництва, сенаторів, лицарів та патриціїв міста. В останньому випадку для непривілейованих глядачів збудували амфітеатром лави та сходи, і натовп збирався під наметом, що захищав його на випадок дощу, так само, як і акторів. Кін тут відокремлювали від глядачів рівчаком з водою. Для кожного міста такі вистави були цікава подія, яка примушувала навіть купців припиняти торгівлю і йти на цілий день споглядати видовисько. Взагалі, це було велике свято, і сюди сходилися й усілякі мандрівні акробати, кловни, і в антрактах, коли глядачі відпочивали від п'єси, вони показували свої невеличкі

вистави і часто користувалися з не меншого успіху, аніж перші, в натовпу, що становив понад 80000 чоловіка.

І слід гадати, що їхній успіх був триваліший, аніж успіх їхніх досвідчених братів, бо вже з середини XVI ст. містерія починає занепадати.

Чим же пояснювався цей занепад? Звичайно, тим, що смак публіки покращав, свідомість її потроху почала збуджуватися, і три біблійні цикли, що становили майже єдиний сюжет цих вистав, не могли далі задовольнити глядачів. До того ж усі ці численні катування та тортури могли набриднути й менш вибагливим аматорам театрального мистецтва. Їх далеко більш цікавили ті чорти, дурні й каліки, що становили майже неминучий елемент кожної такої вистави. Це—з одного боку. А з другого, католицьке духівництво, боячись, що такі вистави, де поруч церковних сюжетів трактують і світські, можуть викликати нарікання з боку суворих кальвіністів та реформаторів, само почало вигонити театральний елемент в церковних одправ. Таким чином, нібито все з'єдналося для того, щоб покласти в труну видовисько, що на нього недавно так громадяни, як і церква витрачали стільки коштів. Уже 1527 року єпископ міста Мо вимагав, щоб йому давали переглядати всі тексти містерій, підготовлюваних для вистави. А року 1551 підчас вистави трапився такий бешкет, що довелося знову висвячувати цвинтар, де грали. Однак, не одразу зникла містерія. Навіть уже тоді, як Шекспір чарував глядачів силою свого генія, 1598 року, в Ньюкестлі ще відбувалися містеріяльні вистави. А вигнана з театру живих акторів містерія оселилася в ляльковім театрі, та так міцно, що незадовго до наших часів можна було її зустрінути на цім своєріднім кону. Ще й зараз у німецькім містечку *Оберамерґау* щодесять років відбувається така вистава. У ній бере участь 700 чоловіка. Відбувається все дуже урочисто: вранці в день вистави головною вулицею йде оркестра, граючи псалом, а далі починається й вистава, що триває до півдня. Після двогодинної перерви вона починається знову і триває до шести годин вечора. Для нас вона має цілком історичне значіння, як сторінка середньовіччя, що випадково затрималася неперегорнутою у великій книзі історії. Але, бачачи, з яким запалом актори грають, а глядачі сприймають цю містерію, можна зрозуміти, з яким співчуттям зустрічали ці вистави за середньовіччя. Містерію в Оберамерґау й тепер організується колективними зусиллями всіх мешканців села, і таким же чином організовували й улаштовували містеріяльні вистави за часів їхнього розквіту. Але тимчасом, як зараз містерія в Оберамерґау має на меті швидше комерційні інтереси, бо вона збирає безліч чужоземців-глядачів (а це, звичайно, корисно для тубільців), за середніх віків побожне почуття примушувало громадян витрачати сили й кошти, і іноді чималенькі, на те, щоб утілити якусь євангельську подію, бо, як ми вже говорили, все середньовіччя характеризується найсильнішим впливом церковної ідеології на суспільне життя. Приводів для вистав було багато: чи то треба було показати подію, яку святкували того дня, чи треба було подякувати богові за гарний урожай, запобігти якомусь лихові, напр.—чумі, або нападу турків. І кожен, хто брав ту чи іншу участь у містерії, уже був певний, що одержить за це від неба нагороду, бо, допомагаючи виставляти містерію, він ніби допомагав довести ще раз, що небо переможе сатану і його пекло.

Щодо церкви, то вона, як певний сталий заклад, уже не брала участи у влаштуванні вистав, але духівництво звичайно всіма засобами намагалося сприяти їхньому успіхові. Наприклад, 1492 року в Руані не

вистачило грошей для вистави, і духівництво заставило навіть церковне приладдя, щоб здобути коштів на це, як усі гадали, святе діло. Проте, як коштами, так і активною участю у виконанні ролей, відзначалися й самі громадяни. І коли 1500 року п'ять панотців звернулися до міської влади з проханням не дозволити виставити містерію „Стради господні" (в Амієні), містерію виставили, не зважаючи на те, що церква тоді вже почала боротися з ними; міська влада хотіла цих вистав, і протести церкви не допомогли.

Щоправда, місто сплачувало не всі видатки постави, а лише частину їх, даючи або гроші, або плату деяким акторам. Головні ж витрати й взагалі всі клопоти брали на себе вищезгадані братства. В Англії, наприклад, різні частини містерії розподіляли поміж себе цехи: ювеліри виставляли містерію „Три волхви" та давали всі потрібні для неї покраси; виноторгівці брали на себе „Весілля в Канні", де потрібно було вино; містерію „Потоп" розподіляли на дві частини, і першу, де потребували ковчега, виставляли теслярі, а другу, що відбувається на морі,— виставляли рибалки та моряки. Іноді, як виняток, у містерії брали участь не лише аматори, але й професійні актори і навіть цілі трупи комедіянтів. Однак, і ці театральні товариства засновували лише з релігійних міркувань, або з любови до театральної справи. Деякі громадяни так кохалися на мистецтві, що закидали свої справи та з аматорів оберталися на професіоналів.

Відбувалися містеріяльні вистави не щодня, а періодично. Отже, на кожен раз з такими театральними товариствами складалося відповідну угоду. Наприклад, у Валенсієні 1547 року утворили комітет із 13 осіб, що мусіли подбати про виставу містерії „Страд господніх" протягом 25 день. Члени цього комітету брали на себе обов'язок пильнувати мир та спокій поміж тими, хто брав участь у виставі, і всі непорозуміння розв'язувати без втручання суду. А далі, всі члени й виконавці брали на себе кругову запоруку на той випадок, коли вистава з будь якої причини не відбудеться. Цей комітет повинен був приготувати кін, музику, машини, а три особи з його членів—писар, піп та один із приватних громадян—мусіли пристосувати текст і розподілити ролі. Цю угоду підписували так 13 членів комітету, як і виконавці. Отже, утворювалося щось на зразок антрепризи з 51 акціонерами. Виконавці брали на себе обов'язок приходити щодня на проби о 7 год. ранку, а на виставу—о 12. За відсутність, якщо вона була не з причини хороби, штрафували. Крім того, всі актори мусіли суворо виконувати всі розпорядження комітету, а особливо не піячити підчас і після проб. На харчування кожного виконавця призначалося певну суму—для дорослих 18 деньє та для дитини—6. Хто хотів брати участь у прибутках, мусів вносити певний пай—золоте екю, а хто нічого не вносив—задовольнявся тим, що призначав йому комітет. Прибутки розподіляли між вкладачами, адміністраторами та акторами залежно від їхньої заслуги.

Але звідки ж бралися гроші? Справа в тому, що за середньовіччя забули принцип беззаплатности видовиська, і глядачі платили по 10 деньє за звичайне місце та по 12—за почесне. Крім того, існував звичай продавати з авкціону все вбрання, і це давало також чималий прибуток. Щоправда, іноді вистави давали й дефіцит до 30.000 ліврів.

І проте, незважаючи на дефіцити, не зважаючи на те, що доводилося витрачати власні кошти, коли запрошували виконавців для містерії,— тих, хто бажали, було дуже багато. Але за акторів були виключно чоловіки, і до 1550 року відомо лише три випадки, коли в містеріях брали участь жінки, та й то лише в мімічних сценах або в живих кар-

тинах. В Еспанії навіть існував звичай, щоб виконавці жіночих ролей обов'язково носили довгі бороди. З виконавців майже всі намагалися грати ролі, що потребували гарного вбрання, і духівництво цілком використало такі нахили громадян, щоб ще раз поскубти їх на користь церкви, влаштовуючи справжні авкціони ролей. Однак, участь у містерії не завжди обіцяла саму лише насолоду: актор, що грав, наприклад, Христа, мусів кілька годин висіти на хресті та проголосити разом 7000 віршів. А другого разу Іуда провисів на дереві так довго, що його ледве повернули на цей світ.

З постійних спілок, заснованих, щоб проводити драматичні вистави, найвідоміша є братство „Страд господніх", що 1402 року набуло привілею виставляти всі містерії та міраклі. До 1539 року члени його виставляли ці п'єси в державнім помешканні при церкві св. трійці, але 17 листопада 1548 року парлямент зовсім заборонив ці вистави. Цей день вважають за дату смерти середньовічного театру у Франції. Щоправда, братство не загинуло: воно пристосувалося до нових вимог і почало виставляти фарси й мораліте. Однак, йому не пощастило втриматися, і року 1676 Людовік оголосив, що касує його, а майно конфіскує. Так знищили заклад, що в Парижі підтримував щось на зразок постійного театру та був взірцем для багатьох провінційних.

Актор-професіонал з'явився далеко пізніш і, слід гадати, відчув себе таким саме в світському театрі, як і в тих блазнівських вищезгаданих організаціях. Але саме тут, у царині акторського мистецтва, зв'язок нової Европи з античною не підлягає сумніву. Від руйнування Римської імперії переховався та без особливих змін увійшов у середні віки так званий „мім". Це були народні кумедники, співці, музики, танцюристи, акробати й лялькарі, що, очевидно, у Візантії ще набули назви скоморохів, у Німеччині звалися шпільмани, а у Франції—жонґлери (від jaculator joglar—кумедник). Проти них уже IV століття виступає церква, правдиво побачивши в них залишки поганської культури: мандрівний середньовічний актор справді запозичив від своїх античних попередників і звичаї, і прізвища, і вбрання (до речі, то була єдина спадщина, що її одержав середньовічний театр від античности) (див. на фресці Софійського собору в Києві), і їхнє безправне становище. У середньовічних законодавчих кодексах ми знайдемо, наприклад, вказівки, що побитий шпільман може у відповідь ударити лише тінь напасника. У „праві" міста Гамбурґа справа стоїть ще гірше: скривджений шпільман, звернувшися до суду, одержує, крім випадкових, іще й три нові удари. Скоморохів відлучали від церкви, їх забороняли ховати за церковним обрядом, юридично вони були безправні, а проте всі їх потребували. „Бог дав попа, а чорт—скомороха", говорить старе російське прислів'я. І зважаючи на те, що, на думку середньовічної людини, життя на землі є постійна бійка поміж богом та чортом за душу людини, і притому боротьба з непевним наслідком, цілком ясно, що як неможна обійтися без попа, так неможна обійтися й без скомороха. У Московській державі XVII століття цар Олексій Михайлович заборонив „песни петь и сказки сказывать", і скоморохів розігнали на північні околиці. Західньоевропейські шпільмани та жонґлери влилися в блазнівські братства і існували далі, не зважаючи на те, що їхнє соціяльне становище мало поліпшилося протягом доби так званого Відродження. Не менш переслідували комедіянтів-аматорів, і не дурно ми можемо найкраще вивчати їхню історію з актів обвинувачення. Наприклад, 14 серпня 1442 року парлямент заарештував базошів, що грали, не зважаючи на заборону. Року 1476 цю заборону повторили, загрожуючи покарати неслухняних

різками на площі Парижу. Король, мовляв, забороняє всім клеркам та службовцям суду й Шатле, до якої б категорії вони не належали, виконувати прилюдно фарси, соті, мораліте та інші ігри під загрозою усунути з посади та заслати. Автора сатири, скерованої проти короля та його міністрів, Анрі Бода, колишнього базоша, заарештували вкупі з 4 клерками. Лише завдяки тому, що він мав понад 50 років, і тому що члени парляменту сварилися з двірськими вельможами, його тримали у в'язниці лише чотири місяці.

Так само й університет 1462 року скаржиться на те, що його студенти виставляють „безчесні п'єси", та забороняє кожну з них, що зачіпає князів та вельмож. 1483 року, під натиском парляменту, університет пропонує завідувачам коледжів переглядати всі п'єси, що їх мають виставляти школярі, та не дозволяти сатири на вельможних осіб. Однак, ці заборони, очевидно, не дуже вплинули на аматорів-школярів, бо занадто вже часто доводилося їх повторювати. Напр., 5 січня 1516 р. парлямент знову наказує завідувачам коледжів заборонити учням виставляти фарси, соті, скеровані проти короля й королеви, родовитих вельмож та їхнього почоту. Але ці вистави не припинилися; це доводить нам новий наказ 1579 року, що його видали після занадто сатиричних фарсів, виставлених у коледжі Плессі. Але цікаво, що цензура, яка розквітла за царювання Людовіка XI і трохи пом'якшала за Карла VIII, зовсім замовкла при Людовіку XII. Звичайно, це пояснюється не любов'ю „обожаемого" монарха до свободи слова. Простісінько, „добрий король", почавши боротьбу з папою, хотів мати на своїм боці нарід. Але, давши до певної міри волю сатирі, він, однак, поставив їй певні межі: він, мовляв, дозволяє базошам говорити про себе й свій двір, однак, вони не сміють говорити про королеву, його дружину, інакше він звелить їх усіх повісити.

Далеко гірше стояла справа за царювання Франціска I. 1516 р. три актори виставляли фарса, де говорили, що двір порядкує Дурна Мати, і що вона забирає все собі. За це їх посадовили у в'язницю. Просидівши там три місяці (між ними був і знаменитий Понтале), вони втікли й переховалися в церкві Кордельєрів, чекаючи, поки з нагоди повернення королеви до Парижу їх звільнять від кари. За аналогічний фарс актора-автора Крюшо 1515 року, з наказу короля, добре попобили, а потім, зав'язавши в лантух, хотіли вкинути в річку, і врятувався він лише через те, що був духівником. Так само і в провінції цензура простягла свої пазурі на сатиричну творчість. Напр., в Аміені, року 1555, певний наказ дозволяв акторам виставляти мораліте й фарси, однак „чесні", без „непристойностей", а року 1559 новий наказ вимагав, щоб усі ці вистави спочатку переглядали відповідальні особи міста.

Не дивно після всього цього зустрінути, напр., у біографії Мольєра, сторінки, які доводять, що навіть великий „Комедіянт короля" не міг уникнути спільної участи, і церква його засудила: адже він був автором „Тартюфа".

За Creiznach'ом, Petit de Julleville та Боянусом.

III. Відгуки середньовічного театру на Україні XVII ст. (шкільна драма)

Важко напевне сказати, чи були якінебудь театральні елементи в старовинних розвагах світського характеру, що існували в нас од найдавніших часів переважно серед вищих кляс—князів і боярства. Була колись у нас одна така верства людности, що зробилаорозвагу та гру своїм

фахом. Це—так звані „скоморохи", назва яких, певне, походить од латинського слова mascara—машкара, „веселі люди", що іноді цілими юрбами ходили з „гуслями, сопелями и всякими играми и делеси неподобными".

Початок театру припадає в нас на часи культурно-національного руху кінця XVI та початку XVII століть, що виник на Україні після злучення її з Польщею р. 1569. Р. 1596 після численних, але невдалих спроб, польському панству, за допомогою почасти й литовського, що намагалося дійти прав польської шляхти, пощастило зламати опозицію литовського магнатства та остаточно прилучити Литву, а разом із нею й українські землі, до Польщі.

Це була причина великих змін у стосунках кляс на Україні, що стала однині складовою частиною Польщі; українське панство, щоб зберегти свої права, мусіло пристосуватися до нових умов і зріктися своєї мови та релігії, що були тоді ознакою національної приналежности, і після недовгого опору сполонізувалося. Але українське селянство і особливо міщанство, поставлене в тяжке економічне становище через розвиток панських фільварків і занепад міського життя, розпочало довгу й уперту боротьбу із своїм клясовим ворогом—шляхтою. Братства, зробившися звичайною формою організації опозиційних до польського панства й духовенства елементів і насамперед організації міщанства, поруч з іншими культурними закладами почали заводити школи.

Отже, і в наших школах почалися шкільні, переважно релігійні, вистави на зразок єзуїтських. Найраніші згадки про театр на Україні сягають ще кінця XVI ст. Найстаріші датовані драматичні сцени, українською мовою писані, є дві інтермедії 1619 р. Написав їх поляк Якуб Гавватович додатком до своєї ж п'єси польською мовою „Смерть Івана Хрестителя", складеної і виданої в Каменці Струмиловій, у Галичині. Треба думати, що в Галичині взагалі з'явилися перші наші вистави, і це легко зрозуміти, бо Галичина географічно була найближча до Польщі, і в ній частіше бували й вистави польські.

Від першої половини XVI ст. ми маємо вже цілком певні відомості про українські вистави там, як, напр., про виставу п'єси на пасійну тему ставропігійського священика й учителя львівської школи Іоанікія Волковича „Розмышления о муце Христа Спасителя нашего", 1631 р. До першої половини XVII ст. належать іще декілька недатованих, здебільшого неповних п'єс, як уривки про архангелові віщання Марії, пролог та епілог з якоїсь різдвяної п'єси та ін. Від тридцятих років XVII ст. є вже звістки й про вистави в Києві в Києво-Могилянській Колегії (пізніш Академії), що її свіжо заснувало братство та реформував Петро Могила. Ця школа, як відомо, зробилася XVII і XVIII ст. осередком нашого старого театру. Більшість п'єс кінця XVII та першої половини XVIII ст. написано й виставлено в її стінах, але, крім того, і майже всі інші п'єси того ж і навіть трохи пізнішого часу (XIX ст.) більшою чи меншою мірою одбили на собі вплив київської шкільної драми.

Звісток про вистави в Могилянській Колегії протягом XVII ст. маємо небагато, бо бурхливі події часів Хмельниччини й епохи Руїни не сприяли культурній роботі. Тільки за часів гетьманування Мазепи, коли скінчилися довголітні війни, в Академії складають і виставляють драми. Але важка політична атмосфера одбивала в київських професорів охоту влаштовувати вистави, бо, тодішнім звичаєм, треба було тут співати панегірики владі, і тому від часу повстання Мазепи (1709) та до самої смерти Петра (1725) ми не маємо слідів од вистав в Академії. Вони поновилися р. 1727, коли за Петра II зроблено українцям деякі полегшення, і з перервами дожили до 60 р. р. XVIII ст.

За цей час у соціяльно-економічнім житті України відбулися великі зміни: російський уряд після довгих та послідовних репресій мусів нарешті змінити свою політику щодо козацької старшини і надумався привернути її на свій бік різними привілеями, приймаючи її на службу, даючи плату, чинш, а також і поміщицькі права над селянами. Московський уряд разом із тим обмежував національні права українців, усіляко затримуючи розвиток української культури та поширюючи російську. Козацька старшина, рятуючи свої соціяльні привілеї та економічні вигоди, мусіла цьому скоритися і почала втягатися в російське культурне життя, засвоюючи російську мову та їдучи вчитися до Петербурґу. Київська Академія повернулася тепер на вузько-духовну школу із застарілою схоластичною наукою, що цілком не відповідала вимогам часу. У ній ще держалася традиція робити шкільні вистави, але драматичні форми, що існували там, проти нових п'єс европейських авторів, які виставлялося на російській сцені, були занадто архаїчні і нікого вже не цікавили. У 60 р. р. (поміж 1761—1768 р.р.) відомий русифікатор, ректор академії Самуїл Миславський заборонив зовсім шкільні вистави.

Колишні вихованці Академії, що через усякі причини не могли закінчити курсу, часто посідали місця дяків, паламарів, тощо, при міських та сільських церквах, і перенесли з собою в народ форми старого шкільного театру. Так звані „мандрівні дяки" використовували в уривках старий шкільний репертуар і утворювали нові сцени в такім ж дусі для народніх вистав.

Ці вистави відбувалися або в сільських дяківських школах, або по хатах найзаможніших міщан чи селян. Від цього часу дійшло до нас кілька драматичних творів у дусі старої шкільної драми, з яких найцікавішою була вертепна п'єса для ляльковго театру, що саме тоді набрав найбільшої популярности. Серед міщанства та селянства рештки шкільного театру почасти змінили свій характер і, пристосувавшись до нового оточення, в яке вони потрапили, дожили до початку XIX ст., а в поодиноких випадках—і до часів пізніших.

Те, що старий наш театр був театр духовний і шкільний, до певної міри визначало його характер та форми, що протягом більш, як сто років, мало змінилися: це була схоластична драма на релігійні теми, де тільки невеликою мірою одбилося тодішнє життя, і то переважно в комічних інтерлюдіях. Правда, з початку XVIII ст. до шкільного репертуару внесено й нову, довершенішу форму трагедокомедії п'ятиактної, але й після цього часу з'являлися п'єси старого типу.

Як говорено раніше, зразком для нашого театру був театр єзуїтів. Ще за часів Відродження шкільні вистави визнано за могутній педагогічний засіб. Їх завели по своїх школах гуманісти, а звідти перейняли їх підчас реакції і католицькі педагоги, особливо єзуїти, що вбачили в них не тільки шкільну вправу, а й добрий спосіб поширити релігійну пропаґанду. Вони обрали для шкіл форму містерії, що найбільш відповідала їхній меті, бо була здавна драма релігійна. Але в їхніх талановитих руках архаїчна середньовічна містерія змінилася й пристосувалася до нових потреб часу та шкільного вжитку. Єзуїти витворили навіть окремий тип „єзуїтської драми", що мала різні галузі, залежно від свого завдання й призначення. Пізніш вони використували й нові течії в художній драматичній літературі, внесли до своїх вистав балет та музику із співами.

Найелементарнішою формою старого репертуару був діялог, розмова двох учнів на якусь тему, часом низка запитань і відповідей суто-схоластичного ґатунку,—це була звичайна шкільна вправа.

Діялог проказували учні без жадної сценічної обстанови, просто в клясі перед товаришами, а іноді, підчас рекреацій чи на якомусь шкільному святі,—і перед ширшою авдиторією з учнів усієї школи й сторонніх. Діялоги являли собою низку запитань і відповідей переважно катехизичного змісту про віру, таїнства тощо, а також і суто-схоластичних, що вимагали знання святого письма та часом незначних його подробиць. До діялогів, що переходили перед ширшою авдиторією, додавано іноді прологи й епілоги. До нас дійшло кілька діялогів, писаних як книжною українською, так і польською та латинською мовами. З них найцікавіший „Бенкет духовний", невідомого автора, кінця XVII—поч. XVIII ст.; цей діялог виставлено в якійсь сільській школі в Галичині; він мав на меті не тільки подати слухачам певні відомості з релігії, а й заохотити батьків надсилати своїх дітей до школи.

До діялогу своєю формою близько підходили й діялогічні вірші на привітання від учнів якоїсь значної особи на різдво чи великдень або при якійсь урочистій оказії. Деякі вчені, напр. П. І. Житецький, думають, що ті вірші розвинулися раніш од драми. І справді, ми маємо такі вірші вже з самого початку XVII ст., напр., вірші Памви Беринди,ченця Києво-Печерської Лаври, надруковані 1616 року. Ці вірші складаються з прологу, промов шести „отроків" про обставини різдва Христового та епілогу; деклямували їх, як видно з прологу, „през деток", тобто, певно, без театральної обстанови.

Головна частина шкільного театру були справжні спектаклі підчас вакацій — різдвяних, великодніх чи весняних, або на якийсь урочистий випадок.

Вистави такі влаштовували учні часом навіть у церквах, але, здебільшого, в шкільних помешканнях, як конґреґаційна заля, трапезна тощо. Щодо загального характеру, то всі драматичні твори XVII—XVIII ст. розпадаються на дві дуже відмінні групи: першу становлять поважні п'єси, здебільшого релігійного характеру,—це була основа шкільних вистав; а другу—комічні інтермедії чи інтерлюдії, що мали там другорядне місце, але одбили в собі найхарактеристичніші риси епохи.

Перша група—поважних п'єс—різноманітна своїм складом, і на підставі формальних ознак у ній можна виділити такі групи п'єс: п'єси містеріяльного характеру з єзуїтськими впливами, малі драми в дусі єзуїтських обробок містеріяльних сюжетів, історичні п'ятиактові трагедокомедії з хорами, урочисті п'єси типу т. зв. „ludi caesaerii („цісарські вистави"); в окрему групу на підставі не формальних ознак, а внутрішньої тенденції треба виділити п'єсу типу moralité. Однорідніші, хоч теж не цілком ідентичні своїм характером і навіть формою, були інтермедії. Перша група п'єс—містеріяльного характеру. До неї належить більшість різдвяних, пасійних і т. зв. колективних драм, що охоплюють цикл пасійних та великодніх подій, описаних в євангелії, а також п'єси на сюжети з житій святих і навіть панегіричні п'єси. Різдвяні, пасійні та великодні п'єси, з яких найбільш визначаються „Действіе на Страсти Христовы списанное" (1785 р.), „Мудрость Предвечная" (1703), „Царство натуры людской" (1698), „Торжество естества человеческого" (1706) та інші,—являють собою здебільшого немудру й часто наївну інсценізацію євангельських оповідань про різдво Христове або про його страждання й смерть та повстання з мертвих.

У них євангельські сцени часто пересипано прообразними сценами з біблії; так, напр., у другій дії п'єси „Действіе на Страсти Христовы списанное" перед сценою молитви Христа в Гетсіманському саду йде сцена молитви пророка Данила.

Композиція п'єс містеріяльного характеру дуже примітивна. Прикладом може бути драма на сюжет з життя святого—„Олексій чоловік божий" 1673 року. Написано її на честь царя Олексія Михайловича і виставлено, певно, на день його іменин (17 березня). Сюжетом її взято життя св. Олексія, сина римського вельможі Євфіміяна. Поруч з виразною аскетичною тенденцією п'єси, запозиченою з єзуїтського театру, в п'єсі позначається навіть політична мета—довести вірне підданство шляхетної молоді студентської московському цареві.

Але вже всі п'єси містеріяльного характеру одбили на собі вплив єзуїтської драми, який виявився в поділі п'єси на акти та яви, і, особливо, в характері окремих сцен. Єзуїти бажали викликати в своїх глядачів побожні думки та високо піднести їхній релігійний настрій. На це вони широко використовували алеґоричні сцени (спадщина середньовічних moralité), за участю різних символічних персонажів, а також часто античних богів (це був пережиток епохи Відродження). П'єси містеріяльного характеру були, отже, найтиповіші зразки своєрідного сполучення елементів старої середньовічної містерії та драматичних форм єзуїтського театру.

Поруч із п'єсами мішаного типу були в нас і п'єси чистішого єзуїтського взірця. Це малі, одноактові, з 4-5 яв складені п'єски, де традиційний містеріяльний матеріял давано в дуже стислій і схематичній формі. Зразками таких п'єс у нас є дві драми М. Довгалевського—„Комическое действіе на Рождество Христово" (різдвяна п'єса 1736 р.) і „Власнотворный образ человеколюбія Божія" (великодня п'єса 1737 р.). У них нема вже такого накопичення подій, як у п'єсах містеріяльного типу, а дано тільки окремі найвизначніші епізоди з якогось євангельського оповідання.

Єзуїти не цурались і нових течій у тогочасній літературі, заводячи в свої теорії письменства, а далі й у свої п'єси правила т. зв. „псевдоклясицизму". Вплив цього літературного напряму в єзуїтській драмі одбився на п'ятиактових „трагедокомедіях" з хорами. Це п'єси Теофана Прокоповича „Владимір" (1705 р.) і невідомого автора (гадають, що Теофана Трохимовича) „Милость Божія, Україну... освободившая" (1728 р.). Однак, усі ці п'єси стояли далеко від реального життя України, тимчасом представники панівних кіл мали цілком реальні життьові завдання. Тому на початку XVIII ст. з'явилася теорія театру, що радила драматургам брати теми з історії чи з оточення та обробляти їх реальніше, даючи типові образи. Зміст обох перших п'єс узято з української історії: у першій описуються події, зв'язані з моментом, коли київський князь Володимир прилучився до християнської віри та почав боротися з поганством, а в другій—оброблено в драматичній формі деякі епізоди повстання Богдана Хмельницького й визволення України „з-під лядської кормиги".

Унутрішньою вартістю особливо цікава „Милость Божа", як зв'язана з тогочасним життям: у ній одбилися погляди й настрої автора; симпатії його цілком на боці козаків і Богдана, як їхнього проводиря, що застерігає старшину від намагання захопити чуже майно. Ми бачимо тут опозицію політиці Петра I і прихильність до автономних планів старшини.

Ставлення до подій зв'язує „Милость Божу" не тільки з тогочасною книжною літературою, а й з народніми думами та піснями, де знаходимо аналогічні погляди і навіть дуже близькі окремі місця та вирази, хоча взагалі релігійні тенденції в освітленні історичних фактів і виказують духовне походження автора. Формою історичні трагедокомедії чимало різняться від примітивних з драматичного боку містеріяльних п'єс; вони

мають складну конструкцію з поділом на акти, кожний акт має певне призначення та ролю в розвитку подій; комічний елемент у них не виноситься поза п'єсу в інтермедію, як у п'єсах містеріяльного типу, а розсипаний усюди, а це надає їм більш життьового характеру й інтересу; дієві особи розпадаються на дві групи—позитивних і негативних і часто характеризуються самими іменами (напр., поганські жерці—Жеривол, Курояд, Пеяр і інші). „Трагедокомедії" являють собою вже довершенішу й цікавішу частину нашої шкільної драми. На історичний сюжет написано й п'єсу, що є в нас зразком т. зв. „ludi caesarii"—царських вистав, які влаштовували єзуїти на честь різних вельможних осіб чи якогось урочистого випадку.

Ці врочисті прилюдні вистави мали дуже помпезний вигляд, з балетами, ілюмінаціями, фейверками тощо. У Київській Академії таку виставу влаштували підчас приїзду до Києва цариці Лизавети Петровни 1744 р. Виставлено п'єсу Михайла Козачинського „Благоутробіє Марка Аврелія", де під виглядом подій, ніби з життя римського цісаря Марка Аврелія, показано деякі моменти з життя самої Лизавети. П'єса була не дуже хитра і змістом, і обробкою, але прикрашав її складний пролог, в якім персоніфікований „Київ" в образі старезного діда вітав царицю, різноманітні „салти" (танці), анаграми й епілог із співами та ілюмінацією.

Не так формою, як змістом та загальною тенденцією відзначаються серед інших п'єси типу moralité. До цього типу п'єс належить „Трагедокомедія о тщете міра сего" Варлаама Лащевського (1742 р.) і „Воскресеніе мертвых" Георгія Конисського (1746 р.).

Такі були головні типи серйозних п'єс нашого старого репертуару. У них, як ми зазначали попереду, своєрідно сполучилися й переплелися впливи двох течій европейського театру: старої середньовічної містерії та шкільної єзуїтської драми. Своєю архітектонікою наша драма здебільшого являла собою таки примітивну ще інсценізацію і далеко нижче стоїть від аналогічних п'єс европейських драматургів-єзуїтів. Унутрішнім характером вона досить специфічна і яскраво одбиває на собі погляди та інтереси тих соціяльних верств, що її витворили. Те, що автори були переважно з ченців, пояснює нам, чому живе життя з його інтересами, боротьбою тут одбилося надзвичайно мало та й то переважно у формі натяків, як, напр., у пролозі „Действія на Стр. Хр. списаного"—сум з приводу громадських воєн часів Руїни, або в „Милості Божій" у тому місці, де „Україна" лякається од самої згадки імени Петра I, такого страшного, ненависного для українців того часу. Зачіпати сучасність автори зважувалися хіба тільки в панегіриках різним „зацним персонам", притулюючи їх здебільшого в прологах та епілогах, або присвячуючи цьому й спеціяльні панегіричні п'єси.

Винятком з цього боку серед усіх поважних п'єс є тільки дві драми moralité, де автори зачепили хиби сучасного життя. Г. Конисский у „Воскресенію мертвых" присвятив кілька рядків судовим звичаям, де царювали „тяганина" й хабарництво, а В. Лащевський по-чернечому обурився проти захоплення европейськими модами, які ширилися тоді на Україні. Далекість від життя серйозних п'єс прибільшувалося ще й тим, що писано їх мало не чистою церковно-слов'янською мовою, якою важко було навіть і говорити про сучасні життьові явища.

Отже, тому наша стара серйозна драма, що яскраво характеризує собою розумові інтереси найосвіченіших кіл українського духовенства й верств заможнього козацтва, разом із тим не могла відограватн дуже великої ролі в суспільнім житті XVII, а особливо XVIII ст.

Цілком одмінної від попередніх серйозних п'єс природи була друга галузь нашої шкільної драми, яка стояла далеко ближче до життя та одбила в собі і побут, і типи, і характеристичні сцени з життя старої України. Це—інтермедії або інтерлюдії (від латинських слів intro—поміж і ludus—гра). Значіння інтермедії було, власне, службове: ці коротенькі веселі сценки відограваво поміж діями головної серйозної п'єси, щоб дати змогу глядачам відпочити й освіжити свою увагу. Вони розвинулися з тих місць у початковій містеріяльній дії, де брали участь не священні особи, а звичайні люди (напр., чоловік, що продавав масло жонам-мироносицям, або римські воїни у великодніх містеріях, жінка Ноя та її подруга в біблійних сценах тощо).

Як і в европейській, так і в українській драмі бачимо два типи інтермедій: одні не різняться від головної п'єси і ніби становлять якусь її частину (така, напр., інтермедія під назвою „Играніе свадьбы" Олексія в драмі „Олексій чоловік Божий"), а іноді являють собою окремі, незв'язані між собою сценки. В українському письменстві інтермедій останнього типу збереглося більше; найстарші з них—це просто наївна інсценізація якогось сюжету анекдотичного змісту, грубий комізм полягає часто в бійці та лайці дієвих осіб; така, напр., інтермедія XVII ст. про гебрея й русина, які сперечалися, в кого більше святих, видираючи один одному по волосині з бороди за кожного святого, поки русин, назвавши 14.000 дітей, страчених од Ірода, не вирвав нарешті одразу гебреєві всю бороду і тим покінчив диспут.

Такого ж характеру й сцена весілля Олексієвого в „Ол. чол. Бож.", де „римські мужики"—назвою, а поводженням і мовою—звичайні українські селяни,—перепиваються на весіллі та заходяться битись. У пізніших інтермедіях, зв'язаних з п'єсами М. Довгалевського та Г. Конисього, крім комічного сюжету, знаходимо вже й інші риси: тут перед нами часто цілі жанрові сценки з реальними подробицями й цікавими типами селян, циган, дяків, козаків і т. ін. Кожний з них виявляє характеристичні риси свого світогляду, поводження, мови; мова українців тут не книжна, а жива народня, часто з виразними ознаками якоїсь місцевости.

Більшість цих інтермедій переважно побутового характеру, із сценами селянського життя, тому вони й відбивали тогочасні соціяльні взаємини.

В одній з інтермедій до великодньої п'єси Довгалевського змальовано ярмаркову сцену, де московські „яриги" ошукують селянина та його сина, викрадаючи в них з воза мішки. В інших інтермедіях дієвими особами виступають то завжди голодний циган, що продає та міняє коні, то єврей, то баба-шептуха, що відгадує мужикам сни, то її конкурентка—циганка-ворожка тощо. Попали в інтермедії і мандрівні дяки, де вони розмальовують фарбами мужика, коли той, побачивши, як вони підгримовують один одного, попросив підмалювати і його; за це інші мужики, побачивши таке знущання з свого брата, вигнали їх киями геть.

Є серед інтермедій і такі, що в них, крім побуту, одбилися також соціяльні та національні тогочасні стосунки на Україні. Часто в них пан лях із своїм орендарем знущаються з селян, то вимагаючи від них різних приносів, то продаючи їх, закутих у кайдани. Такі сцени завжди кінчаються тим, що з'являється визвольник—козак чи москаль, або обидва разом, та визволивши мужиків, запрягають пана й орендаря у воза і виїздять на них із сцени. Отже, інтерлюдії дають досить типові постаті різних суспільних кляс і націй на Україні XVIII ст. Вони

в загальних рисах малюють тодішнє життя з погляду демократичної верстви. Симпатії її на боці соціяльно пригнічених верств і української влади на Гетьманщині.

Живий і реальний характер інтермедій, цілком протилежний серйозній драмі, пояснюється тим, що авторами їх бували не ченці-професори, а здебільшого студенти. Вони малювали там життя добре знайомих їм верств українського селянства та козацтва. Комічне освітлення, якого вони мусіли надавати своїм сценам, не заважало їм, проте, вносити й сюди зовсім уже не комічні картини насильства та експлуатації, що були в них перед очима.

Отже, тому інтермедія могла б перетворитися згодом у більш простору народню комедію реального характеру. У неї і справді була така тенденція: ми маємо дві інтермедії до п'єси Конїського, що зв'язані одним сюжетом і становлять разом ніби дві дії однієї п'єси. Але причини соціяльного й почасти архітектонічного порядку не сприяли цьому, і інтермедія завмерла разом із серйозною драмою, бо з нею вона все ж була надто щільно зв'язана.

З кн. О. Кисіля „Український театр".

IV. Театральні ефекти в старовинним українськім театрі

Школа в руках єзуїтів була найкращим засобом впливати на суспільство та виховувати дітей феодальної аристократії, відповідно до всіх тих ідеалів, що їх ставила собі і конфесійна, і політична реакція XVI ст. Тому шкільні п'єси треба було обставляти так, щоб вони не вколисували глядачів, а, навпаки, справляли на них велике враження і притягали їхню увагу. Коли на Україні за другої половини XVII ст. запанувала реакція православна і, звичайно, утворила сприятливий ґрунт для розвитку єзуїтської шкільної драми, ця українська шкільна драма мало чим різнилася від свого оригіналу. Вона також повинна була відогравати аґітаційну ролю: шляхетська верства намагалася за її допомогою виховувати молоде покоління в дусі своєї клясової ідеології. Опріч того, шкільна українська драма мусіла, на думку своїх творців, впливати й на ширші кола, на кола нешляхетського суспільства.

Не тільки в публіки, що не має історичного погляду на театр, але навіть у істориків театру, закоренилася думка, що досить таки велика галузь видовищ, яка відома під назвою „шкільного театру", була нецікава, а сами спектаклі нудні й нікчемні з боку естетичного, бо мали завдання виключно педагогічні та морально-релігійні. Ця галузь театрального мистецтва виникла в західній Европі і до України перейшла на початку XVII століття, де прикрашувала не тільки напівголодне та одноманітне життя бурсака, але також і різні академічні та публічні свята. Припускаючи, що шкільний театр не мав естетичної цінности для свого часу, ми заходимо в глухий кут: як, заперечуючи, що він не має естетичної вартости,—зможемо пояснити той факт, що цей театр, який базувався виключно на „назидательности" п'єс та побожності оточення,—не зникав на протязі низки століть? Він має майже 300-літню історію в Европі й щось із 200 років існував у нас на Україні.

Було в нім щось, крім побожної фабули, що приваблювало до нього і виконавців, і глядачів. Очевидно (і ми змушені припустити це), в самій будові й розкладі дії, у засобах її сценічного втілення були такі елементи й такі сценічні засоби та способи, які діяли і на виконавців, і на глядачів, умисне чи ні (ми тої думки—що, скорше, навмисне)

підбадьорували увагу глядачів, викликаючи в них естетичні емоції театрального порядку.

Ці центральні засоби втілювати в дію задуми драматурга були двох типів. З одного боку, їх підказував, а то й просто вказував драматург для успішного розвитку фабули (напр., у потрібнім місці п'єси голоси з безодні чи з неба, поява диявола чи божества); з другого боку, вони ставили собі завдання суто-театральні, і хоч автори п'єс іноді давали матеріял, як натяки в тексті п'єс, але саме втілення в дії, звуку, зоровім образі—все це творив режисер, актор і дуже часто—машиніст робив громи, блискавки, робив, що актори провалювалися або літали в повітрі й т. ін. Суть театральної вистави становила, як і тепер, комбінація авторського задуму, фабули, розвиненої в драму, і дії, прикрашеної різнорідними ефектами—„трюками"; і треба сказати, що багато з цих сценічних ефектів, коли б їх ужили на сучасній сцені, викликали б у певної верстви глядачів ряд естетичних емоцій. Старовинний театр мав особливу потребу звертатися до таких специфічно театральних засобів. У п'єсах його фабула розвивалася епічно-спокійно. От чому особливо були потрібні такі театральні засоби, які могли „оживити" дію; до них зверталися обидва—і актор, і драматург.

З самої структури п'єс старовинного українського театру й особливо їхнього діялогу вже видко, що вони мали деклямаційний характер і в них було мало дії. Природна річ, що через те були потрібні такі моменти, які б порушували цю одноманітність деклямації—дією.

Почнемо з переодягання. Олексій божий чоловік у „действе" про нього міняється ризою з старцем (епізод цей узято з життя), щоб його не пізнали, коли втікатиме з батьківського дому.

Крадіжку також використав шкільний театр, як сценічний ефект: у астролога, поки він дивиться на зорі, злодії крадуть опанчу й шапку, а астролог, поспішаючи, падає в яму. Зустрічаємо й шахрайство: „Лакомцу" продають усякі лахи в мішку замість соболів. Бійку, цей універсальний засіб старовинного европейського театру, зустрічаємо і в українському: вояка б'є багатиря. Бої зустрічаємо часто: в „Свобождении Ливонии и Ингерманландии" 1705 р. При цьому природно було, що криваві сцени, як це ми зауважили в іншім місці, були один з найцікавіших моментів, так само, як і в світському театрі. Так, Іакову приносять закривавлену ризу Іосифа, якого продали брати—в „Торжестве естества человеческого" 1706 р.

До числа аналогічних ефектів треба зарахувати й криваву сцену вигублення віфлеємських отрочат до наказу Ірода: воїни рубають їх мечами. „Вождь приносит главы отрочат, и Ирод радуется и венчает и отпускает".

Танки дуже культивувалися в єзуїтській шкільній драмі; звідти вони перейшли й до українського шкільного театру і в панегіричні „действа" Петрівських часів, авторами яких, найбільш правдоподібно, були вчені, що приїхали з України. В „Царстве мира" 1702 р. „сатиры лесные, от гласов труб торжествующего Нерона возбужденные, из лесов исходят и по обычаю своему пляшут". Ми зустрічаємося з ними ж у 1703 р. в „Торжестве мира православного". Також і в п'єсі „Божие гордых уничтожителей уничижение" 1710 р. сатири танцюють у гайку, і сюди орел приносить левят, яких він захопив. Але цей номер виконували не тільки сатири: в п'єсі „Іосиф Патриарх" 1708 р. „Младенцы аравицстіи поют и скачут", причому на рукописі п'єси зберігся й зарис танку „образ хору, як муринчики скакали"—одинокий у цім роді запис старовинної української хореографії.

Треба згадати й про інсценування „поганських релігійних“ відправ, які носять дуже ясні риси пародій на християнські відправи. Що пародії та шаржі в цій—здавалося б, заповідній—царині були не чужі старовинному шкільному театрові, ясно; досить пригадати відомі сцени та карикатурних жерців—Жеривола, Курояда і Пеяра в трагедокомедії Теофана Прокоповича „Владимір“. Тут автор дав волю своїй дотепності, показуючи на особах жерців ненажерливість та піяцтво сучасного йому духівництва. Головну ролю грала не дія, а якраз ця образність сама собою, де над усім переважало завдання дати цікаве зорове враження. Треба було дати матеріял для сцени та її господаря—режисера; часом ним був і сам автор, але це було не завжди. Замало було розповісти про події та дива хоч би в найживішім діялозі: треба було поставити їх перед очі.

Отже, виставу треба було по змозі зробити різноманітною.

Треба гадати, що розмовники були оточені на сцені образами тварин. Улюбленим видовищним ефектом була поява у відповідних костюмах „четырех стран света“—Европи, Азії, Африки та Америки,—коли можливо, то й з почотом. Такий вихід ми знаходимо в „Торжестве мира православного“ 1703 р.

Далеко трудніше та складніше було організувати вставні картини, які показувалися „чрез умбры“, що пояснюють, або як тіневі картини через транспарант, або як виставу на завуальованій сцені. У драмі про Олексія чоловіка божого „Тимофей Афинский на телеги спячій показуется“, а після промов Беотії, Лакедемонії та Евтеї—„бывает з очей людських взятый“.

На сцені з'являлися не тільки „тіні“, але й справжні мерці: так, у другім виході „Действа на Р. Хр.“—„душу обстоят мертвецы“, їх двоє, і обидва вони оплакують грішну душу, чергуючись із співами сумного хору. Засоби та ефекти шкільного театру пречудово важили на характер психіки цього масового глядача, релігійного до фанатизму. Коли взяти на увагу цю психіку, то ці ефекти здадуться нам зовсім не чимсь випадковим та зовнішнім, якимсь теліпайлом, додатком зовнішнім, не зв'язаним із змістом п'єси.

Хоч і яке кепське було освітлення в старовиннім театрі (користувалися з лойових свічок, на кращий випадок—з воскових), але цей театр знав і любив світлові ефекти. Вогняні ефекти—звичайна річ у шкільній драмі, як і в житті XVII—XVIII ст., коли захоплювалися фейверками й усякими іншими піротехнічними витівками. У „Ревности Православия“ 1704 р. читаємо: „абіє огнь, с небесе спад, град зазже и стены градския разсыпашася“. В „Ужасной Измене“ 1701 р. вогняні ефекти іноді з'єднувалися з „провалами“. Ясно, що для постави таких ефектовних сцен потрібний був досвідчений машиніст.

До ефектів, що потребували підготовки та не могли обійтися без машиніста, треба зарахувати різнорідні літання в повітрі. Для них був конче потрібний досвідчений машиніст, щоб не покалічити акторів і не зіпсувати алеґоричних фігур. Так, у „Страшном изображеніи второго пришествия“ 1702 р. „орел со оружием огненным слетев, громко находящіе Ляхи поражает“.

До царини зорових ефектів треба віднести й масові сцени. Їх частенько вживалися в шкільнім театрі, і тим легше було їх уживати,—коли дозволяли розміри сцени,—що виконовців мовчазних ролей завжди було багато.

Для організації масових сцен потрібна була певна вмілість, особливо для таких сцен, як, напр., сцена тиску в натовпі підчас перенесення

тіла Олексія божого чоловіка з дому батьків, де його оплакали рідні, до церкви Апостолів. Уміла організація рухів повинна була ґарантувати певне театральне враження, а не являти собою безформну та безцільну метушню та тупання людей, що не знають, куди притулитися. У найближчій часом п'єсі „Царство натуры людской" 1698 р. до масових сцен треба віднести сцену, коли Люцифер підбурює „янголів на брань" з богом, і сперечання його з Михайлом, „небесным воеводой". Іноді хід серйозної частини п'єси переривалося не інтермедією, а епізодом, що мав зв'язок з розвитком п'єси, але з іншими персонажами, які до того моменту на сцені не виступали. Це також пожвавлювало хід вистави в шкільнім театрі. Так закінчується оживлена такою сценою перша дія драми про Олексія божого чоловіка; після богів, янголів та алеґоричних фігур автор виводить на сцену весільних гостей.

Поважне місце в шкільнім театрі посідали ті персонажі, з якими вже з традиції зв'язувалося уявлення, що вони є втілення певних учинків чи прикмет. Так, богів античної Греції та Риму виконавці й глядачі уявляли в символічних образах людських пристрастей, також і Христос, богородиця, янголи—мали свої певні функції, так само, як і диявол та його помічники-біси. Глядач знав, що з появою на сцені котрогось із цих персонажів зв'язаний той чи інший зворот дії. Драматург користав з цієї обставини, а завданням режисера було використати якнайефектніше появу богів та нечистої сили, щоб справити на глядача якнайбільше враження.

Поява диявола та іншої нечистої сили викликала в старовинного глядача різнорідні враження. Дідько—сміхотун, він любить пожартувати, хоч від його жартів робиться моторошно. Поява його на сцені завжди ефектовна, хоч він звичайний на ній гість.

Смерть була звичайна дієва особа в п'єсах шкільного театру: поява її—один із найчастіше вживаних ефектів. Образ з Апокаліпсису—„Смерть на коне бледном с косою" виступала в „Свобождении Ливонии", де вона нищила шведські полки та немилосердно заганяла їх у пекло до свого приятеля—диявола.

Тепер розглянемо музичні і взагалі звукові ефекти, що їх вживалося в театрі.

Український шкільний театр, здається, дуже часто вживав такого „незамінимого" нічим ефекта, як грім, що вчасно чи несподівано лунає раптом на сцені. У „Царстве натуры людской" 1698 р. промову „Гнева Божия" переривае, де треба, грім, про що повідомляється в ремарці.

Майже так само часто користується шкільний театр і „Гласом с небеси", звичайним у біблійній та житійній літературі. Так, у „Торжестве Естества" „глас" пророкує йому його долю, „слово Божіе ко Авраму с небеси", „голос ангела с небеси к Авраму".

Одним із поширених „словесних" ефектів була „луна", що тотожньо або приблизно точно повторювала останні слова та склади віршів, які казав якийсь персонаж.

Улюбленим ефектом, яким дуже зловживала шкільна драма на Україні, як і в Москві,—були „плачі". І антична драма знає їх, але користується з них уміру. Можливо, що доба сентименталізму в літературі (що вже наближалася), можливо, згадки про народні плачі-голосіння—зробили те, що в багатьох п'єсах ми бачимо цей засіб викликати сльози в глядачів: в „Действе об Алексее" чуємо жалісний плач батька, матері та нареченої над його тілом; плач патріярха Якова знаходимо в „Действе на страсти Христовы".

Щоб естетично вплинути на глядача, плачі іноді з'єднувалися або чергувалися із співами. Дуже добрий приклад такого з'єднання бачимо в „Действе на Р. Хр.“, де „плачет дщерь Сионская о избиении чад своих“. Плач її поділений на три частини і чергується із співами хору; повторюється спів три рази, збудовано його на взірець античного. Спів сам собою був один із найулюбленіших засобів шкільного театру впливати на публіку. Уже не перераховуючи випадків звичайного засобу — закінчувати співами великі частини драми, ми і в середині дії знаходимо досить випадків внесення до драми вокального елементу.

До числа засобів, щоб надати різним персонажам комічної рельєфности, служило заведення в розмову акценту. Мова вистав на Україні була в основі своїй слов'яно-українська,—для відзначення на цім тлі тих чи інших дієвих осіб, щоб точніше конкретизувати їхній загальний вигляд, таке акцентування було надзвичайно вигідним допомічним засобом. Це було тим більш вигідне, що його рівночасно пожвавлювали реальні риси і тим утворювався й комічний ефект для невибагливої та малокультурної публіки. Внесення живої народньої мови було одним із засобів притягнути увагу глядачів: через те утворювався помітний контраст з урочистою слов'янською мовою основного тексту п'єс, напр.— у „Рождественской драме“ м. Дмитрія Ростовського та інш. Крім акцентованих московських, українських та білоруських ролей, шкільна драма має деяке число акцентованих ролей іншого характеру. Так, з татарським акцентом розмовляє з царем Іродом посланець трьох східніх царів. Циган у п'єсі на Рожд. Хр., як і пізніше у вертепній драмі, розмовляє циганською мовою і, звичайна річ, також із відповідним акцентом. Із спеціяльним акцентом говорить і єврей у п'єсі поч. XVIII ст.

Як уже можна було зауважити вище, автори, а за ними й режисери, часто комбінували зорові та звукові ефекти. Іноді їх і неможна було роз'єднати, як, напр., сяйво, блискавки та грім, поява хору янголів і спів.

Своєрідного ефекту (що нагадує сучасну кінодраму) досягали в шкільнім театрі, нагромаджуючи дії в поглядно короткий час—засіб, відомий і новому театрові.

Великий історично-літературний, а також і історично-театральний інтерес має питання про те, звідки запозичав і український, і московський шкільний театр окремі ефектовні моменти та цілі комбінації їх. Головним джерелом звичайно була спільна традиція театру цього роду, що переходила через Польщу із Західньої Европи.

Другим прикладом того, звідки автори українських шкільних драм могли брати окремі ефектовні сцени, служать 6 та 7 виходи вже не раз згадуваної вище п'єси „Царство натури людской“. Навіть коли кинути тільки оком на них, відразу виявляється джерело цих виходів: „Вулкан у пекле уготовляет вериги или уже Неволя Натуру людскую, изгнанную з рая, связует и в темницу отводит“. Ця сцена, що малює, як Натуру, що порушила закон, заковують у кайдани, дуже коротка: в ній більше дії, аніж слів. Хто не пізнає в ній пристосованої до християнської ідеології та симболіки першу сцену „Скутого Прометея“ Есхіла? Вулкан (Гефест), Неволя (Власть або Насильство), „Натура людская“ (Прометей), яка мовчить цілий той час, поки на неї накладають кайдани, і тільки тоді, як залишається сама, говорить свій перший монолог,—це ж такі яскраві фігури, що не могли не дати успіху п'єсі. Та й, безумовно, було великою спокусою використати їх для нової, але аналогічної мети.

Найбільш уживалося, здається, суто-зорових ефектів. Це гармоніює з примітивною статичністю шкільної драми [1]). Ефекти дії були, проти

[1]) Про це див. докладніше в книзі за ред. того ж В. Н. Перетца, „Старинный театр в России“, 1923, вид. „Academia“.

інших, найменш використані. Ефекти звукові стоять посередині між ними. Досить часто—та це й природно—шкільний театр використовував комбінацію різних засобів впливу на здатність глядача до сприймання і цим досягав складного ефекту, найнадійнішого та найдовшого.

Із статті В. Перетца „Театральні ефекти в старовин. українськім театрі".

V. Англійський театр за доби Шекспіра

Тип середньовічного театру в Англії існував аж до самого кінця XVI століття. За молодости Шекспіра в Ковентрі ще грали містерії, а королева Лизавета ще застала мораліте „Змагання поміж Ощадливістю та Марнотратством". Однак, у цім самім королівськім театрі вже на початку XVII ст. почуваються зміни, що нарешті призводять до нового напряму в театральнім мистецтві, до так званого *Ренесансу*. Найголовніша властивість мистецтва доби *Ренесансу* є сполучення національних місцевих рис творчости з елементами наслідування всього античного. Той матеріял, що його давала країна, втілювалося в античні форми спочатку механічно, а потім, коли представники мистецтва звикли вбачати в цих формах корисні зразки, за ними почали утворюватись і свої національні форми. Цей процес, що відбувався у всіх галузях мистецтва, цілком природно зачепив і театр і яскраво позначився на розвитку його в XVI ст.

Що ж можна назвати національним елементом в англійськім театрі?— А саме: той народній театр містерій, мораліте, фарсів, інтермедій (в Англії—інтерлюдій), що користувався ще й досі з чималого успіху. Щодо клясичної течії, її представником був витончений двірський королівський театр.

Але цих двох напрямків було ще замало, щоб утворився той англійський театр, що нас цікавить. Він утворився лише тоді, коли до цих двох протилежних театрів приєднався театр так званий гуманістичний.

Гуманістичний театр почав своє існування ще 1482 року в Кембріджі, а 1486 р. перейшов і в Оксфорд. Уже починаючи з цих років, студенти ставили якісь п'єси, що називалися „ludi" і походили або з Риму, або були написані за римськими зразками латинською ж мовою. Напр., 1520 р. вони виставляли якусь невідому комедію Плавта, 1527 року— його комедію „Менехми", далі—арістофанівського „Плутоса" в латинській переробці. Спочатку ці вистави влаштовували з наказу викладачів, які бажали, щоб студенти краще вивчили латинську мову. Наприклад, року 1546 в Кембрідзькім королівськім коледжі ухвалено: кожен студент, що ухиляється брати участь у виставі, буде виключений. Звичайно, в такім стані, замкнений у вузькі кола шкільних вистав, гуманістичний театр не міг вельми вплинути на національну драму. Але незабаром ці клясичні п'єси почали перекладати англійською мовою, вони зробилися приступні для далеко ширшого кола людности та викликали багато наслідувань. От чому в англійських трагедіях доби гуманізму ми бачимо афектацію, іноді риторизм, накопичення жорстокостей і де в кого— нахил зберігати єдність часу, місця й дії.

Насамперед цей вплив позначився на комедії, де клясичні риси злилися з національними. Наслідком цього сполучення постали англійські комедії, написані за творами Плавта, де, однак, ми зустрічаємо англійські сучасні звичаї та інтереси. Така була, наприклад, ком. Юдола, „Ральф Ройстер" (1553 р.). Щодо англійської трагедії, вона розвинулася іншим шляхом. А саме, вона вийшла з середньовічного мораліте, коли в нім

замість алеґорій з'явилися конкретні образи. Великий вплив на це народження мав релігійно-політичний момент, тобто Реформація, яка на той час набула великої ваги. Вона викликала на театральний кін „папу", „церкву", різні „єрєсі", а звідси вже недалеко було й до того, щоб вивести на кін і не папу взагалі, а якогонебудь певного римського владику. А далі його долю поділив і Лютер, і папський леґат Пандольф, і помічник його, король французький, так само, як і ворог папи, англійський король Джон, тобто Иоан Безземельний.

Цей приклад спокусив авторів, і після вищезазначених постатей ми бачимо на кону не лише справжніх історичних осіб, як король Річард III, Генріх III, а й леґендарного короля Ліра (п'єса про нього з'явилася багато раніш від шекспірівського „Короля Ліра"). Так народилася історична та псевдо-історична трагедія гуманістичного театру. Остаточну форму й вигляд вона дістала вже від письменників перед шекспірівського часу: Марло, Лілі, Ґріна, Кіда.

Вони в своїх творах використали все те гарне, що могла дати їм античність, але не сліпо наслідували її, а надаючи своїм п'єсам національних рис і додержуючи в них інтересів своєї доби.

Отже, головна властивість гуманістичного театру є та, що в ньому гармонійно сполучалося клясичне з національним, витончене з базарним, високо-ідейне з грубо-розмальованим, злободенне з леґендарним. „Низка образів, фантастичних і тривіяльних, національних королів і античних героїв, смішних сучасників і казкових персонажів,—вибагливих і чепурних, в усяких заплутаних ситуаціях, з живими й завжди привабливими пристрастями, добивалися на театральний кін, вимагаючи, щоб їх утілили. Хоч які були ресурси кону, вони вимагали від нього більш за все—театрального ефекту, простоти засобів, виразної наочности й швидкого темпу".

Ця доба Ренесансу, що в Англії припала на царювання королеви Лизавети, була найблискучіша в історії західньо-европейського театру. У цім ми знаходимо майже те, чого тепер добиваються найкращі діячі кону, а саме, ми знаходимо дружню спільну роботу актора, автора й глядача. Основна риса шекспірівського театру є творчість, що до певної міри наближається до колективности. Драматург був не тільки автор, що пише п'єсу та продає її першому-ліпшому театрові. Він був у всій своїй роботі міцно зв'язаний з тою трупою, для якої писав свої твори, і часто-густо був навіть пайовик цього театру. Така п'єса вже була власність театру, він міг її переробляти, і поки її не виставляли на кону, її не друкували. Якщо театрові п'єса була потрібна в найкоротший термін, над нею працювали кілька драматургів, і кожен писав окрему її частину. От чому так часто постають суперечки й сумніви з приводу п'єс Шекспіра. Очевидно, і йому траплялося писати п'єси вкупі з іншими авторами. Наприклад, так було з п'єсою „Річард III". Дехто гадає, що в п'єсі „Едвард III" любовні сцени написав Шекспір, а інші частини—Марло, Неш або Піль.

Спробуймо ж тепер уявити собі цей театр, і використаємо для цього ту яскраву картину, що її дає відомий російський шекспірист Варшер.

Ось ми зараз у Лондоні 1613 року; тимчасом у тодішній Росії панували у всій своїй жахливій красі події „Смутної доби", і, звичайно, не було й натяку на будь-який театр. У Лондоні ж він завоював собі всі симпатії у кожній верстві суспільства.

На вулицях холодно, мряка, мжичка. Але це не зупиняє натовп, що широкою лавою сунеться до одного з сімнадцятьох лондонських театрів. І не лише натовп, але й величезні незграбні екіпажі, що в них англійське вельможне панство поспішало насолодитися укоханим видовиськом. Голоси скороходів, що звільняють місце для цих екіпажів, змішуються з цокотінням копит справжніх андалузьких коней, що танцюють під вершниками в блискучих кірасах. Тут і молодь—нероби в колясах, і підлітки в засмальцьованій одежі, і салдати, і матроси,—все це лине вперед, вживаючи дозволених і недозволених заходів, аби тільки трохи просунутись вперед і раніш від інших дістатися тієї будови, що має голосну назву театру. Але це завдання не з легких, бо тогочасний Лондон мало чим нагадував сучасну столицю владарки морів. Більшість вулиць ще й не сподівалася, що їх колинебудь забрукують, а посередині самого міста раптом простягалися пустирі або цілі бур'янові зарослі. Будинки дерев'яні, у вікнах замість скла ґрати; але дещо споріднює місто XVI ст. з сучасним. А саме, поруч з бідними хатками на цих брудних вулицях можна бачити новісінькі палаци з різними прикрасами, терасами й чудовими витворами різб'ярства.

І от за тих часів, коли Лондон міг позаздрити кожному середньому місту нашої України, вже тоді англійський театр мав Шекспіра. І хоча наше оповідання стосується того дня, коли Шекспір покинув кін і оселився в своїм ріднім невеличкім містечку, однак, усе це оповідання перейнято його ім'ям, бо він утворив таку школу драматичних письменників, яка живе й досі.

„Сьогодні мешканці Лондона зворушені великою подією в театральнім світі, бо пролунала чутка, що сьогодні піде на театрі нова п'єса цього драматичного напівбога, цього могутнього двигуна сердець. От чому всі, і старі, і молоді, і багаті, і бідні, валкою посунули до „Глобусу", де Шекспір був одночасно і хазяїн, і письменник, і актор, де залишилася та сама трупа акторів, що грала при нім, де збереглися його заповіти, думки й ідеї. Усі поспішають, щоб не запізнитися, всі зворушені, збентежені, але веселі й задоволені. На великім майдані, біля самого берега Темзи стоїть груба шестикутня башта, збудована почасти з колод, а почасти з дошок. Угору вона поступово звужується і являє собою зрізану піраміду. Башта не має даху. Лише біля одного з її шости боків над муром стирчать дві гострі покрівлі над коном. Між ними має червоний прапор, і це означає, що публіка може вступати у відчинені ворота. Коли місць немає або коли виставу закінчено, прапор спускають. Башту оточує смердючий рівчак, через нього покладено старенькі слизькі містки. З двох кінців цієї будівлі і розташовано ці ворота. Над ними, на карунці стоїть розмальована постать Геркулеса. Він тримає над головою земну кулю з написом: „Totus mundus agit histrionem", себто „Цілий світ грає комедію". З обох боків дверей закопано височенні стовбури, і на них висять тогочасні афіші—велетенські щити з намальованими літерами. „Тут усе правда, бо п'єса історична"—так написано на них. Вони обіцяють також, що вистава буде ґрандіозна й розкішна, бо всі вбрання нові, а одну з найголовніших ролей гратиме сам Річард Барбедж, що його ім'я викликає радісне піднесення в натовпі. Для народу—він кумір серед акторів, як Шекспір серед драматургів. Далі, афіша розказує, що на кону стрілятимуть із справжньої гармати, і це примушує публіку сподіватися чогось уже зовсім надзвичайного. Цілком зрозуміло, що з глядачів сьогодні правлять подвійну ціну. Однак, очевидно, це підвищення плати не лякає громадян; і ми не повинні дивуватися тому, що

більшість місць коштує близько трьох копійок. Отже, залишилося ще три години до початку вистави, але на великім майдані перед театром уже ні пройти, ані проїхати. Хто загруз у болоті, хто впав, хто лається, але всі линуть уперед та вперед, щоб, заплативши призначену ціну, ввійти в гостинно розчинені двері „Глобусу".

Міцна скринька скарбника, добре прикута до стіни, ледве встигає ковтати гроші, і сам він у мальовничім чорнім вбранні працює безперестанку. Не допоможуть тут і поліцаї, бо у відповідь на бажання підтримати будь-який лад чутно лайку й гомін. Але не краще й біля тих дверей, де проходять на кін актори, письменники й вельможне панство. Тут також поспішають захопити місце, тобто лаву або табурета, інакше доведеться всю довгу виставу просидіти на підлозі. Так, так, шановні читачі, на підлозі... І не тільки виставу, але й нудний час очікування. Однак, дехто дбає про те, щоб скоротити цей час, і охоче купує сатиричні газети-аркушики, інколи дуже дотепні. „Новини з пекла!"—вигукує один продавець. „Сім смертних гріхів!"—кричить другий. „Найновіший альманах"... „Венера й Адоніс"—твір Вільяма Шекспіра!"—намагається третій привабити публіку улюбленим ім'ям.

Але потроху театр обертається на тісний вулик із бджолами. Усередині він являє собою круглу арену, розмежовану на дві нерівні частини. Більша—це партер, менша—кін. Відрізняються вони ще тим, що партер без покрівлі, а над коном є дах. Кін трохи підвищується над землею, має дощату підлогу. Сьогодні її вкрито рогожею. Це вже реформа, бо завжди її вкривають сухим листям або соломою. Від партеру цей кін відокремлено тином,—пересторога, як ми побачимо далі, зовсім не зайва. Партер не дурно має свою назву[1]), бо тут люди стоять просто на землі, і дощ, і сонце, і всяка негода цілком вільно чинить над ними свою волю. Але, очевидно, глядачі звикли, бо цілком спокійно їдять ласощі і навіть п'ють пиво. А дехто із запобігливіших тут і обідають. Адже дехто стоїть тут зранку і встиг зголодніти. Іноді зчиняється й галас, і несподівана бійка утворює розвагу для тих, хто вже занадто нудиться. І хоча до початку ще залишається встановлений час, однак публіка не дуже вихована, а нетерплячка примушує забути всі правила пошани до акторів. І от, у простеньку полотняну завісу починають влучати каміння й грудки землі. Але прискорити виставу не є єдина мета цих бомбокидачів. Слід сказати, що на кону сиділи теж глядачі. То були ті вельможні пани, що їхали сюди верхи або в колясах, і тому, звичайно, могли заплатити цілого шілінга за найкраще місце на кону. Щоправда, і серед них були такі щасливці, що встигли заволодіти табуретом, але були й такі, що сиділи просто на підлозі. Проте, глядачі по той бік завіси однаково ненавиділи цих. Споконвічна ворожнеча поміж привілейованими й непривілейованими народилася не відсьогодні. Отже, з обох боків лунають спочатку лайка й погрози, а далі летить і різне кидальне знаряддя, тобто яблука, ломаки, кістки і часто-густо каміння. Раптом усе помешкання оточують хмари диму. То привілейовані не витримують смороду від спеціяльних цебер, що стоять по кутках партеру і наказують палити на гарячім вугіллі ялівцеві віти.

Ось почувається, що вистава незабаром почнеться, бо служник виніс на кін і прикріпив до завіси напис „Лондон". Тимчасом інші служники прикрашують стіни килимами, а до килимів привішують квадратові кардони з намальованими білим исмугами. Це повинно означати,

[1]) Par terre—на землі.

що дія відбувається в Лондоні, в якійсь кімнаті. Однак, ці ознаки не заважають тут же поставити й невеличке підвищення за окремою завісою, що являє собою палубу корабля, дах, балькон, взагалі всяке підвищене місце, що його потребує зміст п'єси. На цім підвищенні відбувається знаменита сцена між Ромео та Джульєтою; іноді воно буває замчищем Макбета, і король Дункан, відчиняючи вікно, вдихує чисте повітря Шотляндії. На цім місці стоїть ліжко Дездемони, де її вбиває ревнивий мавр. Між килимами є кардонові двері, а в кутку—кардоновий балдахин; це на той випадок, коли в п'єсі є король. Окремих склепів немає, і все майно складено тут на кону. Отже, тут можна бачити купу кардонів: на одному намальовано дерево, сад, хрест або могильний камінь. Це кладовище. Звичайно, все це дуже неправдоподібно, але багата фантазія глядачів і не потребує цієї правдоподоби. Адже не потребують її діти, що на широкій канапі розігрують цілі сцени з Купера або Майн-Ріда. Вони такі молоді і мають таку розвинену уяву, що охоче бачать у шести фігурантах сороктисячну армію. а один лише барабанний бій примушує їх повірити, що на кону відбувається баталія поміж такими завойовниками, як Юлій Цезар, Коріолан, Генріх V та Річард III. Сучасник Шекспіра, Бен-Джонсон, заявляв, що на кону ціла війна поміж Алою й Білою Трояндами відбувається за допомогою трьох заіржавлених списів. Другий сучасник—педант, сер Філіп Сідней, не може примиритися з романтичною розбещеністю тодішньої драми. „Дивіться, ось три дами вийшли прогулятися і нарвати квітів. Ви, звичайно, гадаєте, що на кону цілий садок. Але через якийсь час ви почуєте тут розмову про корабельну катастрофу, і вас засміють, якщо ви не повірите, що перед вами скелі й море. Ось дві армії з чотирма списами й одним щитом; але чиє жорстоке серце не схвилюється так, ніби тут відбувалася справжня баталія?.." Однак, тогочасна публіка була дуже невибаглива і потребувала куди менше витівок і сценічних ефектів, аніж сучасна.

Не краще було й становище актора. Чепурень тоді не робили: вони були цілком зайві, бо завіса на кону цілковито заступала їх. До того ж слід додати, що актрис тоді на театрі не було, і всі поетичні ролі Офелії, Дездемони, Корделії, Імоджени—виконували гарні юнаки.

Взагалі жінки на театр тих часів дивилися з певною часткою недовір'я. Навіть у ложі дами приходили в масках, бо, з одного боку, автори не соромилися в своїх виразах, а з другого—партер ніколи не зупинявся перед бажанням почастувати ложу камінюкою, гнилими яблуками тощо. Щоправда, цей острах не заважав дамам, ідучи до театру, одягатися, як на баль. На них убрання з дорогих шовкових матерій, корсажі з білого грезету, золоті пояси, взуття прикрашене коштовним камінням. Так само й волосся аж горить від безлічі діямантів. Якщо додати до цього діямантові й перлові намиста, можна цілком зрозуміти, чому обдертий партер так ненавидів глядачів, що сиділи за дощатою огорожею—ложами.

Звичаї тогочасні були зовсім прості. Ось, наприклад, чутно сміх, рух. Партерна публіка догадується, що то вийшов на кін Барбедж привітатися із своїми друзями-джентлменами. Він грає сьогодні ролю кардинала Волсея. Його оточують приятелі, і він тримається з ними, як рівний. За це акторська маса Англії повинна дякувати своїм великим талантам: бо нещодавно королівські накази дорівнювали акторів до мандрівних фокусників. А тепер представники вельможної шляхти з пошаною схиляються перед Барбеджем. Нема чого й казати про простий нарід. Ледве обличчя улюбленого комедіянта висунулося з-за завіси,

залунали оплески й вигуки шаленого піднесення. Однак, вистава щоразу ближчає. На кін виходять десять чоловіка музикантів. Вони італійці і мають велику честь вважатися за артистів його величности короля. Після того, як три рази пролунали сурми, до ґрат підходить Пролог. Це актор у традиційній оксамитовій куті з лавровим гіллям в руці. Він чекає, поки замовкне натовп, і починає читати свої вірші. (Див. пролог до історичної хроніки „Генріх VIII").

Пролог пішов. Усі насторожилися, але початок знову гальмується. Знову починається гомін, знову запалюють люльки, і не тільки чоловіки, але й усякі леді в ложах. Така вже сила звичаїв. Але завісу не закривають. Цей момент використовує кавалер Бріск, відомий усьому Лондонові гультяй і моталига. Він не може не показати публіці своє розкішне вбрання, дарма що воно може викликати ще лютішу ненависть партерних злидарів. І справді, незабаром він дістає перший подарунок—купу померанчового лушпиння. Не звертаючи на це уваги, він спокійненько лягає на підлозі біля якоїсь ложі, бо через своє чванство втеряв місце: всі лави вже зайнято. Він виймає шаблюку, втикає її у свічку, що стоїть аршини два від нього, і запалює теж люльку. Наслідуючи тогочасні звичаї, він випускає дим просто в обличчя тої дами, що сидить у сусідній ложі. Дехто з приїжджих цікавиться його гарним обличчям, і це дає йому привід витягнути ноги трохи не на середину кону, щоб усі могли оцінити його коштовне вбрання. Щоправда, його ноги, так само, як ноги подібних до нього глядачів, заважають акторам ходити на кону, але це менш за все хвилює публіку. Куди більше цікавить її стан кешені цього гультяя, бо в театрі лунають раптом вигуки про те, що він розтринькав своє майно. Звичайно, такої образи він не може стерпіти і, вийнявши жменю монет, кидає їх у натовп.

Однак, ці короткочасні розваги не можуть довго затримати уваги глядачів, і незабаром вони починають яскраво висловлювати своє незадоволення. Чутно загрози розбити театр і заразом попобити й акторів. І це не є порожні слова, бо такі випадки бували. Щоб уникнути такого небажаного початку вистави, розпорядники відряджують парляментера—Барбеджа, і він голосно прохає в глядачів вибачення за те, що „королева Лизавета ще не поголилася". Звичайно, таке оголошення викликає голосний регіт, до цього приєднується музика, що раптом починає грати, і збентеження так сяк стихає. Щодо глядачів із лож, їх ця затримка зовсім не хвилює. Поперше, їм нема чого поспішати, а подруге, вони в своїх ложах зовсім не погано себе почувають. Не звертаючи жодної уваги на присутність натовпу, кавалери висловлюють дамам своє кохання, дами їм відповідають, взагалі йде життя першоголіпшого тогочасного модного салону.

Однак, удруге заграли сурми, і на кін вийшов герцог Норфолк, а з ним Букінґем і лорд Еберґвені. То була перша дія п'єси, що тепер має назву „Король Генріх VIII".

Норфолк розповідає Букінґемові про те, яке чудове свято влаштував король французький Франціск I на пошану Генріха VIII. Герцоґи не ймуть віри Франції, вважаючи політику кардинала Вольсея пролажною. Букінґем ненавидить цього тимчасового вельможу, що їм усім так шкодить, і висловлює бажання скинути його. Однак, сам кардинал приходить сюди і, як ми знаємо із змісту п'єси, наказує заарештувати Букінґема. Обстанова хутко змінюється. Червоний балдахин уже не лежить у кутку. Його поставили посеред кону, що являє тепер залю засідань королівського суду. Тут, не вважаючи на всі заходи королеви,

завзятий герцог чує смертний присуд, бо не може він подолати всесильного ворога—кардинала. Ще момент—і ми вже в новій розкішній залі, де переможний Вольсей влаштував бенкет. Він запросив сюди й прекрасну Анну Болейн, гадаючи заслужити цим ласку короля. Бенкет розпочався, ллється вино, лунають голосні промови і чутно гарматні постріли, що ними зустрічають короля. На кону метушня, гучний гомін, і хмари диму крізь завісу доходять до глядачів. Проте, всі спокійні. Вони дивуються, як хороше грають актори цю сцену. Однак, зловісний тріск примушує всіх прислухатися. За хвилину вже чутно полохливі вигуки: „Пожежа... Тікайте...“ І справді, запалений клейтух випав з гармати на купу сухого паперу, і вся дерев'яна будівля вмить занялася, як велетенське багаття. Усі врятувалися, але театр, що його збудував Шекспір, театр, що був свідком успіхів цього генія, згорів ущент того самісінького дня, коли на нім вперше виставлено останній твір великого драматурга“.

Це трапилося 1613 року, а незабаром театр знову відбудували. Тепер він мав уже восьмикутню форму та цегловий дах.

Але до 1576 року в Лондоні не було спеціяльних театрів, і трупи грали на пересувнім кону, педженті, який завозили у двір заїзду. Цей двір мав форму простокутника, і з трьох боків його оточували кількаповерхові будівлі, що мали галереї на зразок коритару. Коритар з'єднував усі кімнати поверху. Пересувний кін, що являв собою звичайну платформу, приставляли до задньої стіни, і галерею цієї стіни використовували, як другий горішній кін для тих моментів п'єси, коли дія відбувається десь на міській стіні або на горі. Останні дві галереї двору відогравали ролю театральних ярусів. Місця там коштували куди дорожче, аніж місця стояти в дворі. Цей тип первісного театру згодом був зразком для будівель, призначених спеціяльно для театральних видовиськ. Але для деяких будівель зразком був і цирк, з його круглою формою, ареною з кількаярусними місцями для глядачів. На цей зразок збудовано 1576 року, „The Theatre“ Джемса Барбеджа, на південному березі Темзи, 1577 р. поруч нього—„The Curtain“, далі—„*Роза*“, „*Фортуна*“, „*Надія*“ й інші. Про форму й обладнання тогочасних театрів розказує нам Йоганн де-Вітт, що року 1596 відвідав Лондон і оглянув тогочасний театр „Лебідь“.

Отже, театр за тих часів мав або круглу, або простокутню форму. Навколо всього театру йшла триярусна галерея, і невеличкі її частини, що підходили до самого кону, були перегороджені на окремі клітинки, що мали гучну назву лож. Музики сиділи не в оркестрі, як то водиться в нас, а в одній з таких крайніх лож нижчого поверху. Те, що в нас має назву партеру, тоді називалося колодязем і не мало жодних місць сидіти. Глядачі простісінько стояли перед коном, і, якщо був дощ або сніг, вони мали всю насолоду замерзнути або змокнути на славу театрові. Кін також цілком відповідав партерові. Він являв собою чотирикутній поміст, трохи підвищений над землею. У кращих театрах це порожнє місце під ним закривали дошками і використовували, як люки, коли з'являвся якийсь привид, або коли треба було, щоб голос актора було чути наче з-під землі. Наприклад, актор, що грає дух батька Гамлетового, міг пересуватися під коном слідком за Гамлетом, і тому голос духа звучав завжди біля нього.

Іноді кін поділявся нібито на дві половини. Одна була одкрита з усіх боків. Це був власне кін. Другу частину утворював той простір що був під першим ярусом лож на кону, причому ложа, що була над самим коном, грала ролю горішнього кону. По боках цієї другої частини

стояли два стовбурі, що підпирали ярус. На них висіла невеличка завіса, що могла відсуватися й одкривати цей простір. Горішній кін, що з'єднувався з долішнім унутрішньою драбиною, також мав свою завісу. Отже, кін англійського театру часів Шекспіра мав аж три кони на одному: головний, горішній та задній.

Ці три кони мали кожен своє призначення. Для сцен, що потребували інтимної обстанови, напр.—для опочивальні або монастирської келії, або склепу, де вмирають Ромео й Джульєта, використовували задній маленький кін. Щодо горішнього кону—балькону, про нього автор завжди згадує ремаркою „aboye". Він відограє ролю вікна, що з нього дивиться Джульєта, або стін міста, що з них мешканці ведуть переговори з обложниками. Іноді—це палуба корабля, а іноді—ростра, що з неї висловлює Брут свою промову над трупом Цезаря.

Крім цих трьох конів, на даху театру була ще невеличка надбудова—вежа, з різними приладами для під'йому та спуску. Цієї надбудови потребували такі п'єси, де боги літають на хмарах, або з'являються ще інші мітичні істоти.

Щодо декорацій існують кілька міркувань. Дехто, наприклад, гадає, що замість декорацій існували лише дощечки з написами, а кін був голий. Але це не так. Написи справді існували там, де з тогочасними засобами важко було утворити, наприклад, справжній храм або якийсь багатий палац. Але, в межах можливости, декорації використовували навіть і за тих часів. Наприклад, тепер є список реманенту театру Генсло, що його складено року 1598. Там згадують і про полотно з сонцем та місяцем, і про будинки, башти, скелі, про ціле місто *Рим*. Крім того, підлогу вкривали матами з очерету, на задній та бокових стінах вішали килими. Далі, якщо грали трагедію, кін драпували чорним, а якщо веселу п'єсу—блакитним. Іноді блакитне полотно розвішували під дахом, щоб утворити небо. Наприклад, у п'єсі „Крадіжка Лукреції" Шекспір називає ніч „чорним коном для трагедії". Бутафорія для тих часів була досить численна. Напр., у тому ж таки списку реманенту театру Генсло згадують бутафорські коні та собаки, всяку страву, зроблену з паперу, паперові квіти. Майже в кожній п'єсі ми маємо королівський трон, ліжка, столові меблі і, навіть, дерева, зроблені так удало, що вони можуть витримати тіло людини, якщо вона за сюжетом п'єси мусить повіситися. Часто-густо на кін виводили живих тварин, кішок, собак, ведмедів і виїздили верхи на справжніх конях.

Але хто приносив підчас дії всі ці потрібні речі? Очевидно, сами актори. Напр., у трагедії „Іеронімо" старий маршал наказує своєму синові поставити стіл і сісти біля нього. У першій сцені цієї трагедії вельможі сами приносять усе потрібне для бенкету, далі виходять і знову приходять, щоб сісти бенкетувати. У „Гамлеті"—Гамлет сам відтягає геть тіло Полонія. Звичайно, за тих випадків, де можна було, всі декорації та бутафорію розставлялося заздалегідь, наприклад—коли дія відбувалася на нижчім кону, а потім переходила на задній. Тоді треба було лише розсунути завісу, і перед глядачем поставав приготований задній кін.

Але, звичайно, нам за сучасного розвитку театральної техніки навіть уявити собі важко, які невибагливі були тогочасні глядачі. Вони цілком задовольнялися словесними вказівками автора на те, що дія відбувається тут, а не десь інде. Напр., перша дія „Отело" відбувається у Венеції, а друга дія—на острові Кіпрі. Щоб упевнити, нас у тому, що це так, нам кажуть: „Мавра призначено на владаря *тут на Кіпрі*". Або в п'єсі „Багато галасу знечев'я ми чуємо": „Хлопче, принеси книгу *сюди в садок*".

І ми віримо, що кін обернувся на садок. У п'єсі Ґріна „Векфілдський польовий сторож" двоє посварилися на вулиці і мусять герцем розв'язати справу. Але в місті битися неможна, і їм треба піти на околицю міста. „Ходімте, сер, на околицю міста", каже чоботар. „Так, сер", погоджується його супротивник і зараз же додає: „Ну, ось ми й на околиці міста". А в деяких п'єсах, напр.—„The Cuck Qineanes and Cuckolds Errants", на кону одночасно існують чотири міста: Гарріч, Молдон і Колчестер. Щоправда, кожне з цих міст мало свої ворота, а над ними висіли відповідні написи. Ці написи, так само, як вивіски над крамницями або тавернами, та деякі речі бутафорії допомагали глядачеві з'ясувати собі, де ж власне відбувається зараз дія. Проте, критик Сідней часто-густо обурювався проти цих звичок, гадаючи, що вони залишилися в театрі ще від містеріяльних часів.

Та й справді, режисер зовсім не мав жодних засобів дати глядачеві хоч будь-яку ілюзію. Досить сказати, що освітлення на старім англійськім театрі було завжди одне—денне світло. Актори на кону говорять про глупу ніч, про місячне світло або про блискавицю, тимчасом на кону ясно світить весняне сонечко. Напр., і в „Гамлеті", актори вдавали, нібито не пізнавали оден одного в нічній темряві, коли на терасі гелсінґерського замчища змінювалися вартові. Так само, коли виставляли на кону „Макбета", ціла низка подій відбувалася вночі, наприклад—убивство Банко, при світлі смолоскипів, або ціла ява перед убивством. Навіть Банко каже: „Які скупі на небі: всі вогники погасили". Так само блукає із свічкою в руці й леді Макбет. А на кону світить сонце, бо за тих часів вистава відбувалася між 2—5 год. дня. І тільки бачачи смолоскипи в руках акторів та чуючи розмови про ніч, глядачі мусіли повірити, що зараз справді день, а не ніч.

Теж саме можна сказати й про вбрання акторів. Воно, щоправда, було дуже пишне, але не завжди відповідало історичній правді. Напр., Бен-Джонсон, в своїй комедії—балеті „Ґімен", розказує, яке мусить бути вбрання акторів: оксамит, шовк, срібний грезет із золотими галунами, віяла із струсевого пір'я, діямантові діядеми на головах.

Щодо прийомів акторської техніки, ми, на жаль, знаємо дуже мало. І єдине джерело вивчити її є знаменита сцена в трагедії „Гамлет". Отже, ця сцена розказує нам, що Шекспір був прихильник здорової реальної гри. Гамлет глузливо каже, що деякі актори намагаються переіродувати самого Ірода, що вони „рвуть пристрасть на клоччя", що вони „напундючено вигукують свої ролі", взагалі забувають про золоте правило поміркованих рухів. Кройцнах, дослідник шекспірівського театру, розказує, що найкращим засобом виявити глядачеві своє почування актор вважав такий: упасти на землю, видирати волосся з голови, сколошматити його. Щоб виявити незадоволення, актор схрещує руки на грудях... Очевидно, ці засоби залишилися в акторів від засобів середньовічного театру, де впливали на глядачів не так змістом п'єси, як зображуючи різні муки, катування, вбивства. Цей сюрреалізм доходив до того, що для сцени вбивства акторові під одежою прив'язували пухир з червоною рідиною. Досить було його трохи проколоти, і витікала червона „кров". Наприклад, Тіт Андронік убиває синів Тамора: він „напівперерізає їм горлянки. Кров тече в посуд. А потім він кладе тіло на землю".

Трохи більше ми знаємо про ті засоби, що їх уживали коміки, ці постійні улюбленці глядачів. Вони з давніх-давен користувалися з величезного успіху. Розповідають, що варт було комунебудь з них висунути голову з-за завіси, щоб публіку опанувало захоплення. Звичайно,

що така любов діставалася не дурно. Коміки повинні були вміти дотепно відповісти на кожне зауваження натовпу, тобто повинні були бути добрими імпровізаторами. І тепер ще залишилися спогади про двох кловнів, Тарлтона й Кемпа, що належали до трупи лорда Камерґера і що в цьому мистецтві не мали собі рівних.

Очевидно також, що не всі мали такий хист, і декому ці обов'язки дуже заважали. Наприклад, у п'єсі „Проща на Парнас" (1598 року) кловн скаржиться, що його посилають на кін завжди тоді, коли нема кого там залишити, та ще й не кажуть, що він має говорити. Очевидно, це производило й до небажаних наслідків, бо в Гамлета, наприклад, є таке речення: „Хай ті, що грають у вас кловнів, не додають нічого до того, що їм призначено. Серед них є такі, що починають самі сміятися для того, щоб засміялися кілька дурнів з глядачів. Це не годиться, бо часто протягом цього часу треба обміркувати якесь серйозне питання в п'єсі". Про це говорить і один лорд у п'єсі 1638 року. Він докоряє акторові за те, що він додає до ролі свої власні слова, скорочує те, що написав автор, починає розмову з глядачами натомість, щоб подавати репліки своєму партнерові. Але на це актор відповідає, що стара сцена дозволяла такі засоби. Ці часи критик називає часами варварства на кону.

І взагалі засоби тогочасних театральних коміків іноді скидалися на засоби наших циркових кловнів. Наприклад, ще на початку XIX ст. могильник, що починав рити яму в п'єсі „Гамлет", скидав з себе трохи не дванадцять фуфайок, одягнених одна на одну. Очевидно, в цім засобі можна бачити традицію, бо в одній п'єсі 1708 року надруковано, що коли лікареві запропонують скинути з себе куту, він повинен скинути аж чотири (п'єса Вебстера—„Герцогіня Амальфі"). Деякі актори, що грали ролю Тізби в п'єсі „Сон літньої ночі", вбивали себе кинджалом, не виймаючи його з піхов. У ролі Яго, не зважаючи на її трагічність, є кілька слів, що повинні викликати сміх глядачів. Філіпс, у своїй книзі „Життя Шекспіра", каже, що Шекспір мусів дати ці слова Ягові, бо його ролю грав комік. Та й взагалі багато жартівливих витівок, що їх використовували на кону, були занадто примітивні й грубі, як, наприклад, звичай Кемпа одягати величезні чоботття і, при нагоді дуже спритно скидаючи їх, потрапляти в обличчя співрозмовника. Цей засіб мав величезний успіх у публіки.

Починалася вистава тим, що на кін виходив „Пролог" у довгій кирeї і в лавровім вінку (спочатку цю ролю виконував сам автор). Він розповідав про характер п'єси й просив глядачів не судити його дуже суворо. Потім виходив кловн, тобто актор, що грав ролі блазнів, танцював національний танок *джіґ*, співав жартівливі куплети на пекучі теми дня, акомпануючи собі на барабані й флейті. І вже потім починалася п'єса.

Цілком природно, в нас постає питання, чи існували тоді антракти, і взагалі як поділялася п'єса на дії.

Антракти, очевидно, були, тільки не такі, до яких ми звикли. Та й взагалі розподіл п'єси на окремі акти не зовсім відповідав нашому. Для нас, якщо дія переходить в інше місце, це нерозривно зв'язано з початком нового акту. Але для глядача й для актора тогочасного англійського театру дві сцені, відокремлені зміною місця, могли становити частину одного акту. Тобто, головне, щоб дієві особи не змінювалися—тоді й акт не переривається. Ми вже розказували, як актори, що розмовляли на вулиці, не кидаючи кону, опинилися на околиці міста. До цього прикладу можна додати ще й такий: у побутовій комедії Шерлі

„Ігрець“ чоловік свариться з жінкою в себе вдома. Жінка йде геть, і він залишається розмовляти. Раптом тут таки ми бачимо поліцаїв, що ведуть пораненого до лікаря. Отже, кін непомітно з кімнати обернувся на вулицю. І навіть у Бен-Джонсона, що найпильніше намагався зберігати єдність місця й дії, ми бачимо в п'єсі „Дурний диявол“, як кін являє собою пекло і тут же обертається на міську вулицю, або сполучає в собі і пекло, і вулицю. А саме: чортеня прохає сатану пустити його на землю. Сатана згоджується, але наказує спокусити першу людину, яку він зустріне. „Ось я тобі його покажу“, додає він, „Ось він“. Сценічна ремарка водночас каже, що в цей момент „Фіцдотрель виходить із свого дому“. Отже, в англійськім театрі часів Шекспіра не було такої кількости перестановок, яку ми маємо зараз, і, очевидячки, не було й таких антрактів. З приводу цього було багато суперечок. А саме—дехто гадає, що вся вистава тривала дві або дві з половиною години і тому довгих антрактів не потребувала. Та й, крім того, таку п'єсу, як „Ромео й Джульєта“, або як „Генріх VIII“, хіба можно було виставити протягом такого короткого часу, віддаючи ще деякий час на антракти? Але прихильники існування антрактів і собі кажуть, що вже й тоді в довгих п'єсах робили купюри. Напр., у передмові до надрукованої п'єси Вебстера „Герцогиня Амальфі“ ми знаходимо такі слова: „П'єсу надруковано цілком, за винятком тих місць, що їх викинуто підчас вистави, бо вона задовга“. У першім виданні п'єс Б'юмонта й Флетчера сказано: „Коли ці п'єси виставлялося на театрі, окремі місця викидали“. Б'юмонт, наприклад, згадує про тих глядачів, що використовують той час, коли актор танцює між актами, для того, щоб вилаяти п'єсу. Джонсон у своїй комедії „Дурний диявол“ дає тип одного постійного відвідувача театру, який підводиться між актами, щоб звернути на себе увагу.

Слід гадати, що обидві думки мають рацію: антракти були, тільки дуже коротенькі, і дія підчас цих антрактів не переривалася, а тривала далі. А саме, підчас такого антракту на кону кловн розважав глядачів, або виставляли якусь пантоміму з музикою, чи сама музика забирала увагу глядача. Тривав цей антракт рівно стільки, скільки треба було часу акторам відпочити та переодягтися. Доречі, спеціяльний вираз „антракт“ почали в Англії вживати не раніш, як XVIII ст. А за часів Шекспіра, коли всі дієві особи йшли геть і на кін виходили кловн або музика,—ото й був антракт.

Де переодягалися актори? Звичайно, вони не мали таких комфортабельних чепурень, що існують тепер. Їхній tiring house містився простісінько за заднім коном. Там же переховувалося й театральне майно, там відбувалися й сварки акторів за неправильно розподілені прибутки, там лаяв режисер акторів, а автор режисера, взагалі там буяло те життя, що тепер поділяється між акторськими чепурнями й кабінетами „начальства“.

Щодо розмірів самого театру, про них ми можемо дізнатися з тої умови, яку склав Генсло, власник театру „Фортуна“ з теслярем. Згідно з цією умовою, театр мав форму квадрату. Кожен бік його мав зокола 80 футів, а всередині—55, бо 25 футів відходять під бокові галереї. Галереї повинні мати таку височінь: перший ярус—12 фут., другий—11 ф., третій—9 фут. Сцена була 43 ф. завширшки й 23 з половиною завглибшки. Отже, партер мав площу приблизно в 30 квадратових сажнів, та галереї, що йшли трьома ярусами з трьох боків квадрату, мали приблизно 8 сажнів кожна. Такий театр міг умістити понад 1000 глядачів.

Тепер кілька слів про самих глядачів, що для їхньої розваги утворювалося театри.

Але перед тим слід сказати ще про те, як саме поділялися театри. Була б велика помилка гадати, що всі театри були однакові. Навпаки, за тих часів існували аж три типи театрів: „публічні", „приватні" й „двірські". Звичайно, що і вистави, і обстанова, і публіка цих театрів дуже відрізнялася. Усе те, що ми досі говорили про вистави й обладнання театрів, стосується головне театрів, так званих „публічних". Це слово має майже однакове значіння з нашим словом „народній". Ці театри були найдешевші і тому були приступні найбільшій кількості глядачів. Смак цих глядачів був не дуже вибагливий, та й поводження їхнє було також невибагливе.

Вистава починалася близько третьої години дня і тому всі збиралися далеко раніше, щоб захопити кращі місця. Чекаючи вистави, їли, грали в карти, сварилися й палили, палили до нестями. Між публікою метушилися продавці напоїв, тютюну, садовини. Не обіходилося й без злодіїв. Їх ловили й прив'язували тут таки в театрі до стовбурів.

Звичайно, не слід гадати, що в „публічних" театрах бували лише простонародні глядачі. Приходили туди й заможні городяни й вельможі. Тільки вони займали дорожчі місця сидіти, ложі, або навіть місця на самім кону. Але щодо поводження, і ті й інші були однаково безцеремонні і однаково заважали акторові грати. Однак, різність була в тому, з яких причин вони чинили акторові перешкоди. Ті, що сиділи на кону, заважали акторам спеціяльно, щоб звернути на себе увагу інших глядачів, щоб примусити партер подивитися на своє пишне вбрання або на свої коштовні прикраси. Зовсім інші міркування мала друга частина глядачів. Ця недисциплінована публіка галасом висловлювала однаково і своє захоплення, і піднесений настрій, і своє незадоволення з автора п'єси або з акторів. Та й не тільки галасом. Ось, наприклад, якийсь улюбленець публіки висунув голову, подивитись, чи багато глядачів у залі, і зараз же знявся привітальний вереск, полетіли вгору шапки... А ось цей самий улюбленець невдало виконав свою ролю, і раптом у театрі починається нявкання, ніби десятки котів справляють свій весняний шабаш. Це значить, що публіка незадоволена... і висловлює це незадоволення нявканням. А іноді актор був тут зовсім невинний, і нявкання стосувалося тієї неприємної особи, яку грав актор. Але публіка часто-густо плутала ім'я дієвої особи з ім'ям виконовця і своє незадоволення з дієвої особи обертала проти актора.

Ще більший гомін був у театрі підчас свят, а особливо на масниці. Про це розказує Едмунд Гейтон. Він народився 1608 року і, очевидно, має на увазі театр двадцятих—тридцятих років XVII століття. Ось що він каже:

„У свята, коли майстрі, човнярі, чоботарі, м'ясники, підмайстрі— вільні, дуже корисно вражати їх якою-небудь жахливою трагедією з бійками й герцями... Часто-густо вони сами додають до неї шостий акт [1]), бо лізуть на кін і влаштовують катастрофу далеко кривавішу, аніж та, що грали актори. Я знаю випадки, коли в свята акторам доводилося, не вважаючи на афіші, грати те, чого бажала публіка: іноді „Югуту", іноді „Тамерлана", іноді „Мальтійського жида", а часто й уривки з усього цього. А траплялося, що жодна з цих трагедій не підходила, і тоді доводи-

[1]) Трагедії, як правило, мали 5 актів.

лося знімати своє трагедійне вбрання і грати комедію „Веселі молочниці“. А якщо актори не хотіли і не слухалися натовпу, на кін починали кидати лави, шматки дахівки, каміння, помаранчі, яблука й т інш. А через те, що там були робітники різного фаху, вони могли в кілька хвилин розтрощити весь театр на шматки. Тоді вже неможна було втихомирити їх жодною бійкою, жодною мімікою, не допомагали тут ні кловн, ні прологи, ні епілоги, диявол і блазень утрачали свою популярність. У театрі стояв ґвалт і галас, аж поки не щастило одурити чимнебудь глядачів і опанувати їхню увагу. Тоді вони кидалися до будинків розпусти, бешкетували там, бігли на Баксайд, де показували змагання ведмедів; потім, побавившись біля звірів, розходилися по домівках, гадаючи, що на сьогодні вони мали досить насолоди, і до того ще без жодної за це плати“.

Та не лише святкові дні, а й кожен інший день готував для актора багато несподіванок. Наприклад, у літературі відомий випадок, що трапився в заїзді „Червоний Лев“ у Норчі, в суботу 15 червня 1583 р., коли там гастролювала королівська трупа. Того дня за касира був актор Сінджер, він відмовився пустити до театру одного глядача Віндзона, поки він не заплатить. Однак, Віндзон був людина вперта: він ударив скарбника по руці, і той розсипав гроші. Почувши гомін, актори Тарлтон і Бентлей, як були в убранні й перуках, поспішили на допомогу товаришеві. А в Бентлея до того ще була шаблюка в руці. Таку ж шаблюку здобув собі на кону й Сінджер, і всі втрьох почали наступати на Віндзона. Той, побачивши, що справа набуває серйозного характеру, почав тікати. За ним побігли актори й частина публіки. Наслідком цієї бійки було таке: одного глядача, що обороняв Віндзона, забили, а Віндзон і Бертлей мали розбиті голови. Але актори не дуже злякалися, бо ще обіцяли обороняти того Бравна, що забив захисника Віндзонова.

Однак, ці випадки нікого не залякували, і театри були завжди повнісінькі. Чи ходили до театру жінки?—Звичайно, ходили. Щоправда, вельможні жінки й особи королівського почоту мали свої двірські театри; про них ми скажемо далі. Але городянки, жінки купців, ходили не лише самі, а й з родиною. Єдиною ознакою обережности була маска. Але маску взагалі жінки одягали, виходячи на вулицю. Взагалі, публіка в публічнім театрі була найрізноманітніша. І поруч із шановною поважною купчихою можна було зустрінути жінок, що приходили сюди, як на ринок, де можна було продатися за кращу ціну, ніж на вулиці. Та й чоловіків часто-густо цікавила не п'єса, а сусідка, з якою можна було приємно перебути часинку. В епілозі п'єси „Король Генріх VIII“ ми читаємо кілька гірких слів, які хороше малюють становище тогочасного актора: „Одні приходять посидіти зручніш та подрімати, а інші—послухати, як у п'єсі ганблять городян, і сказати кілька разів „дотепно“. Полоній у „Гамлеті“ засинає в театрі, якщо в п'єсі немає джіґа й непристойностей. Є такі глядачі, що приходять подивитися на диявола, на кловна, і що їх зовсім не цікавить, що саме хотів висміяти або проголосити в своїй п'єсі автор. І після якої-небудь трагедії, того ж таки дня, в тім же театрі публіка з насолодою дивиться на витівки звірів, ведмедів та биків.

Крім цих публічних театрів, існували ще, так звані, приватні театри. Ця назва „приватний“ (privat) уперше з'явилася 1599—1600 років і довгий час театри—Блекфрайєрський, Уайтфрайєрський та св. Павла були єдині приватні театрі. Вони де в чому мали перевагу над театрами публічними. А саме: розраховані на кола заможніших та вибагливіших

глядачів, вони були багато краще обладнані. Хоча вони містилися в закритих помешканнях, але там не було темно, бо вони мали вікна. А коли за п'єсою треба було утворити ніч або день, можна було використати те або інше освітлення. Один німецький мандрівник свідчить, що в Уайтфрайєрському театрі грали навіть лише при лихтарях. Партер має лави, в нім можна сидіти, і тому ціни в такім театрі далеко вищі, аніж у публічнім. Для вступу до театру продавалося квитки. Очевидно, і на кону глядачі сиділи рідше, аніж то траплялося в публічних театрах. Репертуар цих театрів також важив на інший смак глядачів, ніж то було в публічнім театрі. А саме: тут частіше виставляли п'єси побутові, аніж войовничі, і кловн не користався з такого успіху, як у першім театрі.

Найбільше відрізнявся від останніх театр св. Павла. Ця трупа, що мала офіційну назву „Дітей співочої капели при соборі св. Павла", разом із другою такою ж трупою постала з тої школи, де підготовлювали співаків для двірського хору. Згодом дітей почали вчити й драматичного мистецтва, використовуючи їх у тих п'єсах, де треба було співати. З особливого успіху користувалася трупа, що мала назву „Дітей королевської капели". Але вистави й звичаї цього театру різнилися саме тим, що в нім велику вагу надавали співам і музиці. Антракти були довші, і підчас їх грала музика; виставу починали не після сурм, а після музичного вступу.

Однак, з того часу, як Блекфрайєрський театр перейшов до рук Шекспіра,—а трапилося це 1608 року,—різниця поміж приватними та публічними театрами починає зменшуватися і нарешті зникає; хоча назви ці зберігаються, проте їх часто-густо вживають одну замість одної.

Нарешті, третій тип театру, а саме—театр двірський, був зовсім інший.

Театральні видовиська здавна цікавили англійський двір. Спочатку династія Тюдорів, а далі й династія Стюартів витрачали на цю розвагу досить великі кошти. Рахунки за ці вистави дають нам можливість приблизно зрозуміти характер такого театру.

В Англії існував звичай присвячувати весь час святок карнавалу до „Дванадцятої ночі", тобто до Водохрестя, різним розвагам, виставам та маскарадам. У виставах брали участь лише професійні актори, і лише другорядні ролі в масках доручалося двірським кавалерам та дамам. Наприклад, 1611—1612 року при дворі короля Якова відбулося 38 таких вистав. У 28 з них брала участь Шекспірівська трупа. Виставу влаштовував завідувач королівських розваг. Він підбирав п'єсу, він відповідав за її зміст (це було дуже важливо, бо ми знаємо, що за царювання Лизавети актори почали виставляти такі речі, що їх заборонили). Цей самий завідувач запрошував трупу, дбав за декорації та піклувався задовольнити всі потреби акторів щодо вистави.

Вистави відбувалися у великих залях Віндзорського, Хемптон-Кортівського й Уайтголлівського палаців. Не слід гадати, що акторам було важко грати в маленьких помешканнях, бо в залі Уайтголлівській міг уміститися весь театр „Фортуна". Для короля становили посеред залі трон під балдахином.

Уподовж стін були влаштовані місця для двірських.

Гадають, що спочатку не було ні підвищення для кону, ні декорацій.

Але тим часом в Італії розвинулась нова театральна течія. Вона прийшла й до Англії і довгий час там трималася. Італійська театральна система складалася під впливом класичного театру і тому цілковито за-

довольнялася двома-трьома будинками й нерухомою декорацією. Дія в таких п'єсах відбувається на вулиці, або біля ґанку, або під вікнами будинків головних дієвих осіб. Напр., у комедії „Рольф Ройстер Дойстер" акторам потрібний лише один будинок.

Отже, італійський кін XVI століття мав такий вигляд: просценіум невеличкий, і декорацій на ньому немає. А далі кін починає підніматися вгору. По боках, праворуч та ліворуч розташовано стереометричні будинки, що поволі висуваються один з-за одного. Таким чином, вони щодалі наближуються один до одного, просторінь між ними звужується, і здається, що перед нами простує вулиця в далечінь. Це справляє враження далекої перспективи. На заднім плані вішають розмальований затильник. Ця декорація залишається незмінна протягом цілої вистави, що цілковито відповідає клясичній вимозі єдности місця. Однак, щодалі зміст п'єс ускладнюється, в них заводиться феєричні елементи, заводять оперу, балет, і така постійна декорація вже не задовольняє ні актора, ні режисера, ані глядачів. Значить треба винайти щось відповідне новим вимогам. Але знову таки на допомогу приходять періякти клясичного театру. Тобто по обох боках кону встановлюють високі трикутні призми, що крутяться навколо своєї осі. До цієї призми прикріпляють з усіх трьох боків декорації, і таким чином, повертаючи їх до рампи щоразу іншим боком, змініють декорацію кілька разів. Ці призми звалися Телярі. А 1620 року італійці винайшли рухомі лаштунки і, навіть, влаштували кін, що міг так само обертатися навколо своєї осі. Ці засоби використав за часів Шекспіра і англійський двірський театр.

1571 року над декораціями двірського театру працював художник з тридцятьма помічниками, бо вибагливі двірські глядачі вимагали щоразу чогонебудь нового. Для нової п'єси замовляють і нове місто, і нові будинки для нього.

Усупереч публічному театрові, де вистави відбувалися вдень, на театрі двірському, вистави починалися о 10 годині вечора і тривали до глибокої ночі. Тому через усю залю простягали дріт, і на йому розвішували лямпи на 96 свічок кожну (гасу тоді не було). Іноді по обох боках кону стояли служники і тримали в руці свічки або смолоскипи. Звичайно при такім освітленні все розкішне вбрання справляло чарівне враження, особливо, коли це вбрання було зроблене з грезету, як то любили двірські глядачі, не шкодуючи на це грошей. Крім вищезгаданих телярі, що їх почали використовувати вже 1605 року, на двірськім кону використовували і світлові ефекти, і чарівні перетворення. З особливого успіху користувалася робота молодого архітекта *Інїго Джонса*.

Так поруч існували в Англії дві театральні системи: система народнього або публічного театру і система театру двірського. Але зв'язок між ними був досить живий: то була трупа Шекспіра, яка однаково хороше почувала себе і в клуні, що мала назву публічного театру, і в розкішних залях королівського палацу. Цей зв'язок був корисний обом театрам: двірському він давав жваву й природну манеру гри, а публічний привчався прагнути того, щоб дати глядачеві якомога більш ілюзії, здобути гарне вбрання та поліпшити умови для глядача, щоб він не стояв „по коліна в горіховому лушпинні".

Побут акторів за часів Шекспіра скидався на побут майже всіх тогочасних акторів, і цей служник муз дуже рідко був забезпечений, що завтра матиме їжу. Актори поділялись на кілька абсолютно різних груп.

Перш за все слід сказати, що, не зважаючи на своє захоплення грою актора, публіка ставилася до нього без жодної пошани. Наприклад, закон 1572 року каже, що всім мандрівним акторам будуть випалювати розпеченим залізом тавро на правому вусі, якщо вони не зможуть довести, що належать будь-якому вельможі. У цім законі актора становлять поруч із штукарями, пройдисвітами, хіромантами. Але слід додати, що тут також закон згадує й студентів Оксфордського й Кембрідзького університетів, що просили милостини. Для тогочасного державного ладу такий закон був цілком зрозумілий. Держава визнавала два сорти людей: пана й слугу, кожна особа мала своє певне місце і мусіла або порядкувати кимнебудь, або підлягати комунебудь. Отже, актори належали до останніх. Для того, щоб мати право грати в різних містах Англії, вони мусіли бути „слугами" того чи іншого лорда. Лише тоді актор мав „законне становище". Щоправда, це, може, був єдиний рід, „служництва", що вичерпувався формальностями. А саме, приписуючись до свого вельможного покровителя, актори одержували від нього відповідну грамоту, плащ з його гербом, а коли грали в його замку, тоді одержували ще подарунок—гроші.

Спочатку було багато вельмож, що мали право давати свої грамоти акторам, але з XVII стол., коли запанувала нова королівська династія, їх позбавили цього права, передавши його лише королеві. От чому з 1603 року трупа Шекспіра обернулася на королівську, і відтоді кожен актор одержував уже щодва роки 4 ярди червоного сукна на плащ і $^1/_4$ ярда кармазиного сукна на комір.

Протягом майже цілого року актори могли грати й жити там, де вони хотіли, і тільки за особливим наказом вони поверталися до виконання своїх обов'язків „слуг лорда".

Звичайно, не всім акторам жилося однаково. Що знатніший був вельможа, то краще було його „служникам". Наприклад, трупа фаворита королеви, лорда Лайстера, користувалася з далеко більших привілеїв, аніж інші (1575 рік).

Ось, наприклад, як жили та працювали дві типові трупи того часу: трупа лорда Адмірала, що на її чолі стояв Генсло, і трупа лорда Камерґера, з Річардом Барбеджем на чолі. І тут, і там актори поділялися на дві нерівні частини—акторів-власників і акторів-наймитів. Перші мали певні паї в підприємстві, а другі—одержували невеличке утримання, приміром—5—8 шилінгів на тиждень. Деякі з цих акторів мали навіть паї у кількох підприємствах, як ото Шекспір, що одночасно був пайовик „Глобусу", де одержував одну десяту частину всіх прибутків, і в Блекфрайєрському театрі, де одержував одну сьому частину. Звичайно, він мав гарний дохід з цих підприємств. Але й не-пайовики, а просто головні актори одержали того року (1635) по 180 фунтів стерлінгів на кожного. Видатки театру також розкладалося певним чином на всіх ненайманих співробітників. А саме, Барбеджі, що їм належало помешкання театру, давали гроші на утримання й ремонт цього театру, а пайовики платили найманим акторам, авторам, музикам, платили за вбрання, освітлення—разом понад три фунти на день. Так само розподіляли й доходи, тобто кожен одержував певну частину. Спочатку пайовики трупи лорда Камерґера одержували лише так звані „двірні гроші", тобто ці 1—2 пенси, що платив кожен глядач, вступаючи до театру. А більші гроші, що їх брали за ложі, галерею, за місця на кону, забирали собі Барбеджі. Однак, згодом і ці гроші розподілялося на дві рівні частини—одна йшла пайовикам, а друга—Барбеджам. Говорячи про доходи театру, слід згадати ще про один звичай, зовсім нам

незнайомий, а саме: ті глядачі, що сиділи в ложах і на галереї і платили вже на місцях додаткову оплату від двох пенсів до шілінга, могли, якщо п'єса їм не подобалась, піти з театру до початку другої дії, не заплативши цих додаткових грошей. Однак, через такий звичай траплялися зловживання, і для того, щоб глядачі не казали, що, буцім, не знали, яку саме п'єсу сьогодні виставляють, актори почали вивішувати біля горішнього балькону дощечку з назвою п'єси. А з 1564 року з'явилися вже й афіші, що їх розліплювалося на стовпах по всьому місту.

Заразом кожна вистава могла дати акторам близько десять фунтів чистого збору. За вистави при дворі платили стільки ж. Якщо треба було для вистави виїздити з міста, плату подвоювалося.

У трупі лорда Адмірала акторам жилося куди гірше, бо найбільша частина паїв належала тут власникові театру „Фортуна", самому Генсло. У наслідок цього він року, напр., 1608 заробив три чверті всіх прибутків, а пайовики одержали решту. Крім того, Генсло не гребував і здирством, причому клієнти його були знов таки актори або письменники. Він брав величезні відсотки, і коли актори на нього поскаржилися (1615 року), він досить цинічно відповів: „Якби ця братія не була мені винна гроші, я не міг би її подолати". Контракти, що підписували актори з цим Генсло, вражають нас своєю жорстокістю. Напр., 1614 року умови були такі: за спізнення на виставу з актора вивертають на користь антрепренерові по 3 шілінги, за те, що пропустить виставу,—20 шілінгів, за те, що прийде напідпитку,—10 шілінгів, і 40 шілінгів за те, що візьме собі щонебудь із театрального вбрання.

Ще гірше жилося акторам-підліткам. Якщо дорослі актори хоч який-небудь захист мали, ці актори-хлопчаки були цілковитою власністю наймача. Наприклад, року 1597 Генсло купив у одного актора хлопця Джемса Брістов і найняв його своїй трупі за 3 шілінги на тиждень. А 1635 року актор Шекспірівської трупи теж купив хлопця за 40 фунтів.

Звичайно, таких акторів, що купували дітей для експлуатації, було небагато, як небагато було й таких акторів, що вибилися на широкий шлях і добре заробляли. Більшість же з них мала пересічне становище і заробляла собі шматок хліба важкою, але чесною акторською працею.

Трупа здебільшого складалася з 12—15 чоловіка, а в провінційних трупах було ще менше людей. Тому акторам доводилося іноді грати по дві, по три ролі в одній виставі. Щодо амплуа, особливої різности між ними не робили і відрізняли лише амплуа коміків, трагіків та жінок.

Про коміків ми вже говорили. З трагіків дуже славетні за часів Шекспіра були Барбедж та Аллен. Барбедж надзвичайно вдало грав ролі Річарда III, Гамлета, Ліра, а Аллен не менш удало втілював героїв п'єс Марло.

Ролі молодих жінок грали лише чоловіки. Для цього обирали хлопчаків років 13—15, що дуже скидалися на дівчат постаттю й ніжним незміцнілим голосом. І всіх чарівних Дездемон, Корделій, Офелій уперше втілили талановиті підлітки. Жінки на кону з'явилися вперше лише 1660 року, а до того часу вони брали участь лише в двірських виставах, та й то не артистки, а двірські дами. І коли мусіла вийти на кін перша Дездемона-жінка, для п'єси був написаний спеціяльний пролог, щоб пояснити, що саме спонукало автора до такого новозаве-

дення. Він каже: „Наші жінки на кону скидаються на переодягнених ґвардійців, бо часто-густо в нас п'ятнадцатилітніх дівчат грають чоловіки від сорока до п'ятдесят років. Кличуть Дездемону, а на кін виходить якийсь велетень".

Можна гадати, що з таким новозаведенням не так швидко дехто примирився. Особливо, якщо взяти на увагу ту боротьбу, яку доводилося акторам провадити з пуританами. У цій боротьбі перед акторами часто-густо поставала загроза передчасної смерти трупи. Наприклад, улітку 1584 року видано наказа знищити аж два театри та заборонити всі вистави, але цього наказа не виконали. Особливо повставали пуритани проти вистав у святкові та недільні дні. 1581 року їм пощастило домогтися, що в ці дні вистави заборонили, але не минуло й року, коли цього наказа скасували, і залишилася тільки заборона грати підчас церковних одправ. Далі питання про ці дні постає і в 1591, і в 1600, і в 1625, 1633 роках. Це доводить, що, не вважаючи на всі заборони, театри працювали й у неділю, і, мабуть не погано заробляли. І, хоча міська корпорація Лондона підтримувала всі домагання пуритан, однак акторів підтримувала вища інстанція—Таємна Рада Королеви. Взагалі в боротьбі театрів за своє існування уряд завжди був на їхнім боці, і тому, коли навіть заведено цензуру драматичних творів, її не доводилося майже використовувати, бо актори, маючи в королях своїх оборонців, не висували проти них своєї сатиричної зброї.

Однак, і лондонський мер являв собою певну силу, яка могла чинити акторам усілякі перешкоди. Тому вони завжди намагалися грати в тій частині міста, що залежала не від міської влади, а від когонебудь з королівських вельмож. А 1576 року актор Джемс Барбедж, що колись був теслярем, збудував для трупи лорда Лейстера, якою він керував, власний театр, і збудував саме в такій місцевості, що не підлягала міському порядкуванню. Це й був перший постійний англійський театр, призначений не лише для театральних, а й для циркових вистав. За два роки поруч нього збудували ще один театр.

Далі почали будувати театри в передмісті Лондону, так званому Соутварку. Щоправда, цей квартал мав незаздрісну репутацію, бо тут містилися доми розпусти. Однак, акторів це не лякало, бо місце було дуже зручне, близьке від самого міста, якщо переїхати човном Темзу. Тут 1587 року збудували „*Розу*", 1595 „*Лебідь*", 1599 „*Глобус*". Тут містилося також і два цирки, де відбувалися цькування ведмедів та биків—улюблені розваги тогочасних англійців.

Однак, уперті актори цим не задовольнилися: їх вабила можливість грати в центрі міста. І ось вони починають уживати заходів, щоб улаштуватися там. Для цього вони використовують помешкання колишнього домініканського манастиря; і, хоча міська адміністрація настоювала на тому, що із скасуванням манастирських привілеїв ця земля належала місту, але Барбедж, не звертаючи на ці заяви уваги, пристосував одне старе манастирське приміщення для театру. Цей театр і називався Блекфрайєрський. Звичайно, мешканці, настроєні пуританськи, подали протест 1596 року, а коли він не допоміг, подали вдруге 1619 року і утретє 1631 року. Вони, звичайно, спиралися на доводи зовсім не пуританського характеру, а саме, говорили, що через натовп вони не можуть торгувати, а глядачі, розходячись, нібито перекидають ятки з крамом. Очевидно, на ці протести уряд не звертав великої уваги, бо 1633 року в Лондоні існувало 17 чи 19 театрів. Та й на провінції існувало тоді кілька десятків невеличких труп. На провінції умови для вистав були далеко гірші. Поперше, не було відповідних приміщень

і доводилося грати в тимчасових ярмаркових балаганах, у заїздах, у панських палацах і, навіть, по церквах, а подруге—міські пуританські корпорації часто-густо ставилися до акторів не менш вороже, аніж лондонські. Не маючи можливости зовсім заборонити виставу, вони дошкуляли акторам усілякими іншими засобами: призначали незручне місце або невідповідний час, або простісінько не давали помешкання. Тому столичні трупи зрідка їздили гастролювати на провінцію, і надовго їх заганяло туди лише будь-яке лихо, наприклад—чума. Так було в липні—листопаді 1581 року, так було й у червні—грудні 1592 року й травні—грудні року 1593. Щоправда, за таких тяжких годин патрони дуже допомагали своїм трупам, але й ті 40 фунтів, що одержала, напр., 1609 року від короля Шекспірівська трупа,—були краплинка в морі. І от на той час англійські трупи з'явилися закордоном—у Голяндії, Німеччині, Данії, навіть у Варшаві, зав'язуючи таким чином зв'язок з представниками мистецтва чужоземного і, безумовно, впливаючи на нього.

VI. Драматургія Шекспіра

Хоч хто був той письменник, що його твори дійшли до нас під назвою „Збірник творів Вільяма Шекспіра", в усякім разі факт той, що жив і працював він наприкінці XVI ст. і захопив кілька літ XVII ст.

Спинімося всетаки ще раз на деяких рисах того часу. Це—час царювання Лизавети, момент надзвичайно великого, вже рішучого, стиглого виступу торговельного капіталу. Англійський торговельний капітал почасти втягує до своєї орбіти старе вельможне панство, пристосовує до себе стару феодальну Англію, почасти примушує її виступати проти себе. Він розвиває надзвичайно різноманітну й яскраву картину клясової боротьби. Дуже різноманітне його ставлення до всіх шарів землевласницької Англії. Його вплив руйнує село. Він викликає вперше до життя пролетаріят, почасти трудовий, почасти мандрований, що його держава стримує залізною рукою свого законодавства про безробітних. Він висуває, як свого головного носія, як головного свого прикажчика, самодержавство, надзвичайно круте й нещадне, що вміє проте дуже добре поратися з масами,—торговельний капітал підтримує це самодержавство на всіх його шляхах.

Королева Лизавета, так звана королева—діва, насправді була людина хоч і не дурна, але найвищою мірою вибаглива, люта, ненормальна. Не вважаючи на це, її оточувала леґенда, можна сказати, що англійський нарід її любив. Принаймні, англійський нарід майже в усіх своїх елементах повставав проти вищого дворянства, коли воно хотіло прибрати до рук Лизавету та повернути монархію на її попереднє місце, так би сказати, почесного прикажчика інтересів великого феодалізму.

Була, значить, певна спілка самодержавства, торговельного капіталу, середньої та дрібної буржуазії, що її інтереси сходилися з інтересами торговельного капіталу. Так було з зовнішнього боку. Поза межами держави почався блискучий розвиток престижу Англії.

Розвиток індустрії та торгівлі призвів, разом із тим, до розвитку науки, культури. Ми вже казали за таку людину, як Бекон, що був праотець точної науки. Англія помалу висувалася на одне з перших

місць в Європі. Еспанська монархія була до того владаркою всіх морів і дуже добре зрозуміла, що проти неї зростає серйозний супротивник. Цього саме часу вирушила фльота, так звана Велика Армада, що повинна була знищити світову силу англійців, та замість того Еспанія зазнала смертельного удару, що після нього вона покотилася все нижче й нижче, і переможницею на морях вийшла Англія.

Та не тільки військова фльота розвивала надзвичайно швидко англійський торговельний капітал, але й у той же час кожен колоніяльний торговець, мореплавець-англієць повернувся на „освіченого мореплавця", що зробилося навіть потім його називним іменем. Англія перетворилася до того часу на „гордий Албіон", бо вона розпочала світову політику, бо вона почала снувати свої нитки по всім світі і хотіла остаточно зробитися домінантною расою на земній кулі. То було на світанку всіх цих процесів, що йшли під прапором торговельного капіталу й мануфактури. Далі ще намічався поворот до важкої індустрії.

І якщо Венеція, коли вона торгувала із Сходом, була посередником поміж Сходом і Заходом і зробилася барвистим містом контрастів, то те саме можна сказати й про Англію. Вона зробилася тим осередком і вузлом, що до нього простяглися нитки з усіх кінців світу. Це зробило її життя різноманітним, барвистим; нагромаджувалось величезні багатства за короткий час, і на зміну їм ішло банкрутство, робилися блискучі, казкові кар'єри за кілька тижнів і знову обривалися. Високих можновладців оголошували політичними злочинцями, і їх кидали до тюрми, стинали голови, а, з другого боку, бували випадки, коли людина могла вийти з народу і зробити винятково блискучу кар'єру аж до перших місць у державі. Коли англійці кажуть про „стару веселу Англію", то вони, звичайно, кажуть за цей час королеви Лизавети, тому що за цієї доби вперше стали припливати багатства до держави, де, проте, мерли з голоду зігнані із своїх земель селяни і мучився, обливаючись потом під гнітом експлуататорів, зародковий пролетаріят. Разом із тим, люди були ще повні сили, не встановилися ще ніякі вимушені церемоніяли, що їх згодом завела буржуазія. Новий світ поставав ще з старого феодального. Усе в нім було ще хистке й нетривале. Особа почувала себе, з одного боку, незабезпеченою і повинна була ввесь час боронитися, але, з другого боку, круг неї були неосяжні можливості й надзвичайно яскрава різноманітна обстанова. За такого часу повинна була розвинутися література й зокрема—театр. В Англії театр почав відогравати велику ролю, і одна з характеристичних особливостей його була та, що це не був театр тільки для двірських або для простого народу, а одночасно для того й другого. У цій суспільній мішанині, в цім переміщенні всіх суспільних кляс, аристократія, звичайно, відчувала свою величезну дистанцію від простого люду, та все ж була зв'язана з ним усілякими зв'язками, зустрічалася з ним. Звичайно, і п'єси, що ставив такий театр, повинні були якось об'єднувати й уміти захопити народнього слухача, давати деяку незграбність, деяку плякатну яскравість, і давати щось ложам, цебто мати в собі якусь витонченість, якийсь філософський блиск, якусь серйозність і психологічну тонкість. У старій Англії життя начеб тяглося до мистецтва, хотіло мати якийсь яскравий відбиток нових своїх сторін і, хоч би в протилежність до середньовічного посту, натішитися з яскравого видовища, мовляв, розворушити душу, зареготатися голосно з будь-чого. Жага до яскравого життя, яскравих вражінь гнала всіх до театру, що показував те саме життя, тільки в сконцентрованім вигляді.

Такий був англійський театр. Попередники Вільяма Шекспіра майже всі були люди богеми[1]). Це були часто п'яниці, драматурги, напівактори, що стояли близько до театру, писали спеціяльно для певної трупи, та серед них була ціла низка надзвичайно талановитих людей. Публіка вимагала, щоб п'єса була дивоглядна своїм змістом. Треба було дати щось пристрасне, що брало за серце. Потрібна була штука, здатна викликати гомеричний регіт, отже тут потрібні були і штукарі, і великі актори. Це було не тяжко, бо на кожнім кроці відбувалися такі перевороти, такі авантури, такі несподівані конфлікти, що легко було почерпати навкруги себе або з хроніки аристократичних родин, що їхнє життя було майже всім відоме, з подій, що траплялися на вулиці,—і готова була трагедія або комедія.

І от, завдяки цій яскравості вражінь, завдяки цій різноманітності і якимось скокам у наступові капіталізму, з потреби розворушеної публіки, з потреби в яскравім видовищі, випливали відповідні вимоги до театру і здатність давати театр надзвичайно гострий, лоскотний, п'яний, надмірний. Це властиво авторам п'єс до Шекспіра, і в самого Шекспіра почасти такий самий надмірний театр. Наприклад, великий французький мислитель, філософ і драматург Вольтер казав, що, звичайно, Шекспір найгеніяльніший з драматургів, та все ж це п'яний дикун. Так здавалося більш виглянсуваному паризькому владареві дум, а тимчасом Шекспір різниться від своїх попередників тим, що він поміркованіший, гармонійніший, пристойніший, що він до певної міри дав класичний викінчений вінець усієї цієї драматургії.

Для того, щоб добре зрозуміти Шекспіра та його соціяльну основу, треба взагалі приглянутися до людини Відродження, зокрема до англійця часів Відродження. Поперше, особа була вільна від усяких пут. Давніше—народився ти селянином, слугою, цеховим майстром або підпанком, або значною людиною—і все твоє життя точно розписано, кожен знав, як цій людині належить жити. Цілі покоління жили собі, як жили собі батьки, і ніхто з битої колії не виходив. А тут цілком інакше. Усе зійшло з рейок, усе переплуталось, почало будуватися нове життя—прийшла революція. Революція супроводилася, правда, великим бунтом і громадянською війною, змовами, арештами, карами на смерть, але передусім революція відбувалась у самій методі господарювання, в переході до інтенсивно-капіталістичної Англії, замість попередньої феодально-землевласницької.

Отже, особа була вільна. Вона скептично ставилася до релігії: сьогодні служила одній людині, завтра—другій, на третій день—третій і т. д., і шукала своїх власних шляхів. Один з найвиразніших типових

[1]) Безпосередні попередники Шекспіра є: Джон Лілі, автор п'єс на античні теми „Компаспа" й „Діоген" (1581), „Сафо" й „Фаон" (1582) „Ендіміон" (1586 г.), „Мідас" (1590) „Галатея" (1587) та ін., освічений гуманіст, що писав для обраної двірської публіки і вкладав у мітологічні й історичні свої драми зміст, повний улесливих натяків на події з життя двору та королеви; Томас Кіт (1558—1594), автор романтичної мелодрами „Еспанська трагедія" (1599 г.), Крістофер Марло (1564—1593), автор „Тамерлана" (1586) „Фавста" (1588), „Мальтійського жида" (1589—1590), „Едварда II" й інш. трагедій, що вперше одкрили англійським драматургам невідомий їм до того часу світ трагічного патосу; Крістофер Марло взяв за головний зміст комедії не тривалі події та жах, а психологію пристрасти, яку він відтворює в її найвищім напруженні. Тут слід згадати також і Роберта Гріна (1560—1592), автора шотляндської історії короля Якова IV та інш. п'єс; цей драматург хоча й не мав бунтарського темпераменту Марло, але відзначався своїми демократичними тенденціями, що особливо гарно виявилися в драмі „Векфілдський польовий сторож". Характеристика, що її дає тов. Луначарський попередникам Шекспіра, серед вищезазначених чотирьох письменників стосуються головне Марло й Гріна.

відбитків того часу—це злочинець Яго, що, як відомо із змісту п'єси „Отелло", наклепав на прекрасну Дездемону, ніби вона зраджує свого чоловіка, штовхнув Отелло на злочин і вбивство Дездемони,—справжній негідник, але негідник часів Відродження. Він, між іншим, каже в одному місці: „Що таке життя?—Життя є сад, де ти можеш посадити, що хочеш". Саме так тодішня людина, людина часів Відродження, думала: вона міркувала, що вона сама собі пані. Який там обов'язок, яка там релігія, традиція? Я сам собі господар.

Те саме спостерігалося і в Італії. І характерно, що англійський Ренесанс найбільше брав сюжетів з італійського життя, бо англійці відчували глибоку спорідненість з італійським Відродженням, вони вступали до тієї самої смуги Відродження.

Далі, треба сказати, що особа набула, з одного боку, дуже великої сили, тим що треба було втриматися на цій непевній землі. Кожний завчасно розвивав свою мускулатуру та ґартував себе для наступної боротьби і, з другого боку, кожний був іграшкою долі.

Рідко коли в історії людства ми бачимо так багато міцних людей, твердих характерів, винятково розвиненого інтелекту. Чому це було так?—Тому, що це була боротьба всіх проти всіх, не дегенератів, а людей з міцними нервами, що вперше вийшли з мас хазяйновитої буржуазії чи міцного селянства, людей-пройдисвітів, з одного боку, і з другого—представників аристократії, що далеко ще не зовсім вироділася і повинна була протиставити своєму ворогові найбільш боєздатний тип.

Уся ця обстанова, вся ця купівля-продаж, усі ці змови й перевороти, арешти й кари на смерть—усе це робило людину іграшкою в руках фортуни. І ніколи в Англії стільки не говорили за фортуну, а не за промисел божий, як тоді, бо промисел божий має на увазі, що все йде за раз заведеним порядком, а тут—який же промисел? Тут якась рулетка, якась газардова гра, якась стихія життя. І відси авантуризм і непевність у сьогоднішньому дні і здатність ризикувати повсякчас.

До чого ж штовхало це тодішню людину: до оптимізму, чи до песимізму?—І до того, і до другого. Дехто міг сказати: хто такі ці люди?—Це вовки, що рвуть один одного на шматки. Хіба існує лад на цьому світі?—Ні, це ілюзія. Хіба є закон?—Ні, є тільки беззаконність. Ніби є народ?—Ні, це покищо тільки злісна, хаотична чернь, що завжди готова до безглуздого бунту, якщо її не тримати цупко в руках. На кого ж спертися? Усе життя є якась чортяча „довга лоза", якийсь звірячий карнавал, відки, нарешті, кожного мають сховати в домовину, і це найкраще, чого можна побажати. І дуже багато людей, що любили міркувати, робили такі сугубо песимістичні висновки. Бо ладу немає, і не видко, куди все це йде. Правда, Бекон прозрівав у всім цім ріст науки, техніки й т. д. Але це була цілком виняткова людина, а інші блукали в песимізмі.

Та для того, щоб більш-менш розуміти все, що робиться навкруги, треба робити висновки, а не всі робили висновки. Багато жило, як веселі звірі. Сил було багато, нерви були свіжі, і коли така сильна людина виходила на вулицю, вона ладна була кричати що є сили до неба, і до сонця, і до людей, і до землі, що весело жити, бо яскраво та різнобарвно навкруги. Це спонукало до оптимізму, і найбільший виразник цієї своєрідної та яскравої доби, Вільям Шекспір, висловив і те, і друге.

Поперше, він був закоханий у житті. Він його так бачить, як ніхто до нього й ніхто після нього не бачив. Його обрій дуже широкий. Він

бачить усе зло й усе добро. Він бачить минуле й можливе майбутнє. Він глибоко знає людей, він знає мрії тих людей, бачить усе всередині тих людей, серце кожної людини, найглибше заховані пристрасті, внутрішню боротьбу кожного, і завжди, чи він дивиться до минулого, чи висловлює сучасне, чи втворює свій власний тип із свого серця, —все живе життям повним, як жива людина. Ми з вами куди менш живі люди, ніж будь-який король Лір чи Макбет, чи Гамлет. Величезна більшість із нас повмирають, ніхто й знати не буде, що ми жили на світі, а Гамлет існує вже 300 років, і ще існуватиме, і кожний його знатиме, буде з ним знайомитися, його обмірковувати. Знатиме не тільки саму його долю, але і його душу. З віку до віку великі, дужі артисти мають за велику честь побути один вечір отим Гамлетом. Так він живе, міняючи тільки зовнішню форму, але залишаючись незмінно самим собою. Ось що значить могутній твір потужного генія.

Він узяв життя й умів утілити його з титанічною міццю, і в цім розумінні він життя пристрасно кохав. Бували в його житті різні періоди, коли він більше або менше любив життя, та взагалі його майористий килим, його квітник із вогняними квітами завжди притягав Шекспірову увагу, і з цього погляду він надзвичайно радісний поет, бо він і добре, і лихе, і темне, і ясне змальовує з такою радістю самої творчости, що читати Шекспіра—це значить милуватися з життя. Та висновки він робив часто песимістичні, бо не бачив ладу в житті. У бога він вірив не дуже то добре і говорив за нього мимохідь. Він чудово знав, що бог у житті не багато важить, а часом говорив просто атеїстичні речі. У самодержавство він не тільки не вірить, але ненавидить його в душі і має за свого ворога.

Аристократію він цінує якнайглибше, проте вважає, що вона розвалюється, що її часи минули. Демократію він визнає і вважає, що вона має рацію, коли кричить із голоду, коли не вірить, що в державних законах є хоч трохи правди,—але має її за сліпе й скажене стадо. І, бачачи перед собою все, що робиться, як не прийти до таких песимістичних висновків? Аджеж він бачить страшні сутички пристрастей, ворожнечу між людьми, загибель найкращих здебільшого та панування найгірших елементів. І далі, смерть, що неминуче, часто передчасно й трагічно, припиняє життя кожної окремої індивідуальности. Через те в Шекспіра чути якусь мелодію, що грає на похмурих басах вічного жалібного маршу, якийсь похмурий речитатив, якийсь плач над життям. І в той самий час золотом і сріблом розливається друга розкішна тема на славу життя, перший голос, що співає, яке воно чудове, яскраве, п'янке, палке, принадне. Ото й є Шекспірівська музика. Ото й є той настрій, що ним проймається людина, читаючи Шекспіра. І в цім розумінні він є найбільша квітка людського генія, що її народила тодішня відродженська культура, культура, як ви бачите, надзвичайно багата, але хаотична, безладна.

Хто ж такий був отой Шекспір, за якого ми стільки говорили? Одні кажуть, що Шекспір був син громадянина середнього достатку з маленького провінціяльного містечка, що нібито він досить рано втік од батька, пережив різні, невідомі нам авантури в Лондоні, стеріг коні різних вельмож коло театру, коли ті йшли до своєї ложі дивитися на спектакль. Потім сам зробився артистом, та ще й артистом поганеньким, на третіх і четвертих ролях, але був не дурний—умів гроші віддати за добрий відсоток, закрутити свого брата-актора на три ґудзи, здобув таким способом добрий капітал. Тоді сам став за директора, вдало обрав трупу, тримав її в лещатах, здобув приязнь кількох лордів, що

любили з ним піячити, маючи його за дотепного дядька. Потому придбав грошей, поїхав до себе на батьківщину, шість останніх років нічогісінько не писав, крім заповіту, що його підписано неписьменно з помилкою в своїм власнім прізвищі, підписано такою незграбною рукою, що прибічники цієї теорії кажуть: „він тому так підписав, що був уже хворий". У цім заповіті він найдокладніше списав, кому яке ліжко віддати; найкраще ліжко—дочці, а найгірше ліжко—жінці. Крім ліжка другого сорту, він жінці абсолютно нічого не залишив, решту майна, досить солідного, розподілив своїй сім'ї. Ані словечком не згадав він за свої твори, що тоді вже мали величезний успіх по всіх тодішніх сценах і що після його смерти під його прізвищем видано повним виданням із портретом. І за портрет той кажуть, що він нібито подібний, а інші кажуть—зовсім неподібний, а вигадана машкара. Шекспірів приятель Джонсон, драматург, написав цілий некролог на його смерть, та написав надзвичайно чудно, так, що можна подумати, що той некролог написано на глум.

Якщо прийняти другу версію, що цей самий Шекспір, за якого ми казали, був підставна особа, взявся за добрі гроші підписувати своє прізвище під п'єсами, що їх писав хтось інший, то все піде далеко краще, бо Шекспір—людина малограмотна, а п'єси написав хтось, хто мав колосальну освіту. Ви можете собі уявити, що жоден письменник у світі, аж до наших днів, не користався із стількох слів, із скількох користувався Шекспір. Як це може бути на тім рівні розвитку, що був у людини, яка підписала своє ім'я під цими творами? Ми знаємо цілий ряд творів про Шекспіра: „Шекспір, як філософ", „Шекспір, як натураліст", „Шекспір, як психолог" і т. д. З кожної такої рубрики ви можете, знайти дуже докладні відомості, видатні гіпотези, що іноді відкривають перспективи на дальший розвиток науки, думки надзвичайно добірні. Мені здається мало можливим, щоб Вільям Шекспір такий, як він одбився в документі, міг бути справжнім автором геніяльних творів, а більш можливо, що хтось ховався за машкарою цього Шекспіра. Звичайно, почали шукати, хто ж це міг бути? Гадали, що це міг бути Бекон. Бекон написав чимало книжок наукового змісту. Бекон був за канцлера, знав придворні сфери, торговельні сфери, пережив і велику владу, і велике приниження. Його, як я вам уже казав, обвинувачено, що він крав із державної скарбниці, і він ганебно загинув. Бекон був юрист, тому що він був за канцлера. Він багато мандрував, і автор також чимало подорожував, чимало бачив і знав. Отже, здавалося б, що це можливо. Та, з другого боку, цей Беконів манір писати досить сухо ані трішечки не нагадує Шекспірового маніру. Чого тільки не робили, щоб довести, що це був Бекон: і фалшиві рукописи відкривали, і якісь особливі сітки вигадували—як таку сітку на рукопис покласти, то виходило мало не просто так: „Це я, Бекон, написав"—і чимало ще чого. Та все це таке було мізерне, що науковий дослід, тільки діткнувшися, руйнував цілу гіпотезу.

Висунено інших претендентів. Ще важко твердити, що нова гіпотеза правильна, але, мабуть, її потвердиться. Ми, здається, тепер знаємо, хто такий Шекспір. Здається, що не хто інший, тільки граф Рютланд. Чому ж треба думати, що це граф Рютланд? Бо ми відразу констатуємо надзвичайно дивні збіги. Графа Рютланда, коли він був в університеті, прозивали якраз „Шекспір". Це перше, що наводить на думку. Далі, Рютланд проживав по всіх місцях, докладно описаних у Шекспірових творах. Він зробив саме ті подорожі, що їх зробив автор тих п'єс. Цього неможна сказати про Вільяма Шекспіра. Чимало тем у його творах

збігаються з історією сім'ї Рютландів. У хроніках він з особливим інтересом ставиться до роду Рютландів, а „Гамлет" відбив подію, що трапилася в родині Рютландів. Збіг між безпосереднім Рютландовим життям і життям автора п'єс надзвичайно великий. І, нарешті, останнє. Тільки це пояснює нам соціяльні Шекспірові погляди. Авторів партійний стан зовсім не подібний до стану лихваря-директора театру. Це адепт цілком певної партійної лінії, визначеної групи. Ми знаємо, що поліція королеви Лизавети заборонила п'єсу „Річард II", яко памфлет, що його написала й висунула партія Есекса, яка мала за мету скинути Лизаветину тиранію і встановити владу аристократії.

Подамо аналізу двох найвидатніших Шекспірових п'єс, де легко побачити його партійне нутро і його соціяльні погляди. Оці докази й чимало інших примушують думати, що такі численні збіги неможна пояснити інакше, як тільки тим, що граф Рютланд був автор тих творів. Якщо ви перечитаєте книги Дамблона й Гартлебена, ви переконаєтеся, що тут сперечатися майже неможливо. Нам було б, може, приємніше, якби цей найбільший на світі письменник був не з аристократії, а з низів, і я сам казав: чому ви не припускаєте, що такий многоякий геній міг вийти з низів? Та доводиться визнати, що Шекспір і Рютланд, здається, та сама особа.

Рютланди живуть і досі. В їхньому родовому палаці портрет того Рютланда, що його ми вважаємо за Шекспіра, висить на надзвичайно почесному місці поруч із його жінкою. Цілий рід неначе висуває цю особу, як таку, що зробила родові величезну честь. Та разом із цим ця родина по його смерті дала добрі гроші родичам Вільяма Шекспіра, щоб вони підтримували леґенду, мов людина, яка написала всі ці твори, є Вільям Шекспір. Вони заявили, що нікого не допустять розглядати Рютландові папери. Пояснюється це тим, що своє життя Рютланд-Шекспір скінчив у таких домашніх обставинах, які він сам передав та перебачив у п'єсі „Буря". Його вбито, і жінку його вбито невдовзі після того. Убив їх один родич, що проти нього інтриґував, і сучасні Рютланди захопили владу в цьому роді і походять од злочинців. Вони не наважуються знищити папери, що доводять це, але вони цілими віками мовчать за це. Унутрішньо, для себе, вони чудово знають, що отой їхній убитий праотець, якого їхній справжній праотець злочинно відсунув із своєї стежки, і був найбільший письменник на всім світі.

Це ще висувається, як гіпотезу, надзвичайно цікаву, а тепер візьмімося до того, що ми справді знаємо, бо за Шекспіра, як за людину, ми майже нічого не знаємо. Ми можемо говорити тільки за його твори і по тих творах можемо до певної міри відтворити його власне життя, його життя, яко мислителя та яко людської особи, що відбилася в його творах.

Немає сумніву, що перші Шекспірові поеми переповнено надзвичайної граційности, палкої любови до життя та манірности. Тоді двірські письменники взагалі манірно писали, та ці твори молодого придворного-знатного феодала, являють собою неначе солодкаві вправи, заткані різ, ними візерунками. Та й тут, звичайно, ми вже бачимо напрочуд блискучу мову.

Шекспір звертається до сцени. Його комедії згруповано на початку його життя, і вони являють собою фарси надзвичайно блискучі, веселі, добірні, з вільним та легким поглядом на життя. Рідко хто колись сміявся таким щирим та ясним сміхом, як сміється Шекспір у своїх комедіях. Та ще за молодих років він пише першу з тих, що дійшли до нас, трагедію „Ромео й Джульєтта". І тут його молоді риси перемі-

шуються з більш дозрілими. Уже в „Ромео та Джульєтті“ ми чуємо ту Шекспірову музику, що за неї я казав. З одного боку, нас чарує оця закохана пара і всі чудові сцени, розкидані по цій п'єсі. Та в її кінці Ромео й Джульєтта вмирають, родичі гублять їх, бо ворожнеча та злість людська дужчі, ніж кохання двох красних молодих істот. Гинуть ці молоді люди. Їхні батьки припиняють огидну ворожнечу між собою. Мовляв, із самого гробу це кохання трагічністю своєю перетоплює людські забобони та людську ворожнечу. Та все ж це п'єса песимістична, та все ж дві красні квітки—Ромео й Джульєтта—гинуть у тузі та стражданні, а мудрий чернець, що береться наладити їхню долю, тільки спричиняється до їхньої загибелі. І Шекспір, неначе, каже, що ані кохання, ані мудрість не можуть урятувати з цієї долі смутку.

Далі йдуть хроніки, що за них я пізніш скажу декілька слів, і великі психологічні драми: „Гамлет“, „Макбет“, „Отелло“, „Король Лір“—найвидатніші твори мистецтва, що на цілу голову перевищують усе, написане рукою людською.

У цих драмах виявляється чудове знання життя. І якась голосна та захватна пісня за нього. Але в той самий час автор визнає, що ладу в тому житті немає, і коли п'єш цей життєвий келих, то виявляється, що він отруєний тугою, і що ближче до дна, то більше отієї густої чорної гіркости, що примушує нас, нарешті, відтрутити від себе з тугою цей келих.

За останньої частини свого життя Шекспір немов шукає іншої втіхи. Він починає утворювати щось подібне до мелодрам чи феєрій, казок. Там він уже не покладає перед собою завдання досліджувати душу людську, не дивиться цікавими, зляканими очима на пригоди життя, а дає таки п'єси, як „Зимова казка“, і його пісня пісень—„Буря“. У „Зимовій казці“ та „Бурі“ він говорить за те, що йому хотілося б потішити людей своєю музикою, відтягти їхню увагу від жаху життя, заспокоїти їх своїми колисковими співами, що сам він уже відходить, що сам він уже вечірній. Він каже: „Та музика, що вас може заспокоїти, мені непотрібна вже“. І щоразу, коли ви бачите молоду пару, яка зупинилася перед початком тяжкого життєвого шляху, яку Шекспір благословляє на нове життя, ви чуєте смутну, але замирену ноту.

А тимчасом Шекспір не міг бути тоді дуже старий. Кого б ми не визнали за Шекспіра, йому було не більш, як 40 років, коли він писав ці п'єси, але після „Бурі“ він більше нічого не пише. Коли це Вільям Шекспір, що за нього ми спочатку казали, то він іще 6 років після цього живе й плекає величеньке черевце, як видно з його надгробного пам'ятника, та пера до рук не бере. Далеко правдивіша тут гіпотеза Рютланда, бо на другий рік після того, як написано „Бурю“, Рютланд помер. Тоді нам нетреба було б пояснювати його шестилітньої мовчанки. А просто й ясно було б, що „Буря“—його останній спів. І крім того, як ми можемо доміркуватися, Рютланда відсунув його брат у-перших унутрішнім переворотом, де самодержавство підтримало ліву лінію. Треба думати, що в „Бурі“, де він вибачав братові, що вступив у змову проти нього, є безпосередній відгук на початок цих подій. Треба думати, що Рютланд передчував це, знав це, але негідник його вибачення не взяв до уваги і довів своє криваве діло до кінця. Тоді особливо трагічного ореолу набуває й Рютландова особиста доля, як людини, і доля його, як Шекспіра, як письменника.

Шекспірові твори — такий велетенський світ, що ніяк неможна укласти їх у такий обмежений начерк. Тому обмежимося загальними характеристиками всіх Шекспірових творів, а відповідно до того, що

для нас найважніше, відповідно до нашого завдання—викриємо соціяльну суть його п'єс, зупинимся на двох: „Коріолані" та „Юлії Цезарі".

Драматичні Шекспірові твори можна поділити на такі рубрики: на соціяльно-політичні драми з римського життя, далі на психологічні трагедії і на хроніки, мелодрами-феєрії та комедії [1]). Звичайно, найцінніше, що тут є в Шекспіра, це група психологічних трагедій,—це безперечно. Сюди належать найбільші шедеври цього письменника, а разом із тим і всієї світової літератури.

Велику цінність, а надто для самих англійців, мають також його хроніки, вони бо обіймають найвизначніший для Шекспіра час і викладають англійську історію в надзвичайно живих та проникливих рисах; до того ж вони вміють брати з народньої гущі, переходити з палацу до будь-якого шинку і на полі бою підслухувати розмови простих салдатів,—словом, дати надзвичайно широку фреску, і, насправді, можна сказати за них, що життя проходить у них „волнуяся, как море-океан". І ці слова Пімена, що я їх навів, слова Пушкіна, вкладені до вуст ченця Пімена, взято з п'єси „Борис Годунов", а ця п'єса свідомо йде за Шекспіровими хроніками. Для нас ці хроніки також часто являють чудовий матеріял, історично цікавий, часто з глибокими думками про громадське життя, з цікавими характеристиками окремих персонажів. Ці хроніки написано з аристократичного погляду. Усе ж вони не такі цінні, як психологічні драми.

За комедії я вам уже казав,—це якийсь рій метеликів. Майже найкращу з цих п'єс, що її справді геніяльно виконується—принаймні це

[1]) Наводимо тут повний список і хронологію Шекспірових п'єс:

1) „Тіт Андронік" трагедія, десь коло 1591 р.; 2) „Генріх VI", частина перша, історична хроніка, 1591; 3) „Два веронські шляхтичі", комедія, 1591; 4) „Комедія помилок", ком. на сюжет „Близнят" Плавта, 1591; 5) „Король Генріх", ч. II, історична хроніка, 1592; 6) „Марні зусилля кохання", ком., 1592; 7) „Ромео і Джульєтта", 1592; 8) „Генріх VI", ч. III, історична хрон., 1592; 9) „Приборкана гостроха", ком., 1594; 10) „Король Річард II", 1594; 11) „Венеціянський купець", 1595; 12) „Сон літньої ночі", ком. казка, 1595; 13) „Король Джон", 1596; 14) „Король Річард II", 1596; 15) „Король Генріх IV", ч. I, 1597; 16) „Кінець-ділу вінець", ком., до 1598; 17) „Король Генріх IV", ч. II, 1598; 18) „Багато галасу знечев'я" ком., 1599; 19) „Король Генріх V", 1599; 20) „Сусідочки із Віндзору", ком., 1600; 21) „Дванадцята ніч", ком., 1601; 22) „Як вам це подобається", ком., 1601; 23) „Гамлет, принц Данський", 1602; 24) „Юлій Цезар", 1603; 25) „Міра за міру", 1603; 26) „Отелло, венеціянський мавр", 1604; 27) „Король Лір", 1604; 28) „Макбет", 1606; 29) „Тімон Атенський", 1607; 30) „Антоній і Клеопатра", 1608; 31) „Перікл", 1608; 32) „Троїл і Крессіда", 1609; 33) „Коріолан", 1609; 34) „Зимова казка", 1610; 35) „Цимбелін", 1610, 1611; 36) „Буря", 1611; 37) „Король Генріх VIII", 1613.

Щодо справжнього автора деяких зазначених п'єс, існують сумніви. „Генриха VI" автор, очевидно, лише редагував. „Гамлет", „Лір", „Тіт Андронік", очевидно, зовсім не його твори; „Тімон Атенський", „Перікл", „Троїл і Крессіда", очевидно, написані в співробітництві з іншими особами; „Генріх IV" написано лише за незначною участю Шекспіра. Усі 37 зазначених у нашому списку п'єс старі дослідники Шекспіра поділяють залежно від періодів його гаданої біографії; цей поділ зараз не має великого значіння, тому що гадають, що автор цих творів—Рютланд; тому ми цього розподілу і не наводимо. Менш розроблено питання про жанри Шекспірівської драматургії: у наведеному списку досить легко відокремити, поперше, групу історичних хронік на сюжети англійської історії від XIII ст. до XVI („Король Джон", „Король Річард II", „Генріх IV", „Генріх V", „Генріх VI", „Річард III", „Король Генріх VIII"), далі—низку трагедій на історичні сюжети з римського життя, де найважливіше джерело Шекспіра був „Життепис Плутарха", („Коріолан", „Юлій Цезар", „Антоній і Клеопатра"), низку психологічних трагедій, де головне завдання драматурга є розкрити характер героя і історію панівного в цьому характері нахилу. У цій низці зосереджено п'єси, що їх найбільше цінує критика („Гамлет", „Макбет", „Король Лір", „Отелло"); сюди ж повинні увійти почасти й деякі історичні хроніки на зразок „Річарда III" і римські трагедії на зразок „Цезаря" та „Коріолана", далі—комедії і драми, що являють собою драматизацію італійських або старо-англійських новель та казок („Приборкана гостроха", „Дванадцята нічь", „Зимова казка", „Цимбелін"). Ті ж джерела використано також і для трагедій попередньої низки (напр., таких, як „Отелло"), казки („Сон літньої ночі"), драми типу філософської казки: „Буря" і т. ін.

можна сказати за протагоніста Михайла Чехова,—дається й тепер у першій студії Московського художнього театру під заголовком „Дванадцята ніч". Вона може дати уявлення взагалі про багатство та граційність комедійного Шекспірового театру. Там само ставлять менш цікаву п'єсу „Приборкана гостроуха". У Шекспірових трагедіях зайве було б шукати глибочини,—це бризки фонтану геніяльних веселощів, не більше того, але вони якнайбільше відповідають його добі.

Щодо п'єси „Буря", то це, безсумнівно, надзвичайно поглиблений філософський твір і єдиний, де головна дієва особа Просперо—ворожбит—це сам автор. Тут дуже багато лірики, і Просперо у великім захваті та гордовито каже за свою магічну силу. Він прощається з цією своєю владою, благословляючи прийдешні покоління, все пробачивши й відходячи лагідно від життя. Це дуже ліричний фінальний акорд; він допомагає нам розуміти Шекспіра та його щиру, ніжну душу, що жила під усім чарівним багатством переживань.

Зупинімося тепер на драмах соціяльних із римського життя, і ось через що. Здавалося б, драми з римського життя—це історичні драми про далеке минуле. Аж ні трохи. Для Шекспіра під цією римською оболонкою ховається зовсім інше. Те, чого він не наважувався сказати в хроніках, те, що він хотів сказати за своїх безпосередніх ворогів, за Лизавету та інших, він говорить одверто в римських драмах. І тут ми бачимо, який це був надзвичайний політик, пристрасний політик, як він знав унутрішню техніку політичної боротьби, як досконало розумів він боротьбу кляс. Тут уся глибінь Шекспіра—соціолога й політика—перед нами виявляється більше, ніж в інших п'єсах. А цікаво було б розглянути їх усі. Вони надзвичайно цікаві, та місця бракує, і ми не можемо цього зробити. Щоб мати про них вірне уявлення, візьмімо тільки дві політичні п'єси, що вважають за найцікавіші. Це „Юлій Цезар" та „Коріолан".

„Юлія Цезаря" Шекспір написав у самім розквіті свого таланту, коли він писав „Гамлета". А „Коріолана" написано 1602 року, тоді, коли Шекспір-Рютланд, якщо це був Рютланд, уже не писав психологічних драм, коли він взагалі серйозних п'єс не писав, а волів зосередити увагу на фантастичних сюжетах, думав про музику, яка б заспокоювала, а не про пошматовані серця.

Проте, „Коріолан"—одне з найбільш великих палких серць. Що це значить? Справа в тім, що 1602 року готували змову усунути Лизавету з престолу. На чолі змови стояв Есекс. Змову викрито. Есекса та його прихильників скарано на смерть. Рютланда кинуто до Тоуеру. Там він перебував ув'язненим кілька років.

Чому Лизавета не покарала на смерть Рютланда, а тільки ув'язнила його в Тоуері, невідомо. Може, його вона не стратила, бо знала, що це Шекспір, і їй шкода було такої людини. Один надзвичайно досвідчений мандрівець, виїжджаючи з Англії, пише: „один із справжніх англійських феніксів—це Рютланд". За що так вихваляти? Видко, автор знав, що Рютланд—то є Шекспір. Це тільки гадка, за це неможна сказати з певністю, та факт той, що „Коріолана" написано після того, як провалилася Есексова змова.

Подивімося на зміст „Коріолану". За вихідний пункт у ньому є старий лад, міцний порядок, що проти нього ніхто не повинен сперечатися. Шекспір був палкий оборонець такого ладу.

Усталено лад. Усталено добрі звичаї. Проти цього починає здійматися демократія. Як же Шекспір ставиться до юрби, до її урядовців-трибунів, до революційної сили, що стрясає основи старого ладу?

Надзвичайно глибоко. З одного боку, він самих трибунів змальовує демагогами, що грають на слабких струнах юрби. Аристократи їх терплять, зневажаючи, проте, вони люди розумні, домагаються свого і своїм людям вони вірні. А сама юрба? Ось що, наприклад, один громадянин говорить у драмі до характеристики того, що таке ця юрба:

„Багато дехто називають нас многоголовою юрбою. І не за те, що в нас голови в одних чорні, у других русяві, в інших знову зовсім лисі, а за те, що надто в нас розуми різнокольорові. Я сам міркую, що, якби нашим розумам та довелося вилізти з черепу, вони разом розлетілися б на всі сторони світу".

Йому здається, що це хаос, безладдя. І, ніде правди діти, тоді приблизно така й була народня маса. Такої організованої кляси, як пролетаріят, тоді ще не було. Виступи юрби мали характер Разінщини, Пугачовщини, характер надзвичайно жорстокого бунту, де люди розпорошувалися й між собою гризлися. Один громадянин каже до юрби:

„Одно слово, чесні громадяни"...

Йому відповідає другий:

„Які ми тобі чесні громадяни? До бідноти не кажуть чесні: патриції одні чесні, в них усього є, хоч залляйся, а ми бідуємо. Хай би віддали нам своєчасно хоча частину свого лишку, ми б їм спасибі сказали. Та це для них надто дорого. Їм приємно дивитися, які ми худі, дивитися на наше горювання. Свій достаток здається солодший. До помсти, громадяни! Доки в нас ще є сила в руках, хапайтеся за дрючки. Богів я закликаю за свідків—не від злости, а з голоду кажу я це".

Але він іде ще далі. Цей самий громадянин каже:

„Називають себе батьками нашими! Добре дбають за нас наші батьки. Ми голодні, а в них комори розпирає, бо хліба повно. Їхні закони підтримують самих лихварів. Щодня змінюється якийсь закон, неприємний для багатіїв, і щодня вигадується інший закон бідноті на горе. Якщо війна нас не губить, вони нас нищать гірше від усякої війни. Ось як нас люблять батьки батьківщини".

Хіба ж неправда, що це справжня революційна проклямація? І Шекспір із цим не сперечається; цією стороною він видющий та справедливий.

Так от ця сама юрба йде ламати старі підвалини. Та це ще не така велика, на Шекспірову думку, біда, а біда в тім, що аристократія розклалася, що вона поступилася цій юрбі, вона її боїться, вона відчуває, що їй сили не стане стримати юрбу. І вона, встановлюючи виборні посади, силкується через милостиню, підлещування та дипломатію зробити так, щоб юрба її обрала на державні посади. Вона лисячим хвостом крутить, хоч і видко її вовчі зуби. Вона підлабузнюється.

І справжній герой Коріолан не хоче з цим помиритися. Це салдатська кров, ватаг, що переміг ворогів. Це великий войовник та пан надзвичайно дикий: що йому довподоби, так і чинить. І він до тої пори тримався своєї кляси, доки кляса була йому за підпору. А як підпора гнеться, то він від своєї кляси відходить.

Але тут виступає дідок, що сидить між двох стільців. Агріпа вмовляє Коріолана поступитися, служити й нашим і вашим. Та простий юнкер, поміщик, рубака каже: „Я з вами не згоден. Я волію відняти права в народу силою мечів своїх леґіонерів".

Але аристократія таких способів боїться, і від її особи виступає Коріоланова мати Волумнія, що є охоронниця старої аристократії. Вона каже: „Як ти наважився, сину мій, виступати проти своєї кляси? Хіба ж ти не розумієш, що ми сильні тим, що поступаємося перед демокра-

тією? Правда, ти захищаєш старі підвалини, це добре, але ти хочеш громадянської війни, а кляса твоя хоче компромісу, бо знає, що вона слабка. Та що тобі коштує, нарешті, вклонитися шевцям? Чому тобі не піти на збори і трошки не посміхнутися такою собачою посмішкою, поступитися, щоб додержати дисципліни своєї кляси й своєї батьківщини, що її ми кохаємо?".

У Коріоланові борються два чуття, дві людини. З одного боку—аристократ-індивідуаліст, що не хоче поступитися, що прагне назад, до могутнього минулого, а з другого боку—людина клясової дисципліни, а дисципліна ця стає перед ним в образі матері, що, може, не раз усипала йому гарячих, як він ще був маленький, в образі цієї праматері, що з'являється до нього у величності своїх традицій. Він поступається, іде до юрби, намагається, щоб його обрали за консула, але тут же посварився й полаявся з усіма гостро. І коли бачить, що його власна кляса хоче викинути його на жертву черні, кричить: „То й ви така сама сволота, як і ці маси. Я й вам і їм оголошую війну. Побачимо, що ви зо мною, з великим Коріоланом, зробите". Це бунт старих представників гордої кляси проти нових останніх ватагів, похід проти початків опортунізму під прапором програми: все або нічого.

Коріолан зраджує Рим і переходить до його ворогів. Тут є цікаве місце, де Коріолан висловлює свій погляд на компроміс, на політику відступу, на розклад влади з усією заповзятістю ображеного поміщика, пана з величезною волею та з по-бісмарківському ясним розумом. Він іде до своїх товаришів і вигукує:

„Не ви мене—я вас всіх виганяю:
Ви залишайтеся, безглузді, легкодухі!
Я зневажаю вас і місто ваше,
Я геть іду—в світ і поза Римом!" [1]).

І тут треба перекласти точно з англійської, якими словами він після цього визначає самого себе, після того, як зрадив свою клясу. Він каже:

„Я не піду за інстинктом, наче гусеня. Я стою тут, наче людина є причина самої себе і ні з ким більше не зв'язана спорідненням".

Ось воно. З'явилася гола людина на голій землі,—інстинкту не визнаю, родичів у мене немає і т. інше. Так заговорив великий пан.

І що ж, як же Шекспір закінчив цей хоробливий конфлікт, що він його всією істотою переживає? Коріолан переходить до табору ворогів Риму, стає в них за ватага, перемагає Рим і підходить до міських мурів. Тут знову з'являється його мати Волумнія і дуже красномовно перевертає Коріоланову душу, дорікаючи йому, що він посмів піти проти своєї батьківщини й своєї кляси. Рідна кляса впливає на нього своїми зв'язками, і виявляється, що він, „неначе гусеня", іде тоді до неї. Анархіста в ньому переможено. Він починає боротися, силкується утворити згоду, корисну для обох, та плем'я вольськів, що до нього він тікав, побачивши його зраду, вбиває його.

Це справжня драма соціяльної боротьби. Шекспіра не так цікавить при цьому революція низів—вона тільки здалеку гуркоче. Це ще навіть не селянське повстання, тим більше не пролетарське. Це повстання дрібної буржуазії, на чолі його йдуть купці, урядовці. Це повстання його не дуже турбує, в нього нова проблема; аристократія піддається, в аристократії розкол, аристократія розсипається, аристократія безна-

[1]) Переклад О. Є.

дійна, бо, оскільки вона йде на компроміс, остільки це кінець аристократії, тому, що вона тим самим розпорошується і не може себе врятувати. А оскільки вона ставить опір, це іхтіозаври, копальні люди. Шекспір, може, і любить Коріолана. Та все ж той для нього якесь страховище, що конче має загинути, бо воно випало із своєї кляси.

Ось зміст чудової соціяльної Шекспірової драми. Вона з життя аристократичного світу, але вона так виразно, так чітко накреслює риси цього процесу, що тепер, коли ми говоритимемо про фашистів чи про Штреземана, ми бачимо багато подібного.

Трагедію „Юлій Цезар“ написано раніш. Це надзвичайно цікава трагедія, бо вона змальовує революцію. Якось один із наших критиків з приводу „Юлія Цезаря“ написав, що „Юлій Цезар“— монархічна драма. Це значить—устромити пальцем у небо, це навіть зовсім смішно, бо це антимонархічна передусім драма. Якби він сказав, що це аристократична драма, ще було б вірно, але сказати, що вона монархічна, коли такий великий монарх, як Юлій Цезар, змальований у ній комічно, зовсім смішно.

П'єсу написав аристократ, що ненавидів монархію та з цілого серця жадав аристократичної республіки. А аристократична республіка в Римі, як вам відомо, існувала, та ще й довго. Римська аристократія скинула королівську владу і замінила її на сенат, на нараду старшини, на збори начальників аристократичних родин. Згодом, коли демократія поволі розвивається, один з цих аристократів, Юлій Цезар, зробився тираном і, спираючись на демократію, захопив владу. Шекспір тут убачає щось подібне до Лизавети. Він вважає, що в Англії було те саме. Колись в Англії був король, що був перший серед рівних, з короною навколо шолому; до нього зверталися по оборону. А в новій Англії було вже зовсім інакше. Яка вже тут рівність, коли Лизавета поводилась із аристократами, як сама хотіла, коли за найменшу провину їх кидано до в'язниці або карано на смерть, коли Лизавета своїх людей та коханців становила над усіма, а як вони не догоджали, також кидала їх у в'язницю та страчувала. Аристократи вважали цей режим за непереносне тиранство. Це ще великий комплімент Лизаветі, що Шекспір у своїй драмі „Юлій Цезар“ підкопувався під неї, змальовуючи Юлія Цезаря. Юлія Цезаря змальовано смішною, глухою людиною. Він надзвичайно самовпевнений, усередині боягуз, забобонний, але пишно висловлює свої забобони привселюдно, сам собі ввесь час каже, яка з нього велика людина, та підозріло дивиться на того чи іншого неблагонадійного чоловіка.

Проте, разом із тим Юлія Цезаря ненавидять; проти нього складається революційну змову, але не аристократи складають її, а демократи. На чолі цієї змови стають Брут і Касій, два типи революціонерів що часто повторюються і в демократичних революціях. Брут—це людина ідейна, принципова, і ми, революціонери, чудово знаємо цей тип і знаємо, що це не слуга абстрактного обов'язку, а людина, що каже: „Я люблю батьківщину, хочу служити своєму народові, вважаю, що тиран веде його невірним шляхом, і вважаю за свій громадський обов'язок, що випливає з аналізи дійсности, закликає мене до боротьби з ним, знищити його. Я не можу жити й тішитися з ніжного кохання моєї жінки, я не можу терпіти, щоб Юлій Цезар, що мене особисто любить та ласкає, що зробив із мене одного з найперших людей,—над нами панував. Я не маю до нього жодного зла в серці, ані трохи не заздрю йому, він мій добродій і приятель, але він тиран, і він упаде“.

Як?—Це мертвий обов'язок? Ні, це та міць соціяльної свідомости, що в багатьох революціонерів залишається до кінця їхнього життя.

Через що він зробив терористичний акт? Ним керувала свідомість того, що чиниться громадську несправедливість і що він мовчати, бути бездіяльним не може, мусить узяти на себе керівничу, рішучу ролю, такі бо люди, як він, бувають мужні, послідовні, їх ніщо не налякає,—і Брута змальовано якраз такими фарбами.

Тепер Касій. Касій—це тип, протилежний Брутові, це людина палка й пристрасна. Він до політики вносить особисті почуття, і в цьому він' може, близький до Дантона. Це людина, що вміє бути проводирем, уміє користуватися з у с і л я к и х засобів, але це не доказ тому, що Касій негідник і що він забив Юлія Цезаря з особистої ненависти.

Касій—це революціонер Дантонового типу (тимчасом Брут є свого роду Робесп'єр; така логіка революції, що такі типи з'являються знову й знову).

Ось що каже Касій:

„Я не кажу, як ти і інші люди
Міркують про цю жизнь; а щодо мене,
Мені було б так любо і не жити,
Як жити і щодень когось боятись,
Такого ж, як я сам. Я народився,
І ти також, свобідним, як і Цезар".

І далі:

„Він іде, немов колос,
Отим тісненьким світом, а ми тут,
Дрібнота, поміж ніг його блукаєм,
Шукаючи собі безславної могили.
Судьба людей буває їм підвладна.
Біда, коханий Бруте, не в планетах,
А в нас самих, що пасемо ми задню".

Далі Касій каже так:

„Щодо мене, блукав я скрізь по місту,
Оддаючи себе скаженій ночі,
І так розхриставшись, як бачиш, Каско,
Я груди обнажав перед громами,
І як зміяста синя блискавиця,
Здавалось, розчиняла груди неба,
Під стріл себе я підставляв метою" [1]).

Йому кажуть, що Цезар оголосив себе за імператора. Тоді він вигукує:

„. . . . . Тепер я знаю,
Куди свого кинджала направляти.
Ізбавить Касій Касія від рабства.
Боги! Цим (тобто кинджалом) даєте ви
силу і слабому,
Цим побиваєте ви деспотів-тиранів" [2]).

Або в свої груди, або в груди тиранові. Та зброя—то перше, за що хапається цей аристократ, бо він повний революційного завзяття й палкости. Проте:

„Ні вежі кам'яні, ні стіни з міді,
Ні безпросвітні тюрми, ні міцнії
Залізні ланцюги не спинять духу;
Як ці земні замки огиднуть жизні,
Вона здобуде сили відомкнутись.
Коли я знаю, знай і вся вселенна,
Що я свій пай тиранства щогодини
Зумію скинути навіки з себе" [3]).

[1]) [2]) [3]) „Юлій Цезар", переклад П. Куліша.

Коли відбувається терористичний акт, що не вдався в Англії (хотіли Лизаветі кінця доїхати та не зуміли і, може, Лизавета, коли вона дивилась на п'єсу „Юлій Цезар", думала собі: „Ех, щось тут не дуже то хороше"), Брут каже про вбивство:

„Жерцями будьмо, а не різниками.
Та ж проти духа Цезаря ми встали,
А в духові людськім крови немає.
Коли б нам Цезаря не убивати,
А тільки дух його опанувати!
Та ні! Умерти мусить він за духа.
Убиймо ж його сміло, любі друзі.
Та без завзяття. Заколімо жертву,
Достойную богів" [1].

Суто принципове ставлення: мовляв, я на нього не гніваюсь, він, може, і добра людина, проте я його вбиваю, бо цього вимагає історія, бо він історична фігура, що її треба усунути: як Юлій—це добра людина, а як Цезаря—його треба знищити.

А ось вам сцена після того, як Юлія Цезаря вбито:

Цінна

„Свобода! Воля! Згинуло тиранство!
Біжіть, кричіть, гукайте скрізь по місті!".

Каска

„Гей, на трибуни, та гукайте людям:
Свобода воля, визвіл, давнз право!".

Брут

„Народе і сенате! Не лякайтесь:
Ми гордощам сплатили по заслузі".

Касій старому Публієві дбайливо каже:

„Скажеш . . . , та й геть боржій, бо як народ
метнеться
На нас, щоб не штовхнув тебе, старого".

Брут схвильовано покликує:

„Гей, стійте, браття! Ось помиймо руки
У крові Цезаря по самі лікті:
Скривавимо й мечі свої блискучі
Та подамось перед народ на ринок,
І, потрясаючи над головами червоними
мечами, загукаймо
„Мир і свобода! Мир, свобода, воля!"

Касій

„Схилімся й миймо. Бо минуть століття,
І скільки раз отсю величну сцену
Грать будуть в новороджених державах,
На мовах, що їх ще ніхто не знає".

Брут

„І скільки раз ізнов поляже Цезар
Для іграшки, так як тепер простягся
У стіп статуї славного Помпея,
Не більше варт, як купка пилу".

[1]) Переклад П. Куліша.

Касій

„І скільки разів це станеться, згадають люди,
Про зв'язок наш, згадають і про те,
Що ми дали своїй землі свободу" [1])

За Шекспіром, вони неначе правлять якусь месу, службу відправляють, церемонію передбачають, що театри майбутнього в невідомих їм народів, от хоч би й у Москві, також будуть зображати, як падає Цезар і як вони з червоними руками виходять оголошувати волю.

І це називається монархічною драмою? Шекспір надто мудрий, щоб кінчити цю справу перемогою: вона, поперше, і насправді не кінчилася перемогою. Шекспір був цілком аристократ, цілком був із Брутом та Касієм. Проте, він знає, що перемогти в цій боротьбі неможна. Минув час аристократії. Настав час демократії. На місце Цезаря сів його небіж, Октавій, і він так само спиратиметься на демократичні маси, що хочуть монархії. За монархію трималася буржуазія, а за нею певні шари народу, тобто дрібна буржуазія,—почасти тому, що їх обдурювано, почасти тому, що торговельний розквіт дещо й їм давав. Буржуазії тоді монархія була потрібна: королівський закон, королівський суд, сильна влада, що боролася б із самостійними феодальними частинами, що боролася б з надмірною дворянською владою. Інакше буржуазія виступити тоді не могла. Ось за декілька десятків років, наприкінці XVIII віку, буржуазія відрубає голову свому англійському Цезареві, бо він їй був уже цілком непотрібний, а тепер ще вона йде під гаслом абсолютизму.

Шекспір, у всякім разі, вважає перемогу цього гасла за поразку правди. Він, як об'єктивний, майже науково-соціологічний, драматург, приходить до такого висновку: звичайно, з нашою клясою все, що є благородного в протестах людей, які хочуть зберегти волю. Так воно й було. Історичні Брут та Касій, напевне, вважали, що й вони хочуть зберегти волю. Тому вони вважали, що апелюють до прийдешніх поколінь. І коли Брута переможено, то сам його ворог Антоній, демагог, шахрай, дипломат, що, нарешті, тріюмфує, каже:

„. . . . . І природа
Могла б, дивуючись йому, сказати:
Ось чоловік. Такий він був у мене" [2]).

Це значить, що покоління, читаючи повість про Брута, через скільки хоч років, визнають, що це була „людина", бо він виконав свій обов'язок до кінця, бо він зміг убити свого добродія й приятеля, оскільки той був політичний ворог революції, бо він зруйнував своє особисте щастя, маючи все, щоб бути щасливим: чудову, добірну фізичну красу, досконалий розумовий розвиток, величезне багатство. Він усе це кинув, бо його закликала революція, і він пішов на її заклик. Цей революціонер був аристократ, він був нам чужий, проте духом був революціонер. Кожна кляса, доки вона йде наперед, має чудові гасла і породжує чудові типи, але потім починає вистигати і, в міру того, як починає виступати поборником своєї державної будівлі, все це губить. Тут своєрідний парадокс, що він був і в римській історії: аристократи були клясою, що сходила із сцени за Цезаревої доби, давала свої арієрґардні бої. Чому ми все ж таки можемо ставитися до того з симпатією? Тому, що за того часу буржуазія виступала не сама собою,

[1]) Переклад П. Куліша.
[2]) „Юлій Цезар", переклад П. Куліша.

не як безпосередня революційна політична сила, не під гаслом волі, рівности та братерства, як це було згодом, а під гаслом монархії. Буржуазія виступала під гаслом монархії, під гаслом самодержавства, це форма панування торговельного капіталу, як учить нас Михайло Миколаєвич Покровський. Торговельний капітал за свою звичайну форму має не республіку, а монархію й „освічений" абсолютизм. Тим то для нас виступ проти монархії вільнолюбивої аристократії симпатичний. З цим абсолютизмом і нам у своїй країні довелося битися, він і нам осоружний, і якісь ноти (дарма, що соціяльні причини та програми різні), якісь спільні ноти ми тут відчуваємо. Я, звичайно, кажу це не для того, щоб показати, що ми в аристократії повинні позичати ноти, рідні нашим власним. Шекспір яскраво змальовує людські типи, що їх ми бачимо й поруч із собою і що й далі з'являтимуться в людстві. Людина не так швидко міняється. Оскільки фізично людина не змінилася, остільки й психологічно вона змінилася мало.

Має рацію тов. Троцький, коли каже, що Шекспір не може для нас постарітися. Його час був такий, коли людина могла ці боки життя брати особливо яскраво. Нашому пролетаріятові не вистачає ані часу, ані вміння розібратись у своїх власних пристрастях, у внутрішній суті людського життя. У цьому, власне, нічого поганого немає, бо пролетаріят зате робить політичні героїчні подвиги, та чи треба, щоб це й надалі було так? Ні, треба, щоб пролетар жив таким самим багатим унутрішнім життям, як і зовнішнім, і в цьому розумінні йому корисно збагнути такі скарби, як велику галерею Шекспірових образів [1]).

Я тепер не можу подати вам аналізи інших психологічних драм Шекспірових, але деяку загальну характеристику їх я вам дати повинен. Не треба думати, що з Шекспіра був політик і тільки. Не треба думати, що коли ми говоримо, що кожний письменник — тільки представник певної кляси й доби, це значить, що він пише на політичні теми. Шекспір був така велика людина, що він і про політику думав— навіть був видатний політичний письменник. Це я довів, розглянувши дві п'єси. Він був великий політичний письменник, та не тільки. Його цікавили й інші справи, стосунки чоловіка й жінки, торговельна зажерливість, що в капіталістичному суспільстві надзвичайно багато важила, і сила інших питань. Він людську душу розглядає, наче в лупу, викриває найголовніші риси, але ніколи не каже, що він за того або іншого думає, на чиїм він боці. Він не любить цього казати. Явища палко хапають його за серце, та він ховається за своїми образами. Коли ви читаєте „Гамлета" й „Короля Ліра", ви бачите, як нікчемно

[1]) Шекспіра оточують ціла низка інших драматургів, що їх здебільшого звуть „Лизаветинцями". Вони розпадаються головне на дві течії. Одна з них міцно тримається традиції народнього театру, друга віддаляється від них і засвоює більш-менш глибоко прагнення наслідувати старовинних авторів, прагнення, що йдуть з Італії та Франції. До першої течії можна віднести таких драматургів, як Т. Деккер, Чекмен, Мідлтон і Уекстер (дві його головні п'єси „Білий диявол", або „Вікторія Аккорамбона" (1612), і „Трагедія герцогині Мальфі" (1623) критика вважає за найкращі твори англійської літератури). До другої вченої течії відносять Бена Джонсона (1573—1637), прихильника п'єс, написаних за „правилами" трохи розсудливого автора, що добре знав театр і кін; він написав кілька комедій і драм—„Алхемік", „Епісін", „Сеян", і „Катіліна"; до цієї течії відносять також і двох драматургів, що писали вкупі,—Бомонта (помер 1616 р.) і Флетчера (помер— 1625 р.), і почасти таких, як Месінджер (1604) („Міланський герцог" і інші п'єси) і Джон Форд (помер десь коло 1640 р.), автор жахливої драми про кохання брата до сестри („Як шкода назвати її розпусницею")—одного з найяскравіших творів після-шекспірівської доби. Англійська революція 1648 року та панування пуритан викликали реакцію проти театру, що тимчасово потрапив під заборону, і поети скерували свою увагу на інші жанри поезії.

гинуть люди. Хто винен? Може, вони самі? — Життя. Вивчайте життя, любіть його чи ненавидьте, якщо не можете любити, проте, воно таке — ось його закони, ось чого воно навчає.

Що Шекспір так ставився до життя, пояснюється тим, що він не міг звести склепіння над цим життям, не міг його привести до одного знаменника. Дехто каже, що таким письменник і повинен бути, що в письменника не повинно бути жодної тенденції. Воно так і не так. Це треба пояснити.

Це так, бо, якби Шекспір підігнав свій величезний життєвий досвід під вузеньку певну мораль, це було б дріб'язково. Він розумів, що неможна надягати маленький ковпак на мури, які треба вінчати небесним склепінням. Він це розумів, і в цьому його величність. Та нещастя його доби було в тому, що склепіння відповідних розмірів він не міг звести. То був геній, проте утворити якусь теорію людської історії, людського прогресу, людської боротьби, що допомагала б зрозуміти кожний крок її, Шекспір не зміг.

Він був такий великий, що, стоячи перед надзвичайним хаосом пристрастей, чудово його спостерігав, у надзвичайно рельєфних образах його відбивав. Був такий великий, що розумів, як неможливо звести все до висновків, та нещастя доби було в тому, що провідної зірки взагалі тоді не було.

За середніх віків духівництво було за ту провідну зірку, воно казало: ось скоро буде страшний суд, і тоді все буде ясно, все виявить, що воно й до чого. Та й ця віра впала, а нового змісту, нового розуміння не знайшлося. І його шукали по Шекспірі інші письменники, і ніхто не міг його відшукати. Або знаходили фалшивий, або потрапляли до того самого католицтва, або ще казали, як і Шекспір, що його немає. І тільки за нашої доби ми довідалися про цей зміст. Для нас картина нашої сучасности ясна. Ми бо знаємо, що таке історія людства. Її внутрішній напрям та її тенденції ми знаємо, знаємо, куди вона йде, і тому знаємо, що нам самим робити. Наша доба в цьому далеко щасливіша.

А. Луначарський.

VII. Еспанський театр XVII століття та його драматурги

Якщо серед усіх народів Европи доба Відродження справді відродила інтерес до письменників клясичної старовини, то в Еспанії театр розвивався самостійно аж до самого XVII століття, розвивався на основі не клясичній, а національній. У XVII ст. цей театр досягнув найвищого ступеня розвитку, так званого „Золотого віку", коли Лопе де-Вега, Кальдерон, Тірсо де-Моліна вписали свої імена в його історію. Національний напрям літературної та театральної творчости пояснюється умовами історичного життя й політичного розвитку країни. Майже 750 років воювала Еспанія з маврами, і лише 1792 року об'єдналися всі розпорошені частини. Ця релігійна боротьба призвела до утворення войовничого християнства, і духівництво набуло величезного впливу на все життя. Далі, то була боротьба еспанського народу за свою незалежність, і це сприяло розвиткові тут феодального лицарства. Від цього зміцнилися в країні монархічні ідеї і вірність королеві, як представникові нації та заступникові християнства.

І однак, з початку XVI ст. ця, здавалось би, непорушна феодальна ідеологія починає давати помітні розколини після того, як з відкриттям Америки Еспанія, щоправда тимчасово, обертається на морську колоні-

яльну державу. Хоча ця нова роля припадає їй на короткий час, але старі ідеї вже захиталися, і поруч із свавільними в своїх замчищах аристократами, що живуть старими уявленнями про лицарську достоту й честь, з'являється торговельна буржуазія, підносить свій голос нарід, що його так яскраво відтворив знаменитий автор добре відомої і в нас драми „Фуенте Овехуна" (Лопе де-Вега). Наслідком цього еспанський театр і драма являють собою цікаву мішану форму, де елементи середньовічного театру сплітаються з елементами театру доби торговельного капіталу, де католицька тенденція живе іноді поруч з буржуазним вільнодумством, а античний вплив пробивається крізь шари містеріяльних і фарсових традицій.

Настарішою формою театру Еспанії були, очевидно, релігійні дійства—autos sacramentales, як їх згодом почали називати, коли вони відокремились у своєрідний драматичний і театральний жанр, що не має собі аналогій в інших театрах нової Европи. Ці autos були складовою частиною релігійних процесій, що дуже подобалися народові; цей нарід так любив видовища, що навіть ремество м'ясника обернув на театрально-циркове дійство („бій биків") і зберіг любов до релігійних процесій мало не до цього часу. Ми маємо відомості про ці процесії, починаючи з XIII ст., але особливо розвинулися вони XV ст., почасти в зв'язку з тим, що політичне значіння Еспанії весь час зростало. У ці процесії, що здебільшого сполучалися з великими церковними святами, як елемент, увіходили й вистави п'єси на леґендарний, біблійний та богословсько-алеґоричний сюжет. Процесія починалася XVI ст. походом масок. На чолі його посувалася величезна постать „Тараска", казкового опудала (посували його вперед люди, сховані в його череві). На спині опудала сиділа постать „Вавілонської блудниці", а за ним ішла юрба дітей з вінками на головах, співаючи церковні гімни, і чоловіки та жінки с кастаньєтами, танцюючи національні танки. За ними посувалися величезні кардонові постаті маврів, велетнів і за всім цим ішли попи, несучи в руках святі дари в супроводі короля, вельмож і чужоземних послів. У розцяцькованих колісницях їхали актори, що брали участь у „дійстві". Так усі протягом кількох годин ходили вулицями, а далі св. дари заносили в церкву, і цим закінчувалася перша частина свята. Після півдня всі збиралися знову і грали „дійство", повторюючи його протягом кілька днів перед будинками найзажніших вельмож. А глядачі містилися на сусідніх бальконах, у вікнах або просто на вулицях. Велетні й Тараско бавили натовп, грала музика і всі, хто бажав, могли танцювати досхочу. Король і вельможі дивилися виставу, сидячи під балдахином, а інші поважні особи сиділи на лавах. Спочатку йшов пролог, далі комедійна інтермедія, а за нею „дійство".

Коли постав світський театр, тобто в середині XVI ст., в Еспанії починається організація театральної справи. З'являються реґулярні трупи; на чолі їх стоїть антрепренер, так званий автор (autor), що сам постачає своїй трупі п'єси. Перша така трупа з'явилася 1554 р. і належала севільському ремісникові, Лопе де-Руеда. Як працювали ці трупи, розказує Сервантес у передмові до своїх 8 трагедій („Comedias", 1615). Ось що він каже: „За часів цього відомого еспанця весь багаж директора театру (autor) вміщався в одному лантусі; його становили чотири білі кожухи з позолотою на шкірі, чотирі бороди й перуки та чотири пастуші патериці. П'єси були діялогами на зразок еклог, між 2-3 пастухами й пастушкою. У них уставляли 2-3 інтермедії (entermeses) під назвою „Негритянки", „Зайди-голова" (rufian), „Дурень або біскаєць", бо ці чотири типи Лопе грав надзвичайно природно й майстерньо. За тих часів не було ще теат-

ральних машин (tramoyas), не зображували герців поміж маврами та християнами, ні піших, ані кінних. Не з'являлися ще постаті з-під землі за допомогою льохів на кону і не спускали янголів та святих з хмар. Щоб утворити кін, ставили чотирикутником чотири лави, а на них клали дошки. На кону існувала вовняна завіса, закривали її за допомогою двох мотузок. Там переодягалися актори і там же містилися музиканти, що співали старі романси без акомпаньяменту гітари".

Ці скромні, вбогі трупи мандрували по містах та селах Еспанії, живучи дуже бідно і весь час шукаючи заробити на шматок хліба. Побут цих мандрівників, прикрашений лише любов'ю до мистецтва та до пригод, дуже гарно змальовано в „Розважливій мандрівці" Авг. Рохаса (вид. 1603 р.), що наслідував „комічний" роман француза Скаррона 1651 р., присвячений тій же темі. Він пише, що наприкінці XVI ст. було 7 або 8 типів таких труп. „Найпростіший тип—bululù: це одинокий актор, що мандрує пішки. Зайшовши на село, він відшукує священика і каже йому, що знає одну комедію й кілька loas (коротенькі драматичні сценки, часто-густо монологи): якщо до нього приєднаються ще дзвонар та цилюрник і дадуть йому трохи грошей, щоб мандрувати далі, він покаже для них те, що вміє. Зазначені особи збираються, актор стає на скриньку і виконує п'єсу, один за кількох персонажів, попереджаючи перед їхніми промовами: „далі йде той, та той... а тепер увіходить дама і каже таке"...

Так він грає, поки священик збирає на його користь 4-5 шагів і віддає йому, додаючи ще шматок хліба й миску супу. Потім актор знову йде далі, чекаючи, поки йому знову пощастить. Дальший етап — nàque, що літерально визначає „купа сміття". Таку трупу становлять два актори; ці двоє грають інтермедії або шматочок з autos, деклямують вірші і виконують дві так звані лоас; вони мають бороди з овечої вовни і б'ють у барабани, збираючи свої шаги. Живуть вони дуже бідно, сплять, не роздягаючись, завжди голодують, ходять босоніж, улітку витряхають бліх у полі, а взимку через холоднечу зовсім їх не помічають". Далі йде гангарілья, більша кампанія, що складається з 3 або 4 акторів. З них один грає блазнів, а другий, юнак,—грає жінок. „Вони виконують auto про заблудлу вівцю, носять бороди й перуки, позичають для жіночих ролів убрання і часто забувають повернути його, грають інтермедії, беруть з глядачів за вхід чотири мараведі, але охоче замість грошей беруть хліб, яйця, сардини й таке інше, набиваючи цим свої торби. Іноді вони їдять м'ясо, але їм теж доводиться багато ходити, спати на голій землі, грати всюди, де доведеться, і ховати руки в рукава, бо вони не мають плащів". Дальший розряд—combalco—трупа, що її становить одна актриса, яка співає, і 5 акторів, які виють; вони грають одну комедію, 2 ауто, 3—4 інтермедії, мають купу вбрання, таку легеньку, що й павук міг би її нести. Актрису несуть або на спині, або на марах; у селянських хатах їм платять за виставу хлібом, виноградом, супом. По селах та містах вони беруть 6 мараведі або шматок ковбаси, пучечок льону, взагалі все, що дають. Гарнака—то вже трупа, що має 5—6 акторів, актрису, яка грає першу жіночу ролю, та хлопця, що грає другу. Убрання їхнє лежить у скрині. У ньому є дві куртки, великий плащ, три кожухи, бороди, перуки й одна напіввовняна жіноча сукня. В їхньому репертуарі є 4 комедії, 3 „ауто" і стільки ж інтермедій. Скриню з гардеробом несе осел; на ньому сидять і актриси, а решта поганяє його. Вони дають вистави за 4 реали грошима, за смажену курку й вареного зайця, 2 чверті вина, пересічно за 10 реалів". І так далі, щоразу зростає численність трупи, а поруч того зростає й обладнання, і репертуар, і матеріяльний стан. Найбільші трупи, так звані „Компанія",

мають у своєму репертуарі 50 комедій, багажу 300 ароб, 16 осіб, що грають, 30 осіб, що їдять, одного скарбника і багато тих, що крадуть. Одні їздять на мулах, інші в каретах, треті на конях верхи, і ніхто не користується з воза, запевняючи, що шлунок не може витерпіти цього. Склад трупи „Компанія" буває такий же різноманітний, як її вистави. У ній беруть участь гарно виховані люди, поважні юнаки з гарних родин і зовсім пристойні панії. А що їм треба вивчати багато ролів, то вони влаштовують часті проби; також через мінливий смак публіки їм доводиться багато працювати. Один письменник порівнює акторів з циганами; другий каже: „немає такого негра, такого раба, що його продають в Альжірі, що мав би долю, гіршу від акторської. Раб хоч і повинен працювати з ранку до вечора, але вночі може спокійно спати; він повинен догоджати одному або двом панам, виконувати їхні накази, і, в разі він це зробив, він виконав свій обов'язок. Актори ж, ледве почне на світ благословлятися, від 5—9 повинні вже розписувати ролі та афіші, від 9—12 робити проби, далі нашвидку поїсти, іти на виставу (о 2 год.). О 7 годині, коли скінчиться вистава, вони ледве встигнуть подумати про відпочинок, як їх уже зовуть до президентів, суддів, алькадів; вони повинні прийти своєчасно і виконувати всі накази цього начальства. Дивно, як могли люди терпіти таке злиденне життя, завжди мандруючи під дощем, спекою, у вітер, сніг і холоднечу; і до того їм ще завжди доводилося чути багато неприємностей і підроблятися під різноманітніші смаки". І, проте, палка любов до театру досягла за часів Лопе де-Веґи таких розмірів, що „люди всілякого віку, стану й становища, не виключаючи й родичів королівського дому, ішли поруч з гістріонами (паяцами) в акторські лави". І якщо були випадки, коли актор ішов у манахи, траплялося, що манахи (справжні манахи) оберталися на професійних акторів.

Однак, найкращі трупи намагалися зосередити свою діяльність по значних містах, і поруч того поставало питання, як улаштувати й обладнати постійне театральне помешкання. Спочатку вистави відбувалися по дворах приватних будинків та громадських будівель. Двори еспанських будинків (patio або corall) часто мають ґалереї. Така ґалерея оточує кожен поверх, і тут глядачі могли дуже зручно розташуватися. З одного боку двору будували кін, а та частина ґалереї другого поверху, що була над коном, була вільна від глядачів (lo alto del teatro), тобто була допомічним коном. Її використовували, коли дія відбувалася в башті, на бальконі, на горі тощо.

Вікна відограваали ролю лож. За цим зразком утворилися міські театри, які набули назви corall, що значить—двір.

Головний театральний центр Еспанії був Мадрід, що з 1560 року набув значіння столиці. Добродійне „Братство святих страд", вишукуючи кошти, щоб утримувати шпиталь для бідних жінок, здобуло собі 1565 р. привілея на всі театральні постави в Мадріді. Для цієї мети воно мало три двори. Там то й засновано постійні театри. 1574 р. друге братство одержало подібного привілея, але об'єдналося з першим, віддавши йому $^2/_3$ спільних прибутків. З їхніх театрів один Corall de la Pacheca, збудований 1574 року, мав над коном і ґалереями дах, а над середніми місцями був полотняний тент, що захищав глядачів від сонця. Згодом збудували ще два театри, що витиснули попередні театри і існували аж до кінця XVII ст. То були Corall de la Cruz, збудований 1579 р., і Corall del Principe—1582 р. Ці братства здавали театри в оренду антрепренерам, а ті брали з глядачів невеличку вступну платню. Перед коном стояли лави (bancos); за ними — одкритий patio (двор), де містилася „простіша" публіка, так звані musqueteros. Вони стояли в patio лавами, нагадуючи салдатів. Навколо patio йшли так звані gradas, своєрідний

амфітеатр. У задній частині театру проти кону містилася казуела, куди пускали лише жінок. Над ними були aposentos (ложі), а ще вище — так зв. горище (desvanes), призначене для духівництва. Майже одночасно з двома мадрідськими театрами постало кілька постійних театрів і в Севільї. Найбільший з них, Колізей (El Coliseo), спочатку був дуже бідно обладнаний. Але після пожежі 1614 року його відбудували і розкішно обладнали. Для глядачів було 250 крісел і 50 лав, оббитих шкірою з матер'яними спинками. У середині будівлю підтримували 20 доричних колон, у 10 футів заввишки, з базами й капітелями з білого мармуру. Ґалереї, прикрашені також колонами, мали 29 лож. Далі Колізей мав суцільний дах; для того, щоб було світло, в стінах робили величезні вікна. Така театральна будівля мала завжди форму чотирикутника. Кін не висувався вперед, як то буває тепер, і тому був широкий, але неглибокий. Оркестра не мала окремого місця і тому підчас антрактів грала на кону. Передньої завіси також не було, але в глибині кону висіла завіса, що часто заступала намет, спочивальню, капличку тощо. Завіси були й з боків. Очевидно, вони (подібно до наших сукон) відограваали ролю лаштунків. Іноді за ними ставили якийсь предмет, наприклад статую, башту, і коли відповідно дії треба було його показати, завісу просто одсували. Наприклад, в одній із сцен „Севільського спокусника" Дон-Хуан та Каталінон гуляють на кону. Коли треба показати, що вони наблизилися до статуї командора, завісу одсувають, і тоді видко статую. У глибині кону з боків були двері в чепурню артистів (була одна чепурня, для чоловіків і жінок спільна).

У міськім театрі не змінювали декорацій, як це буває тепер: усі ці незмінні завіси й двері мусіли заступати найрізноманітніші місця дії, тобто тут існувало лише, як у середьовічному театрі, décor simultane, одночасна декорація, і перспективи не додержували. Іноді, щоб допомогти фантазії глядачів, коли треба було показати вулицю, висували пару кардонових домків, а для лісу—кілька дерев. Якщо кін кілька хвилин залишався порожнім, а потім актори виходили з інших дверей, це мало визначати, що місце дії відмінилося. Іноді місце дії змінюється і в присутності акторів на кону: напр., у комедії Лопе де-Веґа „Les Embustes de Fabia" Ауреліо, що стоїть у спочивальні своєї коханки, раптом каже:

„Тепер тут палац буде. А звідтіль,
Виходить Педро, наш король він.
Письменник вигадав такий прийом
І так об'єднав це з причини тої,
Що, якби тут король не вийшов,
Йому би довелося тут вмістити
Довге оповідання і нудне,
До того ж нікому незрозуміле"...

Такі вставні монологи, що пояснюють місце дії, трапляються часто в еспанських авторів, а іноді їх уставляли й самі актори. Це служить доказом того, що декорації не задовольняли вимог реалізму. Бутафорія й реквізит були злиденні. Але машини для ефектів були досить складні, особливо після 1620 р., коли технічний бік справи поступово вдосконалився. Уже тоді, однак, знали льох, а завдяки тому, що над коном була міцна стеля, можна було спускати зруб для „польотів", тобто для явищ у повітрі. Були також і пересувні хмари, а для того, щоб удати грім, за коном котили діжку з камінням.

Щодо вбрання, якщо на кону були народи сусідні, всім відомі, одяг їхній відповідав дійсності. В інших випадках убрання було хоча й розкішне, але анахронічне. Наприклад, року 1636 директор театру Pedro di

Kosa купив у актора Bartolomeo Romeo вбрання, гаптоване золотом, за 3600 реалів. Сума ця величезна, якщо згадаємо, що Лопе де-Веґа не одержував за комедію більш, як 500 реалів. Тоді ж таки в листі до Мадрідської Академії Лопе де-Веґа пише: „Одне з непорозумінь нашої сцени те, що турок виходить одягнений по-еспанському, а римлянин—у панталонах". Сервантесові доводилося давати пораду, щоб римським воякам не давали вогнепальної зброї. Дбали лише про те, щоб воїн не був одягнений, як звичайний городянин, а лицар — як селянин. Представників сусідньої нації одягали більш-менш правдиво, але на подробиці вбрання не звертали уваги. Якщо дія відбувалася в країні, що її взагалі мало знали, напр.—Польща, Росія, Трансильванія, дієві особи одягали сучасне еспанське вбрання, але з певною домішкою фантастики. Та й у п'єсах сучасного життя вбрання було не зовсім правдиве, але опоетизоване, узагальнене, театралізоване.

Вистави починалися у вересні й тривали до середини червня, тобто цілий рік, опріч часів нестерпучої спеки. У світлі місяці починали о 2 год. вдень, а взимку—о 3 годині, щоб устигнути до присмерків закінчити. Спочатку для вистав призначали лише неділі та святкові дні, а згодом додали ще вівторок та четвер. Про виставу оголошували спочатку спеціяльні вістуни, згодом, з 1561 р., з'явилися вже й друковані афіші, але деякі театри користувалися й далі з послуг вістунів аж до середини XVII ст. Місця для глядачів були недорогі і платити доводилося спочатку за вступ—у дверях театру, а далі—спеціяльно за право сидіти — біля ґалерей. Щоправда, вже й тоді існували лихвярі, що купували всі місця, а потім уже від себе продавали їх разів у 4—5 дорожче.

Порядок у театрі підтримували два альгвазили—поліцаї; вони часто допомагали директорові, бо завжди траплялися люди, що хотіли дурно пройти. Особливо любили вдиратися до театру представники так званої „золотої молоді". Дехто пробував вдертися в „ґалерею для жінок" або вибити актора, що не вподобався; іноді глядачі починали сваритися і далі переходили до ножового розв'язання справи.

Відвідувачі театру, що мали назву musqueteros (стрільці), були хоча й недисциплінованою, а проте найвпливовішою частиною глядачів. Від них бо залежало, матиме п'єса успіх, чи ні. Здебільшого на чолі цього натовпу стояли один чи кілька ватажків і давали гасло—свистіти або плескати в долоні. Французька письменниця д'Онуа, що відвідала Еспанію 1679 року і залишила нам яскравий опис еспанського театру, розповідає про одного чоботаря, що протягом довгих років був диктатор мадрідських театрів, і актори ходили до нього перед виставою просити підтримати п'єсу. Ось чому еспанські драматурги мали звичай звертатися наприкінці п'єси з проханням вибачити за хиби. Так робили і Лопе де-Веґа, і Кальдерон; і всі драматурги, починаючи з Лопе де-Руеда, мали на меті „розважити простонародню публіку". А публіка ця була дуже вибаглива. Досить було зробити невеличку помилку у вірші, поставити не той наголос — починався свист, топіт, ганебні вигуки, а іноді й бійка. Тимчасом на гарну гру публіка відповідала жвавим співчуттям. Вона плакала, співчуваючи горю героя, сміялася над талановитою мімікою коміка, а бачачи сцену каяття Антонія (як це бачила д'Отруа), „глядачі ставали на коліна, билися головою в підлогу і теж каялися".

Тому акторам доводилося дуже уважно ставитися до оброблення ролі. Взагалі, мистецтво тогочасного еспанського актора було досить своєрідне, і гра його є дзеркало південного народнього життя. Палкий рухливий темперамент відбивається й на кону: все говорить, усе

рухається, і ця швидкість зміни міміки й тону, швидкі переходи до протилежних ефектів вражають чужоземця.

Вони ніколи не бувають просто реальні, а завжди вносять у свою гру трохи поетичної ідеалізації, і правда сполучається тут із штучною красою. Еспанські трупи відзначаються жвавим ансамблем, надзвичайною зіграністю, діялог на еспанському кону провадиться в надзвичайно швидкому темпі. Вони прекрасно вміють читати короткі ритмовані вірші, що дуже цінують глядачі. Кожний помилковий наголос, кожне пропущене слово викликає в них страшенне незадоволення й шикання. Навряд чи можна пояснити це великою освітою глядачів. Можливо, що вони звикали до певних п'єс і знали їх на пам'ять. У всякому разі акторові доводилося серйозно обмірковувати свої сценічні засоби і якомога менше відступати від заповітів свого навчителя, Лопе де-Веґа. Тимчасом, як Сервантес вимагав від акторської гри найгрубішого натуралізму, Лопе де-Вега вчив, що на кону треба показувати вчинки людей і побут сучасної доби не через наслідування, а через художнє відтворювання, проводячи дійсність крізь поетичну лябораторію. Отже, Сервантес примусив актора визволитися від вульґарности, що нею так зловживали contrafacedores—скоморохи, а Лопе де-Веґа вже виховував з акторів справжніх мистців. Кальдерон своїми випещеними драмами привчив актора до героїчного й елеґантного tenue (поводження); мовою своїх п'єс він примусив актора набути віртуозної техніки читання вірша; а через те, що autos Кальдерона дуже скидалися на опери, актор мусів розвинути і свій голос, і свою музичність. Підводячи підсумки всього зазначеного, ми можемо сказати, що мистецтво еспанського актора становили два чинники: вміння психологічно перейнятися роллю і вміння гарно деклямувати. І те, і друге набувало ще більшої ваги, якщо згадаємо, що одному акторові доводилося грати найрізноманітніші, іноді зовсім протилежного характеру, ролі.

До нас дійшли прізвища великої кількости акторів та актрис XVI-XVII в. Щодо останніх, моралісти дуже неприхильно ставилися до участи жінок у виставах. Спираючись на те, що деякі жінки дозволяли собі легковажно поводитись, вони 1595 року навіть домоглися цілковитої заборони жінкам виступати на кону. Щоправда, цю заборону швидко скасували, і з того часу становище артистки чимало зміцнилося.

Взагалі ж влада ставилася до театрів не лише суворо, а й зовсім неприхильно.

Перш за все кожна трупа мусіла мати патента на право гри. Але фактично цього правила додержували лише трупи, що працювали по міських театрах. По селах та по маленьких містечках мандрувала велика кількість незареєстрованих труп. Про перші трупи з патентами згадується вже 1600 року, коли їх було 8; 1615 р. таких труп було 12: року 1636—вже 20. Склад трупи, як ми вже казали, був невеликий; наприкінці XVI ст.—15 чоловіка.

Влада переслідувала переважно жінок-танцюристок, а особливо народній танок сарабанду. Року 1598 навіть видано наказа, що забороняв виставляти комедії, невідомо тільки, чи всюди, чи лише в столиці. Не зважаючи на численні прохання одкрити театри, Пилип II був невблаганний, і цей закон мав чинність навіть і після його смерти. Однак, на початку XVII ст. ці прохання набувають такої настирливости, що король Пилип III мусить скликати раду з державних осіб і теологів, щоб з'ясувати, на яких умовах можна відновити театральні вистави.

Ця рада ухвалила постанову, за якою акторам заборонялося виконувати непристойні танки й пісні, що, на думку церкви, порушували

громадську моральність. Вистави дозволили, але утворили цілу низку обмежень і призначили театрального суддю, що мав пильнувати, щоб виконувалося всі постанови.

Лише за царювання Пилипа IV, протектора наук та мистецтв, театр не тільки набув цілковитого права на існування, але й відзначився низкою технічних удосконалень, щоправда, на шкоду внутрішньому змістові п'єс.

XVIII століття еспанський театр поволі почав утрачати ті риси, що ставили його вище від чужоземних, і вистави почали догоджати смакові найменш освіченої та найменш вибагливої частини публіки.

Але стара боротьба поміж театром та церквою не припинялася протягом усього XVIII ст. аж до 30-х років XIX-го. За часів національної жалоби або громадського лиха театральні вистави заборонялося в усьому королівстві. Духівництво випускало твори, де в найсуворіших виразах нападало на театри, а по деяких місцях навіть і закривало їх. Акторів не лише одлучали від церкви,—кара, як на ті часи, дуже жорстока,—але обмежували навіть і громадські їхні права. Напр., вони не мали права одержувати спадщину. Ці постанови скасовано лише в 30-х роках XIX ст.

У таких умовах виставляли й грали п'єси еспанські драматурги, що з них найвідоміші були драматурги так званого „золотого часу",—Сервантес, Лопе де-Веґа, Кальдерон де-ла Барка і менш відомий, хоча й не менш визначний автор „Севільського баламута" (одна з перших обробок леґенди про Дон-Жуана), „Дона-Хіля—Зелені Штани" та інших п'єс—Тірсо ді-Моліна.

Перший із зазначених, автор всесвітньо-відомого Дон-Кіхота, Міґуель Сервантес де-Сааведра, родовитий, але збіднілий шляхтич, що багато потерпів у битвах, і в полоні, і за мирних часів,—як драматург, уславився не так серйозними п'єсами, як своїми вісьмома невеличками комедійками (їх переклав на російську мову Островський), так званими інтермедіями.

Кращі з них „Пильний сторож", де виведено популярний в Еспанії тип „вояка-хвалька", відомого в драматичній літературі ще за часів Плавта.

Сервантес був не лише практик еспанської драми, але й її теоретик, давши низку критичних статтів і заміток про театр і драматичне мистецтво. Усе справжнє й вражливе в житті,—каже він,—можна перенести на кін, і комедія мусить бути дзеркалом життя і моральним прикладом. Він не мав досить хисту, щоб утілити свої теорії, проте, як каже відомий дослідник еспанської літератури, Шак, „неможна не поставитись з пошаною до намагання Сервантеса визволити еспанський театр від гніту брутальности й безсоромности. Він користувався з театру, як велика людина, спочатку для того, щоб звертатися до свого народу, як це робив колись Арістофан, а згодом—для того, щоб утворити новий театр—філософський. Завжди, з початку до кінця ним керувала ідея політична або художня, його завжди спонукало високо-честолюбне бажання—зробити з проґресу кону проґрес національний".

Сервантес-романіст перевищував драматурга, але й, крім того, Сервантеса-драматурга цілковито затулив би його сучасник, найвидатніший та найблискучіший представник „золотого часу" еспанської національної драми і творець нового драматичного репертуару Лопе де-Веґа (Lope Felix de Vega I Caprio, 1562—1635 р.).

Вплив Лопе де-Веґи на театр помічається вже з 1588 року, і щороку цей вплив збільшувався. У суспільстві він теж користувався з над-

звичайної пошани не лише в Еспанії, але й в Італії, Франції та Америці. Однак, наприкінці життя настрій письменника дуже змінився і з релігійного обернувся на фанатичний, що досить шкідливо позначилося на його творах, до певної міри позбавивши їх художньости. Умер він 27 серпня 1635 р., і смерть його була справжньою національною жалобою для еспанського народу, в пам'яті якого він живе й досі.

Протягом 73-х років свого життя Лопе де-Веґа написав понад 1500 комедій, 4—5 поем і безліч канцонів, релігійних віршів, терцін тощо. Звичайно, така плодючість іноді зле відбивалася на якості його творів; але якщо не всі з них однаково прекрасні,—у всякім разі, між ними є багато видатних.

Лопе де-Веґу можна назвати творцем еспанської народньої драми, не тому, що перед ним в еспанців такої драми не було, а тому, що він у своїй творчості нібито об'єднав усі попередні спроби й усі різнобічні напрямки і цим став далеко вище від своїх попередників. Свої сюжети він брав з життя свого народу і тому відбив його в усій його повноті. Лопе де-Веґа був Шекспір еспанського театру. „Усе еспанське життя, з його ідеалами, пориваннями, симпатіями, антипатіями, стражданнями й радостями, з усіма його переказами, сподіваннями і з усім його побутовим змістом, відбилося в його п'єсах, як у чистому дзеркалі. З них можна вивчити не лише духовний образ тогочасних еспанців, але й саму їхню фізичну природу, їхній темперамент; з дивовижною типовістю розкриває він перед глядачем або читачем громадське й хатнє життя королів, дворянства, торговців, вояків, моряків, ремісників, селян, з пристрастями й інтересами їхньої верстви, і показує, як впливають на них побут і природа". (Юр'їв).

Твори Лопе де-Веґи можна поділити на 3 великі групи: 1) п'єси світського змісту або комедії, 2) п'єси духовного змісту, 3) інтермедії. (Іноді поділяють ще так: 1) історичні драми, 2) духовні драми, 3) побутовий театр—comedias de costumbres).

Комедією за часів Лопе де-Веґи називали кожну віршовану драматичну п'єсу на три „хорнади" (дії), незалежно від її змісту, бо в еспанській літературі „Золотого часу" не було „комедій" та „трагедій" античних часів; у ній трагічний і комічний елементи зливаються в одне ціле, переймаючи оден одного. Так само еспанські драматурги не додержували трьох клясичних єдностей, місця, часу й дії. Вони, як каже Шак,—додержували правила вічні, диктовані від природи, і тому, замість механічної єдности дійства, виробили єдність ідеальну, де всі частини коряться ідеї цілого. Свої погляди на мету комедії Лопе де-Веґа висловив у теоретичному творі „Нове мистецтво—писати за наших часів комедії". На його думку, комедія повинна „зображувати життя й звичаї доби в життьовій правді". В одній своїй п'єсі він каже, що комедія „в живих образах і вірній картині показує наше життя, все те, що ми бачимо в дійсності, всю цю мішанину жаху й сміху, суму й радощів, добра й лиха... Вона стоїть, мов дзеркало, перед нами, і в ньому може себе побачити кожен—дурень і розумний, старий і юнак, король і раб, чоловік і жінка, дівчина й удовиця"...

Змістом усі комедії його поділяються на кілька груп, і найчисленнішу з них утворюють комедії „плаща і шпади" (capa con spada). Дієві особи в них є представники панівної кляси еспанського суспільства, гідальґо, що носили плащ та шпаду. Сюжет їх здебільшого є складна любовна інтриґа з різними пригодами і завжди з щасливим кінцем. Найцікавіші типи цих комедій були „грасіозо"—спритні слуги й служниці, що жартівливо копіювали вчинки своїх панів. Назви цих п'єс

часто-густо були прислів'я, мова була звичайно-вживана й дуже дотепна. Найцікавіша з них є „Іванова ніч у Мадріді", написана для свята, що його влаштував 1631 р. герцоґ Альварес для короля Пилипа IV. Тут Лопе використав увесь натовп, завівши його ніби в число дієвих осіб. На нашому кону останніми часами з цих п'єс виставляли „Собаку садівника".

Комедії Лопе де-Веґи—це, може, найкраще, що він створив із своєю невпинною південною, веселою вдачею. І тепер їх неможна читати й дивитися, не сміючися. Проте, він писав і драми, дуже великі й серйозні, і в них також виявляється його велика народність. Своїм походженням він не був дворянин—він належав до церкви. Начебто духовна особа,—але це мало відбивалося на його житті. Він був один з тих численних абатиків, що мало уваги звертали на свою рясу, і жив життям фривольного театру. У нього є надзвичайно гостро висловлена ненависть до феодалів. У його п'єсі „Фуенте Овехуна" („Овеча криниця"), ставленій досить часто в Росії підчас революції, є чимало справжнього революційного смаку, ба навіть колективістично-революційного. П'єса змальовує селянський бунт проти пана, причому після того, як вони йому добре помстилися, їх неможна навіть і судити, бо вони стоять один за одного, чинять, як єдиний колектив, на всі запитання відповідають „ми", роблять кругову поруку. Це для тодішнього часу надзвичайно сміливо. Та зараз же виступає й інший бік справи: король і королівський суд являються осяяні сяйвом справжньої справедливости. Король—вищий від усіх. Він поставлений пильнувати істини; отже, цей селянський самосуд схиляє коліна перед королівською владою.

Тут обмеженість Лопе де-Веґи в тому, що тоді ще еспанська інтеліґенція, яка безпосередньо творила мистецтво, не могла перерости королівської влади. Еспанська королівська влада була у високій мірі огидна й тяжка, аж ні трохи не краща від влади Генріха VIII і, звичайно, далеко гірша від розбещеної, але поглядно толерантної влади короля французького, хоч би й Франціска I.

Друга група комедій—„історичні" або „героїчні" п'єси—має свою назву від того, що дієві особи в них є лише королі й лицарі і що вони часто закінчуються трагічно. У них Лопе де-Вега показав усю історичну старовину, починаючи від часів готських королів і аж до сучасної йому доби. Тут він створив незрівняні образи, перейняті художньою творчістю. Сюжети він брав і з історії, і з різних леґенд та переказів. Зразком таких п'єс може бути „Спалений Рим", що з різними прикрасами малює історію Нерона, далі—„Колумбів Новий Світ" (історія відкриття Америки). Іноді він звертався й до чужоземної історії: відома, наприклад, п'єса „Великий герцоґ Московський" (1617 р.), де він малює долю Криво-Дмитрія.

З героїчних комедій найвідоміші: „Кара без помсти", де ми бачимо всю гидоту побуту „палаців": герцоґ Ферарський Людовік, переконавшися, що син його Федеріго любить його молоду дружину Касандру, робить так, що Федеріго несвідомо вбиває Касандру, а потім і сам гине під рукою вбивців, яких закликав батько. Друга п'єса малює повстання народнє проти розпусного командора ордена Калатрави. Нарешті в третій ми знову бачимо, як лиха воля короля призводить до загибелі одну людину та ламає життя двох інших.

Поруч з комедіями світського характеру, Лопе де-Веґа написав багато таких п'єс, де відбилася побожна душа старих еспанців. Церква, що за часів Пилипа II набула великої могутности за допомогою інквізиції, була страшенно незадоволена з цих світських комедій, бо вони

мали сюжетом здебільшого спокусливі любовні історії. Року 1598 еспанське духівництво примусило владу зовсім заборонити такі вистави в Мадріді, і публічні театри столиці зачинено аж на два роки. Отже, Лопе де-Веґа почав писати п'єси духовного змісту. Але, завдяки його вдалій техніці, він надав цим старовинним містеріям і мораліте далеко кращої літературної форми. Сюжети для них постачало святе писання; поруч з біблійними особами Лопе де-Веґа виводив різних алегорічних осіб, надаючи п'єсам, таким чином, мішаного характеру. З них відома 3-актова драма „Різдво Христове", де беруть участь Адам, Єва, Сатана, Гордість, Краса, божа мати (що приходить перед 4000 років до свого нібито народження) тощо. Далі він написав низку п'єс з життя тих святих, що їх найбільш шанують в Еспанії, наприклад: св. Франціска, св. Ісідора. За згодою духовної влади ці п'єси виставляли навіть по манастирях. Нарешті він написав понад 400 autos sacramentales, що за них ми згадували на початку розділу. Дійства в Лопе поділяються на три частини: 1) loa, або пролог, у формі серйозної або комедійної розмови між двома, або кількома особами; 2) інтермедія, жартівлива сценка, як невеличкий антракт перед самим початком дійства; 3) саме дійство, що має алеґорично-напутній характер. У цих дійствах відомий дослідник Тікнор бачить „суміш алеґорії та фарсу, релігії та божевілля".

Нарешті, крім зазначених двох груп, ми зустрічаємо в Лопе ще багато інтермедій, що їх виставляли окремо. Вони написані прозою і являють собою фарси на сюжет будь-якої життьової пригоди.

В усіх комедіях та інтермедіях Лопе де-Веґи ми бачимо дуже яскраву картину життя еспанського народу. Усі ці образи, що їх утворила поетична сила Лопе де-Веґи, живуть тими ж інтересами, думками й пристрастями, якими жили й житимуть всі представники роду людського.

„Однак, є ще один момент, особливо важний, що доповнює характер і тон еспанської драми, як чогось оригінального й неповторного. Це принцип еспанської чести, що був базою всієї еспанської культури XVI—XVII ст., оскільки вона служила високим ідеям і намагалася перетворити їх у життя. Еспанська культура XVI—XVII ст. тимто й цікава, що ми в ній бачимо спробу збудувати все наше життя на принципі чести. Звичайно, ця спроба не вдалася, бо серед людей далеко більше звичайнісіньких постатей, аніж справжніх лицарів і друзів правди, але цій спробі нащадки повинні дякувати за великий пам'ятник літератури, що зветься еспанською драмою. Це прекрасно розумів і Лопе де-Веґа, коли „пригоди чести" (casos di honora) визнав за найпридатніші сюжети для драм. Він мав рацію, тому що честь,—принцип невблаганний і непідкупний,—є найкраща драматична пружина, що вносить у кожну тему напруженість і майже неминучу трагічну розв'язку. Саме цю боротьбу принципів чести з низькими силами життя і малюють нам здебільшого еспанські драми, і вона надає їм своєрідного забарвлення. „В еспанської драми є своя форма, своя метрика, свої сюжети й своя пружина, що керує акцією. Тому вона є не просто драма, а драматична система". (Д. К. Петров). Шак у своїй книзі „Історія драматичної літератури й мистецтва в Еспанії" каже, що драма Лопе де-Веґи не є цілком новий витвір; безумовно, її підготувала ціла низка інших письменників і протягом останнього десятиріччя XVI ст. багатьма зусиллями піднесла її на новий щабель. „Однак, величезна прірва лежить між найслабішими творами Лопе де-Веґи і найкращими творами його попередників. Тому дуже сумнівно, щоб вони могли поставити еспанську драму на більш-менш сталий ґрунт. Лише його творча сила в сполученні з плодючістю так позитивно визначала напрям еспанського театру, що протягом

двох з половиною століть продовжники Лопе де-Веґи не визнавали в драмі жодного іншого напряму, опріч того, що дав їй знаменитий попередник".

Визначні риси драми Лопе де-Веґи є такі:

1) Єдність драматичної дії, поруч численних зовнішніх подробиць, причому в п'єсі все міцно й стрункo зв'язане.

2) Мова. Для того, щоб зрозуміти, скільки нового вніс Лопе в драматичну мову, досить порівняти його діялоги з діялогами його попередників. Ці останні зовсім не важили на вимоги драми, і тому в них мова сіра й одноманітна, і однакова для всіх дієвих осіб. У Лопе, навпаки, мова завжди відповідає настроєві і розвивається відповідно до розвитку дії.

3) Щодо характерів, ми бачимо, що в Лопе вже визначаються певні амплуа. Він дуже влучно угруповує дієвих осіб і дає можливість кожній особі виявити свій характер безпосередньо в дії. Звичайно, там, де на кону ділають алеґорії, як, наприклад, у духовних п'єсах, там годі говорити про характери. В інших його творах ми бачимо людину в різні моменти її життя, і ми бачимо, як змінюється її істота відповідно до законів психології та логіки. Лопе чудово розуміє пристрасті людини і вгадує їхні причини; він, як Шекспір, заглиблюється в тайники людської душі, а далі викриває всі симпатії та антипатії людини, весь її душевний стан. Лопе малює людей різного віку, з різних верств, від короля до носильника, і всі ці постаті є в нього не лише певні типові представники певних шарів громадянства, але й самостійні особи. Він чудово малює головні персонажі і дуже старанно змальовує другорядні.

Дуже цікаве є вміння Лопе де-Веґи малювати нижчі кляси еспанського суспільства—пастухів, селян тощо. Він завжди користується з нагоди вивести таку постать. Навіть у духовних п'єсах він перериває дію, щоб вставити, як інтермедію, малюнок сільського життя. Іноді він надає такій картині ідилічного відтінку, і тоді вона справляє свіже й художнє враження. Однак, він не приховує й драматичних боків цього життя. Завдяки цим інтермедіям, ми можемо уявити собі і сільські ігри, і свята, і народні співи еспанців, бо часто-густо він їх уставляв у свої п'єси. Дотепи Лопе де-Веґи дуже граційні і не переходять у гірку сатиру. Крім того, в нього комедійний елемент не порушує розвитку дії. Представники комедійного елементу в його п'єсах є прості, тверезі люди, що, дотепно висміюючи героя, утворюють ніби протест практичного розуму проти ідеальних поривань і тому, не входячи навіть у дію, мають глибоке значіння.

Звичайно, поруч таких позитивних рис, у творах Лопе де-Веґи є й багато хиб. Наприклад, у п'єсах занадто багато осіб, постатей і епізодів, іноді важко зв'язати все в одне ціле. Особливо багато зовнішніх подробиць у його історичних і духовних п'єсах. Друга хиба творів Лопе є надзвичайно могутній католицький фанатизм, що зменшує художнє враження. Цей сильний розвиток духовного елементу відповідав духові часу, але перешкоджав художньості п'єс.

У всіх творах Лопе завжди залишався еспанцем і ніколи не підносився до загально-людського. Він мислив, почував і любив, як вірний син своєї нації, і використував усі засоби, щоб завоювати симпатію й співчуття глядачів. Опанувавши всі поетичні елементи, що були розкидані в традиціях, віруваннях і житті еспанців, він усе це переніс на еспанський кін. Використовуючи старі перекази, напівзабуті леґенди, він одягав минуле в нові свіжі фарби і тому завжди вмів підносити й збуджувати національне почуття.

Навколо Лопе де-Веґи незабаром утворився цілий гурток письменників, що належали до його школи.

З них слід назвати Гільєн де-Кастро 1569—1631, що працював під керівництвом Лопе і написав кілька драматичних творів. Він переробив для кону І частину Сервантесового „Дон-Кіхота“ і написав п'єсу „Юнацькі завзяті вчинки Сіда“, що її згодом використав Корнель для своєї трагедії. Дуже уславився також і третій учень Лопе, а саме— Габріель Теллез, що писав під ім'ям Тірсо де-Моліна і що його найновіша критика вважає мало не за найбільшого драматурга XVII ст. З його п'єс слід відзначити „Севільського спокусника“, де вперше з'являється Дон-Жуан. Це завзятий розпусний юнак, спритний і привабливий, що весь час шукає земних насолод, герой „Кам'яного господаря“ Пушкіна й Лесі Українки і Мольєрівського „Дон-Жуана“, один із світових типів літератури, подібно до Прометея, Фавста й інших. Хист Тірсо де-Моліна надзвичайно різноманітний, як і його драматична спадщина, на жаль, дуже мало відома в нас. Ми знайдемо тут і веселі комедії, як „Дон-Хіль—Зелені Штани“, і глибоко-католицькі п'єси, як „Засуджений за невір'я“. Тут урятовано побожного розбійника і засуджено за сумніви побожного пустельника; також відомі його побутові комедії на зразок „Побожної Марти“ й т. ін. Загалом, його хист мало чим поступався видатному представникові „Золотого віку“ еспанської драми Дон-Педро Кальдеронові де-ла-Барка.

„Кальдерона надмірно вихваляли. Заявляли, що він вищий од Шекспіра, що це найбільший драматург у світі. І, звичайно, це великий син Еспанії, тієї Еспанії, де вже зросла промисловість, де панувало католицьке святошество, похмуре самодержавство, що зламувало поволі ті самі живі сили, що кипіли й були на користь самій монархії.

Кальдерон найбільше церковний драматург. Він усюди проводить християнські тенденції, відданість християнству, мучеників християнства. Моральні ідеї в нього такі, які диктували тодішні манастирські статути. У його драмах герої задля християнського обов'язку перемагали якесь унутрішнє чуття або зовнішній опір. Він уславляє відданих слуг престолу та церкви. Але й ця бридка для нас глибоко реакційна риса пом'якшується, поперше, напрочуд гарною мовою, блиском фантазії, величезним урочистим патосом. У тому патосі виявляється перемога людини над своїм егоїзмом, готовість служити чомусь вищому. Подруге, ця глибоко реакційна риса пом'якшується для нас тим, що це є наслідок найглибшого поетового песимізму“. (Луначарський).

Протягом своєї 40-літньої літературної діяльности він написав 110 драм і до 70 релігійних дійств, autos. Усі autos мають алеґоричний зміст і завдяки тому, що в них багато музики, дуже наближаються до опери. Вони потребували складних та цінних механічних приладів, бо в них можна було зустрінути події із національної історії, із біблійних переказів, і, навіть, з сучасного йому життя. Майже в усіх його autos можна знайти й гарні ліричні місця, які доводять, що з нього був неабиякий ліричний поет. З релігійних драм Кальдерона відзначаються „Чистилище св. Патріка“, „Поклоніння хрестові“, „Чарівник-Чудодій“. У першій з них, що малює просвітника Ірляндії, св. Патріка, ми бачимо цікаву постать блазня „gracioso“; його витівки не завжди пристойні, але подобалися тогочасній публіці. Друга п'єса цілковито присвячена думці, що побожність і покута можуть урятувати грішника. У більшості драм Кальдерона дивовижно сполучалися елементи духовні й світські, трагичне й комічне, любовна інтрига й мітологічні вигадки. Він не надавав жодної ваги і географічній точності, і тому в нього Дунай тече

поміж Росією та Швецією, Єрусалим стоїть на березі моря, а Коріолан є лише ватажок Ромула. Усі драми Кальдерона, не зважаючи на таку мішанину стилів і змісту, можна поділити на героїчні, де дієві особи є королі або герої, а розв'язка має трагічний характер, і на комедії „Плаща й шпади". Основні мотиви цих п'єс є палке кохання, готове на всі жертви, незмінна вірність еспанця своєму королеві і фанатично розвинене почуття лицарської чести, що для людини є найцінніший на землі скарб. З таких п'єс відомі „Коханка Гомеса Аріаса", „Саламейський Алькад", „Лікар своєї чести", „Життя—це сон".

Найперше місце серед п'єс Кальдерона належить його комедіям „Плаща й шпади"; однак, вони, не зважаючи на різноманітність сюжету, вражають одноманітністю будови. Здебільшого тут бачимо любов двох дам до одного лицаря, або, навпаки, кількох лицарів до одної дами; боротьбу дружби й кохання; переодягання жінок та чоловіків, непорозуміння, одурення, серенади і взагалі все те, що можна було зустрінути в житті та побуті тогочасних еспанців. У малюнках Кальдерона все це набуває, поруч правдивости, і певного гумору.

В еспанців Кальдерон користується з надзвичайної пошани, і іноді його ставлять вище від Лопе де-Веґи. Однак, німецький дослідник Шак каже, що Кальдерон не стоїть окремо від інших еспанських драматургів, а пішов далі шляхом, що проклали його попередники. Усе, що було гарного в їхніх творах, він розробив до повного вдосконалення, а всьому, що було недоробленого, він надав стрункої системи. Далі, в нього є те, чого бракувало Лопе де-Веґа, а саме, в нього є витримана симетрія частин і цілого, що виказує справжнього художника. З унутрішнім багатством змісту й обробки Кальдерон сполучає й надзвичайно соковиту образну мову. Крім того, Кальдерон дуже влучно вигадував сценічні ефекти, використовуючи поруч грубих і зовнішніх—ефект унутрішній, що полягав у цілковитій гармонії змісту твору з його формою. Визначною рисою Кальдерона залишається його доведений до крайніх меж католіцизм, виявлений з надзвичайною філософською та поетичною силою. Це робить його історично цікавим і рівночасно глибоко чужим для нашого часу.

„У його найбільшім творі, „Життя—це сон", надзвичайно блискуче розгортається ідея, що взагалі життя нічогісінько не варт, що життя—блідий міраж і що насправді справжнє життя якесь інше. Отже, Кальдерон муками всіх суперечностей яких він змалював дуже багато, апелює до цього іншого світу, до небесного загробного життя. Це не є католицтво дозрілого, певного в собі католика. Це є корчі: і він чіпляється за хрест, бо, мовляв, як пущу хреста з рук, то втоплюся в морі привидів. І ввесь сум Еспанії, що хотіла жити, але була скута отим вівтарем, відбився тут. Єдине, що виправдує оцей чорний світ,—це церква—те, що є ще інший світ. Той, хто тут страждає, тут пригноблений, там матиме нагороду.

Це католицтво щире, але нездорове. У той час реформація вже хвилями розливалася по германському світі". (Луначарський).

В Еспанії, де реформацію відразу задушило католицтво, інтеліґенти повинні були розвинути ідеологію похмурого католицтва. У Кальдерона воно шляхетніше, ніж в інших, та здається, що ціла ота жалоба, всі оті хрести та свічки, всі ті літанії свідчать за якийсь похмурий настрій і скоріш відбирають останню надію від землі.

Блискуча доба еспанської драми тривала все царювання Пилипа IV, 1621—1662 р. Далі вже, не зважаючи на те, що письменників було дуже багато, для драматичної літератури починається доба занепаду, бо

вони не вносили в техніку драми жодних нових засобів, а лише розробляли сценічні мотиви в напрямі, який зазначили Лопе де-Веґа й Кальдерон.

Із них з найбільшого успіху користувалися Августін Морето й Франціско Рохас.

Морето (1618—1669) написав цілу низку різноманітних п'єс, але найкращими з них є його комедії „Плаща й шпади", тією роллю, яку відограє в них gracioso. Наприклад, його „Натрапила коса на камінь" перекладено всіма мовами. Їй наслідував і Мольєр у своїй п'єсі „Принцеса Елідська".

Рохас, сучасник Мольєра (ум. 1661), вславився своїми героїчними драмами; з них найкраща є „Ніхто, опріч короля"—апологія королівської влади й оспівування своєї відданости цій владі.

Крім Морето й Рохаса, ми в еспанській літературі „Золотого часу" зустрічаємо ще багато прізвищ і назов, що не лише сприяли розквітові національного еспанського театру, але й були невичерпним джерелом для французьких драматургів XVII—XVIII століть.

Корнель, Мольєр і його сучасники, а також і послідовники, багато зобов'язані перед еспанською драматургією; про це яскраво доводять сюжети їхніх п'єс.

Після Лопе де-Веґи Еспанія протягом часу втрачає своє першорядне становище, як держава, і поступається своїм місцем Англії та Франції. Так само й література еспанська дедалі більше скоряється чужоземним впливам, головне французьким. Письменники починають засвоювати „клясичні" правила драматургії, що завдяки Корнелеві та Расінові панували на французькому кону. На двірських театрах починають виставляти перекладні трагедії та комедії, і лише народні театри, що їх відвідували „нижчі" верстви громадянства, переховують старі народні традиції.

За А. Луначарським, Морозовим, Schak'ом та Євреїновим.

VIII. Репертуар французького театру доби абсолютної монархії

На ґрунті змагання торговельної буржуазії з феодалізмом у Франції XVII ст. постала абсолютна монархія, що за короля Людовіка XIV досягнула свого найвищого розквіту. Абсолютна монархія, обернувши феодалів на двірських вельмож і, за допомогою буржуазії, припиняючи їхні спроби повернути собі колишнє значіння, а з другого боку, придушуючи й спроби торговельної буржуазії виступити проти короля, здобула на певний час соціяльну рівновагу країні. У філософії ця соціяльна рівновага виявилася в раціоналізмі Декарта, в літературі ця рівновага вилилась у так званім „клясицизмі". Коли згодом,—почасти в німецькій літературі, почасти в самій французькій,—почалась боротьба з літературними авторитетами XVII ст.,—французький клясицизм цього віку оголошено „ложним", і в підручники надовго увійшла уява про нього, як про якийсь фалшивий протиприродний напрям. Але в дійсності і він, як і кожний великий літературний стиль, цілковито відповідав духові свого часу, психології та ідеології тих соціяльних груп, що його утворювали. Пам'ятаючи заповіт Плеханова про завдання наукової критики, ми не будемо тепер засуджувати або виправдувати клясиків XVII ст., і було б смішно нам з ними полемізувати. Звичайний погляд на французький клясицизм XVII ст., як на напрям, побудований на

рабському й зовнішньому наслідуванні античних письменників, не відповідає дійсності. Теоретик цього напряму, Буало, справді рекомендував вивчати старих авторів і „наслідувати їх"; але з міркувань, що про них ми зараз дізнаємось, однаково, і „наслідуючи" античну поезію, нова поезія, на його думку, повинна залишатися самостійною. Так і було на практиці. Расін, „що наслідував Евріпіда", так само мало скидався на нього, як мало скидався напудрований маркіз двору Людовіка XIV на атенського громадянина доби Пелопонеської війни. Мольєр, що запозичив для „Скнари" і ситуації, і цілі сцени в Плавта, залишався комедіографом свого часу і свого осередку, і жодна з його п'єс, не виключаючи „Амфітріона", не є спроба стилізації у староримському дусі.

Що ж таке французький клясицизм і як обґрунтовує цей напрям його теоретик?

У літературі до Буало і клясиків не було єдиного стилю. Людську природу, що є незмінний матеріял поезії, не малювалося в ній правдиво й точно. Письменники вважали за свій обов'язок або давати її у вишуканому манірному, пишному вигляді, або, підкреслюючи в ній грубі й брудні боки, бавити читачів її карикатурністю, або підносити її на ходулі, надаючи їй напундючености й фалшивої величности. Люди з'являлися в літературі або в образі солодко-манірному, або у вигляді брудних та смішних тварин або неприродних героїв. Малюнки манірні й ходульні призначалися для читачів-феодалів, що переживали добу свого занепаду; малюнки карикатурні—для читачів-буржуа, які ще не мали ясної клясової свідомости. Гаслом нової клясичної поетики були слова: „розум, істина, природа". Буало закликав поетів наслідувати природу і правдиво малювати всі її явища, не прикрашувати дійсність, не робити її смішною або надвеличною, а передавати її по можливості в її постійних і незмінних рисах. Джерело поетичної творчости—надхнення, перевірене розумом. Відтворюючи людські характери й почуття, поет повинен намагатися звільнити їх від усього випадкового, виключного, вузько-особистого, властивого одному якомунебудь часові або місцю. Отже, малюнок буде в нього узагальнений, схематичний, ідеальний. Ось таким „схематичним реалізмом" і був французький клясицизм, що так само, як французька монархія XVII ст., встановив певну рівновагу поміж літературними напрямами, що боролися до нього.

На перший плян він висунув проблему відтворення людських характерів. Але в якому літературному жанрі письменник міг найкраще об'єктивно розв'язати цю проблему? Звичайно, перш за все в драмі, де особа письменника ховається за дієвими особами, де панівний і єдиний засіб відтворення є діялог, що не припускає ні довгих оповідань, ні описів, ні статичної лірики. Драма в її двох найважливіших різновидах—трагедії і комедії—обернулася на панівний літературний жанр клясицизму. Порівняно до драми попередньої доби, в неї заведено ряд формальних реформ: її композиція тепер зосереджувалася на одному герої або на одній події (єдність дії), її дія сконцентрувалася й обмежувалася тепер певним часом виконання (єдність часу); почали відтворювати не всю історію героя, а моменти найвищого напруження його характеру і панівної в цьому характері пристрасти. А зважаючи на те, що і дія, і характери були тепер схематичні, абстрактні, ідеалізовані, — відпало питання про „змалювання фону", про декоративний бік п'єси. На думку клясиків, люди всюду однакові, чи звуться вони еспанськими, римськими або турецькими іменами. Античні автори це розуміли, намагаючись відтворити людську природу в її „непереходящей сущности": ось чому треба обов'язково наслідувати в трагедії Софокла, Евріпіда, Сенеку, а в коме-

діях— Теренція й Плавта. Есхіла та Арістофана забули, або вони здавалися занадто архаїчними для нової доби. Античність сприймали так, як її сприймають завжди, крізь призму психоідеології своєї кляси і свого часу. Звичайно, класики помилялися, не враховуючи впливу осередку, тісної залежности людської психіки від економічних факторів тощо. Але вони давали своєму часові і своїй авдиторії те, що від них вимагалося. Їхні „Андромахи", „Сіди", „Мізантропи" були вірне відтворення людей їхнього часу. Ясно, що ні про жоден „ложный" класицизм не могло бути й мови.

Два драматичні жанри—трагедія і комедія—в класицизмі гостро розмежувалися. Трагедія відтворювала дію героїчну і нещасну—„людей сильних, що їх за деякі хиби скидали з висоти величности й добробуту в безодню сорому та нещастя". Комедія, навпаки, зображувала дії смішні, що їх чинять звичайні люди. Трагедія дуже швидко після великих трагіків XVII ст., Корнеля й Расіна, потрапила в шаблон і занепад; комедія, що стояла природно ближче до живого життя, менш стиснена певною теорією, більш здатна протистояти схематизації та абстрагованості, вижила майже до кінця XVIII ст. (в Росії „Горе от ума" Грибоєдова XIX ст. написано в стилі класичної комедії) і легко трансформувалася в нові жанри. Своєю трагедією класицизм виконував, перш за все, соціяльне замовлення двірської аристократії і багатої буржуазії, що намагалася злитися з вельможами. Комедія легше могла служити виявленням буржуазної ідеології і допомагати останній у боротьбі, що сповнює все XVIII ст. у Франції, а почасти й по інших країнах. Оформлення обох драматичних жанрів відбулося не одразу. Аж до 1599 року „Братство страд" ставило середньовічні драми. З переходом театру до рук Вальєрана Леконта владарем репертуару був Олександр Арді (1570—1631). Його плодючість нагадує еспанських драматургів; це—імпровізатор, що шукав у своїх драмах перш за все сценічного ефекту і не дуже дбав за доладність своїх композицій, за правдоподібність характерів і становищ. А в той же час уже починалося тяжіння до класичної правильности й гармонії. Першою спробою трагедії в класичному стилі з додержанням трьох єдностей—єдности дії, часу й місця — була „Софонізба", Мере (Mairet), але справжнім „батьком" французької класичної трагедії був П'єр Корнель (1606—1684).

Драматургічна діяльність Корнеля починається за першої половини царювання Людовіка XIV. Це були роки остаточного встановлення тієї рівноваги, що про неї ми говорили вище, роки, коли голос феодалів звучав ще досить голосно. „Була боротьба центробіжних поривань погордих, іноді свавільних феодалів проти загального інтересу утворити велику Францію, що за тих часів здавалося можливим лише через підпорядкування всіх бажань єдиній волі першого серед дворян, тобто монарха. На цьому фоні нагромаджувалася маса дрібних інтрижок, великих зрад, сутичок, тощо. Але поруч із цим надо всім нібито панувала боротьба індивідуальности за свою особисту гідність". (Луначарський). Ці факти й почування і передав Корнель у своїх творах. Найважливіші з них є: „Сід" (1636—1637), з сюжетом, запозиченим з еспанської драми Гільєна де-Кастро,—п'єса, що викликала голосні суперечки і вперше визначила у Франції тип нової трагедії, „Горацій" і „Цінна" (1640)— обидві з сюжетами з історії республіканського й імператорського Риму; „Полієвкт" (1643)—історія християнського страдництва; „Родогюна" (1644)—сумна картина божевільних пристрастей і викликаних ними злочинів. (Трагедія викликала згодом жорстоку критику одного з фундаторів німецького театру й драми XVIII стол., Лессінґа, в його „Гамбурзькій

драматургії"). „Боротьба феодалів з королем і процес, що за його допомогою феодали ламають у собі свою поміщицьку гордість і схиляються перед єдністю взгально-національної форми і перед її представником—королем, ось що було основним у його драмах". (Луначарський). Таким був сюжет його „Сіда". Дон-Родріг, на прізвище Сід, щоб помститися за те, що образили його батька, вбиває батька своєї нареченої Хімени. Хімена, що любить Сіда, вимагає, як це їй наказує обов'язок дочки, щоб король покарав її нареченого смертю. Але Родріг—розумний полководець і тому потрібний державі, себто королеві: своїм завзяттям та перемогами Родріг мусить спокутувати свою провину перед Хіменою, і, скоряючись волі короля, закохані, що їх розлучила доля, повинні з'єднатися.

Психологічний бік п'єси полягає у відтворенні боротьби пристрасти з честю та обов'язком, і ця психологічна тема характеристична для Корнеля, бо в його трагедіях перемагає звичайно завжди обов'язок. Героїчна енергія, перемога людської волі і апотеоза цієї волі—ось що любить малювати завжди серйозний і похмурий Корнель. Трохи дивний поруч з його трагедіями той факт, що він написав також і дві комедії, „Брехун" (1643) і продовження „Брехуна" (1644); вони також залежать від еспанських зразків, і французька критика ще й досі цінує їх дуже високо.

Якщо Корнель характеризує французьку трагедію першої половини XVII ст., то *Жан Расін* (1639—1699) відбив у своїх п'єсах суспільні настрої другої його половини. І в Расіна, як у Корнеля, дієві особи в трагедіях царі й цариці, вельможі, герої-здебільшого з прізвищами, взятими від античних або біблійних часів. Найважніші з його п'єс: „Андромаха" (1667), на сюжет трагедії Еврипіда; „Брітаннік" (1669), „Беренніка" (1670)—на сюжети з римської історії; „Баязет" (1672) „Мітрідат" (1673), „Іфігенія" (1674), „Федра" (1677) і ще дві—з сюжетами, запозиченими з біблії,—„Есфір" (1689) і „Гофолія" (1691).

Як і Корнель, так само і Расін був двірський поет короля Людовіка XIV і одержував від короля підтримку. Він підпорядкував форми своєї драматургії тому двірському етикетові, що впливав і в суспільному побуті, і в живописі, і в архітектурі палаців і садів, і в манірах висловлювати свої думки й почуття. Але герої Расіна м'якші, сердечніші, женственіші від героїв Корнеля: його трагедія є не стільки трагедія обов'язків, скільки трагедія любовної пристрасти і тих суперечностей, які вона викликає у людській—переважно жіночій—психіці. Дуже сильно й повно це змальовано у „Федрі"—трагедії, що мала гучний успіх у сучасників, не вважаючи на інтриґи ворогів Расіна,—успіх, що не раз повторювався згодом, дарма що змінився склад глядачів. XVIII ст. в ролі Федри мала колосальний успіх знаменита Адрієна Лекуврер; XIX ст. не менш знаменита Рашель (1820—1858), у розпалі романтизму, відродила класичну трагедію на французькому кону. За наших часів та ж „Федра" в інтерпретації Московського Камерного Театру з А. Коонен у головній ролі викликала надзвичайний інтерес не лише в нас у Союзі, але й підчас гастролів театру закордоном. До цього часу у Франції є запальні прихильники Расіна; до них належав, наприклад, і Анатоль Франс, видатний французький письменник, що недавно помер. Двірська зовнішність драматургії Расіна не повинна нас одурювати. Цей двірський поет, як переконливо доводить Луначарський у своїм курсі історії західньо-европейських літератур, був виразник ідей молодої буржуазії, а не феодальної кляси і не двірського суспільства.

„Та що суттю було в Расіна за основний мотив? Через що його люди, хоч які ввічливі зовнішньо, такі серйозні? Ви ніколи не побачите

в нього дешевенького кохання. Воно в нього хоч і висловлюється у вишліхтованих виразах, але завжди готове до саможертви. Патріотизм завжди зростає до справжнього культу. Почуття дружби, почуття честі— надзвичайно тривале, вимоги до себе й до інших дуже великі. Звідки ж ця увага до свого сумління, бажання себе виправдати, бажання бути великодушним перед самим собою, бажання шанувати себе? Невжеж це двірські шаркуни Людовіка XIV, та ще й доби занепаду, коли в них вже не лишилося й того, що корона в них цінувала? Невже в них були такі почуття? Ні, такі почуття були в молодої буржуазії".

Расін був один з так званих янсеністів, членів релігійної Громади, що постала в буржуазному середовищі і, між іншим, високо поставила ідеал абстрактної чесноти й добропорядности. „Дарма що в драмах його виведено принців та принцес, дарма що ми там бачимо високий піднесений, трохи напундючений стиль, властивий при дворі: та Расінова суть, уся витонченість психологічної його аналізи—йшла з найдужчого й з найздоровшого в тодішній буржуазії. Робесп'єр згодом скаже: ми, люди чесноти, хочемо знищити вас, людей честі. Нам честь не потрібна, бо в нас є чеснота. Отже, це та сама чеснота, що потім послала дворянську честь на гільйотину, вона вже готувалася в Расінових драмах" (Луначарський). Ось такі загальні риси мають два фундатори французької клясичної трагедії. Вона вже більш ніколи згодом не піднеслася на ту формальну височінь, де її поставили Корнель і Расін. У XVIII ст. трагедії писали Кребільйон Старший („Радаміс і Зенобія"—1711), Вольтер („Едіп"—1718, „Брут"—1730, „Заїра"—1832, „Магомет"—1742 і ін.), що завів у свої п'єси пекучі інтереси поточного дня, елементи політичного памфлету; трагедії на зразок клясичних писали й за часів французької революції, але панівна роля за другой половини XVIII століття, безперечно, перейшла до другого серйозного жанру— „Буржуазної трагедії", „Сльозної комедії", або, просто кажучи, до драми.

Якщо французька клясична трагедія з її стабілізованою формою що знайшла своє втілення в законі трьох одностей (дії, часу й місця) з довгими розмовами дієвих осіб і млявим розвитком зовнішньої дії (інтриґа),—вимагала від свого глядача певної підготовности та вишуканого смаку і тому не могла важити на широку авдиторію, то комедія, як це вже зазначалося, з самого початку почувала себе вільніш від правил, зберегла більше зв'язку з театрально-драматичною старовиною і через усе це була популярніша. Трагедії Корнеля й Расіна тепер притягають увагу лише знавців, аматорів і спеціялістів; комедії Мольєра і тепер збуджують серед глядачів вибухи веселого та гомінкого сміху, залишаючись, не зважаючи на свою віддаленість від нас, живими п'єсами в репертуарі наших театрів. Це примушує зупинитися на них докладніше.

Мольєр (1622—1673) написав 34 п'єси, що належать не лише до одного жанру клясичної комедії. Можна сказати, що попередній розвиток комедійного жанру в Европі знайшов у Мольєра деякий підсумок та закінчення. Багато дав Мольєрові середньовічний світський театр: середньовічний фарс набув у нього художнього оформлення в таких п'єсах, як „Одруження з примусу", „Лікар з примусу", „Фалшивий рогоносій", „Пурсоньяк", „Скапен-штукар". Середньовічну алеґорічну комедію згадуємо, коли читаємо найбільш клясичний із творів Мольєра—комедію „Мізантроп". Певну данину віддав Мольєр і другорядним драматичним жанрам на зразок драматичної пасторалі, трагікомедії, героїчної комедії і особливо комедії-балетові. До цього приєдналися впливи, що йшли з кількох джерел: вплив античної комедії Плавта та Теренція, що вже раніш позначився на новій европейській драмі, починаючи з італійської

комедії доби Відродження („Комедія Вчена"), а також вплив італійської народньої комедії масок (комедії dell'arte), що її типи, положення й театральні засоби (умовна інтриґа, симетрія слуг та панів) ми нераз зустрінемо в комедії Мольєра. На перший погляд здається, що Мольєр—письменник, позбавлений оригінальности. Так багато в нього запозичень та переробок. „Беру моє добро всюди, де його находжу",—зауважив він сам одного разу. І проте, Мольєр не наслідувач, не епігон, а самостійний творець, і ми зараз побачимо, в чому полягає його оригінальність[1]). Менш за все було цієї оригінальности в інтризі. З так званої „комедії інтриґи" Мольєр починав, і в деяких випадках, як, наприклад, у комедії „Зайди-голова" („L'étourdi"), він досягнув у ній великої досконалости; але далі інтриґа обернулася в нього на справу другорядну. Звичайний тип—кохання молодих людей, що їм становлять перешкоди, які вони перемагають за допомогою служників, а почасти за допомогою несподіваних обставин—так званого „пізнавання", коли в останній сцені батьки раптом пізнають серед дієвих осіб давно втрачених дітей, а діти—батьків (див., напр., розв'язку „Скнари"). Таку інтриґу ми знайдемо і в „Тартюфі", і в „Лікарі з примусу", і в „Пан де-Пурсоньяк" і в „Міщанині-шляхтичі". Мольєр мало дбає за правдоподібність: театральна правдоподібність для нього важніша від літературної.

У своїх драматургічних засобах він, взагалі, мало уваги звертає на правила класичного мистецтва. Його теоретичні погляди на комедію (він висловив їх, наприклад, у „Критиці „Школи жінок" і в „Версальським експромті") дуже прості і не мають специфічного відбитку доби. Мета комедії—моралізаторство, виправляти звичаї, малюючи людей такими, які вони є в дійсности, виказуючи хиби не окремої особи, а „загально-людські". Вимога правдивости й природности—ось до чого суттю зводиться вся „теорія" Мольєра. Він знає про так звані „одності", але додержує їх зовсім не завжди, відступаючи від правил про одність дії тим, що він сплітає в п'єсі кілька різних інтриґ, відступаючи іноді й від одности місця, як ми це бачимо, наприклад, у „Дон-Жуані" і в „Лікарі з примусу"; і цю вимогу природности Мольєр виконав не в царині інтриґи, але в царині діялогу його п'єс і характерів у найдозріліших комедіях. Дивний діялог комедій Мольєра, попри всю його сценічність, надзвичайно простий. Ця простота примушувала дивуватися деяких критиків: мистецтво діялогу в Мольєра? – Але в Мольєра саме немає *мистецтва* в діялозі. Єдиний „засіб"—це симетричне розташування розмов та реплік, що дозволяє простежити, як розташовано на кону дієвих осіб і як вони повинні змінювати своє місце в процесі суперечки, взаємного переконання або любовних розмов. В інших творах Мольєр простісінько відтворює звичайну щоденну манеру людей сперечатися й розмовляти один з одним, з усіма її смішними особливостями, взаємним перебарнчанням і недослухуванням; кумедним паралелізмом, коли один із співрозмовників повторює речення другого, змінюючи їхній зміст; упертим ствердженням того, що другий співрозмовник не заперечує, тощо. Усі ці, сумні своєю банальністю, нісенітниці утворюють враження того „блискучого" діялогу, що „бризкає сміхом" і що йому розсипає свої похвали критика. Кожне речення передбачає певний жест, і кожна

[1]) Хронологія найважливіших Мольєрівських комедій: „Зайдиголова" (L'étourdi)—1653, „Любовна досада"—1656, „Смішні манірниці"—1659, „Сганарель"—1660, „Школа чоловіків"—1661, „Школа жінок"—1662, „Тартюф" (перші 3 дії—1664, прилюдна вистава—1667), „Дон-Жуан"—1665, „Мізантроп"—1666, „Амфітріон"—1668, „Жорж Данден"—1668, „Міщанин-шляхтич"—1670, „Учені жінки"—1672 і „Хорий та й годі"—1673.

репліка важить на певну гру актора. Однак, діялог служить не лише для розгортання інтриґи, а ще в більшій мірі для того, щоб дати яскраву характеристику; тобто він допомагає розв'язати ту проблему, що в її галузі Мольєр показав себе незрівняним, де ніхто з сучасних майстрів не перевищив його.

Найвище його досягнення тут це „Дон-Жуан", „Тартюф" і „Мизантроп", що близькі один одному хронологічно, і що з ідейного боку, на думку Олексія Веселовського, являють собою сатиричну трилогію, скеровану проти сучасного йому ладу. У „Дон-Жуані" Мольєр використав еспанську казку, що її вже драматично обробив еспанський драматург Тірсо ді-Моліна, і французький Розімонд („Покараний атеїст"). Леґендарний баламут Севільї у драмі Тірсо схематичний філозоф,—резонер і атеїст драми Розімонда, що її дію перенесено в поганські часи, обернувся в Мольєра на блискучого дворянина доби Людовіка XIV, з прекрасним поводженням, витонченою спритністю, високим уявленням про лицарську честь, засновану не на сумлінні, а на станових гордощах,—і поруч із тим людину морально здичавілу, що ні в що не віруе і не хоче поступатися перед вимогами своїх інстинктів. Він з призирством ставиться до нижчих; він хоробрий та ввічливий у своїх стосунках до людей своєї кляси, і рівночасно проповідує лицемірство, якщо воно може бути засобом досягти своєкорисної мети. Замість „схематичного характеру" ми маємо живий портрет героя блискучої комедії, де, не зважаючи на фантастику, немає жодного релігійного переляку перед таїною, якої так багато в п'єсі Тірсо де-Моліни. Ще показніший з боку роботи над проблемою характерів „Тартюф". Нам відома доля цієї п'єси, що дісталася кону лише завдяки особливій милості короля. „Тартюф" з технічного боку—то один з найобробленіших творів Мольєра, навіть не зважаючи на деяку штучність розв'язки. Це—найвище досягнення автора в галузі „Комедії інтриґи"; це—поруч із тим і прекрасна „комедія звичаїв", що в ній є риси, властиві ще ненародженому жанрові „буржуазної трагедії", і водночас це—комедія характерів. „Тартюф"—лицемір, що користується з побожности для корисливої мети. Але „Тартюфа" неможна вичерпати однією цією рисою: зовсім не треба малювати його собі типом на зразок балаганного персонажу із солідним черевцем і тонким голосом, що його часто показують нам на нашому сучасному кону. До певної міри „Тартюф"— особа трагічна: це людина, що в ній шумують пристрасті, що кохає Ельміру справжнім „грішним", на його думку, коханням, що має в собі зародки бурхливого владолюбства; і в той самий час, коли з-під овечої шкіри він показує вовчі пазури,—ні дієвим особам на кону, ані глядачам п'єси вже не смішно. Лише обмежлива маска „Тартюфа", фалшиве становище, в яке він сам себе ставить, лише те, що, при всій своїй здібности одурювати, він сам потрапляє в становище одуреного, лише це пом'якшує трагічні фарби. У „Тартюфі" інтриґа обіймає значне місце; у „Мізантропі" є лише слабенькі натяки на неї. „Мізантроп"—найбільш „клясична" з усіх комедій Мольєра, з обмеженою кількістю дієвих осіб, з дуже поміркованою зовнішньою дією, з суворим додержанням одности місця. І в той же час „Мізантроп" краще від інших п'єс XVII віку розкриває нам секрет клясичного стилю в літературі: секрет полягає в тому, щоб за допомогою обмеженої кількости образотворчих засобів утворити багато картин і розкрити широкі горизонти. Ми зупинимось лише на тому, як розв'язує в цій комедії Мольєр проблему композиції характерів. Реаліст XVII ст. розв'язує цю проблему інакше, аніж реаліст XIX ст. У романі Бальзака або Діккенса ми знайдемо здебільшого і малюнок зовнішньости дієвої особи, і ма-

люнки найменших дрібниць її щоденного життя, і взагалі всю історію того, що було з нею перед тим, як вона з'явилася в романі. У Мольєра немає нічого подібного. Але чи являється Альцест, герой „Мізантропа", абстракцією, алеґоричним утіленням „зненависти до людей", „мізантропії", що їх давало глядачеві середньовічне мораліте? Ні класикам здавалося, що найістотніше в людині—це її „внутрішній світ". Філософ класичного віку Декарт говорив: „я мислю, отже я існую". От цю картину людської свідомости і повинен показувати драматург-класик. Малюючи людину, він повинен показати нам панівну його пристрасть і взяти на увагу, як вона впливає на інші почуття і як ці почуття впливають на неї; так він і зробив малюючи Альцеста. Перед нами юнак, шляхетний і гордий, щирий і правдивий, але палкий і нетерплячий. Світ з його умовною нещирістю й фалшивістю його обурює: він був би давно його покинув, але його затримує любов до Селімени, кокетки, яку він, можливо, любить з контрасту до себе і яку він хотів би був виправити і скорити своїй волі. Через Селімену він оголошує війну світському суспільству, вносячи в свої напади на нього багато особистого почуття й роздратованости. Це останнє, звичайно, шкодить схематичності його образу як образу ідеального людожера, але це ж саме й робить Альцеста життєвим образом, а не алеґоричною фігурою. „Мізантроп" належить до числа тих комедій, що їм дослідники Мольєра надавали значіння особистої сповіді, і за якими дуже часто пробували встановити соціяльну ідеологію великого драматурга. Порівнюючи „Тартюфа", „Дон-Жуана" й „Мізантропа", вищезгаданий Олексій Веселовський зазначав, що в „Тартюфі" показано побутовий вираз лицемірства й корисливости духівництва; в „Дон-Жуані" Мольєр засуджує суспільний лад, в „Мізантропі" він підбиває похмурий підсумок усього свого свідомого існування. Луначарський каже, що комедію „Мізантроп" „написано, як гірке знущання над молодим буржуа з гарної родини, що хоче бути чесним і щирим". Фрітче каже, „що Альцест є наче символ цілої нової кляси й її інтеліґенції, яка здіймає заколот проти старого суспільства, гостро нервово, іноді вщипливо й дріб'язково, але без остраху й без компромісу".

Але чи так воно? Чи можна в дійсності вважати Альцеста за представника буржуазної інтеліґенції, а комедію Мольєра—за революційний виклик, кинутий старому світові? Але справа в тім, що, трактуючи так „Мізантропа", ми забігаємо наперед в історію драматичної літератури і забуваємо, що „Одруження Фігаро" Бомарше примусило чекати на себе аж понад 100 років після народження „Мізантропа". Для Мольєра „старий світ" ще не був старий, і в революційності „Мізантропа" можна дуже сумніватися. У комедії дійсно весь панський світ викликано на герць; але хто його викликав? Чи представник буржуазної інтеліґенції? Ні, Мольєр, цей носій буржуазного здорового розуму, розумів, що для молодої буржуазії цей час ще не наспів. І не воювати їй треба, а зібрати всі свої сили, усвідомити себе, зміцніти, перейнятися клясовою самосвідомістю. Вона мусіла навчитися шанувати себе і не лізти з міщан у дворяни, не зв'язуватися з хижою і чванливою їхньою клясою, як це роблять Жорж Данден або Журден з „Міщанина-шляхтича" (див. у цій комедії відповідь Клеонта своєму майбутньому тестеві Журденові). Вона мусить пізнати своїх клясових ворогів, зазначених у „Тартюфі" і в „Дон-Жуані", організувати як слід родину, осередок майбутнього суспільства, родину, засновану на підвалинах взаємної любови-пошани, де чоловік-робітник, а жінка-хазяйка й мати і т. д. Правдиво, що Мольєр кував душу буржуазії, але він учив її скромно й тихо

організовувати свої сили. Ідеал Мольєра в „Мізантропі"—не палкий нетерплячий Альцест, а його приятель Філінт, людина поміркована й стримана. Романтики Філінта не могли б прийняти: для Мольєра його поміркованість та акуратність з соціяльного боку цінніші,—аніж донкіхотство Альцеста. Альцест і є своєрідний „Дон-Кіхот" XVII ст. Він бореться, але боротьба його не мала наслідків; він гадає одірватися од світу, але Селімени його затримують; у ньому є свої безсумнівно гарні риси, як є вони в Дон-Кихоті, і таке тяжіння до простого та природного життя, як у божевільного героя Сервантеса; але обидва вони, і Альцест, і Дон-Кіхот, зайві люди в сучасному їм суспільстві. Це—кращі з феодалів, і от цим кращим залишається лише піти в пустелю. За командувача залишається не буржуа Філінт, який поки ще пролазить, плазуючи та сторінкою, а який-небудь „кавалер індустрії", що зриває квіти насолоди,—на зразок маркіза Акасто (д. III, сц. 1) та його приятелів. Так ми уявляємо собі ідеологію Мольєра. Вплив великого французького коміка був величезний. Початок XVIII ст. був взагалі добою літературного панування Франції, в усій Європі. В Італії вплив Мольєра відбився на Гольдоні, і його твори наблизилися до французької класичної комедії; він реформував італійську народню комедію масок; у Німеччині цей вплив відбився на Готшеді (1700—1766), реформаторі німецького кону; він переніс до себе на батьківщину „вишуканий смак" французького класицизму, що його авторитет затримався тут аж до критики Лессінґа; в Данії з'явився свій Мольєр—Людвіг Гольберґ (1864—1754), автор численних комедій та драм, що відкриває собою історію нового данського театру та й історію нової данської літератури. Свій Мольєр з'явився з великим запізненням і в Польщі, в особі графа Олександро Фредро (1793—1876); і трохи раніш Мольєр почав впливати на авторів комедій XVIII ст. в Росії; вона вперше почула про знаменитого драматурга на початку цього ст. коли в репертуар московського театру ввійшли між іншими дві п'єси—„Порода Геркулесова в ней же первая персона Юпитер" („Амфітріон") і „Доктор принужденный" („Лікар з примусу"). Сліди Мольєрівського впливу можна бачити і в комедіях Сумарокова, і в комедіях Фонвізіна й Княжніна; в XIX ст. Крилов пристосував до російських звичаїв „Смішних Манірниць", зробивши з них свою п'єсу „Лекція дочкам", а Грібоєдов писав своє „Горе от ума" не без впливу схеми й характерів „Мізантропа". Але найсильніший та найдовготриваліший вплив Мольєра позначився на дальшій французькій драматичній літературі; і на фактах цієї літератури ми й зупинимося.

Після смерти автора „Мізантропа" французький театр не бачив комедійного письменника, що був би таким різноманітним у царині драматичних жанрів, як Мольєр. Можна сказати, що нащадки Мольєра поділили між собою його спадщину. Одні взялись за свою спеціяльність—комедію інтриґи, наприклад—Реньяр, автор „Ігреця" (1696), „Заповідача для всіх" (1708) та інших п'єс, що набули собі популярности невичерпною веселістю, фантазією та комізмом. Інші зупинилися на комедії звичаїв, наприклад—Данкур (1661—1775), автор „Модного кавалера" та „Модниць-міщанок" („Les bourgeoises à la mode"), де безумовно талановито розроблено теми Мольєрівського „Міщанина-шляхтича". Ця ж тема дала сюжет і Лесажеві—відомому авторові „Шахрайських романів" в еспанському стилі („Жіль Бляз") для шедевру комедії звичаїв—„Тюркаре" (1709), де добродушний Журден постає перед нами в образі пожадливого й чванливого відкупника-фінансиста, що його нащадків ми могли б зустрінути у французькій літературі аж до найновіших часів до натуралістичних комедій Анрі Бека й Октава Мірбо.

Рівночасно народжувались іноді драматичні жанри, не передбачені клясичною теорією: комедія лірична—комічна опера, що її найретельнішим пропаґандистом був Фавар (1710—1792). Тут замість сатири на свіґські та буржуазні звичаї ми бачимо відтворення сільського життя в тонах ідилії або інсценування чарівної казки, так само в тонах сентиментального оптимізму, в мінливих декораціях, з нумерами танків та співу. За цей жанр французький театр ще раз мусів дякувати італійській комедії. З'явився Маріво (1688—1733) з комедіями, написаними вишуканою мовою пореобтяженими аналізою любовних витівок „Граі любови й випадку" (1734). З'явилась, почасти під англійським впливом, моралізаторська комедія Детуша (1680—1754) і сльозна комедія Лашосе (1691—1754). Вони означали нову фазу в розвитку буржуазної свідомости. У міру того, як буржуазія оберталася на впливову силу в державі, вона почала вимагати, щоб на кону відтворювали горе й радість її життя. До XVIII ст. дієвими особами трагедії були королі, королеви та принци: лише їхні страждання могли викликати сльози глядачів; буржуа з'являвся на кону для того, щоб смішити й навчати глядача видовищем своїх хиб. Але хіба ж він не така людина, як і вельможні люди? Так сполучилися трагедія й комедія і утворили новий жанр; він заховав назву комедії, бо його дієві особи були звичайні люди, але він додав до цього терміну визначення „сльозної", бо ці звичайні люди виходили не для того, щоб побавити, а для того, щоб зворушувати й підносити душу глядача своєю достотою і своїми стражданнями. „Сльозна комедія", або „міщанська буржуазна трагедія", незабаром витиснула і стару клясичну трагедію, і клясичну комедію, що її останнім витриманим зразком була п'єса Грессе „Лихий" (1745 „Le Mechant"): знаменитий енциклопедист Дідро взявся бути теоретиком нового жанру, настоюючи на тому, що слід відтворювати не людину взагалі, а людину, поставлену в певні умові (Conditions). Замість „Скнари", розкиданого, чванливого ревнивця, він радить зображувати фінансиста, письменника, комерсанта, батька родини, показуючи не так дозрілий характер, як природну історію характеру і той осередок, що формував цей характер. Дідро спробував і сам дати зразки нової драми („Позашлюбний син"—„Le fils naturel"—1757, „Батько родини"—1758), але він був значно талановитіший, як теоретик драматичного мистецтва (йому належить, між іншим, і один з найвидатніших в европейській літературі теоретичних творів про мистецтво актора, як про гру,—„Парадокс про актора" 1778), аніж драматург.

Боротьба кляс щораз більше загострювалась, і французький театр щораз більш обертався на арену цієї боротьби. Буржуазія захоплювала в свої руки театр. В історії виявлення її ідеології у французькій драмі XVIII ст., як каже один з істориків французького театру, можна накреслити три стадії: першу, коли буржуазія бореться проти соціяльних зловживань під маскою сатири звичаїв; другу—коли „буржуазний дух" одягає на себе мантію філософа і люто деклямує, і третю—коли ми чуємо його войовничий поклик під маскою, Фіґаро. Фіґаро—ім'я головної дієвої особи двох комедій Бомарше, що своїм суспільним значінням був найбільший з драматургів післямольєрівської доби. Ці дві комедії, „Севільський цирульник" (1775) та „Весілля Фіґаро" (1784), а особливо друга,—найважливіші факти з історії тої „соціяльної комедії", що на неї натякав Мольєр у „Тартюфі", „Жоржі Дандені" й інших; у її царині писав навіть і вищезгаданий Маріво (див. його п'єси: „Острів поневолення", „Острів розуму" та інш.), і вже в обстанові, насиченій електрикою, Бомарше дав їй художнє закінчення.

З формального боку, і „Севільський цирульник“, і „Весілля Фіґаро“—комедії інтриґи. Перша з них дуже мало самостійна: дослідники зазначають у ній цілу низку запозичень—з Мольєра („Школа чоловіків“, „Сіцілієць“ або „Любов маляра“), з Реньяра („Жарти закоханих“, „Les folies amoureuses“) й інших авторів. У центрі дії, як це траплялось і в Мольєра, стоїть спритний слуга, що зосередив у своїх руках усі нерви дії. Ми знаємо історію цього персонажу, що від другої римської комедії і комедії dell'arte до найновіших часів залишався майже без змін. У Бомарше ця роля починає істотно змінюватись. Його Фіґаро—не просто спритний шахрай, як будь-який Маскаріль Мольєра: Фіґаро—талановитий виходець із народу, розумний та пильний спостерігач, озброєний не лише веселощами й гумором, але й демократичним гнівом, виразник почувань тисячі таких же розумних плебеїв, як і він сам. У „Севільському цирульнику“ він лише жартує, а у „Весіллі Фіґаро“ він починає лютувати і вже гримає. Самий сюжет „Весілля Фіґаро“ був дуже надзвичайний для свого часу. Зацікавитись весіллям слуги! У драматичній боротьбі взяти його бік проти пана! Піднестися до патосу його скарги! Це була така новина, що довгий час король, і двір, і цензура рішуче поставали проти того, щоб виставити привабливу п'єсу, що її композиція знову веде нашу думку до італійської комедії—з цією грою в схованки, нічними побаченнями, поцілунками й ляпасами в темряві, і подібною плутаниною й складністю, означеною спеціяльним італійським словом „імбройльо“ (imbroglio). Коли ж нарешті п'єсу виставили і з кону в знаменитому монолозі Фіґаро V-ої дії (ява III-тя) залунали слова на зразок: „Лише тому, що ви значний вельможа, ви вважаєте себе за генія... високе походження, багатство, знатність можуть хоч кому скрутити голову! Що ж ви вчинили для того, щоб одержати такі добра? Дали собі труд народитися—і край“—партер плескав їм, як гаслам революції, що насувалася.

Революція не утворила нової драматичної фЈрми. Але вона, як показав Плеханов у своїй знаменитій статті („Французька драматична література і французький живопис XVIII ст. з погляду соціології“), внесла істотні зміни в зміст драми, знову викликавши до життя трагедії на римський та грецький сюжети, для того, щоб надхнути героїчні республіканські поривання громадянам-глядачам і навіть відсунути на деякий час буржуазну драму, яка не годилася для того, щоб висловлювати революційні (а не опозиційні, як раніш) поривання буржуазії. А далі, опанувавши владу, буржуазія сама вже більш не цікавилась республіканськими героями старовини, і на кону знову з'явилась і остаточно усталилась буржуазна драма—як романтична мелодрама, а особливо, як „реалістична п'єса“ середини й другої половини XIX ст.—Дюма-сина (1824, 1895: „Дама з камеліями“, „Напівсвіт“ та інші) Ож'є („Зять пана Пуар'є“, 1854) і подібних до них драматургів.

За Rigal, Lintillhac та інш.

IX. Французький театр XVII століття і театр Мольєра

I

Наприкінці XVI ст. театри у Франції відограваали мало помітну ролю. У Лондоні 1600 року було шість справжніх театрів, були видатні і талановиті актори і такі драматурги, як Марло, Ліллі, Грін, а Італія постачала акторів для всіх культурних країн, тимчасом у Парижі була лише одна театральна заля, актори мало чим різнилися від ярмаркових

кловнів, а репертуар не міг похвалитись літературними творами. Пояснити таке становище французького театру можна тим, що все театральне життя Парижу було зосереджене в руках товариства ремісників. Це товариство звалося „Братство Страд Господніх“ (Confrères de la Passion) і мало в своєму складі представників усіх ремісництв.

Його засновано 1402 року, і з того часу кожного разу новий король потверджував його існування своїм наказом. Останній такий наказ був 1548 р. Тоді ж таки Братство купило землю Бурґоньських герцоґів і збудувало там перший театр, що набув назви „Бурґоньського Готелю“. Однак, незабаром після цього цим аматорам заборонили виставляти містерії. Щоправда, довгий час ця заборона існувала лише на папері; але 1578 року вони, нарешті, найняли своє помешкання першій французькій трупі професійних акторів, на чолі якої стояв Agnan Sarat. Не слід думати, що Братства зовсім відмовилися від своїх домагань. Аж до 1677 р. вони ставили всілякі перешкоди акторам-професіоналам, забороняючи їм грати десь інде, а не в цьому помешканні. Але свої вистави вони припинили, бо аматори-ремісники вже не могли зацікавити глядачів, що вже звикли до легкого й справжньо-театрального італійського театру.

Однак, і французькі актори не могли змагатися з італійцями. Після того, як 1599 р. в Парижі одночасно грали дві трупи, французька й італійська,—французька зникла, італійці опанували на деякий час усю увагу парижан. Далі їх змінила французька трупа з Гро-Ґільомом на чолі. Третьою трупою, що грала в Бурґоньському Готелі, була італійська трупа Челозі Девозі, і так далі; французькі трупи чергувалися з італійськими.

Лише 1634 року в Парижі остаточно заснувалося два театри: Бурґоньський Готель, де грали королівські актори, що за Людовика XIII мали королівську допомогу, і трупа Маре, якою керував Мондорі.

До цього часу в Бурґоньському готелі виставляли брутальні фарси і взагалі ті самі п'єси, що користувалися з великого успіху по ярмаркових балаганах. І з акторами поводилися так само, як з ярмарковими блазнями. Директор театру стояв біля входу і збирав гроші, але частогусто одержував від вельможних відвідувачів замість грошей ляпаса.

Але поволі культура переймала й театральний осередок. Публіка почала вимагати кращих п'єс, гарного виконання, елеґантних постатей, і Бурґоньський Готель, скоряючись вимогам часу, почав виставляти такий репертуар, як п'єси Корнеля. І хоч деяка простіша частина глядачів вимагала фарсів, однак, дирекція, орієнтуючись на вимоги вельможних відвідувачів, присвятила театр виключно трагедії. Поруч з тим, як театр розвивався в бік мистецтва, його матеріяльне становище теж кращало. У міру того, як вельможі призвичаювалися відвідувати театр, його доходи збільшилися і можна було поліпшити і акторський гардероб, і залю пристосувати так, щоб вона більш відповідала своєму призначенню. Крім того, вже не директор стояв біля входу і збирав рідкі „су“, а цілий штат служників мусів виконувати його розпорядження. Матеріяльні справи театру поліпшилися ще завдяки тому, що, починаючи з Людовіка XIII, Бурґоньський Готель одержував велику грошову допомогу, яка з 1641 р. становила 12.000 франків щорічно.

Театр Маре, що мав свою назву від залі, де містився майже з перших часів свого перебування в Парижі, відмовився від непристойних фарсів. Йому пощастило зазнайомитися в Руані з молодим письменником П'єром Корнелем, і він збагатив репертуар театру тими п'єсами, що згодом довгий час панували на французькому кону. Ще тоді, коли ця

трупа не мала свого помешкання, а грала по різних залях, називаючись трупою принца Оранського, виставили його „Меліту", 1636 р., „Смішну мрію" і, нарешті, того ж року славетного „Сіда".

Як почали тепер ставитись до театру й до акторів, можна бачити хоча б з того, що 27 лютого 1637 р. в палаці кардинала Рішельє виставляли нову п'єсу „Сліпий із Смірни" і між авторами її називали самого кардинала. Далі, коли найулюбленіший актор цієї трупи, Мондорі, мусів через параліч покинути кін, Рішельє призначив йому пенсію 2.000 франків на рік. За його прикладом пішли й інші вельможні особи, і він таким чином мав 810.000 фр. щороку.

Таким великим поступом французький театр зобов'язаний більш за все кардиналові Рішельє. Завдяки йому, театр почав зосереджувати в собі все найкраще з літератури та мистецтва, бо королева цікавилась лише італійським театром і вживала всіх можливих і неможливих заходів, щоб залучити до Парижу італійців; тимчасом французьких акторів до епохи Рішельє вважали за фіглярів. Рішельє дуже цікавився літературою, а особливо драматичною. Він давав теми драматичним письменникам, сам писав у п'єсах цілі сцени. Але,—що для нас найголовніше,—кардинал мав у своєму палаці Пале-Рояль власний театр. Спочатку він був простенький, але останніми роками свого життя Рішельє зробив для тодішніх часів диво техніки й краси. Заля мала форму довгого чотирикутника; на одному кінці був кін, але він був вужчий від самої стіни і утворював арку, яку піддержували кам'яні колони, прикрашені пілястрами та статуями. З другого кінця був амфітеатр у 27 низьких кам'яних сходів з дерев'яними фотелями. На бокових стінах було два поверхи балкону, прикрашені золотом і візерунками. Шість сходів вели з залі на кін. З технічного боку кін був обладнований так, що на нім можна було показувати феєричні трюки, крилатих драконів, богів на хмарах і т. ін.

Цей театр розпочав свою роботу 14 січня 1641 р. п'єсою Демаре „Мірам". Звичайно, те, що здавалося дивом для глядачів того часу, навряд чи здивувало б будь-кого з нас, бо вся декорація обмежилася лише колонадою з морським краєвидом. Але, очевидно, попередні вистави в інших театрах були ще простіші, коли ця декорація здалася дивом.

Так стояла театральна справа у Франції тоді, коли 30 червня 1643 р. невеличкий гурток молоді склав угоду і прибрав собі назву „Блискучий театр" (Théâtre Illustre). Членів гуртка було 9, для трупи нібито замало. Але серед них був Жан Батіст Поклен, що згодом утворив цілу добу французького театру й літератури, а саме—добу Мольєра.

Ця група заорендувала невелику залю, побудовану для гри в м'яча, і 1 січня 1644 розпочала свої вистави. Дивно сказати, що майбутній славетний автор і виконавець комедій спочатку присвятив себе трагедії. На чолі трупи стояв досвідчений актор Дені Бейс; далі—Мадлена, Женев'єва й Жозеф Бежари, що міцно зв'язали свою долю з долею Мольєра, і ще Nikolas Bonenfant, Madeleine Malingre, Catherine Desurlis. Як ми знаємо з біографії Мольєра, він був буржуазного походження, але любов до театру його так опанувала, що, замість шановного королівського оббивача Поклена, з нього вийшов поет і актор Мольєр. Щоправда, він учився п'ять років у Клермонській Ієзуїтській Колегії, набув там багато гуманітарних знань, але рівночасно він не пропускав вистав комедії dell'arte і, як кажуть, учився у найкращого коміка-Скарамуша—Тіберіо Фіореллі.

Відкриваючи вистави „Блискучого театру", молоді завзяті актори гадали скорити собі весь Париж. Однак, ці сподівання не справдилися,

бо глядачам не до смаку були трагедії Дефонтена та ще й у виконанні акторів, що з них найкращий був заїкуватий, а другий—косоокий та каліка, а всі вкупі абсолютно непридатні були для трагічних ролей. Тим паче, що поруч, у тому ж таки Парижі, актори Бургоньського Готелю виставляли талановиті, справді літературні трагедії Корнеля і виконували їх справжні талановиті трагіки.

Отже, перший театр Мольєра проіснував один рік. Але і друга, і третя спроби Мольєра закінчилися невдало, і трупа почала розпадатись. З того ядра, що створилося 1644 р., залишилися тільки Мольєр та родина Бежарів. Але ця міцна купка не втрачала надій і, придбавши нових товаришів, так що всіх було 12, поїхала шукати долі на провінції.

Однак, ця доля всміхалася їм нечасто. Влада й духівництво зустрічали вороже цих комедіянтів і чинили їм усілякі перешкоди. А коли вже й дозволяли вистави,—актори мусіли перший, а значить, і найкращий збір віддавати на користь манастиря або якоїсь добродійної установи.

По містах трупа грала здебільшого в залі для гри в м'яча, або в якійсь громадській установі, а часто-густо, задовольнивши городян, актори переїздили на село і там, улаштувавши в клуні кін, грали трагедію під акомпаньямент мукання волів. Але, щоправда, траплялося акторам заїздити й в замчища вельмож. І тоді величні вірші Корнеля лунали в парадній залі, даючи далі місце веселому фарсові з його жартами й витівками. Однак, спочатку трупа Мольєра зазнала більше шани й слави, аніж заробітку. Лише на півдні дзвінкий металь почав створювати хоч деякий акомпаньямент словам пошани. Трапилося це тому, що Мольєр, нарешті, відвернувся від трагедії і почав писати й виставляти фарси. Перші його твори в цьому напрямі наслідували італійську комедію dell'arte—„Le medecin volant" („Лікар летючий") і „La jalousie de Barbouillé" („Ревнощі Барбульє"). Але справді всміхнулася доля Мольєрові лише тоді, коли він уперше виставив свою веселу комедію „Зайдиголова" (L'étourdi). Це трапилося 1653 року в Ліоні, і відтоді трупу Мольєр-Бежарів починають вважати за найкращу з усіх провінційних труп. Звичайно, величезне значіння мало й те, що ядро трупи, тобто Мольєр та Бежари, було міцно спаяне, і тому зміна інших її членів не відбивалася зле на якості вистав. Крім того, ця трупа набула такої пошани й популярности, що на зміну тим, хто відходив, приходили кращі актори з інших труп. Наприклад, з трупи Міталла, що гастролювала в Ліоні одночасно з Мольєром, перейшли до нього дві артистки де-Брі і де-Горла, що мали величезний вплив на дальшу творчість Мольєра і взагалі на все його життя. Перша втілила на кону всі ніжні типи жінок Мольєрівських комедій, а друга була незрівняна трагічна актриса, і до того ще добре танцювала. З таким складом трупи Мольєр справді міг змагатися з іншими провінційними акторами, а допомога його шкільного товариша принца Конті дала його театрові й потрібну матеріяльну забезпеченість. Трупа почала одержувати 5000—6000 ліврів і мала змогу не тільки забути про колишню голоднечу, а, навіть, і трохи порозкошувати.

У цьому приємному житті талант Мольєра не тільки не занепав, але, навпаки, набував щораз більшої сили. І якщо в своїх попередніх комедіях („Зайдиголова"—L'étourdi) він наслідував італійський оригінал, у комедії „Любовна досада" („Le depit amoureux"), закінченій 1656 року, він уже був зовсім самостійний. Ця п'єса мала величезний успіх, і в Мольєра щочастіш постає думка повернутися із своєю трупою до Парижу. Однак, він не зважується на цю спробу так легко. Ліше після

того, як він, покинувши Ліон, переїхав до Гренвіля, а вже далі—до Руана, він нарешті остаточно ухвалює пошукати долі в столиці. Отже, в липні 1658 р. Мадлена Бежар, що відала всі фінансові справи трупи, заорендувала на $1^1/_2$ роки міську залю для гри в м'яча, і 24 жовтня цього року трупа Мольєра вперше грала в ґвардійському залі Лювру в присутності короля Людовіка XIV. Програму становили трагедія Корнеля „Нікомед" і невеличкий фарс Мольєра „Закоханий лікар". Ця вистава мала великий успіх, і задоволений король не тільки висловив бажання, щоб трупа залишилася в Парижі, а навіть віддав їй старий театр Пті-Бурбон і призначив плату 1500 ліврів річно. Брат короля, герцог Орлеанський, дозволив їй називатися „Трупою Королівського брата" (Troupe de Monsieur). Щоправда, він також призначив персонально кожному акторові 300 ліврів річно, але цих грошей ніхто з них ніколи не бачив.

Однак, і цього вже було досить акторам, що їх нещодавно закидали гнилими яблуками. Підбадьорена такою підтримкою, 2-го листопада того ж року трупа дебютувала перед глядачами комедією „Зайдиголова" і мала величезний успіх. Проте, лаври трагедії не давали Мольєрові спати. Піддавшись спокусі, він спробував заграти в кількох трагедіях Корнеля. Але гнилі яблука, що дощем посипалися на кін, нагадали, що краще повернутися до комедії. Він так і зробив, і „Любовна досада" нагородила його за минуле розчарування. З цього часу симпатії глядачів були на його боці, і його театр обернувся на місце, де зустрічалися вельможі і куди йшов кожен, хто любив „на людей подивитись і себе показати".

Однак, письменники не писали для Мольєрівського театру; вони боялися, щоб, віддавши свої п'єси йому, не розлютувати двох його конкурентів, театри Маре й Бургоньський Готель.

Довелося Мольєрові самому постачати матеріял. Але, здається, нема чого скаржитись на драматургів того часу. Спонукуваний гострою потребою мати репертуар, він того ж таки року створив невеличку комедію „Les Precieuses-ridicules"—„Кумедні манірниці". У ній він так удало висміяв ту вибагливість і надприродну афектацію, яка панувала в літературі того часу, що навіть поет—прихильник цього модного стилю—зрозумів усю нерозумність останнього, про що й сказав голосно всім іншим відвідувачам готелю Рамбульє, де культивували цей стиль. Про успіх п'єси яскраво свідчать й матеріяльні наслідки вистав: на першій виставі 18 листопада 1659 р. збір становив 533 ліври, а на другій—дійшов до 1400 ліврів; очевидно, трупа зрозуміла, що дав їй Мольєр своїми творами, бо після другої вистави зробила йому подарунок—500 ліврів.

Проте, в трупі знову відбулися деякі зміни, а саме—помер Жозеф Бежар, що грав коханців, і на його місце Мольєр запросив Шарля Лаґранжа. Завдяки тому, що він ще був зовсім молодий (20 років) і недосвідчений актор, Мольєр міг узяти його дуже серйозно в роботу і незабаром зробив з нього того ідеального „коханця", про якого до цього часу міг лише мріяти. До його бездоганної сценічної зовнішности приєднувалося вміння перевтілюватися і в легковірного міщанина, як Горацій у „Школі жінок", і в нахабного дворянина, як Клітандр у „Жоржі Дандені", і в палкого й наївного юнака, як Валер у „Тартюфі". Згодом, Мольєр навіть передав йому свої обов'язки „оратора", тобто актора, який, у разі потреби, розмовляє з публікою, щоб зайняти її увагу, або щоб довідатись про її смак. Для історика французького театру, крім того, мають величезне значіння щоденні нотатки Лаґранжа. Він, неза-

баром, після того, як вступив у трупу, розпочав велику книгу, куди, крім звітів, занотовував коротенько і всі цікаві події з життя трупи. Таким чином, дякуючи Лаґранжеві, ми маємо такі відомості, яких годі було б шукати десь в іншому місці. Після смерти Мольєра він доклав багато зусиль до того, щоб видрукувати повну збірку творів великого поета.

Майже одночасно з Лаґранжем до трупи вступив і дю-Круазі. Він був дворянин з походження, але так любив театр, що покинув спокійне життя і проміняв його на постійні акторські мандрівки. Мольєрові вподобався його комедійний хист, і він доручав йому щораз важливіші ролі в своїх нових п'єсах. Але найкращою роллю його був Тартюф, якого він малював за вказівками Мольєра, даючи, значить, Тартюфа таким, яким мислив його собі автор.

Завдяки такому складові, в трупи були актори на всі амплуа. Щоправда, вони не могли виставляти трагедій, як бажалося Мольєрові, але, як комедійну трупу, її визнав увесь Париж.

Отже, 1660 року в Парижі було чотири трупи: Італійська, Мольєрівська, що грали по черзі в театрі Пті-Бурбон; далі королівська трупа Бурґоньського Готелю і, нарешті, трупа театру Маре. У найкращих матеріяльних умовах була італійська трупа, яка одержувала від короля 15.000 фр.; королівська трупа мала 12.000 фр.; трупа Маре називалася „Трупа, що її утримує його Королівська Величність". Найменш від усіх мала трупа Мольєра. Лише 1665 року король призначив їй 6000 фр. щорічно.

Але на цьому й закінчувалася матеріяльна залежність акторів від будьякої особи. В усьому іншому вони порядкували самі життям своєї трупи. І організація їхня була надзвичайно проста. Кожен актор мав право на певну частину театральних прибутків, але особи, що мали певну адміністративну посаду, одержували певне утримання. Вони звалися fonetionnaires. До нас дійшов документ 17 грудня 1644 року. Там ми знаходимо такі відомості: всі прибутки поділялося на певну кількість рівних частин. Хто працював найменше, як, наприклад, молодші члени, той одержував чверть паю, другі актори—половину; цілий пай одержували лише ті, хто грав найвідповідальніші ролі в репертуарі. Такий само порядок існував і по інших театрах того часу. Але в театрі Бурґоньського Готелю існувала ще й каса взаємодопомоги, яка виплачувала 100 пістолів родичам померлого актора. Отже, ясно, що добробут акторів цілком залежав від прибутків театру. У трупі Мольєра 1660—1673 р. пересічний пай становив 3.690 ліврів (приблизно 17.000 довоєнних франків).

Після смерти Мольєра цей пай знизився до 2.659 ліврів, але, починаючи з 1680 р., він почав підвищуватись і 1688 року становив уже 5.993 ліври. Підчас війни, звичайно, паї знову зменшувалися, але напередодні Великої революції пересічний пай мольєрівського театру становив 30.000 ліврів.

Крім цієї платні, починаючи з 28 вересня 1682 р., кожен актор одержував так звані „feux", тобто 5 су на огрівання і 2 су на день на освітлення своєї вбиральні. 1700 року „feux" становили 20 су, а 1700 р. 2 ліври.

Однак, не зважаючи на такі, здається, пристойні, прибутки, актори не багатіли. Це пояснюється тим, що переважну частину акторської зарплати забирали видатки на вбрання. Хоч за тих часів існували лише три типи сценічного вбрання, а саме—римське, турецьке й сучасне, воно коштувало дуже дорого. Воно потребувало золотих та срібних прикрас, а їх треба було робити із справжнього золота або срібла; фольгу

неможна було ставити, поперше, тому, що вона швидко псується, а подруге—глядачі, що сиділи близько, могли б помітити підроблення і зняти його на глум.

Отже, грецький або римський одяг (вони не розрізнялися) міг коштувати 1500 ліврів, і деякі актори мали вбрання в 10.000 ліврів.

Крім того, актори, через саме своє становище, мали стосунки з вельможними особами, бували при „дворі", а це примушувало їх і в приватному житті одягатися, якщо не розкішно, так у всякім разі дбайливо й гарно.

Усі грошові розрахунки проводилося незабаром по закінченні вистави. Для цього вся трупа обирала секретаря, контролера й скарбника; вони хоча й не одержували утримання за цю роботу, однак, уважали її за почесну. А далі все було дуже просто: скарбник приносив гроші, їх підраховували, вивертали денні витрати і віддавали кожному його частину. Спільні витрати робили наприкінці місяця, а орендну платню—на три місяці раз. Такий лад існував ще й 1720 р.

Крім скарбника, контролера й секретаря, що були вищі „officiers" і не одержували утримання, були й нижчі, наймані службовці. Їм платилося щодня, щомісяця, або щороку, залежно від умови.

Отже, всі найголовніші обов'язки поділялося між зазначеними відповідальними службовцями; скарбник переховував запасний фонд трупи і гроші, призначені для платні авторам, за нові машини, декорації, за помешкання. Він також сплачував борги і щомісяця давав товаришам звіт.

Секретар відав розрахункову книжку, занотовував у ній, кого й на яких умовах прийнято до трупи. Іноді за секретаря й скарбника був один хтось.

Контролер перевіряв звіти й скарбницю, що ними відали попередні особи.

Але трохи не найважливішою була в театрі посада „оратора". За тих часів ще не було реклям та газетних об'яв, і тому, коли закінчувалася вистава, „оратор" виходив на кін і в дотепних виразах розказував глядачам про п'єсу, яку гратимуть наступного разу. Цей анонс вимагав тактовности й дотепности, тому що його завжди чекали нетерпляче. Часто-густо такий анонс обертався на невеличку п'єсу, в якій брали участь і глядачі Тому за оратора завжди був актор, якому йняли віри товариші і якого любила публіка.

Крім того, оратор складав і афішу. Звичайно, тогочасна афіша анітрохи не нагадувала нашу. У ній ми знаходимо коротеньку похвалу п'єсі і коротенький опис головних дій. Зрідка XVII ст. пишуть ще й ім'я автора. Але про акторів і не згадували. Звичай реклямувати акторів народився не раніш, як XVIII століття.

У Мольєрівській трупі ці обов'язки спочатку виконував Мольєр сам. Він дуже любив говорити прилюдно і викликав завжди величезне піднесення своїми дотепами. Однак, це його дуже стомлювало, і 14 листопада 1664 р. він передав ці обов'язки Лаґранжеві. Останній хоч і не був такий спритний, але теж уподобався глядачам.

Не завжди ораторові доводилося підтримувати з глядачами мирну розмову. Часто-густо або п'яні офіцери, або льокаї робили спроби пролізти до театру, не заплативши грошей. У таких випадках вони зчиняли галас, убивали сторожа, нападали на іншу публіку, і ораторові доводилося заспокоювати всіх не лише дотепами, а й за допомогою поліцаїв.

Крім вищезазначених кваліфікованих, так би мовити, осіб, у театрі були ще: портьє, що після вистав обходив театр і дивився, чи немає

небезпеки пожежі, скарбник, що продавав квитки, воротарі, що на їхньому обов'язку лежало перешкоджати вступати до театру без квитків, декоратор, що прикрашував кін і залю і вкупі з машиністом готував декорації та машини для феєричних п'єс. Він пильнував також правильне освітлення театру, і за це мав право забирати собі свічні недогарки. Були ще служники при чепурнях, свічні майстри, друкар, афішер, що розліплював театральні афіші на вулицях. Бургоньський Готель мав червоні афиші, а театр Мольєра—зелені.

Особу, що ми її тепер називаємо режисером, раніш називали першим театральним льокаєм (premier garçon de théâtre). Він виконував те, що в нас робить тепер „інспектор кону", тобто стежив за тим, щоб усі актори були відповідно одягнені і щоб увесь реквізит та бутафорія були своєчасно подані. Іноді він виконував невеличкі ролі в одну—дві репліки, дзвонив „до початку" і зазначав, кому треба зараз виходити; він мав чотирьох хлопців-помічників, між ними й машиністів.

Так само, як і тепер, велике значіння в театрі мав суфлер, або, як його ще звали, переписувач, бо спочатку він, справді, виписував та переписував ролі. Однак, за тих часів актори не дуже залежали від нього, бо, поперше, добре заучували ролі, а подруге—вміли добре імпровізувати, навіть і тоді, коли п'єса була віршованою.

Посуваючись уперед у своєму моральному значінні, театр і зовнішнім своїм виглядом щораз більш нагадував сучасний нам театр. Кін і заля для глядачів, як ми вже її змальовували, говорячи про театр кардинала Рішельє, відповідали цілком завданню. Але були деякі звичаї, які нам здаються чудернацькими. А саме, існував звичай на кону ставити невеличкі крісла для вельмож і взагалі для тих, хто міг заплатити дорожче за квитка. І хоч деякі актори й доводили, що це зв'язує їхні рухи, хоч дехто з партеру й радив цим глядачам з кону забрати геть свої ноги, брязкіт червінців був сильніший за найрозумніші доводи й пропозиції. І Мольєрові залишалася єдина його зброя—сатира. Справді, в комедії „Facheux" („Нестерпучі") Ераст, що його грав сам Мольєр, розповідає, як поводився в театрі нахабний юнак. Справа гіршала від того, що ці „глядачі" приходили частіш для того, щоб себе показати, галасували, іноді приходили й напідпитку і викидали всякі вибрики. І можливо, що відсутність динаміки у французькій клясичній трагедії пояснюється тим, що на кону бракувало місця. Лише XVIII століття обмежили право сидіти на кону, відокремивши його від бокової галереї балюстрадою, а за нею поставивши лави. Крім того, заборонили стороннім входити на кін через акторське фойє, залишивши лише вхід з боку балькону. З гравюри Куайпеля 1726 року ми бачимо ще, що в партері неможна було сидіти. Там лише стояли, заплативши 15 су за вступ. Цей партер доводив до самого кону, а музика сиділа в ложі в глибині залі. Пізніш для оркестри зробили спеціяльне місце перед коном, а обабіч поставили лави для тих, хто не хотів стояти. Однак, ці місця біля оркестри збільшувалися, а партер для стояння відсувався в глибину залі. Так утворилася сучасна форма театральної будівлі. У льожах сиділи здебільшого панії. Але, не зважаючи на те, що в кожній льожі було 8 місць, уміщалося там лише 2—3 особи: решту місця забирала та частина жіночого вбрання, яка звалася фіжмами.

Щодо партеру, хоча в ньому й неможна було розташуватися комфортабельно, проте вживали деяких заходів, щоб людність почувала себе добре. Улаштовано буфета, де за невеличку плату можна було одержати садовину й різні напої, а в глибині залі було дві невеликі печі, де можна було грітися взимку. Але це не значить, що глядачі, які

сиділи на дорогих місцях на кону, мерзли. Вони огрівалися в акторській залі; там горів коминок (foyer), і тому вся заля мала назву фойє.

Щодо відносин, які існували поміж глядачами партеру та відвідувачами кону, вони нагадують те, що було і в театрі Шекспіра. Відносини були ворожі, як ворожі були кляси, що до них ці глядачі належали. І не зайвим буде сказати, що, поки вищі верстви ще вагалися, глядачі партеру вже давно оцінували автора комедій і підтримували його бадьорість оплесками.

Грали в театрі три-чотири рази на тиждень, і лише наприкінці XIII ст. коли в Парижі залишився один французький театр, вистави відбувалися щодня. На початку XVII ст. вони починалися вдень, а поліційний наказ 1609 р. дозволяє акторам Бургоньського Готелю починати лише о 2-й годині. Однак, початок відсувався щоразу ближче до вечора і кінець-кінцем дійшов до п'ятої години. На цьому часі всі театри зупинилися на довгі роки.

Звичайно п'єсу обирали заздалегідь, улаштовували проби як і тепер, але тимчасом як у нас п'єсу призначає здебільшого адміністрація у мольєрівському театрі в такій важливій події брала участь уся трупа. Усі збиралися на призначену годину, і автор читав голосно свій твір. Автор закінчивши акта, зупинявся, щоб відпочити, а слухачі обмінювалися думками, зазначали, що треба змінити, що скоротити, а коли автор закінчував читання, він теж брав участь в обмірковуванні. Якщо автор був відомий та досвідчений, його п'єсу приймали. А якщо він був молодий, він спочатку запитував якогось актора, чи варт йому читати свій твір. Таким чином, він уникав прилюдного провалу, а актори уникали нецікавого читання.

Так само й щодо плати: відомі автори одержували великі гонорари а нові—дуже малі, або й зовсім нічого, задовольняючись уже тим що їхню п'єсу виставляли. Якщо за рукопис платили одразу він обертався на власність театру, в противному разі авторові платили дві частки за кожен вечір, коли грали його п'єсу. Пересічно частка становила 100 ліврів на вечір. Отже, Мольєр за тих часів мав уже п'ять часток і міг щороку заробити 80.000 франків.

Як і зараз, для автора було дуже важливо обрати найкращий час для того, щоб виставити свою п'єсу. До певної міри в цьому напрямі утворилися звичаї: узимку грали серйозні, героїчні п'єси, а літо присвячували комедії. Але найвидатніші автори погоджувалися виставляти свої речі лише між Днем усіх святих та Великоднем, бо саме в цей час увесь двір збирався в Луврі й у Сен-Жермені.

Щодо розподілу ролей, це так само, як і в наші часи, часто-густо викликало непорозуміння, особливо між актрисами. Кожен бо актор вважав себе за гарного і домагався головної ролі, і кожна артистка хотіла бути довіку молодою і не погоджувалася мати на кону більш, як сорок років. Спочатку ролі старих жінок брали на себе чоловіки: вони одягали маску і говорили фальцетом. Але глядачам це не завжди подобалося, і на початку XVIII ст. талановита Шатоваллон перша набула слави на амплуа так званих „годувальниць". Отже, бачимо, що життя акторське в багатьох випадках скидалося на сучасне.

Так само, як і тепер, перед виставою робили проби, причому перша проба відбувалася лише тоді, коли актори добре знали свої ролі. Підчас проб актори завжди допомагали оден одному, досвідченіші давали поради недосвідченим, пробами керував здебільшого сам автор, даючи акторам указівки щодо правдивого тлумачення типів. Мольєр, як керівник, користувався з величезної пошани та любови всіх своїх товаришів.

Жвавий, запальний, він ставив дуже суворі вимоги своїм акторам, але всі охоче йшли за його талановитими вказівками, свідомо розуміючи, що лише його акторський та письменницький хист так приваблюють глядачів до цього театру. Зразок його режисерської роботи ми можемо бачити в його маленькій п'єсі „Версальський експромт", де він малює себе й своїх товаришів підчас проби п'єси для Версаля.

Спочатку ми бачимо, як він, лаючись і гримаючи, збирає свою трупу і кричить: „Важко керувати такими звірами, як актори". Нарешті, трупа зібралась, і всі починають скаржитись, що доводиться вчити великі ролі протягом такого маленького терміну. Пояснивши їм, що переживає автор, боячись за успіх своєї п'єси, Мольєр починає з'ясовувати кожному акторові його ролю. Наприклад, дю-Круазі він каже: „Ви вдаєте поета, і ви повинні перейнятися цією особою, підкреслити педантичні властивості, які зберігаються й в світських стосунках, напутній тон і точність вимови з наголосом на всіх голосівках, з додержанням кожної літери за найточнішою ортографією".

Він каже Брекурові: „Ви вдаєте чесну людину, яка буває при дворі, як ви вже це робили в „Школі жінок". Отже, ви повинні мати спокійний вигляд, повинні виробити природний тон голосу і якомога менше жестикулювати". Так він з'ясовує кожному, що той повинен робити, і ці стислі зауваження дають можливість акторові точно опанувати думку автора.

Після такого підготування починається проба. Мольєр малює місце, де мають зустрітись два маркізи, що з них одного грає Лаґранж, другого — сам Мольєр, і дає такі вказівки Лаґранжеві: ви повинні з'явитися із світським виглядом, зачісуючи перуку і співаючи крізь зуби пісеньок. А ви (до інших) станьте осторонь, бо двом маркізам потрібне місце, вони не такі, щоб умістити свої особи в тісний просторінь. (Лаґранжеві) Отже, починайте.

Лаґранж. Здоров, маркізе!

Мольєр. Ах, боже мій! Це не тон маркіза; треба, щоб він говорив згори; більшість із цих людей прибирає собі таку маніру розмовляти, щоб не скидатися на інших людей: „Здоров, маркізе!" Починайте знову.

Коли Брекур, що грає симпатичного двірського, починає свої слова, Мольєр одразу його зупиняє: „Ось і він прибирає тон маркіза. Адже я вам говорив, що ви граєте ролю, яка потребує природної розмови".

Таким чином, ми бачимо, що підчас проби Мольєр невтомно працює з кожним, з'ясовує кожну особу й кожну думку; він не любить нічого фалшивого; наприклад, помилка, на яку звичайний глядач не звернув би уваги, викликає в нього трохи не фізичне страждання.

Тонко розуміючи інтонації, що їх мусять мати справжні актори, Мольєр запропонував молодим акторам цілу схему визначати ці інтонації. І молодий актор Барон, що згодом набув такої слави, використав для навчання саме цю систему Мольєра.

Щоправда, іноді актори навіть протестували проти такого детального й дріб'язкового розбору п'єс, але Мольєр завжди вмів дати дотепну відповідь і заспокоїти незадоволеного. Така сценічна підготовна праця провадилася дуже серйозно по всіх театрах, але в трупі Мольєра дух справжнього художника надавав усьому гармонію та одностайність. Отже, всі свідомі люди ставили трупу цю вище від усіх інших. І не дурно ж ця трупа впила в себе усі інші і з неї утворився „Французький театр".

Але останнє трапилося не одразу, і Мольєрові довелося довго боротися за те, щоб на театрі, нарешті, запанували правдиво художні образи і справді талановиті актори.

Першим етапом на цьому шляху була боротьба з „королівською трупою".

Приглядаючись до вславлених на всю Францію акторів Бургоньського Готелю, Мольєр побачив, що вони зовсім не заслуговують на цю славу. Напундюченість і афектація робили їхню маніру грати надприродною та позбавляли утворені образи всякої життьової правдивости. Там ще й досі панував Монфлері, представник цієї школи, що був непоганий актор і однаково гарно виконував трагічні й комічні ролі; цій школі Монфлері наслідував і де Вільє. Найкращий комік Бургоньського Готелю, Раймон Пуасон, зберіг для своїх ролей усі властивості королівських блазнів, що за свої жарти одержували зношене вбрання вельможних осіб.

Звичайно, це не могло подобатися Мольєрові, який був прихильник суворої та правдивої гри. І лише Флорідор, що згодом заступив місце Монфлері, подобався Мольєрові, як трагічний актор і виконавець ролей перших коханців.

Звичайно, Мольєра не могло не дратувати, що автори віддавали свої п'єси акторам Бургоньського Готелю лише тому, що вони „вміють надимати вірші" і підкреслюють найсильніші з них, щоб глядачі знали, де треба плескати в долоні (як каже він устами Маскаріля в „Prèçieuses ridicules").

Своєю чергою ці головні й єдині актори короля, як називали себе актори Бургоньського Готелю, ненавиділи Мольєра за той успіх, який мали його комедії. Отже, насувалася велика війна. Перше гасло кинув Ратабан, завідувач усіх королівських будівель. І жовтня 1660 р. в середині сезону він наказав зруйнувати театр Пті-Бурбон, що його король віддав Мольєрові та італійцям. Щоправда, це місце призначалося для колонади Лювру, але слід гадати, що гроші Бургоньського Готелю дуже вплинули на прискорення справи. Однак, король, який любив Мольєра та його мистецтво, віддав йому колишній кін театру Рішельє і весь свій палац, що називався Пале-Ройяль. З того часу цю назву прибрав і новий театр. Крім того, щоб покарати свого сюрінтенданта за таке поводження, Людовік XIII наказав йому відбудувати цей театр, а акторам дозволив забрати з Пті-Бурбон усю обстанову кону й чепурень. Однак, декорацій вони не могли забрати, бо новий італієць-декоратор спалив їх, бажаючи знищити спогади про свого попередника Тореллі.

На жаль, театр Рішельє був у занепаді і половина залі була зовсім зруйнована. Потрібно було працювати аж три місяці, щоб його відбудувати; звичайно конкуренти — Бургоньський Готель і Маре — хотіли використати цю перерву, щоб притягти до себе найкращих акторів; але ці останні так любили свого керівника, який сполучав у собі величезний талант і надзвичайну чесність і так приваблював до себе своїх товаришів, що його ніхто не покинув. Протягом цього часу трупа грала в приватних осіб, грала при дворі і навіть мала, чим заплатити робітникам.

1-го січня 1661 року відкрили театр „Любовною досадою" й „Рогоносієм". Однак, спочатку глядачів було небагато. Та й, крім того, Мольєр знову піддався спокусі написати й виставити трагедію „Дон-Гарсіа Наварський". У ній Мольєр провалився і як актор, і як автор, бо на сьомій і останній виставі збір становив 70 карбов. Незрівняний,

як комедійний актор, Мольєр не мав відповідних для трагедії даних і дав своїм ворогам цілковиту можливість глузувати з його мистецтва.

Однак, Мольєровим ворогам не довелося святкувати свою перемогу, бо незабаром він виставив „Школу чоловіків“ (L'école de maris) і „Нестерпучих“ („Facheux“) і цілком привернув до себе любов людности й акторів. Ще більший успіх прилав на долю його комедії „Школа жінок“ (L'école des femmes), виставленої 26 грудня 1662 року. Про цей успіх сам Мольєр згодом у передмові писав: „Люди спочатку гудили цю комедію; але всі з неї сміялися, і скільки б її не лаяли, вона, проте, має такий успіх, що мене цілковито задовольняє“.

Однак, у дійсності цей успіх межував з величезним скандалом, бо навколо цієї п'єси знялася скажена буча.

Справа в тім, що літературні кола того часу вважали ніби тільки трагедія заслуговує на те, щоб її виставляли на кону. На комедію ж дивилися, як на щось далеко нижче. Але Мольєр надав цьому жанрові реалізму, завів у комедію людей з сучасного життя і примусив їх говорити сильною й простою, всім зрозумілою мовою; ось чому вони мали такий величезний успіх. Але цей успіх викликав страшенну ворожнечу з боку інших авторів, які заздріли його славі, вважаючи його за безсоромного вихватька. Центром усіх інтриг проти Мольєра був Бургоньський Готель. Слід гадати, що комедії притягли всю увагу парижан до Пале-Роялю, і тому актори Бургоньського Готелю часто-густо грали перед порожніми лавами. Навіть тогочасний критик де-Візе, якого неможна запідозрити в зайвій прихильності до Мольєра, пише: „Я находжу там речі такі природні, що здається, ніби над ними працювала сама природа; в ній є незрівняні місця, і немає незрозумілих висловів“. Він небагатьма словами розказує, як грали: „Ніколи ще не грали комедію так добре і так майстерно. Кожен актор знає кожен свій крок і жоден погляд не кидає дурно“.

Це мистецтво ансамблю обернулося згодом на славу „Французького театру“, і ще й тепер воно чарує глядачів. Отже, ми бачимо, що нападала на Мольєра не літературна критика, а якась інша, критика тих, хто або заздрів йому, або пізнавав себе в змальованих у нього типах. І тоді Мольєр відповів на неї сам, з кону: він написав п'єсу „Критика на „Школу жінок“ і, поставивши її 1-го червня 1663 р., викликав захоплення глядачів. З того часу, одночасно з п'єсою „Школа жінок“, виставляли й „критику“ на неї. Завдяки цій критиці ми знаємо, за що так нападали на Мольєра. Звичайно, манірниць доводить до сказу його „груба мова“. Поетів він обурив постійними натяками на їхні вчені гримаси й смішну вибагливість, на їхнє намагання завжди когонебудь убивати в своїх творах, на їхні постійні літературні війни в прозі й у віршах.

Його товариші—письменники—завжди закидали йому, що трагедія, як мистецтво, підвищеніша й поважніша і що він порушує правила Арістотеля. На це він їм рішуче відповідає: „На мою думку, легше гучними фразами говорити про сильні почуття, повставати у віршах проти мінливости щастя, обвинувачувати долю, кидати образи богам, аніж удумуватися як слід в явища природи і смішно малювати хиби суспільства. Виводячи на кін героїв, ви робите все, що вам завгодно, в цих портретах ніхто не шукає подібности. Але, коли ви малюєте людей, ви повинні списувати їх з натури. Від цих портретів публика вимагає подібности, і автор марно працював, якщо в його типах ви не пізнаєте сучасного суспільства“.

Щодо закидів, що він грішить проти правил поетичного мистецтва, а саме—проти Горація й Арістотеля, Мольєр устами героя „Критики“,

Доранта, каже: „Хіба найвище правило не полягає в тому, щоб подобатись, і, якщо сценічний твір досяг своєї мети, хіба не значить, що шлях, який він обрав, був правдивий?"

Звичайно, ця „критика" ще більш обурила його ворогів. З'явилися дві відповіді—„Целінда, або істинна критика „Школи жінок"—або критика на критику", де-Візе, і „Портрет художника, або відповідь на „Школу жінок", обидві у формі комедій. Першу ніде й ніколи не виставляли, а другу виставляли в Бургоньському Готелі.

Автор першої, де-Візе, у висміяному поеті Лізідасі побачив сатиру на себе і вирішив помститися. Для цього він у своїй п'єсі не лише робить кілька безглуздих закидів щодо помилок автора в „Школі жінок", але й пробує підбурити проти Мольєра духівництво, запевняючи, що заповіти Арнольда про одруження є блюзнірство; звертає увагу придворців на те, що Мольєр ганьбить їх на театрі, і акторам каже, що Мольєр загордував, бо він тепер „свій в осередку beaux ésprits". Однак, ця п'єса така нездара, що її навіть читати нудно. І якщо там є щось цікаве, так характеристика Мольєра: „Він стежив очима за вельможними особами, що кулували мережево; він уважно стежив за їхньою розмовою і нібито хотів розглянути очима в глибині їхніх душ те, що вони не встигнули сказати. На мою думку, в нього є папірець і він непомітно записує під своїм плащем те, що вони скажуть цікавого. Це небезпечна особа; є люди, що спритно працюють руками, але можна сказати, що в інших не менш спритно працюють очі й вуха".

Усупереч „Целінді", молодий драматург Бусольт написав свій „Портрет художника" просто для кону. Він хотів набути певної слави, але не мав іншого хисту, як кидати брудом у конкурентів своїх протекторів—Бургоньського Готелю. І він одержав від Мольєра те, що заслужив. У своїй відповіді на „Портрет художника",—невеличкій п'єсі „Версальський експромт", яку написано й виставлено протягом двох тижнів, він каже про Бусольта: „Навіть коли б його висміяли на кону, він був би занадто щасливий тим, що примушує інших сміятися. Для нього занадто багато чести, якщо його виставлять перед обраною публікою; йому кращого й не треба; він з великою насолодою нападає на мене, аби тільки набути слави" і т. д. Крім того, в цьому експромті він безжалісно висміяв напундючену деклямацію „великих трагедійних акторів" Бургоньського Готелю, і насамперед того, хто всіх націьковував,—Монфлері. Але дісталося й усім іншим, які на його думку нівечили п'єси своїм співом замість деклямації.

Щоправда, його висміювання фізичних хиб Монфлері, а саме—його товщини, справді, могли здатися негідними пера такого автора, як Мольєр. І після „Експромту" лайки й образи посипалися на нього з подвійною силою, але він після цього замовк і навіть не сказав ані слова й тоді, коли міг притягти всіх до карної відповідальности за поговір.

Слід сказати, що в цих суперечках король рішуче став на бік п'єси „Школа жінок", призначивши Мольєрові пенсію в 1000 франків, як bel ésprit. Взагалі, Людовік XIV у своїй оцінці хисту великого письменника став далеко вище від усіх своїх вельможних васалів і довів ще й вдруге, з якою пошаною він ставиться до того, кого решта звала „нещасним фігляром". Річ у тім, що 20 лютого 1622 р. Мольєр оженився з молодшою сестрою своєї колишньої подруги Мадлени, з Армандою Бежар. Це одруження завдало йому багато муки, бо він мав 40 років, а Арманда 19. Крім такої великої різности віку, щасливому життю перешкоджала різність характерів цієї пари. Жвава й легковажна

Арманда абсолютно не розуміла глибокої та розважливої вдачі Мольєра весь час давала йому привід терпіти від ревнощів. Звичайно, літературні вороги письменника, яким, здавалося б, зовсім немає діла до його приватного життя, використали цей факт і, поруч з карикатурами на нього в трагічних ролях, зачіпали й його сімейне життя. Дійшло навіть до того, що син вищезазначеного Монфлері, Антуан, не лише висміяв у своїй п'єсі „Експромт готелю Конде" Мольєра в ролі Цезаря, але й прилюдно заявив, що Мольєра зраджує жінка.

Ця боротьба за й проти Мольєра точилася понад рік. І хоча він сам після „Версальського експромту" не висловлювався, можна було помітити, що більшість свідомих людей на його боці. І розлютований тим, що Мольєр, не зважаючи на всі ворожі заходи, зберіг любов публіки й двору, старий Монфлері написав доноса королеві; він писав, що Мольєр одружився з своєю власною дочкою. Звичайно, король навіть уваги не звернув на цей поговір. Але, до чести його, слід додати, що він навіть підкреслив своє ставлення до великого артиста, охристивши його першого сина і назвавши його Людовіком.

Отже, Мольєр вийшов переможцем у цій боротьбі театрів. Його слава усталилася, і до його трупи щоразу ставилися з більшою пошаною.

Бургоньський Готель і надалі був першим у трагедії, Пале-Рояль— у комедії, а театр Маре був ні в сих, ні в тих, не маючи ні публики, ані репертуару.

З труп, які на короткий час з'явилися в Парижі, жодна не могла конкурувати з першими двома. Але незабаром з'явилася третя трупа, яка згодом дала Мольєрові одного з найкращих акторів. То була трупа „Маленьких акторів Дофіна". Заснував її Raisin, бажаючи використати хист своїх маленьких дітей, але вона не являла собою нічого надзвичайного. У цій трупі був і маленький Барон, сирота двох акторів Бургоньського Готелю. Там його побачив 1666 р. Мольєр, зацікавився його талановитою грою і взявся його вчити. Барон мав тоді 13 років, і трохи згодом він уже був найкращий актор французького кону.

За тих часів Париж був інтелектуальним осередком усього світу, і Мольєр, отже, мав можливість зазнайомитися з найвидатнішими тогочасними письменниками. Так, він дуже приятелював з Буало, Жаном Расіном, Ляфонтеном, де-ля-Шапелем і художником П'єром Міньяром. Вони збиралися кілька разів на тиждень і утворили щось на зразок вільної академії, де питання літератури й мистецтва обмірковувалися далеко цікавіше, аніж на врочистих засіданнях справжньої академії. Звичайно, той відпочинок, що мав Мольєр у колі високо-розвинених, надзвичайно талановитих друзів, давав Мольєрові змогу забувати про свої сімейні хмари і зберігати своє надхнення для чарівних творів. Крім того, в столиці Мольєр зустрів суспільство, яке було йому корисне й з іншого боку. А саме, він став своїм у домах вельмож і при дворі. Ці стосунки дали новий, ширший розмах його поезії і безліч комедійних тем, які він і використав без жодного вагання. Протягом перших 15 років театру він написав лише кілька фарсів та дві-три гарні комедії, тимчасом у Парижі його хист розквітнув незрівняно. Творчий настрій опанував його так, що навіть зрада Расіна не могла його дуже схвилювати. А Расін учинив досить ганебне діло: молодий початківець-письменник, він віддав Мольєрівському театрові свою трагедію „Олександр". Її виставили 4 грудня 1665 р., і після цього вона дала ще 4 гарні збори. Рівночасно Расін віддав цю п'єсу також і конкурентові Мольєра, театрові Бургоньського Готелю. І хоча дехто пробував казати, що Расін був

незадоволений грою мольєрівців, це не відповідає дійсності, бо перші збори були гарні, і лише три останні збори зменшилися. Очевидно, ця зрада Расіна пояснюється якимись приватними стосунками.

Щоб там не було, але, на щастя, на Мольєра цей учинок не дуже вплинув. Переважаючи своїх сучасників, як автор і актор, він багатьох з них переважав і з морального боку, і більш за все тепер думав про долю свого театру.

Після того успіху, який мала комедія „Смішні манірниці", де він висміяв Готель маркізи Рамбульє, надійшла черга й другого такого ж товариства, яке могло пошкодити багато більш, ніж Готель Рамбульє.

З 1627 року у Франції існувала одна релігійна організація, що мала назву „Товариство Святих Дарів". Заснували її з дуже шляхетною метою завести чистоту моралі. Але в дійсності члени цього товариства втручалися в чужі справи, шпигували, виказували, і, нарешті, ця громада обернулася на притулок шахраїв та злочинців, що під побожною маскою переховували своє власне шахрайство. Звичайно, Мольєр не міг пройти повз такий спокусливий сюжет, і 12 травня 1664 року перед королем виставлено 3 перші акти „Тартюфа". Для нас тепер сцена з Доріною, коли він обурюється, побачивши її декольте, є лише вдала сцена дотепної комедії. Але тоді це було безжалісне глузування з могутньої та сильної організації, і авторові загрожували різки. І навіть Людовік XIV, абсолютний монарх, не міг дозволити своєму улюбленому поетові виставляти п'єсу прилюдно, хоча й був одвертим ворогом „ватаги святош", як називали пошепки Товариство Св. Дарів.

Однак, актори мольєрівської трупи були не з полохливих і від часу до часу виставляли „Тартюфа" в приватних помешканнях; а 29 листопада 1664 р. вперше виставили всі 5 актів комедії. Можна собі уявити, який галас знявся навколо цієї вистави. П'єр Рулле, доктор Сорбонни й кюре церкви св. Бартоломея, вимагав твір Мольєра спалити, а самого Мольєра скарати, як єретика. Бажаючи здобути дозвола виставляти п'єсу прилюдно, Мольєр написав королеві листа, де прохає „дозволити очистити свою репутацію від обвинувачень і поставити „Тартюфа" прилюдно, щоб усі бачили, що він нападає не на релігію, а лише на святобожність".

Однак, це не допомогло, і йому довелося, відклавши „Тартюфа" до кращих часів, написати щось нове. Наслідком з'явилася п'єса „Дон-Жуан", або „Кам'яний бенкет". Але й тут він не забув пустити стрілу в табір святобожників, які покищо щасливо позбавилися ненависної їм сатири. Устами Дон-Жуана він у кількох гострих реченнях висловлює все своє призирство до тих людей, що їхніх інтриг не міг подолати.

Звичайно, якщо Мольєр не забував про святобожників, то й вони про нього не забули. І якийсь Рошемон звернувся до короля й до закону з проханням знищити цю „безбожну" п'єсу. Невідомо, чим кінчилася б ця справа, але 1666 року вмерла королева Анна Австрійська і з нею вмерла могутність святобожників. Людовік XVI не гаяв часу і наказом розпустив славетне „святе товариство", а Мольєрові дав словесний дозвіл виставити „Тартюфа". Отже, 5 серпня 1665 р. п'єса побачила світло рампи. Але в ній були деякі зміни: поперше Мольєр викинув з ролі Тартюфа тексти св. писання, зробив його світською людиною, давши йому невеличку шляпу, довге волосся, шаблюку й мережево на всьому вбранні, а подруге змінив назву на „Брехуна". Однак, тартюфи не заспокоїлися, і другого дня перший президент Парижу, їхнє знаряддя, знову заборонив виставляти п'єсу.

Король на той час був на війні, і Мольєр відрядив до нього гінців. Але покищо становище трупи було скрутне, бо Пале-Рояль довелося

зачинити аж на сім тижнів. Однак, не зважаючи на всі зусилля ворогів Мольєра звалити його, він не здавався. Протягом цього часу він написав і виставив „Мізантропа“, що відбив у собі до певної міри і його власний настрій, але не мав гучного успіху. Далеко більший успіх мав його фарс „Лікар з примусу“. Цю п'єсу вважали за найудосконаленіший тип класичної комедії. Його працездатність здивує нас ще більш, коли ми пригадаємо, що підчас такої величезної поетичної праці він мусів ще писати всілякі дивертисменти на двірські свята для Сен-Жермена й для Версаля. Протягом 1665—1667 років він написав і виставив із своєю трупою „Любов-лікарку“, „Меліцерту“—героїчну пастораль, „Комічну пастораль“ і „Сіцілієць“, або „Любов-художника“. Звичайно, все це вимагало надзвичайного напруження сил, бо, наприклад, „Любов-лікарку“ він написав і виставив протягом пятьох день. І проте, театрові доводилося багато терпіти, бо „банда святобожників“ чимало пошкодила йому.

Однак, той успіх, що мав „Тартюф“ 5 лютого 1669 р., довів Мольєрові, що, не зважаючи на всі перешкоди, він переміг. Цей успіх тривав довго і дав акторам можливість хоч трохи затамувати сум від останніх невдач.

1670—1671 р. склад трупи мольєрівців змінився: дехто вмер, дехто перейшов до Готелю. А Людовик Бежар зовсім відійшов від театру і одержав від товаришів пенсію в 1000 фр. на рік. Замість них Мольєрові довелося запросити інших, і між ними молодого Барона, що про нього ми вже згадували.

Після великих хвилювань у театральному світі стихло. Переможець Мольєр віддав увесь час розвиткові свого таланту. Він тепер написав „Пурсоньяк“, „Міщанин-шляхтич“, „Чудові коханці“, „Психею“, „Витівки Скапена“ й т. д. У всіх цих дивертисментах Мольєр мав дуже гарного співробітника-композитора Жана Батіста Люллі. Він мав досить великий хист і із звичайного кухарчука обернувся на „завідувача королівської музики“. І хоча між ними й не було щирого приятелювання, вони, підтримуючи один одного, утворювали справжні перли фарсового мистецтва.

Король щораз краще ставився до Мольєра. Так, для „Психеї“ він запропонував Мольєрові використати декорацію пекла, що лежала в королівських склепах, і звелів збудувати для цієї вистави спеціяльну залю. А від двору „Психея“ перейшла і до Мольєрівського власного театру. Вона мала великий успіх не через свою художню цінність, а завдяки тій блискучій розкоші, якою оточила трупа Мольєра цю виставу.

Здебільшого за тих часів постава не коштувала нічого, бо грали завжди в одній декорації, що являла собою кімнату, ліс тощо. Але декорації „Психеї“ коштували 4.359 франків; а до того, доводилося ще платити й танцюристам, і співакам, і машиністам, і вольтижерам.

Однак, ці великі витрати не тільки не зруйнували добробуту трупи, а, навпаки, пай підвищився аж до 4—5 тисяч франків. І вороги Мольєра мусіли замовкнути. І якщо хтонебудь і повставав тепер проти великого коміка—це його щирий друг Буало. Він ніяк не міг зрозуміти, чому Мольєр часто-густо кидає свою письменницьку роботу для того, щоб грати на кону. Він не розумів, що Мольєрові було так само радісно втілювати образи, які утворила його фантазія, як і утворювати їх у поезії. Крім того, він був найкращий і найулюблений комік, і якби він покинув грати, це вчинило б величезну шкоду його трупі. А Мольєр любив свій театр і хотів зробити його найкращим у Парижі, а, значить,

і в усьому світі. Це для нього було питання честі. І для того, щоб цей театр міг бути гордістю його і його товаришів, він докладав усієї своєї енергії, як актор, як директор, як поет, він жертвував усе, навіть звання академіка. Мольєрові бо обіцяли зробити його членом французької академії, якщо він погодиться покинути акторство. Але він і слухати про це не хотів. І, навпаки, в своїх творах він не раз дошкуляв тим, що в його акторській творчості бачили лише кривляння бідного фарсового гольтіпаки. У комедії „Учені жінки" він саме і показав такого Трісотена, що читає напундючені, вибагливі сонети манірним дамам. У цьому Трісотені всі легко пізнали абата Котена, що писав про акторів: „Що можна відповісти людям, яких навіть закон оголосив безсоромними й навіть поганцями? Що можна сказати проти тих, кого гірш неможна вилаяти, аніж назвати їх їхнім ім'ям?"

Отже, п'єсу виставляли з великим успіхом, причому Мольєр грав простака Хрізаля. Її виставили 3 тижні після смерти найстаршого фундатора Мольєрівського театру—Мадлени Бежар.

Після цієї комедії виставили комедію „Хорий та й годі". Задумано було цю п'єсу широко. Збираючись поставити її вперше в Сен-Жермені або у Версалі, зробили багато витрат на балет та на декорації. Але заздрощі й інтриги переслідували Мольєра. Вищезгаданий композитор Люллі, розсердившись за те, що не йому доручили писати музику до цієї п'єси, вжив усіх заходів, щоб розбити ці пляни ненавидного йому Мольєра. І цю п'єсу виставили вперше простісінько в „Пале-Рояль" 10 лютого 1673 р. в цій п'єсі Мольєр ніби малював і грав самого себе. Ця п'єса—приклад того, як умів він використовувати свій життьовий досвід і знаходити в ньому справжні елементи сміху й сатири. І хоча ця дотепна сатира на тогочасних лікарів не викликала великого скандалу, вона зачарувала публіку, що зустрічала виконавців гучними вигуками задоволення. Ця п'єса була лебедина пісня великого автора й актора. Підчас третьої вистави він захорів і тої ж ночі вмер.

Цікаво, що коли попросили прийти попа, він відмовився йти до безбожного актора, який утворив на кону образ Тартюфа.

У домі жили дві сестрі-жалібниці, що їм дав притулок Мольєр і на їхніх руках великий актор помер 17 лютого 1673 року.

Ось як розказує літописець Мольєрівського театру Лаґранж: „Саме в цей день о 10 годині вечора пан Мольєр умер у себе вдома на вулиці Рішельє, після того, як грав ролю „Хорого та й годі". Він дуже страждав від застуди й запалення легенів. Це викликало такий кашель, що одна вена розірвалася. Після цього він не прожив півгодини або три чверті години. Тіло його поховали на кладовищі С.-Жозеф церковні службовці св. Євстахія. Могильний горбок підвищується 1 фут над землею". Але Лаґранж не говорить про те, що паризьке духівництво відмовилося ховати найкращого поета Франції.

Лише прохання дружини Мольєра, що звернулася просто до короля, примусило архієпископа погодитись на похорон; але він поставив умови, щоб ховали Мольєра ввечері, без усякої урочистости. Лише жебраки, що їм Арманда роздала 1000 франків, становили весь жалібний почот.

За тиждень після смерти директора й голови мольєрівці знову відчинили свій театр. Але з Мольєром покинула їх і прихильність короля. Він гадав, що без нього трупа ні на що гарне не здатна, і наважився злити її з трупою Бурґоньського Готелю. І хоча акторам пощастило закінчити сезон самостійно, взявши по 4.585 фр. на кожен пай, але проте Бурґоньський Готель перетяг до себе чотирьох найкращих акторів. І той

же відомий уже Люллі випустив свої пазури, випросивши в короля для своєї Опери Мольєрівский театр у Пале-Роялі.

Треба будо всієї енергії Лаґранжа для того, щоб зберегти дитину Мольєра, його театр, від розвалу. Перш за все він поспішив залучити до себе найкращого актора з театру Маре, Розамонда, і доручив йому всі ролі Мольєра. Крім того, що він був талановитий актор, він був також і гарний письменник і, взагалі, культурна й освічена людина.

Незабаром після цього знайдено й відповідне помешкання. Маркіз Сурдсак збудував для себе оперову залю на вулиці Мазаріні і прекрасно обладнав її найновішими машинами. Щоправда, на це помешкання претендували також і актори трупи Маре. Але кінець-кінцем мольєрівці забрали її собі за 30.000 фр. 14 дали зараз, їх позичила п. Мольєр, а 14.000 виплачували по 50 фр. з кожної вистави.

Однак, група була занадто маленька; треба було запросити нових осіб. На допомогу мольєрівцям прийшов король: він розпустив трупу Маре, наказавши їй злитися з першою.

Слід, однак, сказати, що це надбання було невисокого сорту. Актори театру Маре чимало поступалися своїм хистом перед акторами Пале-Роялю. Від деяких з них навіть довелося згодом відмовитися. Фінансову підтримку новому театрові давала вдова Мольєра, що була власницею всього репертуару, а директором трупи, звичайно, був Лаґранж. Вона мала тепер назву театру Готелю „Гюенего", від імени вулиці, де містився театр, і своєю якістю була далеко нижча від свого конкурента з Бурґоньського Готелю. Отже, відкриваючи 9 липня 1673 року сезон виставою „Тартюф", Лаґранж не мав дуже великих надій. І, справді, сезон був дуже бідний. Виставляли майже лише репертуар Мольєра. Але, зважаючи на те, що він не поновлювався, та й виставлялося п'єси не так, як за життя вчителя, успіх був не той, І хоча тепер для театру писали Антуан Монфлері й Томас Корнель, збори не підвищувалися: останній пай за життя Мольєра був 4.585 франків, а перший сезон у театрі Гюенего він складав 1.481 франків. Крім того, багато шкодили трупі й колишні власники помешкання, підбурюючи деяких акторів повставати проти постав трупи.

Наприклад, збиралися виставити „Цірцею" Томаса Корнеля, п'єсу обставну, яка важила на механіку театру Готелю Гюенего. Користуючись із того, що ця постава коштувала дуже дорого, інтриґани так залякали видатками деяких акторів, що вони відмовилися грати. Усе це трапилося тому, що, замість 50 франків від вистави, ці вельможі одержували пай і дуже побоювалися, що цей пай буде замаленьким. Однак, протеста придушено, і перша вистава „Цірцеї" відбулася 17 березня 1675 р.

Побоювання були марні, і де-Візе писав у січні 1710 року в своїм „Чепурнім Меркурії":

„Успіх цієї п'єси був такий дивовижний, що її грали без перерви з початку великого посту до вересня місяця. Слід сказати, що перші шість тижнів заля вже до півдня була повнісінька, неможна було знайти вільного місця, і платили півлуїдора за право увійти до театру, а за треті місця платили стільки, скільки коштує краща ложа".

З того часу, під розумним і спокійним проводом Лаґранжа, театр повільно, але помітно пішов шляхом поступу. Але й конкурент його, театр Бурґоньського Готелю, теж посувався вперед. Однак, перший театр, завдяки Лаґранжеві, знову зайняв перше місце. Поперше, для нього писав Т. Корнель, що вмів дуже влучно краяти й шити п'єси на смак публіки. Крім того, Лаґранж переманив до себе з Готелю найкращих

тамтешніх акторів—Шамеле. І хоча там ще залишався Барон, але він не мав уже відповідних партнерів.

Усім ясно, що ці дві трупи повинні були злитися. Отже, 18 серпня 1680 р. король видав наказа, за яким п'ятнадцять акторів і дванадцять артисток мусіли утворити одну трупу. А 21 жовтня того ж року новим наказом король дає розпорядження новій трупі грати в Парижі, даючи це право виключно їй.

З 25 серпня цього року почалися вистави двох з'єднаних труп, причому кожна зберігає свій репертуар. Збори почали підвищуватися: вистава „Федра" й „Орлеанські карети" дала 23 серпня 680 фр., а та ж сама вистава після об'єднання, 25 серпня дала 1.424 фр.

З цього року французька комедія—Національний французький театр починає своє офіційне існування.

За К. Манціусом.

II

Ще кілька слів про трагедійні вистави XVII-го століття

Оформлення трагедійних п'єс не мало майже нічого нового порівняно до постави містеріяльних п'єс. Однак, обом театрам, тобто Готель де-Бурґонь і театр дю-Маре де виставлялося трагедії Корнеля й Расіна, довелося згодом пережити зміну декорацій, що потроху почали наближатися до сучасних. За часів Корнеля й Расіна там панували ще так звані „одночасні декорації („Dekoration simultané"), що давали одразу малюнок усіх сценічних картин, яких потребувала п'єса; декорації не відмінялися протягом усієї вистави, і актори за ходом дії пересувалися з одного місця (compartiment) до другого, граючи на них відповідні частини п'єси.

Наприклад, машиніст Готелю де-Бургонь, Мало, так малює декорацію п'єси Теофіля де-Віо „Пірам і Тісба": „посередині кону мусить бути кам'яна стіна й балюстрада. З кожного боку йдуть сходи, щоб можна було зійти на гору. З одного боку театру—шовковиця й гробниця з пірамідами. Квіти, губка, кров, кинджал, намет, печера біля фонтану, звідки виходить лев і ще друга печера на другому кінці театру, куди він іде". Така декорація цілком відповідає п'єсі, яка ще не знає односи місця, Очевидно, Корнелівський „Сід", що теж не важив на цю одність, був виставлений у таких же декораціях. Проте, порівняно до декорацій містерій, це плянування кону більш централізовано, сценічна площа вже має підвищення і глибша від містеріяльної, архітектура відбиває потроху добу Ренесансу. Так само відбивають клясичну добу декорації тих пасторалей, що їх виставляли в Бурґоньському Готелі. Отже,поволі торували шлях тій реформі, що відбулася завдяки італійським впливам у 30 роках XIII ст.

Нова естетика не хотіла розуміти ірраціональности постав, і публіка почала вимагати, щоб декорація кону нагадувала місце, де відбувається дія, і щоб події тривали не більш того часу, що глядач проводить у театрі.

Отже, після реформи, кін являє собою якийсь невтральний палац, un palais à volonté, з будь-яким додатковим краєвидом у глибині кону і дуже нескладним реквізитом.

У нотатках Мало́ (1673) ми маємо такі вказівки щодо постави:

„Сід" Корнеля. Театр малює кімнату з чотирма дверима. Потрібна фотеля для короля.

„Горацій" Корнеля. Театр малює палац взагалі. У п'ятому акті фотеля.

„Андромаха“ Расіна. Театр малює палац з колонами.
У глибині море з кораблями.

Отже, ми бачимо, що публіка не має бажання бачити археологічно правдиву поставу, історично правдиве вбрання. Для тогочасного естетичного смаку було цілком байдуже, погоджена, чи не погоджена постава з характером п'єси. Тимто нікого не дивувало, що Іфігенія з п'єси Расіна скидалася більш на французьку двірську даму. Для цієї п'єси спеціяльно обладнано кін і прикрашено згідно з усіма вимогами вибагливої доби „Короля Сонця“.

„Декорація являє собою довгу алею зелені; праворуч і ліворуч ми бачимо басейни з фонтанами, між ними ґрати стилю rustique, надзвичайно делікатної роботи. Карунки декорації прикрашено балюстрадою з порцеляновими вазами з квітами. Басейни фонтанів зроблено з білого мармуру, їх підтримують золоті тритони, а всередині басейнів стоять великі статуї і тримають на руках трохи менші басейни. У глибині театру алея закінчувалася наметами, сполученими з наметами оркестри. За цією алеєю видно було справжню алею Версальської оранжереї, з її помаранчовими та ґранатовими деревами за якими стояли знову таки порцелянові вази з квітами. Між деревами розташовували великі канделябри, золоті та бронзові столики. На столиках на скляних жирандолях горіла безліч свічок. У кінці алеї стояв мармуровий портик, пілястри його були з ляпіс-блакиті, а двері ювелірної роботи“.

Ми бачимо, що ця розкішна, пишна обстанова мала на меті показати лише величне видовисько, яке мусіло вразити смак глядача XVII ст. І, на думку тогочасних знавців, такий чудово прикрашений кін, така пишнота й урочистість досить підготовлювали глядача, щоб він міг відчути трагедію високого стилю. Для тогочасних представників вищих верств суспільства поважний стиль двірського життя цілковито відповідав високому оточенню дієвих осіб трагедії. Отож не було нічого дивного, що цих дієвих осіб старо-грецького походження одягали у французьке двірське вбрання, в перуки, гаптовані камзоли й шляпи з пір'ям.

Наприклад, фронтіспис „Сіда“ 1714 р. показує нам 8 сцену другого акту. Усі одягнені на придворний кшталт. Посередині у фотелі сидить король. На його голові капелюх; решта чоловіків, згідно з вимогами етикету,—без капелюхів. Хімена в глибокій жалобі, волосся їй прикрашено найхарактеристичнішими прикрасами доби. І коштовне вбрання, що на нього звертали таку увагу актриси й актори, зовсім не мало на меті дати глядачеві правдиве вбрання доби п'єси. Воно мало на меті своєю пишнотою підкреслити, що дієва особа високої трагедії перевищує звичайних смертних. Театральне вбрання було так само стилізоване і до певної міри ідеалізоване, як і сама трагедія, але все це—в межах смаку, мод і взагалі звичаїв сучасної акторові доби.

Іноді, і це вже якнайвища данина реалізмові, трагічний актор одягав так зване римське вбрання. То були: каска з султаном, кіраса, що щільно сиділа на тілі, коротенька спідниця (tonnelet), що скидалася на справжню римську одіж, і високі чобітки. Поруч із цим убранням існувало ще еспанське: капелюх з пір'ям, коротенька блюза й вузькі штани з розрізами. У цьому вбранні грали п'єси з староєврейського, грецького й римського життя. Жіноче вбрання ще більш відповідало сучасному й різнилося від нього лише підкресленою пишнотою. Наприклад Федра в трагедії Расіна одягала червоне оксамитове вбрання і мала на голові діядему, прикрашену пір'ям та діямантами.

Очевидно, таке мальовниче, коштовне і дуже різноманітне вбрання цілковито відповідало ідеології тієї доби. Алеж ми одночасно бачимо

на кону й умовно-античне вбрання. Слід додати, що над театральною справою не дуже то міркували, і тому не було жодної системи в організації вистав. Щоправда, грошей на двірські вистави не шкодували, але витрачали їх за дуже своєрідним принципом. Більше значіння, певно, надавали акторові, і в його вмінні бачили найважливішу частину театральної справи. Того ж вимагали й від трагедії. Актор мусів бути гарним, досвідченим митцем-декляматором, щоб культурно читати ці вишукані вибагливі вірші. Крім того, актор за тих часів мусів мати розвинену й удосконалену міміку й пластику, бо всі ролі, здебільшого, він виконував стоячи (сидів лише король), і на кону одночасно було не більш двох, трьох, осіб, а тому глядачі мали змогу зосередити максимум уваги на цих акторах.

Щодо манери гри—вона була дуже далека від реалізму, тон її був напружений, рухи афектовані; на думку сучасників така гра визначала й підкреслювала героїчність особи. Метод Расіна, навпаки, полягав у плавній наспівній вимові, ритмічній і гармонійній. Расін негативно ставився до гострих вигуків і зайвих високих нот.

X. Італійський театр XVIII століття

„Лямпіон, куточок завіси, держално контрабасу—цього досить; відкривається чарівний всесвіт. Венеціянці потребують цього чарівного всесвіту, вони потребують цієї театральної ілюзії; ці душі потребують поезії, насолоди, фікції, міражу й прекрасної омани". Такими словами починає Філіп Моньє (Philippe Monnier. Venise au XVIII siecle. Paris, 1914) відомий французький дослідник Венеції XVIII ст., розділ про тогочасний венеційський театр. І далі: „Театр—то мрія, яка визволяє цей старий артистичний нарід від занадто тяжкої дійсности, що його стомлює; це є автохтонна розвага. Кожен спробував там свої сили, кожен знається на цьому стільки, що має про театр свою думку, а навіть і цілу доктрину. Ось розмова втрачає свою жвавість, але згадайте но тут ім'я артистки і розмова спалахне цілим полум'ям. Нова п'єса—то ціла народня подія. Запросити балерину - то є ціла державна справа, що зацікавлює Раду Десяти і може наробити клопоту двом-трьом посольствам. Здається, ніби весь обрій обмежується рампою, падугою й наметом суфлера. У порожніх calli дхне вогким запахом старого оксамиту, помаранчовим лушпинням—запахом театральної залі. Поміж атомів повітря почувається трохи гострого пороху, що підноситься з кону і спалює, вбиває, наче порох з рушниці. У цім натовпі, що весь час кудись поспішає, кудись сунеться, неможна розібрати, хто саме належить до театру, а хто ні: той запалює свічки, той продає квитки, той—ключі від лож, а той переписує ноти. Ця—оперова співачка, а ті—її костюмер, її вчитель музики, її імпресаріо, її рукавичник, її чоботар, її духівник, її перукар, її протектор. Цей—поет, той—суфлер, той статист, далі—буф, мім, машиніст, паж, художник; цей—перший гобоїст з оркестри, той грав у балеті ролю Духа, або Мавра, або романтика. Ця—мати артистки, а той брат артистки, і одержує по десять су за те, що вдає з себе злодія, диявола і освітлює ліхтарем дорогу своїй сестрі—принцесі, коли вона йде з лаштунків до кухні роздягатися. Колесниця комедії назавжди зупинилася у Венеції, її порожні голоблі стирчать у повітрі, а худа шкапа жує на каналах травицю з хмар.

„У кожнім куточку фантастичного міста розташувалася група мандрівних акторів. Тут поет читає свою п'єсу артисткам, що слухають

його, в'яжучи панчохи. Там співаки провадять пробу сидячи в кріслах, обмахуючись партитурами. Ще далі віртуозка розмовляє з своїм меценатом, її перукар вартує, а чоловік пішов з кошиком купувати харч. Сенатор Маліп'єро лупцює ціпком Терезу Імер і Казанову, бо запопав їх у своїм палаці підчас занадто інтимної розмови. Дівчинка вісімнадцяти років віку при „місячному сяйві" пробує робити батмани на площі Піяцца... Усе, що з'явилося, все, що з'являється,—все використовується як драматичний матеріял. І античну старовину, і міти, і леґенди, і Схід, „кабінет фей", еспанські драми „плаща й шпади", сучасні авантурні романи, і навіть невинні няньчині казки—все це тягнуть на кін. Для цього однаково придатні і „Том Джонс" Філдінга, і „Маріянна" Маріво, і „Міщанин-шляхтич" Мольєра, „Метаморфози" Овідія, „Памела" Річардсона і „Жіль Бляз" Лесажа... З „Енеїди" Вірґілія абат К'ярі робить три п'єси і обертає Енея на капітана Фракасса, Менелая—на закоханого Панталоне, а Олену—на венеційську цокотуху; вони кличуть Купідона, що кидає квіти на стіл, показують Афродіту на колесниці з хмар... Від Тірсо ді-Моліна до Бурсо, до Реньяра, до Клопштока—все пристосовано до кону, або просто перекладено, перероблено на лібрето для комічної опери, на серйозну оперу, на комедію масок або характерів, на трагедію або трагікомедію, на феєрію, на балети, на сльозну драму. Головне—це дати щоразу нове; наприклад, граф Олександер Пеполі написав „Владіслава", п'єсу, що не є ні трагедія, ані комедія, але „фізедія або спів природи", і відображує схід сонця, схід місяця, страшенно високі башти, гори, бойовища, печери, де живуть люди. Головне, щоб усюди були чари. Бажано, щоб у п'єсі чорти носили людей у повітрі, а бенгальські вогні не припинялися. Бажано, щоб були патериці пілігримів, стилети, отрута, забиті ведмеді, високі павільйони, землетруси. І, як каже Марчелло, вбрання театрального автора було зроблене з кори дерева, прикрашене метафорами, перекладами й гіперболами, з бутоньєрками із старих сюжетів, шпадою й кереєю з ведмежого хутра".

І де ж, як не в цім місті, де, як каже російський дослідник Мокульський, усі були хорі на театральну гарячку, де ж інде міг народитися й розквітнути хист такого майстра комедії, як Гольдоні?

Як уже помітно з вищенаведених слів Моньє, театр відограв величезну ролю у всім житті країни, і тому своїми різноманітними формами він мусів задовольняти всю її різноманітну людність. Тут ми бачимо і оперу, і балет, і комедію dell'arte, літературну комедію, трагедію, трагедо-комедію, міщанську драму, фіябу, комічну оперу, інтермедію, маріонеток і силу-силенну різних інших видовиськ. Але найжвавіше від усіх італійських міст жила театральна Венеція. На 660 тисяч мешканців Парижу припадало лише три постійні театри, а 140 тисяч мешканців Венеції потребували 7 великих постійних театрів. А взагалі, разом з тими, що функціонували періодично, їх було тут аж 17, не рахуючи вищезгаданих вистав на одкритому повітрі та приватних театрів у палацах аристократів та заможних буржуа. І якнайкраще свідчить нам про ту увагу, з якою ставилися до театрів венеційці, їхній звичай називати театри ім'ям того святого, до парахвії якого належав цей театр: Сан-Касьяно, Сан-Бенедетто, Сан-Самюелле і т. д. Найстаріший з них, Сан-Касьяно, був збудований р. 1637, а найкращий з них, Сан-Бенедетто,—р. 1755. З цих театрів чотири були оперові, а три—драматичні. Щоправда, всіх їх будувалося для опери, бо саме опера була тоді у великій пошані в двірської аристократії. А у Венеції, де аристократії, власне кажучи, не було, цей смак культивувала заможна буржуазія, що зосерджувала в своїх руках владу і наслідувала аристократію інших країн. Тому й обслуговували

оперові театри краще, аніж драматичні, і оперовим співакам та авторам платили далеко більше.

Театральні звичаї тогочасної Венеції були досить своєрідні. Перш за все всі театральні будинки були власністю цієї аристократії, вона ж лише здавала їх в оренду антрепренерам, залишаючи в своїм розпорядженні дорогі місця, щоб пускати туди лише людей свого кола. Однак, антрепренер одержував дещо й за ложі, бо вхідні квитки мусіли брати всі без винятку. Цікаво, що й ціни на квитки в драмі були багато нижчі від оперових, не лише серйозної опери, а навіть і опери-буф. Загалом же ціни були невисокі і цілком відповідали вигідності місць. Щоправда, в партері були лави, але ненумеровані; щоб мати змогу сісти, треба було прийти далеко раніш, або надіслати служника запосісти місце. Відвідувачі лож почували себе куди краще, бо, крім визначеної ложі, вони мали в своїм розпорядженні ще й аванложу, з м'якими меблями, дуже затишну, навіть відокремлену завісою, щоб гомін виконавців-акторів не заважав цим „глядачам"... грати в шахи і в карти. Так, до театру аристократія приходила, щоб побачитися із знайомими, закохані призначали тут побачення, а самою виставою цікавилися лише в опері, та й то слухали лише окремі ефектовні арії. Справжні цінувачі п'єси були найнеспокійніші й найнедисциплінованіші відвідувачі партеру. Це вони вітали найулюблених акторів піднесеними вигуками, вони кидали на кін квіти і випускали голубів з дзвіночками й віршованими привітаннями на шиї. І це вони чхали, кашляли, нявчали, свистіли, коли п'єса не подобалася. Коли після вистави на кін виходив головний актор і оголошував, яка п'єса піде завтра, а йому кричали: „Цю, цю (тобто сьогоднішню) п'єсу", автор розумів, що його п'єса має великий успіх. І цілком зрозуміло, що ці дві верстви—відвідувачі лож і відвідувачі партеру—не могли не ворогувати, бо й тут, так само, як у житті, їхні інтереси були цілком протилежні. І бойові знаряддя у вигляді недогарків та недоїдків летіли часто-густо з лож на голови „плебсу". Театральний сезон італійського театру тривав з початку жовтня й до 15 грудня, а далі знову з кінця грудня й до початку посту. Підчас посту вистави були заборонені, і антрепренери використовували цей час, щоб набрати трупу. Улітку гастролювали в Ломбардії, а у вересні поверталися назад і готувалися до зимового сезону. Перед початком вистав міська влада оглядала театральні будинки, чи безпечні вони для глядачів. Афіші вивішували лише в двох місцях міста, але на допомогу афішам існували ще й вістуни, що вигукували назву п'єси, яка сьогодні піде в кожнім театрі.

Усупереч іншим містам Італії, на батьківщині Гольдоні більш любили не оперу, а драму. І кохалися однаково і на виставах мандрівних ярмаркових комедіянтів, що грали майже зовсім без декорацій, у найпримітивніших умовах, використовували старі сценарії комедії dell'arte, лише оновлюючи їх деякими сучасними сценками, і на літературній італійській або перекладній комедії, що її грали здебільшого ті самі актори, але обставляючи свої вистави так, щоб задовольнити вибагливих глядачів великих театрів, бо ще XVIII ст. мистецтво майданів і мистецтво великих театрів було в одних руках.

Хоча, як казав Монье, італійські театри використовували все й усіх від Овідія до Клопштока, проте головним джерелом венеційських драматичних театрів була наша стара знайома комедія dell'arte, а все запозичене в інших літератур автори переробляли на її кшталт, заводячи в такі п'єси чотири маски, імпровізації, сценічні трюки, акробатичні витівки, патетичні блазнівські тиради.

Наприклад, у такій серйозній драмі, як „Велізарій", сліпого героя виганяє на кін ціпком Арлекін.

Особливо гарно вмів сполучати серйозне із смішним відомий Антоніо Саккі. Про нього сам Ґольдоні пише в своїх спогадах: „Тимчасом, як інші Арлекіни повторювали в своїх дотепах завжди одне, він, заглиблюючись у виконувану сцену, підтримував жвавість вистави за допомогою цілковито нових жартів і несподіваних відповідей. Глядачі завжди збігалися послухати його. Він не запозичав своїх дотепів з акторської або народньої мови, а використовував драматургів, промовців, поетів, філософів. Коли він імпровізував, можна було почути думки, гідні Сенеки, Цицерона, Монтеня. Він умів спритно прищеплювати вислови цих людей прямодушному характерові дурника, і вираз, що збуджував насолоду в устах серйозного автора, примушував реготатися, коли його виголошував цей прекрасний актор". Але такої думки був Ґольдоні лише про Саккі. Що ж до інших вистав комедійного венеційського театру, про них Ґольдоні говорив з огидою. Ось що читаємо ми в його спогадах: „Італійський комедійний театр був розбещений до краю більш, як на протязі цілого століття, і тому народи, що жили за горами, ставилися до нього з призирством та огидою. На публічних театрах виставляли лише непристойні арлекінади, огидні і безпутні дотепи й фарси з фабулами кепсько задуманими й погано побудованими, недоладні й неморальні, які, замість того, щоб виправляти хиби (бо саме в цім полягає здавна основне й шляхетніше завдання комедії), лише розпалювали її і викликаючи сміх темного натовпу, розбещеної молоді, розпусної публіки збуджували нудьгу й сум у розумних людей. І такі люди, якщо іноді й відвідували театр, проте не брали туди з собою свою чисту родину, боячись запровадити розпусту в її чистий побут".

Цілком зрозуміло, що, маючи такі погляди на комедію і почуваючи в собі неабиякий хист драматурга, Ґольдоні почував також і велике бажання цю комедію виправити. На його думку, треба було перш за все усунути абстрактні маски комедії dell'arte, а замість них дати конкретні персонажі, що їх на кожнім кроці зустрічаємо в житті. Наприклад, замість одвічного Бриґелли або Арлекіна, які весь час частують глядача своїми незмінними дотепами, роблять однакові кульбіти і мають завжди однаковий характер, хай перед глядачами постане сучасний чоловік, що його завжди можна зустрінути тут у Венеції; він закоханий до божевілля у свою жінку, але боїться виказати це; він страшенно ревнує, але не менш побоюється, що це хтонебудь може запримітити; він проклинає чичисбеїв, але, як раб, скоряється моді і навіть примушує свою жінку поводитися з ними, як того вимагає мода. Або, замість анонімної та безличної грації якої-небудь Ізабелли або Сільвії, хай глядачі побачать одну з численних венеційських міщаночок, що в чорних, sendaletto йдуть вулицею, в день sagra одягають на шию золотий ланцюжок. Їхні рухи жваві, кроки легенькі, вони щебечуть, наче пташки. Чоловік її може покинути, але вона залишається в порожнім кубелечку, пестить свою дитину, дбає за це кубелечко і силою терпіння й самовідданости, упертоніжна, примушує зрадника повернутися додому. Або, замість Панталоне, одуреного, обікраденого, завжди побитого і тому завжди розлютованого, нехай глядач побачить стару людину, яка не має чого робити, збіднілу, роздратовану, самітну. Доля її образила, і вона обернулася на мізантропа; вона немає чого робити і тому втручається в справу сусідів; вона не має чого говорити і тому верзе пльотки. Щоб здаватися поважною особою, вона перебільшує свою вагу. І все це вона робить майже несвідомо, як людина не стільки лиха, скільки бездіяльна". (Ф. Моньє).

Далі, на думку Ґольдоні, треба було якомога зменшити в комедії елемент імпровізації і завести натомість писаний текст. Але одразу він не міг провести такої суворої реформи, боявся бо роздратувати аматорів національної комедії, і тому вичікував зручнішого моменту, щоб найсильніше й найпевніше вдарити по ворожому фронту. Отже, в своїй першій комедії нового напряму „Світська людина" Ґольдоні пише цілком покищо одну лише ролю венеційського юнака Момоло і розробляє її, як суто реалістичну. Решта ж сцен цього твору нічим не відрізняється, покищо, від звичайної імпровізованої комедії. Успіхові п'єси багато сприяв виконавець ролі Момоло—Ґолінеті, що грав без маски і тому міг використати багатющу й вдячну міміку свого обличчя. Якщо в цій комедії цільності враження трохи перешкоджає нерівність стилю, бо один актор повторює написане, а інші імпровізують, то в дальших п'єсах— „Мотяга" (1739), „Банкрут" (1741) написаних сцен було вже далеко більше. Крім цих новозаведень, Ґольдоні намагався навчити акторів грати без зайвого патосу, без перебільшеної буфонади й грубих lazzi; замість усього цього, актор, на думку Ґольдоні, мав дати цілком природну шляхетну гру. І в комедії „Жінка, яка потрібна" (1743) Ґольдоні втілив усі ці принципи в життя. Перш за все, текст цієї комедії написано цілком. Далі, замість зовнішньої трансформації та трюків, ми тут маємо внутрішню: бажаючи догодити всім родичам свого коханця, героїня Розаура кілька разів змінює свій характер, підроблюючись під смак, погляди й думки кожного з них. І саме в цій мінливості героїні й скупчено весь сценічний ефект п'єси. Решта ж персонажів має другорядне й допоміжне значіння. Тут, у цій п'єсі ми бачимо, що Ґольдоні відійшов від чистої комедії інтриги і утворив справжню комедію характерів.

Однак, прагнучи утворити нову комедію, Ґольдоні іноді писав і сценарії справжньої комедії dell'arte. Так, для знаменитого Саккі він написав „32 нещастя Труффальдіно" й „104 події одної ночі". У центрі обох стоїть складна інтрига, що через неї трапилася сила забавних пригод. Далі, в тому ж роді написано й сценарія „Слуга двох хазяїв", що зберіг класичну структуру комедії dell'arte. І тут ми маємо 9 головних персонажів і 4 другорядних. Порівняно до них лише Цанні втратили свій первісний характер. Бріґелла з хитрого жвавого слуги обернувся на поважного буржуа-корчмаря, а весь динамізм з хитрістю й разом з дурістю перейшов до першого Цанні-Труффальдіно: він обернувся на справжнього героя цілої комедії. Пояснюється така метаморфоза тим, що Ґольдоні завжди писав, маючи на увазі певного актора, в даному разі Саккі, і пристосовував усе так, щоб використати всі боки його різнобарвного хисту. У цій комедії Ґольдоні зберіг також і звичай комедії dell'arte вільно поводитися з місцем дії, тобто в нього дія відбувається і на площі кілька разів, і в кімнаті, причому, змінюючи декорацію, зовсім не закривали передньої завіси, а використовували завісу середню, що поділяла кін на дві частини (чиста переміна).

Отже, ми бачимо, що, прагнучи створити нову комедію, комедію характерів, в якій замість раз назавжди всталених масок глядач міг бачити життьові типи в усій їхній мінливій різноманітності, Ґольдоні не одірвався назавжди від комедії імпровізованої. „Основою його комедії", каже Мокульський „мала бути комедія dell'arte, як глибоко самобутній і національний жанр. Завданням Ґольдоні було лише дисциплінувати цю комедію, внести в неї сувору організацію, підпорядкувати акторів єдиній волі драматурга і примусити їх розгортати накреслений від автора сюжет, а не грати самостійну ролю. Диктатура драматурга в тому, що він позбавив акторів права імпровізувати, як вони хотять, а дав їм до рук

готовий текст. Але рівночасно елемент імпровізації назавжди залишився в Ґольдоні навіть у найдозріліших, найлітературніших його комедіях. І коли комедії dell'arte остаточно загинули, як сценічний жанр,—комедії Ґольдоні залишилися єдиними, що в них актори імпровізували й далі, поводячись з текстом, як з канвою. Тому п'єси Ґольдоні так популярні в італійських акторів, що люблять імпровізацію.

Зберігши загальну схему комедії dell'arte, Ґольдоні звернув особливу увагу на другорядні персонажі, що раніш грали лише допомічну ролю в комедійній інтризі. Цим умовним постатям він надав побутових рис і обернув їх на цілі викінчені характери. Така доля спіткала ролі коханців, що з безобличних ляльок обернулися на індивідуалізованих персонажів і запосіли перше місце в комедії, усунувши на другий плян традиційні маски аж до того моменту, коли останні остаточно поступилися місцем новим реальним типам, яких вони сами народили.

Так на ґрунті старої комедії масок постала нова, не менш динамічна, глибоко національна комедія. Ґольдоні зовсім не був палієм імпровізованої комедії; він лише пристосував її до потреб свого часу, обернув на виразницю нових буржуазних ідеалів, надав їй громадської функції, яку у XVIII ст. оголосили ґрунтовним завданням сценічного мистецтва" (Мокульський, „Карло Гольдони", „О театре", збірник статтей, вид. „Academia". Лгр., 1926).

Гоцці, а з ним і інші Гранелески, закидали Ґольдоні, що він у всім наслідував Мольєрові і запозичав у нього свої сюжети. Дехто називав Ґольдоні італійським Мольєром, базуючись на тому, що в Ґольдоні так само, як у великого французького комедіографа, ми бачимо більш комедію характерів, аніж комедію інтриґи. Але чи був Ґольдоні справді італійський Мольєр? На цім питанні багато й докладно зупиняється французький дослідник Карл Рабані (Carlo Goldoni. Le thèâtre et la vie en Italie au XVIII siècle par Charles Rabany. Paris, 1896). Він пише: „Ґольдоні запозичає в Мольєра скоріш його засоби, аніж сюжети. Він цікавиться більш ходом дії і розв'язкою, яка, на його думку, повинна дати глядачам задоволення. Тимто він відміняє характери, надаючи їм рис, що вражають кожного, хто знає життя. Його спостереження більш зверхні, але він прагне відмінити Мольєра, надаючи типам нюансів, що до того часу не зустрічалися. Мізантропа він обернув на добродійного нелюда, а скнара в нього або ревнивий, або чванливий. Хоча він дуже побоювався, щоб його не обвинувачували в плаґіяті, і тому не наслідував жодної комедії Мольєра цілком, а лише в дрібницях, проте в цих дрібницях є багато подібного до французьких. Так, „Улесливий" Ґольдоні нагадує мольєрівського „Скнару", але тут другорядну особу мольєрівської п'єси, Ґольдоні взяв для своєї зовсім іншої.

У другій п'єсі він використовує засіб, що його часто вживає Мольєр. А саме—ввічливими розмовами дядя довгий час перешкоджає небіжеві попрохати в нього грошей, бо не хоче цих грошей дати. Або в п'єсі „Розумна жінка" він використовує другий засіб Мольєра: слуги малпують все те, що відбувається поміж панами. Пани сваряться, і вони сваряться. Напр., Ґро-Рене і Марінетта сваряться й замирюються, як Ераст і Люсіль, а в Ґольдоні Бріґелла наслідує графа Октавіо і поводиться з своєю дружиною, як той з Розаурою. Іноді Ґольдоні заводить епізодичні персонажі, що своїми рисами нагадують головних персонажів Мольєра. Наприклад, Беатріса із „Справжнього приятеля" нагадує Белізу із „Учених жінок". Вона, як і героїня Мольєра, сподівається, що може ще когось закохати. Сільвіо з „Батьківського кохання" створено, очевидно, підо впливом Мізантропа. Як Альцест, він ганьбить банальну

ввічливість, бо вона примушує вдавати, ніби цікавишся будь-якою особою, тимчасом як ти до неї цілком байдужий. Однак, дещо в п'єсах Ґольдоні підкреслює, що ми вже не в XVII столітті. Наприклад, холодність Сільвіо була б незрозуміла в італійця; але тут вона постала тому в цього героя, що він довгий час жив в Англії і засвоїв собі тамтешні звичаї. Тут уже помітна пізніша англоманія, хоча саме того моменту, коли почувалися руїни семилітньої війни, вона була мало доречна. Навіть, коли Ґольдоні бере сюжет, який уже використав Мольєр, він дає йому нові рямці, змінюючи його темп і тон. Наприклад, у „Ніби хорім" він робить спробу контр-дії проти Мольєра, що в своїй п'єсі висміює цілу корпорацію лікарів. Можливо, що тут Ґольдоні й має рацію по суті, але він хоче бути занадто справедливим, і його комедія менш забавна, аніж оригінальна.

Ґольдонівські „Призирливі жінки" обертають сюжет мольєрівського „Міщанина-шляхтича" майже на мелодраму. Своїм „Дон-Жуаном" Ґольдоні теж хоче затамувати мольєрівського. „Усі,—каже Ґольдоні в своїх спогадах,—знають цю погану еспанську п'єсу, яку італійці звуть „il convivato di pietra", а французи—„Кам'яний бенкет". Я завжди дивився на неї з жахом і не міг зрозуміти, як цей фарс міг так довго вдержатись і притягати увагу освіченої країни". І ось у своїм „Дон-Жуані", в драмі, що вся її краса концентрується на боротьбі побожної віри з найупертішим безвір'ям, він уникає говорити про божність та про небо, а користується з виразів, нібито шляхетних, снотворчої трагедії. У своїм прагненні розумно реформувати п'єсу, Ґольдоні навіть викинув образ слуги, що його так влучно використав Мольєр у Сганарелі. А викинув тому, що йому довелося б надати служникові рис наївної побожности. Це не значить, що таких Сганарелів в Італії не було. Навпаки, там навіть злочинець, ідучи на вбивство, вважає за свій обов'язок поставити свічку перед іконою. Ґольдоні засуджує безвір'я французького Дон-Жуана, що, на його думку, може шокувати й найлагіднішу людину, засуджує й ті моменти, коли постать командора ходить на кону. І для того, щоб нікого не бентежити, заспокоїти побожних людей й уникнути глуму скептиків, він усунув сцену з постаттю командора і змінив розв'язку. Дон-Жуана кінець-кінцем добре покарано, бо лиху людину треба покарати, але ця кара не приходить безпосередньо від небесного гніву. Подію пристосовано так, що до неї може призвести й комбінація інших чинників. Але й цими чинниками керує закон провідіння. Отже, Ґольдоні хоче бути більш філософом і більш мудрецем, аніж сам Мольєр.

Прагнучи холодної коректности, він усуває все неприродне, засушує байку, позбавляє її жвавости, а актори в нього висловлюються так банально, що п'єса починає набридати.

Так само, в 4 п'єсах, написаних на сюжет Мольєрівського „Скнари", Ґольдоні знову хоче бути вище від Мольєра. Однак, у Мольєра скнара є не просто скнара, а мусить підтримувати певну свою гідність: він має коней і не годує їх, має слуг, але вони у нього обшарпані. Цей контраст і є головна суть комедії. У відповідній п'єсі Гольдоні „Справжній приятель" типи логічніші, але в них немає контрастів, і тому в п'єсі бракує комедійного елементу. „Скнара" Ґольдоні має більше драматичних рис, аніж комічних, і автор сам каже, що він не вартий інших „Скнар". Так само і п'єса „Ревнивий скнара"—заслаба. Лише „Чванливий скнара", написаний французькою мовою, є справжньо комічна п'єса. Однак, і ця комедія не переважає водевіля і дуже далеко стоїть від глибокої ідеї Мольєра. В останнього всі пригоди постають із самого характеру скнари; всі шахрайства, всі непорозуміння трапилися лише

через грошову скриньку, а це додає п'єсі рис певної правдивости. Але треба бути Мольєром для того, щоб написати цю п'єсу, і якщо Ґольдоні хотів змагатися з таким автором, він мусів скупчити всі сили на однім сюжеті, а не розпорошувати їх на три або на чотири п'єси, ризикуючи зменшити ефект цих п'єс.

Спробував Ґольдоні використати також сюжет мольєрівського Тартюфа, але ця його п'єса скидається більш на анекдотичну комедію і нагадує випадкові п'єси, що їх пишуть з нагоди роковин якоїсь видатної людини. У ній можна вбачати більше вчинок побожної пошани італійського учня до свого французького навчителя і, рівночасно, апологію тої реформи, що її спробував зробити Ґольдоні.

Автор досить точно наслідував всі анекдоти, що були відомі з приводу сімейного життя Мольєра, перенісши лише рік його одруження з 1662 на 1667. П'єса цікава, інтриґу зав'язано дотепно. Але ми не дізнаємося нічого нового ні про душу Мольєра, ні про його геній. Ми не бачимо, як він компанував свої п'єси, як він робив свої спостереження над людством. Та й, опріч того, він у цій п'єсі відограває не зовсім гідну ролю поміж обох жінок, що сперечаються за його серце. Шапеля нам тут показали, як п'яницю, а Пірлон, що в другім акті поводиться досить дотепно, далі псує всю справу, бо раптом обертається на добродійну людину. Це занадто неправдоподібно, і авторові цю неправдоподібність важче вибачити, аніж занадто вільне поводження з історією або леґендою.

Але, якщо Ґольдоні багато запозичав у французького театру, цей останній теж узяв реванша. Дідро сам визнає, що запозичив у Ґольдоні інтриґу „Позашлюбного сина". Чимало п'єс Ґольдоні переклали й виставляли у Франції. Він сам був дуже з цього незадоволений і скаржився, що перекладачі й наслідувачі зробили йому кепську послугу, бо одні з них, не знаючи добре італійської мови, помилялися в перекладах, а другі виставляли для французької публіки п'єси, написані для іншої нації тобто вони вчинили те, на що й сам автор, може, не зважився б.

З інших авторів, що наслідували Ґольдоні, можна згадати нині забутого Жан-Франсуа Рожера, що переробив „Самооману", „Слуга двох хазяїв", „Адвоката". Багато комедій Ґольдоні наслідував Мерсьє; Flins des Oliviers мав 1792 року великий успіх п'єсою „Молода господиня", запозиченою з „Господині заїзду". Щоправда, поміж цими наслідувачами, не було видатних авторів, і їхні запозичення не багато й важили. Але це вже залежить не від Ґольдоні, а від часу. Коли Ґольдоні приїхав у Францію, старий театр закінчував свою кар'єру, а нового ще не було. І коли цей останній урочисто з'явився з Бомарше на чолі, звичайно, вже нікому не спадало на думку запозичувати щось у Мольєра. Нове суспільство не пізнало було б себе в цих стертих образах доби, що незабаром сама мала відійти.

Разом написав Ґольдоні 44 томи п'єс (венеційське видання), і з тих „пожовклих сторінок постає тогочасна Італія, і перш за все встає Венеція, з її мостами, каналами, берегами, пейзажами, майданом, кафе, з базарами, кампаніллями, з її різнобарвним і різноманітним населенням. Ніде так гарно не репрезентовано Венецію XVIII стол." (Моньє). У його комедіях проходять перед нами і мандрівні крамарі, і веселі гондольєри, і нероби, і власники кафе, їхні гости, шахраї, лицарі індустрії, цокотухи й перекупки. Тут адвокат захищає свою справу, там скнара йде вулицею, в'яжучи свою панчоху, чичисбей гаптує в амбразурі вікна, і Мірандоліна, що прасує, наближує залізко до свого рожевого личка. Кумасі сидять купками на східцях; модниці злегка помішують срібними ложечками каву у філіжанках; нероби в кафе стиха плетуть свої пльотки; дівчата

танцюють фурлану; стара співає alla vilota; грають на семолі. Ми бачимо й чужоземців, що шукають розваги, перукарів, кравців, учених, виробників шовку, селян із континенту... Словом, типи комедій Ґольдоні—це сучасні йому люди. Комедійний хист Ґольдоні просякає в усі осередки—і в готель, і в лікарню, і в ательє, і у в'язницю. І не лише в залях палаців шукав він героїв своїх комедій, а й у передпокоях, і в льохах, і в кухнях, і на горищах, і в дворі. Ґольдоні був слухняним учнем життя, і тому в його комедіях було стільки жанрів, скільки їх є в житті. Почавши з інтермедії, а далі, утворивши низку комедій, що наближалися до імпровізованої і були найчистішими комедіями інтриґи, Ґольдоні поступово перейшов до таких, як „Хитра вдова", що вже була закінченим типом комедії характерів, і до таких, як „Чесна дівчина", що заводить у комедію нижчі кляси суспільства і починає собою ту низку народніх комедій, що за них його й доси так побожно шанує батьківщина. Такі комедії, як „Хазяйка" (1755), „Роздоріжжя" (1756), „Нова квартира" (1760), „Сіряки" (1760), „Тодеро Воркотун" (1761), особливо „Кьоджінські сварки", написані венеційською говіркою на сюжети й теми народнього життя, життя нижчих верств венеційського суспільства, справедливо придбали Ґольдоні славу фундатора реальної комедії.

Нарешті, слід сказати й про значіння Ґольдоні, як режисера. У своїй комедії „Комедійний театр", що є, власне кажучи, систематичний виклад його театральних поглядів, Ґольдоні вчить акторів поводитися на кону. Він радить акторові забути, що перед ним сидять глядачі, а виголошувати свої репліки цілком природно. Проте, на його думку, акторові слід стежити за своєю дикцією і говорити чітко й зрозуміло. Він згадує й про пантоміму, навчаючи, що жести актора повинні бути красномовні і виявляти його настрій не згірш від слів. Щоправда, цей реалізм жестів не наш реалізм, а тої доби, коли всюди шукали краси, хоча б вона тут була й недоречна. У всякім разі, з матеріялу, поданого в „Комічнім театрі", видко, що Ґольдоні був видатний театральний практик, драматург-режисер і вмів якнайкраще керувати поставою своїх п'єс.

Крім вищезазначених комедій, що на той час мали велику літературну вартість, Ґольдоні, догоджаючи вимогам глядачів, написав чимало віршованих п'єс і мелодрам із східнього життя. З них слід згадати „Перську наречену" (1753), що мала надзвичайний успіх і призвела до народження „Гіркани в Джульфі" (1755) і „Гіркани в Іспагані (1756). Далі, скоряючись бажанням глядачів, Ґольдоні написав чимало п'єс „убрання"—„Перуанка" (1754), „Далматинка" (1758), „Прекрасна дикунка" (1758). Ці п'єси якнайкраще виявляють смак італійської публіки та нахил її до казкової романтики, той нахил, що завдяки йому вона так легко покинула Ґольдоні і схилилася до Ґоцці.

Театр фіяб Ґоцці був цілковита протилежність театрові Ґольдоні. Ось яку характеристику дає йому вищезгаданий Монье: „Один базувався на спостереженнях, другий—на фантазії; один—на реальності, другий—на фікції; один утілював природне, другий шукав матеріялів у надприроднім; Ґольдоні зовсім не був літератор, Ґоцці—навпаки. Ґольдоні намагався робити все доладу, Ґоцці теж навпаки. Ґольдоні корився правді життя, Ґоцці знав лише одну владарку—поезію; Ґольдоні хотів навчати людність, Ґоцці говорив, що хоче лише розважати її. Його фіяби—то лише безкорисні історії, феєричні казки, і він бавить ними старий венеційський нарід, що через свій старий вік обернувся на дитину". Проте, ці фіяби Ґоцці постали зовсім не з його бажання розважати та й годі. Підстави були далеко серйозніші. А саме, фіяби Ґоцці повстали, як антиподи комедій ненависного йому творця реалістичної італійської

комедії—Ґольдоні. Він ненавидів сучасну йому літературу, яка говорила майже одверто про хиби державно-громадського ладу, і був великий прихильник фантастичних творів за те, що вони були прекрасним засобом приспати народню свідомість. Цілком зрозуміло, що він був запеклий ворог ольдонівських писань.

Для того, щоб не бути самітним у своїй боротьбі, він вступив у гурток людей, аматорів вишуканої поезії, прихильників Данте й Петрарки; вони ненавиділи все, що суперечило ідеалам клясицизму, і мріяли відродити італійську мову у всій її первісній чистоті. Ці Ґранелески (так вони себе звали) і розпочали отруйну кампанію проти Ґольдоні й К'ярі. Щоправда, останньому вони дали незабаром цілковитий спокій, бо він, з його обмеженим хистом, був для них нестрашний.

Але в чому саме обвинувачував „граф" Ґоцці „плебея" Ґольдоні? Усю цю боротьбу Ґоцці вів під гаслом „оборони старої імпровізованої комедії від чужоземних впливів, що їх заводив Ґольдоні. Він у своїх феєричних творах ніби хотів відродити це чарівне, несправедливо забуте, мистецтво". Але чи так воно було? Чи справді твори Ґоцці наближалися так до імпровізованої комедії? Чи такими вже самобутніми вони були? Говорячи про комедію Ґольдоні, Ґоцці каже: „Я находжу в Ґольдоні дуже багато кумедних постатей, багато правди й природного, але рівночасно я спостерігаю бідність інтриґи; замість наслідувати природу—він її буквально відображує, кепсько зіставляє невинність і хиби, а хиба часто-густо має перемогу; в нього важка й груба гра слів, особливо в його національних комедіях, шаржовані характери, запозичена й не завжди дотепна ерудиція, яка справляє враження лише на невігласів". На думку Ґоцці, театром керують особливі закони, і той, хто заводить до театру елементи, взяті з безпосереднього життя, той не провадить реалістичної тенденції, а просто не розуміє найпростішої театральної аксіоми. Ґольдоні, гадає Ґоцці, і зробив цю помилку, завівши на кін нікому нецікаві деталі, що він їх спостеріг, відвідуючи таверни, будинки розпусти й глухі закутки Венеції. І побутовому театрові Ґольдоні Ґоцці протиставить імпровізовану комедію, якою уславився його нарід. На думку Ґоцці, „лише повернувшись до цієї забутої традиції, може відновити свої сили італійська драматургія, що нидіє, малпуючи чужоземні твори. У ній справді буяє життя Італії, у ній закладено той театральний фермент, що обертає нікчемну дитячу казку в блискучу театральну виставу, яка зворушує глядачів і рівночасно примушує їх нестримано реготатися". Справа не в тім, що саме відображують, а в засобах, що їх використовують, щоб справити певне враження. І от, бажаючи оборонити імпровізовану комедію, Ґоцці викликав на театральний герць Ґольдоні. А Ґольдоні вбачав у старих традиційних масках лише нікому непотрібне лахміття і пишався тим, що поставив це лахміття на належне йому місце. „Фіяби Ґоцці давали останній бій гордовитому реформаторові і, обстоюючи права цього непотрібного лахміття перед переможною побутовою комедією, востаннє голосно й рішуче заявляли, що театр—то не є ринкова площа і неможна забруднять моральні сцени Адрії ганебними зразками огидних фамільярно-серйозних сюжетів". (Блох. Передмова до кн. „Сказки для театра" Карло Ґоцці, 1923, М., т. І, вид. „Всемирная литература"). Ґольдоні, обороняючись від нападів Ґоцці, зазначав, що його комедії мають успіх у глядачів. Тоді Ґоцці поставив собі на меті довести, що глядачі з однаковим задоволенням дивляться всяку нісенітницю, аби тільки її вміло піднести. І справді, він узяв звичайнісіньку дитячу казку, інсценував її у дусі оперових вистав, додав імпровізацію масок, прикрасив сатиричними випадами проти Ґольдоні і,

виставивши її підчас карнавалу 1761 р., мав величезний успіх. Після цієї фіяби він написав „Гайвороння", „Короля-Оленя", „Турандот", „Щасливих злидарів", „Жінку-гадюку", „Зобеїду", „Блакитне диво", „Зелену пташку" і „Зеїма, короля духів". Фантастичні сюжети Сходу, де й не дхнуло дійсністю, у виконанні прекрасної трупи, що спеціялізувалася на імпровізованій комедії, цілковито захопили глядачів, і вони зрадили Ґольдоні. Але, якщо перша казка й мала на меті лише висміяти творчість суперника, „Зелена пташка" виходить далеко за межі літературної суперечки і виставляє на глум усі підвалини тогочасної „освітньої філософії" з її ідеями рівности й братерства.

Отже, знаючи, чого саме хотів досягти Ґоцці своїми творами, погляньмо тепер, чи справді в такій мірі наблизився він до комедії dell'arte та чи були його твори цілком самобутні, незалежні від чужоземної літератури. У своїх „Нікчемних спогадах", з'ясовуючи методи своєї творчости, Ґоцці розповідає, що багато часу витрачав на розмови з акторами, на спостереження їхніх характерів і тому міг писати ролі в своїх п'єсах, маючи на увазі певних осіб; тому здавалося, що кожне слово вигадував сам актор, і виконання було надзвичайно життьове. Але ця метода навряд чи дуже різниться від методи Ґольдоні, що заводив у свої п'єси типи, які зустрічав у реальнім житті. Адже актори, до яких Ґоцці пристосовував свої типи, були також представники, і цілком реальні, свого оточення й свого часу. Далі, щодо імпровізації, яку Ґоцці нібито обороняв від замахів Ґольдоні, він і сам у кожній дальшій п'єсі обмежував її царину. Напр., у комедії „Гайвороння" всю першу дію, побудовану на грі Панталоне, написано цілком, а до того, цьому типові надано багато побутових рис, запозичених у Дарбеса, постійного виконавця цієї ролі в Ґоцціївських п'єсах. „Зменшення імпровізації, писані ролі для комедійних персонажів поклали відбиток і на їхній унутрішній зміст. Перед нами вже не абстрактні істоти, не абстрактні елементи театрального дійства, а добродушні, хитрі венеційці й бергамці, штукарі; вони не від того, щоб побазікати, але одночасно не втрачають почуття самоповаги. Особливо велику еволюцію проробив Панталоне. З одуреного старого коханця або простака він обернувся на одну з найшляхетніших постатей Ґоцціївського театру, з її рисами безкрайої доброти, тверезого розуму середньої верстви". (Я. Блох).

Отже, ми бачимо, що хоча імпровізована комедія й дуже впливала на творчість Ґоцці, проте від техніки її він зберіг майже лише назву її масок. А в іншому він теж наближається до писаної народньої комедії, яка використовувала маски, наділяючи їх рисами реальних осіб. Але Ґоцці не став на шлях побутового відображення життя, а просто переніс центр уваги з його комічних боків на трагічні. Згодом він і сам признається, що надає цим маскам ролю найнезначнішу, а успіх п'єс зумовлюється, на його думку, їхньою суворою мораллю й сильними пристрастями, чудово втіленими майстерною грою акторів. І ще яскравіш буде для нас його позиція, як драматурга, коли згадаємо, що він, крім фіяб, написав чимало п'єс, як перероблень, так і самостійних, у дусі еспанських драм. Його еспанський театр є наслідок певної еволюції, до якої він прийшов, свідомо чи несвідомо, прагнучи, з одного боку, підтримати традиції імпровізованої комедії, а з другого—не бажаючи поступитися своїми літературними й театральними принципами.

Тепер далі. Чи були комедії Ґоцці абсолютно самостійні, незалежні від чужоземних впливів? Відповідь на це дає нам російський дослідник А. Гвоздєв у своїй статті „Сказочный театр Карла Гоцци и комическая опера Лесажа" (А. А. Гвоздєв, „Из истории театра и драмы", Лгр., 1923).

„Ім'я Карло Ґоцці, венеційського драматурга, було часто-густо своєрідним гаслом, поетичним credo письменників XIX ст., що прагнули в боротьбі з реалізмом та натуралізмом повернути театрові його колишню чисту поетичність і сценічно-діяльну силу. Він визначав цілий напрям сценічного мистецтва найновішого часу, що вийшло із студії В. Е. Мейєрхольда, і що його початкові фази теоретично закріплено в книжках журналу „Любовь к трем апельсинам". Драматична форма театральної казки жанру fiabesque, як охристили його французи, де казкове дійство сполучається із строкатою буфонадою комедії dell'arte, а далі—з інфернально-чарівною феєрією,—ця форма здавалася такою надзвичайною, що всі одразу повірили в самобутність венеційського баюна".

Але, якщо ми поглянемо на Париж початку XVIII століття, ми там у ярмаркових балаганах побачимо п'єси, збудовані цілковито за таким саме принципом. Коли французька комедія, побоюючись конкуренції балаганних акторів, заборонила їм виставляти комедії та фарси, далі заборонила всякий діялог взагалі, а далі і музику, і співи,—цим комедіянтам на допомогу прийшов Лесаж. Ми не будемо тут говорити про те, як він удосконалив п'єси à l'écriteau, що їх вигадали ці театри; читач знайде відомості про них в іншім розділі нашої книги. Скажемо лише, що, шукаючи сюжетів для ярмаркового театру, Лесаж знайшов найбагатше джерело в східній казці. Саме на той час східні казки вперше були перекладені французькою мовою, і вони одразу привабили увагу всіх повістярів. XVIII ст. Лесаж завів казку на кін, і *ця заслуга належить лише йому.* Він інсценував казки негайно після того, як вони з'являлися в перекладі. Робив він це різним способом: іноді висмикував із казки певний момент і пристосовував його до інтриґи, задуманої незалежно від казки; він залишає недоторканою фантастику й чарівний елемент казки і лише заводить у неї іронічну ґротескову гру італійських масок. Іноді він точно наслідує казковий текст, надаючи йому лише форми куплетів.

1729 року на ярмарку Saint-Lorent у Парижі виставили комічну оперу Лесажа й д'Орневаля „Китайська принцеса". Сюжет її запозичено з того ж таки джерела, як і „Турандот" Ґоцці, а саме—з казки „Історія принца Калафа й китайської принцеси", що вперше з'явилася у французькім перекладі. Але якщо „Китайська принцеса" цікава для нас, як прототип Ґоццівської Турандот, у другій фіябі Ґоцці „Зеїм, король духів" ми бачимо яскравий вплив Лесажівської „Чарівної статуї", виставленої на тім же кону 1717 року. Так само, як у фіябах Ґоцці, ми в комічній опері Лесажа бачимо сполучення казкового феєричного дійства з чарівним елементом і водночас з буфонадою італійських масок. І тому театральні фіяби Карло Ґоцці дуже подібні до комічної опери Лесажа. В обох цих жанрах ми бачимо сполучення трьох чинників: казкове дійство, що його носії є постаті ліричко-поетично-героїчні; фантастику й інфернально-чарівний елемент; буфонаду комедійних масок з їхніми сатиричними жартами-пародіями. Отже, Ґоцці не почав традицію казкового театру, як усі гадали, а лише вів її далі. Він не міг не знати своїх попередників—Лесажа й ярмаркових комедіянтів, бо в уже згаданих „чистосердних міркуваннях" він сам каже, що „в освіченіших французів немає імпровізованої комедії, якою мала б відзначитися їхня нація, але є рівноцінна їй комічна опера". Беручи до уваги, що комедії Ґоцці написано й виставлено 1761—1765 р., а комічну оперу Лесажа—1717—1729 р., а також згадуючи, що Ґоцці міг довідатись від своїх мандрівних приятелів—акторів комедії dell'arte—про репертуар комедіян-

тів паризьких і навіть мати від них збірку Лесажа, яка була майже в усіх „на руках", ми можемо з певністю стверджувати, що літератор Ґоцці не міг не знати популярної тоді комічної опери. Отже, ми можемо гадати, що ця опера мала неабиякий вплив на творчість самобутнього баюна Ґоцці.

І, справді, якщо ми розглянемо фантастичний і чарівний елемент казок Ґоцці, ми майже завжди знайдемо аналогічні картини в театрі Лесажа, навіть до найменших дрібниць. Але від легкого й граційного Лесажа Ґоццівські твори невигідно відрізняються накопиченням фантастики. Крім того, його сценічна феєрія далеко грубіша проти Лесажівської. Замість жартівливої забави Лесажа, ми бачимо в Ґоцці бажання залякати глядача, примусити його пережити „страх і співчуття". Тут, як каже Гвоздєв, ми маємо замість французького рококо—італійське барокко.

Розглядаючи комедійний елемент обох авторів, легко помітити, що маски Карло Ґоцці майже всюди грають ті ж самі jeux de théâtre, що й маски Лесажа. І Ґоцці не лише підпорядковує гру масок стрункому й єдиному драматичному дійству, як то робить Лесаж, а навіть іде далі: маски Ґоцці більш говорять, аніж діють. Проти граційних масок Лесажа персонажі Ґоцці здаються незграбними, вони міцніш прив'язані до землі і зв'язані з народнім побутом, гумором, з простодушно-елементарними емоціями і з наївною хитрістю венеційського натовпу. Ліричногероїчне дійство розростається до велетенських розмірів, і замість „гри", замість граційно-комічної оперети постає трагедо-комедія—„трагічнокомічна казка", як сам Ґоцці назвав більшість своїх п'єс. Поруч ґротескового жарту він подає глядачеві алеґорію величної моралі, зразки високої любови і величних достот. Замість Лесажівського водевіля, ми бачимо патетичну драму. Він знищив дивертисмент, усунув маски і обернув свої комедії на драми з одвічним „memento mori".

Отже, Ґоцці не був самобутній. Він розвивав жанр, що його утворив Лесаж, і був прямий спадкоємець французької комічної опери. Від Лесажа він запозичив ідею театру „фіяб", низку сценічно-оформлених сюжетів, і цілу низку засобів інсценізації казково-фантастичного дійства в ґротесковім антуражі. Переносячи сценічні форми казкової французької оперети на венеційський кін, Ґоцці відмінює їх, надаючи фантастиці стильну барочність, ґротескові—народню брутальність стилю, і підносить ліричко-героїчний елемент у патетичний героїзм. Але всі ці зміни не такі вже ґрунтовні, щоб неможна було визнати в Ґоццівській „Турандот" обличчя „Китайської принцеси" Лесажа.

Отже, ми бачимо, що всі обвинувачення, що їх висував Ґоцці проти Ґольдоні, можна було скерувати проти нього самого. Яка ж тоді причина такої запеклої боротьби цих двох представників майже однакових театральних напрямів?—Вона мала цілком клясовий ґрунт. Ґоцці скаженів не так з ненависти до сценічних метод Ґольдоні, як від ненависти до його громадських тенденцій. Мистецтво не може бути аполітичне. Обоє вони, і Ґоцці, і Ґольдоні, були перш за все ідеологи своєї кляси.

Ми знаємо, що Ґольдоні походив із старовинної буржуазної родини і тому був типовий представник тої третьої верстви, що прагнула набути державного впливу й усіх прав. XVIII ст. було часом панування абсолютизму, і хоча батьківщина Ґольдоні, Венеція, і звалася республікою, проте й там панував режим сваволі, що панував в інших частинах Італії. Ось проти хиб цього ладу і скерував Ґольдоні свої комедії. Розглядаючи, наприклад, зміст комедії „Улесливий", легко зауважити,

що це є одверте сатиричне відтворення того політичного режиму, який був одною з підпор старого ладу. Хабарництво, грабунок, насильство—ось визначні риси урядової діяльности губернатора Санчо та його міністра Сіджізмондо. Друга комедія „Феодал" скерована проти кріпацтва. Губернатор, що вважає за найвищий закон свої власні бажання, міністер, що грабує нарід, поміщик, що дивиться на селян, як на рабів і полює на їхніх жінок, як на дичину,—всі вони втілюють не лише хиби людської природи, взагалі, а хиби, можливі лише за певних соціяльно-політичних умов. „Нехай зазначені п'єси не заперечують по суті ні абсолютизму, ні феодалізму: таку проповідь венеційська цензура ніколи не потерпіла б була на кону венеційського театру, незалежно від того, що Ґольдоні переносить дію на південь Італії (з цензурних міркувань). Нехай Ґольдоні картає лише поганих правителів і поганих поміщиків, які кінець-кінцем виправляються, бо, на думку Ґольдоні, щоб краще виправляти людей, комедія повинна виводити героїв, що усувають свої хиби. Нехай аґресивний тон п'єс і дуже поміркований, проте в них почувається вплив демократії, що більш не хотіла миритися з соціяльно-політичними умовами старого ладу".

Відтворюючи представників панівної кляси, Ґольдоні надавав їм цілком свідомо лише неґативних рис. Звичайно, картина аристократичного побуту, що його намалював Ґольдоні, дуже тенденційна. У житті венеційської вищої верстви були й позитивні, поглядно, риси, і Ґольдоні не міг не знати цього. Але вони танули, як краплі, в морі сваволі й глузливого ставлення до „третьої верстви". Тим то всюди, де в його п'єсах стоять поруч представники обох верств, завжди Ґольдоні „розподіляє фарби так, щоб світло падало на інтеліґенцію й буржуазію, а тіні—на представників аристократії". (Фріче). Розглядаючи, наприклад, його комедію „Родина антиквара", ми бачимо, що за давно використаним літературним сюжетом переховується запекла боротьба буржуазії й дворянства. Щоправда, відбивається вона в смішній суперечці невістки й свекрухи за перше становище в домі, проте справжня тема комедії виступає досить яскраво з цих банальних рямців. І всі симпатії автора тут на боці третьої верстви, що втілює не лише багатство, а й здоровий розум. „І вже навіть один цей бік комедії італійського Мольєра дає право стверджувати, що в його комедійнім театрі звучить голос буржуазії, свідомої своїх прав". (Фріче).

Ґольдоні був не лише впертий супротивник старого ладу, але й виховник цієї третьої верстви, що народжувалася; і його комічний театр—це є низка напутніх указівок для представників цієї верстви. Своїми п'єсами Ґольдоні прагнув вилікувати середню клясу від нахилу наслідувати світські звичаї, визволити її з-під влади аристократичної ідеології, іншими словами—зміцнити в ній почуття власної гідности й клясової свідомости.

Далі, в своїм театрі Ґольдоні бачив засіб і відвоювати рідній буржуазії певне громадянське право і в літературі, і на кону. В особі купця Панталоне він звеличив венеційську буржуазію. Панталоне—це одна з найголовніших масок італійської комедії dell'arte. І Ґольдоні, викинувши такі маски, як старого капітана, юриста-доктора, не тільки залишив маску Панталоне, а й втілив у його особі практичну мудрість, порядність, щирість і прямодушність старої венеційської буржуазії, що збагатіла трудами своїх рук і вславила своєю працею батьківщину. У цій особі Ґольдоні втілив середню клясу італійського народу, що прагне вийти із стану морального поневолення і посісти місце, гідне вільної людини.

Далі, в театрі Ґольдоні посідала видатне місце також і інтеліґенція—адвокати, лікарі, філософи, завжди окреслені симпатичними рисами. Згадавши далі все те, що ми говорили про теми й про героїв комедій Ґольдоні на початку цієї статті, про всі його типи, що він, як висловлювався Ґоцці, підбирав на вулицях і по тавернах та заводив до своїх п'єс, ми побачимо, що представники середньої верстви і плебеї витиснули колись привабливих аристократів з венеційського кону, завдяки плодючій драматургічній діяльності Ґольдоні.

„Цей позитивний бік його письменницької діяльности дозволяє ще з більшим правом, аніж його неґативне ставлення до старого ладу, бачити в нім віщуна третьої верстви, яка піднималася на захист своїх прав, і чути в його комедіях голос буржуазії, свідомої своєї моральної перемоги". (Фріче).

Досить тепер переглянути кілька сторінок знаменитих Ґоццівських „Чистосердних міркувань", щоб зрозуміти, що він не міг не бути ворогом Ґольдоні, і чому саме не міг. Ґоцці перш за все був аристократ. Він витратив половину свого життя на те, щоб викупити в посесорів та в кредиторів свої родові маєтки і дати решткам своєї вельможної графської родини можливість жити так, як то годиться представникам такої значної фамілії. Він з глибоким призирством ставиться до тих „плебеїв", що з ними йому доводиться стикатися, і належить до крайніх культурних та політичних консерваторів. Він, навіть, не міг повірити, що Ґольдоні малює життя плебеїв без усякої сторонньої думки, єдине з бажання правдиво відобразити дійсність. „Часто-густо в своїх комедіях він виводив справжніх дворян, як зразок хиби, що заслуговує на глум, і в противагу їм виставляв різних плебеїв, як приклад серйозности, чесноти й поважности. Я підозріваю,—можливо, що й з зайвим лукавством,—що він бажав цим заслужити любов простого народу, який завжди повставав проти тягаря покори". Він ненавидів комедії Ґольдоні й за те, що хоча там і буває іноді істина, але вона така гидка, недоладна й брудна, що він хоча й мав від неї насолоду, завдяки прекрасній грі акторів, але ніяк не міг замирити в своїй свідомості, як може письменник так знижуватись, щоб описувати смердючі покидьки суспільства і як він зважується піднести їх на театральний кін, і особливо як він може такі твори друкувати". На його думку, нові письменники своїми „мистецькими театральними творами підбурюють нарід не слухатись мудрих законів, продиктованих довгим досвідом; знищують потрібну субординацію в дочках, синах, слугах і підданцях; руйнують найвищий і найкорисніший образ релігії і острах перед невидимим суддею, що карає; викликають нерівні шлюби, що розхитують підвалини родинности; призводять до жахливих самогубств і навіть до гидких замахів на священне життя суддів та монархів" (там же). На думку Ґоцці, через усю цю нову літературу, яка оголосила війну шибеницям, „потрібним для добра народу й громади", збільшується число злодіїв, убивців та розбійників; а „софізми, що збуджують нарід"—„обертають його на неспокійний і притягають на нього справедливі кари уряду", Він щиро сумує з приводу того, що розвіюється народня темрява, яка допомагала аристократії підтримувати колишній соціяльний лад, а з ним і своє безмежне панування. З таким же обуренням повстає Ґоцці і проти сучасного йому театру, що, на його думку, „збуджує нарід проти уряду, проти законодавців, насаджує релігійний індиферентизм і єресі, прищеплює шкідливу свободу думок і вчинків, збуджує в народі небезпечні міркування про нерівномірний розподіл багатства. У театрі нарід удихає в себе атмосферу брехні й омани, вітає гомінкими оплесками

сцени розпусти й людських вад, а жінки навчаються нових засобів одурювати чоловіків і коханців. Ґоцці керує на неприхильність до натуралістичних засобів реалістичної драми; його полеміка перейнята моральним обуренням і має на меті виказати нову комедію, як розсадник людських вад". (А. Гвоздєв. „Общественная сатира Карло Іоцці").

Що ж пропонує Ґоцці замість усіх цих театральних творів? Як, на його думку, треба виховувати нарід? І на це питання він дає красномовну відповідь: „Виховувати нижчі кляси, що їм заможні кляси дозволяють театральну розвагу, слід релігією, щирим і чесним заняттям своїм ремеством; нарід повинен сліпо коритися своєму князеві, схиляти чоло перед прекрасним ладом субординації; і виховання зовсім не полягає в пропаґанді природного права, в оголошенні законів—зловживанням більшости своєю владою і жорсткою тиранією, а всього того найкращого, що всталилося в глибоко нещастнім людстві,—барбарським тягарем та ярмом".

У цих рядках перед нами на весь свій зріст постає Ґоцці вірний син католицької церкви і своєї консервативної верстви, яка в шибеницях, інквізиції та смертній карі бачила найкращі засоби виховувати нарід.

Своїми казками Ґоцці намагався приспати збуджену свідомість. Він у своїх казках переносив глядачів у далекі країни, де завжди перемагає чеснота, а злочин покарано, де підданці закохані в своїх царів, а ці останні мандрують інкоґніто по своїй країні, щоб довідатись, де міністри пригнічують цих підданців, і покарати цих злочинців. І хоча Ґоцці говорив, що він має на меті лише „розважити глядачів гарним прикладом і чистотою звичаїв", проте, ближче розглядаючи його комедії, ми можемо спостерігти й велике бажання навчати. Візьмімо, наприклад, фіябу „Зеїм, король духів". Там Ґоцці одверто навчає, що влада урядів установлена від бога, і що бог дозволив правителям безкарно навіть зловживати цим своїм даром. У цій самій казці він малює нам і місто, „знівечене" новими ідеями. Цей напутній зміст відогравав для нього велику ролю в його комедії, і він влучно використовує все фантастичне й чарівне, щоб якнайкраще опанувати увагу глядачів і запровадити в їхню свідомість свої моралістичні тенденції.

Отже, виступаючи, як супротивник Ґольдоні, а поруч того, як супротивник усього свіжого й нового в тогочасній літературі, Ґоцці виступав не як прихильник старих театральних засобів і супротивник реалістичної комедії. Ні, він виступав, як представник ворожої кляси, що в „плебейських" комедіях Ґольдоні бачив загрозу сваволі, самодержавству й безконтрольному, безкрайому пануванню своєї аристократичної кляси.

Л. Дмитрова.

XI. Клясичний театр у Німеччині

а) Німецька драма XVIII століття

Від часів нюрнберзького чоботаря Ганса Сакса (XVI ст.), цього фундатора німецької національної драми, і аж до другої половини XVIII ст. німецька поезія в царині драми не дала нічого, що можна було б відзначити, як щось видатне в царині світової драми. Одною з головних причин такого довгого занепаду була, звичайно, 30-літня війна і той культурний занепад Німеччини, що постав через неї. Пануванню чужоземців у політиці відповідає панування їх і в літературі. На початку

XVIII століття вчителями німців у царині драми були французькі клясики, а провадарем їхнього впливу — Йоганн-Крістоф Готшед (1700—1766), голова німецького „псевдоклясицизму". Але Готшед був не лише учень французького клясицизму XVII ст., він також і син „доби освіти". Розум, ясність, пляномірність, лад—ось що він бажав був завести в ще напівбарбарську німецьку літературу; згідно з французькими правилами, він хотів був реформувати й німецький кін, де ще буяли „шкільні драми" типу п'єс XVI ст. і велетенські „Haupt—und Staats Actionen", що ними зворушували серця ярмаркового натовпу спочатку англійські, а потім і свої мандрівні комедіянти. Цим останнім Готшед хотів протиставити пляномірну трагедію; замість арлекінад він хотів дати пристойну комедію, замість пишних постав оперового типу — тендітні пасторалі. Для літературної драми він хотів запровадити одвічно непереборні, засновані на античному авторитеті, закони. У дійсності їх було засновано не на античному, а на французькому авторитеті, і зразком для „Спроби критичної теорії поезії" Готшеда (1730) була звичайнісінька „Поетика" Буало. За Готшедом, трагедія повинна в наочних образах викликати в глядачів здивування, жах і співчуття—і таким шляхом навчити його моральности; комедія—малювати ганебні вчинки людей середньої верстви і виховувати глядача, бавлячи його. Моральна спрямованість трагедії вимагає суворо додержувати всі одности, особливо одність дії; монологи й нумері для співів так само неприпустимі в ній, як і зайві сцени, що перебільшують розмір законних п'яти актів. Для ілюстрацій своїх положень Готшед повинен був дати й зразки. З цього боку йому дуже пощастило: він знову поєднав кін з літературою. У трупі Йоганна Нойбера і його дружини, Кароліни Нойбер, Готшед знайшов з 1727 року прекрасних і свідомих акторів; вони обернулися на його учнів і почали поширювати його погляди й драматичні спроби по всій Німеччині. Ми знаємо, яку боротьбу вони, між іншим, розпочали з блазнівським персонажем Гансвурста; він з цього часу більше вже не з'являється в серйознім репертуарі. Своєю багатотомовою працею „Німецький кін зорганізований за правилами старовинних греків та римлян", де він зібрав свої та чужі переклади й наслідування, комедії і трагедії, він дав реформованому театрові і репертуар. Найбільший сценічний і літературний успіх з них мала його оригінальна трагедія „Катон, що вмирає", написана за французькими й англійськими зразками (1732).

Однак, діяльність Готшеда мало пожвавила німецьку драматургію. У нього було дуже небагато учнів та прихильників, а ще менше було таких, що їх німецький театр міг вважати за цінних. Можливо, що самий лише Геллерт (1715—1796), сентиментальний проповідник міщанської моралі в комедіях (одну з них наслідувала російська Катерина II в п'єсі „О, часи!"), приваблює нашу увагу. Решта, як, наприклад, дружина Готшеда, Луїза-Адельгунда-Вікторія, його спритна помічниця й автор пасторалей у стилі рококо, або Х. Ф. Вайс, що поруч трагедії високого стилю, на превеликий жаль Готшеда, полюбив і комічну оперу, всі вони належать лише історії. Лише Лессінґ своїми творами почав справді нову добу в історії німецького театру й драми.

Діяльність Лессінґа (1729—1781) обіймає майже півстоліття. І протягом цього часу німецька драма від „Катона, що вмирає" зробила велетенський крок до Ґетевого „Тасса". Етапами цього шляху були, між іншим, і драми самого Лессінґа: „Міс Сара Сампсон" (1755), „Мінна фон-Барнгельм" (1767), „Емілія Галотті" (1772), „Натан-мудрець" (1779), Цей виразник мрій та думок молодої німецької буржуазії, що пройшов школу доби Освіти, працював для театру і як поет, і як критик, і як

драматург-організатор у німецькім значінні слова драматургія. П'ять великих театрів, що були тоді в Німеччині (Ляйпціґ, Берлін, Гамбурґ, Мангайм, Відень), він усі знав дуже добре. Він рішуче не визнавав авторитету Готшеда; а проте, він мусить дечим завдячувати своєму попередникові. Він так само, як і Готшед, повинен дякувати Кароліні Нойбер за свій живий зв'язок з коном. Вихідним його пунктом залишається класицизм; він не обернувся на прихильника Шекспіра, дарма, що визнавав Шекспіра за зразок для німецьких драматургів. У своїх „Літературних листах" 1759 року він дав критику теорії та практики Готшеда; після цього його запросили року 1767—1769 „завідувати літературною частиною" (за нашою термінологією) і бути рецензентом у щойно заснованім „Гамбурзькім національнім театрі". Там він написав і другий свій видатний твір — цілий трактат з драматичної естетики — „Гамбурзьку драматургію". Це—у формі окремих статтей—оголошення одвертої війни не лише Готшедові, але й його французьким зразкам, особливо Буало й Корнелеві; разом із тим, це є нове тлумачення Арістотелевої поетики, яку знівечили французи. Французи, на думку Лессінґа, зрозуміли Арістотеля поверхово, засвоїли з його поезії лише неістотне, як наприклад, правила про єдність, не зрозуміли і його науки про катарсис, себто про те, що наша душа очищується через страждання і через страх, викликаний у нас спогляданням трагедії. Справжніми поетами для кону були не Корнель, а старо-грецькі трагіки й Шекспір. Він каже: „Нехай покажуть мені п'єсу великого Корнеля, краще якої я не міг би написати".

П'єси Лессінґа лише почасти були ілюстрації його теорій. „Міс Сара Сампсон", одна з найраніших, уся перейнята спогадами про Річардсона й про англійські буржуазні драми: драму треба перейняти людяністю, наблизити до сучасности й до пересічної людини—міщанина, що його Готшед допускав лише в комедії. Це одна з перших міщанських драм Німеччини, і від неї через репертуар „Бурі й натиску" можна вести лінію до зворушливих п'єс Іфланда, до сімейних, ускладнених елементами авантюрости, драм Коцебу кінця XVIII і початку XIX століття; „Мінна фон-Барнгельм", що її німці й досі вважають за свою першу справжньо-національну п'єсу, була за своїх часів шедевр реалізму і дивувала не лише самого Ґете своїми сценічними визначними рисами між іншим, своїм тонким і жвавим діялогом. Численні німецькі салдатські драми всі чимнебудь зобов'язані „Мінні". В „Емілії Галотті" Лессінг хотів дати зразок того, якою повинна бути трагедія: римську історію Вірґінії, дочки Коллатіна, він переніс в умови німецького абсолютизму, трохи схованого за італійськими прізвищами, попередивши патос Шіллерівського „Лукавства й кохання". Може, п'єсі бракує мотивування (слабо вмотивовано смерть героїні), а проте, дію виконано стисло, пляномірно, послідовно. „Співчуття", що його була б мусіла викликати трагедія, тут переходить в обурення; драматурги доби „Бурі й натиску" в цій п'єсі, побудованій на клясовім розбраті, недурно почули щось близьке й рідне. „Емілія Галотті"—найстаріша з трагедій німецького кону, що дійшла аж до наших днів. Нарешті, „Натан-мудрець",—ця проповідь гуманности й унутрішньої свободи, яка не хоче брати до уваги зверхньої форми релігії,—була першим зразком „драми ідей"; зразки такої драми згодом дали романтики і Геббель. У дусі доби „Освіти" ця п'єса (що вперше виводить на кінь білий вірш—п'ятистоповий ямб без рими) дає драматизацію ідеї віротерпимости, висловленої в драматичній казці про три каблучки (український переклад цієї сцени подає, доречі мовити, і Франко).

Тимчасом, як одна група німецької буржуазії, що сходила, поширювала ідеї доби „Освіти", і пропаґувала розум,—друга виставила почуття, як своє гасло, і раціоналістичній поетиці протиставила свою, побудовану на серці й почутті, поетику. Шекспір, що був приступний для німців у перекладах Віланда (1762 р.) і Ешенбурґа (1755) „Євангеліє природи" Руссо, пісні шотлянського барда Оссіяна, які видав Маркферсон,—ось літературно-ідеологічні авторитети цієї гр[illegible]; Гаманн, Герстенберґ і Гердер—ось пророки цього нового руху, що [illegible]ширився під назвою доби „Бурі й натиску" (Sturm und Drang Periode). Тяжіння до активности, до руху спонукало абстрактних покищо революціонерів з бюрґерської молоді до драми. Шекспір став зразком для них; анархізм у царині форми, нестримана мова, монологи, що їх так не любив Готшед, раптом заполонили німецький кін. Безпосередньо за Лессінґовою „Емілією" з'являється Гетевський „Гец фон-Берліхінґен", драма з низки окремих сцен, без одности інтриґи, не сценічна, хоча й багато в ній руху, шаленства й поривів до свободи. Слідком за ним ціла валка лицарських драм, стукаючи й грюкаючи, з „Оттоном" Клінґера на чолі, проїздить німецьким коном. Клінґер, Якоб Ленц, Фрідріх Мюллер—ось драматурги „доби бурі й натиску", яка привабила, крім Ґете, ще й молодого Шіллера. „Розбійники" ще цілковито стосуються цієї доби. Але Шіллер, так само, як і Ґете, переріс „бурю й натиск" своєю драматичною роботою.

З цих двох письменників саме Шіллер був найвпливовіший представник клясичної доби німецької драматургії. Хоча драматургічна творчість Ґете й дуже різноманітна (після „Геца"—„Клавіґо" (1774), „Стелла" (1775), „Іфігенія", „Еґмонт" (1787), „Тассо" (1789), „Нерідна дочка" (1803), „Фавст"—частина перша (1808), „Фавст"—частина друга (1831), оперети, парадні дійства й т. ін.)—драма для нього, проте, залишалася одним із типів художнього вислову. Для Шіллера ж вона обернулася на єдину й неминучу форму розмови поета з читачем і виявлення своєї художньої волі.

За ст. H. Schauer, Drama в Reallexikon d. deutsch. Literaturgeschichte, 1925, t. I Liefer 4.

б) Театральне мистецтво в Німеччині XVIII стол.

Усім відомо, якого значіння набув XVIII століття німецький театр. Імена людей, що за тих часів стояли біля театральної справи, говорять самі за себе. Це—Нойбер, Шредер, Іфланд та їхні ідейні співробітники—Ґете й Шіллер, при чому Ґете був не лише теоретик справи, але й практик її.

Щоправда, в Англії та Франції раніш зацікавилися драматичною творчістю, аніж у Німеччині, і там раніш з'явилася змога задовольнити цей інтерес. Німецький кін запозичив свого вогника від чужої світильні, але незабаром цей вогник запалав яскравим полум'ям і своїм світлом залляв театральну творчість інших народів.

Цілком природно, за доби „Освіти" абстрактна філософія почала претендувати на вплив і в цій царині, і тому з'явилося багато осіб, що мали бажання бути теоретиками театрального мистецтва. У Франції були Бате й Дідро, в Німеччині—Йоганн Еліас, Шлеґель і Ґотфрід-Ефраїм Лессінґ; останній звичайно, стояв понад усіма. Почали анатомувати, аналізувати, розчленяти суть цього мистецтва. Але про режисуру покищо мовчать, крім Дідро, що дає кілька вказівок. Мовчить і Лессінг. Невжеж таки її не було зовсім? Та, звичайно, була. Але вона залежала від різних зоколишніх умов, і тому її просто не помічали.

Слід, однак, сказати, що режисура, яка залишається непомітна, не є погана режисура.

Для драматичного театру двері великих оперових театрів не одкривалися, і їм доводилося задовольнятися маленькими приміщеннями, для кону не дуже пристосованими. Але саме ці незручні помешкання сприяли розвиткові драматичного театру: місця бракувало, і актори дбали більше про поглибленість гри. І, якщо за тих часів існували деякі досягнення сценічної техніки, драматичний театр їх майже не використовував. Наприкінці XVII століття, в дуже скромненьких розмірах, з'являється система горішніх бльоків, а поруч того—і софіти, бо треба було ними закрити ці бльоки. Але всі тогочасні досягнення, що з них користувалися єзуїтські й оперові театри, проходили повз театр драматичний, не порушуючи його спокою. Існував лише кін, що утворював певну ілюзію за допомогою системи лаштунків. Запас декорацій був здебільшого дуже обмежений. Ліс, селянська хата, заля, на кращий випадок—сад, краєвид, буржуазна кімната—ось і всі ресурси. Для лицарських п'єс існувала ще в'язниця. Декорації висіли низкою, одна за одною, для того, щоб у разі потреби їх можна було підняти або спустити. Те саме було й з лаштунками. У дуже старих готелях деяких маленьких міст Німеччини ще й тепер можна бачити залишки такого кону. Ми знайдемо тут і декорації, намальовані незграбною, недосвідченою рукою, примітивні спорудження на бльоках, опуклу суфльорську буду, що дивиться на глядачів своєю слоноподібною спиною.

Після коротенького просвіту, який створила діяльність маґістра Вельтена[1]), і перед тим, як на театрі запанувала пані Нойбер, у театральнім житті царювала темрява. Ось як говорить про це свідок тих часів, Екгоф: „Трупи блазнів, що переїздять з ярмарку на ярмарок і мандрують по всій Німеччині, звеселяють простолюд низькопробними фарсами. Головне лихо було в тім, що бракувало хороших п'єс, а ті, що їх виставлялося, відзначалися бідністю і задуму, і виконання; найчастіш грали комедію, що звалася „Адам та Єва, або гріхопадіння першої людини". Вона живе ще й тепер, і я згадую, що бачив таку виставу в Страсбурзі. Товстелезна Єва, що вкрила своє голе тіло ганчіркою тілесного кольору, мала, крім того, пояс, наліплений на це тіло. Добрячий Адам не поступався їй своїм смішним виглядом; бог отець був у старому шляфроці, з величезною перукою й довгою бородою. Чорти правили за комедійний елемент. Друге лихо старих німецьких п'єс—це брак систематичних записів цих п'єс. Комедіянти мали лише нарис п'єси і грали, імпровізуючи. А в цілім поставало щось досить жахливе: актори в лахмітті, в старих, у когось нашвидку зібраних перуках, здавалися візниками, переодягненими на героїв. І ось,—додає Екгоф,—серед усього цього барбарства, з'являється відважна жінка із сміливим пляном вичистити театр, надати йому якихось розумних форм".

За Каролiною Нойбер залишається безсмертна заслуга—вона виконала взятий на себе обов'язок (1697—1760). Її близькість до Готшеда допомогла їй поліпшити репертуар; але щодо режисури її часів, до неї неможна було підходити з сучасним маштабом. Крім того, слід пам'ятати, що хоча серед акторів її трупи було багато талановитих, проте їх неможна було назвати дуже інтеліґентними. І на Нойбер, що була водночас антрепренер, актриса, автор численних прологів та епілогів, лежала колосальна праця. Вона навіть почасти й виготовлювала сама вбрання;

[1]) Иоган Вельтен (1640—1692), відомий актор та директор трупи, що грала 1684—1691 р. у курфюрста саксонського. Попередник Готшеда в його сценічній реформі.

отже, при всім бажанні вона не мала часу для пляномірної режисерської роботи. Щоправда, їй допомагав Кольгарт, який уславився виконанням ролі Катона. Тогочасні глядачі скеровували свою увагу головно на окремих акторів, але, проте, у Нойбер і в пізніших директорів театру існувало те, що ми тепер звемо ансамбль; і прийшли до нього не шляхом міркувань, а цілком інстинктовно. Адже трупа протягом років працювала вкупі і актори не змінювали, як тепер, щоразу своїх місць. Вони довгий час перебували в одного антрепренера, їздили із своїм репертуаром від міста до міста, звикали оден до одного, багато запозичали оден в одного, і таким чином сам собою утворювався спільний основний тон; і випадати з нього неможна було, треба було його додержувати. Звичайно, досягти такого єднання було важкенько, бо склад трупи був найрізноманітніший: дехто з них звик до імпровізації, а її треба було уникати, бо п'єси, побудовані за французькими зразками, вимагали певного стилю І цілком зрозуміло, що іноді це єднання порушувалося.

Розглядаючи театральне життя будь-якої доби, слід завжди пам'ятати й про глядачів. Вони протягом довгих років, не протестуючи, приймали театральні заперечення здоровому розумові, просто не звертаючи на них уваги; але тепер ці заперечення почали їх дратувати. Так само змінилося й ставлення до гри акторів. Ще й за наших часів часто-густо інтерес до вистави зосереджується на головній ролі. Ансамбль Віденського міського театру, що тепер стоїть так високо, ще років сорок— п'ятдесят тому, мав на другі ролі зовсім невидатних акторів, або принаймні акторів, що їх не вважали за видатних. Їх не звільняли, давали їм можливість виступати, і на фоні їхньої гри ще яскравіш висувалися досягнення окремих майстрів. Отже, вивчаючи минуле, ми не повинні забувати про різність поміж глядачами нашими й тогочасними. Ось чому в Нойбер не могло бути й мови про справжню режисуру в сучаснім розумінні цього слова. Можна було лише говорити про режисуру, так би мовити, інстинктовну, так само, як трапляються неусвідомлені талани, що ними керує інтелект.

Коли до театру прийшов Екгоф, він поліпшив трохи стан справи, бо влаштував академію, де примушував акторів міркувати над питаннями мистецтва. Він примушував читати п'єси та обговорювати засоби, що з них користується актор, бажаючи збільшити враження. Ось що говорив обширний кодекс законів цієї академії: „Пункт 15. На засіданнях треба:

а) Читати п'єси, що їх виставляють. Ставити п'єси, не перечитавши їх попереду, неможна. (Ось коли зародився звичай на німецькім кону читати п'єсу. Тепер цей звичай майже зовсім забуто).

б) Якнайґрунтовніше і якнайдосконаліше вивчити характери дієвих осіб і детально обміркувати, як саме ці ролі можна й слід виконати.

в) Незалежно від особи безсторонне й без улесливости критикувати п'єси й виставу.

г) Теоретичні розмови про мистецтво актора взагалі і, зокрема, різні зауваження з цього приводу".

На жаль, академія існувала дуже недовго. Але Екгоф сказав рішуче слово, що й надалі не втратило свого значіння: він висловив вимогу погодженої гри. Для режисури, що діяла в термяві, засяло світло, і вогник освітлив її шлях. Унутрішня режисура, погодженість гри, що її до цього часу досягали лише завдяки інстинктові обдарованих акторів, вийшла на ясний певний шлях. Погодженість гри в Екгофа—це є наш ансамбль. Гра інтонацій, натуральність розмовного тону, павзи, що постають з обміну думок та почуття, далі швидкі вступи, міміка, що

супроводить розмову, жест, що доповнює недосказане, зміни темпу,— коротко кажучи, все те, що становить суть унутрішньої режисури,—ось що він зве погодженістю.

Супірник Екгофа, великий Шредер [1]), поставив собі таку саму мету, але йшов до неї іншим шляхом і називав Екгофа шкільним учителем. Шредер давав пояснення, наводив приклади, але ніколи не розжовував акторові його ролю спочатку до кінця. Підказати акторові вираз обличчя, в разі потреби—порадити якогось жеста, порадити йому знизати плечима, дати певний тон, моргнути очима—такі підказування, на його думку, допомагають глибше й швидше, аніж довгі теоретичні обміркування.

Шредер і Екгоф—протилежні один одному, прототипи сучасних режисерів, що з них одні звертаються до інстинкту, а другі—до інтелекту актора. Перші здебільшого чинять правдивіш і більш подобаються глядачеві, бо глядач краще сприймає почуттєве, аніж абстрактне. Райнгард і Брам, ці режисери наших часів, найбільш наближаються до цієї пари. Перший оперує з почуттєвим, а Брам дає сухі коротенькі формули і завжди потребує посередника, що мав би перекладати його теорії на мову театральности.

У всякім разі, Шредер, як згодом Лавбе [2]), вмів почувати хист людини, зрозуміти її характеристичні властивості, завжди допомагав здібним акторам пробити собі шлях. Майже всі значні актори XVIII стол. пройшли через його школу, або навіть, краще сказати, вийшли з неї, Брокман, Райнеке, Борхер і багато інших. Шредер та Екгоф розуміли стиль зовсім по-різному. Шредер не любив віршу, а Екгоф, навпаки, найбільше любив його. На прапорі Шредера сяяло ім'я Шекспіра, а Екгоф обминав цього автора. Якщо англійські п'єси піднесли Шредера на верхів'я його мистецтва, то славу Екгофові створив французький театр. Хоча слід сказати, що одноманітний олександрійський вірш не дуже пасував до його багатого голосу й до його вміння глибоко відчувати твір,

Отже, ми бачимо, що важко сказати щонебудь певне про ту добу, коли за режисерів правили антрепренери. Якщо режисер умів відчувати мистецтво, розумів його як слід, там існувала, так би мовити, внутрішня режисура, але на зовнішню звертали дуже мало уваги, та й кін для неї не був пристосований. Рідким винятком були всілякі нагальні постави. Напр., для першої вистави „Емілії Ґалоті" в Гамбурзі Шредер звелів приготувати „розкішну сучасну вітальню". А відомий Дебелін, що виставив у Берліні „Натана-мудреця", говорив, пишаючись: „Хто ще в Німеччині поставить „Натана" в таких розкішних нових декораціях, у нових убраннях?"

А справа з убранням стояла дуже зле. Про історичну вірність годі було й говорити. Левен у своїй історії німецького театру дорікає антрепренерам, що вони шкодують грошей на постави, а виїздять на золотім папері (фольга).

Інтермедії, що наслідували старі зразки ще на єзуїтськім кону, тепер поступилися прологам та епілогам. Тут актори, що брали участь у драматичних виставах, виконували балет і пантоміму. Шредер грав Шейлока, а в епілозі танцював у балеті. Шенеман також наслідуючи французькі зразки, захоплювався танками. Гансвурста ще Нойбер вигнала з кону, і він більш не совав свого носа в п'єси і не показував глядачам свого мистецтва.

---

[1]) Фрідріх-Людвиґ Шредер (1744—1816)—геніяльний актор, один з тих, що запровадили Шекспіра на німецький кін XVIII ст.

[2]) Генріх Лавбе — один з діячів так званої молодої Німеччини, журналіст, белетрист та драматург, а також керівник театрів у Ляйпцігу та Відні.

Розглядаючи численні тогочасні переробки, ми можемо уявити, що таке була тогочасна режисура. У них яскраво відбивається й образ режисера, але слід не забувати, що за багато гріхів повинен відповідати не лише режисер, але й глядачі, бо в багатьох випадках він мусів брати до уваги також і їхній смак. Ці переробки занотовувалося, і тому в дослідах ми можемо з певністю на них спиратися. І, розглядаючи їх, можна побачити, крізь які нетрі мусіли продиратися численні твори, особливо твори Шекспіра, поки подолали всі перешкоди, що перехо-вували їх від людського ока.

Ці переробки панували XVIII стол. Зразком їх може бути переробка „Гамлета". Перша з них належить віденьскому драматургові Хайфелдові. Шредер прийняв її, а потім кілька разів сам її переробляв; однак, навряд чи ці переробки були на користь трагедії. В основу переробок він поклав прозаїчний переклад Віланда-Ешенбурґа. У першій переробці він викинув актора Розенкранца, Лаерта й могильника. І акт закінчується 2 явою оригіналу. У II акті ми бачимо решту сцен першого; лише розмову Ольденгольма (Полоній) з Офелією він, у зв'язку з другим актом оригіналу, переносить у третій акт. У III акті ми бачимо решту сцен другого, крім слів Пірра. IV акт містить сцени третього з пропусками й перестановками: наприклад монолог короля перенесено в V акт. Тут і сцена з матір'ю. Сцени божевілля Офелії нема, і п'єса, якось швиденько стрибаючи, наближається до кінця. Гамлет заколює короля, отруєна королева визнає свою провину; п'єса закінчується словами Гамлета: „Ви, зблідлі, скуті здивованням, тремтячи від жаху, будьте свідками межи мною й Данією, ствердіть, як трапилася така жахлива подія—вам віддаю я свою честь, вам доручаю виправдати мене".

Шредер міг, звичайно, посилатися на Ґарріка[1]), що поводився з п'єсами ще вільніш. У нього королеву зовсім не отруєно, він робить її просто божевільною, говорячи, що до такого стану її призвела свідомість своєї жахливої провини. Тому її помилувано. Далі, коли Гамлет заносить свого списа над королем, король до останнього моменту відважно обороняється, і таким чином, п'єса закінчується сценою фехтування.

Тогочасній режисурі пантоміма була саме доречі, і на афіші першої віденської вистави „Гамлета" виразно написано: „У пантомімі постановники покажуть Герцоґа, Герцоґіню й того, хто отруїв".

Поступаючися смакові глядачів, Шредер був змушений знищити трагічний кінець в „Отелло". І так само в його переробці „Венеційського купця" є вставки.

Режисура пристосовувалася до смаку глядачів, повага до творчости письменника була дуже мало розвинена, і в грі актори часто-густо користувалися з імпровізації.

Першим режисером, у нашім розумінні цього слова, був Ґете. І є ціла література, присвячена його театральній роботі. Накреслімо тут головні етапи її розвитку і зазначімо найвизначніші моменти. Ґете перший звернув увагу на загальний вигляд кону. Можливо, хтонебудь з його попередників теж звертав на це увагу, але несвідомо, а в Ґете це було пляномірно. Крім того, він залучив сюди й образотворче мистецтво, щоб використати його для декорації. Але лише останніми роками своєї театральної роботи він почав звертати увагу на суто декоративні елементи. У своїх поглядах на мистецтво, взагалі, Ґете схилявся в бік класицизму, але він дивився на античність крізь призму вінкельманівських думок. Він говорив Еккельманові: „По суті, актор мусів би трохи по-

[1]) Знаменитий англійський актор XVIII століття.

вчитися також і в художника й різьбяра. Щоб грати античного героя, він обов'язково повинен вивчати статуї, що дійшли до нас від античних часів, убрати в себе природну грацію їхньої посадки, пози, ходи". Але ця участь образотворчих мистецтв зовсім не відбилася на зовнішній режисурі, а торкнулася лише внутрішньої суті гри, а саме поліпшила міміку актора. Про міміку згадували й до Ґете, якщо не режисери, то сами актори. У маленьких помешканнях, коли глядачі сиділи близько біля кону, міміка й жест мали величезне значіння, значно більше, ніж зараз, коли глядачі сидять далеко від кону і міміка актора не завжди і не всім помітна. Та до того в нас тепер часто-густо вживають присмеркове освітлення, і це також зменшує вагу міміки.

Вистава завжди має на меті дати однакове задоволення для вуха й для ока, і лише на різну добу використовують для цього різні засоби. Ґете пробував зв'язати внутрішню режисуру з зовнішньою, намагаючись зв'язати характер дієвої особи з її рухом, з її манірою поводитись; він дуже глибоко просякав у суть драматичного мистецтва, і не його провина, що часами його задуми терпіли поразку. Він був великий педант; він сідав на середину першого ряду і звідти давав на кін накази, коротенькі, зрозумілі й обов'язкові, як закон. Його авторитет зв'язував актора і вимагав від нього безумовної покірливости; Ґете цілком свідомо придушував індивідуальність актора, він це почував і часто говорив про це. Але з великими талантами він поводився інакше, і терпіли від нього лише непомітні актори. Перший з режисерів, він цілком свідомо обстоював думку, що одність ансамблю повинна відшкодувати те, що мали б дати виставі окремі геніяльні одиниці. Його ставлення до Іфланда [1]) доводить, що і він умів цінувати геній, і з такою обдарованою людиною поводився зовсім інакше. Ґете намагався одучити актора від натуралістичної маніри гри і хотів навчити його говорити, але дуже важко було втілити в них ритм мови. Ґете часто-густо доводилося правити за дириґента, і один з його сучасників розповідає, як він одного разу схопив артистку за руку і почав її ритмічно піднімати й пускати, щоб примусити її відчути ритм.

Велику вагу Ґете надавав спільному читанню п'єси. У „Вільгельмі Мейстері" читаємо: „Читки п'єси потрібні для того, щоб уникнути ухилень, знівечень ролі, потрібні для того, щоб зберегти малюнок цієї ролі, зберегти вірний настрій і провести її обмірковано, свідомо, не впадаючи в зайве піднесення, також вони допоможуть уникнути костробатости мови, зайвої бундючности, що її так любили молоді актори; тимчасом ця бундючність зовсім не властива суті драматичного мистецтва. Для більшости такі читки конче потрібні, бо допомагають перейнятися духом ролі, почути мову серця, а не завчену деклямацію. Говорити треба так, щоб уста не були скуті, але й без тої жахливої виразности вимови, що примушує здригатися. Підчас читки дуже легко зазначити всі ці хиби, і, таким чином, уникнути помилок. Підчас читки Ґете звертав велику увагу на внутрішню режисуру, тобто робив те саме, що й сучасні режисери підчас проб. Читок відбувалося не більш, як дві або три, а потім були три-чотири проби. Тепер читок немає, а кількість проб далеко збільшено. Пересуватися на кону можна було тільки згідно з точними вказівками. Він поділяв кін на квадрати і далі, як говорив Еслер, грав у шахи: найчастіш за все він розставляв акторів півколом, але так,

---

[1]) Август-Вільгельм Іфланд (1759—1814) — актор, що вславився виконанням п'єс Шекспіра й Шіллера (перший виконавець ролі Франца в „Розбійниках" і популярний драматург свого часу).

щоб вони мали змогу вільно рухати руками. Очевидно, так розташовували у XVIII стол. акторів дуже часто, і про це згадує й Шіллер. Але тепер так розташовувати уникають. Ґете дбав також, щоб групування були різноманітні, а також за те, щоб на кону водночас не скупчувалося багато людей. Так само він намагався уникати порожняви й „мертвих місць". Головні дієві особи повинні були відокремлюватися від натовпу позою й поводженням. Сучасні режисери також дотримують цих правил і намагаються показувати масові сцени за допомогою невеликого натовпу людей, тим паче, що невеличкі розміри кону не дозволяють занадто розкидатися. Ґете в таких випадках задовольнявся символічним натяком і, відображуючи за допомогою невеличкої кількости людей великий натовп, намагався лише надати позам найбільшої пластичности. Він зовсім не уникав ефектів і про це писав Шлеґелеві: похоронній процесії в „Юлії Цезарі" я надав далеко більших розмірів, аніж того потребує п'єса, і, беручи до уваги історичні вказівки, завів духові струменти, процесію ліктopів, прапороносіїв, плакальниць, визволених рабів і т. ін., щоб привабити глядачів". Отже, він у цім випадку важив на смак мас. Ми маємо досить докладні відомості про Ґетевські постави. Саторі-Нойман у своїй совісно написаній книзі „Рання доба Ваймарського двірського театру" повідомляє нас, навіть, скільки свічок горіло перед лаштунками й за ними. Рампу освітлювали 24 лямпи, світлових ефектів досягали, пересуваючи перед кулісними огнями рямці з натягненим на них кольоровим папером. Із цих указівок видко, які примітивні засоби були тоді в розпорядженні театру. Однак, наприкінці своєї театральної діяльности Ґете звернув велику увагу на декоративний бік справи, і його нариси до „Фавста" нагадують своїм задумом сучасного художника. В однім із своїх листів він вимагає змінити декорації в п'єсі „Schweizerfamilie", посилаючись на те, що вони ні „офарбленням, ні змістом не являють жодної цінности. Задній плян занадто яскравий, не справляє враження долини. Якщо вже треба їх неодмінно використати, слід у такім разі, переробити передній плян, що втратив первісне офарблення і весь у дірках, перефарбувати його, розташувати інакше світло й тіні і дати враження опуклости".

Указівки щодо постави „Геца" доводять, що вимоги до декорації чимало збільшилися. Гостре око Ґете помічало, що колір, форма й живопис декорації повинні правильно стосуватися один одного: „Якщо актор у червонім мундирі й зелених штанях увіходить до червоної кімнати, верхня частина його тіла зникає, і помітно лише ноги; якщо він у такім убранні входить у зелений сад, ми маємо протилежний ефект". Такі спостереження Ґете були наслідком його праці над теорією кольорів: проте, в театрі з цих теорій користувалися не одразу, і лише режисери останнього часу звернули на них увагу. Декорації та вбрання тепер призначає художня рада.

Щодо вбрання й декорацій, панували однакові злидні, і тому між ними була цілковита погодженість. Вони були в розпорядженні урядового завгоспу Кірмса, і боротися з ним було важко. Якщо не зловживали золотим папером, у всякім разі якось викручувалися, лагодили, підшивали, перекраювали; щоб одержати який новий плащ доводилося розпочинати ціле довге листування. Історичну відповідність додержували лише дуже приблизно, та більшого й не потребували. Жили так, як заповідав один леґендарний директор: „До Р. Х. сандалії, після Р. Х. лицарські чоботи, а для пізніших часів—сучасне вбрання.

Продукційність театральної роботи Ґете залежала від того, що режисер був одночасно й драматург. Ми мусимо зупинитися на його

переробках для кону. Якщо він не дозволяв собі поводитися з творами так вільно, як робили його попередники, проте, він сміливо запозичав те, що йому було потрібне, вишукував, доповнював, скорочував. Так учинив він із своїм „Гецем", так дозволив він Шіллерові переробити „Еґмонта". Як безжалісно переробив він Клайстівську „Розбиту кружку"! Як режисер, він, перш за все, мав на увазі інтереси театру і тому намагався кожну п'єсу пристосувати до смаку, часу й глядачів. Візьмім, наприклад, „Геца". Неможна й порівняти блискучу юнацьку красу оригіналу з блідою театральною переробкою. Ця переробка наочно доводить, які засоби використав Ґете, щоб посилити театральне враження. Ця п'єса дуже довга: коли вперше її виставляли у Ваймарі, вистава тривала шість годин. Отже, для кону її треба було скоротити, Ґете прогулявся по п'єсі червоним олівцем, і з п'єси випала така потрібна для того, щоб її зрозуміти, сцена, як Бамберський двір. Далі п'єса розкололася на дві частини: „Адальберт фон-Вайслінґен" на 4 дії і „Гец фон-Берліхінґен" на 5 дій. Але на цім не зупинилися і повернулися до першої скороченої переробки. Але всі зміни, зроблені в цій п'єсі, мають суто-літературний характер. Режисер завжди прагне зробити твір сценічним, хоча б це й шкодило його красі. Приймаючи п'єси, Ґете, звичайно, не керувався власним смаком; він розглядав кожну п'єсу з боку її придатности для кону і про це писав Шіллерові: „Перш за все, слід брати до уваги, чи підходить твір з боку театральности". Одна з основних вимог була стисліть твору. Ґете вважав, що кожен німецький режисер має право знищувати все занадто довге і взагалі викреслювати все, що йому здається зайвим. Він говорив Еккерманові: „Я приймаю кожен жанр від трагедії до фарсу. Але, щоб я прийняв п'єсу, вона повинна бути „чимсь". У всякім разі вона повинна бути сильною і мати якесь ядро". З його переробки „Ромео й Джульєти", що не є славетна сторінка часів його керування театрами, помітно, як він міркував у таких випадках. Він викреслив початкову сцену суперечки, і п'єса починається з пісні. Слуги прикрашують дім Капулетті і співають: „Запаліть лампи, сплітайте ґірлянди, хай буде світлий дім". Викреслено також оповідання годувальниці, оповідання Меркуціо про фею Меб, а також розмову з годувальницею. Додано сцену Паріса з Юлією. У четвертій дії Лоренцо приходить до Юлії, а не вона до нього, і це збереглося аж до постав останнього часу. У Ґетевській переробці гінець дуже докладно розповідає про похорон Юлії. П'єсу закінчували монологом Лоренцо: „Щаслива та людина, що не спробувала кохання, бо могила однаково поглинає і ненависть, і кохання". Так само пропустили й сцену замирення обох родин.

Принцип Маннгаймського Національного театру, що постав на демократичних основах, — зовсім протилежний Ґетевському абсолютизмові. У Маннгаймському театрі воля одної людини зовсім не була міркою для всього театру; всі постави ухвалювалося на засіданні театрального комітету. Режисер, що завідував поставою, був лише виконавчою владою, а режисура була в руках акторів, що контролювали оден одного. Звичайно, здійснити такий принцип можна було лише тоді, коли в трупі було багато талановитих акторів, що сполучали інтуїцію з розумом, корилися обопільно один одному і мали на увазі не лише особистий інтерес, але інтерес цілої постави. За такої ситуації лише тоді не постає анархії, коли надхнення йде поруч з напруженою систематичною роботою. Спочатку в Маннгаймі так воно й було. Там Байль та Бек з юнацьким запалом віддавалися своєму мистецтву, завжди маючи на увазі вищу мету. Протоколи Комітету Маннгаймського театру, складені протягом

1781—1789 р., що їх згодом оголосив Макс Мартерштайн докладно розповідають нам, як посувалися справи в цім театрі. Засідання Комітету ніби провадили далі справу Екгофа та його академії. Академія надхнула цей Комітет, але, хоча він існував довше від неї, проте і в нім не було сталости. Як і в пізніших подібних випадках, тут можна ясно бачити, що кінець-кінцем колективна режисура не може завоювати собі сталого становища, і неминуче мусить бути хтось головний. Жодна доба розквіту театру не обіходилася без нього[1]), і найкраще режисерські завдання розв'язувалося саме тоді, коли одна особа правила за режисера й за директора театру. Маннгаймські протоколи дають нам змогу якнайкраще зрозуміти театральні справи XVIII ст.

Цей театр являв собою щось на зразок олігархії. Перш за все актори обирали зпосеред себе режисера і покладали на нього завдання технічного й артистичного керівництва. На допомогу йому Дальберґ (керівник театру) призначав другого режисера, другого представника трупи; цей останній виконував свої обов'язки чверть року, а далі призначали іншого. Обидва режисери й головні актори утворювали Велику Раду, яка засідала щодва тижні за головуванням керівника і провадила обопільну критику. Дальберґ подавав цьому прекрасний приклад, але завжди підкреслював: „Я ніколи не кажу, що мою критичну думку про хід вистави й про п'єсу неможна заперечувати; це тільки мої особисті погляди, мій особистий досвід, мої особисті почування підчас вистави й після неї". У цих протоколах є ціла низка зауважень, що показують, як старанно провадилося режисуру. „У більшості п'єс актори часто-густо додержують звичайний розмовний тон; взагалі ефекти світла й тіні мало використовують; найкращі сили нашої трупи, прагнучи наслідувати природу, забувають, що природа в житті й природа на кону—це зовсім різні речі, що фрески більш придатні для кону, аніж мініятюри".

Очевидно, весь час тривала боротьба за єдність стилю, а підчас доби „бурі й натиску" цього дуже важко було досягти. Часто зустрічаємо зауваження щодо важливости маленьких ролей, і завжди чуємо догану за те, що до них ставляться з певною зневагою. Іноді згадується й про статистів, наприклад: „Жінки, що залишилися без ролей, повинні грати двірських дам, бо й на маленькі ролі неможна брати людей з вулиці".

На кожнім кроці бачимо, як серйозно ставилася Маннгаймська олігархічна організація до мистецтва, причому всі скорялися один одному і контролювали один одного для того, щоб утворити одностайний ансамбль. Якщо керівник театру висував недоцільну вимогу, її заперечували. Наприклад, Дальберґ бажав, щоб ролю короля Ліра виконували кілька акторів, за чергою. Йому заперечували, що це порушує єдність враження, а подруге—потребуватиме багато проб, а до частих проб маннгаймці ставилися негативно. „Часті проби швидше шкодять, аніж допомагають". Це зауваження правдиве й за наших часів. Якщо п'єсу довго не виставляють, а провадять численні проби, актори починають виголошувати текст механічно, і це порушує свіжість гри. Якщо припинити проби, справа одразу кращає, і в акторів не зникає те, що Іфланд зве „настроєм грати". При всій своїй педантичності маннгаймська режисура, очевидно, була ворогом усілякої механічности, і головним завданням її було зберегти свіжі сили акторів. „Генеральна проба повинна відбуватися обов'язково за день перед виставою; якщо виявиться, що будь-який акт шкутильгає, слід другого ранку зробити для нього окремо

[1]) Автор, проф. Віндс, висловлює тут свою думку, з якою можна було б сперечатися.

пробу". Завжди керувалися словами Майєра, біографа Шредера: „Актори старого часу надавали конові магічних властивостів і говорили: ледве нога ступила за лаштунки, за нею йшов той саме настрій, що його потребувала роля". У Маннгаймі надавали значіння читкам: „Коли читали, додержували порядку, точности, уваги, і кожну ролю читали так, що шкіц потрібного характеру виступав дуже виразно".

В однім з протоколів читаємо дуже цікаве зауваження Бека: „Гра думки повинна супроводити кожну павзу, бо коли я ні про що не думаю,—як я можу примусити глядача мислити в цей час? Актор повинен нібито обернутися на автора і пережити в своїх думках усе, що могла б пережити й передумати дієва особа в цю хвилину. Ог тоді павза буде насичена і справить певне враження".

Іфланд додає: „Може статися, що в дійсності павза триває хвилину й більше, але на кону, де все пристосовується до того часу, що забирає вистава, я побачив, що павза не може тривати більш одного менту".

Дальберґ так звертав увагу на всі дрібниці: „У Верріни за короткий плащ... держално списа цього суворого республіканця неможна прикрашувати камінцями". Далі він робить ще тонке зауваження: „Я не можу відвідувати всі проби почасти й через те, що вони заважають мені віддатися ілюзії і безстороннє оцінювати виставу". Кожен режисер знає, як часті проби немовби засліплюють людину; стежачи за дрібницями, поступово втрачаєш враження від вистави в її цілому і не можеш уявити собі, яке враження вона може справити на свіжого глядача".

Дальберґ сперечався з колективом про вбрання для „Розбійників": вважаю за свій обов'язок довести до відома вашої вельможности, що всі актори висловлюються проти старо-німецького вбрання в „Розбійниках", бо воно заважає виявити характеристики дієвих осіб, але згідно з усіма поняттями про театральний ефект, „Розбійники" можна поставити лише в ідеалістичних тонах і в старовиннім убранні. Хіба ж буде правдоподібно, щоб у наших сучасних політичних і державних умовах трапилися такі події? Сучасне вбрання робить п'єсу неправдоподібною байкою".

Тут на кін уже падають тіні, що далі, в образі цензури, обернулися на темні хмари. До самої середини XIX стол. „Розбійників" виставляли на німецькім кону в старовинному вбранні, хоча зміст і тенденція п'єси потребують сучасного кольориту. Лише майнінгенці виставляли п'єсу в убранні рококо й суміжних епох. Іфланд дає такий малюнок для інсценування „Юлія Цезаря" 1785 року, що цілковито нагадує сучасність; у своїй книзі „Мій театральний шлях" він каже: „Капітолий зроблено за справжніми малюнками. Сцена вбивства Цезаря в сенаті відбувається при двох лавах сидінь, що великим півколом ішли подовж $^3/_4$ кону, причому другий ряд був вищий від першого. Це—точна копія курульних крісел у Римі. У колонадах лаштунків були галереї для численних статистів, що зображували нарід на трибунах. Дуже точно й виразно подавали сцену, де Цезар, умираючи, падає біля статуї Помпея. Сенатори, що нічого не знають, скакують із своїх місць, а ті, що знають, стримують бурхливу масу, примушуючи стояти й слухати. Нарід із зойками кидається до трибун, ламає сидіння, частково дивиться на забитого, а частина тікає з вигуками лютости й жалю. Дуже відзначається також сцена, коли труп Цезаря несуть з Капітолія і спочатку Брут, а потім Антоній говорять з народом. Ще краще й досконаліше зображували, як поступово впливає на нарід уся ця подія,—його співчуття, замилування, лють, з якою він підносить тіло улюбленого героя і тікає з ним, заприсягаючись помститися над триумвіратом. Дуже хороше виставлялося також сцену 4-го акту поміж Брутом та Касієм; особливо старанно пода-

вали момент, коли вночі в наметі Брут бачить перед собою тінь Цезаря. Ледве замовкли останні звуки лютні рабів, ледве Брут простягся на своїм ліжку під блакитним світлом лямпади, з куточка намету випливала туманна хмарка, а в ній—тінь Цезаря, коливаючись у повітрі. Серед глядачів панувала мертва тиша. У п'ятім акті, де ми бачимо поле битви, кін являв долину з хаотично розкиданими скелями. Глибина її, освітлена смолоскипами, йшла уступами вниз. Тут витягали все, що переховувалося по хижах. Нагорі з'являлися окремі втікачі, Касій, що вмирає, Брут і, нарешті, переможне римське військо, що посувалося з піснями вперед". З цих слів ми бачимо, що режисура вже не задовольнялася старими оперовими ресурсами, а почувала потребу перейняти зовнішню режисуру внутрішньою. Однак, це не завжди робилося. Проте, ми тут ясно відчуваємо режисуру „настрою".

З книги Adolf Winds, Geschichte der Regie, Berlin, 1925, стор. 60--73.

XII. Драми Шіллера

In tirannos! (Проти тиранів)— такий епіграф поставлено до другого видання першої драми Шіллера „Розбійники", і вже в цім написі чуємо ми голос юнацької сили, яку довгий час пригнічували і яка тепер розбиває свої кайдани. Ми вже зустрічали в попередній драмі (Лайзевіца та Клінґера) типи братів-ворогів. Але тут Шіллер ще більш загострює суперечність. Брат, що народився щасливим, має від природи і красу, і силу, і через те скаліченому братові залишається, як зброя, не сила, а хитрощі. Уже сама така ситуація може бути вдячним матеріялом для інтриґи, навіть і тоді, коли автор ужив не таких примітивних засобів, як Ґете в своїм „Ґеці". Цікаво тут порівняти перші твори обох драматургів. Обидва вони вказують на велетенський драматургічний хист обох письменників. Але „Ґець" доводить, що Ґете добре вивчив людину та її властивості, вмів утілювати свої спостереження в живі образи. Шіллер у „Розбійниках" довів, що він зовсім не знає світу, і замість справжнього героя або злочинця показав знівечені карикатури або просто вигадані схеми. Але він умів бути в цій боротьбі поруч своїх героїв, умів переживати з ними всі їхні страждання, чого не вмів Ґете. Під впливом Руссо замилування свободою примусило Шіллера самого у власнім житті постати проти влади герцоґа і не скоритися його наказам. Шіллер струшує підпори й морального, і державного порядку. Почувається, що центром масових сцен є не душевна боротьба героя, а тут ціле покоління нудиться, бо позбавлене права писати.

Завдяки драматичній дії, що постає з сутички двох ворожихнатур, ми й досі бачимо в „Розбійниках" трагедію, яка зворушує почуття.

Ця революційна п'єса з'явилася спочатку у виданні самого автора. Але для того, щоб її можна було виставити на кону, довелося багато дечого в ній змінити. Перш за все Шіллерові довелося перевести дію в давню добу (в XVI-те століття). Це освітлення було фалшиве, бо в самій драмі не було так яскраво визначено час її. Але ще гірш змінила п'єсу обробка, що мала пристосувати її до кону. А саме: переробили любовну сцену поміж переодягненими Карлом та Амалією, і кінцеву—Франц не страчує собі життя повішенням. Його захоплюють розбійники, і Карл засуджує його до голодної смерти в башті. Розбійники, поглузувавши злісно з смерти Амалії, ідуть геть, а Моор вимагає, щоб вони обернулися на добрих громадян. Ватажок перед тим, як віддатися до рук правосуддя, роздає своє майно найвірнішим своїм прихильникам.

Автор дуже недбало поставився до свого твору. Але якщо тут це ще можна було пояснити молодістю автора та тим, що його примусили таке вчинити,—нас повинно дуже здивувати бажання Шіллера аж у 1803 році написати продовження цієї п'єси. Ніби автор не почував, що кожне продовження зменшує вагу першої драми.

Дальша п'єса, „Змова Фієска" (1782), базується також на інтризі, і тут інтриґа технічно далеко перевищує інтриґу „Розбійників": бо боротьба точиться поміж вульґарним і геніяльним. Проте, трагічний елемент відсувається далеко назад. Суперечність поміж мрією Руссо про свободу, про щастя на лоні природи і владною людиною лише накреслено, воно відсувається на задній плян подвоєнням поміж змовником Фієско – і Фієско, закоханим у свою жінку. Але й суперечність ледве змальовано і різко обірвано.

І тут Шіллер мусів погодитися на театральну переробку. Характеристично для внутрішньої безпорадности драми те, що вона кінчається цілковитою відміною образу Фієска. Він кінець-кінцем зрікається влади і залишається жити, як „щасливий генуезький громадянин". При цім випущено монолога II-го акту, де герой ставить перед своєю свідомістю запитання: „Герцоґ Фієско? Республіканець Фієско?"—і бере на себе принаймні цієї хвилини ролю безкорисного визвольника. Отже, залишився честолюбець, що дає республіканцям волю! Успіху п'єса на сцені не мала, і Шіллер писав своєму зятеві: „Воля—порожній звук для мешканців Пфальцського графства". Проте, замість „пфальцського" він міг би спокійно поставити слово „німецького".

Далі він дав глядачам те, що їм було цілком зрозуміле, а саме, він показав горе й злидні, що були наслідком цього безмежного хазяйнування герцоґа. Його „Луїза Міллер" є найяскравіший, а тому й найзворушливіший малюнок цього лиха.

Герцоґ, що сподівається безтурботно обмежити права й закони, тимчасом в дійсності порядкують країною коханка й фаворит; герцоґ, що за одну прикрасу для своєї дами серця продає підданців до Америки; шляхетна утриманка, що хоче своїм особистим впливом припинити це жахливе хазяйнування; всевладний міністер, що дістав через злочин свою велику посаду і сподівається примусити замовкнути всіх, хто допомагав йому в його ганебній справі, але боїться, що його зрадять і стратять; дворянство, що вес час бенкетує, і пригніченій нарід, який не має мужности повстати,—матеріял для цих картин, Шіллер легко знаходив на своїй батьківщині. Особливо для народніх типів: музика, його жінка, старий камердинер леді—це життьові типи. Їхні справжньо життьові розмови вигідно відзначаються від патосу Фієска, і вперше, але, на жаль, і востаннє, показують нам Шіллера, як прекрасного художника, що влучно відображує справжнє життя. Тільки закохані й леді Мільфорд здаються занадто літературними, а тому неприродними.

Ніде ще так одверто не говорилося про злидні, до яких производило наслідування версальських звичаїв. Ця п'єса перенесла дію з Лессінґовської Гуасталли до Німеччини і чимало поширила кола дієвих осіб, прилучивши до них дрібних міщан. Увесь твір побудовано на тогочасній історичній дійсності: політичні пристрасті буяли в міщанських оселях. Ця драма протягом короткого часу посіла одне з перших місць і навіть сьогодні впливає на глядачів не лише своїм сценічним змістом, але має велике значіння, як зразок натуралізму дев'ятдесятих років. Як драматичний твір, вона стоїть не дуже високо: Луїза—занадто сентиментальна, в сцені з Мільфорд вона поводиться навіть трохи штучно, а характер леді скидається на так само неправдоподібно-

романтичний, як історія її життя; Фердінад занадто легко від крайньої пристрасти переходить до протилежного; до того ще Іфланд надав п'єсі невідповідної назви „Лукавство й кохання". Нарешті й справедливість, що карає, притягнено сюди за волосся: театральне каяття Вурма якось не в'яжеться з його образом пройдисвіта-шахрая.

Повільно, з великими труднощами й перешкодами, зросла четверта велика драма Шіллера—„Дон-Карлос" (1787). Автор працював над цією п'єсою майже чотири роки, і це позначилося на її змісті. Поперше, вона надзвичайно розтягнена, а подруге—має в собі внутрішні суперечності. Усі ці хиби постали лише тому, що підчас роботи Шіллер кілька разів змінював плян твору; а розтягненість пояснюється почасти тим, що ця п'єса—перший драматичний його твір, писаний віршем, а подруге—тим, що першу її редакцію друкувалося окремими частинами. Звичайно, найбільш відбилися на ній зміни пляну: королева мусіла заперечувати кохання, а ревнощі короля, збуджені за допомогою інтриґ, мали на меті стратити інфанта. Така сімейна картина мала закінчитися перемогою справедливости і розвиватися, як трагедія інтриґи. Але тепер вона обернулася на велику політичну трагедію з історичною основою; про взаємну любов королеви та Дон-Карлоса нема й розмови, і власне вже не Карл є герой п'єси, а маркіз Поза.

Однак, ця велика історична трагедія чимало різниться від „Фієска". Там автор мистецьки втілив в образи республіканську ідею з її прагненням свободи; тут ми бачимо спробу показати історичну Еспанію під орудою Пилипа II, хоча особи, звичайно, не зовсім відповідають історичній правді.

Перш за все, ця драма доводить, що автор відійшов від інтриґи почав зображувати історичні сили, втілені в носіїв цієї сили. Не завжди авторові тут щастить здійснити своє завдання: після сцени з Позою дію важко зрозуміти, і не лише через те, що зроблено потрібні скорочення, а тому, що мальтієць натикається на непорозуміння й плутанину, які зовсім не стосуються його, а простісінько є складова частина первісної сімейної драми з її плутаною інтриґою. Проте, і в цій невдосконаленій п'єсі, не зважаючи на її численні хиби, кожна дія посуває драматичне дійство вперед; глибока трагедія оточує образ Пилипа, самітного на троні. Навколо нього має дух майбутніх століть. Але і Поза, і Альба, і Домінго—це знаряддя страшної сили: у сліпій кам'яній постаті великого інквізитора втілено могутність церкви, і перед нею мусить схилитися Пилип. Це—найкраща драматична сцена, яку тільки створив Шіллер. Так само й цю драму він мусів переробити для кону, бо актори не могли вивчити віршів. Тому він, трохи скоротивши всю п'єсу взагалі, переробив вірші на прозу. Проте, дійство залишилося без змін. Однак, слід зауважити, що він не випадково надав своєму творові віршованої форми. Він щиро гадав, що драму, яка має змістом події сімейного кола та інтриґи в нім, треба викласти ритмічним віршем.

Шіллер не покинув писати історичні трагедії, але помітно, що час, який минув поміж „Дон-Карлосом" і „Валенштайном", був найважливіший для його власного розвитку. Молодий Шіллер дивився на кін, як на катедру, звідки автор навчає людність, і в драмі убачав він засіб виховувати її. На його думку, автор був виховник, що мав на меті запровадити в людську свідомість свої ідеали. І тому, Шіллер ненавидів усіма фібрами своєї душі все те, що чинило йому опір, чи була то якась сила, чи окрема особа. І, навпаки, своїх героїв він виношував у серці, як укохану дівчину. От чому й постали типи чорних душогубів, як Франц, Джіанетіно, Вурм. У „Дон-Карлосі" він хотів намалювати

інквізицію такими яскравими фарбами, щоб ця картина могла помститися за „проституйоване людство“; і Альба, і Домінго у викінченім творі належать до кодла Вурмів.

Шіллер совісно вивчав історію, і це поглибило його погляди на взаємний зв'язок, що існує між людськими вчинками. Далі, він вивчав Кантівську філософію, і це позначилося на його манірі сприймати трагічне й трагедію. Цей вплив відбився на всіх творах його дозрілого часу і ще довго почувався на творах німецької драматургії.

Але найважливіший для нас є той факт, що для Шіллера драма була засобом відобразити світові події так, як це було властиве людині з естетичним світосприйманням. Людина—вільна; родовою її ознакою є воля, а нею одвічно керує розум. Але ця вільна людина живе в оточенні, що ним керує закон конечности. Шіллер надзвичайно болюче відчував цю трагічну суперечність поміж волею й конечністю, і це примусило його в особистім житті важити на улюблене мистецтво, а не на всіх людей.

Злочинці зникли: героєві загрожує вже не лукавство; ні, він мусить боротися з зовсім іншими силами. „Може трапитися, що доля переможе й повалить усі підпори, на яких він побудував свою безпеку. Йому залишиться тоді одне: звернутися до свободи духу. А в тій царині є лише один засіб чинити опір владі-природи—запобігти їй і, добровільно зрікшись усякого почуття, вбити себе морально, раніш навіть, аніж тебе вб'є фізична сила“.

Досить важко було Шіллерові підвести нову основу під своє мистецтво. Але року 1798 він закінчив свого „Валенштайна“, де й висловив усі свої нові погляди. Твір, що спочатку мав бути просто драмою, обернувся на певний цикль, на 10-актову трагедію з прологом. Матеріял до того поширився, що його неможна було втиснути в рямці драми. Щоб учинки героя були для нас зрозуміліші, а також для того, щоб ми бачили всю могутність його влади та міцну спайку його війська, „Табор Валенштайна“ заводить нас у самісіньку гущу його війська. На кону в надзвичайно вдалій формі з домішкою гумору постають найрізноманітніші поривання, іноді і дикі, і нестримані. Автор хотів показати нам усю різнобарвність війська і його настроїв. Для самої дії п'єси дуже важлива вперта рішучість цього війська не розлучатися з Валенштайном, хоча в дійсності вона й не була така вперта, як то могло б здаватися. Після війська увагу звертає на себе головний командувач із своєю родиною.

На заяву королівського гінця, Валенштайн відповідає проханням про демісію і диким обуренням, яке могло б бути доказом його вірности. Однак, уже наближуються тіні невдач: не всі генерали послухалися заклику йти до Пільзена; Октавіо Піколоміні, якого він має за свого найщирішого друга, переховує в своїй скриньці відзнаки королівського головного командувача; герцоґіню кепсько привітали у Відні. Але Валенштайн лише просто розмовляв з шведами і скоріш тішився думкою, що може щось учинити, аніж збирався справді виявити якусь активність у цім напрямі. Ілло й Терцкі, його довірені, сами по собі незначні, але незасліплені таємничою вірою герцоґа в астрологію, спонукають його бути активнішим; він обіцяє їм і вимагає, як останню запоруку, сказати щиру правду про генералів. Ілло задовольняє його бажання, але й тут говорить неправду. Однак, згодом п'яниця Ілло сам розповідає про свої хитрощі; генерали починають вагатися, Октавіо намагається відірвати свого сина від Фрідланда і, звичайно, досягає того, що Макс сам хоче перейти до герцоґа. Тимчасом надходить звістка, що гінець Серезіна

потрапив у полон з важливими листами, які можуть скомпрометувати герцоґа. Ця звістка мусить посунути дійство вперед („Піколоміні").

Нехтуючи тим, що скупчуються такі несприятливі обставини, Валенштайн читає в зірках, нібито надійшла так довго очікувана година. Здається, ніби доля сама ухвалює його плян. Тимчасом звістка про те, що Серезіну спіймано, ніби спонукує його до активности, а генерали своїм підписом ніби підтримують його силу. Після того, як графіня Терцкі з надзвичайною красномовністю розбила його останні сумніви, він складає угоду із шведами. У демонським засліпленні він сам дає можливість Октавіо втекти; а тимчасом цей останній уже встиг знову привернути до короля найважливіших генералів, а Бутлера обернув на ворога герцоґа; але цей ворог такий непримиренний, що збирається, навіть, удати з себе людину, віддану Фрідландові, аби тільки краще досягти своєї мети. Максова пересторога надходить занадто пізно, але й до себе його привернути Валенштайн не може. Чутка про те, що пляни Валенштайна потерпіли поразку, поширюється в таборі. Прихильники короля й тут ворогують з валенштайнівцями, Бутлер перешкоджає спробі Фрідланда привернути до себе папенгаймерівців, а коли кирасирам починає здаватися, що їхнього Макса полонили, вони штурмують замчище. Макс прощається з Теклою, яка не хоче заважати йому виконати свій обов'язок. Вони розлучаються назавжди, бо він однаково засуджує і зраду, і Валенштайна, і свого батька. З цієї боротьби обов'язків він убачає для себе єдиний вихід—смерть.

З військом Терцкі й загонами Бутлера, єдиними, що його не зрадили, повертається Валенштайн до Єгера. Бутлер примушує коменданта Гордона пропустити його. Але після смерти Макса Піколоміно, шведи розпочинають з ними бій і перемагають. Неможна гаяти часу: герцоґа треба вбити. Не звертаючи уваги на всі лихі ознаки, хоча й збентежений смертю Макса, фріндландець ще мріє про близьку перемогу. Тимчасом його прихильників розбито. Марні всі пересторoги й прохання Зені й Гордона. Бутлер і його помічники вдираються в спальню герцоґа і вбивають його. З ним похитнувся й весь гордовитий рід Валенштайна. Як нагороду за зраду друга, Октавіо дістає титул герцоґа. Але навіщо він йому тепер, коли його єдиний спадкоємець умер? („Смерть Валенштайна").

З часів історичних хронік та римських трагедій Шекспіра, Шіллерівський „Валенштайн" є перша історична трагедія. „Дон-Карлос" був лише спробою, „Гец" та „Еґмонт" мали лише кілька історично забарвлених сцен. Ті роки, що їх витратив Шіллер, поринувши у вивчення історії, мали надзвичайно багаті наслідки: весь твір перейнято глибоким знанням теми. Він вільно й надзвичайно поетично говорить про різні подробиці, і, якщо трохи заважає те грубе й вульґарне, що його не міг не подати натураліст XIX століття, описуючи велику війну, то ми не повинні забувати, що ці описи викликала конечність. Адже ми бачили не самий бій, ми потрапили в окреме оточення тих, що хоча й мусіли неодмінно йти в бій, але в своїм колі поводилися так, як вони звикли поводитися в своїм звичайнім житті. Історія подала матеріял для трагічної зав'язки. І головні особи, і численні другорядні типи, генерали, Кестенберґ, герцоґіня, графіня—на всіх позначилися безсумнівні риси їхніх прототипів або їхнього часу. Лише про двох неможна цього сказати, саме про тих, кого Шіллер найбільш любив, — про Макса й про Теклу. І це не випадково: хоча п'єса й відбиває часи великої війни, хоча дієві особи й наближаються до справжніх історичних осіб, проте історія мала бути лише за матеріял для трагічного дійства; на її основі мала постати картина трагічних подій світових.

Головний тип тут є „реаліст“ Валенштайн. Як такий, він стоїть перед нами з усіма пружинами, що спонукують його до тої чи іншої участи в політичних подіях. Він хоче перемогти їх, скорити своїм власним законам. Але тут панують сили, про які Шіллер говорить: „Керувати ними та підпорядкувати їх собі можна лише до певної міри. Якщо переступити межі, ці сили видираються з рук людини і скоряють цю людину собі“. Така доля спіткала й Валенштайна. Але, якби трагедія показала нам лише його падіння, вона була б не досконала: вона була б подала нам однобокий образ людини, була б забула, що мусить творити вільно. Отже, реаліста повинен доповнювати ідеаліст: використавши своє право поета, що ні в якім разі не пише історії, Шіллер утворював образи, скоряючись своєму покликанню художника. Обоє вони—і реаліст, і ідеаліст—зникають, розчиняються в типі Валенштайна, бо один заплутується в сітях конечности, а другий—у сітях свободи; адже він, скоряючись найпротилежнішим, найкористолюбнішим прагненням, проте скоряється й природженому звичайному почуттю.

І чи справді на образах ідеалістів, які все ж таки є діти суворого військового часу, не зовсім яскраво відбилися риси сентиментального XVIII століття—це інше питання; але було б занадто несправедливо, маючи перед себе такий велетенський, досконало виконаний твір, звертати увагу на його, так би мовити, „тілесні“ хиби, неминучі в кожнім мистецькім творі.

Бажаючи змалювати Валенштайна й ті його наміри, що на них ми відчуваємо натяк уже в „Таборі“, автор використав навдивовижу майстерні засоби. Ми бачимо, як його злочин відходить назад, закритий величністю його образу, і пом'якшений надзвичайним зв'язком обставин. Ми бачимо, як саме ці забобони ще збільшують усі надприродні властивості його істоти; як глибоко трагічно обертаються на жахливу дійсність усі злочинні сни, що ними головнокомандувач бавився майже мимохіть; і ця дійсність призводить до загибелі його й усіх його прихильників.

Тут, справді, Шіллерові пощастило втілити свій ідеал—сполучити Шекспіра й Софокла, якщо цей ідеал взагалі можна здійснити. Як у Шекспіра, так і тут перед нами постають цілі юрми дієвих осіб, але їх уже не оформлено в лише білий або в лише чорний колір, як це трапляється в юнацьких драмах. Октавіо тут і винний, і невинний, як і сам Валенштайн; і Бутлер—не вбійник, а просто помстився над егоїстом, що, граючи людьми, як шахами, ганебно образив його найсвятіші почуття. І все вкупі утворює велетенську картину тридцятилітньої війни.

І, проте, цілий світ відокремлює Валенштайна від хронік Шекспіра. Не зважаючи на те, що тут далеко більше дієвих осіб і мотивів, цей твір, проте, безумовно, є нащадок Софоклівської трагедії. Так, у трагедії „Цар Едіп“ герой уже з самого початку стоїть не на верхів'ї своєї могутности, як це здається всім і як він сам гадає; ні, до нього вже наближується страшний удар, наближується падіння. Глядач бачить, як щораз вужче зашморгується навколо нього смертна петля. Лише сам засліплений герой не звертає уваги на всі пересторогі. Звичайно, дещо й відрізняє Валенштайна від Едіпа. Едіпа тримають у пазурах безмежні сили, руки тих богів, що вже з дня народження засудили його до жахливого злочину. Усі його зусилля врятуватися, запобігти цього злочину гинуть марно. Валенштайн хоча й вірить у те, що його долю нібито віщують зірки на небі, проте в дійсності його долю держать людські руки. І він гине не через сваволю богів,—його загибель є наслідок його власних вчинків.

17 березня закінчив Шіллер „Валенштейна", а 26 квітня ми чуємо, що він почав працювати над трагедією „Марія Стюарт".

Уже працюючи над попереднім твором, він угледів, що історичний матеріял потребував занадто багато зовнішнього дійства. А він хотів, щоб трагічне дійство поставало тут унутрішнє, з політичних подій. На його думку, для того, щоб твір наблизився до ідеалу трагедії, а саме— до її Софоклівської форми, трагічне дійство обов'язково повинно виходити з усього ланцюга політичних подій. І тому історія Марії Стюарт дуже приваблювала його. Цей історичний матеріял давав цілковиту можливість показати, як уже з самого початку дій над головою Марії Стюарт має смертний вирок. І, з цих міркувань, Шіллер зосередив усю дію на спробі врятувати засуджену жінку і, надзвичайно майстерно, до останнього моменту, вмів справляти на глядача враження, що її врятують.

У державі викрито багато змов визволити Марію та вбити королеву Лизавету. Судді помилково гадають, що Марія бере участь у цих змовах, і засуджують її до кари на смерть. Тимчасом Мортімер, небіж її тюремника, повернувся з Риму й з Франції, де він обернувся на католика. Він удає з себе її ворога, але в дійсності—це її палкий прихильник. Він хоче визволити її, але вона сама надсилає його з дорученням до лорда Лейстера, колишнього свого нареченого, а тепер фаворита Лизавети. Мортімер дуже неохоче виконує це доручення. Лейстер, справді, влаштовує побачення королев, але це побачення тільки прискорює загибель Марії, бо Лизавета гадає, що цим ображено її жіночу гордість.

Палке кохання Мортімера примушує Марію побоюватися навіть і цього єдино можливого ще засобу врятуватися; невдалий замах на Лизавету знову збільшує небезпеку для її життя. Лейстер холоднокровно приносить у жертву Мортімера і рятує себе. Марія перед неминучою смертю набуває надзвичайної величности: вона вважає, що смерть, до якої її так несправедливо засудила Лизавета, є справедлива кара за те криваве вбивство, що трапилося за часів її молодости. Отже, її гофмайстер, що його з цієї нагоди обернули на пастора, причащає її, і попрощавшися із своїми прихильниками, замирившися з своєю долею, вона вмирає. Лизавета ганебними хитрощами хоче скинути з себе відповідальність за той учинок, що його викликало її чванство, але кінець-кінцем вона залишається самітною, без жодного дружнього співчуття.

Отже, Шіллер дуже майстерно втілив і цей історичний матеріял, маючи на меті своєю обробкою наблизити історію до людности. Але в „Марії Стюарт" політичний момент поступається перед моментом сутички двох королев. Ця п'єса знову нагадує нам той розподіл світла й тіні, що ми його зустрічали в юнацьких драмах Шіллера вже за тих часів, коли ці тіні втратили свою яскраву визначеність. Навіть Мортімера повивають чари його пристрасти, романтичне сяйво штучно-радісного католіцизму, коли він, чесно дбаючи за добробут батьківщини, підтримує намір Берлея відокремитись. Знову почуття театральности набуває переваги в його творчості.

Це він довів і тоді, коли 16 квітня 1801 року з'явилася „Орлеанська Діва". Такий швидкий тем проботи пояснюється, поперше, тим, що Шіллер тепер краще опанував техніку писання, а подруге—тим, що він дуже чуло ставився до самої героїні цих подій. Його вабило завдання врятувати чесне ім'я нещасної пророчиці, яку зганьбив її земляк.

Але Йоганна, як історична особа, стояла для нього на другім пляні, на першім же стояла піднесена картина людськости, що її так укривав

глумом Вольтер. Знову й тут говориться про взаємини морального й похітливого в людині, про достоту людини; ця достота мусить найкраще позначитися в перемозі духа над повабом.

І тут знову історія подає лише матеріял, що його автор використовує, бажаючи втілити свою думку. Для того, щоб зробити зрозумілішими свої симболи, Шіллер сміливо показав замість дійсних історичних осіб і подій—ті події, що, на його думку, мусіли заступити їхнє місце, тобто події, вигадані його уявою. Невинну дівчину, всіма покинуту, спалюють на вогні, а в нього Йоганна вмирає на війні, смертю, що її уславили всі народні пісні, і переможні прапори батьківщини схиляються над нею. Ясно, що історичної правди тут не додержано. Так само, і накреслюючи трагічний образ Йоганни, автор не важив на історію. Симболом повстання похітливости проти духу, що наважився панувати, є в жінки—раптовий вибух кохання до Ліонеля.

Безумовно, і в цій п'єсі висувається наперед театральний елемент; з'являються духи, гримить грім, полискує блискавиця, Йоганна сама розриває свої кайдани. Усе це нагадує оперу, так само, як і пишна картина коронаційного походу. І Шіллер цілковито розумів те, що він чинив. І великому монологові Йоганни він свідомо надав ліричної форми що обертає його майже на арію. Він навіть хотів за допомогою музики посилити це враження. Усе це було потрібне і до певної міри гармонувало з тим поглядом, з якого він трактував цей матеріял. Історичні факти дали в розпорядження автора багато леґенд про надприродні події. Але розглядати це надприродне, як оману, не відповідало його меті. Так само він не міг убачати в нім лише забобони сучасників Йоганни. Для того, щоб показати боротьбу в самій людині, показати суперечність поміж духом, у царині якого панує свобода. і похітливістю, в царині якої панує пригнічення, в данім випадку, коли дієвою особою була проста незіпсована дівчина, пастушка,—ці всі речі були зайві. Тому тут чудесне мусіло здаватися дійсним, і не лише самій Йоганні, але й усьому оточенню й глядачам. Таким чином, ми вже переносимося з царини історії у царину історичної леґенди, середньовічної романтики. І недурно сам поет назвав свій твір „романтичною трагедією". Тому, що ідея цього твору постала з глибини унутрішнього Шіллерового „я".

Говорячи словами твору „про наївну й сентиментальну поезію", він мав на меті якомога досконаліше втілити „людськість",—сентиментальний поет, що його музою було поривання до ідеалу, розбив і переступив задля цієї мети всі межі дійсности. А це вже є романтика.

Звичайно, факти, що про них розповідає леґенда, не завжди відповідають фактам історичним. Ліричному піднесенню перших протистоять другі з силою своєї залізної мови і патріотизмом; і тому ця драма, що справляє величезне сценічне враження, проте не має такої зосередженої впливовости, як „Валенштайн".

У Шіллера постали сумніви: а чи не був успіх попередніх п'єс викликаний лише надзвичайною силою самого матеріялу? Опріч того, Шіллера щораз більш обіймало замилування античним мистецтвом. Це замилування й вищезгадані сумніви спричинилися до того, що в Шіллера постало бажання ризикнути змагатися з античною трагедією, використавши її власні засоби. Він хотів спробувати, чи міг би він, як сучасник Софокла, дістати нагороду за свої твори? Він гадав, що для цього він повинен завести в свої трагедії античний хор, як важливий допоміжний чинник. Опріч того, він не хотів повторювати попередніх помилок і наслідувати природу, а хотів дати все лише мистецьке й

символістично-ідеальне. Спочатку він намірявся працювати над сюжетом „Мальтійця", але натомість у травні 1801 року постала „Месінська наречена". 1 лютого 1803 р. її скінчено. Бажаючи зробити цей матеріял подібнішим до античного, він і сюди завів той фатум, що відограє таку величезну ролю в „Царі Едіпі"; але він поширював вплив цього фатуму й на всю античну трагедію.

Однак, для того, щоб утілити цю дію так, як того потребували його наміри, він переніс її не в античність, а в добу малознаних часів панування норманів у Сіцілії. Таким чином, він до певної міри мав можливість змішати ісламські, античні й християнські забобони; щоправда, тут використано занадто багато антично-поганських вірувань. Так само, як релігійні вірування осіб, переплутано й історичні події, що трапилися до початку дійства.

Герцоґ Месінський украв наречену свого батька, і за це старий прокляв весь його рід. Отже, два сини герцоґа з самого дитинства запекло ворогують, і лише батьківська рука стримувала цю ворожнечу. Перед тим, як у герцоґа мала народитися дочка, батьки бачили сон: батькові якийсь араб-астролог віщував, що дочка вб'є своїх братів; тимчасом матері якийсь манах, навпаки, сказав, що дочка примусить братів замиритися. Тому батько наказує забити новонароджену, а мати її врятовує і наказує виховати в манастирі. Полюючи, Дон-Мануель випадково зустрічає сестру і, не знаючи, хто вона, закохується. Дон-Цезар зустрічає її підчас похорон батька і теж закохується. Мати хоче замирити братів-ворогів і повернути до себе дочку, але Мануель устиг забрати свою нібито майбутню наречену і переховує десь.

Драма починається саме спробою матері замирити синів. Зворушені її докорами, брати стискають оден одному руки. Щаслива мати розповідає їм, що незабаром вона обійматиме свою дочку, а сини обіцяють привезти їй сьогодні ж своїх наречених, бо люди Цезаря вже знайшли, мовляв, сліди Беатріси, і він навіть привітав її, як свою майбутню дружину. Але дочку Ізабелли, як вона гадає, вкрадено, і сини поспішають розшукати її. Мануель передчуває тайну. Він знаходить Беатрісу під захистом людей свого брата і заспокоює її. Він починає її розпитувати, і його передчуття стверджуються. Але раптом убігає Цезар і, бачачи свою наречену в обіймах брата, забиває його. Беатрісу, знесилену, приводять до Ізабелли, і там вона з жахом чує, що мати її є одночасно й матір Цезаря й Мануеля. Тимчасом люди Мануеля приносять його труп. Ізабелла проклинає віщунів, не передчуваючи, що їхні віщування здійснюються. Лише тепер зрозумів Цезар правду. Після короткої душевної боротьби він убиває себе, щоб спокутувати гріх і розділити з забитим його долю. Шіллер сам говорив, що вперше „Месінська наречена" справила на нього враження справжньої трагедії, і Ґете погодився з цією думкою.

Безперечно, тут ми маємо художній твір найвищого стилю. Але так само, як „Іфігенія" і „Тассо" Ґете, вони потребують освіченого глядача. Такої чарівної мови ми не зустрічаємо в жоднім творі Шіллера, а хорові пісні справляють надзвичайно привабливе враження. Проте, не зважаючи на всю майстерність, „Месінська наречена" не відновила античної трагедії, і хор не прищепився на німецькім кону. Хоча Шіллерівський хор до певної міри й наближається до античного, однак, неможна не визнати, що йому бракує головного—музики. І тому він сам був змушений передати слова хору одному виконавцеві. Ми почуваємо, що хорова драма існувала лише один раз і вдруге не відродиться. Далі, друга складова частина античної трагедії не могла тепер бути провідною

думкою драматичних творів. Запитаємо, наприклад, чи була „Месінська наречена“ трагедія фатуму, а чи трагедія характерів, або одночасно і те, і друге? Обмірковуючи долю й тип Ізабелли, ми скажемо, безумовно, перше. І прокляття діда, і сни батьків—усе здійснюється, і всі заходи матері, що мають на меті запобігти лихові, лише прискорюють нещасні події. Але Ізабелла—це лише одна частина драми. Друга складова частина—це стара тема про братів-ворогів, яка сама собою не має нічого спільного з будь-яким фатумом. У цій драмі „Бурі й натиску“ Фатумом можна з'ясувати лише дещо: але той факт, що улюбленця обох братів є рівночасно й сестра, не збільшує провини Цезаря. Адже він ніколи не думав про те, щоб ухилитися від Фатуму, і тому тут немає жодної перемоги цього Фатуму. Отже, тут є дві драми, і в обох—трагедію Фатуму й трагедію характерів—неможна відокремити одну від одної. Вони щільно сплітаються одна з одною. Уже саме це сполучення викликає сумніви. Але є дещо далеко гірше: саме розуміння Фатуму не відповідає нашим часам. У Софокла ця віра постає з релігійних звичаїв, так само й християнський Фатум можна базувати на релігії. Але Шіллеровський Фатум не має релігійного характеру: він залежить або від поглядів автора, або від дієвих осіб, бо в деяких дрібницях він має риси лукавства, а часом і дріб'язковости. (Сон Ізабелли був сприятливий; пригоди, що перешкоджають своєчасно дізнатися кривди, хоча й уґрунтовані, проте вони дріб'язкові). Через усе те—враження, що їх справляють окремі моменти п'єси,—непогоджені. Таке сполучення трагедії Фатуму з трагедією характерів було б правдивіше, якщо б і Шіллер суворо провів лише одну думку, а саме—думку про спадковість, і обернув її на двигуна всього дійства. Адже „Примари“ Ібзена, побудовані саме так, обернулися на сучасну трагедію Фатуму. Але двох снів занадто мало для того, щоб на них збудувати криваву загибіль цілого роду. Хто надіслав ці сни? Бог, боги? Ні, саме Фатум надіслав їх. Але такий Фатум є цілком вигадана сила; ні в автора, ні в дієвих осіб ми не почуваємо твердого переконання, що така сила існує.

Так само і „Вільгельм Тель“ мав на меті змагатися з античною трагедією. Цей матеріял Гете хотів утілити в епічній формі, та й та форма, що її надав Шіллер своїй п'єсі, також не позбавлена епічности. Перша дія малює нам яскравими фарбами пригноблення швайцарців. На однім боці ми бачимо Штавфахера, Фюрста й Меланхтона, а на другім—майбутніх рятівників.

Три представники великих кантонів засновують у Рютлі першу сільську громаду та обговорюють заходи скинути фогтів. Тель не виконав безглуздого наказу фогта—і фогт Геслер за це примушує його збити стрілою яблуко з голови власного його сина. Далі він хоче схопити його, щоб уникнути другої стріли, якою Тель націляється в нього. Телеві щастить визволитись, і, бажаючи оборонити свою жінку й дитину від помсти тирана, він його вбиває. На цім закінчується вигнання решти фогтів. Тут автор протиставить Теля і батько вбійника, щоб показати різницю поміж учинком Теля, до якого його примусили, та вбивством Йоганна, що було наслідком хоробливого честолюбства. Уставне дійство малює нам, як минули старовинні часи, коли керував один, і надійшли інші часи, коли нарід дозрів і, спираючись на власні сили, сам хоче керувати своєю долею. З цією дією сполучається любовний епізод Руденца й Берти. Сам собою він не цікавий, але неможна сказати, що він не має жодної ваги; він дав Шіллерові нагоду висловитися у віршах про святий острів, про невинну країну; саме цим його, сентиментального поета, і привабив цей матеріял.

Тут не помітно гострої суперечности поміж формою й змістом, як у „Месінській нареченій". Там хор мусів „нове суспільство обернути на поетичне старе; за допомогою хору автор хотів відновити палаци, вивести суд під голе небо, відкинути все штучне, що постало в людині й навколо неї". Але цей засіб сам був штучний. У „Вільгельмі Телі" ми бачимо швайцарські гори, озера, луки, над Рютлі сяє сонячне проміння. Прості, нехитрі люди дбають за добробут свого народу, радяться й працюють, як один, задля цієї мети. Національній темі відповідають легкі форми; мова, зберігаючи тон Шіллера, проте має народній кольорит. Не дивно, що ця п'єса незабаром обернулася на драму і скорила Шіллерові всі серця. „Вільгельм Тель" обернувся на могутнього носія почуття німецького патріотизму, хоча, звичайно, поет і не мав цього на меті. У ньому чутно заклик до боротьби за свободу. Крім того, величезне театральне враження справило й те, що Шіллер досконало опанував мистецтво розташовувати великі маси, майстерно змалював ландшафт і влучно передав народній характер кону. Шіллер дістався верхів'я своєї сили.

Але він не передчував, що смерть уже поклала на нього свою руку: за кілька тижнів по закінченні „Вільгельма Теля" він розпочав працювати над „Дмитром". Це—боротьба поміж невтомним генієм, що поривається вперед, і впертою невблаганністю Долі... Майже закінчені два акти, численні нариси, схеми, шкіци прозою, нотатки, що їх автор робив вивчаючи історію й психологію народів, дають нам картину процесу його творчости, розповідають, як він опрацьовував спочатку силу-силенну матеріялів і лише після того починав їх утілювати в драматичний твір. Нескінчені уривки доводять, що Шіллер мав на увазі створити щось величне, чому міг дорівнювати лише „Валенштайн".

Картина польського сойму мала в одній сцені показати, як надзвичайно заплутане становище Польської республіки спричинилося до появи Дмитра і нібито дало йому право протендувати на російський трон. Ця картина була найкраще й найсильніше з того, що утворив Шіллер і взагалі історична драма. Проблема спадкоємця трону, що, твердо віруючи в своє право, вдирається на чолі чужоземного війська в свою батьківщину, привласнює царську корону і лише тоді дізнається, що він мимохить усіх одурював, а тепер цілком свідомо повинен усіх дурити,— ця проблема сама собою є найтрагічніша з усього того, що можна взагалі вигадати. Ніколи ще німецька література й особливо німецька драма не зазнали такого лиха, як передчасна смерть Шіллера.

Отже, від „Бурі й натиску", від революційного реалізму „Луїзи Міллер", він дійшов до великої історичної драми. Далі, надзвичайно майстерно він утворював сценічні твори, що їх потребував кін, і мав повернутися до високого стилю „Валенштайна". Але його мистецтво вже було дозріле для того, щоб не менш розвинений матеріял укласти в рямці одної драми, міцніш сполучити ідеалістичне офарблення цілого з реалістичними складовими частинами. Найближче майбутнє належало не Гете з його літературними драмами, а Шіллерові, як майстрові сценічної п'єси. Драма бо перш за все належить сцені, і вірно може служити їй лише той, хто вміє відчувати мистецтво актора. „Іфігенію", „Тассо" тепер лише читають, а „Валенштайна" й „Марію Стюарт" виставляють на театрі.

Шіллерові часто закидали, що він занадто все вмотивовує, а герої його забагато розмовляють. Він і сам це знав. Але перше відповідало його сильному темпераментові. Він, орієнтуючись на ціле, не дуже дбав за подробиці; друге постало через його замилування античними зразками, через це теорія мистецтва мала занадто великий вплив на нього.

Звідси постало і ідеалізування цілого, і нагромадження сентенцій. Мистецтво Шіллера є мистецтво Ренесансу. Тут знову стикнулися античне з сучасним. Розвій XIX століття куди більше віддалив нас від Ренесансу, аніж гадали ваймарські велетні, але це не заважає визнати, що трагедія Шіллера є найвище верхів'я німецької драми.

Переклад з Busse, Das Drama,
2-te Aufl. 1922, стор. 47—73 (скорочено).

БІБЛІОГРАФІЯ

НОВИЙ ЕВРОПЕЙСЬКИЙ ТЕАТР ВІД ДОБИ ФЕОДАЛІЗМУ ДО ДОБИ ПАНУВАННЯ ПРОМИСЛОВОГО КАПІТАЛУ

Зважаючи на те, що література з історії европейського театру до XVIII століття надзвичайно багата і рівночасно далеко приступніша, аніж література з питань, що їх порушують попередні відділи нашої книги,—ми наводимо нижче лише оглави найважливіших робіт, залишаючи читачеві самому доповнити цей список, якщо його зацікавлять будь-які подробиці. Загальні відомості з історії театру зазначеної доби можна знайти в уже вище згадуваних книжках: Морозов П.—„История драматической литературы и театра", ч. I, СПБ, 1903; Тиандер К. Ф.—„Очерк истории театра в Западной Европе и в России". (Вопросы теории и психологии творчества, редакция Б. А. Лезина т. III, Харьк., 1911). „Очерки по истории европейского театра", под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Античность, средние века и возрождение. Изд-во „Academia", Пгр. 1923.

Середньовічний театр. Веселовский Алексей.—„Старинный театр в Европе". М., 1870. Застаріла, а проте до цього часу цінна, побудована на поглядно широкому матеріялі робота (поруч західньо-европейських обслідувано і факти театрального порядку слов'янських народів). Паушкин М.,—„Средневековый театр". М. 1914 Популярний, жваво написаний нарис, що знайомить з зовнішніми фактами життя середньовічного театру і драми, не даючи, проте, спроби їх соціологічно тлумачити.

Старовинний театр на Україні. Кисіль Ол.—„Український театр". „Книгоспілка", 1925, стор. 13—44; Петров М. І.—„Очерки из истории украинской литературы XVII — XVIII века. Киевская искусственная литература XVII—XVIII века преимущественно драматическая". К., 1911. Викладом загальноприступний підручник; містить історію шкільної драми з 1631—1796 р.р. У число київських драм потрапили й драми не-київського походження; Резанов В. І—„Драма українська. І. Старовинний театр український". Видав Українська Академія Наук. Широке видання, розраховане на 9 томів: 1. Сценічні вистави у Галичині; 2. Теорія драми в шкільних латинських піїтиках; як устатковувано сцену; 3. Шкільні дійства великоднього циклю; 4. Шкільні дійства різдвяного циклю; 5. Драми про святих; 6. П'єси характеру „мораліте"; 7. Драми на історичні сюжети; 8. Українська драма в Росії; 9. Як почалася на Україні драма побутова (інтермедія та інтерлюдії). Досі вийшли з друку лише I, III-й, IV-й та V томи. Київ, 1926-1927. Матеріял, поданий тут, частково видруковано в попередніх працях проф. В. І. Резанова (рос. мовою): „Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII—XVIII в." Нежин, 1907; „К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов" Нежин, 1910; „Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов", Москва, 1910 и др. Досліди і тексти, видані проф. Резановим, є вкупі з працями ак. В. Н. Перетця — один з основних підручників для того, щоб вивчити наш старовинний театр.

Старовинний Московський театр. Тихонравов Н. С.—„Начало русского театра и первое пятидесятилетие русского театра" (дві статті) в творах Н. С. Тихонравова, т. II, М., 1898, стр. 52—119; Варнеке Б. В.—„История русского театра", ч. I, XVII и XVIII в. Каз., 1908. (Або нове видання). Тут, між іншим, є покажчик літератури з окремих питань; „История русского театра", под ред. В. Каллаша и А. Эфроса, т. I, М., 1914, к-во „Об'единение". Багатий ілюстраційний матеріял. Колективна праця; виклад доведено до кінця XVIII ст.; „Московский театр при царе Алексее и Петре". Материалы, собранные С. К. Богоявленским. М., 1914. Тут видруковано найцінніші архівні матеріяли, що заводять у гущавину життя старого російського театру; „Старинный театр в России XVII — XVIII ст.". Сб. статей под ред. ак. В. Н. Перетца Изд-во „Academia". СПБ, 1923.

Англійський театр за доби Шекспіра. Варшер С.— „Англійський театр часів Шекспіра", М., 1899 (є нове видання). Статтю в більшій її частині використано в цій книзі; Сильверсван В. К.—„Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму". (Сборник историко-театральной секции), т. I, ПГР, 1918; Мюллер В. К.—„Драма и театр эпохи Шекспира". Изд-во „Academia" Рос. Инст. Истор. Иск., Лгр., 1925. Фриче В. М.—„Шекспир. Критико-биографическая серия", ГИЗ, 1926 Для роботи над окремими Шекспірівськими п'єсами дуже корисні вступні статті до збірки творів Шекспіра

в російських перекладах, за ред. С. А. Венгерова, вид. Брокгавз та Ефрон, СПБ, 1902, 5 томів. Тут багатий ілюстративний матеріял.

Еспанський театр XVI—XVII ст. Праця, яка мала б узагальнювати питання про старо-еспанський театр, російською мовою, опріч статтів Д. К. Петрова й А. А. Смірнова у вищезгаданих „Очерках" (стор. 179—206), вид. „Academia" — немає. Для того, щоб зазнайомитися з еспанськими драматургами, корисні російські переклади Кальдерона (пер. Бальмонта, 3 вип. М., 1900—1912, перекладено 6 драм); Лопе де-Веґи (пер. Юр'їва за ред. М. В. Ватсон, вид. „Просвещение"—2 драми); Тірсо де Моліни (пер. В. Пяста, за ред. Б. Кржевського, изд. „Petropolis", 1923—одна п'єса: „Дон Хиль — зеленые штаны"; цінна вступна стаття редактора). Про інші давнішні російські переклади не згадуємо. З дослідів еспанської драматургії XVII в. можна ще назвати праці Д. К. Петрова: 1) „Очерки бытового театра Лопе де-Веґи", СПБ., 1901, и 2) „Заметки по истории староиспанской комедии", ч. I, СПБ, 1907.—Відомості про Еспанський театр XVII ст. дає така брошура: „Испанский театр XVII ст. Введение к спектаклям старинного театра", 1911—1912.—статьи Н. Дризена, К. Миклашевского, Н. Евреинова, СПБ, 1911, але здобути її тяжко. З чужоземних праць заховує своє значіння книга Schack Ad., Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Berlin, 1845—1846, 3 томи.

Французький театр XVII ст. Манціус К.—„Мольер. Театр, публика, актеры его времени". Пер. с франц. ГИЗ. М., 1922; Клейнер И.—„Театр Мольера, анализ производственной деятельности". Пред. В. Филиппова, Гос. Ак. Худож. Наук. М., 1927. Для того, щоб зазнайомитися з репертуаром цього театру, крім п'єс Корнеля, Расіна, Мольєра й ін. (для Мольєра є вид. російських перекладів за ред. Венгерова, вид. Брокгавз-Ефрон, аналогічне вищезазначеному виданню Шекспіра, з вступними статтями й великою кількістю ілюстрацій), назвемо ще статті Олексія Веселовського (в книзі „Этюды и характеристики", изд. 3-е, М. 1907, стор. 78—123), Юрія Веселовського (див. його книгу „Литературные очерки", т. I, вид. 2-е, М. 1910; Жан Расін, стор. 60—147; т. 2-й, М., 1910; Пьер Корнель, стор. 35—68), Батюшкова Ф. Д.—„Корнелев „Сид", историко-литературный анализ пьесы (Журнал Министерства Народного Просвещения, 1895, № 8, стр. 361—415). Женские типы Расина („Северный Вестник", 1896, № 7—8 и отд. СПБ 1896). Про французьку драматургію XVIII ст. з марксівського погляду, див. ст. Плеханова Г. В—„Французская драм. л-ра и живопись XVIII в. с точки зрения социологии", в збірці його статтів „Искусство", вид. „Новая Москва", 1922, стор. 107—114.

Італійський театр XVII ст. Вернон Ли—„Италия. Театр и музыка". Москва, изд. Сабашниковых, 1915; Фриче В. М.,—„К. Гольдони. Общественное значение его комедии" („Голос Минувшего", 1913, № 4, 5—44), Мокульский С.—„К. Гольдони". Сборник „О театре", Временник Отдела Истории и теории театра Г. И. И. Лгр., 1926, стр. 60—99. Rabany Charles.—„Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle". Carlo Goldoni. Paris., 1896; Гвоздев А. А.—„Общественная сатира Карло Гоцци". Журн. „Северные Записки", 1915, кн 10, стр. 124—131; Гвоздев А. А.—„Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа". Сборник статей его „Из истории театра и драмы", ПБ., 1923, изд. „Academia", стор. 25—53. Вступні статті до перекладів п'єс Гольдоні й Гоцці у вид. „Всемирной Литературы"; Philippe Monier—„Venise au XVIII siècle". Paris, 1914.

Німецький клясичний театр XVIII ст. Російські підручники, за винятком розділу у вищезазначеній книзі Тіяндера, присвячені не історії німецького театру XVIII ст., а драматургії і драматичним теоріям Лесінґа, Ґете і Шіллера. З них ми звертаємо увагу читачів на статті Ф. Мерінґа і Кавтського; скороченими їх наведено в книзі „Искусство и литература в марксистском освещении", складеній Б. Столпнером і П. Юшкевичем, ч. 2, М., 1925, стор. 170—216. Опріч того, див. Франц Мерінґ—„Мировая литература и пролетариат", зб. статей. ГИЗ, М., 1924 (статті про Лесінґа, Шіллера і Ґете). З теоретичних статтей цієї доби корисно простудіювати статті самого Лесінґа, зібрані в його книзі „Гамбургская драматургія" (найкращий російськ. переклад Разсадина, коментований, вид. Солдатенкова, М., 1883).

З чужоземних праць див відповідні розділи в книгах: Ch. Gaehde—„Das Theater (aus Natur und Geisteswelt. Leipzig, 1908)" і F. Michael, „Deutsches Theater", а також книжку B. Busse,—„Das Drama", вид. 2-е, вип. III, 1922); розділ про Шіллера частково використано в нашій книзі. Слід порадити також нову книгу Adolf Winds—„Geschichte der Regie". Berlin, 1925, з ілюстрац.

Примітка. Для того, щоб зазнайомитись з історією драматичної літератури опріч текстів самих письменників, корисно звернутися до підручників історико-літературного змісту. З них російською мовою можна порадити „Очерки по истории западно-европейских литератур" П. Когана; „Очерк истории западных литератур" В. М. Фриче (вид. 3-є, „Пролетарий"); в українськім перекладі є „Історія західньо-европейських літератур" Луначарського (ДВУ, 1926) і „Лекції з історії зах.-европ. літератур" Стороженка. Українських перекладів творів всесвітньої літератури, покищо небагато. З Шекспіра ще П. Куліш переклав „Отелло", „Троїл та Кресида", „Комедія помилок" (вид. 1882 р.); М. Старицький переклав „Гамлета" (1882). Є також: „Коріолан", переклад Куліша П. А., 1900; „Макбет", „Приборкана гостроуха", його ж

переклад, з передмовою І. Франка, 1900 р.; „Антоній та Клеопатра", „Юлій Цезар", (1901), „Багато галасу з нічев'я", „Король Лір", „Міра за міру", „Ромео й Джуллєта", (усі вид. 1902 р., з передмовами І. Франка); „Макбет" та „Гамлет" переклав також О. Федькович (писання т. III, ч. 2, 1902); з Шіллера перекладено „Розбійники" (пер. О. Черняхівського, 1911), „Марія Стюарт" (пер. Б. Грінченка, 1901), „Вильгельм Тель" (пер. Грінченка, 1911), „Орлеанська Діва" (пер. Стешенка, 1906); з Ґете перекладено —„Іфігенія в Таврії" (пер. В. Ріленка, 1895), „Фавст" (пер. Франка, Загула та Улезка) та інш. Більшість цих перекладів застаріла як з боку мови, так і з боку технічних засобів перекладу. Треба сподіватися, що клясичні твори світової літератури незабаром постануть перед нашими читачами в новім вигляді.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ЗАГАЛЬНІ РИСИ НАЙНОВІШОГО ТЕАТРУ ЕВРОПИ ВІД ДОБИ ПРОМИСЛОВОГО КАПІТАЛІЗМУ ДО ПРОЛЕТАРСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Вступні зауваження

Кінець XVIII і перші десятиліття XIX ст. в Європі були тою добою, коли її окремі країни перейшли до нової фази розвитку суспільства, а саме—до промислового капіталізму. В Англії початком цієї ери можна вважати вже другу половину XVIII ст., кількома десятиліттями пізніш і Франція вступила на такий самий шлях; з 40-х—50-х років XIX ст. такі самі зміни відбулися і в Німеччині, а з 60-х років — і в Росії і т. далі. Ми знаємо, як відбилася така відміна економічної бази на соціяльно-політичній царині: після промислового перевороту в Англії, після Великої революції у Франції буржуазія обертається на міцну й владну клясу. У середині XIX ст. буржуазний режим остаточно встановлюється в більшій частині Европи. Про колишню „третю верству" колись говорилося: „вона була нічим, вона повинна стати всім". Мрія втілилася в найреальнішу дійсність.

Отже, початок XIX ст. був ще переходовою добою. Оформлення в царині мистецтва психологія промислової буржуазії набула лише в середині століття, коли в мистецтві запанував художній стиль, відомий під назвою „реалізму". Подібно до інших художніх стилів, реалізм не був лише „літературний напрямок". Це є складна ідеологічна надбудова. Спираючись на сучасні здобутки природничих та соціяльних наук, він обіймає філософію, суспільство, естетику, літературу. Він панує в них, поки сам не починає розшаровуватись і відмінятися, в міру того, як в Європі відбувається новий перехід від промислового до фінансового капіталу й імперіялізму наприкінці XIX і на початку XX ст.

Яка ж доля спіткала театр за цієї доби, останньої з тих, що належать уже історії, а саме—за доби панування промислового капіталу в Європі?

Наукову історію европейського театру за XIX і за початок XX ст. ще не написано. Ще ніхто не об'єднав у щось суцільне всі факти й прагнення, що панували в житті театрального мистецтва окремих европейських країн цієї доби. І проте, вже тепер можна висловити деякі міркування загального характеру. Якщо до XIX ст. европейському театрові доводилося часто-густо боротися за своє існування і навіть відчувати весь тягар поразки в цій боротьбі (згадаємо окремі випадки, коли театр забороняли, напр., в Еспанії, в Англії),—тепер театр увійшов у культурне життя Европи, як невідбирана його частина. Можна було зменшувати кількість театрів (напр., у Франції, декретом 29 липня 1807 року закрили 25 паризьких театрів, і залишили лише 8, тимчасом у Парижі ще 1791 року їх було 62), але зовсім скасувати театри вже було немож-

ливо. Можна було забороняти окремі п'єси, але не було жодних заходів проти того, щоб ці заборонені п'єси не з'являлися на кону іншої сусідньої країни. Щораз важче було заткнути рота драматургові. Відмінилося й становище актора. За колишніх часів, підчас феодалізму й панування торговельного капіталу, актор був останній парія в европейськім суспільстві. Для церкви він був і залишався прислужником диявола. Мольєра відмовилися ховати за законами церкви, а багато пізніш (1730 року) так само відмовилися поховати й Андрієнну Лекуврер. Ще знаменитий французький актор Тальма (1763—1826) на собі зазнав такого ставлення до акторської професії (священики відмовилися повінчати його, бо він був актор). Лише XIX ст. знято нарешті з акторів тавро громадської догани. Актора виправдали й почали шанувати. Знамениті французькі актори Тальма й Фр. Леметр (виконавці романтичного репертуару, 1800—1876), артистки Жорж (1787—1867) і Рашель (та, що відродила трагедію на французькім кону (1820—1858), трагік Муне-Сюллі і комік Коклен (друга половина XIX ст.), або знамениті англійці Едмунд Кін (1787—1833), Макреді (1793—1873), Генрі Ірвінґ (народився 1838, мав успіх з кінця 50 р. р.), італійці: Аделаїда Ристорі (нар. 1822), Ернесто Россі (гастролював у Росії з 1877 р.), Т. Сальвіні (гастролював у Росії 1882 р.), негр Айр Ольдрідж (умер 1859 р.), що його гра так захоплювала Т. Шевченка; українські – Щепкін (українець з походження, але актор російського кону), Кропивницький, Садовський, Заньковецька; російські—Мочалов, Федотова, Єрмолова, Савіна й інші,—всі ці імена не менш знамениті в культурній історії XIX в., аніж прізвища великих учених, поетів або художників інших мистецтв.

І проте, дарма, що сотні людей багато говорили, яке велике й важливе значіння має театр, як він впливає на суспільство (його дуже красномовно звуть „катедрою", „храмом мистецтва"), XIX століття неможна назвати блискучою добою його розвитку. Здавалося б, що все гаразд. Драматична продукція щоразу зростає. Щоправда, немає нового Шекспіра, ані нового Лопе де-Веґи. Але у Франції є романтична драма Гюґо („Кромвель", 1827, „Ернані", 1830), Дюма-батька („Генріх III та його двір", 1829, „Антоні", 1831); реалістична драма і комедія Скріба („Бертран і Ратон", 1833 і багато інших), Дюма-сина („Дама з камеліями", 1852), Ож'є („Зять пана Пуар'є", 1854), ново-романтична (Сарду—почасти, і особливо Ростан), весела комедія Лябіша, оперети Оффенбаха з текстом Мелляка й Галеві („Прекрасна Олена", 1865), натуралістична й „соціяльна" драма Анрі Бека, Фр. де-Кюреля, Бріє, Ерв'є, Донне, Декава і ін.—аж до символістичної драми Метерлінка й ін. У Німеччині, слідом за Клайстом („Пентезілея", 1808, „Кетхен з Гайльброну", 1810, „Розбитий глечик", 1811), представниками драми „Фатуму"—Вернером і Мюльнером, ідуть талановиті епіґони романтизму—Ґрільпарцер („Прамати", 1817, „Сапфо", 1818, „Хвилі моря й любови", 1831), Гальм, Раймунд, Імерман („Мерлін", 1832), за ними—поет психологічних і соціяльних проблем Фр. Геббель („Юдит", 1840, „Геновефа", 1841, „Марія Магдалена", 1844, „Нібелунги", 1862), представники молодої Німеччини, еволюціонери-різночинці, Ґуцков („Урієль Акоста", 1847), Лявбе; постає таке велике явище мистецтва, як музична драма Ріхарда Ваґнера („Нібелунґів перстень", 1876, „Парсіфаль", 1882); нарешті, постає театр натуралістичної драми Гавптмана („Перед сходом сонця", 1889, „Свято миру", 1890, „Ткачі", 1892); однак, цей театр вагається поміж натуралізмом і символізмом („Затоплений дзвін", 1896, „Ганнуся", 1893), і поруч нього набуває загально-европейського імени Зудерман („Честь", 1886, „Загибель Содому", 1891, „Батьківщина", 1893); кінець віку висуває нові

імена—Шніцлера, Гофманстала, Ведекінда й багатьох інших. По скандінавських країнах, після романтика, данця А. Еленшлеґера (1779—1850), ми бачимо Б'єрнстерне-Б'єрнсона („Понад наші сили") і найвпливовішого драматурга (можна було б сказати—найвпливовішого з усіх поетів взагалі) всієї Европи другої половини XIX ст., норвежця Ібзена („Бранд", 1886, „Нора", 1879, „Ворог народові", 1882, „Росмерсгольм", 1886, „Коли прокидаємось ми, мерці", 1900); з ним іноді змагається шведський драматург Стріндберґ („Графіня Юлія", 1888). Німецькі прихильники вважають цього останнього вкупі з Ведекіндом і трохи занедбаним автором „Смерти Дантона", німцем Бюхнером,—за одного з попередників і навчителів експресіонізму. Англія дає не таку блискучу картину. Там лише наприкінці XIX і на початку XX ст. з'являються драматурги, цікаві й для континенту, напр.—Бернард Шов. Слов'янські країни також можуть пишатися дечим. У Польщі початку XIX ст. ми маємо романтиків Словацького (український кін добре знає його „Мазепу") і Красинського, а наприкінці цього століття — талановитих, хоча й зовсім неподібних один до одного, модерністів—Ст. Пшибишевського, Яна Каспровича й Виспянського. З російських драматургів другої половини XIX ст. найвідоміший був Л. Толстой, що вславився своїм твором „Влада темряви". 1903 року на кону одного з віденських театрів 500 разів виставили „На дні" Горького. Якщо не боятися занадто стомити своїм списком читачів, можна згадати ще й про Італію, де поруч модерніста (теперішнього фашиста) Ґабріеле д'Аннунціо („Мертве місто", 1898, „Джоконда", 1899, „Франческа да-Раміні", 1902, „Дочка Йоріо", 1904) й ін.— є також і популярні за своїх часів Джакозо й Діс. Роветта; про Еспанію, що з її драматургів наші читачі можуть знати Тамайо і Бауса („Нова драма", 1867), Хозе Ечегерая („Великий Галеотто", 1881), Хасінто Бенавенте („Гра інтересів") та ін. Але нема рації нагромаджувати на цих сторінках щоразу нові імена й дати. Ясно, що драматична творчість XIX ст. кількістю не поступається попередньому XVIII століттю. І, проте, ми щораз частіш чуємо скарги на брак відповідного репертуару. Акторів та режисерів не задовольняє те, що пропонують їм драматурги, а драматурги з обуренням говорять про ті вимоги, що ставлять їм режисери й антрепренери.

Цікаво, між іншим, зазначити, що згадані вище великі актори XIX в. від Ірвінґа й Айри Ольдріджа до Сальвіні й Россі, найбільший успіх мали, виконуючи ролі не сучасного їм репертуару, а репертуару минулих епох. Щоправда, театральна дійсність не всюди так відірвалася від літературної сучасности; розрив не відбився в молодших з культурного й театрального боку країнах, як напр., у Росії або на Україні. Але на початку XX ст. він позначився й у Росії. Великий актор частогусто не має чого робити в сучаснім йому репертуарі. Рашель звертається до „Федри" Расіна і відроджує на кону, який нещодавно завоювали романтики, клясичну трагедію XVII ст.; Муне-Сюллі найбільший успіх мав в античній трагедії; Ірвінґ, Россі, Ольдрідж, Сальвіні, Барнай, Поссарт найбільший успіх мали в Шекспірівській драмі; Сарра Бернар від Дюма-сина й Сарду весь час поривається до Расіна („Федра") й до Шекспіра (виконує ролю Гамлета 1897 року). Нарешті, надходить момент, коли „великі актори" взагалі починають зникати. Західня Европа наших часів знає цілу низку славетних імен режисерів-постановників. Що ж до імен її акторів, міжнародній всесвіт їх не знає тепер. Може самий лише Сандро Моїсі (виконавець Едіпа й інших ролей у театрі Макса Райнгардта) має змогу гастролювати в Европі так, як гастролюють оперові співаки й піяністи.

А кількість театрів щоразу зростає. Вони постають у найглухіших закутках Европи. Паралельно тому зростає й кількість глядачів. На постави витрачають щораз більші кошти. Поруч рутинних театрів постають театри, де дуже уважно обмірковують кожну подробицю з тексту виставлюваної п'єси, де кожну ролю, навіть другорядну, творять. Колишні „амплуа", сценічні трафарети поступово зникають. Можна було б гадати, що европейський театр наближується до якогось великого синтезу всього попереднього театрального розвитку, засвоює набутий досвід усіх країн усіх епох, аж до театральної спроби античного світу й народів Сходу. Кінець XIX ст.—це доба жвавих режисерських шукань, найцікавіших спроб, надзвичайної репертуарної розмаїтости... Але такі думки були б помилкою.

Ця синтеза—цілковита ілюзія. Жодної синтези немає: на вустах акторів, режисерів і театральних критиків щораз частіше з'являється одне слово: криза.

Криза театру—ось до чого призвели на початку XX століття всі попередні десятиліття його розвитку. Цей розвиток зайшов у суточки. Те, що нам може здаватися синтезою, у дійсності є найбезнадійніший еклектизм. Цілковита неможливість створити свій власний „великий стиль" у театрі призводить до потреби блукати по країнах, по віках та по народах, благаючи в них хоч трохи тої життьової сили, яка могла б поставити на ноги напівмертвий европейський театр. Італійська commedia dell'arte, театр маріонеток, китайський, японський, індуський театри, еспанська й англійська сцена кінця XVI й початку XVII ст., театр Мольєра й т. д. — у всього цього хтять запозичати; все це повинно, на думку сучасних діячів театру, навчити засобів сценічного впливу на глядача, навчити, як об'єднати театральну авдиторію в одне ціле. Адже театрові Шекспіра чи Лопе де-Веґи щастило досягнути цього? А хіба глядачі цих театрів не були клясовими ворогами? Наприкінці XIX ст. театрові дуже рідко щастить досягнути цієї мети. Кожен театр має свою особливу публіку. Про „всенародній" театр можна лише мріяти. По різних місцях постають такі „всенародні театри". Байретський театр, що виконує музичні драми Ваґнера, на думку його фундаторів, мав бути одним із таких театрів. Однак, потрапити до нього „народові" далеко важче, аніж свого часу в московський „загальноприступний" художній театр, приступний для всіх крім так званого „народу". Теоретики за своєю звичкою повторюють слова про соціяльну ролю театру, не помічаючи, що він давно вже втратив цю соціяльну ролю, що вона існує лише в теорії, або ще в історії минулих епох театрального життя.

Що ж призвело театр до цієї кризи? Ця криза позначилася в тім, що театр утратив своє попереднє громадське значіння, в тім, що театральне мистецтво занепало. Про це яскраво свідчать факти, що їх наводить у своїй книзі Керженцев.

Театр був, і на початку XIX ст. ще залишався деякий час, могутнім засобом клясової боротьби. Таким зустріла його доба французького романтизму або доба „молодої Німеччини" (30-ті, 50-ті роки). За другої половини XIX століття він уже втрачає це значіння. Він обернувся на торговельно-промислове підприємство, що працює для потреб ринку. Ця відміна його стратила.

Ріхард Ваґнер передбачав це ще 1849 року. Він писав: „Справжньою суттю мистецтва тепер є індустрія, його метою є зиск, його приводом—розвага для тих, хто нудиться". Передчуття Ваґнерові здійснилися цілком. „У Парижі",—каже Стріндберґ,—„театр обернувся на торговельно-

промислове підприємство, де головна пружина є капіталіст. Далі антрепренер підбирає популярних акторів, замовляє їм ролі, виїздить на „дівах",—і так постає ціла драматургія для дів, з Пальєроном і Дюма на чолі. А якщо в п'єсі немає ролей для знаменитих акторів,—таких п'єс просто не приймають до репертуару. „Тепер, каже один із французьких театрознавців 80-х років XIX ст. Муане,—ми, здається, дійшли апоґею сценічної розкоші: кожен театр змагається з своїми сусідами. Деякі феєрії виставляють до трьохсот разів. П'єса видовищного типу—це спекуляція, що на ній директор театру може або звестися на ніщо, або нажити ціле багатство".

Через те, що театр обернувся на капіталістичне підприємство, в його природі відбулася ціла низка істотних змін.

XIX століття—це доба не так великих акторів, як доба ефектовних і надзвичайно дорогих постав. Якщо антрепренер хоче мати дохід від вистави, він повинен також не шкодувати й витрат, аби задовольнити „шановних глядачів". Колись, за доби Корнеля, у французькім театрі всі п'єси виставлялося в однакових декораціях. XIX вік приніс із собою такий інтерес до розкішної, різноманітної, археологічно-вірної (в історичних п'єсах) декорації, якого майже не знали попередні епохи. Художник обернувся на одну з найголовніших дієвих сил у виставі. Зважаючи на те, що художник, запрошений до театру мусів мати перш за все знамените ім'я,—в театрі опинилося багато таких нових „декораторів", що аж ніяк не могли погодитися відограватн в театрі лише підсобну другорядну ролю: вони були б хотіли зосередити на собі увагу театральної публіки. Декорація, бутафорія, вбрання, наслідування доби, кольорит побуту відсунули на задній плян жест актора й слова поета-драматурга. Почали цей напрямок „майнінґенці" за 70-х років XIX ст. І ось глядач „Шейлока" почав придивлятися до гондол, що їздять по венеціянським Canale Grande, замість того, щоб слухати, що говорить Шейлок, Антоніо або Меркуціо. Глядач „Юлія Цезаря" зовсім не звертав уваги на знамениту промову Антонія, розглядаючи римський форум і той різноманітний, археологічно-точно одягнений натовп, що зібрався на нім.

У поставах М. Райнгардта („Сумрун", „Диво") режисер переносив глядача раз у відроджене на кону середньовіччя, раз на Схід „Тисячі й одної ночі": на цирковій арені рухалася величезна строката, яскрава юрба—і глядач ледве мав час розглянути всі цікаві подробиці. Абсолютно бракувало часу для того, щоб поміркувати над п'єсою й відчути її.

Як і в інших царинах життя буржуазного суспільства, річ, яку утворила людина, загрожувала обернутися на щось самоцінне, підпорядкувати собі людську особу, знищити її на кону.

Однак, не слід гадати, що всі країни однаково переживали театральну кризу і що всюди вона тривала ціле XIX ст. Те, що ми говорили зараз про поставу, стосується здебільшого другої половини XIX ст. Найбільший занепад театр пережив в Англії. Тут лише наприкінці XIX і на початку XX століття можна спостерегти деякі ознаки життя, деякі мляві спроби повернути англійському конові те значіння, що він його колись мав у культурнім житті країни. Але протягом цілого XIX ст. театр Англії, або, краще мовити, театр Лондону (про інші театри за цієї доби взагалі нема чого казати), до того занепав, що прихильники його майже втратили надію відродити його колибудь. Розквіт роману забив в Англії XIX ст. всю драматичну літературу, і навіть неможна її порівняти з продукцією драматургів Франції або Німеччини того часу.

Колись пуританський уряд 1648 року в своїм декреті ухвалював, що „всі театральні п'єси слід заборонити, всі ложі, кін і всі місця для глядачів слід зруйнувати, щоб не могла відбутися жодна театральна вистава". Реставрація відновила театр, але пуританський дух, очевидячки, міцно обняв англійську буржуазію, і вона не змінила свого зневажливого й негативного ставлення до театру. Скарги на „кризу театру" й кризу репертуару починаються в Англії з 1819 року, коли з'являється „Лист про занепад і деґенерацію англійської театральної літератури". Вони тривають і 1826 р., від якого до нас дійшла цікава брошура „Таємні засоби проти театрального несмаку", і 1853 року й далі, аж до гастролів у Лондоні французької комедії з Саррою Бернар. Ці гастролі примусили тогочасного відомого критика Метью Арнольда поміркувати і про свій театр, і він тоді звернувся з гарячим закликом: „зорганізовуйте театр". Але, хто в Европі знає, наприклад, таких відомих у себе вдома англійських драматургів кінця століття, як Генрі Артур Джонс або Стефан Філіпс? Опріч кількох комедій Пінеро, О. Вайлда й сатиричних п'єс Бернарда Шов, европейський репертуар не міг майже нічого запозичити XIX ст. в англійськім театрі.

У Франції й Німеччині, так само, як і в Росії, справа стояла інакше. Убогий російський репертуар першої половини XIX століття, цензурні умови самодержавного режиму, виключно суворі, проте не заважали російському театрові щораз більш заглиблюватися в культурне життя Росії і знаходити собі чимраз палкіших прихильників. Знамениті слова Бєлінського, написані ще 1834 року, довгий час дуже вірно відбивали думки й почуття всієї російської дворянської й різночинної інтеліґенції: „Театр... А чи любите ви театр так, як люблю його я, тобто всіма силами вашої душі, з усім ентузіязмом, з усім шалом, що на нього здатна палка молодість, жвава й жадібна до вражінь художньости? Або, краще мовити, чи можете ви любити театр більш над усе, крім добра й істини?" і т. д. У найнесприятливіших обставинах зростали й розвивалися актори, подібні до Щепкіна й його прихильників, установлювалося художні традиції, що не зовсім зникли ще й досі. І це не завадило наймолодшому з европейських театрів, особливо наприкінці XIX ст. гостро відчути кризу театру і голосно заговорити про цю кризу. Але і в Німеччині, і у Франції одночасно відчули цю кризу. У Франції 30-ті й 40-ві роки були добою розквіту романтичного театру й панування „історично-правдивих декорацій", патетичної гри Фредерика Леметра, п'єс Гюґо й Дюма-батька. За цією добою, з 1843 року, після провалу „Бюрґграфів" Гюґо й успіху „Лукреції" Понсара, насувається доба відродженої талантом Рашелі клясичної трагедії і тимчасова перемога „школи здорового розуму"; на чолі її й стояв нині забутий Понсар. Однак, у боротьбі з романтизмом переможцем був не він, а реалістична драма Дюма-сина, Ож'є й інших, що відновила традицію французької „міщанської трагедії" XVIII ст. і, небагато змінившися, збереглася на французькім кону до теперішніх часів. Французи вславилися, як спритні майстри сценічної драми; лише в них розрив поміж коном і драматичною літературою не позначився так гостро, як по інших країнах. Здається, немає жодного нового підручника для молодих драматургів, де б автор не посилався на Скріба й його „Шклянку води", як на зразок гарно зробленої з театрального боку п'єси. І проте, міщанський дух майже ніде так яскраво не відбився, як саме у французькім репертуарі середини століття. Драма адюльтеру, що розгортає свою дію весь час в однім трикутникові—чоловік, дружина й коханець,— ця драма, що її варіюють на тисячу різних способів, обернулася на

типовий шабльон французької п'єси. Лише такий репертуар, якщо не брати до уваги пишних постав, що нині (після війни) ми бачимо в театрах-ревю, міг забезпечити театрові успіх у пересічного буржуа, на якого головне й працював французький кін. З 80-х років з'явилися й тут реформатори, що пропагували („Вільний театр" Антуана, 1887—1896; „Художній театр" Поля Фора, 1891 р.; „Творчий театр" Люньє Пое, К. Моклера й Е. В'юілляра, з 1893 р.) раз натуралістичну драму, раз драму символістів і ново-романтиків; певний вплив цих спроб позначився й поза межами Франції, але вони не могли вивести французький театр на широкий шлях і повернути йому те значіння, що він його мав, напр. XVIII ст., за передреволюційної доби. Не могли зробити цього й ліберально-філантропічні спроби „народнього театру", що його так пропагував Ромен Роллан у своїй книзі, кілька разів перекладеній на російську мову. І, не зважаючи на свої блискучі традиції, на розкішні постави, на велику майстерність окремих акторів, на велику драматичну продукцію,—французький театр ще й досі не позбавився цього стану кризи. Один із французьких критиків каже: „Наш сучасний театр ще й далі хоріє на ту хоробу, що її помітили численні спостережники і проти якої скерували свої героїчні зусилля Люньє Пое, Копо й Жем'є [1]) (Копо: „Театр старої голуб'ятні"—також один з реформаторських театрів); очевидно, розрив поміж коном і високими ідеями посилюється щодня. Відповідаючи глядачам, що вимагають від театру такого самого безпосереднього задоволення, як і від кіна, справжні драматурги дають п'єси, що надзвичайністю свого сюжету можуть зацікавити лише знавців; а інші цілими купами фабрикують п'єси, що мають успіх, але відштовхують від театру тих, хто вимагає від театру чогось більшого за розвагу на один вечір. І в наслідок цього автори, актори, директори й глядачі обвинувачують один одного в тім, що „не все гаразд у Данському королівстві" (Рене Лалу). Найбільше подій відбулося XIX ст. в театральнім житті германських народів, тобто Німеччини й Скандинавії. На початку XIX століття німецьке бюргерство, що проти французької буржуазії економічно більш відстало в царині театру, лише вело далі традиції XVIII ст.: романтизм приніс із собою більше мрій про театр, аніж якусь реформу театру. Досить поглянути на „Незвичайні страждання одного директора театру", повість знаменитого німецького романтика Е. Т. А. Гофмана, щоб переконатися цього. Так само, як і по інших країнах Европи, німецький театр щораз більше підпадав під важкі лабети капіталізму та обертався на комерційне підприємство і зовсім не мав нахилу посуватися вперед. Але, очевидячки, французькі класики XVIII ст. надзвичайно сильний стимул дали розвиткові німецької драматургії. Драматична продукція Німеччини XIX століття ледве чи не переважає її продукцію в царині епічної поезії. Драматурги, як і раніш, прагнуть кону, хоча умови, потрібні для того, щоб вони могли з цього кону розмовляти з глядачами, щораз складнішають. „Для того, щоб написати п'єсу, треба бути напівбогом; для того, щоб цю п'єсу виставили, треба обернутися на цілковитого льокая", каже автор „Урієля Акости"—Гуцков. Але, як то іноді трапляється, успіхові театральної справи в Німеччині допомогли ті особливості її соціяльно-економічного ладу, що з іншого боку гальмували культурне життя німецького народу: залишки феодалізму, що переховалися в Німеччині XIX ст. (тобто її герцоґства й князівства, що аж до об'єднання Німеччини 1871 року зберігали досить незалежне становище). Майнінґенці, що ми їх згадали вище,

[1]) Жем'є—фундатор „Народнього театру", нині директор „Одеону".

набули змоги працювати лише завдяки протеґуванню герцоґа Майнінґенського, Ґеорґа, що не мав на меті жодних комерційних міркувань. Найвидатніше явище в німецькім театрі—музична драма Ваґнера—навряд чи спокусила б будь-якого приватного директора опери: своєю зовнішньою перемогою Ваґнер, крім свого генія, завдячує сприятливим умовам—дружбі й протеґуванню короля Баварського, Людовіка II. У драмі Ваґнера европейський театр уперше побачив ту синтезу мистецтв, що про неї йому так багато говорили теоретики: немає сумніву, що наслідки цього явища мають позначитися в історії всесвітнього театру; покищо воно задовольняє смак лише небагатьох знавців. Не з Німеччини, але також від країни німецької раси, з Норвеґії, прийшли до нас і драми Ібзена, найвпливовіше явище драматичної літератури XIX століття. Драма Ібзена, що на ній позначився соціяльно-економічний процес перетворення Норвеґії з країни дрібно-буржуазної на буржуазну, драма, вщерть насичена гострим протестом проти цього перетворення,—так своєю формою, як і змістом, і спеціяльно своєю сценічною технікою йшла назустріч тим неясним шуканням імпресіоністичного театру, що позначилися за тих часів не в самій лише Німеччині. Цим пояснюється й її виключний успіх і антибуржуазної різношарої інтеліґенції і в Німеччині, і в Росії і, навіть, у Франції. Навіть Бернард Шов вважає себе з „ібзеніста". Що ж тоді казати про Гавптмана, Зудермана й про інших німецьких модерністів кінця XIX ст.? У п'єсах для театру відбуваються істотні зміни: зовнішню дію стискається до мінімуму, її ховають у середину; дієві особи ще змагаються одна з одною на кону, але вже не традиційною рапірою, а зброєю діялектики. Добі „трагедій", „комедій" надходить край—їх заступають просто „п'єси", „сцени" або драми „внутрішньої дії", драми „настрою".

Модерністський театр, що приніс із собою в театральне мистецтво низку реформ, був недовготривалий. Він цілковито відповідав тому безвітрю, що панувало в Европі на початку XX століття; він сподобався й російській буржуазній інтеліґенції, що не жадала „подій" і прагнула відійти в світ високих споглядань на вулкані, де вона доживала останні дні. Під покриттям зовнішнього спокою тривала жорстока боротьба передових капіталістичних країн Европи за панування над всесвітом, щораз гостріш стикалися капітал і праця, і щораз наявніш висувалися клясові суперечності. Ні література, ані театр не відображували всієї цієї боротьби: глядачі відчували це і щоразу байдужіше ставилися до театру. Режисери розпочали різноманітні „шукання". Згодом ми зазнайомимося з тими реформами, що вони їх запропонували. Через суперечки про театр за тих часів постало багато літератури, між іншим і російською мовою („Книга про новый театр", 1907; „Кризис театра", 1908; „В спорах о театре", 1913, і ін.). До певної міри порушили питання й про український театр, що намагався за тих часів видертись із зачарованого кола „побутового театру", будь-що-будь европеїзуватися. На той час вибухнула пожежа імперіялістичної війни 1914—1918 років. Художні інтереси відійшли на задній плян. А далі гримнув грім Жовтневої революції. Події утворили межу, що гостро відокремила від нас попередню добу розвитку театру. І XIX століття, і перші роки XX ст. в житті театру обернулися для нас тепер на історичне минуле. З 1917—1918 років у житті театру починається нова ера.

Найважливішим і найцікавішим фактом є в ній будування нового революційно-пролетарського театру в нашім Союзі. Цей театр ще ввесь у риштованнях: навколо нього точаться суперечки й дискусії, тривають найцікавіші спроби, що приваблюють і сценічних діячів Заходу, іноді

навіть ворожих нашій ідеології. Перед театральним мистецтвом одкрилися такі широкі перспективи, що воно їх ніколи не бачило протягом усієї своєї багатовікової історії. Ще занадто передчасним буде тут підбивати будь-які підсумки: тут кожен новий день приносить із собою нові радісні вістки про безупинний ріст, про нові досягнення. І, може, вже наближається той час, коли синтетичний театр—одвічну мрію Европи, всенародній театр—недосяжний ідеал для клясового суспільства—буде реально здійснений.

Ред.

І. Театр і Велика французька революція

Театр належить до провісників революції й передових її вояків. Історія вчить, що в сценічнім світі годинник б'є раніш, аніж на світовім кону. Раніш, ніж революційний рух струсить державу й суспільство, він просуває свої мацальці на „кін, що знаменує собою всесвіт і намагається прокласти своїм ідеям шлях до народу через кін". „Нарід ніде більш так не виявляє своєї здібности до сприймання, ніж у театрі", говорить знавець кону Фріц фон-Дінґельштедт. Вважають, що Велика французька революція почалася штурмом Бастилії 14 липня 1789 року, але ще далеко раніш преса, література, театр поширили ті ідеї політичних та громадських реформ, що їх посилали Руссо, Вольтер, Дідро. Уже з 1760—70 років ми знаходимо в репертуарі французьких п'єс трагедію; герой її носив ім'я популярного за наших днів ватажка й визволителя рабів—Спартака. Ця трагедія завдала її авторові, французькому драматургові Бернару - Жозефу Сорену великий довгий успіх, особливо в Парижі. Спочатку великий трагік Лекен, а згодом ще знаменитіший Тальма блищали на кону „Театра Франсе" в ролі фракійського бунтівника, що його Сорен сценічно-ефектно протиставив, як шляхетного варвара, розбещеному Римові.

Тоді в Німеччині бентежили всіх „Розбійники", „Фієско", „Лукавство й кохання", а у Франції такий самий вплив мала дотепна комедія, ґеніяльна сатира Бомарше „Весілля Фіґаро" (вона мала назву „Шалений день, або весілля Фіґаро"). Після довголітньої боротьби з цензурою, її вперше прилюдно виставили в Парижі 27 квітня 1784 року. Грали: Фіґаро — Дазенкур, Альмавіву — Моле, ґрафіню, пажа й Сюзанну— Сенваль, Олів'є й Конта. Через те, що п'єсу довго не дозволяли виставляти і навколо неї точилася запекла й гостра боротьба, король ненавидів цей твір і побоювався його. Але публіка чекала вистави з гострим, цілком зрозумілим інтересом. Актор Флері в своїх мемуарах розповідає, що вже за десять годин до початку прем'єри публіка так уперто обложила двері, що зовсім зламала їх. Не допомогла й сторожа, яку для такого випадку подвоїли.

Кипів гарячий бій за місця й було кілька чоловіка забитих. П'єсу повторювали двадцять вечорів, і кожного вечора театр був повнісінький. Фіґаро обернувся на героя дня і довгий час залишався привабливим типом для всіх. Про нього говорили всі, і газети й журнали старанно розбирали цю комедію, в якій почувався дух Арістофана. І мода і „красні мистецтва" скорилися їй. Ходовецький виконав дванадцять гравюр на міді з головних сцен для Ґотського календаря 1786 року. В осени 1785 року Моцарт запропонував Дапонтові переробити комедію на лібрето для опери. Звичайно, в такій переробці смілива сатира Бомарше дуже змінилася й втратила своє політичне забарвлення.

Людовік XIV правдиво передбачав, які наслідки матиме постава цієї п'єси, і не даремно забороняв її. Ця п'єса, справді, розхитала його

трон. Навіть Наполеон I сказав приводу паризької прем'єри: „Революція вже почалася". Однак, Марія-Антуанета не бачила нічого небезпечного в цій веселій комедії і влаштувала в своїм палаці Тріяноні цю виставу для близького кола друзів. А проте, ця комедія під маскою невинних веселощів одверто підбурювала третю верству до бунту проти абсолютизму й панування аристократії.

Під маскою сміху Бомарше запроваджував у маси революційний дух. Блискавиці сатири, що блищали в його веселій комедії, запалювали пожежу. Протест проти політики „затикання роту", уїдливі отруйні насмішки над гнилою юстицією, гострі стріли, скеровані проти кастових передсудів шляхти миттю знаходили відгук в серцях пригнобленого народу. З яким запалом засмучена третя верства плескала сміливому Фіґаро, що, завдяки перевазі свого розуму, переміг знатних та багатих. В його знаменитий монолог Бомарше ввілляв увесь зміст свого багатого на події життя. Цей монолог—ніби маленька самостійна драма, що в ній зосереджено весь зміст п'єси. „Через те, що ви багатий пан, ви вважаєте себе за великого ґенія. Шляхетне походження, багатство, становище, посада—все це так розвиває гордощі... А чим ви заслужили стільки добра? Ви завдали собі працю народитися й більш нічого... а в іншім—ви найзвичайнісінька людина. Тимчасом я... чорт забирай... Мені, загубленому в невідомім натовпі, довелося для того, щоб тільки проіснувати, виявити більш знання й дотепу, аніж того потребували 100 років керування цілою Еспанією..."

Ці слова, що їх Бомарше примушує Фіґаро висловлювати ніби лише про себе, сприйняли всі, не як скаргу окремої людини, а як скаргу цілої кляси. Цей Фіґаро, що втілював невизнані талани, що показував в сатирі свою моральну перевагу, мав щось привабливе для всієї европейської буржуазії. Сенсація, що її викликала п'єса в Парижі, незабаром перейшла й до Німеччини і призвела до того, що вже 1785 року з'явилося не менш, як вісім різних перекладів, почасти на книжковім ринку, почасти на кону, не лічачи німецьких передруків французького оригіналу. Брандес поставив її року 1785 на Гамбурзькім кону, а Людвіг Шредер і Деббелін—того ж року в Берліні й Альтоні. У Мюнхені курфюрст заборонив п'єсу, як шкідливу, а у Відні її заборонив імператор Франц-Йосип II через її „ненормальний стиль". Так само як трагічний Карл Моор, так і Фіґаро своїми дотепами надзвичайно сприяв поширенню революційних ідей. Дінґельштедт назвав Карла Моора й Фіґаро близнятами, драматичними Діоскурами революції. „Карл Моор—її трагічна маска, Фіґаро—комічна. Карл Моор—то її етична, філософська, ідеалістична, взагалі її німецька сторона, Фіґаро—практична, реальна, соціяльна, взагалі французька протилежна сторона".

Доповненням дотепного Фіґаро була у Франції трагедія Ембера „Марія Брабантська". Вона повставала проти феодального ладу й деспотизму, але стиль її так само, як і розвиток драматичної дії, був занадто слабий. Вона не досягала мети. Величезний вплив мала трагедія Марі-Жозефа Шенье „Карл IX або школа королів". Цензура дуже довго не дозволяла її виставляти, і коли, нарешті, 1789 року „Театр Франсе" її показав на кону, Дантон радісно гукнув: „Так само, як Фіґаро забив шляхту, так і „Карл IX" вбиває королівську владу". Усі дії п'єси перейняті пекучими обвинуваченнями проти королівської влади. Гуґеноти засипають Карла прокляттями, і в картині Бартоломеївської ночі Карла IX показують, як безжалісного вбивцю своїх підданих. Коли перед початком першої вистави якийсь відвідувач почав вимагати, щоб кожного, хто порушує лад, судив сам нарід, його підтримали гучні вигуки: „На

лихтар!". А після третьої дії Демулен, що був у залі, гукнув: „Ця п'єса посуне нашу справу вперед ще більш, аніж серпневі дні". Коли глядачі почули на кону дзвін дзвонів, що закликали розпочати різанину, можна було гадати, що весь натовп перескочить через рампу й розірве на шматки короля й католицьких радників. І ніхто в цей час не згадував Карла IX: у всіх на думці був тогочасний Людовік XVI. Трагедію Шеньє виконали чудово. Для успіху п'єси багато зробив і виконавець ролі Карла IX, Тальма, що грав з надзвичайною життьовою правдою. Отже, Шеньє показав Франції, що в неї є геніяльний актор, або як тоді казали, „приліпив Мельпомені національну кокарду". Усі газети того часу писали, що вистава ця мала надзвичайне значіння. Член французького конвенту, жирондист Рабо Сент-Етьєнн казав: „єдиної вистави п'єси „Карл IX" було досить для того, щоб змести все те лихо, яке вчинили контр-революційні журналісти справі свободи. Одна єдина вистава „Карла IX" прилучила до святої справи визволення більш, аніж протягом місяця міг купити цивільний аркуш короля". Не минуло й кількох днів, як трагедію Шеньє виставляли вже всі театри провінціяльні, і дарма, що п'єса була невисокої художньої вартости, всюди її гаряче вітали. У Дуе її виставили того дня, коли національна міліція присягала, і салдати й національні ґвардійці з піднесенням браталися один з одним. Звичайно, двір вигнав і п'єсу, і її автора, а реакційним партіям пощастило навіть усунути її з репертуару. Але тоді публіка вжила революційних заходів і зчинила в театрі такий галас, що перед нею мусіли поступитися. Але це призвело до розриву поміж акторами, і Тальма вкупі з найпоступовішими з них, покинувши „Дім Мольєра", перейшли до театру „Одеон". Згодом ця група з Тальма на чолі заснувала свій театр на вулиці Рішельє. Він кілька разів змінював свою назву і нарешті зупинився на назві „Театру Республіки". 27 серпня 1791 року почалися вистави п'єсою того ж таки Шеньє, „Генріх VIII".

Інші театри також поступово почали скорятися новому напряму і ступили на революційний шлях. І часто-густо підчас вистави в залі серед глядачів спалахували пристрасті, вибухали інциденти поміж роялістами й республіканцями. Особливим успіхом користувалася п'єса, де шляхтич спалює на вівтарі батьківщини свої шляхетські привілеї.

Новий закон дозволяв кожному громадянинові без особливих формальностей одкривати театр, заявивши про це лише міській раді. Тому протягом двох років кількість паризьких театрів збільшилася з дев'яти до двадцяти, а потім до сорока. Більшість із них виставляла „Карла IX", „Брута", „Смерть Цезаря". По деяких виставляли ще й „Вільгельма Теля", спочатку Седена Ґретрі, а згодом сценічнішого й ефектнішого „Теля" Лемьєра.

Після 2 квітня 1791 року до п'єс почали прилучати апотеози на честь Мірабо. Найкращим з них був „Мірабо на смертному ліжку", Пажу.

Коли 14 вересня 1791 року король прийняв конституцію, ворожнеча поміж роялістами й республіканцями трохи стихла. Підчас двірських свят з цього приводу король і королева відвідали навіть кілька театрів, що з цієї нагоди виставили роялістські п'єси. Проте, таке панування роялізму тривало недовго, і в театрі знову почалися протести проти влади. Знову з'явилися на кону п'єси, що малювали найжахливіших тиранів: Нерона, Апія Клавдія, Генріха VIII, й т. ін. Щоправда, художній бік цих п'єс не завжди відповідав вимогам критики, проте зміст надавав їм привабливости в очах глядачів.

На початку серпня в опері трапилася знаменна подія. За тих часів у Парижі ще не знали „Марсельєзи" Руже де Ліля, і якийсь співак

вперше виконав її в антракті. Уже перша строфа глибоко зворухнула слухачів—вони ще ніколи не чули такої привабливої мелодії, що опановувала почуття. І коли після останнього віршу всі присутні стали на коліна, „сльози блищали їм на очах".

У березні 1792 року в одному з маленьких театрів виставили вперше революційну драму, що потім користувалася довгий час величезним успіхом. То була переробка „Розбійників" Шіллера і мала назву „Робер, отаман розбійників". Але п'єсу чимало змінили. Замість завзятих і нестриманих студентів на кону з'явилися політики й революціонери. Взагалі, як писав один прихильник Шіллера, то „була спроба пристосувати принципи, що панували в драмі Шіллера, до революції, і підкреслити істину, що тиранів слід карати, а в розбійниках визнавати їхню людську гідність". Цю п'єсу виставляли і в „Театрі Республіки", що ним керував Тальма. Цікаво, як ставилися представники влади до цієї „розбійницької драми". Один поліційний комісар Парижу писав міністрові Паре: „Ця п'єса „Робер", що так приваблює глядачів, дихає невинністю, але невинністю цілковито революційною, гідною фундаторів Риму... Звичайно, події мусіли надати їй такого забарвлення, якого вона не мала, але переслідувати її за це недоцільно". Другий комісар виконавчої влади в місті Нансі пише міському самоврядуванню: „Кажуть, що в цій п'єсі злочин має привабливі риси правосуддя, в ній виведено ватагу злодіїв та розбійників, що утворили якесь таємне судовище і це судовище звертає увагу лише на людей, що заслуговують на загальну зненависть. Якщо це правда, пропоную вам негайно вимагати від вашої влади, щоб вона заборонила виставляти цю п'єсу"...

Тимчасом у Парижі знову вибухли цікаві події. 2 січня 1793 року актори, прихильники короля, виставили в Національнім театрі сатиричну драму „Друг законів" Жана-Луї Лейа. Саме тоді Робесп'єр був на верхів'ях своєї влади, і жирондисти й монтаньяри вчепилися оден одному в горлянку. Перед Конвентом стояв король Людовік XVI, що його обвинувачували в державній зраді.

І автор п'єси надзвичайно мужньо обрав місто Париж за місце дії драми. В ній він ганьбив однаково і Марата, що в комічній постаті Дюрікрана перелічує на пальцях кількість викритих ним змов, і Робесп'єра, якого він виводить в образі безжалісної потвори якобінця Гомофага.

Усі супротивники терору сходилися до театру, щоб вітати автора й виконавців його п'єси. А якобінців, що протестували проти похвал, викидали з театру геть. Щораз боротьба поміж її прихильниками й супротивниками розпалювалась і, нарешті, після четвертої вистави Паризька Комуна заборонила п'єсу. Але того самого дня помірковані розкупили всі квитки на виставу й почали вимагати, щоб п'єсу поставили. Так само й актори надіслали до Конвенту скаргу на Комуну, яка нібито перебільшує свою владу. Конвент скасував постанову Комуни і п'єсу виставили, викликавши тим гучні оплески у глядачів. Робесп'єр був розлютований, але акторів не покарали, бо в Національнім Зібранні Дантон заявив: „Нам слід звернути увагу на далеко важливіші справи, ніж комедія. Зараз на черзі стоїть трагедія, яку ми мусимо дати народам. Зараз повинна впасти голова тирана,—ось про що йдеться, а не про те, щоб покарати якихось комедіянтів". Куди гірша доля спіткала акторів у серпні 1793 р., коли вони виставили комедію „Памела". Хоча ця комедія зовсім не стосувалася політики, проте один якобінець причепився до кастових гордощів батька героїні, до його консервативних промов, і образив виконавця ролі. Коли глядачі вигнали його з театру,

він поскаржився і довів, що Національний Театр, то є кубло контр-революціонерів. Тоді заарештували її автора і всіх акторів.

Проте, акторів врятував один службовець, аматор театру Лабюсьєр. Приховуючи всі папери щодо провини акторів, він загальмував справу аж до 9 термідору, коли терор припинився.

З цього часу театри обережніш ставилися до репертуару, хоча й довелося Тальма кілька разів знову відповідати перед революційним трибуналом за свої подібні провини. Наприклад, в лютому 1798 року він виставив трагедію Легуве „Еніхаріта й Нерон". У п'ятій дії Піро й інші змовці наступають на Нерона й гукають: „Смерть тиранові". У то й же час Дантон і його прихильники підвелися і з стиснутими кулаками звернулися до ложі, де сидів Робесп'єр, повторюючи цей вигук. Лише тому, що політичні події опанували всю увагу Робесп'єра, Тальма і Легуве не покарали за цю пригоду.

21 січня 1794 року в Національнім театрі відбулася вистава „в пам'ять смерти тирана", тобто кари Людовіка XVI. Квитки були беззаплатні. Так відгукався театр на великі події політичного життя Франції.

Першим законодавчим актом Національних Зборів було оголошення свободи театрів. Але вже 2 серпня 1793 року Конвент мусів прийняти такого законопроєкта: „Кожен театр, що ставить п'єси, де є намагання затруювати громадську думку і знову збуджувати ганебну віру в королівську владу, буде зачинений, а директор заарештований і покараний з усією суворістю закону". Одночасно цензура якобінців багато працювала над „поліпшенням репертуару". П'єси старого репертуару лише тоді дозволялося виставляти, коли з них повикреслювали все, що могло б збудити віру в королівську владу.

Після падіння Робесп'єра репертуар різко змінюється, і актори повертаються знову до Расіна, Корнеля, Мольєра.

Актори Національного театру, що їх після покарання Робесп'єра випустили з в'язниці, 26 вересня 1794 року знову розпочали свою діяльність п'єсою „Доброчинство закону або подвійна розлука". Ця перша вистава в „Театр Франсе", що незабаром набув назви театру „Рівности", справила на глядачів велике враження, бо виконавці ще зовсім недавно дивилися смерті у вічі. 16 жовтня в тім ж театрі шанували спеціяльно написаною п'єсою тюремного дозорця Канжа, що на власні кошти підтримував існування заарештованих акторів.

Поступово в цім театрі постала стара рівновага, Тальма й інші революціонери з'єдналися з роялістами, і 31 травня 1799 року відсвяткували реставрацію „Комеді Франсез", поставивши корнелівського „Сіда" й Мольєрівську „Школа чоловіків".

А після падіння Директорії, після 18 Брюмера Наполеона Бонапарта театри вже не оберталися більш на вогнище революційних вибухів. Вони надовго скінчили свою політичну ролю і тепер намагалися лише збудити знову інтерес до мистецтва й літератури.

Але французький театр, як театр, мав величезну користь від революції. Раніш дія, затиснута поміж трьох одностей, не виходила за межі королівських палаців. Революція відмінила таке становище драми: французькі сюжети заполіднили французький кін, дія вийшла з палаців на форум, нарід активно вступив у дію, як у „Коріолані", або „Юлії Цезарі".

Адже ці п'єси Шекспіра без масових сцен були б голими й холодними. Мистецтво акторів протягом революції також розвинулось і помолодшало: Тальма й артистка Марс, два імени, що відзначалися серед

інших, вийшли з бурхливої школи того часу. А ця школа в усьому— в деклямації, в міміці, риторичній пластиці, вбранні, обстанові—визволилася від гніту умовности й почала прагнути природи, історичної правдивости й правди.

З книги Відмана „Театр і революція".

II. Романтизм і театр першої половини XIX-го століття

Уже протягом останніх двадцяти років панування псевдо-клясичного напряму навколо нього точилися жваві суперечки. Уже майже нікого не задовольняли ті „три одности", що концентрували в такім короткім часі безліч трагічних переживань. Ясно було, що потрібні якісь зміни. І справді, місце клясицизму заступив напрям, що згодом набув назви романтизму. І як то буває завжди, цей новий літературний напрям подбав перш за все про те, щоб завоювати театр, бо найважче було завоювати ту царину, де автори, актори й глядачі об'єднуються, щоб захищати старі позиції.

Уже мадам де Сталь у своїй книзі „Про Німеччину" натякає на нові ідеї, аналізуючи нові драми Лессінґа, Ґете й Шіллера. Щоправда, вона не настоює на тому, що ці нові театральні форми безперечно кращі від французьких; вона тільки гадає, що чужоземні нові форми можуть породити деякі нові ідеї і на її батьківщині. Згодом, 1814 року Некер де Сосюр розвинув погляди мадам де Сталь, надрукувавши „Курс драматичної літератури" Шлеґеля, що, доречі, був джерелом для творів зазначеної письменниці. У цій книзі автор з величезним піднесенням говорить про Шекспіра, називаючи його титаном трагедії, що чарує й вабить, що талановито й майстерно з'єднує найпротилежніше, відображаючи життя у всій його різноманітності.

1821 року з'явилися листи Манцоні „Про одності", далі „Расін та Шекспір" Стендаля, але ні перша, ані друга книга не справили жодного враження. Лише Вікторові Ґюґо припало на долю втілити нові думки в яскраву й зрозумілу для всіх форму. Своєю передмовою до „Кромвеля" він викликав загальний ентузіязм (1827) і підбадьорив молодих авторів в їхній боротьбі за опанування театру. Скасувати три одності, дати п'єси з реальним оточенням, що відповідало б унутрішньому змістові кожної п'єси—ось головні зміни, що мали статися в театральній царині. У своїй передмові до „Отелло" (1829) Альфред де Віньї каже, що в трагедії, замість катастрофи одної інтриги, мусить бути широка картина життя, в її композиції мусять бути характери, а не ролі, мирні сцени повинні існувати поруч сцен комічних і трагічних; стиль повинен бути комічним, трагічним, іноді епічним. Отже, всі погоджувалися на тім, що драма повинна звільнитися від правил, збільшити видовисько, сполучити в собі різні жанри й брати свої сюжети з національної історії. Завдяки таким реформам романтична драма мусіла бути широким та вільним відображенням життя в усій його різноманітності.

Поширенню цих ідей багато сприяли романи Вальтер-Скота, що поширилися у Франції, далі переклад найкращих творів Шекспіра, (1776) і, нарешті, вистави англійського театру, що відбулися в Парижі. Одночасно, завдяки перекладам Баранта (1821 р.) французьке суспільство знайомиться з театром Шіллера, а в „Шедеврах чужоземного театру" 6 томів були призначені німецькому театрові. Театр Ґете не користувався майже жодною популярністю, тимчасом „Вільгельма Телля" протягом лише 1828 року перероблено аж 6 разів.

Нарешті, року 1825—1830 всі ці ідеї були конкретно втілені і в зразках французької драматургії. Перш за все, року 1825 з'явився „Театр Клари Газуль" Меріме. Похітливість, ревнощі, розпусна уява, сусідство релігії й любови, злочин, іронія — все це створює в „Театрі Клари Газуль" мішанину, яка майже ніколи не набридає. У цих безцеремонних п'єсках, жвавих і свавільних, є модний романтизм і фантазія. Далеко менш успіху мала „Жакерія" Меріме (1828), що являла собою низку модних тоді історичних сцен. Найкращим зразком цих драматичних творів був „Кромвель" Віктора Гюґо. У цім творі автор хотів дати яскраву історичну картину, показати найголовніші події з життя народу, сполучити в одній особі людину громадську й приватну й виявити всі ті почуття, що можуть одночасно жити в людській душі. Однак, жоден із цих творів неможна було виставити на кону, і місце, яке залишилося вільним після класичної трагедії, посіла мелодрама.

Цей жанр не мав жодної літературної вартости і, особливо, жодної з тих властивостей, що їх уже протягом двадцяти років жадали бачити в літературних творах. Всупереч вищезазначеним рисам романтичних творів, нова драма мала в собі дуже мало реального або правдивого; не було в ній і так довго жаданого внутрішнього історизму, а замість близької до життя мови вона давала голосну й перебільшену деклямацію. І проте, ця мелодрама опанувала театр. Піксерекур, Кеньє, Кювельє et tutti quanti чарували численних глядачів своїми невибагливими творами. Але, як і передбачав тогочасний критик Жофруа, на трагедію Thèâtre Français насунулися далеко серйозніші хмари в образі талановитого письменника, який хтів використати своє знання кону, щоб писати мелодрами. Таким письменником був Олександр Дюма.

2 лютого 1829 року з величезним успіхом виставлено його драму „Генріх III та його двір". Не маючи в собі жодних видатних рис і будучи суттю лише драмою кохання, вона, однак, опанувала глядачів тим, що навколо сюжету автор зосередив картини з історії, скупчивши в діялогах історичні анекдоти, цитати, словесні дотепи, згадуючи на кожнім кроці історичні події або вчинки будь-якої історичної особи. Змальовуючи характери Генріха III, Катерини, герцоґа Ґіза, автор старанно прислухався до того, що розповідали про цих осіб історичні леґенди; тому поміж драмою кохання й історичною леґендою годі шукати будь-якого ідейного зв'язку. Це була сучасна любовна драма, причепурена в старовинну історичну одіж.

Між представниками романтичного напрямку Дюма був єдиним справжнім драматургом. Він у найвищій мірі відчував театр і вмів розвивати дію. Він розгортає сюжет так, що не лише збуджує зацікавленість і зворушує глядачів, але й тримає їх у постійнім напруженні. Він уміє закінчити кожен акт таким словом, що примушує нетерпляче чекати наступного акту й продовження. Позбавлений тих властивостей, що роблять з людини літератора, він мав усе, щоб бути драматургом. Ось чому в історії театру йому належить таке визначне місце. Це він поставив мелодраму на місце зруйнованої трагедії і скаліченої драми.

Однак, для того, щоб мелодрама рівноправною сестрою увійшла в коло літературних творів, вона мусіла набути собі й відповідного стилю. І ось Віктор Гюґо допоміг їй завоювати собі певне становище, хоча панувати їй довелося дуже недовго.

Мелодрама — це театр, що його утворив сам нарід відповідно своєму власному смакові, своїм поглядам на життя, потребам свого інтелекту. А в цім народі завжди живе дух заколоту, що робить з нього ворога сучасного йому ладу. Цей дух підказує йому промови, перейняті

лютістю та зненавистю. Отакі головні риси, що їх надав нарід мелодрамі і що ми знаходимо в театрі Віктора Гюґо.

Перш за все, в п'єсах цього автора ми знаходимо властиву для мелодрами обстанову: тут і вбивства, і крадіжки, і всякі сумнівні комбінації. І архитектура відповідає цим потребам: ми бачимо палаци з підземними льохами, куди не сягає денне світло, таємні двері, заґратовані вікна, схованки, замасковані або драпрі, або портретом. Плащі кольору стіни, що в них загортають сьогодні злочинця, а завтра героя; брилі з широкими крисами, що спускаються на очі, щоб сховати обличчя; маски, зав'язані очі—ось вбрання його героїв. І до цього пасує цілий асортимент медикаментів: наркотики, що можуть приспати людину і вона скидатиметься на мертву; магічні пілюлі, що повертають людині молодощі; різноманітні отрути, що вбивають протягом одного дня або одного місяця; отрути, що вбивають в одну мить, і такі, що посилають смерть здалека. Сюди слід додати ще всякі сімейні портрети, натільні хрестики, що завдяки їм матері знаходять загублених дітей, п'ять гробів, кинджали всіх країн і особливо толедські, ешафоти, смолоскипи, і все те, що потрібно для багатих похорон.

Розглядаючи героїв його п'єс, ми побачимо серед них всіх знайомих нам героїв мелодрами. Я назву перший з цих персонажів „абсурдністю". Ми звикли, щоб у п'єсі або в книзі слова персонажів погоджувалися з їхнім почуттям, і щоб наслідки їхніх вчинків не були протилежні цим вчинкам. Але в п'єсах Гюґо герої завжди говорять і чинять зовсім протилежне тому, що вони повинні говорити й чинити. Ми не бачимо жодного внутрішнього зв'язку поміж їхніми вчинками; і справді, вони не говорять і не чинять, а лише хвилюються й деклямують. В „Ернані" дон Гомец, знайшовши в кімнаті донни Соль уночі двох хлопців, замість поцікавитися, хто вони такі, зняв галас, почав порівнювати чоловіків колишніх і сучасних, і лише тоді догадався запитати, хто саме ці ночні візитори. Після цього йому залишається просити вибачення в одного з них, бо то був сам король. Отже, такі герої галасують, здіймають руки вгору, падають на коліна, жестикулюють і корчаться з гримасами на обличчі. Але ми не бачимо в них переживань. Вони нагадують кловнів на мотузках, що ними керує лялькар. А скільки вони деклямують! Ніколи на французькім кону не було такої зливи зайвих слів; цілий океан вульґарности й нудоти. У них немає й краплини правдивого й людського, бо автор й не збирається малювати справжнє почуття. Для нього досить показати здивованим очам глядача найнеймовірніші ситуації і розповісти про них найефектнішими словами. Тут якась біганина з чудернацькими пригодами, зустрічами, переодяганнями. Ось людина в убранні прочанина. Але не вірте їй: то переодягнений розбійник. Ось дівчина, що зворушує вас соромливим поглядом очей: але вона відома куртизанка.

Гюґо дуже легко знаходить ці ситуації, бо він вміє вбачати антитезу в усьому. Ця його властивість не лише переймає його драми, але часто-густо спричиняється до їхнього народження. Напр., „Ернані"—антитеза юнака й старого, бандита й імператора. „Король бавиться"—антитеза блазня й короля; „Анжелло"—антитеза куртизанки й чесної жінки, і так далі. Але не завжди в нього антитеза притиставить одну особу другій; часто-густо така антитеза живе в одній людині. Напр., Маріон Делорм—це куртизанка, що їй любов повернула дівоцтво; „Король бавиться"—блазень, що його батьківське почуття освітлює новим світлом, промениста душа в знівеченім тілі. Отже, тут ми бачимо антитезу у взаєминах персонажів, антитезу в самій будові їхніх характерів, антитезу всередині й зокола.

Одночасно ми бачимо в нього персонажі, що завжди й усюди зберігають однаковий вигляд: старий — обов'язково бородатий, сивий, має обличчя привиду й загробний голос. А ось юнак, що його переслідує доля. Ви одразу пізнаєте його, бо він має похмуре обличчя, вирячені очі; і взагалі вся його постать має „фатальний вигляд". Отакий і Ернані, що зве себе людиною ночі, нещасним, що над ним зависла анатема. Він має всю психологію романтика. Його вчинки не мають нічого спільного із свідомістю, їх не підказує розум. Ця людина скоряється пристрасті—не думаючи, інстинктові—не розважаючи. Інші персонажі—„убивця", „мерзотник Лафема" (Маріон Делорм) або дон Салюст (Рюї-Блаз). Нарешті, ми зустрічаємо ще „таємничу людину", що знає все. Звідки вона? Хто вона?— Невідомо. Ця людина несподівано з'являється, щоб викрити злочинця, але більш про неї ми нічого не знаємо. Як ми бачимо, події відбуваються наче в якомусь іншім світі, і цей світ не кориться нашим законам: там панує фантазія, каприз, випадок і нестримана уява.

Історію Віктор Гюго використовує лише для того, щоб збільшити зовнішній ефект і побавити око. Він часто-густо пишається тим, що не відступає від історичної правди, але в дійсності він обмежується лише дрібницями, примушуючи, наприклад, Марію Тюдор цитувати напам'ять цілі сторінки англійської геральдики. Одночасно він робить величезну історичну помилку в „Рюї-Блязі", надаючи Маріянні Тевбурзькій усіх рис Марії-Луїзи Орлеанської. Особливо яскраво виступає ця неточність в змалюванні характерів дієвих осіб. Ми не бачимо перед себе людей XVI—XVII ст., сучасників Кромвеля й Карла II. Це любісінько романтичні герої 1830 року. Історичне оточення є лише підставою для того, щоб показати різноманітні декорації, прекрасне вбрання з оксамитовими плащами, золоті ланцюги й шпаги з дамаської криці, чоботи з острогами й брилі з пір'ям.

Якщо все це притягнено на кін, щоб вразити око, не менш засобів тут вжито й для того, щоб вплинути на почуття. Класичне мистецтво завжди намагалося показати моральне страждання, але не кидало у вічі антиестетичного страждання фізичного. В античній трагедії думки про смерть обурюють лише душу. Тіло ж героя зовсім не корчиться перед нами в передсмертній аґонії. Але цілковито протилежні засоби ми бачимо в романтичній драмі. Тут ми бачимо Трібуле, що плаче над тілом своєї доньки. Марія Тюдор дивиться на Фабіяно, що йде на катування, вкритий чорною наміткою. Ми бачимо донью Соль, що розповідає красномовно, яке страждання вона терпить від отрути.

Але всі п'єси Гюґо перейнято духом обурення проти влади й проти уряду. Він не знайшов жодного короля такого, щоб не чинив лиха своїй країні. Карл V вночі трохи не ґвалтує дівчат; Карл II еспанський— похмурий маніяк; Лукреція Борджія, Анжелльо, Марія Тюдор—усі будують своє життя на злочинах. Особливо охоче показує він нам бридкі риси французьких владарів. Тут і Франціск I, що бігає по притонах, і Рішельє, що, жартуючи, карає на голову сотні людей.

До цього прилучається й обурення проти соціяльної нерівности, бо більшість персонажів належить до тієї частини суспільства, яку верхи громадянства безжалісно викинули поза межі закону. Ернані—бандит, Трібуле—блазень, Дідьє—найда, Тізба—комедіянтка, а Маріон Делорм—куртизанка. Це теж є визначна риса мелодрами.

П'єси Гюґо тепер не виставляють на кону. Але, коли ми читаємо його віршовані драми, вони зацікавлюють нас своїм ліризмом і епічністю. Наприклад, що таке є „Ернані", як не гімн молодощів та кохання? Глибоко лірична є також роля королеви в „Рюї-Блязі".

Приклад епічности є „Бурґграфи". З погляду сценічности, ця п'єса не задовольняє жодної з вимог театру, і цілком зрозуміло, чому вона не мала жодного успіху. Але, якщо розглядати її, як епічний твір, вона є найкращий з творів Гюґо. Він розповідає тут свої враження від подорожі по берегах Райну і малює бурґграфів, що, як колишні титани, боролися проти Юпітера—німецького імператора. Свідками тої боротьби залишилися ці руїни—гарний образ середньовіччя й феодалізму. Поразка „Бюрґграфів" мала велике значіння для творчости Гюґо: вона наочно показала Гюґо, що шлях його лежить не до театру, а до „Леґенди віків".

Поруч Віктора Гюґо для театру працювали й інші романтики. Постійний успіх мали драми Дюма-батька, що він їх написав після „Генріха III". Найпопулярнішою з усіх історичних драм цієї доби була його „Нельска вежа".

Автор „Трьох мушкетерів" і „Монте-Крісто" на театрі міг утворити „Нельську вежу" (1832). Герої—заможні офіцери, принцеси, що живуть, як Мессаліни, революції палаців, підготовлені десь у крамниці, злочини, що їм допомагає ніч, вбивства, затоплення, всі пороки й кровозмішання, похмура й леґендарна вежа, яка в темряві горить диявольськими вогнями, це життя, це історія в такім вигляді, в якім її бачить натовп, пожадливий до зворушення. А в дивовижних діялогах автора ми щоразу зустрічаємо слівця, що давно обернулися на власність люду, так само, як вирази Мольєра.

Але не менший успіх мали і його драми з сучасного життя. Тут ми знайдемо такі ж шалені пристрасті, ту саму патетичну деклямацію, що й в історичній мелодрамі. Варто згадати хоча б його „Антоні". Його „Антоні", юнак, що проклинає суспільство за те, що він найда і тому не знає своїх батьків. Сумний, він усіх ненавидить і страждає. Але це страждання є для нього джерело гучних фраз, красивих поз, що повинні, на його думку, утворити йому величний ореол в оточенні і... здобути гучні оплески від глядачів. Але такий романтичний герой псує настрій не лише собі. Він вважає, ніби має право забити жінку за те, що вона не потребує його кохання. А це вже шкодить і громаді. Чи візьмімо його драму, „Кін, або геній та гультяйство". Ми й тут бачимо ту провідну думку, що її так охоче висловлюють романтики, а саме: мистецтво накладає на людину обов'язки, що їх неможна сполучити з розміреним поміркованим життям. Актор Кін своєю долею мусить ствердити цю тезу. Але цінність Дюма не лежить в його почутті, навіть перебільшеному, ні в його вибагливих ідеях, а лежить в тому, що в країні, де літературою цікавиться лише дуже обмежена частина публіки, він набув собі популярности в усіх колах громадянства.

Мало чим відрізнялися від інших мелодрам і драми А. де Віньї. З усього того, що він написав для театру, цінний є лише „Чаттертон". Ця п'єса розповідає нам про поета, що його доля закинула в чуже суспільство. Це суспільство його не зрозуміло, і він заподіяв собі смерть. Між поетом та суспільством, побудованим на матеріяльних інтересах кожного дня, мусить утворитися антаґонізм—ось провідна думка п'єси. Простотою й стриманістю сценічних засобів ця п'єса нагадує колишні клясичні трагедії і її легко можна назвати буржуазною трагедією. Але вона ніколи не користувалася успіхом, бо страждання Чаттертона були занадто незрозумілими для тих, хто не мав щастя народитися романтичним поетом. Цей тон призирства, що з ним Чаттертон звертається до людей, анатеми, що він увесь час надсилає суспільству, спочатку здаються безглуздими, а потім і зовсім набридають.

Отже, романтичний напрям одержав цілковиту перемогу. Навіть ті автори, що вперто додержували приписа трьох одностей і побожно зберігали всі умовності—і вірників, і монологи, і сни,—тепер заговорили мовою романтиків. Поміж них можна згадати Казіміра Делавіня. Він дуже вподобався публіці тим компромісом, що встановив поміж псевдокляси цизмом і романтичним напрямом. Його „Дон-Жуан Австрійський" досить яскраво показує, скільки нікчемного було в цього поета, що замість драматичної дійсности давав нікчемні романтичні вигадки. Дві п'єси залишилися в репертуарі: „Діти Едварда" (1833), що справляли враження мучеництва дітей, і „Людовік XI" (1832), де головна роля давала широкий простір виразній грі. Делавінь хотів у своїх творах з'єднати два напрями, але взяв лише їхні хиби. Тому його твори навіть не вмерли: вони ніколи не були живими.

1843 року успіхові романтизму прийшов край. Початком нового напряму була „Лукреція" Понсара. Ще п'ятнадцять років тому її була б спіткала та сама доля, що спіткала всі трагедії. Але тепер суспільство, втомлене від драм Дюма й Гюґо, радо зустріло її й нагородило оплесками римлян, що повернулися на французький кін.

Які наслідки дало панування романтизму на театрі? Звичайно, „романтики" не утворили нічого нового, проте їхній вплив де на чому позначився. Перш за все, вони зробили нам велику послугу, визволивши кін від „обіймів" трагедії, і дали можливість вмерти істоті, яка вже сто сорок років намагалася зробити це. Але, крім того, романтизм позначився у великий мірі на „комедії побуту". А саме, романтики показали що кадр п'єси, або, як ми тепер кажемо, сценічне оформлення, має величезне значіння. Але вони вивчали лише історичне оточення, а дальші драматурги почали вивчати й сучасне „оточення". Крім того, вони історичні дані переробляли на свій смак і в колишні форми заводили сучасний зміст. А дальші автори розуміли, що почуття дієвої особи міцно зв'язані з її добою.

Проте, як ми бачимо, процес творчости залишається без зміни: треба підпорядкувати історичність узагальненню. Крім того, завдяки романтикам на кону завоювали собі місце ті оспівування палкого кохання, що довго ще пануватимуть у всіх наших сюжетах.

Романтизм на театрі вплинув не лише на драму, але й на комедію. І хоча успіх комедії не був таким гучним, він був, однак, реальнішим і тривалішим. І всі 30 років французької комедії відбив у своїх творах Євген Скріб. Як Олександр Дюма утворив драму, так Скріб утворив новітню комедію. І так само, як Дюма, він чудово вмів задовольняти театральні вимоги.

Мелодрамі в драматичній літературі—в комедійній літературі цілковито відповідав водевіль, бо й тут, і там почесне місце посідає інтриґа, а характери й ідея відступають на задній план. Водевіль—то є весела мелодрама, як мелодрама то є сумний водевіль. Це коротенька п'єса, здебільшого в одному акті, написана прозою, з багатьма куплетами. Сюжети водевіля відповідають моді й інтересам поточного дня. І, вміючи задовольняти смак публіки, Скріб дає їй спочатку „Ніч національного ґвардійця" (1815) і „Бій гір" (1817). Однак, на цей час відкрився театр „Жімназ", і Скрібові, що залюбки постачав йому п'єси, довелося змінити свою маніру писання. Нестриманість і нерівновага поступаються перед розважливістю, куплети зменшуються, до веселощів домішується чутливість, і всю п'єсу тепер переймає ніжний відбиток оптимізму. „Треба одружити доньку"—ось твір, що пишається ніжними акварельними фарбами. Але, поруч успіху, до Скріба приходять і гордощі. Він

хоче втілити в своїх п'єсах соціяльні й моральні сюжети. Так постають „Бертран і Ратон" з безліччю політичних натяків, „Товариство" (1839), де автор говорить, що створити собі кар'єру можна не хистом, а „зв'язками". У „Склянці води" Скріб дав історичний водевіль, доводячи, що маленькі причини дають часто великі наслідки. „Я зробився міністром тому, що вмів танцювати сарабанду, а стратив владу через нежить". Він ніби не знає тої істини, що випадкові впливи в історії не мають значіння. Він зробив з історії і з життя маленьке імброльйо, що повсякчас могло згодитися для імброльйо кону. Наприклад, у п'єсі „Ланцюг" він малює драматичне становище чоловіка, що не любить своєї дружини і живе з нею лише з міркувань честі або з подяки. У цім криється мораль п'єси. Подібні сюжети дають Скрібові привід для старанних комбінацій, сполучень, непорозумінь, qui pro quo і нещасних випадків, що заступають у нього картину звичаїв. Це—водевіль в комедії.

Однак, чим же можна пояснити успіх Скріба? Адже його типи не скидаються на справжніх людей, в нього немає правдивого почуття і немає жодної сцени, яка може справити сильне враження. Скріб не має власного стилю, всі його вирази заялозені. Він не має власних дотепів, і всі його дотепи він зібрав у журналах, виймаючи в разі потреби ці зразки чужої дотепности. І з якого б боку ми не розглядали цей театр, усюди ми знаходимо цілковиту злиденність.

Отже, перш за все, цей успіх пояснюється оточенням, для якого Скріб писав. Міщанське суспільство першої половини століття знайшло в його комедіях якщо не власний портрет, так принаймні відбиток своїх, сподівань. Слід зрозуміти, що романтичний ідеал не міг опанувати всіх, і більшість людности жадала чогось іншого. Та й сам Скріб належав до тих самих міщан. Щоправда, і Мольєр, і Буало належали до тієї ж кляси, але Скріб був міщанином в найгіршім розумінні цього слова: він позичив у міщан лише їхній еґоїзм, дріб'язковість, передсуди й піклування про те, „що скаже суспільство". Ці почуття панують і в персонажів його п'єс. Доречі, і персонажі його не дуже різноманітні. У його військові—всі не нижчі від генералів або полковників, вони всі—герої і тому достойні одружитися з дочкою біржовика. Його великі торговці, щасливі біржовики—всі симпатичні й варті пошани, бо всі вони багаті. Місце кюре, що був колись довіреним сім'ї, тепер заступив лікар. Взагалі, ми заздалегідь можемо знати характери його персонажів, бо їх визначає лише їхній соціяльний стан. Так само й члени родини мають кожен свою зафіксовану в усіх п'єсах фізіономію: батько—добряча людина; мати—інтриґанка, молода дівчина—невинність, молода вдова—чесна кокетка й повинна нагороджувати тих, кому вік не дозволяє одружитися з молоденькою. Це суспільство має інтереси й не має пристрастей. Воно визнає лише законне кохання, що закінчується шлюбом, а найкраща достота дівчини є великий посаг; достота чоловіка—це право взяти великі гроші. Гроші—ось бог цього театру, ті гроші, що давали можливість жити спокійно й безтурботно, не цікавлячись нічим іншим, крім свого власного добробуту. То були часи, коли міщанство щойно набуло політичного й соціяльного значіння й милувалося з такого стану речей, не розуміючи, що цією самою безтурботністю й байдужістю воно готує собі близький занепад.

Ось завдяки чому постав успіх Скріба. Але чому саме Скріб вплинув не лише на цей театр буржуазії, але й цілої Европи? Справа в тім, що театр має свої вимоги, які не залежать ні від стилю, ні від моральної аналізи. Драматург повинен вміти зав'язати інтриґу, спритно утворити певні становища і відміняти їх, спритно вигадуючи щораз

нові комбінації; вибирати цікаві засоби, вдало розташовувати сцени і вдало керувати дієвими особами. Якщо твір був позбавлений цих властивостей, він не мав жодного успіху, хоч би який вдосконалений він був. Одночасно, п'єси, що всі їхні достоти полягали лише у вищезазначених властивостях, користувалися величезною любов'ю публіки. Скріб надзвичайно вдосконалив усю цю театрально-драматичну механіку і тому він мав такий надзвичайний успіх. Він і втратив так багато, тому, що звів все театральне мистецтво до механічного виробництва.

Романтична драма майже зовсім не вплинула на наступний театр, тимчасом комедія Скріба, що розвивала в глядачеві лише зацікавленість зовнішніми пригодами, привчаючи його не вдумуватись у внутрішню ситуацію, виробила в нім погані звички. І тому, хоча дальші автори й додаватимуть до комедії нові елементи, проте вони завжди муситимуть використовувати драматургічні засоби Скріба. У комедії звичаїв раз-у-раз почуватиметься водевіль. І авторам доведеться, відступаючи від головного сюжету, звертати переважну увагу на всі хитромудрі комбінації; натомість, щоб дбати за логічний розвиток почуття, їм доведеться вигадувати сценічні забавки.

За Doumic в „Histoire de la langue et de la litérature française".

а) Техніка романтичного театру

За переддраматичної доби французького театру, тобто часів революції, імперії, реставрації, на кону тривали звичаї й засоби його ліричної доби. Лише протягом кількох років, що минули перед липневою революцією й після неї, театр прокинувся від сну й захотів вдихнути трохи свіжого повітря.

Першою п'єсою романтичної школи був „Генріх III", виставлений 11 лютого 1829 року в Théâtre Français. Барон Тейлор не пошкодував коштів для постави цієї драми молодого, незнаного ще тоді Олександра Дюма. То була ціла революція для цього театру, бо декорації Чічері і вбрання Поля Делярош були незвичайними і навіть незрозумілими для багатьох акторів і відвідувачів театру.

Того ж року барон Тейлор дав кошти для того, щоб виставити „Отелло" Альфреда де Віньї. Декорації, що їх знову писав Делярош, являли собою поступово кімнату Дездемони, залю для авдієнцій, із старими фресками, які нагадували картини Джіотто, нарешті, краєвид Кіпрського острова. Праворуч був порт і море, а в глибині пам'ятники великого міста. Однак, хист машиніста не зовсім відповідав хистові декоратора, бо кораблі на морі здавалися дитячими забавками.

Кожен із цих трьох представників романтичного театру служив йому на свій кшталт: Олександр Дюма в рукопису робив усі примітки про поставу, але виконували всі вказівки лише його друзі—декорації робіли Чічері й його учні—Сешан, Деплезен, Дієтерле; а Раффе, Леконт, Ламі—малювали вбрання.

Віктор Гюґо, навпаки, нікому не доручав обмірковувати самостійно всіх аксесуарів вистави. Він запрошував вищезгаданих майстрів до себе й раз-у-раз з'ясовував їм, що саме він хоче мати. Наприклад, для п'єси „Король бавиться" він сам намалював ескізи декорацій для художника, і вкупі з ним обмірковував, як саме ці декорації розташувати. Щоправда, „Комеді Франсез" не звернула уваги на його вказівки, бо не хотіла витрачати грошей на єдину виставу. Отже, для перших трьох актів використали декорації „Отелло", „Генриха III", „Карла IX". Для четвертого й п'ятого актів підновили старі шассі. Так само і вбрання

взяли з тих само п'єс і лише для „Франціска I“ зробили три нові сукні. Але саме ці сукні викликали страшенне обурення серед прихильників класицизму, бо, на їхню думку, неможна було одягати короля так „не по-королівському“. Лише 22 листопада 1883 року п'єсу виставили в такім оточенні, як вимагав Гюґо. Дівіньо й Ґабен намалювали святкову залю старого Лювру часів Франціска I, Ловастр для другої дії зробив закуток Cul de sac Bucі. Для третього акту Шаперон і Рубе відтворили Лювpський передпокій, а для четвертої й п'ятої дії—самітній беріг Сени на Quai de la Tournelle.

Декораторам довелося добре попрацювати, щоб задовольнити Віктора Гюґо. Так само старанно готували і вбрання, користуючися весь час вказівками самого поета.

Трохи згодом за прикладом „Комеді Франсез“ пішли і театри Порт-Сен-Мартен, Амбіґю і Ренессанс. Справа в тім, що ці постави викликали в Будинку Мольєра страшенну боротьбу. Це й примусило Гюґо й Дюма перейти до театру Порт-Сен-Мартен, який віднині й обернувся на постійний притулок романтиків. Однак, тут декорації, що їх завів Гюґо, вже не були новиною, бо ще раніш, року 1418, тут виставляли п'єсу „Perrinel Leclerc“ і малювали для неї декорацію—вулицю Парижу.

Отже, дві третини кону забирала вулиця, а на третій третині стояв високий будинок, але в такім розрізі, що перед глядачами були одночасно і вулиця, і середина будинку. Ті самі декоратори малювали декорації і для „Нельської вежі“, „Марії Тюдор“ та ін. Вони щасливо сполучали в своїх творах декоративного мистецтва цілковиту історичну правду і артистичні засоби нової школи. Однак, вони не задовольнялися своїми тимчасовими успіхами, а, бажаючи ще вдосконалити своє вміння, вступили в ательє Чічері, що вело перед у галузі декорацій. Набувши бажаного досвіду, вони й собі відкрили відповідне ательє. Одночасно з ними й два інші талановиті художники, Філастр і Камбон, також заснували декоративно-театральне ательє; і коли Чічері покинув працювати, ці два ательє чесно підтримували прапор цього мистецтва. Скупчивши навколо себе талантових учнів, вони дали кращих декораторів тої доби.

Цікаво, як старанно додержував Гюґо позицію, що запосів. 2 лютого 1833 року виставляли „Лукрецію Борджіа“. Декорація II дії зображувала залю в палаці Ферраро в італійському стилі XV століття. Оглядаючи її, Гюґо зауважив, що потайні двері, через які Лукреція повинна була випустити Дженнаро, мали занадто монументальний вигляд. Він попросив до себе художників, але їх не було. Тоді, бачачи, що наближається час вистави, він схопив фарбу й пензлі і сам переробив декорації, пристосувавши їх до вимог цього акту. Особливим успіхом користувалася декорація до одної п'єси Депеньї, тепер зовсім забутої. Гучними оплесками зустріли глядачі картину, що зображувала манастир із садом в глибині. Праворуч стояв собор, відокремлений золотими ґратами. Ліворуч—три каплиці з могилами, прикрашеними військовими трофеями. Стара церква мала двері, одкриті на кін. Середину її освітлював місяць, але його проміння, що проходило крізь кольорові вікна, дуже мало розгонило присмерки На передньому пляні була могила; її ледве можна було пізнати, лише хіба завдяки свічці, що миготіла. У цій церкві, за ходом дії, д'Амбуаз вбиває Дюґаста, а за кілька хвилин після цього його самого вбиває Монсоро. Отже, ми бачимо, що рямці цілковито відповідали картині вбивства.

Другий видатний декоратор Делярош, що, як ми згадували, малював вбрання Генріха III й його придворців дав року 1834 новий шедевр—

декорації для „Маріно Фальєро“, і, крім того, писав декорації для балету й опери. Так само й Ахіл Деверія не кидав декоративного мистецтва, а весь час збагачував свій смак і свій досвід численними спостереженнями й дослідами. Наприклад для п'єси Делавіня „Людовік XI“ він знайшов найцінніші вказівки щодо вбрання XV століття. А декорації цієї п'єси зроблено майже з натури, бо Чічері й Сешан, що писали їх, могли використати малюнки замчища Плессі ле Тур; ці малюнки робили власноручно барон Тейлор і Шарль Нод'є підчас своєї мандрівки для книги „Подорож у стару Францію“. Отже, ми бачимо, що художники, декоратори, рисувальники, не шкодували праці й не відставали від поетів та драматургів „Театру Франсе“. Однак, коли виставляли сучасну побутову комедію, справа стояла трохи інакше. Хоч би цю комедію написав Скріб, чи Дюма, для неї не робили спеціяльних декорацій. Тут задовольнялися тією обстановою, що була на театрі готовою.

Але особливо позначилися зміни в декоративнім мистецтві на оперовім театрі. Перш за все, до цього часу слухачі мусіли без перерви вислухати всю оперу з початку до кінця. Року 1828 підчас вистави „Німа“ Обера, між четвертою й п'ятою діями дали завісу. Далі у „Вільґельмі Телі“. Дюшанель порадив Чічері пожвавити декорацію й приєднати до неї рухомі пратикаблі—скелі, прірви, горбки. Звичайно, декорації треба було міняти, а зважаючи на те, що прилюдно це було незручно, довелося дати завісу вже кілька разів протягом цілої вистави. Відтоді декоратори охоче використовували цей засіб спокійно обставляти кін.

Згодом декорацією до „Роберт-Диявол“ Чічері одкрив новий шлях для театрального живопису, цілковито здійснивши всі побажання й подівання авторів романтичного напряму. А саме, спочатку поет і композитор бажали, щоб дія відбувалася на фантастичнім Олімпі. Але Дюшанель запропонував замість того дати картину відомого манастиря, оточеного могилами. Одержавши згоду Майєрбера, Дюшанель відрядив Чічері до Арлю, де той зарисував манастир св. Трохима. Отже, в 3-й дії ми бачимо на кону цей манастир. І коли манашки почали виходити із своїх підземних кімнат і йшли під склепінням, фантастично освітлені місяцем, це справляло незабутнє враження. Для цієї вистави вперше кін освітили гасом згори до низу. Щоправда, автор опери Майєрбер, був трохи ображений такою старанною поставою. Він казав: „Очевидно, ви не сподіваєтесь на успіх моєї п'єси, коли покладаєте стільки надій на декорації“.

І хоча другого дня один журнал писав, що від цих самітніх склепінь віяло холодом кладовища, тхнуло вогкістю, і ці місця—житло мовчанки й смерти дуже бентежили всіх, проте всі повинні були зрозуміти, що так воно треба, що декорація повинна становити одне ціле з п'єсою. Згодом успіх декорацій до „Жидівки“, „Фрайшюца“, „Гуґенотів“, „Африканки“ ще перевищив успіх цієї першої спроби реалізму на кону.

Коли Верон покинув працювати, на його місце за директора став Дюшанель. Під його керівництвом оперові декорації досягли верхів'я свого розвитку. 23 лютого він вперше завів на кін численний натовп. І коли глядачі побачили на кону на вулицях та на майданах Констанції цю масу сурмачів, арбалетистів, кардинала, імператора Сігізмунда на коні, оточеного принцем і почотом, грім оплесків струснув залю. Але всі ці постави потребували великих коштів. Тому, коли Дюшанелеві довелося ставити „Есмеральду“ Гюґо, він хотів використати ті декорації, що вже були. Однак, Гюґо запропонував йому дуже влучний трюк. За ходом дії, Квазімодо краде циганку й лізе з нею по каруниках аж на гору

башти собору Нотр-Дам. На думку Гюґо, слід було намалювати на полотні цю башту у всю її височіну і спускати цей малюнок поволі згори на підлогу. Квазімодо ж з циганкою на руках повинен залишатися долі й робити рухи людини, яка лізе вгору. Дюшанель не погодився, але трохи згодом театр Амбіґю використав цей трюк для п'єси „Михайло Строганів": там човен стоїть на місці, а в дійсності пересувається полотно з намальованими на ньому краєвидами.

Особливо цікавою новиною була декорація для п'єси „Сон літньої ночі", виставленої 24 червня 1844 року в Порт-Сен-Мартен. До цього часу дерева й кущі розташовували простісінько на підлозі кону. А тут на кону розіслали зелений килим з намальованими на нім квітами.

Отже, починаючи з 1830 року в театрі раз назавжди запанував звичай утворювати для кожної п'єси відповідну декорацію й обстанову. Цього логічно потребувала сама сила речей. І публіка йшла в ногу з авторами й акторами, вимагаючи щоразу більшої ілюзії й правдоподібности в декораціях. І тому, якщо театр посідає тепер почесне місце в нашім житті й задовольняє більшість наших вимог щодо ілюзії, ми повинні за це дякувати тій літературно-артистичній течії, що відома під назвою романтизму.

За Bapst Germain, Essai sur l'Histoire du théâtre, P. 1893.

б) Романтична драма по інших країнах Европи

Французька романтика була бойовою добою в житті театру. По інших країнах доба романтизму минула для театру далеко тихше й скромніш і, можна сказати, не утворила особливої доби в житті кону. Так було, наприклад, в Англії, де театральне життя являло картину поступового розходження театру з літературою й планомірного занепаду кону. Ні „Ченчі"—трагедія Шеллі (1819), ні драми Байрона („Маріно Фальєро", 1820, „Двоє Фоскарі", 1821, „Сарданапал", 1823, й ін.) не утворили епохи, так як „Ернані" Гюґо у Франції—в житті англійського театру. Найбільші твори „співця світової туги" в драматичній формі—„Манфред", „Каїн", „Небо й Земля",—і не призначалися ніколи для кону. Спроба Московського Художнього театру в післяжовтневі роки виставити „Каїна" була мало не єдиною спробою запровадити цю філософську лірику в театральній формі на театральний кін. Але навіть в Німеччині, звідки, власно кажучи, романтизм і почав поширюватися по Европі, романтична драма майже нічого не дала для театру.

Причини цього легко зрозуміти. У німецьких романтиків понижчав смак до кону. Форми, що їх вимагає драма, архітектурно-викінчені й логічно спаяні, були чужими для їхнього самоцінного переднаміреного суб'єктивізму: романтичний поет вважав, що для нього „закону немає" і йому було б смішно важити на якісь там закони сцени. Опріч того, романтики тяжіли до мистецтва поезії, мистецтва синкретичного, яке не має різних видів: лірика й епос могутніми хвилями втручаються в їхні драми, і ці драми розростаються до розмірів, неможливих на жоднім кону, даючи, подібно до роману, цілу „історію розвитку". Такими були романтичні поеми Людвіґа Тіка; в них багато ліричної краси, але немає одности в пляні й виконанні. Це—„Ґеновефа" (1799), або „Імператор Октавіян" (1804), або його ж казкова драма „Фортунат" (1815), написані на сюжет поширених народніх книжок. З другого боку „романтична іронія" викликала в драматургах бажання цілком свідомо руйнувати ілюзію й настрої в драмі, втягати глядачів у дію, випускати на кін автора, театральних робітників, навіть декоратора. Таке чинив,

наприклад, той самий Тік в своїм „Коті в чоботях“, скерованім проти доби „Освіти“ і сентиментальних п'єс Іфлянда і Коцебу. Іронія над театральною ілюзією, доведена до скрайніх меж; вона руйнує цю ілюзію, а вкупі з нею і насолоду глядача. Надзвичайно цікаво, коли в комедіях данського драматурга Гольберґа, „Уліс з Ітаки“ (1724) дієві особи раз-у-раз глузують і з себе, і з своїх ролей, коли Одісей (Уліс) показує свою довгу бороду, що зросла в нього протягом Троянської війни, відв'язуючи її від підборіддя, або коли наприкінці п'єси на кін вбігають євреї—продавці дрантя, й починають здирати з Уліса вбрання, що він у них взяв напрокат. Але німецькі романтики зловживають цими засобами. У комедії Тіка „Світ навпаки“ Скаратуц проїздить через ліс на своїм ослі. Тимчасом починається гроза. „Що за чортовина? Звідки ця гроза? Про неї нічого нема в моїй ролі. І я, і мій осел промокаємо до кісток. Гей, машиністе, та зупинися ж, чорт забирай!“ Машиніст вибігає на кін і починає виправдуватися: це, мовляв, публіка захотіла послухати театрального грому, і йому довелося виконати її бажання. Скаратуц просить скасувати грозу, але гроза триває далі. „Як, вимагати грози в спокійній мирній історичній п'єсі?“ А грім все гримить. „Немає нічого простішого,— каже машиніст.—Я беру товчену каніфоль, висипаю її на вогонь і від цього блищить блискавка; тимчасом на горі катають велику залізну кулю, і це визначає грім“. В інших випадках гра з ілюзією доходить до того, що в п'єсі, яку дивляться актори, що грають ролю глядачів, виконується іншу п'єсу для інших глядачів; і ще далі—в новій вставній п'єсі—знову ми бачимо кін, і на нім теж грають ще одну п'єсу. У Тіка в п'єсі „Зачарований принц“ ми маємо такий випадок. Перед принцем грають „Еґмонта“; для Еґмонта й Клари (дієві особи в п'єсі „Еґмонт“), виставляють „Ночного сторожа“, а для кількох дієвих осіб в цій останній п'єсі виставляють, як для глядачів, „Гамлета“. Сцени вставлені в сцени, наче скриньки. Кінець-кінцем справжній основний глядач починає втрачати зв'язок поміж тим, що відбувається на кону. „Це вже занадто безглуздо“, скрикує сам автор, устами одної з дієвих осіб: „дивіться, панове, ми сидимо тут, як глядачі, і споглядаємо п'єсу, а там знову сидять глядачі і дивляться п'єсу; а в тій останній перед акторами знову виконують п'єсу“. І, як пояснення, додає: „Такі речі трапляються часто уві сні, і це жахливо. Трапляється й що думки переплутуються таким чином. Тут не диво й з глузду з'їхати“.

Цілком природно, що репертуар такого роду не міг задовольнити запитів великої публіки. Але й крім того, через безтурботні зміни місця дійства, навмисну безформеність і невизначеність, зневагу до сполучення окремих частин романтичні драми були несценічні. Вони залишалися творами до читання. Романтична доба залишила слід в історії німецького театру не так п'єсами справжніх романтиків, як, можливо, своєю оперою, що її історія починається Веберовським „Фрайшютцем“ і триває аж до Ваґнера, також одного з вихованців романтизму. Не меншу вагу мав також повний переклад Шекспіра, переклади Кальдерона й лекції Шлеґеля „Про драматичне мистецтво й літературу“, перекладені незабаром і французькою мовою; вони в перекладі мали величезний вплив далеко поза межами німецької літератури, між іншим впливали й на Пушкіна доби „Бориса Годунова“.

У царині театрального репертуару доби німецького романтизму ми можемо ще визначити два досягнення—одне пізнішого походження, але дуже впливове, друге—мало швидкий, хоча й не довготривалий успіх. Це—драми Кляйста, перейняті пристрастю й рухом і великою силою виразности (1777—1811 їх перекладено російською мовою), а також

так звана „трагедія Фатуму"—окремий жанр, що його розквіт припав на добу розквіту романтизму.

Ґете, що своїм всім характером аж ніяк не скидався на Кляйста, поставився неґативно до драми молодого поета, що не зважав на умовності кону, до драми, перейнятої завзяттям і любов'ю, жадібністю і кров'ю шаленої й зрадливої „Пентезілеї". Похвала великого поета, так само, як співчуття публіки, випали на долю трагедії Фатуму, що її представниками були Захарія Вернер (1768—1823), і Х. Мюльнер (1774—1829). Колись Шіллер пробував у своїй „Месінській нареченій" побудувати сучасну п'єсу на ідеї Фатуму, що нею перейнята антична драма. Вернер підхопив цю ідею Фатуму і розвинув у п'єсах; основне ядро їх, як висловився Брандес, „жага, релігія і жорстокість—неприємне на смак і шкідливе для здоров'я". Щоправда, це стосується його перейнятих католицькою містикою великих напівісторичних речей—і менш за все пасує до стислої, перейнятої різними жахами драми „24 лютого", що для неї Вернер власне й заговорив про трагедію Фатуму. Сам собою мотив Фатуму і на початку XIX століття буві вдалим театральним мотивом. На нім будує свою першу п'єсу і Франц Ґрільпарцер (1791—1871), якого і нині в Німеччині дуже шанують. Ґрільпарцер пробує знайти синтезу клясицизму й романтики; в його уважнім ставленні до психології дієвих осіб помітно вже реаліста-психолога пізнішої доби. Але за своїх часів драми Ґрільпарцера (1818,—„Сафо", 1821—„Золоте Руно", 1831—„Хвилі моря й кохання", 1834—„Життя—це сон", 1838—„Горе брехунові" й т. ін.) не вподобалися публіці. Лише за десятки років вони побачили світло рампи, і лише з 1880 року старий австрійський драматург обернувся на модного в репертуарі німецького кону, кону, що завоював натуралізм.

Серед другорядних постатей німецької драматургії першої половини XIX століття слід згадати також автора „Смерти Дантона" й „Войцека" Ґеорґа Бюхнера, що так рано вмер (1813—1837). За наших днів виявилося, що він був прямий попередник експресіонізму, навчитель Кайзера, Газенклевера й інших драматургів сучасної Німеччини. Епіґони романтики були щасливішими, аніж їхні навчителі. Усе XIX століття в німецькій драматургії триває смуга віршованих трагедій на історичні сюжети, побудованих за принципами Шіллерової драматургії, ускладненої романтичними вільностями. Серед численної кількости драматичних письменників понад усі стоїть постать Фрідріха Геббеля (1813—1863)—поета „проблем", драматурга-філософа що шукає в своїх драмах розв'язати „одвічні питання", які бентежать людей. Залежність міщанина від безумовної гнітючої сили його верстви Геббель показав у своїй міщанській драмі „Марія Магдаліна" (1844). Тут є вже дещо від майбутніх соціяльних драм Ібзена, що до нього любить наближати Геббеля критика. Сутичка рівних всесвітньо-історичних сил, що в них, як в жорнах, розмелюється людська особа з її протестами,—ось звичайна тема історичних драм Геббеля („Ірод і Маріямна", „Юдіт", „Нібелунґи"). Геббель за своїх часів опинився на самоті, з тим, щоб, переживши ці часи, відродитися в Німеччині XX століття, де його оточили певним культом. За межами Німеччини його мало знають, однак, і тепер. З німецьких драматургів XIX стол. не йому і не представникам революційної дрібної буржуазії 30—40 років (на зразок Ґуцкова, автора добре відомої в нас п'єси „Урієль Акоста"), а Ріхардові Ваґнерові—творцеві музичної драми (1813—1883) належить всесвітня слава.

За ст. H. Schauer'a в Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Ferl. 1925, I, 4-te Lieferung.

III. Перші кроки нового російського театру

Ми вже знаємо, що за початкову дату історії російського театру вважають звичайно 1672 рік—рік, коли цар Олексій Михайлович заснував „комедійну хоромину“, де завдяки праці німецького пастора Йоганна Готфріда Ґрегорі, виставлено „комедію“ про Есфір (на біблійну тему).

Російському народові від цього наказу не було ні тепло, ані зимно. Двірський царський театр, що постав таким чином, існував недовго, і року 1676 перша „комедійна хоромина“ вже занепала, не викликавши жодних змін у народнім побуті, не поклавши початку національному російському театрові.

„Перший купець своєї держави“, Петро I, ще більш сил поклав на те, щоб прищепити Росії театр. Він виписував із-закордону німців та чехів, так само, як його наслідувачі виписували італійців та французів. Але глядачі не розуміли чужих мов, театри стояли порожні і залишалися царською витівкою аж до 1756 року, коли за ініціятивою купецького сина Ф. Г. Волкова, „людини надзвичайно глибокого розуму, надзвичайно достойного, що мав великі знання і міг бути людиною державною“ (говорить про нього Н. І. Новіков), і драматурга Сумарокова, засновано при імператриці Лизаветі, перший російський театр. Суттю своєю і цей театр залишався двірським, як і комедійна хоромина царя Олексія. Щоправда, до нього пускали й сторонніх глядачів. Далі засновано року 1758—1780 нові публічні театри в Москві. Почали потроху поставати театри й на провінції; великі поміщики-феодали почали заводити свої приватні кріпацькі театри; почали висуватися великі акторські таланти На чолі їх, поруч Ф. Г. Волкова, слід поставити трагічного актора І. А. Дмитревського (1733—1821), далі Шушеріна Я. Є., Яковлева А. С., Плавільщикова П. А. та ін. Потроху почав формуватися й оригінальний російський репертуар.

Звичайно, цей репертуар утворювалося за чужоземними зразками. Проблукавши деякий час поміж українськими, німецькими і французькими зразками, російська драма з половини XVIII століття зупинилася на французькім впливі, і в особі Сумарокова, Фонвізіна, Княжніна дала зразки трагедій і комедій, витриманих у дусі вимог французької клясичної поетики. Зразками були—в трагедії переважно Расін та Корнель, в комедії—Мольєр з його наслідувачами. В історії російського театру розпочиналася доба, що її можна назвати „клясичною“.

У старих підручниках звикли лаяти російських драматургів за це наслідування французів, але воно було історично неминучим і до того ж принесло велику користь для розвитку російської драматурґії. Досить порівняти першу-ліпшу п'єсу російського репертуару першої половини XVIII століття з трагедією, наприклад, Сумарокова, щоб упевнитися в цім. Ось одна з таких п'єс: „Сціпіо Африкан, ватажок нумідійський, і загибель Софонізби, королеви нумідійськія“ (п'єса—переробка п'єси німецького письменника Лоенштайна, „Софонізба“, 1666). Надзвичайне нагромадження й розкиданість дійства, гострі переходи від одного становища до другого, любов до суто зовнішніх ефектів, суперечності навіть у характеристиці головної героїні, грубе змішування піднесеного з вульґарним,—ось визначні риси цієї п'єси. Якщо поставити поруч неї одну з перших п'єс Сумарокова, трагедію „Хорев“,—не може не впасти в око прогрес, зумовленний не так освітою й хистом автора, як впливом французьких зразків, французької клясичної трагедії. Сюжет надзвичайно простий: Хорев та Оснельда кохають оден одного. Але

Хорев повинен іти проти її батька Завлоха. Конфлікт, що постав поміж почуттям та обов'язком, розв'язується звичайно на користь обов'язку. Але герой і героїня гинуть через наговори інтриґана, з одного боку, і як жертви конфлікту—з другого. Дію стиснуто й зосереджено на невеличкім часі; дієвих осіб небагато; настрої піднесені, їхні розмови повні патосу; ніщо не відтягає уваги глядачів від основної теми, і ця п'єса справляла зовсім інше враження, аніж „Сціпіон". Очевидно, протягом недовгого часу зросла не лише драматургія: вона не могла була б існувати без глядача, що набув деякої культурности, і без акторів, що могли її втілити на кону.

Але вплив французького клясицизму позначився в Росії з деяким запізненням. Другої половини XVIII століття у Франції клясична трагедія наближалася до занепаду. Та й глядачі російського театру другої половини XVIII століття мало скидалися на тих, що у Франції вітали оплесками Корнелівського „Горація" або „Федру" Расіна. І до того ж ні Сумароков, ані Княжнін, ані інші автори трагедій в Росії другої половини XVIII ст. не мали хисту трагічних поетів. Стож через усі ці причини досягнення трагічного репертуару в Росії XVIII ст. були занадто скромні. На початку XIX ст. клясична трагедія в Росії ще мала цінувача в особі П. А. Катєніна; мала талановитих виконавців, як, наприклад, відома М. А. Колосова (1802—1880) і драматургів, що робили спроби пожвавити клясичний шабльон стихією чутливости, як, наприклад, Озеров (1770 1816; його п'єси „Димитрий Донской", „Эдип в Афинах"), але новим драматичним формам, що мали її заступити, майже зовсім не доводилося боротися з нею. Вона вмерла так, що ніхто й не запримітив її смерти.

Доля другої форми комедії була щасливіша. І тут французи відограли ролю головних навчителів, але не лише вони. Поруч їхнього впливу, очевидно, існував також італійський вплив; він ішов від комедії dell'arte (італійські актори грали її при імператриці Ганні Иоганнівні 1731, 1733—1734 р.р.; переклади сценаріїв цих п'єс російською мовою збереглися й до цього часу); впливала також і німецька драматургія так клясичного напряму (Гелерт), як і знаменитий данський Гольберґ: його п'єси, перекладені російською мовою, можна було знайти в кожнім театрі. Вони обернулися на обов'язкову складову частину російського репертуару. Чужоземні впливи позначалися більш за все на інтризі та її композиції; націоналізація цієї наслідуваної комедії відбулася перш за все в царині дієвих осіб та їхних характерів. У комедіях Сумарокова майже немає цих характерів: усі його комічні типи—це ходові схеми педанта, невігласа, старого скареди і т. д. Але вже у Фонвізіна ці характери не лише існують, а навіть мають усі типові побутові риси. Простакова, або Скотінін (з „Недоростка"), так само, як і Бригадирша й Іванушка („Бригадир"),—то вже не шабльонові постаті, а типи, яскраво змальовані, хоча й не без шаржу. Інтриґа на чужоземний смак залишається в російській комедії аж до того часу, коли з'явився „Ревізор" Гоголя; дієві особи вже наприкінці XVIII століття обертаються на побутові типи (у Фонвізіна, автора „Ябеди" Капніста). Від комедійних письменників ми чуємо і перший голос протесту проти наслідувань та шабльону. То був голос драматурга Вл. Лукіна, який визначався не так своєю художньою продукцією, як теоретичними статтями,—передмовами до п'єс, що він їх видав 1765 року. Наслідувальні комедії Сумарокова не задовольняють Лукіна: „они вовсе на наши нравы не склонены, а точно переведены", вони чужі народові й не базуються на живім джерелі народньої мови. „Ми ще не бачили комедії,

властивої нам і написаної нашою мовою", скаржиться Лукін. І справді, „Бригадир" Фонвізіна з'явився лише наступного року, „Недоросток"—1782, „Ябеда" Капніста—1796 р. (виставили її року 1798), „Горе од ума"—1823.

Клясична теорія не визнавала інших видів драми, крім комедії і трагедії. Але чужоземні впливи приходили до нас хвилями, що набігали одна на одну; а у Франції, поруч комедії й трагедії вже встигла постати третя форма драми, слізна комедія, або міщанська трагедія. Вона незабаром з'явилася і в нас. Адже головними відвідувачами публічних театрів були не великі пани (вони могли заводити театри й у себе вдома), а пересічне й дрібно-буржуазне дворянство й „шляхетне купецтво", взагалі публіка, яка наближалася до того, кого на Заході називали „третьою верствою". Цю публіку комедія приваблювала більш, ніж трагедія, а комічна опера (ще один жанр, що на нього теорія не звернула великої уваги) й драма були іноді ближчими навіть від комедії, яка мала на меті „издевкою править нрав". Уже 1770 року на російському кону з'являється в російському перекладі одна з драм Бомарше—„Євгенія". Її виставили чотири рази і щоразу публіка вітала її оплесками. Сумароков може обурюватись проти того, що „заводять новий капосний жанр слізних комедій", але навіть правовірні клясики, на зразок Хераскова, пробують на нім свої сили („Друг нещасних", 1774 р.). Трохи згодом у цім же жанрі почав писати і визначився Верьовкін („Так и должно", „Точь в точь"), Плавільщиков (згаданий вище актор і драматург); далі російський кін опанують перекладні драми Коцебу, відсуваючи на другий плян оригінальну російську творчість. Але з цієї слізної комедії згодом цілком природно постане побутова комедія XIX століття—від Островського до Потєхіна й Карпова. Адже недурно „Сиделец" Плавільщикова так близько нагадує „Бідність не ганьба". Плавільщиков своїми п'єсами вже здійснив мрії Лукіна: він виводить на кін і селянина („Самітний", 1790), і, опріч того, в нього помітна тенденція відображувати російський побут.

Цей побут продирався на кін і в такім другоряднім, з погляду клясичної теорії, драматичнім жанрі, як вищезгадана комічна опера („Драма з голосами", тобто з нумерами для співів). Можливо, що жодні інші п'єси не користувалися в XVIII столітті таким успіхом, як комічні опери Аблесімова („Мельник-Колдун", 1779) і Матинського („С.-Петербурзький гостинний двір"). „На вільнім театрі Книппера в С.-Петербурзі першу виставляли 27 разів, а другу—15 разів, і жодна п'єса не дала йому (антрепренерові Книпперу) стільки прибутку як ця п'єса, складена російською мовою Матинським, кріпаком графа Ягужинського, що мандрував по Італії; він також поклав її на музику, давши цим велике задоволення своїм сучасникам". (Драматичний словник Новікова, 1787 р.). Комічні опери подобалися не лише різноманітністю своїх сюжетів (є написані на теми казок, мітологічні, побутові з купецького, дворянського і частіш за все з селянського життя), легкістю свого стилю і завжди щасливим кінцем, але й перш за все різноманітністю акторських сценічних засобів. Актор комічної опери і говорив, і співав, і танцював; з кону лунали прислів'я, лунали знайомі пісні; там часто-густо інсценувалося народні звичаї—„зговор", „дівичник". Поміщик-середняк, що тяжив до села не менш від „шляхетного купця", який, можливо, ще не так давно відкупився в пана на волю,—солодко зідхав й плескав, споглядаючи цю ідилію селянського побуту. Щось подібне до російської комічної опери XVIII—початку XIX ст. ми довгий час бачили на нашім кону: „Наталка-Полтавка", а ще більш—„Сватання на Гончарівці"—п'єси, що наближалися до цього жанру.

Початок XIX століття приніс з собою трохи нового в той стиль російського театру, що віднині накреслювався. Смуга захоплення романтизмом, яка висунула двох знаменитих акторів—В. Каратигіна (1802—1853) і П. Мочалова (1800—1848), що втілили в своїм мистецтві системи „мистецтва гри“ й „мистецтва переживання“,—ще більш підвищила інтерес суспільства до театру; але за винятком акторських традицій, що й далі довгий час трималися на провінційнім кону та яскравих спогадів про перші вистави Шекспірівських п'єс, вона не принесла нічого довготривалого. „Борис Годунов“, Пушкіна, проминув повз кін, як і вся взагалі діяльність поета, запеклого театрала (див. роботу Гросмана—„Пушкин в театральных креслах“, 1926). Недовго тривали тут і такі гості, як спроби самостійних „романтичних трагедій“, уславлені колись п'єси Кукольника й Польового. Політичні обставини не сприяли зміцненню цього жанру в театрі. Наслідуючи західні зразки, довелося б утворити трагедію з російської історії, але як її писати, коли, як висловився один з „власть имущих“, „минуле Росії—прекрасне, сучасне—прегарне, а майбутнє—вище понад усе, що може собі змалювати найпалкіша уява“. На трьох китах—самодержавство, православ'я, народність—далі від „ура-патріотичного“ репертуару не заїдеш. „Рука Всевышняго Отечество спасла“ Кукольніка (1834) стверджує цю думку. І не дивно, що не трагедія, не мелодрама (типу мелодрами Дюма: див. юнацькі драми Лермонтова і його „Маскарад“),—а водевіль обернувся на панівний жанр на російськім кону 20—40 р. р. Майже всі великі актори середини й другої половини XIX ст. перебували деякий час у школі старовинного водевілю. Сліди його ми також знайдемо поруч спогадів про „слізну комедію“ XVIII ст. в пізнішій побутовій комедії.

30—40 років XIX століття театр у Росії обернувся вже на тривале органічне явище російської культури. Поруч імператорських театрів існувало вже багато приватних; поруч столичних постали ще наприкінці XVIII ст. провінціяльні (1786 р.—в Тамбові, 1787 р.—в Твері й у Вороніжі, в 1789—в Харкові). Ще не було великого репертуару, що міг би мати загально-европейський інтерес, але вже визначилася певна школа акторської гри. Ця школа утворювалася під европейським, переважно французьким впливом. Властива їй краса зовнішніх засобів, обробка найдрібніших деталів гри, чітка дикція і виразна деклямація, загальна продуманість стилю й майже побожне ставлення до мистецтва—ось риси, що відзначали російського актора середини XIX століття, яке дало нам багато видатних акторських сил. У середині XIX століття визначився і основний стиль російського репертуару. Розквіт драматичної літератури в Росії припадає на ті часи, коли російська держава обернулася на буржуазну монархію. Побутовий реалізм, обможений традиціями умовного репертуару XVIII й початку XIX століття, обертається на типовий драматичний стиль російського репертуару з часів Островського. На деяких моментах цієї другої доби в розвитку російського театру, що одкривається іменами Гоголя й Щепкіна, ми зупинимося трохи докладніш.

Ред.

Російський театр на добу т. зв. „реалізму“

Історія російського театрального реалізму нерозривно зв'язана з ім'ям знаменитого актора М. С. Щепкіна. Михайло Семенович Щепкін народився року 1788 в родині кріпака, що належав графові Волкенштейн, і 1805 р. вперше виступив на кону публічного театру в ролі почтаря Андрія в п'єсі „Зоя“. Ми не будемо тут повторювати всім

відомої біографії великого артиста. Скажемо лише, що він був з тих небагатьох, кому пощастило видертись з лабет кріпацтва і знайти свій правдивий шлях.

XIX століття ще існувало багато кріпацьких театрів. Але власники цих труп уже не мали таких коштів, що дозволяли б їм XVIII століття уряджувати пишні вистави в своїх маєтках. Отже, одні з них перевозили свої трупи до міста й там уряджували платні вистави, а інші, втративши можливість утримувати акторську трупу, продавали своїх акторів державі. Так, в першій половині XIX ст. держава купила всю трупу поміщика Столипіна. Іноді окремим акторам щастило ввійти в склад вільних труп і тоді вони обмежувалися тим, що платили поміщикові певний чинш. Однак, становище їхнє було не багато ліпше, ніж акторів-кріпаків: за кожну провину загрожувала кара різками.

У цих трупах, однак, актори набували певного професійного підготування. Щоправда, більшість з них була неписьменна, і вивчали такі актори свої ролі з голосу, але природні здібності дозволяли їм засвоїти технічні засоби гри й вигідно відзначатися від акторів-самоучок.

Такий приватний театр був і у графа Волкенштейна, і тому малий Щепкін часто міг бачити вистави. Наслідком цього було те, що хлопець дуже кохався на театрі, і, перебуваючи в школі, почав брати участь у шкільних виставах.

У Курську, де він учився у народній школі, Щепкін усі вільні години проводив у театрі, а підчас вакацій грав сам у театрі гр. Волкенштейна.

Отже, після першого дебюту 1805 року Щепкін виступав ще кілька разів, коли треба було заступити хорого актора, або коли бракувало когось з виконавців, а з 1808 року обернувся на справжнього професіонала, граючи у великих провінційних театрах. Однак, він весь час залишався кріпаком свого пана. Театральні антрепренери дуже цінували молодого актора, бо вже 1810 року він одержував найвище утримання—350 крб. Але побут провінційного актора не завжди сприяв розвиткові хисту, так само як і не сприяв цьому стан кріпака. Щоправда, Щепкін у своїх записках говорить, що його пани були кращі від багатьох поміщиків, а проте прихильник його талану, український генерал-губернатор Рєпнін ужив усіх заходів, щоб викупити його у Волкенштейна за 10.000 крб. Щоправда, і цей „гуманний" вельможа відпустив його лише за три роки, тобто 1821 року, та й до того за волю родичів Щепкінових заправив величезні гроші.

Незабаром після цього Щепкін дебютував у Москві й року 1823 перейшов на московський державний кін. Тут він одразу запосів видатне становище не лише, як актор, але й як освічена й перейнята високими інтересами людина. Він був великим приятелем усіх видатних російських письменників—напр., Пушкіна, Лермонтова, Грибоєдова, Тургєнєва, а особливо приятелював з українцями—Гоголем та Шевченком, бо з ними його споріднювала любов до України, а з Шевченком до того і однакова доля кріпака. Перебуваючи весь час у колі освічених людей, Щепкін поповнював свою освіту, поширював свій світогляд і незабаром далеко перевищив своїх товаришів—акторів. Це спричинилося до того, що Щепкін, а за ним і вся взагалі акторська верства зайняла належне місце в колі вчених, письменників та музик.

Протягом перших років служби на Московському театрі Щепкінові доводилося грати в мелодрамах, водевілях, які ще панували тоді. І хоча своїм хистом Щепкін надавав нікчемним п'єсам художнього значіння,

його самого цей репертуар зовсім не задовольняв. Найохочіш грав він ролю Сімона—сиротини в п'єсі Соловйова, бо вона давала простір для жвавої і різноманітної гри з переходами з одного настрою в другий.

Але, як справжній художник, Щепкін прагнув знайти матеріял для серйозної роботи. Тому Аксаков переклав для нього „Школу жінок" і „Скареду" Мольєра. Обидві ці п'єси Щепкін виставив у свій бенефіс; в першій він грав Арнольфа, а в другій—Арпагона. Згодом, у 50-х роках він грав Жоржа Дандена в п'єсі цієї ж назви.

Завдяки Щепкінові російське суспільство зазнайомилося з творами українських драматургів, Квітки й Котляревського. Ці п'єси вабили його своїм реально-побутовим змістом і підготовлювали глядачів до того реалізму, що прийшов на російський кін з Гоголем.

Про сценічні засоби Щепкіна Герцен говорить: „Гра Щепкіна була вся перейнята теплою наївністю. Вивчення ролі не заважало жодному звукові, жодному рухові, а, навпаки, давало їм тверду підпору й твердий ґрунт. Він перший запровадив правду на російський кін і перший був на цьому кону нетеатральним". Про Щепкіна—Возного в „Наталці-Полтавці" писав проф. Крюков: „Яку велику вагу має художність рухів у сценічнім м истецві, доводить нам наш незрівняний Щепкін, коли, граючи в „Наталці" старого козака, приспівуючи, танцює на кону. Скільки простоти й добродушности в цім танку! Який розгульний простір видко в кожнім русі і скільки шляхетности в кожній позі! Хоч і не хочеться, а треба сказати, що цей козак, що танцює, справляє далеко краще враження, аніж вихована герої трагедії і водевільні джентлмени нашої верстви". Але найголовнішою властивістю Щепкіна, яка приваблювала до нього серця глядачів, це була його маніра говорити на кону.

У своїх записках він розказує, які засоби гри знайшов він, коли вступив на кін: „ніхто не говорив своїм голосом, а гучно рубав кожне слово, супроводячи його рухом. Особливо вигукували коханці слова: зрада, любов, страсть, але обличчя їм залишалися такими ж напруженими й неприродніми, як і перед цими словами". Взагалі фізіономія тогочасних акторів брала занадто мало участи в зміні настроїв. Звичайно, художнє почуття говорило Щепкінові, що треба грати якось інакше. Тому, коли 1810 року він побачив старого князя Мещерського в ролі скареди Салідара, і почув, як він грає без зайвих жестів, говорить просто, „як усі говорять", він зрозумів, чого бракує тогочасним акторам і йому самому. Він почав наслідувати сценічні засоби Мещерського, але довгий час, не зважаючи на свої уперті зусилля, не міг подолати своїх попередніх звичок. Лише згодом навчився він говорити на кону своїм життьовим голосом.

Як працював Щепкін над роллю, можна бачити з тих його порад, що він давав режисерові Соловйову: „Пам'ятай, друже, що кін не любить мертвотности,—йому подавай живу людину, і живу не лише тілом, але й головою й серцем. Ступаючи крок на кін, залиш за порогом його всі твої особисті піклування й думки, забудь, ким ти був, і пам'ятай лише, хто ти є тепер. Ніколи не вчи ролі, не прочитавши перед тим уважно всієї п'єси. Адже в житті, коли хотять хороше пізнати кого-небудь, розпитують про те, де він мешкає, які він має звички, розпитують, хто йому за друзів та за його знайомих. Точнісінько таке треба чинити й в нашій справі. Ти маєш ролю. Отже, бажаючи дізнатися, що то за птах, ти повинен запитати все в п'єси, і вона дасть тобі задовільну відповідь. Читаючи ролю, примушуй себе всіма засобами мислити й почувати так, як мислить і почуває той, кого ти відображуєш. Намагайся проковтнути ролю так, щоб вона у війшла

в твоє тіло й кров. Дійдеш цього—і в тебе самі народяться і правдиві інтонації голосу, і природні жести. А без цього,—що не роби,—нічого не допоможе. Глядачів не одуриш, вони одразу зрозуміють, що ти їх морочиш і зовсім не почуваєш того, що кажеш. Пам'ятай, що на кону немає абсолютної мовчанки, крім випадків, коли цього вимагає сама п'єса. Коли тобі говорять, ти слухаєш, але не мовчиш. Ні, на кожне слово ти повинен відповісти своїм поглядом і кожною рисою свого обличчя, всією істотою. Ця твоя німа гра іноді висловлює все красномовніш над усі слова".

Але Щепкін завжди обробляв не лише свою ролю. Він всіма силами сприяв тому, щоб гра усіх акторів справляла єдине суцільне враження. Він поклав фундамент тому ансамблеві, що згодом обернувся на видатну рису нашого нового театру. І часто-густо, в ім'я цієї гармонії, боячися одвернути увагу глядачів від першорядних персонажів п'єси, він не використовував вигідних для себе ефектів. До цього часу, починаючи від Волкова і аж до Каратигіна й Мочалова, ми мали лише окремих артистів, а віднині можна вже було говорити про художню роботу цілої трупи, і значіння окремої особи скорилося ансамблеві. Таким чином, Щепкін розпочав цілком нову добу в історії нашого театру, давши грі актора реалістичний напрямок і висунувши на передній плян велике значіння ансамблю. Крім того, велику користь приніс Щепкін і своєю виховною діяльністю, своїм надзвичайно старанним ставленням до справи. Ніколи не траплялося, щоб він спізнився або не зовсім вивчив і обробив свою ролю. І, не зважаючи на свій величезний досвід, не зважаючи на те, що будь-яку п'єсу вже виставлялося кілька разів, він ніколи не погоджувався виступити в ній без попередньої проби. Викладаючи з 1832 року деклямацію в театральній школі, він так само ретельно ставився до своїх обов'язків викладача, і в основу своєї науки покладав ту саму простоту, якою визначалася його гра. Крім цих шкільних учнів, у нього було багато таких, що мешкали в його домі. З таких відомий М. В. Лентовський, що згодом завів по наших театрах чисту оперету.

Ці учні, так само й товариші з трупи, цілком визнавали авторитет Щепкіна і поступово заводили на кону Московського Малого Театру ті основи сценічного мистецтва, що згодом уславили цей театр. Так склалися ті визначні риси, що завдяки їм усе театральне життя набуло серйозного й суворо художнього відтінку. Вони підняли Московський Малий Театр на певну височінь і надали йому характера освітньої установи поруч катедри Московського Університету.

Підчас своїх численних гастролів у провінції Щепкін і там поширював свої принципи, підносячи рівень провінційного актора й сприяючи всіма силами його вдосконаленню.

З петербурзьких акторів найближче до Щепкіна стояв І. І. Сосницький. Також і він, учень відомого Дмитревського, уважно ставився до театральної техніки.

Потрапивши до найкращого тогочасного петербурзького суспільства, він приятелював з Криловим, Грибоєдовим, Хмельницьким, і їхні вказівки, дуже допомагали йому утворювати на кону типи Фіґаро, Чацького-Руджієро, Кочкарьова, Вурма, Сганареля. Ролю Городничого він розробляв під керівництвом самого Гоголя. У трупі він користувався величезною пошаною не лише як актор, але як навчитель, а Бєлінський писав про нього, що це „надзвичайно розумний актор. Сценічний розум укупі з досвідом і звичкою до кону затамовує в нього брак натхнення й творчого хисту".

Режисер петербурзької трупи, Н. І. Куліков, писав про нього, що як Тальма у Франції, так Сосницький у нас—перший скинув з себе рутину й заговорив по-людському.

Хист Щепкіна, його художнє почуття, що не могли задовольнитися неприродними творами тогочасних драматургів, знайшли гідного собі драматурга в особі Гоголя (1809—1852). 1833 року він написав комедію „Женихи", яку, однак, згодом переробив, перенісши наречену до купецтва, а женихів—до урядової верстви. Уперше цю п'єсу виставили 1842 року в бенефіс Сосницького, який багато допомагав Гоголеві, даючи йому визначні риси купецького побуту. Однак, ні глядачі, ані критика не зрозуміли її, побачивши в ній лише вульґарний фарс, що порушує всі вимоги красивого стилю. Не зважаючи на прегарну гру акторів, п'єсу жорстоко обсвистали. Тимчасом „Одружіння", як тепер називається ця п'єса, давало безліч матеріялу для акторів. У Петербурзі Мартинов дуже подобався глядачам у ролі Подкольосіна, а Гусева—в ролі свахи. Щодо Щепкіна-Кочкарьова, йому, на думку Бєлінського, бракувало справжнього почуття. В його виконанні було більш штучности. Пізніш ролю Подкольосіна дуже влучно виконував артист В. Н. Давидов, що давав надзвичайно живу й викінчену постать, виявляючи в останній сцені надзвичайне багатство міміки.

Але ніщо не може дорівняти тому вражінню, що його справив і на акторів, і на суспільство „Ревізор"; його виставили 1836 року на кону Маріїнського театру. Самому авторові вподобався лише Городничий—Сосницький. Але карикатурні Добчинський і Бобчинський, одягнені в безглузде вбрання, його зовсім пригнічували. Ця п'єса одразу поділила ціле суспільство на два протилежні табори. Одні бачили в ній сміливий натяк на тогочасну владу й раділи з неї. Другі вбачали в цій п'єсі державний замах і обурювалися проти „злочинного" автора. Однак, кожна вистава збуджувала щораз більший інтерес і хоча тогочасний критик, „барон Брамбеус", вважав що в „Ревізорі" немає жодної картини російського суспільства, немає характерів, немає зав'язки й розв'язки, є багато неприродного й неправдоподібного, в Москві всі примірники „Ревізора" одразу розхапали; вирази окремих героїв цієї п'єси вивчали напам'ять; їх обернули на прислів'я й на епіграми і почали приліплювати на всіх тих, до кого вони пасували. „Хто спорядив з нами цей твір? Хто підтвердив ці прізвища, ці речення, ці звороти, такі смішні й незграбні? Хто? Це зробили два великі, два перші діячі: талант актора й сучасність п'єси",—так писав анонімний критик в журналі „Молва".

Бажаючи відповісти на всі заперечення, що постали навколо „Ревізора", Гоголь написав „Розв'язку „Ревізора", де давав зовсім інше, містичне тлумачення всім типам комедії, і вимагав, щоб завжди обидві п'єси виставлялося в один вечір. Однак, ця розв'язка не допомагала з'ясувати п'єсу, а лише доводила, що автор втрачає свою свідомість. Завдяки своєму реалізмові, непереобтяженому подробицями, ця п'єса ще й досі справляє вражіння історичної, і ми ще й досі споглядаємо її, як сучасний твір. І досі немає в нас драматичного театру, де б „Ревізор" не посідав почесного місця в репертуарі.

Коли вперше виставляли цю п'єсу, найкраще була виконана роля Городничого. У Петербурзі його грав Сосницький, а в Москві—Щепкін. Відомий критик Аверкіїв писав, що обидва актори грали чудово. Різниця у виконанні залежала від різних властивостей іхнього хисту. Щепкін був переважно комік, і тому в нього Городничий був простоватим і боягузом. Сосницький був актором „характерним", і його

Городничий був стриманіший, більш „сєбє на умє"; його шахрайство було опрацьоване; воно нібито не було його природною властивістю, а він, здавалося, набув його довгим досвідом. Другий свідок каже, що Щепкін, залежно від своєї суто-побутової школи, від свого південного темпераменту, дикції, постаті, голосу,—дав провінційного урядовця, пройдисвіта й шахрая, який чудово вмів пригнічувати молодших і сам плазував перед старшими. Сосницький, який вчився ще на типах французької комедії, переробленій Хмельницьким, дав рухливого холодного шахрая з голосом лисиці, що „м'яко стеле, проте жорстко спати". Кожен актор чарував глядачів і був на свій кшталт прекрасним. Щепкін у своїй ролі вмів знайти одну-дві майже трагічні ноти і справляв ними величезне враження. Наприклад, слова: „Не губіть! Жінка й діти!"—він говорив із сльозами в голосі, з нещасним виразом обличчя. Підборіддя йому дрижало і здавалося, що він от-от заплаче. Був навіть момент, коли шкода було цього шахрая. А в Сосницького ми цього моменту бачили хитрого звіра, що потрапив у пастку.

Після смерти Щепкіна ролю Городничого виконував Самарін, що цілковито наслідував свого геніяльного попередника. Згодом ця роля перейшла до В. Н. Давидова, і він у своїм виконанні також зберігав традиції Щепкіна. Другий, теж великий актор, Пров Садовський, утворив незабутній тип Йосипа. Критики казали, що в його „жестах, зідханнях, хлюпанні" бачили цілу драму.

Далеко гірш виконували актори ролю Хлестакова. Особливо не подобався Гоголеві перший виконавець цієї ролі, О. Дюр, водевільний коханець, що надав і Хлестакову рис такого водевільного героя. Розуміючи, що акторам, звиклим до якогось певного амплуа, дуже важко виконати цю ролю, бо вона в жодне амплуа не вкладається й сполучає в собі всі життьові риси, Гоголь у відповідній статті дав докладну характеристику Хлестакова. У цій статті, що зветься „Повідомлення для тих, хто бажав би як слід заграти „Ревізора", він розглядає всі ролі, але найбільшу увагу звертає на Хлестакова. І справді, в цій ролі тон і настрої раз-у-раз змінюються, і виконавець мусить бути раз фатом, раз комедійним простаком. Опріч того, актор повинен весь час справляти два різні враження. З погляду Городничого Хлестаков—поважна особа, і таким мусить бути в присутності першого. Рівночасно, глядачі мусить бачити перед собою Хлестакова—невеличкого урядовця, що має дуже незначне становище в Петербурзі. І актор повсякчас повинен зберегти контраст поміж справжнім Хлестаковим і вигаданим поважним урядовцем. На думку П. П. Гнєдіча, найкращим Хлестаковим був у Петербурзі Манахов, а в Москві—С. В. Шумський. В останнього найкраще виходила сцена з служником у трактирі. Згодом цю ролю дуже майстерно виконував М. П. Садовський.

Не зважаючи на труднощі виконання, п'єса завоювала собі стале місце в нашім репертуарі, і, навіть, викликала декілька наслідувань. Так, незабаром після неї з'явився „Справжній Ревізор" Циціянова, твір з художнього боку дуже слабий, що приваблював своєю цікавою назвою. Були також і невдалі спроби переробити „Ревізора" на оперету, однак, вони не мали успіху.

„Ревізором" та комедією „Одруження" Гоголь утворив найкращі зразки російської комедії, і до цього часу, в царині сценічної техніки він не має суперників. Гоголь часто-густо говорив, що з нього може бути гарний актор. Очевидно, такі природні властивості сприяли також і розвиткові його драматичного хисту. І справді, всі його п'єси скомпановано так, що в них неможна знайти нічого зайвого і рівночасно їм

нічого не треба додавати. Для того, щоб з'ясувати значіння Гоголя для російської драми, досить порівняти „Ревізора" з „Ябедою" Капніста, де ми також знаходимо картину побуту й вчинків тогочасних провінційних урядовців. Ми бачимо там поруч виразних і живих постатей також і традиційну постать субретки. Цього „тягаря традиції" не позбавилася навіть і комедія „Горе од ума". Але ми не бачимо цих традиційних осіб у Гоголя. У нього події логічно витікають одна з одної і зовсім не потребують жодного „deus ex machinae" для розв'язання інтриги. Професор А. М. Лобода каже, що наша комедія XVIII століття „свідомо критикувала хиби й примушувала лихих споглядати перемогу доброчесних". Від цього далеко пішов Грибоєдов, але дещо зберігає й він. Лихові він протиставить доброчесність, Фамусову з однодумцями—Чацького. У Чацького місцями проглядає резонерство, але доброчесність тут втілено в живу особу, а резонерство прикрашено почуттям нестриманої гіркости, що рветься з серця, а також обуренням зневаженого кохання.

Ще далі пішов Гоголь. Від резонерства в нього немає й сліду, бо резонерство Городничого життьове, а не походить від самого автора. Чеснотливих героїв зовсім нема, немає й обурення проти хиб, що його так багато в „Горі од ума". Про перемогу чесности в розумінні російської комедії XVIII століття нема чого й казати.

У теоретичних статтях своїх Гоголь також далеко перевищує сучасників, чудесно розуміючи всю помилковість тогочасного репертуару і доводячи, що автори повинні звернути більш уваги на життя свого народу і своєї країни, а не наслідувати чужі типи, підроблюючи їх „під російські".

У своїм „Листуванні з друзями" Гоголь висловлює такі думки про театр: Театр не є дрібниця або зайва річ, якщо взяти на увагу, що він одразу вміщає натовп 5—6 тисяч чоловіка, і згадати, що цей, такий різноманітний натовп може однаково зворушитись, засміятися одним спільним сміхом і заплакати спільними сльозами! Це така катедра, з якої можна сказати багато гарного. Треба лише відокремити так званий вищий театр від балетних стрибків, водевілів, мелодрам і мішурно-прекрасних видовиськ, що, бажаючи розважити око, догоджають розпусті смаку, або розпусті серця; і тоді треба подивитися на театр. Треба виставляти на кону найкращі твори всіх часів і всіх народів, але треба виставляти їх цілком художньо. Тому треба цю справу доручити нікому іншому, як першому й кращому художникові трупи. І не треба сюди ліпити ще якогось театрального урядовця—хай художник порядкує всім".

Але, висловлюючи думку, що театр повинен бути засобом запроваджувати доброчесність, сам Гоголь завжди в своїх п'єсах скоряється художньому почуттю; тим то його п'єси—життьові й переконують глядача. Ми бачимо також, що Гоголь рішуче поставав проти того ладу, коли на чолі театру стояв урядовець, абсолютно сторонній для мистецтва. Щоправда, свого часу такі освічені театрали своїм співробітництвом чимало посунули театр уперед. Але далі, в той час, як психологія народу змінювалась, в той час, як глядачі вимагали від театру відповіді на життьові запитання—ці вельможні меценати, бажаючи зберегти попередній лад, штучно затримували російський театр від поступу. І тому Гоголь повставав проти тої рутини, що заважала акторові художникові посісти належне йому становище. Так само обурювався Гоголь проти звички виставити п'єсу, не обміркувавши заздалегідь всіх мізансцен, бо наслідком такого недбалого ставлення до справи

поставала плутанина і часто-густо п'єса здавалася беззмістовною. І, справді, лише виставляючи вперше „Ревізора", на російському кону вперше подбали про розумні, художні й обмірковані мізансцени. Погляди, що їх висловлював Гоголь у своїх теоретичних статтях, ще й досі цінні для нас, бо й тепер у нас далеко не всі театри й не всі актори надають належної ваги ансамблеві; не всі визнають цінність нового напрямку російського театру, що його розпочав Гоголь.

Островський та його актори

Реалістичний напрямок, що його розпочав Гоголь, знайшов собі прихильника в Островському (1823—1886). Він народився в Москві, на Малій Ординці, в самім центрі Замоскворіччя, що він його потім так яскраво змалював у своїх творах. Працюючи довгий час на посаді урядовця, він мав нагоду добре вивчити побут і звичаї московського купецтва й урядовців, і вже 1847 р. надрукував перші дії комедії „Свої люди, порахуємось". Згодом, закінчивши цю комедію, він дав їй назву „Банкрот" і року 1849 зачитав її вперше прилюдно в домі Погодіна. Не зважаючи на те, що незабаром цю п'єсу вже знали майже всі освічені люди Москви і що вона одразу завоювала успіх, надрукували її лише 1850 року. Проте, цензура заборонила виставляти її на кону, а Островського генерал-губернатор Закревський запримітив, як неблагонадійного. Але нагородою Островському були гучні похвали найосвіченіших людей того часу. Так, князь Одоєвський писав: „Час уже було вивести на свіжу воду найрозбещеніших духом людей. Якщо це не блискавка, яка спалахнула на хвилину, не гриб, що сам собою видерся з землі, перейнятої гнилизною, ця людина—є величезний талант. Я вважаю, що в Росії є три комедії: „Недоросток", „Горе од ума", „Ревізор". На „Банкроті" я ставлю число четверте".

Особливо зміцнився успіх Островського після того, як він увійшов у склад Погодинського гуртка „Молодого Москвітянина". Там були: критик Аполон Григор'єв, П. Садовський, оповідач І. Горбунов, романіст Писемський і т. д. Визначною рисою цього гуртка була гаряча любов до народнього побуту з його поезією й обрядами, яка цілковито відповідала духові того часу. З цього народнього побуту найбільш зацікавив Островського побут купецький, і величезний хист дав йому можливість втілити в живі типи всі найхарактерніші риси його. Не зважаючи на опір цензури й протести тих осіб, що побачили себе в комедії Островського, як у дзеркалі, року 1853, в бенефіс артистки Л. П. Косицької виставлено „Не в свої сані не сідай". Величезному успіхові п'єси сприяло й те, що ролю Русакова грав Садовський. Чутки про п'єсу дійшли й до Петербургу. 19 лютого того ж таки року дирекція змушена була виставити її на кону Олександрінського театру. Після цього за Островським остаточно було закріплене ім'я першого російського драматурга. Очевидно, тоді ж він зібрав матеріял і для драми „Гроза", що з'явилися 1860 року і мала колосальний успіх не лише в критиків, але й у більшості освічених людей.

Коли п'єсу подали до Академії Наук, щоб дати їй Уварівську премію, офіційний критик І. О. Гончаров писав: „Подібного твору, як драми в нашій літературі не було. Вона безумовно посідає і посідатиме перше місце завдяки своїй класичній красі. З якого боку ми б її не розглядали, чи то з боку пляну, чи драматичного руху, чи то характерів, всюди на ній лежить відбиток сильної творчости, тонкого спостереження й влучного опрацьовання. Кожна особа в драмі є типовий характер,

вихоплений просто з народнього життя, обдитий яскравим кольоритом народньої поезії й художньої обробки, починаючи з багатої удови Кабаніхи, що в ній втілено сліпий заповіданий преданнями деспотизм, потворне розуміння обов'язку і відсутність будь-якої людности,—і аж до ханжи Текли".

Автор дав цілий різноманітний світ живих осіб, що зустрічають нас на кожнім кроці. А другий критик академії, А. Д. Галахов, додав, що визначними рисами свого хисту Островський прилучається до школи Гоголя і є його гідний продовжник. Але в його п'єсах є щось своє, що надає їм певної ваги. Цікавою була також стаття М. Г. Писарева, спочатку скромного аматора, а далі відомого актора. У ній він обстоює п'єсу проти нападів ворожої критики й дає кілька влучних вказівок щодо духу виконання цієї п'єси. З статтей неофіційної критики дуже цікавими були відзиви С. Дудишкіна в „Отечественных записках", І. Н. Добролюбова в „Современнике". У першій автор вітає Островського, що в своїх творах покінчив з ідеалізацією російського життя. Стаття Добролюбова розглядала суспільне значіння творів Островського. Островський показав нам „темне царство" і світлі промені в нім. Таким світлим променем у царстві „произвола и безгласности" є, на його думку, Катерина, перейнята прагненням волі, простору, гарячої волі без перешкод". Трохи інакше дивився на характер Катерини другий критик, Скабічевський, вбачаючи в ній, навпаки, жінку, що боїться всіляких кар і вагається. У всякім разі, ця роля, що її вперше виконала знаменита Л. П. Косицька, незабаром посіла почесне місце в репертуарі російських драматичних артисток.

Однак, не зважаючи на те, що 25 п'єс Островського збагачували російські театри, сам він завжди перебував у дуже скрутнім матеріяльнім стані, і року 1866 навіть зовсім хотів покинути театральний шлях. На щастя, драматург не виконав своєї загрози і незабаром збагатив російські театри кількома талановитими історичними п'єсами: „Козьма Мінін-Сухорук" (1862), „Сон на Волзі", 1865, „Дмитро-Самозванець і Василь Шуйський" (1867), і „Тушино" (1867).

Взагалі, всі п'єси Островського залежно від змальованих у них кляс суспільства, можна поділити на 4 групи. Перша група — п'єси з купецького побуту, такі, як „Бідність не ганьба" (1854), „Свої люди — порахуємось" (1850), „На чужому бенкеті — похмілля" (1856), „Гроза" 1860) і т. д., що відкрили читачеві світ, невідомий до того часу. До другої групи можна однести ті, що малюють народній побут, такі, як „Не так живи, як хочеться" (1854), „На жвавому місці" (1865). Їх далеко менш, та й жанровий малюнок тут блідіший, тому що Островський, як городянин, знав сільський побут далеко гірш від купецького. Більшу групу становлять п'єси з побуту урядовців, такі, як: „Бідна наречена" (1852), „Дохідне місце" (1857), „Нурта" (1866). Безпосередність вражінь дуже відбилася на цих п'єсах, і представники цієї кляси змальовані дуже ярко. Тип дореформного урядовця можна вважати за такий точнісінько витвір Островського, як і тип купця-самодура.

Нарешті, останню групу становлять п'єси з життя так званого „суспільства", такі, як „Вихованка" (1859), „Вовки та вівці" (1875), „На всякого мудреця досить простоти" (1868), „Шалені гроші" (1870), „Ліс" (1871), „Таланти й прихильники" (1882). Ці п'єси дуже поступаються попереднім тонкістю спостережень та яркістю фарб, але є в них дуже вдалі постаті з тих верств громадянства, що їм доводилися мати стосунки з цією клясою. З таких типів цікавлять нас представники акторського кола, змальовані дуже правдиво й без жодної ідеалізації.

Однак, зв'язок Островського з театром не обмежувався його драматургічною діяльністю. Випробувавши на собі, як скрутно доводиться драматургові, що нічого не одержує з приватніх та провінційних театрів, які виставляють його п'єси й багатіють з них, Островський подбав створити товариство драматичних письменників та композиторів. Тепер кожен член товариства одержує з кожного навіть далекого провінційного театру певний відсоток за свої п'єси. Далі, останніми роками свого життя він багато працював над проєктом утворити в Москві на приватні кошти театр, що своїми цінами мав бути приступним для народніх мас. Також за проєктом Островського в Москві і Петербурзі засновано державні драматичні курси; для них Островський склав дуже цінний для тих часів програм.

Року 1886 Островського призначили на завідателя художньої частини Московських імператорських театрів. Це мало величезне значіння, бо вперше здійснилися побажання Гоголя, щоб на чолі театру і найкращого російського кону стояла людина, досить підготовлена до цієї роботи. Тоді ж Островський, бажаючи дати роботу балетним трупам і пожвавити трохи репертуар, завів вистави казкових феєрій, доручивши А. Д. Мисовській компанувати лібрето, а сам взявшися компанувати сценарії. З таких відома переробка його феєрії „Синя Борода". Островський дуже гарно знався і на західньо-европейськім репертуарі. Напр., за його порадою, та ж таки Мисовська переклала з французької мови „Socrates et sa femme" Бонвіля, що під назвою „Дружина Сократа" виставляли в 80-х роках у Московськім Малім Театрі. Сам він переклав „Приборкана гостроуха" Шекспіра (1862), „Кав'ярня" Ґольдоні, вісім п'єс Сервантеса, „Мандрагора" Макіявелі і кілька не менш видатних авторів. З української мови він переклав п'єсу Квітки-Основ'яненка „Щира любов, або милий дорожче від щастя".

Уважно вивчаючи рукопис Островського, можна бачити, як старанно опрацьовував він усі свої п'єси, кілька разів переробляючи кожну з них, скорочуючи акти, переставляючи в них окремі яви. Іноді, складаючи список дієвих осіб тієї або іншої п'єси, Островський накреслював виконавців кожної ролі; очевидно, він брав на увагу сценічні можливості тої трупи, для якої писав, і це мало чимале значіння так для акторів, як і для самої п'єси. Однак, навряд чи можна тут говорити про будь-яке нерівне ставлення до акторів, бо часто-густо він відміняв первісний розподіл, гадаючи, що інший актор краще виконає ту або іншу ролю.

Островський і сам дуже гарно читав свої п'єси, і слухачам іноді здавалося, що вони чують читання прекрасних акторів. Багато довелося поклопотатися Островському, поки виставили на кону його першу комедію, але згодом кожна нова його п'єса виставлена на Олександрінськім театрі була святом не лише для глядачів та акторів, а й для дирекції, бо завжди давала повні збори. Для кожної постави Островський приїздив із Москви і багато працював з акторами, з'ясовуючи й розтлумачуючи їм їхні ролі; він був завжди дуже задоволений, коли бачив з боку актора бажання виконувати всі його вказівки. Наприклад, Мартинова він просто боготворив.

В Островськім знайшла свого побутового письменника та частина московського суспільства, про яку інші драматурги не дуже часто згадували. Тому вже своїми першими п'єсами Островський заохотив до театру таку публіку, яка раніш і не думала про нього. Тогочасний критик, Аполон Григор'єв, писав: „Мистецтво втілює в образи ідеали й свідомість маси. Поети то є голоси мас, народностей, місцевостей, виголосники великих істин і великих таємниць життя, носії слів—ключів до

розуміння епох, як організмів у часі, і народів—як організмів у просторі". Таким народнім поетом, на думку А. Григор'єва, був Островський [1]). Протягом першої доби своєї діяльности він написав 9 пє'с. З них лише 4 виставлялося на театрі, але ці чотири й утворили народній театр. Ці п'єси висунули, а почасти й утворили і нових акторів, збудили співчуття всіх кляс суспільства, змінили в багатьох погляди на російський побут, зазнайомили всіх з типами, що їх і не знали, і що завдяки Островському, набули прав літературного громадянства. Так писали прихильники Островського. Але він мав і ворогів. І що цікаво,—ці вороги знайшлися і в таборі акторів. А саме, драматичні актори, виховані на мелодрамах і водевілях, спочатку не могли подолати російську побутову комедію і дуже негативно ставилися до неї. Щоправда, вони не хотіли визнати, що їхнє вміння не пристосоване до таких реалістичних п'єс, а виправдувалися тим, що не можуть співчувати слов'янофільському напрямкові п'єс. На чолі цих акторів стояли Самарін, Шумський і Щепкін. Однак, згодом могутній талант Островського переміг упередження цих осіб, і деякі з них уславилися виконанням його типів.

Але була частина акторів, що з перших кроків Островського вгледіла в ньому драматурга, який може дати справжній сценічний матеріял, гідний їхніх виключних здібностей. На чолі цієї другої групи стояв Пров Садовський (1818—1872).

Подібно до того, як Щепкін усім складом свого характеру міг втілювати найкращі ролі гоголівських п'єс, так Садовський був незрівняним виконавцем найважливіших ролей, створених Островським. Своєю грою він безумовно сприяв успіхові його п'єс, але рівночасно він у цих п'єсах знайшов найкращий матеріял для того, щоб виявити свій хист. Маючи 14 років віку, він виступив уперше в Тулі, у водевілі Скріба „Катель", і з того часу почав мандрувати з трупами по всіх великих провінційних містах. Вступивши 1839 року на Московську імператорську сцену, Садовський спочатку грав у водевілях ролі простаків. Це його зовсім не задовольняло і він часто-густо скаржився на брак серйозної роботи. Трохи втішили його ролі Підкольосіна й Замухришкіна (1843); він мав величезний успіх у них. З того часу він почав виступати і в Мольєрівському репертуарі, граючи Журдена, Аргана, Сганареля, і в російському художнім репертуарі—виконуючи ролі Скалозуба і Йосипа. Останню ролю він виконував так блискуче, що завоював місце в перших лавах акторів. Але справжній матеріял для себе Садовський знайшов лише в п'єсах Островського. Першою ж роллю Русакова („Не в свої сані, не сідай") Садовський почав цілу галерею побутових ролей і на свої бенефіси виставляв лише п'єси Островського. Взагалі, він весь віддався типам цього драматурга, лише з обов'язку виконуючи дешеві ролі щоденного репертуару. Завдяки своєму знайомству майже з усіма клясами російського суспільства, Садовський грав до того реально, що глядач бачив перед себе не актора, а справді добре знану живу особу. С. В. Максимов казав, що важко собі уявити, що будь-яку ролю можна тлумачити інакше, аніж то робив Садовський,—так його виконання погоджувалося з замірами драматурга. Але вже утворивши будь-яку ролю, Садовський не задовольнявся своїм успіхом, а ще й далі працював над нею. Наприклад, загравши з великим успіхом Краснова („Гріх та лихо на кого не живуть"), він, наприкінці сезону зовсім змінив її тлумачення, не

[1]) Сучасна історія літератури бачить в Островському, певна річ, не якогось „народнього поета" (в суспільстві, що його поділено на кляси, таких загально-народніх поетів не може бути), а одного з виразників ідеології російської буржуазії, яка з часів Миколи 1-го що-більш набирала сили поруч з панством, яке економічно занепадало.

залишивши й сліду від попереднього. Ось як пише Баженов про Садовського-Беневоленського: „Уже одна його ґрандіозна хода, коли він вперше вийшов на кін, викликала гучні оплески. Якої надзвичайної департаментської пихи він умів надати всій своїй постаті! Як спритно він фігурував перед Марією Андрійовною! З яким лукавством, слухаючи її гру й хитаючи в такт головою, він одночасно й крадькома поглядав на закуску, пив і повторював! Як пасувало до Беневоленського, що бажав удавати спритного, це підтягання колінки й пристукування ногою! Неможна перелічити всіх тонкощів виконання Садовського. Це комізм найчистішого, найкоштовнішого ґатунку". У кожній п'єсі Островського мав Садовський свою ролю; проте, він умів втілювати не лише комедійні, ба й драматичні персонажі, наприклад, Краснова, Русакова. Крім цих ролей, Садовський грав також Ананія в „Гіркій долі", в п'єсах Тургенєва, А. Потєхіна, Сухово-Кобиліна (Расплюєв). З величезним успіхом гастролював Садовський в Петербурзі, де найбільш подобався, як виконавець Підкольосіна й Расплюєва. Театрали говорили, що лише він показав їм справжнього Расплюєва; але сам автор „Весілля Кречинського" був незадоволений, кажучи, що Садовський не показав того справжнього пана, яким був Кречинський.

З інших виконавців типів Островського слід згадати С. В. Васильова (1827—1862) що до того часу грав теж водевільних простаків, але після ролі Бородкіна („Не в свої сані...") завоював право на кращі ролі художнього російського репертуару. Далі п'єси Островського, а ще більш його усні вказівки допомогли розвинутись хистові Модеста Пісарева (1844—1906), що з невеличкого провінційного актора обернувся на найкращаго актора театру Корша в Москві. Особливо гарно грав він Арбєніна в Лермонтовськім „Маскараді", Ананія („Гірка доля"), а в Олександрінськім театрі, куди перейшов 1885 року, звернув на себе увагу клясичним виконанням ролі Нещаслівцева в п'єсі „Ліс". Взагалі, більшість найкращих ролей Островського була в репертуарі Пісарева, але декому він і не подобався дерев'яністю виконання. Завдяки своїй великій освіті, Пісарев був також дуже цінним керівником для молодих акторів.

Жіночі ролі в п'єсах Островського виконувала краще від усіх Красіцька (1829—1868). Колишня кріпачка, далі покоївка купчихи, вона вступила до нижегородської трупи Нікольского, де було щось на зразок школи для молодих акторів. Підготувавшись там трохи, вона, маючи 15 років віку, вступила до Московської Театральної Школи і, скінчивши її 17 років віку, одразу стала улюбленицею публіки. Серед різноманітних ролей її репертуару найвизначнішими були типи драматичних п'єс Островського.

Найкращою Варварою в „Грозі" була на московськім кону В. В. Бороздіна; на думку сучасників, вона утворила і прекрасний образ Ліпочки („Бідність не ганьба"). На ролях старих купчих визначилася в Петербурзі Ю. Н. Липська (1820—1871), учениця Шаховського. Вона теж лише в комедійних ролях Островського знайшла справжній успіх. Прегарний образ Катерини в „Грозі" дала також і П. А. Стрепетова. Однак, багатьом вона більш подобалася в ролі Лизавети („Гірка доля" Пісемського), а останніми роками свого життя вона незрівняно виконувала ролю старої матері в п'єсі Толстого „Влада темряви".

З інших акторів того часу слід згадати А. Є. Мартинова (1816—1860) і А. М. Максимова. Обидва вони були учнями П. А. Каратигіна, але кожен перепустив лекції навчителя крізь призму власного хисту. Перший спочатку грав у водевілях, але, загравши одного разу Філатку („Філатка

й Мирошка—суперники"), він заслужив прихильність дирекції і набув права грати серйозні ролі, такі як Бобчинського, Хлестакова, Подкольосіна, Віхорева, Бартоло, Загорецького, Расплюєва, Сганареля й т. д.

Тогочасний критик Аверкієв казав, що Мартинов умів навіть з вульґарних п'єс здіймати фарсові нашарування. Особливе враження справляв він своїми гримами; глядачі, що бачили його сьогодні в одній п'єсі, сьогодні ж у другій п'єсі його не пізнавали. Горбунов казав, що своєю грою Мартинов забив усі сценічні засоби Каратигінської школи. Дуже гарно він виконував ролі в п'єсах Турґенєва, і автор з щирою подякою згадував цього геніяльного актора, що силою свого хисту, обернув блідого Мошкіна на живу постать. Турґенєв називав Мартинова генієм російської комедії; але в ролі Мишаньки („Чуже добро" Потєхіна), він розгорнув перед глядачами цілу драму, так само, як і в ролі Тихона („Гроза"), примусивши їх схилитися і перед драматичним своїм хистом.

Щодо А. М. Максимова, він також перейшов на серйозні ролі Чацького й Хлестакова з ролей водевільних коханців. Але він занадто наслідував інших акторів—наприклад, царя водевілів, О. Дюра; а подруге, він дуже шаржував свої ролі. Тому, не зважаючи на старанне й совісне ставлення до справи, він не дійшов до справжньої художньої творчости.

З акторів московської трупи того часу слід згадати Шумського (1821—1878), кращого учня Щепкіна. У своїй грі він не так використовував свої природні здібності, як дуже старанно обмірковував і опрацьовував свою ролю, висуваючи на перший плян ті місця, що допомагали виявити характер персонажу. Тому він однаково успішно грав і драматичні, і комедійні ролі. Спочатку він грав лише світських молодих людей в мелодрамах, але згодом грав і ролі клясичного репертуару (Фіґаро, Хлестакова, Франца Моора, Івана Грозного, Кречинського, Кочкарьова). До репертуару Островського він поставився з меншим запалом, аніж його товариші, проте і в його п'єсах він утворив низку типів надзвичайно широкого діяпазону, як, наприклад, Віхорев, Добротворський, Оброшенов, Грознов, Аркашка, Жадов. Свого успіху Шумський досягав тим, що вмів дивовижно перейнятися всією духовною істотою персонажу, ніколи не висуваючи на передній плян зовнішнього втілення ролі.

З водевільних акторів того часу слід згадати В. І. Живокіні (1808—1874), що засобами сценічного виконання нагадував акторів італійської імпровізованої комедії. Головну увагу він звертав на зовнішнє виконання ролі; хоча іноді непогано він грав і комедійних персонажів, але найбільш любив водевілі, де міг пишатися своєю невичерпуваною спритністю обіймати увагу публіки й примусити її забути про чийсь невдалий вихід. Виступав він і в п'єсах Островського, але не мав успіху: вони бо не пасували до його хисту.

З акторів—виконавців чужоземної мелодрами, визначився І. В. Самарін (1817—1885). Згодом він грав Чацького, Фердінанда, Мортімера. А коли постарів, перейшов на ролі Фамусова, Городничого й навіть Грозного. В його грі, на думку сучасників, актор не перевтілювався у виконувану особу; він гарно передавав кожне почуття, але робив це якось без запалу, наче гарний читець у відповіднім вбранні і в обстанові. З 1862 року він викладав сценічне мистецтво і користувався величезною пошаною учнів. Тут Самарін звертав велику увагу на внутрішню трактовку ролі і на те, оскільки вона опановувала учня. Холодне ставлення до ролі його страшенно обурювало, він бо вимагав від актора уваги й „душі".

Одночасно з Островським виставляли на кону свої п'єси й інші драматурги. З них Турґєнєв у сезон 1849—1850 р.р. виставляв свого „Нежонатого" за участю Щепкіна (Мошкін), і „Сніданок у предводителя", де чудово змалював повітове дворянство, а року 1850—„Провінціялку", за участю Мартинова, Самойлова й Віри Самойлової; 1861 р. виставив п'єсу „Нахлібник" за участю Васильова 2-го. Найбільшу п'єсу Турґєнєва, „Місяць на селі", виставляли вперше у Москві—року 1872, в Петербурзі—року 1879 в бенефіс Савіної, що грала Віроньку. П. О. Морозов каже, що в п'єсах Турґєнєва перед нами проходять типові особи, часом зворушливі, часом смішні, але завжди цікаві, бо в них відбилося тогочасне життя, хатнє, інтимне, сімейне й особисте, з його маленькими радощами, з буденними сіренькими побоюваннями, тривогами, удачами й невдачами. Проти попередніх драматургів Турґєнєв зробив величезний крок наперед, перенісши всю драматичну боротьбу з кількох осіб на одну особу. Тобто раніш кожен персонаж втілював одну якусь пристрасть, і боротьба цих пристрастів-осіб утворювала певну колізію. У Турґєнєва змагаються різні душевні властивості одної особи: лише один якийсь вигук, одне слово означають, що настрій її змінюється. Отже, замість величезних монологів, ми в його п'єсах маємо коротенькі репліки, іноді в один рядок. З виконавців його ролей слід назвати Мартинова, Самойлова, Савіну. Лише ці актори вміли тонко опрацювати його типи, позбавлені рутинної театральної мішури, і дати певний образ самим лише зображенням душевних переживань. У п'єсах Турґєнєва немає театральних „героїв" та „героїнь", але є правда,—те повітря, що без нього неможна дихати.

Те, що зробив Островський, давши прекрасні картини з купецького побуту, те саме зробив Пісемський, давши картини сільського життя. Щоправда, його хисту вистачило лише для одної п'єси. Але вона („Гірка доля") справила величезне враження на тогочасне суспільство. Весь трагізм залежить тут від картин неприкрашеної дійсности. Це є соціяльна трагедія, бо „драматичні події тут розвиваються не на ґрунті окремих пристрастів, а на ґрунті складного життьового ладу. Цей лад лежить дуже глибоко і своєрідно знівечив, „обезличив" і придушив цілу низку людських істот". А. Є. Кірпічніков каже, що ця п'єса є найсильніший протест проти кріпацтва; і тим сильніш він вражає, що автор зовсім не мав на меті протестувати, а лише вірно відобразив дійсність. Останніми роками свого життя Пісемський пробував писати історичні й сучасні п'єси, проте вони були занадто несценічними і їх не виставляли.

З п'єс другого сучасника Островського, Сухово-Кобиліна, найцікавішою з художнього боку є „Діло", що дуже правдиво зображує побут урядовців. У ній особливо гарно грав Давидов, спочатку в Москві у Корша, а потім в Олександринському театрі.

У фарсі „Смерть Тарелкіна", що йшов уперше 1900 року на театрі Суворіна, він прекрасно змалював весь поліційний побут. Нарешті, року 1850 вперше виставили його „Весілля Кречинського", що дало Самойлову блискучий матеріял для праці, а глядачам — насолоду побачити два надзвичайно цікаві типи: аферіста Кречинського і його помічника Расплюєва. Головний позитивний бік п'єси крився, на думку критиків, в її стислій побудові, коли головний інтерес зосереджується лише на двох персонажах, але ці персонажі дають найбагатший матеріял для акторів.

Першою п'єсою А. А. Потєхіна (1829—1908) була „Суд людський не божий". Вона мала на меті довести те, що тепер кожен розуміє,

а тоді розуміла лише найкраща частина суспільства, а саме—що селяни такі ж люди, як і пани, а в багатьох випадках і перевищують їх. У цім гострім протесті проти кріпацтва Потєхін показує не книжкового селянина попередньої російської драми, а селянина справжнього, з усіма його хибами й достотами. Багато допоміг авторові актор Мартинов, виправивши силою свого хисту його помилки. Відгукався Потєхін і на інші питання, що бентежили тогочасне суспільство, але всі його п'єси тепер застаріли.

У 60-х роках визначився і творець історичної трилогії, Олексій Толстой (1817—1875). З трьох п'єс найкращою з художнього боку є „Смерть Йоанна Грозного". Виставляючи цю п'єсу, театр поставився дуже уважно до її оформлення і навіть запросив спеціяліста-археолога, щоб яко-мога краще додержати історичну точність убрання і аксесуарів. Режисер Яблочкін дуже вдало скомпанував народні сцени. Але Толстой повторив помилку колишніх меценатів і взявся сам розподіляти ролі. Наслідком цього роля Йоанна Грозного потрапила до рук коміка Васильова 2-го, і він совісно провалив її. Поруч нього дуже вигідно визначився Нільський—Годунов і Бурдін—Гарабурда. Ця трилогія є найкраща історична п'єса не лише з літературного боку, але і сценічністю своєю вона далеко перевищує Пушкінського „Бориса Годунова", відрізняючись від нього своєю сценічністю, а від хронік Островського відзначається красою мови. Друга частина трилогії „Цар Борис" багато слабіша; вона розтягнена, і ролі опрацьовані гірше. В основу третьої частини трилогії покладено лише психологічний стан головного персонажу, а всі інші особи лише доповнюють його. „Трагізм Федора тут лише в безсиллі його моральної й фізичної природи при найшляхетніших інстинктах та задумах". А взагалі, в цілій трилогії є багато сцен високої художньої вартости, що виразністю й красою оброблення можуть стояти поруч Шекспірівських п'єс. До двох перших частин Толстой додав докладні проєкти постави, де з'ясовує ідею обох п'єс і дає вказівки про вбрання, маніру грати і зазначає в яких книжках можна знайти відповідні малюнки. З теоретичних поглядів Толстого цікаві його міркування про те, що кожен актор повинен грати всі ролі—і першорядні, і другорядні, бо саме на безбарвних ролях він можэ показати своє вміння і своє драматичне чуття.

Року 1864 в Петербурзі вперше з'явилася оперета й одразу вподобалася тій публіці, що колись із запалом дивилася водевілі. Так, в сезон 1869—1870 року з 256 вистав драматичного театру 60 забрали оперети Офенбаха: „Орфей", „Олена", „Маленький Фавст", „Перікола". З опереткових артисток особливо визначалася балерина Лядова.

Провінційні театри

Поруч столичних театрів існували театри й на провінції, і досить великі. Але ще другої половини XIX століття справа в них була поставлена кепсько. Як саме жили ці театри, дуже влучно розказує в своїх п'єсах Островський. А ще краще можна довідатись про це з мемуарів визначного провінційного актора П. М. Медведева. Він ще запопав на кону і старих акторів кріпацького походження, і представників молодшого покоління. Склад труп тоді був надзвичайно різноманітний і поруч талановитих акторів, що йшли на кін з великої любови до діла, можна було бачити й таких, що їх на кін штовхнула лиха недоля. Звичайно, культурний рівень цих останніх стояв не дуже високо, і глядачі через таких поодиноких неґативних представників акторської братії

не мали пошани до цілої акторської корпорації. Ось як малює Медведів тогочасні провінційні театри: „Декорації облізлі—ліс, дві кімнати, от все. Серед вбрання було дещо для „Ревізора": одна ліврея, віц-мундири урядовців. У салонних п'єсах блискучі ґудзики вкривали чорним коленкором і таким чином віц-мундири правили за фраки. Було ще два каптани для маркизів і 12 гусарських салдатських ментиків, куплених випадково (це була гордість антрепренера). Решта—лахміття. Меблі для кону—фарбовані дерев'яні стільці й одне крісло. При аристократичній обстанові на них одягали червоні кумачеві покрівці. Артистки й артисти теж не пишалися гардеробом. Весь гардероб примадонни становили чорна, біла, кольорова, перкалеві сукні, одна шовкова та кілька характеристичних суконь. Інші й цього не мали. Щодо чоловіків—лише двоє з них мали фраки і дуже ними пишалися. Але всі мали сурдутні пари. Оркестру становили 6 музик, що їх потребував водевіль. Кравця й перукаря не було. Декорацію переставляли і завісу підіймали актори й робили вони це дурно. За помічника режисера й бутафора були самі дієві особи. Здебільшого це робили молоді актори. Режисера за тих часів не було, як не було й детально розроблених мізансцен. Таке становище пояснювалося тим, що керівниками театрів були здебільшого люди, зовсім для цього непідготовлені; дивилися вони на театр, тільки як на комерційне підприємство. Великих театрів на провінції тоді було небагато. Принаймні знаменита трагічна артистка П. А. Стрєпєтова, яка багато грала на провінції, зазначає в своїх нотатках, що в 70-х років їх було лише вісім: Київський, Харківський, Одеський, Тифліський, Казанський, Воронізький, Саратівський та Ростовський. Цікаво описує Стрєпєтова вбрання для чужих п'єс: „Жіночий французький костюм XVIII століття становила сучасна сукня, до якої одягали пудровану перуку, а на щоку наліплювали одну-дві „мушки". Чоловіче вбрання було трохи складніше: до звичайного чорного сурдута пришивали чорну пелерину, на ноги до власних лакових черевиків пристосовували цератові краги з розтрубами, на голову одягали білу перуку—і маркіз готовий. А якщо при цім в актора праворуч на грудях було причеплено велику склярусну зірку,—це означало, що він одягнений на герцога Сомерсетського, або на президента з „Лукавства й кохання". Дві такі зірки, праворуч та ліворуч, означали члена королівської родини". Звичайно, сучасники прекрасно бачили таке незаздрісне становище і театру, і актора і відгукалися на нього досить гострими дописами. Наприклад, 1847 року в 11 числі „Репертуару й Пантеону" з'явилася стаття І. Бублика, де він писав: „Немає нічого смішного, як бачити на кону будь-якого Гамлета в гусарському долмані, а маркізу часів Людовика XV в перкалевім убранні, пошитім за модою минулого року. На деяких театрах вбрання шиють досить хороше, але актор використовує його несвідомо. Наприклад, якщо треба вийти на кін петербурзьким німцем, актор одягає французький камзол та трикутний бриль. Іноді римський полководець Велізарій виходить на кін у камлотовій альмавіві й у брилі флотського офіцера. Часто траплялося мені бачити, як тінь Вероніки з Уголіно з'являлася на рожевім катафалку в ясно-кольоровім вбранні й співала на мелодію „Ти пойди, моя коровушка, домой". Загальний висновок такий, що провінційні театри ще стоять на останнім щаблі мистецтва.

Звичайно, серед провінційних жерців Мельпомени були і прекрасні актори. Таким був комік К. Т. Соленик, дуже освічена людина. Він грав у найбільших містах півдня і лише тому не пішов на столичний кін, що не хотів кидати України. Особливо уславився він у ролі Чупруна;

і, взагалі, в п'єсах українського репертуару він, на думку сучасників, був вище від Щепкіна, бо „давав тіло, кров і живу душу створінням драматурга, доповнював те, чого автор не міг дати мертвою літерою і, завдяки його грі, ці створіння були зрозумілішими для кожного".

Пізніш на провінції грала вищезгадувана П. А. Стрєпєтова, найкраща Лизавета з „Гіркої долі" й Катерина з „Грози". Грав і І. Х. Рибаков, К. Полтавцев, І. К. Милославський. З них Рибакова (1811—1876) запросили на столичний кін, але він мав занадто вільнолюбний характер і не залишився там. Спочатку він виступав у мелодрамах і своєю грою прикрашував навіть нікчемні п'єси. Але згодом він перейшов цілковито на п'єси Островського, уславившися, як виконавець Брускова, Ахова, Любіма Торцова. Слід сказати, що чимало з тих акторів, які згодом завоювали блискуче становище на столичнім кону, починали свою діяльність саме в провінції.

Коли до провінції докотилося захоплення оперетою, вона знайшла вже підготовлених акторів, бо тут довше, аніж в столицях затримався співочий водевіль. Протягом 70-х та 80-х років оперета приваблювала глядачів більш від драми, і лише 90-х років драма знову завоювала на провінції перше місце.

Остання чверть XIX століття

Після Островського, в репертуарі Російського театру спочатку не було нічого визначного. Більшість п'єс, написаних на початку цієї доби, була наслідуванням французьких драматургів і не давала нічого нового для сценічної і драматичної техніки. Наприкінці XIX століття розвинувся великий інтерес до творів Ібзена, але він у нас не знайшов талановитих наслідувачів.

Щоправда, сюжетами п'єс були теми, що хвилювали тогочасне суспільство, як, наприклад, теми народницькі, але вони здебільшого не мали художньої вартости й приваблювали лише декораціями і мальовничою поставою картин із селянського побуту з піснями й танками.

З драматургів цього напряму слід згадати Є. Карпова, що дав кілька гарних малюнків селянського життя („Мирська удова") і життя фабрично-заводського („Робоча слободка", „Шахта Георгія"). Але ці п'єси відбивали всю помилковість народницького світогляду, ідеалізуючи село і вбачаючи в міських робітниках лише зіпсованих людей, що псують і селян.

Лише тоді село притягло до себе увагу театралів, коли на кону з'явилися українці: Заньковецька, Затиркевич, Боярська й Верина із своїм чарівним українським репертуаром. Для нас тепер ці п'єси застарілі, але тоді, на фоні глибокого підходу до села, вони здавалися справді „світлим промінням у темнім царстві".

Найкращими п'єсами тогочасного російського репертуару були твори Толстого „Влада темряви" й „Плоди освіти".

„Плоди освіти", весела комедія, що інколи має нахил перейти у фарс, висміюючи забобони й захоплення вищого суспільства, давала надзвичайно вдячний матеріял для акторів. Ця весела комедія поволі обертається на жорстоку сатиру від протиставлення нікчемних панів трьом селянам, що кожним словом засуджують представників гнилої освіти.

„Влада темряви", страшна селянська трагедія, довго лякала цензуру й лише наприкінці 90-х років потрапила на кін. Ця п'єса була дуже далекою від сентиментального народництва, правдиво малювала

побут і загальні картини селянського життя і давала яскраві життьові типи. Завдяки гарній реалістичній поставі Карпова, грі І. Судьбініна, З. Холмської, Стрєпєтової, що показали в своїх ролях справжню трагедію, п'єса мала величезний успіх на кону Петербурзького Суворінського театру. Не гірш заграли її і актори Московського Черепанівського театру „Скоморох".

Але, дарма, що репертуар майже зовсім не збільшувався, кількість театрів чимало збільшилася. Перш за все, коли знищена була монополія імператорських театрів, в Москві одкрився театр Корша, а в Петербурзі—театр Суворіна (Малий або Літературно-Художній). Розвинулася також театральна критика з П. Д. Боборикіним, А. С. Суворіним, Д. В. Аверкієвим, В. Д. Коровяковим і С. Васильовим-Флеровим на чолі.

Інтерес до театру підтримували головно актори. Не зважаючи на брак репертуару, на його хиби, публіки сходилося чимало, щоб послухати улюблених акторів. З цих останніх найбільш визначилися в Олександринському театрі М. Г. Савіна, в Петербурзі—М. Н. Єрмолова. Від 1869 року до 1874 Савіна грала водевільні ролі на провінційнім театрі, але, загравши в Петербурзі на кону „Благородного Собранія" Глашеньку в п'єсі „Бідова бабуся", вона дуже вподобалася петербурзцям і 1874 року виступила вже на Олександринськім театрі. Протягом 40 років своєї діяльности Савіна грала найрізноманітніші сильно драматичні й комедійні ролі; ця широта діяпазону не заважала їй опрацьовувати кожну ролю й визначатися надзвичайним багатством міміки. Дуня („Нічне"), Вірочка („Місяць на селі"), Катерина („Приборкана гостроуха"), і Мірандоліна („Господиня заїзду")—однаково чарували глядачів своїм життьовим і правдивим тлумаченням типів. Так само й закордоном, де вона подорожувала 1899 року і гастролювала в Берліні й Празі в ролі Магди („Батьківщина" Зудермана), вона заслужила одностайну похвалу від берлінської критики. Згодом вона перейшла на ролі старух і часто-густо висувала їх на перше місце.

Однак, Савіна, як і більшість акторів Олександринського театру, не звертала уваги на художність виконання п'єс. Цього неможна сказати про Московський Малий Театр, де панувала Єрмолова. Вона вміла знаходити цікаві для себе ролі серед найкращих п'єс російського репертуару, і тому її діяльність мала також і освітній вплив на суспільство. Перший дебют Єрмолової в п'єсі „Женіх нарасхват" 1866 року був дуже невдалий, і лише 1870 року вона стерла враження свого першого виступу прекрасним виконанням ролі Емілії Галотті. Після цього вона довгий час знову не мала серйозної роботи, аж поки не заграла Катерину в „Грозі". Ця екзаменаційна роля одразу поставила її на перше місце серед драматичних акторів того часу. Її слава ще збільшилася після „Фуенте Овехуна" Лопе де-Веґи, що вона поставила в свій бенефіс 1876 року.

Крім клясичних ролей Жанни Д'Арк, Марії Стюарт, Сафо, Федри, Магди, королеви Лизавети („Дон-Карлос"), леді Макбет, Офелії, Джульєти, Елли Рентгайм („Джон Ґабріель Боркман"), численних ролей в п'єсах Островського Єрмолова своєю грою надавала художньої вартости таким п'єсам, що без неї не мали б жодного серйозного значіння. А таку п'єсу, як „Зрада" Сумбатова, вона піднесла своєю грою на перше місце. Головна сила Єрмолової криється в невиміряній глибіні драматичного почуття, що стихійно опановує глядача. Ця сила темпераменту й переживань ставить Єрмолову на височінь Ріссторі й Дузе.

Величезний вплив так на розвиток таланту Єрмолової, як і взагалі на все театральне життя того часу, мав С. А. Юр'єв—театрал і тонкий знавець мистецтва. Завдяки йому, вся діяльність Малого театру набула значіння культурної справи, і кожна нова вистава була святом не лише мистецтва, але й освіти. Тимчасом, як Петербурзький Олександринський театр жив лише інтересами двору, вельмож, Московський Малий театр відограваь ролю університету.

Крім цих корифейок, кожен театр мав і інших артисток та артистів, що багато сприяли успіхові цілої трупи. З них слід назвати петербурзьку Жулеву, колишню ingénue comique, згодом прекрасну драматичну артистку й характеристичну стару; В. В. Стрєльську, свого часу зразкову Лізу, а в 90-х роках незрівняного виконавця старих жінок Гоголя й Островського.

На цю ж добу визначився й талант В. Ф. Комісаржевської (1864—1910), що спочатку грала в провінції, а від 1896—1902 року належала до трупи Олександринського театру. Граючи в п'єсі „Бій метеликів" Розі, Клерхен в „Загибелі Содома", Ларісу в „Без посагу", вона була найулюбленою артисткою публіки, яка цінувала не лише її талант, але й шанувала в ній актрису-громадянку, що втілювала найкращі риси свого часу. Один критик так визначав талант Комісаржевської: „Артистка передавала всю висоту й глибину людського серця і голосом, і поглядом своїх чарівних очей; в цих очах змінювалися відблиски душевних переживань; особливо вражала виразна міміка її нервового обличчя. І радість, і задерикуватий гумор, і ніжне ліричне почуття, і пристрасть, що спалахувала, і гнів, і страждання—все в її передачі було таке життьове, художньо просте й природне. Особливо чарувала маніра Комісаржевської переживати на кону сум. Цим прекрасним сумом, чистим і цілющим, було перейняте все виконання Комісаржевської. Її артистична палітра рідко блищала яскравими фарбами, але вона давала багато світлотіні й півтонів".

Тепер треба сказати кілька слів про чоловічу половину діячів тогочасної сцени. З них дуже визначався М. В. Дальський, як виконавець Отелло, Шейлока й побутових героїв; далі Давидов В. Н.—незрівняний виконавець Фамусова, Городничого, Шейлока, Расплюєва, Турґенєвського „Нежонатого", Подкольосіна й інш. Дуже захоплював глядачів К. Н. Варламов, однаково гарно граючи і комедійні, і глибоко ліричні ролі—напр., царя Берендея („Снігуронька") і Максима Федотовича („Не в свої сані"). Надзвичайно гарно перевтілювався і гримувався Далматов В. П., примушуючи глядача вбачати не актора, а живу особу. Багато років він ніс на собі весь репертуар Суворинського театру, особливо визначившися тоді, коли керівник театру П. П. Гнєдіч викинув з репертуару другорядні п'єси, і звернув увагу на вірність, історичність і художність постав. Завдяки П. П. Гнєдічу, актори мали змогу грати в обстановці, гідній їхніх талантів.

З акторів Московського Малого Театру, що твердо додержував Щепкінські традиції, визначилися Г. Н. Федотова, яка зворушувала глибиною сценічних переживань, у ролях Катерини, Клеопатри, леді Макбет, а згодом Мурзавецької. Років 1831—1899 вписала кілька славетних сторінок в історію російського театру Н. М. Медвєдєва в ролях Ельміри, Корделії, Порції, леді Мільфорд, Іслаєвої й т. ін. Укупі з Єрмоловою, вона багато допомагала молодим акторам вдосконалювати свій хист.

У чоловічій половині Малого Театру перше місце належало А. П. Ленському (1847—1908). Спочатку він грав на провінції, а згодом пере-

йшов на державний кін. Він був не лише практиком театру, виконуючи такі ролі, як Фамусова, Ліняєва („Вовки й вівці"), але й як теоретик, давши кілька статтів про мистецтво актора, грим тощо. Він був людиною надзвичайно освіченою, і, вміючи до того малювати, він не лише розробляв унутрішній зміст ролі, але й надавав кожному персонажеві викінченої зовнішньої форми. Багато дав він театрові і своєю режисерською діяльністю, і нарешті, як викладач драматичних курсів висунув цілу низку молодих акторів.

Слід згадати також актора-письменника А. І. Сумбатова-Южина, що дав п'єси „Соколи й ворони", „Зрада", „Джентлмен", „Вожді"; Ф. П. Горева—драматичного любовника; Мих. Пров. Садовського (1847—1910), що, на думку критика С. Васильова, грав Хлестакова таким, яким уявляв його собі Гоголь. Його дружина, О. О. Садовська, клясично виконувала ролі свах у п'єсах Гоголя й Островського; вона своєю майстерністю довела, що для великої артистки немає амплуа, якого неможна було б висунути на перше місце.

Маючи в своїй трупі таких видатних акторів, Московський Малий театр величезну увагу звертав на ансамбль і, взагалі, своїм ставленням до справи підніс громадське значіння і театру, і акторів, обернувши театр з місця розваги на серйозне діло.

А. В. Корш зробив те саме в царині приватних театрів. Одкривши свій театр 1882 року, він зібрав одразу ж дуже гарну трупу, а далі приєднував до неї найталановитіших акторів, що кидали державний кін. Так до нього перейшли В. Н. Давидов, Ф. П. Горєв. Згодом, Н. Н. Соловцов, що був деякий час за режисера в його трупі, з частини його акторів утворив ядро для своєї київської трупи, найкращої з провінційних труп. Хоча в царині репертуару Коршеві неможна було бути занадто вибагливим, проте, поруч легкої комедії, він виставляв і клясичний репертуар. Він перший виставив у 80-х роках „Горе од ума" в історично правдивім вбранні. Його вистави були приступніші для суспільства, аніж вистави Малого театру, і тому він поширив серед московської публіки той інтерес і ту любов до театру, яка уможливлювала більшість шукань XX століття.

За Б. Варнеке „Історія російського театру".

IV. Український театр XIX-го століття

Коли з кінцем XVIII віку, власне актом Катерини, закріплено 1785 року й оформлено на Україні кріпацтво, в українськім ново-утворенім поміщицько-кріпацькім побуті почали розцвітати ті ж квіти самодурства і сваволі, що були звичайними серед російського дворянства. Завозивши на Україну звичаї московського самодурства і тієї своєрідної культури, що виросла на ґрунті володіння кріпаками, ці пани завезли на Україну й своєрідний витвір цієї культури—кріпацький театр. Залишаючися панською примхою, кріпацький театр, хоч і був театром світським, але не прискорив на Україні переходу від шкільного театру до світського. На Україні світський український театр зародився не на селі, а в місті, де доживав віку старий шкільний театр і назрівала потреба переходу до театру світського.

По містах України перший постійний театр збудовано в Харкові 1789 року. Року 1803 збудовано постійні театри в Києві і Одесі, ще кілька років пізніш—у Полтаві. У двадцятих роках уже були постійні театри в Чернігові, Бердичеві, по обидва боки Дніпра. Київський театр

справляв враження своїми розмірами й урядженням. „Щодо акустики, то він був надзвичайно добрим; він мав два яруси лож, усього 32 ложі, крісла, партер за кріслами, де вже глядачі стояли; були амфітеатр і галерея; разом могло вміститися в театрі 470 чоловіка". Перші часи у Києві постійної театральної трупи не було, а приїздили актори на час контрактів, так само приїздили мандрівні трупи й до інших міст на час ярмарку. Новий театр з'явився в Харкові 1812 року при енергійній участі Квітки, що на той час покинув уже манастир і з усім запалом віддався театрові й працював для нього, як актор, драматург, а пізніше і як історик. Коло того ж часу заведено постійний театр у Полтаві, а 1847 р. у Катеринославі. Трупи, що грали по театрах України були здебільшого руссько-українські. Що до українських п'єс, спочатку використовували для вистав діялоги, інтермедії й шкільну драму. Лише 1812 р. російський письменник кн. Шаховской написав перший водевіль із співами й танцями з українського побуту. Написана була ця п'єса ніби українською мовою. Що то була за „мова", добре розповідає Микола в усім відомій „Наталці-Полтавці" Котляревського. Але, не зважаючи на всі літературні хиби, для історії українського театру цей твір мав величезне значіння: віднині руссько-українські трупи мали світську українську п'єсу з українського таки життя. До того ж петербурзький композитор Катаріно Кавос прилучив до неї досить мелодійну музику, яка сприяла успіхові „Козака-стихотворця". Але, крім того, ця п'єса мала ще одне, так би мовити „негативне" значіння. Вона викликала таке обурення своєю крученою мовою, що письменник Котляревський (1769—1838) заходився писати для полтавського театру справжні українські п'єси. Завдяки цьому „святому обуренню", ми маємо „Наталку-Полтавку" й „Москаля-Чарівника". З них перша, не зважаючи на свій майже столітній стаж, ще й досі не сходить з репертуару українських побутових театрів.

Однак, двох, хоча б і прекрасних п'єс для всіх українських театрів як міських, як і кріпацьких було замало. Тому ці два твори одразу викликали силу наслідувань. П'єси писали не лише справжні письменники, але й актори й самі завідувачі театрів. Тим то, вже на початку тридцятих років XIX століття, українських п'єс розплодилося стільки, що, напр., польсько-українська трупа Ленкавського, яка грала в київському театрі, мала змогу ніколи не повторюватись, а весь час виставляти нові. 1823 року він подав до цензури аж 172 п'єси. Більшість з них до нас не дійшла. Проте, Михайло Комаров, відомий бібліограф українського театру (1844—1913), зазначає, що за час 1812—1881 р. існувало 175 українських п'єс. Крім оригінальних мелодрам, трагедій, трагікомедій, водевілів, пантомім, балетів, тощо, виставляли також і перекладні п'єси. Але дуже рідко на кін потрапляли такі речі, як Шекспірів „Гамлет", „Карл Моор" Шіллера, або „Скареда" Мольєра. Здебільшого то були переклади з таких вельми популярних тоді драматургів, як, напр., Коцебу. При цім більшість з цих п'єс мала на меті не стільки вплинути на художнє почуття глядача, скільки вразити його уяву таємничістю, надлюдськістю, чарами. Лише в Полтаві, де на чолі театру стояв Котляревський, а серед акторів були такі видатні особи, як Щепкін та співачка Нальотова, панував репертуар менш вражливий, але співочий та комедійний. У цім же театрі, виставивши 1819 року свою „Наталку-Полтавку", заклав Котляревський підвалини світського українського театру. Ця п'єса спочатку довго називалася оперою, бо на той час, через вплив французько-італійської школи, комічна опера була найулюбленішим типом театрального твору. Проте, завдяки своєму

літературному хистові, Котляревський широко розвинув у ній елемент народньої драми, і тому „Наталка-Полтавка“ в 20—30 рр. не лише обернулася на репертуарну п'єсу, не лише увійшла в репертуар Московського державного театру, але закладена в ній комедійно-побутова основа ще й досі панує в усіх оперетах українського репертуару.

Другою п'єсою тих часів, що крізь шлях десятиліть зберегла свою принадність і досі, був „Назар Стодоля“ Шевченка (1844 р.). Шевченко не був драматургом, і цей його твір є данина пануванню історично-романтичної мелодрами. Але й тут хист автора переміг неприродну романтичність і мелодраму і примусив його змалювати „перейняті характером історичні постаті“.

Нарешті, третя видатна тогочасна п'єса, а саме „Сватання на Гончарівці“ Квітки, була наслідком замилування водевілем із співами й танцями, що протягом 30—40—50 років був розповсюджений по всіх европейських театрах. Першим українським водевілем, як вже говорилося, був „Козак-Стихотворець“ Шаховського; далі, великий успіх мав і „Москаль-Чарівник“ Котляревського. Однак, водевіль „Сватання на Гончарівці“ своєю сценічністю й літературною вартістю піднявся навіть до значіння комедії із співом і танцями; фіналу ж, що звався водевілем, ніколи на кону не виставляли. Пізніш з'явилися ще „Бувальщина“ Велисовського та „Кум-мирошник“ Дмитренка, що, не зважаючи на свій, позбавлений драматичної дії, зміст, проте мали успіх через свою театральність.

Шістдесяті роки принесли з собою занепад водевілю. На заході його витиснула оперета. Однак, на Україні оперета по суті, з усіма її визначними ознаками не розвинулася. Натомість українські оперети назавжди зосталися „комедіями із співами й танцями, без особливої пікантности в музиці, без підкресленої соли в сюжетах“. Взагалі ж, ще сімдесятих років український театр прагнув здебільшого п'єс, перейнятих співами, хорами й танцями. Такими були, наприклад, інсценовані пісні „За Немань іду“ та „Не ходи, Грицю, на вечорниці“, мелодрама Кропивницького „Дай серцеві волю—заведе в неволю“ й ін. Таке становище тривало аж до дев'яностих років XIX століття. Знаменитий український композитор Лисенко часто-густо мусів аранжувати музику до таких п'єс. До „Наталки-Полтавки“ існувало, наприклад, наприкінці п'ятдесятих років дві партитури: одна—з нахилом романсовим Алоїза Єдлічки, а другу скомпанував 1857 року Опанас Маркович у Немирові. Нарешті, Лисенко, користуючися партитурою Марковича, склав року 1864 свою партитуру. Тим то за тих часів майже кожна трупа мала такого диригента, що вмів добрати й аранжувати музику до кожної вистави, а кожен відповідальний актор мусів перейти порядну школу співів.

Щодо суто-театральних шкіл, без яких ми не мислимо тепер собі культурної країни, їх тоді зовсім не було. Київську Академію, де школярі практично й теоретично вивчали сценічне мистецтво, 1817 року зовсім закрито, а із шкіл світських усунено все те, що хоч трохи відрізняло їх від касарень. І лише великі талановиті актори допомогли виховувати театральну молодь, обернувши театр у практичну школу для молодих товаришів.

Серед акторів того часу великої слави зажили Михайло Щепкін (1788—1863), Карпо Соленик (1811—1851) і Марко Кропивницький (1840—1910).

Щепкін був кріпаком спочатку графині Волькенштейн, а згодом князя Репніна. Лише 1821 року здобув він волю собі й своїй родині.

Того ж року Щепкін взяв на себе антрепризу в Київському театрі й зібрав для нього у Полтаві руссько-українську трупу. Згодом, хоча й працював він постійно в Москві, проте по-весні і влітку приїздив на Україну, виступаючи з великим успіхом у п'єсах Котляревського в Полтаві й Харкові. „Не проходячи школи й не маючи традиції шкільної деклямації, Щепкін ніколи не володів вмінням деклямувати в піднесених тонах і тому міг рано спостерегти смішні сторони псевдо-клясичної інтерпретації ролей і міг рано від неї відкинутись. Але це йому коштувало чимало праці. У кожнім разі він це завдання переміг, і його справедливо вважають за фундатора реальної школи виконання, так на українській сцені, як і на московській".

Карпо Соленик працював за суфлера в Курську, в трупі Штайна. Перейшовши потім на амплуа актора, він виконував ті ж ролі, що й Щепкін, тобто Стецька, Макогоненка, Чупруна, Шельменка. Але Щепкін у своїй грі був здебільшого коміком-резонером, тимчасом Соленик наближався до коміка-буф та фата. Ця різниця їхньої вдачі відбивалася на трактовці ролей. Так, у Щепкіна Чупрун був простецький чоловік, що всьому вірить, а в Соленика—він простак лише з вигляду, а добре все розуміє. Особливо цінним був Соленик для своїх партнерів тим, що чудово вмів імпровізувати. Відомий факт, коли одна артистка замість сказати „фетрова шапка", та сказала „фарфорова"; Соленик не розгубився, а, імпровізувавши цілого монолога, виручив свою незадачливу товаришку.

Крім цих корифеїв, визначилися на українській сцені й просто талановиті актори, як от Рекановський (Київ), Дмитренко—автор веселого, ще й нині відомого водевілю „Кум-мирошник" (Харків), І. Дрейсих (на Лівобережжі), якого порівнювали навіть із Щепкіним, тим більш, що він мав однакове з цим великим актором амплуа.

1871 року в Одесі в ролі Стецька („Сватання на Гончарівці") вперше виступив на кону Марко Лукич Кропивницький. Уже ця вистава показала наочно, що в його особі український театр придбав не абияку величину. Він виконував ті самі ролі, що його великі попередники Щепкін та Соленик, але вже із зовсім іншою трактовкою, і зовсім в іншім стилі. А саме, прагнучи реалізму у виконанні, Кропивницький звертав увагу і на всю поставу п'єси, вимагаючи й в цім більшого реалізму, всупереч тій умовності, яка існувала тоді на кону. Але то не була сьогочасна умовність, що прагне до спрощення постави. Тогочасна умовність полягала у фантастичності думи, в різних неприродних подіях, які вимагали різних неймовірних театральних ефектів і бутафорських витівок. Того вимагав романтичний репертуар перших десятиліть українського театру. „Коли згодом опанував сцену водевіль, який виводив пейзанів замість справжніх селян, то й декорації мусіли віддавати оселі й краєвиди, відповідні до аркадійських пастушків, а не справжніх мужиків". Декорація українського села чи української хати мусіла відповідати Наталкам та Марусям, що в шовкових панчішках та едвабних сукнях і французьких черевичках співали свої пісні про бідність та вбожество. Відчуваючи, що з протягом часу стиль п'єс почав змінюватися на реальніший, і, поширюючи репертуар власними суто-реальними творами, Кропивницький вимагав для цих п'єс і реальнішої постави (уже 1874 року Кропивницький ставив у Харкові свою п'єсу „Дай серцеві волю—заведе в неволю") і дуже обурювався, коли побачив 1875 року в Галичині артистку Бачинську в ролі Наталки, одягнену на зразок французької субретки.

„Разом із змінами в самім характері театру змінилося й ставлення до театру в глядачів, змінилися їхні вимоги до театру. Шістдесятих

років український театр набув у широких колах громадянства величезної ваги, а саме—в ньому почали вбачати накращий засіб запровадити в суспільство певні ідеї. А що професійних театрів було замало, то розвелося на Україні багато аматорських товариств. Щоправда, перші відомості ми маємо про товариства вже з 1813 року, коли в полтавськім аматорськім гуртку брав участь і Котляревський. Але тоді ще не існувало його знаменитих творів, так само й творів багатьох пізніших письменників і вистави гралося здебільшого російською мовою. З того часу кількість гуртків чимало збільшилася.

Найважливішого значіння набув шістдесятих років гурток київських громадян. І хоча люди, що брали в нім найдіяльнішу участь, пізніш уславилися не як діячі кону, а здебільшого, як діячі науки—напр., О. Русов, О. Левицький, Д. Багалій, Ф. Вовк, П. Чубинський й ін., проте вони визначалися й своїм акторським хистом. А були в тім же таки гурті дві особи, що, почавши роботу 70 років, як гуртівчани, назавжди зв'язали свої прізвища з українським театром. То були Михайло Старицький та Микола Лисенко. Перший працював, як драматург і режисер, другий—як композитор.

Старицький був протягом цілого XIX ст. видатним режисером. У цій своїй діяльності він не був учителем акторів, як був Кропивницький, але він чудово вмів використати хист кожного з цих акторів. Він був тут „художником-декоратором і скульптором-маляром на сцені". „Старицький, як письменник і режисер, не був надмірним реалістом і, в кожнім разі, не жертвував реалізмові зовнішньою красою. Старицький все життя любив мелодраму, любив красивий монолог, любив масові хорові сцени. Тому в українській драматургії ніхто так, як Старицький, не вмів уложити лібрето для опери чи оперети, і тим то співробітництво Старицького з Лисенком дало такі багаті наслідки для українського театру. Старицький почав укладати п'єси із співами, а Лисенко аранжував до них музику, і, навпаки, Лисенко писав музикальні п'єси, а Старицький писав до них лібрето". Дуже визначився Старицький ще й тим, що переробив багато п'єс сучасних йому драматургів, твори яких були хоча й талановиті, проте несценічні. Досить згадати такий водевіль Глібова, як „До мирового", що лише після перероблення Старицького мав величезний успіх під назвою „Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка". „Старицький ніби завжди пам'ятає, що сцена є жива картина, і він малює ці картини широкими мазками мистецького пензля. Старицький найтеатральніший з усіх українських драматичних письменників XIX ст. і, може, через те він найбільш почуває задуху, замкнений в рямцях побутового репертуару. Відчуваючи зовнішню красу, картинність сцени, маючи нахил до мелодрами й романтизму, Старицький находив простір для своєї творчої уяви і сценічного втілення в сфері історичної драми. Історичні п'єси Старицького—це найкраща частина його драматичної творчости, а між тими п'єсами певно найкращою є „Оборона Буші". На українській сцені вони мають таке ж значіння, як класичні твори драматургів минулого на сценах у інших народів".

З творів, написаних у співробітництві з Лисенком, великим успіхом користувалися „Різдвяна ніч" та переробка п'єси Кухаренка „Чорноморці".

Різдвяна ніч з'явилася спочатку, як комедія, із співами або, як тоді називали її аматори,—музична комедія. Ця вистава, що відбулася 1874 року, викликала великий ентузіязм так у виконавців, як і в глядачів. „Ця вистава",—каже Старицька-Черняхівська,—„була рукавичка лицарська, що її кидали молоді українці старому світові". А Олена Пчілка

так згадує про неї: „Ця вистава була якимсь національним святом. Привітано п'єсу глядачами з ентузіязмом, і п'єса того заслуговувала. Крім зовсім нових музичних нумерів, що чарували нас красою мелодії, крім сценічности й різнобарвности текстового змісту,—сцен комічних, що чергувалися з поважними, із яких найбільше враження справила сцена у запорожця Пацюка, що його Старицький обернув на ідейного патріота,—крім всього цього, незвичайно гарним було і виконання цієї „музичної комедії". Навіть другорядні дієві особи, „найкращий парубок" Грицько (Орест Левицький), дівчата,—так багато внесли тої етнографічної вартости, тону, одягу, того запалу, змісту, що стільки краси додали до п'єси-комедії".

„Очевидно успіх перших київських постав полягав з одного боку в режисурі Старицького, який умів використати одушевління виконавців, так і в тім змісті п'єси, тих нових незвичайних у попереднім українськім репертуарі постатях, як патріота запорожця „останнього орла" зруйнованої Січі. При всій своїй любові до музикальности, до мелодрами, Старицький все ж рішучо в цій музичній комедії переходив до історичної правди, до побутових характерів, до етнографічно вірних народніх сцен. У цім інстинктовно відчувалися зародки нового українського театру, передчуття близького перелому".

П'єса „Чорноморці", до якої Лисенко скомпанував музику й увертюру, з'явилася 1875 року і теж мала поспіх. Одночасно в Харкові Кропивницький виставив свою першу побутову мелодраму, і отож репертуар українського театру поволі відходив від комічних опер і обертався на побутовий, наближаючись до дійсного життя.

Однак, і комічна, і романтична опера ще довгий час становили чималу частину українського репертуару. Та й взагалі майже всі тогочасні українські п'єси мали стільки співів та музики, що потребували „хоч і скромної, але композиторської праці". Більшість з тогочасних українських опер зараз втратила свою цінність, але деякі з них,—напр. „Запорожець за Дунаєм"—Артемовського (перероблена опера Моцарта „Уведення з Сералю"), „Вечорниці" Ніщинського (1832—1896), „За Немань іду" й „Ой, не ходи, Грицю, на вечорниці"—Олександрова і, звичайно, всі твори Лисенка користуються й досі великою любов'ю глядачів.

Але, розвиток українського театру раптом припиняється. Наказ 1876 року остаточно припиняв усі вистави професійних українських театрів. Але, фактично, цей „указ" не зовсім досяг своєї мети, бо громадяни широко використали спочатку аматорські гуртки, що їхні вистави не потребували дозволу адміністрації, а далі з 1880 року почали використовувати вистави з благодійною метою.

Нарешті, після довгого й упертого клопотання, головно Кропивницького, дозволено існувати й професійному театрові. Вистави цього новонародженого почалися в Кремінчуці, в грудні 1881 року „Наталкою-Полтавкою" і з того часу не припинявся його переможний похід по Україні. Кременчук, Харків, Київ,—усі однаково розуміли не лише ту громадську ролю, яку відограє театр у боротьбі за культурне існування українського народу, але й почували, що в цім товаристві акторів з Кропивницьким на чолі глядачі мають перед собою і першорядних майстрів сцени. Кропивницький розповідає, що у свято п'єса Островського дала тридцять карб. збору, тимчасом того ж таки грудня „столітня бабуся „Наталка" буденного дня зібрала людей повний театр. „На дальші українські вистави квитки розкуповувалося нарозхват, театральний під'їзд не фаетонами та колясами завізнявся, а хургонами та возами, в яких

наїздили на спектаклі хуторяни й козаки". У січні 1882 року трупа переїхала до Києва, де на той час дуже загострювалася боротьба поміж українськими діячами й тими, хто намагався припинити цей рух відродження. „Отже, з мистецтвом театру в Києві сполучалися справи громадянської боротьби, і в цій боротьбі театр—бажав, чи не бажав,— мусів бути знаряддям, мусів підняти національний прапор. З приїздом до Києва український театр особливо зрозумів ту громадську ролю, яку він мусів на себе підняти в боротьбі за культурне існування українського народу. З успіхом першої ж вистави було зв'язане так багато не тільки артистичного, але й громадського, що відомий, досвідчений, завжди епічно спокійний Кропивницький сам оповідає, що тремтів, як ніколи. Розуміння ваги моменту і збентеження перед ними поділяли з акторами й українські громадяни, що зібралися на цю першу виставу української трупи в Києві 10 січня 1882 року".

Тяжкий іспит у Києві український театр витримав, але разом із тим підняв на свої плечі громадську справу, що її вага була дуже велика. Підчас заборони українського друкованого слова, української науки й преси, заборони всякого прояву культурного життя, український театр став одиноким огнищем, біля якого могли збиратися українські сили, одинокою маніфістацією українського слова. Це завдання відразу „надало українському театрові особливого змісту, особливого значіння. Але що краще виконував театр це своє завдання, то більш переслідувань поставало проти нього. Напр., цензура почала вимагати, щоб поруч українських виставлялося й російські п'єси, забороняла вистави на правім березі Дніпра тощо. Але найгірш стояла справа з репертуаром: забороняли виставляти будь-які перекладні п'єси або всякі твори, що виходили поза межі побутового етнографізму.

Це обмеження драматургічної творчости спочатку не заважало драматургам, бо вони в своїх творах і самі прагнули наблизитися до реалізму й побутової правди. Інша справа, що то не був реалізм, як ми його тепер розуміємо, але то був реалізм, як його розуміли у вісімдесятих роках; але він уже був кроком наперед від „пейзанок у кисейних спідничках". „Сама невиробленість української мови стояла тоді на перешкоді до інтеліґентського сюжету, а звичайна за наших часів літературна мова, навіть з боку інтеліґентніших українських громадян, викликала б обурення своєю штучністю й кованістю". І справді, дуже нападали на Старицького за те, що він вживав таких звичайних для нас слів, як „чарівливий", „потужний", „байдужість", „бойовище". І коли дієві особи п'єс Кропивницького й Старицького, одягнені в европейське вбрання, розмовляли не українською, а російською мовою,—це цілковито відповідало реалізмові так, як його тоді розуміли. І тільки Тобілевич, та й то далеко пізніш, наприкінці дев'яностих років, припинив цю „уступку натуральності".

Але було б великою помилкою думати, що лише безглуздий наказ 1876 року примусив український театр звернути всю увагу на побутові речі. Цей репертуар підказували всі потреби життя; він, і лише він міг відповідати тогочасним настроям громадянства.

Але реалістично-побутових п'єс в українськім репертуарі було замало. І три видатних драматурги взяли на себе вивести театр з репертуарного закутка: Марко Кропивницький (1840—1910), Михайло Старицький (1840—1904), Іван Тобілевич (1845—1907)—протягом двох десятків років утворили репертуар, що й дотепер постачає й живить український кін.

Ми вже говорили про творчість Старицького. Щодо Тобілевича— він „наймастерніше вмів обрисувати характер, показати життьові типи

села в реальній обстанові. Правда, характери Тобілевича не завжди драматичні, його п'єси іноді мають замало дії, але яскраві постаті, характеристичні типи в його п'єсах часто примушують не зважати на брак драматичної дії. Друга риса п'єс Тобілевича, що забезпечувала їм свого часу великий успіх у глядачів, це громадський напрям, що переходив іноді в тенденцію, ніби п'єса була написана, щоб щось довести, на чомусь переконати". У Дорошкевича ми знаходимо таку характеристику творів Карпенка-Карого (Тобілевича): „Він з надзвичайним таланом відбив переступну добу в історії соціяльно-економічних відносин на Україні. Лише епізодично торкнувшися кріпацтва, Карпенко-Карий усю свою увагу присвятив на змалювання того часу, коли капітал почав скупчуватися в руках сільської буржуазії, разом із тим пролетаризуючи найбіднішу верству селянства. „Золото, одне золото сліпить ваші очі", міг би сказати автор своїм героям, малюючи безмежне царство експлуатації, брехні, шахрайства, здирства, що неминуче йде поруч розвитку капіталізму. Карпенко-Карий незрівняно відбиває в своїх численних п'єсах цей буржуазний побут, заснований на нещасті й бідуванні пригнобленої кляси, прищеплюючи читачеві запеклу класову зненависть до цього соціяльного ладу. Інколи він звертався й до тем з минулого життя України. У своїх творах „Бурлака", „Наймичка", „Хазяїн", „Понад Дніпром" він чудово відбив соціяльно-економічні явища свого часу зафіксувавши їх у реальних і виразних образах. Він міг глибоко проаналізувати добу нагромадження капіталу, довівши наочно, на чиїх спинах цей процес позначається і хто з нього користає. І діячі цього процесу, ота селянська заможніша плівка, оті економічні „господарі села" вийшли в Карпенка в негативнім освітленні з хижацькими та егоїстичними замірами. У цім велика суспільна заслуга Тобілевича.

„Але, шукаючи порятунку для експлуатованого села, автор не міг накреслити певної демократичної ідеології, оскільки це звичайно дозволяє мистецький твір. Його „конструктивні", позитивні постаті працювали за тих самих соціяльно-економічних обставин, так само нагромаджуючи капітал, і це позбавляє їх ідеологічної цінности. Карпенко-Карий був навіть співцем хазяйновитого селянства, що вже зазнало культурних здобутків („Суєта"). З мистецького боку діяльність Тобілевича творить цілу добу в історії української драматичної літератури.

„Тобілевич рішуче відкидає (крім деяких ранніх п'єс) етнографізм у побутовій драмі, властивий попереднім драматургам. Він наближає побутово-реалістичну драму до соціяльно-психологічного напряму, що вже давно завоював тоді европейський театр. З суто-сценічного вжитку Тобілевич веде драму до мистецьких творів, до української літератури. Цьому чимало допомагає, крім усього іншого, блискучий літературний стиль Тобілевича, багатий народньо-лексичною фразеологією й мистецькою образністю". (Дорошкевич. Істор. укр. письменства).

Але найвиразнішим драматургом цієї доби був Марко Кропивницький. Він умів, як ніхто краще, не лише спостерігати всі побутові деталі, але надати їм у п'єсі художнього оброблення. Що ж до самої драматичної дії, вона далеко слабша за художній бік п'єс. „Проте, в кожній п'єсі Кропивницького подибуються сцени, так влучно спостережені в гущавині життя, так майстерно представлені, що змушують забути про цілу п'єсу майстерним виконанням тої деталі. Тим то найкраща п'єса Кропивницького, безперечно, „По ревізії", яка власне не є драматична п'єса, і сам автор назвав її етюдом. Уже в першій своїй п'єсі „Дай серцеві волю—заведе в неволю" Кропивницький виступив, як першорядний знавець сільського побуту і побутової мови. Важко навести другу

п'єсу в українськім репертуарі, щоб так багато й до речі була оздоблена квітками народнього фольклору, приказками, прислів'ями, ядерністю, гостротою й образністю української селянської мови. Ці риси зосталися типовими для всієї пізнішої і дуже продуктивної праці Кропивницького, як драматурга". Щоправда, „відбиваючи всі негативні явища тогочасного соціяльно-економічного стану, Кропивницький не міг у них орієнтуватися і висловлює занадто наївну ідеологію. Він не бачить причини цього безладдя в самім соціяльно-економічнім ладові, а всю надію покладає на „ідеальних" панночок, що селян од духовної темряви визволяють („Супротивні течії"), або ж на гуманних, освічених капіталістів, що не тільки шукають прибутку на свій капітал, але ж і допомагають убогому селянинові („Старі сучки та молоді парості")". (Дорошкевич).

Крім цих трьох корифеїв драматичної творчости, що залишили українському театрові ще й до цього часу цінний репертуар, кілька добрих п'єс дали й письменники, що не були спеціяльно драматургами. Напр., І. Франко (1856—1916) написав кілька п'єс з галицького народнього життя („Украдене щастя", комедію „Учитель").

„Більші числом, але далеко нижчої вартости наслідки драматичної творчости Бориса Грінченка (1863—1910). Із його історичних п'єс, як „Степовий гість", „Серед бурі", написаної на сюжет, позичений від Олексія Толстого, і „Ясні зорі", помітно визначається остання, народжена на конкурсі п'єс в Галичині дев'ятдесятих років. Комедії ж Грінченка з сучасного життя, як „Нахмарило", „На громадській роботі", пересаджено наївною народницько-українофільською солодкавою тенденцією. Грінченко в своїй творчості нагадує Тобілевича, але хисту драматурга має далеко менше, а неприємної тенденції далеко більше".

Деякий успіх мали ще деякі драматурги цієї доби,—напр., Любов Яновська, автор п'єс „Людське щастя", „Повернувся із Сибіру", „Серденьку золотому від серденька щирого", „Дзвін до церкви скликає, сам у ній не буває" („Лісова квітка"). Останню ще й тепер охоче виставляють побутові українські театри. Крім того, багато акторів самі виготовлювали для себе п'єси, що, незважаючи на свою невелику художню й літературну вартість, ще й досі мають успіх у провінційних театрах.

З певністю можна сказати, що за тридцять п'ять років свого існування український побутовий театр розвинув величезний побутовий драматичний репертуар, в якім можна знайти і мистецьке зображення сільського народнього українського життя, і повну характеристичних постатей галерею народніх українських типів, і поетичне відображення геройської минувшини України, і, з другого боку, карикатурно-шаржоване, підроблене під простий вуличний смак, часто зовсім вільне від звиклих форм літературности народнє видовисько.

Що більші утиски сипалися на голову діячам українського театру, то завзятіше боронили вони свої позиції, то більш талановитих членів збиралося в їхнім колі. Так уже в найперших кроках трупи брав участь М. Садовський. З осени вступили до неї Заньковецька, Садовська-Барилотті, Вірина, Тимаєва, Іван Загорський, Світлов-Стоян, пізніше відомий оперовий співець. У Полтаві до них приєднався видатний побутовий актор Андрій Максимович. Року 1883 на чолі трупи став Старицький і почав сезон в Одесі. Тут трупа набула таких видатних акторів, як Ганна Затиркевич-Карпинська, О. Саксаганський, Карпенко-Карий (Тобілевич). Отже, протягом двох років навколо цієї трупи об'єдналося все, що було найкращого серед діячів української сцени.

В утворенні цієї трупи лежить велика заслуга Кропивницького, „його історична заслуга, як батька українського театру, як організатора першої української трупи, вчителя в ній перших славних акторів, основателя своєї школи виконання, школи артистичної культури, що її учнями є всі інші українські актори-корифеї і молодші генерації українських акторів, нарешті заслуга Кропивницького, як драматурга, творця українського побутового репертуару, історична заслуга утворення цих довготривалих цінностей не повинна заступати Кропивницького—художника-артиста, як творця того високого, але нетривалого мистецтва, що існує тільки в момент творення. Безконечна галерея напрочуд життьових постатей, утворених ним на сцені, перейшла перед нами, оригінальних неподібних один до одного, ніби зліплених мистецькою рукою геніяльного різьбяра. То яскраві штрихи, то ніжні півтони, то ледве спостережені найтонші риси... Завзятий полковник Бульба з упертою твердістю козацької вдачі, з могутнім характером щирого запорожця; мудрий гетьман Мазепа; повний комізму Іван Карась, Козак Цибуля... примітивно бюрократичний старшина („По ревізії"), грізний двуличний Хома Кичатий („Назар Стодоля"), психологічна постать здирника-глитая Бичка, Сотника („Вій"), овіяного елегійним серпанком"... Звичайно, праця з таким різноманітним талановитим актором була найкращою школою для молодих акторів, і, справді, їй повинні завдячувати кілька десятків уславлених тепер імен.

„Найяскравішою зіркою поруч з Кропивницьким на українській сцені вісімдесятих років розгорілася Марія Заньковецька. Нам здається, що Заньковецька є одна з тих нечисленних сил світової сцени, які цілком відповідають своєю грою великій місії театру. Бо її гра, то, справді, палке сконцентроване зображення мук, тривог і перемог духу, бо глядач разом із нею переживає в своїй душі всі перипетії психічної боротьби персонажу, привчається дивитись страхам життя в очі і запасається в грі великої артистки почуттям активної любови до людей. Заньковецьку мали звичай рівняти до італійської трагічної артистки Дузе, але Уманов-Каплунівський вважає, що Заньковецьку можна сміливо поставити вище від знаменитої італійки. Дузе чарівно виконує драматичні ролі жінок, що глибоко кохають, страждають через кохання, а Заньковецька не тільки драматична артистка: вона має невичерпне джерело комізму... Розмаїтість артистичної натури належить тільки виїмковим, щедро обдарованим таланам, осяяним сяйвом генія.

„Навпаки, талан Затиркевич, може не такий різносторонній, без такого глибокого трагічного заглиблення, але талан найоригінальніший між усіма корифеями української сцени, найсамобутніший, національно-український. Затиркевич—це, може, вища точка саме побутового театру, найбільш артистично вдосконалене осягнення українського побуту на сцені. Про неї висловлюється Уманов-Каплунівський, що Затиркевич—сама бадьорість, веселість, здоров'я, яка захоплює своєю безпосередністю і кришталевою чистотою. Їй надзвичайно удаються ролі сварливих і бравих бабів, що часто люблять чарку, здебільшого нещасливих і безталанних, які ховають це під покришкою зверхньої веселости. Затиркевич має дорогоцінний дар разом і смішити, і зрушувати глядачів до сліз; ніколи не доходячи до шаржування, вона виключно впливає на глядача іскрами вродженого гумору, виразною мімікою, багатством голосу, мистецтвом переображування і різнобарвистими настроями".

З акторів за тих часів визначилися брати Тобілевичі. Старшому з них, уже не раз згадуваному драматургові Карпенко-Карому природа

дала також і не абиякий акторський хист. Його лагідні старі діди, його скареди, зажери, старі ласуни на зразок Барабаша були зроблені на сцені рукою „майстра—аристократа мистецтва".

Молодший із Тобілевичів, відомий під ім'ям Садовського, був незрівняним у ролях героїв. „Але інтернаціональне й шабльонове на сценах у інших народів амплуа героїв Садовський потрапив на українській сцені одухотворити й утворити з нього оригінально-національне й самобутнє. „Садовський, як артист,—говорить Старицька-Черняхівська,—глибоко національний український талан. Краса його—його народність. Кожний художник-маляр має свій власний кольорит, і той колорит надає відому красу і оригінальність його творові. Такий колоритний артист і Садовський. Силою драматичної передачі психології людини, колоритністю гри він має мало рівних собі. Це суто-український національний талан"...

Третій, молодший з братів Тобілевичів, Саксаганський, не уступав, коли не перевищував своїх братів силою артистичного талану. „Йому,—пише Старицька-Черняхівська,—більш за всіх доводиться виступати в комічних ролях, і... бодай найкомічніший тип в його інтерпретації залишається живим, натуральним чоловіком, комізм його складається не з надзвичайних комічних рис, не з безглуздих, дурних слів, що їх так люблять додавати традиційні коміки, щоб викликати дешевий регіт; комізм Саксаганського—високо художній комізм: він виникає з ситуацій, куди попадає дієва особа і на які вона реагує своєю вдачею. А реагування це буває звичайно нелогічне, не одповідне потребі; і це викликає розумний здоровий сміх. Саксаганський інстинктом талану розумів те, до чого глибоким дослідуванням дійшов великий філософ Кант. Кант каже, що смішне—це є напружене чекання, яке раптом кінчається нічим. Хто уважно приглядався до гри Саксаганського, той спостерігав, що весь ефект комізму Саксаганського саме складається з цих елементів. Але Саксаганський володіє не тільки тайною комічного,—він і творець типів. Його Пеньонжка в „Мартині Борулі", Копач у „Ста тисячах", і ціла низка його ролей,—то ціла галерея малюнків великого майстра... Крім того, Саксаганський визначається й як артист драматичний: можна щиро дивуватись діяпазонові його талану. Він обіймає одразу ввесь суцільний образ, тип, який дає йому роль і разом із тим продумує її до найменших дрібниць".

Наприкінці вісімдесятих років до цих артистичних сил приєдналися Ліницька, Борисоглібська, Левицький. Про Ліницьку (1886—1924) писав Микола Вороний (відомий театральний критик): „Статурність постаті, експресія руху, дзвінкий, гнучкий з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливою окрасою якої були очі—карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму ніби покривались ніжно вогкою хмаркою, а в хвилі драматичного зворушення спалахували вогнем і кидали стріли блискавок,—усе це, разом з бурхливою хвилею молодого, сильного „нутряного чуття", утворювало ілюзію справжнього глибокого екстазу, який захоплював і зворушував публіку".

„Борисоглібська, не наслідуючи Затиркевич, але вповні самостійною творчістю дійшла також найвищих досягнень у межах побутового репертуару. Виконуючи ті ж ролі, що й Затиркевич, Борисоглібська завжди вміла знайти свої індивідуальні, але разом із тим і суто-народні й вельми типові ноти, такі характеристичні для сільської баби й такі разом із тим завжди оригінальні".

Федір Левицький був типовим характеристичнім коміком, який старанно обмірковував і обробляв кожен задуманий тип, і всі його

сценічні постаті не мають нічого спільного з шабльоном. Іван Васильович Загорський, талановитий актор старої школи, своєю грою підтримував реноме цього ансамблю.

Крім цих великих труп, що визначалися дуже талановитими акторами й добірним репертуаром, постало багато маленьких труп, що мали на меті лише задовольнити жадобу мешканців того чи іншого міста до української вистави, не зважаючи багато на той матеріял, що ним користувалися. Одні з них виставляли п'єси історично-побутові, інші— співочий репертуар, але більшість з них, догоджаючи глядачам з невисоко розвиненим смаком, виставляли жахливі мелодрами, з душогубствами, вбивствами й тим наблизили український театр до лубково-умовного театру, що намагається справити враження не психологічними переживаннями дієвих осіб, а зовнішніми ефектами.

Щодо будови та звичаїв самих труп, вони не блищали різноманітністю. Здебільшого всі українські актори збиралися підчас великого посту в Харкові. Сюди ж приїздили антрепренери і тут формували трупи. Кожна трупа мала свій хор, а більші трупи мали й свою оркестру. Щодо одежі, антрепренер майже завжди мав її для чоловіків, а жінки мусіли мати своє вбрання так побутове, як і історичне. Платня актора була поглядно невелика: найкращий актор одержував 100—200 карб. на місяць. Українські трупи майже ніколи довго на однім місці не сиділи, і власних декорацій з собою не возили. Тільки виїмково солідні підприємства мали власну обстанову та декорації, та й то в дуже обмеженім числі. Грали в тих декораціях, які на місці знаходили в театрах. Правда, з кінцем вісімдесятих років уже майже всі театри на Україні мали по кілька декорацій,—вигляд села та середина хати,—пристосованих умисне для українських труп. А як були придатні декорації театрів до українських вистав, можна собі уявити, коли згадати, що замість реальних сільських краєвидів, селянських хат вони являли „пейзанскую обстановку в стиле русская избушка".

„Ще на перших кроках, коли українська побутова трупа з блискучими таланами Кропивницького й його першої плеяди була новиною, то звикле до водевільних декорацій око могло вибачити ту обстанову, але далі вона починала лізти в очі і вражати дисонансом". Ось чому серед українського громадянства почала ширитись думка, що трупа нового реалістичного напряму повинна мати і реалістичні декорації. Проте, бажання—бажанням, а треба було знайти кошти. І ось Михайло Старицький згодився на цю справу віддати свій досить чималий маєток. Він і взявся до справи утворення нового театру, реформувавши те, що втратило свою вартість. „З одного боку він прийняв, як основу сценічної вистави, принцип побутовости, а з другого, маючи вибагливе до мальовничої краси око, він не жертвував побутові зовнішньою красою, тобто він розвинув зовнішню театральну красу на побутовій основі".

Завдяки тому, що на вистави тепер витрачалося великі кошти, спектаклі були гарно обставлені і з зовнішнього боку. Але в цій трупі з'єдналося занадто багато першорядних акторів, і незабаром вона поділилася на три окремі трупи. Так, року 1888 вже існували трупа Старицького, трупа Кропивницького й трупа Садовського та Саксаганського. Згодом і ця остання поділилася на дві: в одній залишилися Садовський з Заньковецькою та Затиркевич, а другу утворили Саксаганський та Карпенко-Карий, що повернувся з заслання. Трупа Старицького користувалася надзвичайним успіхом. Ще 1884 року, коли вона їздила до Петербургу, російські критики бачили в ній взірцевий ансамбль.

„Ця поміркованість реалізму, ця етнографічна мальовничість як-найкраще відповідали вимогам сучасної української громади. В українській громаді вісімдесятих років ще були занадто живі пережитки народництва, яке панувало над умами поступовішої інтеліґенції шістдесятих та сімдесятих років. Народництво спеціяльно українське завжди мало нахил до етнографізму. Етнографічність грала то більшу ролю в напрямі українського народництва, що саму українську націю українська інтеліґенція тоді уявляла тільки як народньо-етнографічну, в ліпшім разі — культурну індивідуальність, а не як політичне тіло. Самий український рух, передовсім за тих часів рух культурний, базувався на окремішності культурних потреб етнографічно-української національно несвідомої маси". Звичайно, коли громада ця зрозуміла, що в образі такого нового театру вона придбала й нову могутню зброю в своїй боротьбі, вона почала ставитися до нього з великою повагою. І цілком правдиво пише Старицька-Черняхівська, що „надхнена гра артистів і настрій, що панував у театрі, зливалися в один спільний захват. Він передавався від публіки артистам, підносив їхнє виконання до найвищого ступеня, а з сцени ніссся знов у публіку й запалював вогнем серця глядачів. Артисти й глядачі зливалися в одну душу; од буйного захвату здрігався театр".

„Особливо цей громадський характер проявився там, де, як у київському генерал-губернаторстві, українські вистави були з 1883 року зовсім заборонені. Тут ці вистави доводилося робити нелегально, потайки, під страхом суворої адміністраційної кари, і це обернуло працю українських аматорів на нелегальну підпільну політичну діяльність".

Адміністрація це прекрасно враховувала, і генерал Дрентельн, київський губернатор забороняв у своїй губерні ті вистави, що їх у Москві та Петербурзі дозволялося. Він говорив, що там це театр, а в Києві це—політика.

1888 року Дрентельн помер і його заступник, Ігнатьєв, уже дозволяв... одну виставу на рік у великім театрі. „Організаторкою цих вистав була Л. Старицька-Черняхівська, режисером—Г. Ге, брат знаменитого художника, музикою керував М. Лисенко, адміністрація й господарські клопоти, здобування дозволу й відповідальність перед адміністрацією брали на себе В. Антонович або М. Конисська. Ці вистави раз на рік в однім з великих київських театрів були вечором зборів всіх киян, які ще почували себе українцями, це було щорічною українською маніфестацією, а самою виставою та виконанням цікавилися менше. Так було у Києві, поки 1892 року дозволили персонально Заньковецькій та Садовському дати дві вистави з аматорами, а з 1893 року дозволено і взагалі українські вистави на правобережній Україні".

„Хоч як адміністрація силкувалася спинити рух українського театру на селі, всі її заходи не мали успіху. Театр на селі знайшов надто сприятливий ґрунт і ширився щороку чимраз більше, і зовсім закріпився на селі, коли після революційної хвилі 1905 року на короткий час для українського слова настали невеликі полегкості. Тоді по селах почали засновувати „Просвіти", а ті з „Просвіт", що міцніше стали на ноги, як у Катеринославщині, почали будувати власні будинки з театральними залями; отже, почали виникати по селах постійні народні українські театри коштом і працею самих селян. Правда, підчас реакції, що не забарилась насунутися, всі „Просвіти" позакривано, але театрального руху в українськім народі це вже спинити не могло. Поруч із селянським театром розвивалося на Україні замилування до театру і в робітничім колі, і по всіх більших робітничих осередках почали засновуватися робітничі аматорські товариства.

„Нарешті рух аматорського українського театру почав пробиватися й в салдатські касарні, крізь наскрізь здавалося б несприятливий для живого руху режим царської касарні в російській державі. Там українські вистави відбувалися салдатськими силами. Доманицький з кінця дев'ятдесятих років час від часу занотовував на сторінках „Київської Старини" такі випадки.

„Коли вибухла світова війна, і в Німеччині та Австрії, в таборах полонених теж утворювалися українські аматорські гуртки. Напр., в Зальцведелі було товариство—„Народній театр", у Раштаті—„Товариство імени Тобілевича", у Вецлярі—„Товариство імени Лисенка". У Горішній Австрії театр утворило „Тов. імени Котляревського"; тут, між іншим, був і автор патріотичної містерії „В Тарасову ніч", яку вперше виставили у Фрайштадському таборі на день Шевченкових роковин.

„Дуже кольоритним музичним явищем на сцені побутового театру був звичай з більшою або меншою етнографічною докладністю відображувати обряди, мелодії яких часто зберігають етнографічні риси і дуже цікаві з музичного боку. Особливо часто для музичних картин на селі використовували пісні весільного обряду, а іноді й сцени весільного дійства". Такі сцени ми зустрічаємо у Старицького („Чорноморці", „Циганка Аза"), у Кропивницького („Дві сем'ї"), „Пісні в лицях", у Тобілевича в „Паливода XVIII століття". Неможна не згадати також і оперети Кропивницького „Вій", яка з її популярними мотивами ще й тепер є улюблена п'єса побутового репертуару.

„Але цей побутовий театр, що був так на часі у вісімдесятих роках і за який боролися Кропивницький з товаришами, після тріюмфу вісімдесятих років почав одцвітати, у дев'ятдесятих роках вимоги до театру почали досить сильно мінятися, щоб з початком двадцятого ст. зовсім рішуче одмінитися. Це був час, коли література опанувала театр, коли виступили в ролі драматургів письменники, що не були безпосередніми діячами театру, але були високо обдарованими, іноді геніяльними письменниками. Драму дії заступила драма психологічна. Музику й співи майже зовсім виключено із обихідки драматичних театрів, як речі нереальні, а із драматичних театрів навіть викинули музику для антрактів. Зробити перехід до такого театру півтонів і психологічної драми театр український або не хотів, або не міг, або й те й друге разом. Цим шляхом не міг піти Кропивницький і його плеяда.

„Виступивши свого часу, як новатори-революціонери в боротьбі за справжній побутовий театр, вони на зорі своєї діяльности перемогли, відкрили нову еру в українськім театрі, мали великі тріюмфи, і, розуміється, не могли на старості гонитися за новими течіями. Іван Тобілевич, може несвідомо, пробував зробити крок від побутової мелодрами до реалістичної драми, але це йому не повелося, бо він тільки втратив на сценічності своїх п'єс, нічого не вигравши на справжній літературності й реалізмові.

„Наймолодший рокамигз плеяди Кропивницького, Садовський, міг бути найеластичнішим, і його театр у Києві пробував іти назустріч новим літераторам-драматургам, але з того мало виходило толку. Старі й славні піонери побутового театру опинилися в становищу ветеранів. Їх шлях не йшов ні вперед, ні назад, їхнє становище з кінцем дев'ятдесятих років і на початку двадцятого ст. доводиться схарактеризувати, як застій, цебто як становище, що довго тривати не може, і з якого звичайно вихід знаходять в революції".

За В. Антоновичем „300 років Українського театру" та Дорошкевичем „Підручник історії української літератури".

Огляд розвитку галицького театру

Протягом першої половини XIX століття відродився театр у Галичині, де завдяки, вільнішому повітрю та дружнім заходам широких кіл громадянства, постійний театр заснувався раніш, ніж у нас.

Року 1848, підчас европейської революції оживилося й українське громадське життя в Галичині; на цей час припадає початок українського театру тут. Це були лише аматорські вистави, які влаштував у червні 1848 року парох Ів. Озаркевич, виставляючи в Коломиї п'єси Котляревського у власній переробці. Підчас з'їзду „Руських учених" Озаркевич із своїм гуртком у день закриття з'їзду (26/X—1848) дав виставу у Львові (ставили „Наталку-Полтавку" в переробці Озаркевича під назвою „На милування нема силування"); вистава мала успіх завдяки тому, що в ній брав участь талановитий аматор Руд. Мох. Її навіть, повторили.

Випадкові аматорські вистави траплялися і по інших містах Галичини 1848 — 51 року, але хутко з різних причин припинялися. Нічого не вийшло тоді і з думки заснувати постійну сцену: прийшла швидко політична реакція, український рух стих, і в історії галицького театру наступає перерва до 1864 року, коли галичани, нарешті, спромоглися заснувати постійну трупу. Репертуар цих вистав був дуже обмежений і складався переважно з переробок і перекладів чужих п'єс.

На початку 60-х років, після війни з Італією, в Австрії знову підживилося громадське життя, почала функціонувати конституція, знову вибився на силах український рух, на який великий вплив мала поезія Шевченка і взагалі письменство України. Цей рух приніс галичанам і, постійний вже однині, український театр. Року 1864 заходами громадського діяча, посла до відділу Краєвого, Юліяна Лаврівського, Львівське т-во „Руська Бесіда" заснувало постійну трупу.

На початку 70 років існувало дві трупи: Бачинського і Моленцького, але вони тільки розбили й так небагаті українські сили, і справа українського театру впала була дуже низько. Доводилося, крім того, грати в різних невідповідних помешканнях, навіть по стайнях, так що траплялися випадки, коли з одного боку співали артисти, а з другого за перегородкою іржали коні. У грі, під впливом польського театру, панував так званий „клясичний напрямок", коли актори, перш, ніж почати репліку, повинні були зробити „добру постать" і „геста".

За 1881—1889 роки, як свідчать сучасники й преса, театральна справа чимало покращала завдяки головно праці Ів. Гриневецького. Це була людина широко освічена, з ясним розумінням завдань і потреб українського театру в Галичині, знайома з сучасним йому театром европейським. Це все сполучалося в нього з чималим талантом актора і режисера. Гриневецький умів добре використати старі акторські сили й виховати молоді таланти, поновити репертуар і зацікавити театром галицьких українців.

Кращий матеріяльний стан (театр одержував підвищену допомогу від Сейму Краєвого) дозволив піднести також і музичну частину трупи: цього часу почали частіше й краще виставляти оперети і навіть опери („Різдвяна ніч" Лисенка).

Цей „золотий вік" галицького театру тривав недовго, і після дочасної смерти Гриневецького, р. 1889, театральні справи почали знову потроху гіршати. Протягом 90-х років і на початку XX-го ст. український театр у Галичині не дав нічого цікавого й яскравого. Війна 1914 р. й російська окупація Галичини зруйнували її театр, як і взагалі все

культурне життя. Лише після повороту туди австрійців, знову почала вистави трупа „Української Бесіди (переіменована з колишньої „Руської Бесіди").

Репертуар 60—70 років складався з п'єс Котляревського, Квітки, Стороженка та інших наших письменників, часто перероблених головно щодо мови. З творів галицьких письменників виставлялося п'єси Р. Моха, мелодрама з гуцульського життя „Підгоряни" на сюжет, подібний до „Наталки-Полтавки",—Ів. Гушалевича, п'єси Янківського—„Покійник Опанас", Ос. Федьковича—„Так вам і треба "(з Шекспіра), „Роксолана"—Яхимовича.

У вісімдесяті роки, підчас режисури Гриневецького, в репертуарі почали з'являтися нові п'єси Старицького, Кропивницького, Тобилевича. У галичан цього часу особливо розвинулася історична трагедія, яка посіла видатне місце в театрі. Найвидатнішими були трагедії Омеляна Огоновського—„Федько Острожський" та „Гальшка Острожська", Корнія Устіяновича — „Ярополк І Святославович, князь Київський" та „Олег Святослав Овручський" і Ос. Барвинського— „Павло Полуботок", який, непогано поставлений, користувався всюди великим поспіхом. З художнього боку це були речі не дуже високі, піднесеного деклямаційного характеру, в дусі псевдо-клясичних трагедій, але вони подобалися своїм патріотичним змістом і напрямом.

Поруч з історичною трагедією у 80-х роках запанувала модна тоді перекладна оперета.

Поруч з історичною драмою та оперетою у 80—90 роках розвивається в галичан оригінальна соціяльно-побутова та психологічна драма; кращими представниками її були Франко та Гр. Цеглинський. Франкові (1856—1916) належить кілька п'єс; з них найпопулярнішими були: драма з селянського життя „Украдене щастя", на любовний мотив, але з характерними типами галицьких селян, комедія „Учитель", де змальовано труднощі для роботи ідеаліста вчителя в темнім гірськім селі, оплутанім глитаєм-євреєм, комедія „Майстер Чирняк", де виведено новий тип сучасного капіталіста і його боротьбу з дрібними ремісникам и та інш.

Гр. Цеглинський (1853—1912) в своїх комедіях виводив переважно типи дрібної шляхти. Видатнішими його творами були комедії „Шляхта ходачкова", де він малює боротьбу збіднілої сільської шляхти з „хлопами" підчас виборів, „Соколики" та „На добродійні цілі", де подано веселі сатиричні картини з побуту дрібної шляхти міської. Ці п'єси показують, що в автора був природний талан драматурга, але йому бракувало доброї школи і тому з-під пера його часто виходили речі зовсім слабі, як, напр., мелодрама „Кара совісти" й інші.

З молодших драматургів кілька п'єс в дусі сучасної психологічної драми дав Антін Крушельницький і особливо Л. Лопатинський, хоч його п'єси здебільшого мало вдалі з художнього боку.

Вільніші цензурні умови в Австрії давали змогу галичанам користуватися й европейською перекладною драмою, яку в нас забороняли. Перекладний репертуар особливо освіжився був на початку XX століття, підчас режисури Рубчака, коли на галицькій сцені почали були виставляти й перекладати з російських авторів—Л. Толстого, М. Горького Найденова й інш.

З книги О. Кісіля „Український театр", 1925 р., вид. „Книгоспілки".

V. Натуралістичний театр

Натуралістична п'єса була нібито відбитком натуралістичного роману: це була простісінько низка картин, пов'язаних одною спільною інтригою. Дія точиться просто і спокійно без випадкових пригод, що мали б ставити все шкереберть. Усі персонажі скоряються вимогам свого темпераменту й свого оточення, і тому весь рух дії розвивається цілком логічно. Кожен вчинок ще раз з'ясовує нам інтимні переживання персонажів. Така п'єса трохи скидалася і на клясичну, принаймні це стверджував і Золя. Це не значить, що Золя дуже потребував цього ярличка—він просто хотів збити з пантелику критиків і супротивників.

За такої драматургічної системи, вбрання й аксесуари набувають величезної ваги, бо лише вони дають змогу зрозуміти те оточення, що зумовлює всі вчинки персонажів: якщо на кону буде справжнє помешкання й справжня мебля міщанського смаку, то вже буде соціяльна сатира, а прекрасна декорація заводу з велетенськими машинами утворить оточення для п'єси з робітничого життя.

Однак, усі теорії так і залишилися в теорії. Уже своїм натуралістичним романом Золя довів, що не завжди можна здійснити свої літературні мрії, і йому зовсім не цікаво було готувати своїм п'єсам таку ж долю, яка спіткала його роман. Слід сказати, що натуралізм знайшов шлях до театру ще перед драматичними спробами Золя. Уже року 1865 виставлено „Генрієтту Марешаль", п'єсу братів Гонкурів. Своїм змістом вона нагадує всі звичайні адюльтерні твори, і неуспіх її пояснюється більш тим, що суспільство ненавиділо Гонкурів за їхні імперіялістичні переконання, бо вся натуралістичність тут обмежується любовною пригодою, цілком можливою в житті, і деякими картинами побуту.

Трохи пізніш, п'єсою „Батьківщина в небезпеці", Гонкури утворили новий тип драми: історичну п'єсу. Написано її року 1868, але виставлено лише року 1889. В основу її архітектоніки покладено принципи, цілковито протилежні побудові історичних п'єс авторів-романтиків. Жодної вигаданої особи, жодного ліричного слововибуху,—просто низка картин з величних днів і з головних подій революції: 14 липня, 10 серпня, терор, гільйотина. Персонажі п'єси—типові представники різних кляс суспільства. Інтрига не відограє великої ролі в цій справжній історичній книзі з документами й малюнками.

Першими драматичними спробами Золя були „Спадкоємці Рамбурдена" й „Бутон троянди". Але їх ні в якім разі неможна вважати за натуралістичні твори. Це простісінько два фарси, до того ще й не дуже веселі; в однім ми бачимо пожадливість родичів, що чекають спадщини, в другім—сумні пригоди чоловіка, що не довіряв своїй жінці. Цікавішою п'єсою була „Тереза Ракен". Сюжет її справді був драматичним; але в п'єсі дуже важко було показати той поступовий шлях до божевілля, що його так чудово малює роман.

Величезний успіх, що його мав далі „Шинок" (L'assomoir), спокусив Золя переробити для театру кілька своїх найкращих творів: „Шинок" (1879), „Нана" (1881), „Горщик окропу" (1883), „Рене" (1887), „Черево Парижу" (1887), „Жерміналь" (1888). Так само переробили для театру й кілька романів Гонкурів: „Сестра Філомена" (1887), „Гермінія Лацерте" (1888), „Еліза" (1890), „Карл Демельї" (1892). Року 1896 виставлено на кону „Мадемуазель Фіфі" Мопассана, і кілька головних романів Доде: „Фромон молодшій і Ріслер старший" (1876); „Набоб" (1880), „Джек" (1881), „Євангеліст" (1885), „Нума Руместан" (1887), „Сафо" (1892), і, навіть, „Тартарен на Альпах" (1888). Неможна ска-

зати, щоб публіка вітала п'єси дуже хороше. Якщо вони й мали певний успіх, то це пояснюються більш тим, що публіку приваблювала сама надзвичайність події—побачити знайомий роман на кону в декораціях і у виконанні акторів.

„Шинок", що був першим у цій великій серії, усталив нібито зразок для таких переробок. Його неможна назвати самостійною п'єсою, написаною за романом Золя. Автори її, Буснах і Гастіно, працюючи за допомогою Золя, простісінько висмикнули з п'єси 9 картин; мебльовані кімнати, пральню, бульвар, весілля, поразку Купо, свято Жервези, шинок... Зв'язком цих картин мала бути історія багатства, а потім злиднів родини Купо. Однак, через скорочення, а також через те, що весь роман довелося вкласти на прокрустове ліжко кількох сцен, він втратив усе те, що в нім було найцікавішого. На кону неможна було показати, як підо впливом темпераменту й оточення складалися характери персонажів. І, для того, щоб заповнити ці прогалини, довелося вигадати мелодраматичні епізоди. Таким чином постало, що Купо впав з даху не через нещасний випадок, а то була помста жінки. І вся п'єса, взагалі, обернулася на „історію покинутої жінки". А для того, щоб ця катастрофа більш зворушила всіх і набула відтінку моральности, авторам довелося надихнути життя в смішного й безбарвного міліціонера Пуасона. Його обернули на чоловіка, якого помста спонукає вбити суперника. І ось наприкінці дев'ятої картини на кону лежать три трупи. Убрання й декорації залишилися єдиним засобом надати п'єсі натуралістичности. І Золя має рацію, коли відводить, їм почесне місце в передмові, де він говорить про успіх драми. Отже, „Шинок", принаймні в такім образі, який він мав на театрі, не міг посунути вперед справи натуралізму, так само, як інші п'єси Гонкурів, Золя, Доде.

Небагато часу минуло з того дня, коли Золя закінчив свою драматичну критику, як ось на паризькім кону з'явилася п'єса „Гайворонння" Генрі Бека. Її виставили вперше 14 вересня 1882 року. Однак, неможна сказати, що сміливі твердження Золя не вплинули на її долю. Справа в тім, що Бек написав свою п'єсу давно, втіливши в ній свої ідеали щирости й простоти. Він дуже багато працював над нею: легенда каже, що він сам грав перед дзеркалом усі ролі й викреслював те, що йому здавалося помилковим і нещирим. Але до цього часу театральні директори вперто відмовлялися виставляти на кону його твір.

Тимчасом п'єсу „Гайворонння", не зважаючи на її застарілі театральні форми, ще й тепер можна читати більш, ніж просто цікавлячись історією театру. Вона малює нам лихо, що спіткало родину багатого промисловця, коли голова її вмер. Його гроші пограбував компаньйон, що вдавав з себе друга; теж зробив і нотар, що обіцяв обстоювати права родини на майно. Закон обороняє лише інтереси „Гайворонння" і, разом з грошима, родина втратила й пошану, й дружбу всього суспільства. А для того, щоб врятувати свою родину від загибелі, одна з дочок погоджується одружитися із скаредним, але багатим дідом. П'єсу виставили вперше 1882 року в „Comédie Française". Поразка, що її спіткала, скидалася навіть на анекдот: не могли закінчити третьої дії, бо артистка, яка грала огидливу ролю матері нареченого, злякалася і втікла. Публіка повстала проти п'єси, де всі дієві особи були в жалобі, де говорили лише про спадщину, і що починалася бідністю й закінчувалася злиднями. Після третьої вистави її закинули і відновили лише за п'ятнадцять років (1897) в „Одеоні". І, хоча глядачі і тепер не дуже прихильно зустріли її, проте помітно було, що натуралізм уже одержав деяку перемогу".

Але саме ці три дні, коли публіка демонструвала, як вона ставиться до „Гайвороння", відограли ролю театральної маніфестації, яка пророкувала, що надійшли нові часи. Протягом кількох дальших років усі молоді автори називали Генрі Бека своїм учителем, говорячи, ніби він якнайкраще визначив ті головні риси, що їх матиме новий театр. У цім театрі, мовляв, не повинно бути прикрас та інтриґи, це буде точний відбиток щоденного життя, похмурого песимізму; і ця картина повинна засудити панівний соціяльний лад з його звичаями.

„Парижанка", що її виставили 7 червня 1885 року, була написана також дуже давно. Вона викликала менш суперечок, бо зустріла вже нову публіку, підготовану до таких творів. У цій п'єсі Бек показує клясичне тріо—жінку, чоловіка й коханця, але зовсім не в тім аспекті, в якім ми їх зустрічаємо завжди в комедіях та драмах: ревнує тут не чоловік, а коханець. Жінка зраджує коханця з його молодим приятелем, і чоловік за своє терпляче ставлення до всіх вибриків своєї жінки теж одержує чималу нагороду. І так триває цей мирний комфортабельний адюльтер, побудований на підлоті, дурості, несвідомості або пожадливості героїв. Ця п'єса, без раптових подій, була низкою картин, що мали на меті показати справжню суть паризького міщанського подружжя. У нім немає кохання, а лише пожадливість до грошей; немає нічого, крім розпусти та бруду.

Після цих двох п'єс, що залишилися найвизначнішою, найхарактеристичнішою сторінкою з історії театру XIX століття, Бек нічого не написав і, навіть, не закінчив свого великого проєкту комедії „Полішинель". Можливо, він не мав великого хисту вигадувати сюжети, а ці дві п'єси тому були такими жвавими й оригінальними, що в „Гайворонні" він змалював пригоду, що її зблизька бачив, а в „Парижанці" він сам був дієвою особою. У всякім разі, ці дві п'єси його уславили, і в 90 роках його без заперечень визнали за творця комедії „Rosse", цього останнього й найкращого витвору натуралістичного напрямку.

Але лише „Вільний театр Антуана" усталив тріюмф, щоправда, дуже недовговічний, цієї комедії „Rosse" і натуралізму на театрі. Вплив цього театру почувається й досі, і його історія належить майже сучасному. Фундатор цього театру лише 1922 року почав писати свої мемуари, а автори, що писали для нього, ще всі живі.

Постав цей театр майже випадково. Непомітний службовець газової компанії, що дуже кохався на театрі, заснував майже без грошей невеличкий театр з аматорів. І цей театр проіснував майже 10 років (1887—1896), відограви ролю великого кону. Набувши сто тисяч франків боргу, Антуан року 1894 мусів його покинути. Але протягом свого недовгого існування цей театр зробив справжню революцію в цім мистецтві.

На першій виставі, яка відбулася 30 березня 1877 року, в маленькім приміщенні, в присутності трьох сотень глядачів, актори, здебільшого аматори, виставили чотири одноактівки: „Мадмазель Пом", Дюранті й Алексіса, „Префект Біла", „Жак Дамур", Геніка і „Кокарда" Відаля. За кілька тижнів він виставив віршовану п'єсу „Ніч у Бергамаску" Е. Бержера, і натуралістичну комедію „В своїй родині" О. Метеньє.

Успіх підбадьорив Антуана. Він заснував товариство, і в день вистави запрошував його членів до театру. Завдяки такому принципові запрошень, йому щастило уникати цензурних утисків, і театр справді мав спроможність робити різні спроби. Отже, на цім кону знайшли собі притулок молоді драматурги, і цей же театр зазнайомив парижан

з Гавптманом, Ібзеном, Стріндберґом, Толстим, Б'єрнстерне-Б'єрнсоном... Тут не цікавилися грошима, і кожну п'єсу виставляли не більш, як три рази. Спочатку Антуан не давав переваги жодному літературному напряму, але згодом перейшов виключно на натуралістичні п'єси: Золя, Бек, Гонкури, Мопасан, Алексіс, Сеард, Генік, вкупі з своїми учнями опанували його кін.

Едмон Гонкур писав про цей театр, що він має на меті омолодити старий кін. Цю ролю омоложувача Антуан відограв головно, як постановник. Він оголосив жорстоку війну всім театральним звичаям, і протягом довгого часу до нього приходили подивитись декорації, що були забавними копіями дійсности: справжні клуні з ферм, справжні міщанські салони, акторів, що ховають руки в кишені й стають спиною до глядачів, розмовляючи спокійно без жодної афектації. Основним правилом гри— було поводитись на кону так, ніби там було чотири стіни, а не кін, на якому зосереджено увагу глядачів. Ця нова мода, що проти неї спочатку дуже обурювалися, незабаром опанувала всі театри і тепер такі звичаї вже нікого не дивують. Тепер здаються природними ті жести й звичаї, що 25 років тому викликали протести глядачів і іронічні посмішки критиків.

За 1887—1896 рр. „Вільний театр" дав 62 вистави із 124 п'єсами. Багато з них тепер вже поринули в небуття.

Але досить переглянути ті з них, що їх виставили 1887—1898 років, щоб зрозуміти загальний характер театру. Тут і „Сестра Філомена" Гонкурів, і „Втеча" Віллье де-Ліль Адана, і „Жінка з Табарена" Катюль Мендеса; „Все за честь"—Золя; „Влада Темряви"—Толстого, „Серенада" Жюльєна, „Чверть години"—Гіш і Лаведана, „Кінець Люсі Пелеґрен"—Алексіса й ін.

Усі вони малюють найнепристойніші, найвульґарніші, найогидніші картини життя. Тут бачимо нареченого, що одружується з розпусною жінкою лише через її гроші; вихователя, що одночасно виконує обов'язки коханця матері й дочки; свекруху, яка замиряє одночасно чоловіка з жінкою і з коханкою й т. д.

Незабаром навколо „Вільного театру" скупчилися всі ці комедії людської підлоти. Обурення проти буржуазії, що року 1880 охопило всіх романістів-натуралістів, давало йому також багату споживу. Майже завжди серед дієвих осіб ми бачимо старого батька-волоцюгу, підлу мати, пожадливу до грошей, розпусну дочку, сина-жуїра, що шукає багатого посагу. Усі вони сперечаються, лаються, вживають виразів, які добре гармонують з усією їхньою істотою. Інтриґа відограє невелику ролю, і становлять її майже лише хитрощі та шахрайства цих персонажів. І, взагалі, вся п'єса є карикатура на сучасне авторові суспільство.

І ця комедія, пристосована до того, щоб малювати справжнє життя, знищити всі колишні засоби малювати його. Зникла експозиція, щезла складна інтриґа, зникли й персонажі-резонери. Публіка звикла бачити на кону прості картини звичаїв та побуту, сувору аналізу характерів. Вона вже більш не протестувала проти того, що кін опанували дрібні міщани з їхніми неблискучими пригодами. Глядачам зразу подобалися п'єси з реального й актуального життя. Майже всі драматичні автори передостанньої доби дебютували у „Вільнім театрі", або в театрі Антуана, що вів цю справу далі. І саме там вплинув на них цей театральний та літературний натуралізм.

За P. Martino: Le Naturalisme français (1870—1895). Paris 1923.

Натуралістичний театр Німеччини

Тяжіння до натуралізму на театрі позначилося в Німеччині можливо ще раніш, аніж то було у Франції, хоча IX століття гегемонія в царині театру й літератури знову перейшла до батьківщини Мольєра й В. Гюго. Другої половини цього століття гегемонію саме в царині театру й драми Франції довелося розділити з німецькими країнами. 1874 року почали свої вистави так звані „Майнінґенці", акторська трупа герцоґа Майнінґенського Ґеорга. У своїх виставах вона не лише прагнула дати певний ансамбль—річ, нечувану на кону, де, як і за старих часів, справжню вагу мали лише віртуози: вона поставила собі на меті дати історично-точне відображення оточення, доби, обстанови, дати суворо правдиве вбрання, декорації й бутафорію. Театральні керівники старих часів, як, наприклад, відомий Лавбе (Ґенріх Лавбе, що стояв на чолі Міського Двірського театру у Відні рр. 1850—1860; сюди він перейшов з Ляйпцігу), дивилися на обстановну частину, як на неминуче лихо; для режисера Майнінґенців, Кронечка, трохи не весь зміст вистави полягав у історично-правдивій і стилістично-витриманій обстанові. Вистави Майнінґенців у Німеччині, що почалися 1874 року „Юлієм Цезарем" Шекспіра в Берліні, а особливо їхні гастролі по Европі, які тривали аж до 1890 р., мали величезний вплив і на німецький, і на весь европейський театр. У Росії гастролі Майнінґенців до певної міри спричинилися до шукань Московського Художнього театру, так само як і у Франції „натуралістична реформа" театру повелася не від безпосередніх кіл робітників кону, а від літератури: натуралістична драма утворила й тут натуралістичний театр. 1889 року з'явилася одна з перших драм Гавптмана, „Перед сходом сонця", яка використала найулюблену тему Золя, а саме —закон про спадковість; і майже одночасно з тим, того ж таки року, Отто Брам і його однодумці засновують у Берліні театральне об'єднання під назвою „Вільний кін" (Freie Bühne), щоб виставляти там натуралістичні драми, ще не визнані публікою й пригнічувані цензурою. Власне кажучи, певного програму в Брама не було. Він бажав утворити кін, що мав бути вільним від цензури й не мав нічого спільного з комерційними міркуваннями. Він, укупі із своїм гуртком, мали на меті сприяти сценічному втіленню всього, що „життьове, вільне й велике", усуваючи всі застиглі й шабльонові форми, а також всі витвори розрахунку й компромісу. Від паризького „Вільного театру" цей гурток відзначався тим, що виставляв п'єси лише силами професійних акторів але з цензурних умов був приступний також і для членів гуртка.

„Вільний кін" проіснував кілька років і, подібно до французького „Вільного театру", мав великий вплив не лише на техніку кону, але й взагалі на розвиток мистецтва. Першою виставою цього театру були „Примари" Ібзена, одна з найвидатніших соціяльно-філософських драм норвезького драматурга, який з кінця 70 років почав набувати в Европі величезного впливу. Після п'єси Ібзена виставляли вищезазначену драму Гавптмана, далі п'єси Анценґрубера, Гольца і Шляфа, „Владу темряви" Л. Толстого й ін. Не зважаючи на величезний галас, що його викликала постава „Перед сходом сонця", натуралістичну техніку незабаром визнали всі, і Брама запросили на директора до „Німецького театру", одного з найпередовіших за тих часів театру Німеччини.

На зразок „Вільного театру", подібні ж театри постали в Мюнхені (1891), у Відні (1891), за межами Німеччини. Натуралізм на театрі переміг; це досить яскраво доводять числа: драма Гавптмана „Ткачі", що її виставив 25 вересня 1894 року „Німецький театр" (добре відома й на

нашім кону), протягом трьохроків витримала в цімтеатрі понад 200 вистав. Одночасно з тим її виставлялося й на кону „Вільного театру“ й „Нового Народнього театру“. Одною з причин, які сприяли перемозі натуралізму, було те, що його репертуар показував життя в гостро радикально-демократичнім освітленні. Нова драма або малювала розклад великої буржуазії, або давала картини з пролетарського побуту, або виводила на кін сутичку кляс, що віщувала соціяльну революцію („Ткачі“ Гавптмана, „Понад наші сили“ Б'єрнсона, „Шквал“ Бехтера й т. ін.). Вона гостро критикувала той лад, що існував, хоча й не зазначала, який може бути вихід з цього закутка. Останні роки XIX століття в европейській літературі уславились цілою смугою песимістичних настроїв, що тривала до першого п'ятиліття XX століття. Дрібно-буржуазна інтеліґенція, що опинилася під жорнами промислового капіталізму, в особі своїх найталановитіших представників в царині драматургії, Гавптмана й Ібзена, висловила в натуралістичній драмі весь свій безсилий протест проти тягару, який щораз збільшувався, і всю свою нудьгу „людини, пригніченої оточенням“. Відповідно з такою темою, її драматургія висунула ролю зовнішніх умов, обстанови й оточення на те місце, що його раніш у драмі посідали постаті героя й героїні. Досить переглянути докладні ремарки, наприклад, Гавптмана, до кожного акту першої-ліпшої з його п'єс, щоб упевнитись, якого великого значіння надає драматург обстанові дійства. Ці ремарки, звичайно, зв'язували і режисера, і актора. І віднині і актор, і режисер мають завдання найсовісніш виконувати накази автора. Натуралізм, так само як і інші течії, з ним сполучені, як, наприклад, імпресіонізм, є мистецтво дрібниць, „характеристичних деталей“, а тому дуже важливо в поставі не забути жодної з цих деталей, аж до різкого гавкання собаки за лаштунками, голосного гримання дверима у трактирі (напр., у п'єсі Гавптмана „Перед сходом сонця“), дрібниці фабричної контори й т. ін. Поруч актора в театрі стають тепер декоратор і машиніст. Якщо тепер можна утворювати драми „без героя“ на зразок тих самих „Ткачів“ Гавптмана, цілком зрозуміло, що особа актора на кону повинна скорятися ансамблеві. Минає доба „великих акторів“, надходить доба „великих режисерів“.

Перемога натуралізму на німецькім кону була хоча й цілковитою, проте недовготривалою. 90 років у Німеччині розпочалося після доби кризи нове промислове піднесення і в мистецтві потроху почуваються „нові впливи“—новий вибух індивідуалізму, що від песимістичних нот переходить до мажорних—до виправдання й уславлення життя. Однак, спроба натуралізму на театрі не минула дурно для німецького кону. Місце соціяльної драми заступила драма „внутрішнього дійства“ і символічні драматизовані казки; місце директора театру посів тепер Макс Райнґардт, але обстанова й декорація ще довгий час відограваали на кону попередню важливу ролю. Уже XX століття англійський режисер, Гордон Креґ, в одній із своїх праць доводив, хоча й не без парадоксальности, що в театральній виставі головну ролю відограє декорація, а слова актора—то є лише пояснювальний текст до неї, подібно до того, як в опері вони є лише лібретом для арій. Друге завойовання натуралістичного театру вимога суворого ансамблю для акторів, тривало ще довше; воно дійшло й до наших днів. Старі амплуа (шляхетний батько, перший коханець, кокетка й інші) ще в натуралістичнім театрі втратили своє значіння; і хай би на початку XX століття кін був би повернувся від натуралізму до будь-якої іншої „умовности“ про неї див. далі в статті про долю російського театру кінця XIX і початку XX ст., ці зруйновані шабльони вже не могли б відродитися.

Але підпорядкування театру літературі, підпорядкування, закріплене своєю чергою перемогою натуралізму, на довгий час знесилило театральне мистецтво, обернувши його на якийсь додаток до репертуару, на ілюстрацію задуми й досягнення поета. Театр символістів і їхніх найближчих наслідувачів, по суті кажучи, випадає із загальної історії театру. Попри все своє літературне значіння, драми Метерлінка, Гофмансталя, Пшибишевського й інших завели театр у закуток, що з нього він на заході ще й досі не вибрався. Імпресіоністичний „театр настроїв" є по суті заперечення театру. Колись слово „драма" визначало „дійство". На початку XX стол. воно втрачає це значіння. В одному з естетичних маніфестів, у „Мюнхенських Художніх Аркушиках" („Blätter für die Kunst") так і говорилося: „драма—це тільки лірика, яка випадково вилилася у форму діялогу". „Імпресіоністична формула призводила логічно не лише до знищення драми, але й до скасування актора. Якщо театральне видовисько повинно викликати в глядачеві лише певні настрої, в такім разі нема чого випускати на кін живих людей; досить смикати за мотузку маріонетки і супроводити їхні жести читанням п'єси. Такий послідовний імпресіоніст, як Метерлінк (за першої доби своєї діяльности), і писав свої драми не для справжнього театру, а для ляльковового кону. Імпресіонізм призводив неминуче не лише до скасування актора, ба й навіть до знищення театру в звичайнім розумінні цього слова". (В. М. Фріче у зб. „Криза театру", М. 1908).

Звичайно, це знищення не було ні цілковитим, ані остаточним. Якщо неможна говорити про будь-які досягнення театру тої доби, якщо неможна говорити про окремих майстрів-акторів, то в усякім разі неможна промовчати про „шукання" окремих майстрів кону. А такими майстрами були тепер, як уже говорилося, режисерські сили. До їхніх шукань і перейдемо в дальшій статті.

Ред.

VI. Режисерські шукання кінця XIX століття

Мистецтво кону є найрізноманітніше мистецтво і не може коритися будь-якому одному правилу.

Але одного не слід забувати, а саме: постава не повинна ні нівечити п'єси, ані прихорошувати її. Постава повинна якнайкраще виявити головні риси п'єси і справжню властиву їй красу. Неможна виставляти „Іфігенію" Евріпіда в обстанові „Іфігенії" Расіна; але, виставляючи п'єсу, слід до того ще й брати на увагу ті ідеї й ті напрями, що панують у мистецтві сучасної нам доби, бо кожна доба має свою думку й свої погляди на минуле, і погляди ці, звичайно, відміняються разом із добою. Тобто, кожна доба, користуючись даними науки й сучасними ідеями, створює собі певне уявлення про минуле, і для багатьох п'єс буде зовсім зайвим додержувати суворої історичної вірности.

Кожна доба має також свої погляди і на мистецтво, і примушує митців використовувати максимум технічних засобів. Мистецтво малярське еволюціонує: 30 років тому імпресіоніст Моне зовсім трансформував живопис, але з того часу Вюільяр і Моріс Дені показали нам щось ще краще: вони показали, яку красу являє собою протиставлення найніжніших фарб [1]).

[1]) Неможна погодитись з автором статті (відомим театрознавцем Руше), коли він вважає, що европейське м а л я р с т в о, починаючи з імпресіонізму, „е в о л ю ц і о н у є". Це звичайний, поширений в буржуазній критиці погляд, що його зовсім не поділяють

Отже, надійшов час оновити й театральні постави так, щоб вони відповідали сучасним художнім течіям, тобто слід докласти всіх сил, щоб постави гармонували з ходом художніх течій XX століття.

На початку XX століття по багатьох театрах усіх країн почали шукати нових форм, форм, які могли б відповідати новим поглядам на мистецтво. Флоренція, Мюнхен, Берлін, Петербург, Москва,—всі намагалися наблизити мистецтво до життя. Потроху й Франція вийшла на той шлях, де йшли інші країни.

У Росії Дягілев, співробітничаючи з такими артистами, як Бакст і Бенуа, показав найдивовижніші варіяції фарб. Комісаржевська, Станіславський, Немирович-Данченко, Мейєрхольд,—вивчаючи теорію звуків і світла, дійшли чудових наслідків. Фукс, Ерлер, Літманн, Райнґард в Німеччині досягли надзвичайної симпліфікації декорацій. Нарешті, вже протягом 15 років Гордон Креґ шукає такої стилізації форм, яка відповідала б вимогам сценічної краси.

Реформи театру йшли в двох напрямах. Перший стосується самого приміщення театру, тобто його організації. Прихильники цієї течії, пропонують збудувати амфітеатр, влаштувати кін, що повертається, і користуватися розсіяним світлом. Якби ми погодилися з усіма цими реформами, безумовно довелося б будувати нові театри.

Прихильники другої течії чимало обмежують поле діяльности й обсяг фантазії постановника. Але і їхні пропозиції можна використати лише в майбутніх театрах по майбутніх містах для майбутніх глядачів.

Але була й така течія, що її прихильники не вимагали такої корінної ломки. Вони пропонували лише вдосконалити самі постави, надихнувши в найвідоміші твори живу нову душу.

Постава повинна яко-мога б міцніш з'єднати акторів із глядачами. Але для цього зовсім не треба зайвих витівок та фокусів. Навпаки, декорація ні в якім разі не повинна бути такою блискучою й чудернацькою, щоб примушувати глядача забути про саму п'єсу. Декорація повинна лише служити драмі й говорити лише тоді, коли від неї цього вимагають. Найкращих ефектів досягають найпростіщими засобами. Декорація повинна лише допомогти зрозуміти кожну сцену. І щоб показати у „Фавсті" велетенський собор, зовсім не треба будувати його на кону: нижні частини колон скуті тінню, дають глядачам Мюнхенського театру цілковито правильне уявлення про великість цієї будівлі, даючи таким чином змогу сконцентрувати всю свою увагу на драмі Мефістофеля й Маргаріти.

Адже актор не стоїть на кону нерухомо, а весь час наближається до задника або відходить від нього. І от, наближаючися до намальованих на нім бальконів, він здається далеко вищим від них. Так само й голови статистів, що проходять процесією в глибині кону, не відповідають розмірам намальованих будинків. І ніколи на пересічно-великім кону неможна показати площу або палац з їхніми деталями. Досить показати одну деталь, і ця деталь, влучно вибрана й мистецьки виконана, дасть цілковиту ілюзію і площі, і палаца. Адже на відомій картині Тіціяна, рубін, що блищить на елеґантній лінії пальця, дає змогу уявити собі і

авторитетні критики-марксисти, напр. Плеханов та Луначарський. З імпресіонізму починається лінія занепадництва в мистецтві. Крім того, неможна так, як це робить автор пояснювати оновлення театру, ніби воно провадилося лише під натиском нових художніх течій. Головним чинником тут, як і всюди була зміна ідеології, що постала через зміну соціяльно-економічних обставин.

До того, тут автор віддає данину сучасній занепадницькій моді, що вважає за гарний, тон зневажливо дивитися на всякий натуралізм і реалізм (подібно то того, як в сучасній бурж. філософії панує призирство до матеріялізму). (Прим. складача).

всю прекрасну руку. Кожне мистецтво використовує засоби прищеплювання, навівання. Чому ж драматичне мистецтво має використовувати його менш, ніж інші?

Конче потрібно також і „стилізувати" поставу, бо кожен драматичний твір має свій стиль, так само, як і кожен твір мистецтва, тому й декорація повинна мати цей стиль, навіть тоді, коли п'єса цілком реалістична й сучасна. Декорації обов'язково повинно надати ритма, гнучкости і гармонійного ладу, бо без цього не буде певного стилю. Убрання повинно суворо відповідати декорації: інакше мовити, декоратор і костюмер повинні вкупі доглядати, щоб скульптурна й світлова лінія актора гармонували з лініями й фарбами загальної декорації.

Тому найкраще, коли художник-декоратор у всім радиться з постановником і так само хороше малює вбрання для акторів, як декорації для п'єси. Він підчас проби повинен сидіти поруч автора й обмірковувати вкупі з ним кожен рух актора; цей рух повинен обернутися на частину живої фрески-вистави. Взагалі, художник-декоратор повинен надати всім таких імпульсів, що з них народжується спільна гармонія звуків, фарб, світла, слів і жестів.

У Франції існує прекрасна школа художників-декораторів, і за їхньою допомогою можна, не відкидаючи того, що нам залишилося від минулого, але шукаючи звуків нового мистецтва, піднести і драматичне мистецтво на ту височінь, якої досягла вся артистична культура нашої доби.

Можна зазначити й ще кілька правил щодо цих трьох елементів кону. Можна, наприклад, пояснити, як в останньому акті „Пелеаса й Мелісанди" дзвін збільшує враження трагічности.

Постава, взагалі, може бути реалістичною, фантастичною, символістичною або синтетичною, мати в собі елементи пластичні, елементи намальовані. Нам цікаво бачити, як виставляють мелодраму в мансарді з суто-реалістичними деталями, якщо ці деталі гармонійні; феєрію—в обстановці Ґіньйоля, з красивими офарбленнями; коротеньку сучасну сцену з декорацією на зразок сучасних обоїв, а східню фантазію перед східнім параваном. Ми вимагаємо для постановника цілковитої свободи, з умовою, що він буде користуватися лише артистичними засобами.

Руше, L'art Théâtrale moderne. Paris, 1910.

У своїй книзі „Музика й мізансцена" (Die Music und die Inscenierung. Verlag. F. Bruckmann A. g. 1899. München), Рудольф Аппія висловлює кілька цікавих думок про болюче питання постави. У кожнім мистецькім творі задум і виконання повинні гармонувати одне з одним. Звичайно, в поезії та живопису цього досягти дуже легко, бо там сам автор є рівночасно і виконавець. Але драматург не може дати своєму творові сценічного оформлення. Він лише втілює свою задуму в драматичну форму. А що автор не може сам передати публіці своєї драматичної концепції, то постає питання про мізансцену, яка повинна дати глядачеві сценічну ілюзію. Однак, це не значить, що виставлена п'єса буде здаватися нам дійсністю: ні, вона лише повинна захопити нас так, як захопила б дійсність.

Наші театри помиляються, коли гадають, що можна утворити ілюзію за допомогою самих лише неживих речей. Цю ілюзію дає лише автор своєю присутністю на кону. Адже ми не шукаємо в театрі спеціяльно живопису або літератури. Ми йдемо до театру, щоб дивитися драматичну дію. А цю драматичну дію можуть дати нам лише дієві

особи, без них бо не буде дійства. Однак, і актор сам один не може дати цілковитої ілюзії: він є ланка, що сполучує театр із мізансценою.

Отже, коли декораторові треба намалювати ліс, напр., для Зіґфріда, він перш за все повинен уявляти собі не ліс, а ті події, що в нім відбуватимуться. Очевидно, ці події неможна відобразити в малюванні. І тому, малюючи ліс, декоратор весь час повинен пам'ятати про драматичне дійство й мати перед собою не ліс, а *дієвих осіб в лісі*. Тоді його декорація не буде мертвою картиною, а буде завжди живим співробітником актора.

Отже, на театрі слід утворювати не „декорацію", визначаючи на ній акторові його місце; навпаки, слід поставити в центрі актора й поволі оточувати його потрібною йому атмосферою. Тоді це вже не буде „дерево для Зіґфріда", або „шлях для Зіґфріда", а буде—„Зіґфрід в лісі", або „Зіґфрід на шляху".

Інакше мовити, центр усього є Зіґфрід; і коли в такій декорації ліс, хитаючись під вітром, звертатиме на себе увагу Зіґфріда, ми будемо бачити самого Зіґфріда, освітленого сонцем і грою тіні, а не розмальовані ганчірки, що рухаються за допомогою мотузків. Сценічна ілюзія— то є „жива присутність актора".

Покищо наша[1]) постава є раба живопису. Ми чекаємо, що живопис дасть нам ілюзію. Але як може живопис, що має в принципі базу площини, наповнити просторінь у трьох вимірах?

Адже на кону існує не лише задник. Крім нього, ми маємо й бокові куліси. Щоправда, деякі практикаблі дають змогу утворити пластичну декорацію. Але їх здебільшого становлять під прямим кутом і тому вони не завжди відповідають своєю формою задуму.

Деякі театри, напр., театр Антуана, розв'язують ці проблеми досить задовільно, але лише для деяких однорідних п'єс і декорацій, і далеко не для всіх. Як, наприклад, поставив би цей театр „Перстень Нібелунгів", або „Парсіфаля"? Адже деякі частини декорації просто заважають героєві. Він, припустім повинен сісти на траві десь у лісі, або в саду. Отже, він може сісти перш за все десь у певнім місці, тобто там, де є практикабль, тобто якесь підвищення, вкрите розмальованим полотном. А подруге, сівши, він не знає, де тепер подіти свої ноги, що висять на полотні.

Взагалі на кону дуже важко добре дати ілюзію землі й ґрунту. Погляньмо тепер на пластичне людське тіло, як воно виглядає на кону, тобто погляньмо на актора.

Кожен предмет здається нашому оку пластичним лише тоді, коли на нього певним чином падає світло. Отже, всі позитивні риси людського тіла можна добре виявити, лише влучно освітливши його. Це щодо форми пластичного тіла. Але ми знаємо, що в рухах і жестах також є певна краса. Виявити ж її можна лише тоді, коли актор має нагоду зробити той чи інший жест, тобто, коли йому допомагають ґрунт і ті предмети, що його оточують. Отже, актор лише тоді може артистично показати свої рухи й свій жест, коли всі предмети на кону відповідатимуть його потребам, будуть влучно розташовані.

Значить, існують дві умови для того, щоб пластичне тіло актора справило на нас потрібне враження. А саме, треба, щоб світло вигідно відзначало його пластичність, а влучно розташовані декорації дали йому змогу робити вигідні жести.

---

[1]) Ще раз нагадуємо, що автор, Руше, висловлює *свої* думки з приводу мистецтва Заходу.

У сучасних театрах існують чотири засоби освітлення:

1. Herses—нерухомі освітлювачі, що з гори кону освітлюють мальовану декорацію. Іноді їм допомагають пересувні апарати на підлозі й по бокових кулісах.

2. Рампа, що освітлює актора знизу й спереду; за наших часів її слід вважати за жахливу помилку.

3. Пересувні апарати, що дають проєкцію й різне проміння.

4. Прозоре освітлення, тобто, коли певне місце освітлюють з-за задника.

Але цих засобів освітлення не вистачає. У театрі повинні існувати два засоби освітлення: пряме й дифузне.

Дифузне освітлення дозволяє бачити кін. Утворюють його нерухомі апарати, herses рампи. Але й вони повинні мати абажури різної прозорости для того, щоб у міру потреби збільшувати й зменшувати інтензивність освітлення. Щодо прямого освітлення, його дають пересувні апарати, і воно, скидаючись на світло смолоскіпа або місяця, утворює неприродні образи.

Обидва освітлення, і дифузне і пряме, повинні мати різну інтенсивність так, щоб між ними були тіні, але ріжниця не повинна переходити певних меж, бо інакше дифузне світло не досягне мети. Якщо хотять, щоб тіней не було (вони зменшують силу прямого світла), треба зробити так, щоб дифузне освітлювало весь кін.

Світло можна робити різнокольорове, утворюючи його або природно, або за допомогою різнокольорового скла. Комбінуючи таке скло, використовуючи екрани різної прозорости, ми можемо досягти надзвичайних ефектів.

Отже, лише комбінуючи відповідний живопис з відповідним освітленням, ми можемо утворити належну поставу і реалізувати всі драматичні концепції. І слід до того пам'ятати, що дифузне світло завжди надає предметам певної виразности, тимчасом пряме—їх просто освітлює.

Кольорове світло змінює взаємовідносини тонів, властивих тому чи іншому предметові і, комбінуючи певні відтінки й образи, утворює на кону оточення з певним настроєм—певне „milieu".

Значить, слід сказати, що освітлення це є палітра декоратора, яка, вкупі з живописом, дасть змогу реалізувати артистично всі драматичні концепції.

Як і кожен твір мистецтва, так само і театральна постава спирається на форму, фарби й світло. Отже, театр повинен якнайартистичніше використовувати ці три підвалини сценічного оформлення.

Наприклад, у 3-му акті „Трістана" ми з сюжету знаємо, що світло чинить Трістанові страждання. У цей момент світло слід затамувати. Але, коли він, навпаки, може терпіти світло й хоче ним розігнати образи, що гнітять його душу, його слід залити цим світлом. І режисер повинен весь час пам'ятати, як Трістан ставиться до світла.

Ось як можна влаштувати декорацію Трістана. Мури фортеці мають закривати глибину й лівий бік кону і трохи переходити праворуч. Перша куліса праворуч становить другу точку „ширм". Дві точки стіни одкривають широку смугу неба. Угорі ці дві точки з'єднуються кам'яною смугою. До всієї цієї декорації слід лише додати щось, щоб закрити всі одкриті місця і зробити природною тінь, яка панує на кону. А для того, щоб гра світла на землі справляла певне враження, треба відповідно розташувати практикаблі.

Ліворуч на кону біля фортеці, стоїть мур. Від основи цього муру ґрунт знижується стежкою, далі піднімається, вкриваючи коріння вели-

чезного дерева, під яким спить Трістан, далі знову знижується так сильно, що між стіною й деревом видко сильно затуптану стежку. Дорога йде з глибини наперед від самих дверей. Унутрішня підлога також трохи підвищена. Отже, кін виглядає поверхнею, схиленою зліва направо. Тому, світло, що падає зліва направо, падає щораз скісніш, і поволі доходить до основи стіни. Трістан лежить обличчям до стіни. Навколо нього повинно бути якомога менш аксесуарів, бо вони лише заважатимуть величній декорації.

Освітлення відограє в цій сцені величезну ролю. Світло спочатку падає Трістанові на ноги, поступово доходить до середини тіла, далі падає на обличчя. Ось він весь купається у світлі; далі поволі освітлюється й все оточення. Однак, це світло дуже помірне, бо стіна кидає на все свою тінь. Крім того, весь час світло набувало золотавих відтінків, а тепер воно набуває відтінків заходу. Поступово авансцена набуває криваво-червоного кольора, а кін залишається до певної міри темним.

Особливу увагу слід звернути на тіні, що падають від освітлених предметів. Аж ніяк неможна було б допустити, щоб тіні Марка й Бранге, що стоять спиною до світла, падали на героїв драми.

Поволі світло меншає, і сутінь вкриває декорації. Коли падає завіса, на кону панує спокій, тони одноманітні, і око бачить лише останній промінь сонця, що ледве блимає на білій сукні Ізольди.

Дамо кілька слів ще одному представникові нового мистецтва кону. Едвард Гордон Креґ—найвидатніший новатор нашої доби. Син відомої артистки, Еллен Террі, з перших років свого життя відвідує найвідоміших акторів Англії, між ними й знаменитого Ірвінґа. Протягом 9 років він грає на кращих театрах всесвіту. Але весь час його пригнічувала свідомість страшенної невдосконаленості нашого кону. На його думку, на кону існувало за тих часів стільки нісенітниць і невідповідностей, що не було змоги дати справжнього мистецького твору. „Власник, орендар, три-чотири уповноважених, актори, декоратор, рисувальник убрання, електротехнік, машиніст... Хиба ж це можливо?

„Режисер, хоча й культурний, але не артист, так потрібен на театрі, як кат у лікарні. Такий режисер вимагає, щоб актор задовольнявся тим простором, який він сам віддає в його розпорядження".

„І щоб показати на кону якийсь порт, такий режисер на невеличкім кону, тобто обмеженому простором, утворює і скелі, і будинки, і море, і беріг. І актор повинен грати серед такої купи декорацій. І вся нереальність цієї картини виступить ще яскравіш перед нашими очима, коли подумаємо, які розміри повинні мати всі ці декорації для того, щоб вони могли вміститися на кону. У п'єсі „Корабль-привід", наприклад, сходи доходять до половини корабля, що стоїть на заднім плані".

Креґ вимагає на кону не реалізму, а стилю. У нас, коли директорові потрібний ліс, машиніст приносить йому цей ліс дерево за деревом. А коли йому для п'єси потрібні салдати, він бере з полку справжніх салдатів і, одягаючи на них сценічне вбрання, гадає, що вони будуть на кону виглядати якнайприродніше.

Але такий реалізм є антипод мистецтва і призводить лише до кумедного враження, до якогось мюзик-холу, до анархії. Калібан виганяє Аріеля. Артист бо не повинен копіювати хиб природи.

На думку Креґа, в театрі повинна бути форма, що базується на ритмі й на певних законах. Директор театру є теж саме, що голова оркестри. Усе повинно коритися йому.

Уже тоді, коли читають п'єсу, він повинен бачити рухи, ритми, тони й фарби. Спочатку він робить убрання й декорації. Далі, розпо-

діляє ролі поміж акторами. Ці ролі вони повинні вивчити до початку проб. Далі, він повинен подбати про освітлення для того, щоб утворити гармонійний зв'язок між убранням, декорацією і поемою. Він ніколи не повинен копіювати природу, але мусить її розтлумачувати, з'ясовувати.

На думку Креґа, цінність театрального твору залежить від правильности пропорцій, або від взаємовідносин великостей. Тому, він заздалегідь встановлює співвідносини поміж людьми й їхніми рямцями. Ці співвідношення залишаються однаковими незалежно від освітлення й рухів.

Базуючись на цім принципі, він утворює найцікавіші синтетичні постави. Наприклад, він представляє Гамлета, як душу, яка перебуває в холоднім та безмежнім просторі.

У „Фавсті" Ґретхен оточують вузькі стіни, що чудово розтлумачують стан її пригніченої душі.

Далі, Креґ шукає гармонії фарби, яка, не зважаючи на постійний рух людей на кону, повинна бути красивою й утворювати гармонійне ціле з поемою.

Ось, наприклад, що говорить Креґ про поставу Макбета:

„Де відбувається п'єса? Як ми обставимо місце дії? Я бачу дві речі: бачу скелю й бачу туман, що обгортає її верхів'я, тобто мешкання вояків і притулок фантомів. Вогкість згодом знищить скелю, духи проженуть людей. Поставте дуже велику скелю, тобто сховайте її верхів'я в тумані. Ви матимете картину, що її утворила ваша уява. А які вказівки дав нам Шекспір? Не запитуйте спочатку природу, запитайте самого поета поперше. Є два тони—один для людини і для скелі, другий—для туману й для фантому. Не додавайте іншого тону, виконуючи ваш ансамбль декорацій вбрання й постави, вар'юйте лише ці дві ноти.

Але слід взяти на увагу, що внизу скелі метушаться земні сили, а в тумані—численні духи. Тобто ви повинні розташувати на кону 60—70 акторів; та ще багатьох акторів треба якось ясно відокремити від матеріяльних людей. А тимчасом їх неможна повісити на залізних нитках. Отже, треба утворити якусь демаркаційну лінію, очевидну для глядачів. Для цього треба поставити скелі так, щоб вони забирали половину кону. З одного боку його хай буде велика група скель з численними стежками. Усі ці стежки повинні зійтися на одній плятформі, що забирає пів кону або дві третини його. Там буде досить місця, щоб розташувати акторів. Далі, одкрийте кін так, щоб навколо була пустка. Звідти повинен підноситись туман, і звідти повинні виходити актори, вбрані на духів.

Я знаю, що ви вже й зараз згадуєте про інтер'єри, які треба дати в п'єсі. Але не забувайте, що й замчища також будують з матеріялів, здобутих у каменярнях. Уся справа в тому, що треба ці тони каменю вар'ювати: скеля—коричнева, туман—сірий. І камень цей своїми відтінками може передати всі настрої, як актор рухами передає думки й емоції дієвої особи. Але ніколи не треба уточняти деталі й дрібниці. Малюючи вбрання, не звертайтесь до спеціяльних книжок. Спочатку ви будете помилятися, але це нічого. Але, шукаючи вбрання для маси, стережіться зробити помилку, що її роблять усі: не відокремлюйте вбрання цієї маси від усього оточення й настрою п'єси".

Edward Gordon Craig. „The art of the Theatre" T. N. Foulis 1905. London.

Девізом другого видатного режисера Фукса є—театралізувати знову театр, „rethéatraliser le théâtre". Він дуже влучно каже, що завжди всі реформатори театру мали на увазі або мораль п'єси, або музику, літературу, живопис тощо. Вони забували, що театр це є певна

галузь промисловости, це є „industrie“, і тому його слід сконструювати так, щоб задовольнити смак більшости; отже слід звернути увагу на культурність авдиторії.

Подібно до того, як „Стради“ в Обераммерґау колись задовольняли селян, так і двірський театр задовольняв смак придворців, відповідаючи їхнім вимогам. Але дарма, що часу минуло багато, наш кін залишився копією кону XVI-XVII-XVIII стол., лише з тою ріжницею, що по постійних театрах запроводили кін трохи вдосконаленіший, аніж по театрах мандрівних. А що цей кін відповідав культурності своєї доби, то він міг існувати. Але, на жаль, із тимчасового він обернувся на постійний і панує ще й досі, хоча смак глядачів зробив величезний поступ вперед. Ще Ваґнер розумів, що сучасний кін не відповідає вимогам і творам сучасних авторів і запросив до себе, як декоратора, Арнольда Бекліна. Однак, творчість Бекліна мало йому допомогла, бо він не хотів одмовитись від кону з лаштунками й рампового освітлення.

Беклін, як справжній художник-артист, розумів, що не може кін дати правильного враження, поки на нім панує неправильне освітлення і неправильна перспектива. Рампа освітлює всі предмети грубо й на один кшталт; тому ті деталі, що, за задумом, лежать на віддаленні 30—40 метрів, освітлені так само, як і ті, що лежать перед очима глядача, тобто при рамповому освітленні ми маємо зовсім протилежне тому, що сподіваємось мати на кону. Натуралізм хоча й зробив публіку вибагливішою, але не поліпшив становища кону; він лише показав, що цей стереоскопічній кін треба радикально реформувати. Багато культурних людей не можуть тепер відчувати сучасних драматичних творів у тому вигляді, як їх виставляють на сучасних сценах. А проте, ця єдність переживань актора й глядача існувала колись і в театрі Шекспіра, і у французькім, і в італійськім театрах. А в сучаснім японськім театрі актори і тепер виходять на кін безпосередньо з залі.

Якщо правда, що драма може існувати без кону, без слів, без убрання і що її можна передати лише самими ритмічними рухами тіла, в такім разі, очевидно, кін збагачує її, коли закликає на допомогу ще й інші мистецтва.

Але для того, щоб з такого співробітництва була якась користь, треба, щоб усі ці мистецтва були якнайвлучніше сполучені. Новий бо театр повинен відповідати новій культурі, і драма повинна становити невідривну його частину: актори, кін, глядачі повинні становити одне ціле.

Нове суспільство повинно мати свій театр. І в нім, на думку Фукса, замість лож та бальконів мусить бути амфітеатр і далеко менший отвір кону. Можна також знищити decouverts із більшою фантазією розташувати декорації.

Кін театру, на думку Фукса, мусить бути рельєфним, для того, щоб звук не губився, як це буває на глибокім кону. Адже ми бачимо, що актор, граючи, завжди прагне наблизитись до рампи, ніби бажаючи стати ближче до натовпу й краще передати йому „драматичне життя“. Його спонукає до цього драматична сила, і можна сказати, що він ніби хоче бути рельєфнішим. Однак, на глибокім кону він має для цього один лише засіб задовольнити своє законне бажання злитися з натовпом, а саме—наблизитись до рампи. Але тут яскраве освітлення, що падає на нього від рампи, справляє надзвичайно неестетичне враження. І рампа, ця по суті межа поміж глядачами й актором, повинна обернутися на місце, де рухи тіла актора викликають духовні переживання в глядача. І не дурно ті глядачі, що дивляться п'єсу з-за лаштунків, мають від неї зовсім інше враження, аніж глядачі в залі.

Закон кону вимагає, щоб усі особи, на яких в кожну дану хвилину зосереджується увага глядачів, перебували на однім пляні. Проте, на глибокім кону цю вимогу дуже важко задовольнити. Але, висунувши наперед головних виконавців, треба ж якось заповнити інші порожні місця. Отже, на цих порожнечах скупчують різні більш-менш історичні деталі, або статистів, що нудяться. Звичайно, все це розбиває суцільність враження.

Мені [1]) можуть заперечувати й сказати, що глибокий кін потрібний тоді, коли треба на кону дати натовп. Але це буде велика помилка. Це в теперішнім театрі натовп потрібний для того, щоб глядачі не бачили порожнього кону, бо він справить смішне враження. Але в театрі, побудованім амфітеатром, досить буде лише *створити враження* натовпу, тобто влучно розташувати невеличку групу акторів. Хіба художники не досягають цього ефекту, показуючи нам одинадцятьма особами цілу армію? І якщо ми погодимось із рельєфним коном, художникам не доведеться вишукувати засобів дати ілюзію глибини. Вони будуть лише розв'язувати проблему ліній і плянів.

Так само не треба буде вживати складну машинерію для того, щоб показати богів або духів. Та й смішно пробувати такими грубими засобами дати ілюзію сучасній людині.

Досить буде навіяти те, чого неможна показати. Наприклад, що таке дух Цезаря в п'єсі Шекспіра? Адже він повинен тільки бути символом найшляхетнішої істоти, найвеличнішої на землі. Отже, досить буде показати самого Цезаря, але величнішого й шляхетнішого, аніж він був у дійсності. І тоді ми справді матимемо постать, що буде зворушувати. Крім того, усунувши складну машинерію, ми позбавимось довгих антрактів, що так перешкоджають архітектонічній суті драми.

Неможна примусити мистецтво копіювати дійсність, бо глядачі однаково не забувають, що вони „на виставі". І жодна театральна п'єса не може показати реального життя. Отже, автор повинен відмовитися від бажання досягти зайвого реалізму, а вибрати з оточення все найбільш визначніше. І ось від цього вміння вибрати все найпотрібніше й найпридатніше для того, щоб п'єса справила бажане враження і залежить, як ми його назвемо: поетом-творцем, сценаристом або просто „майстром театральних справ". Те ж саме можна сказати і про режисера, і про актора, і про художника.

Адже жодна людина не живе в дійсності так, як вона живе на кону, гадаючи, що таким чином правильно копіює дійсність.

І тому й не треба прагнути цю дійсність рабсько наслідувати: театр мусить бути театральним.

Georg Fuchs: „Die Revolution des Theaters", 1909.

Поруч Фукса за ідею нового театру змагалася ціла низка прихильників: проф. Літман, що року 1907 збудував у Берлині Шіллерівський театр, проф. Бенно Бекер, директор Зейц і кілька художників, між ними Фріц Ерлер.

Ось як цей останній висловлює думки про те, яким мусить бути сучасний театр:

„Перш за все я маю на меті ясно й чітко висунути постать дієвої особи. *Актор* повинен зосереджувати на собі всю вагу постави, а не те розмальоване полотно, що його оточує і не та маса машин та аксесуарів, поміж якими розпорошено поетів текст".

[1]) Нагадуємо читачеві, що це все слова Фукса, що їх цитує автор (Рушѐ).

І тому поставник повинен найбільш дбати про те, щоб дієва особа з самого початку правильно втілювала мрію поета. І постать, і поводження, і рухи цієї дієвої особи повинні говорити про духовний образ і про його переживання".

Ерлер цілком погоджується з Фуксом, що кін повинен завжди залишатися лише коном, і не робити спроб конкурувати з дійсністю. Кін повинен бути не глибоким, на його підлозі не треба робити жодних натяків на реалізм: ні зелені, ні газонів, ні землі.

За допомогою спритних винаходів треба збудити уяву глядача, а відповідне освітлення і розташовані на відповіднім віддаленні декорації мають доповнити ілюзію.

Віддалення й дієва особа—ось два фактори, що повинні справляти ефект. Для того, щоб сконцентрувати весь інтерес на акторі, що перебуває на переднім пляні, вживають освітлення подіуму. А для того, щоб дати ілюзію далекого, слід використати всю безмежну гру того освітлення, що йде згори й з заднього кону.

Ерлер вимагає синтезувати на театрі всі чинники. Ось як він розповідає про свою поставу „Фавста", яка вразила всіх своєю чудовою декорацією:

„Глядач, який хоче в паскальнім променаді бачити справжнє життя, деталі міста, ручай, луки або хатки, оточені зеленню й освітлені сонцем, на мою думку, не може зрозуміти фантазії поета, і не знає, що поміж поезією й пластичними мистецтвами є певна межа. На мою думку, було б великою помилкою спробувати передати фарбами ці описи природи.

Я хотів показати два силуети, Фавста й Ваґнера, на рожевім вечірнім небі, а далі, йдучи за словами поета, примусити їх зникнути в сірій темряві, в той час, як завіса одкрита, а на кону панує враження весни.

Ось ще один приклад: візьмімо монолог „Всевишній дух, ти мені дав..." Я не надаю жодної ваги тому, чи відбудеться сцена перед льодником. Мені лише треба, щоб почувалося, як він блукає у величезній пустелі. Хай мені покажуть гори, скелі... Усе однаково, аби ця пустеля утворювала контраст з дальшою сценою затишку—„Ґретхен біля прядки".

Для цієї постави „Фавста" було лише два намальованих фони. Решту вражінь утворювалося за допомогою освітлення на чорнім та на білім фонах.

Для середнього кону ми використали два театральні портали. Рухомі й масивні, вони справляли враження двох кам'яних мурів, офарблених у різні сірі тони. Вони годилися для всіх сцен п'єси й були раз-за-разом і тюрмою, і льохом, і домом, і церквою, і кімнатою. Цей одноманітний колір давав єдність враження. Швидкі зміни декорацій, гармонійний зв'язок поміж сценами не гальмували дії, а, навпаки, давали їй змогу розгортатися у всій послідовності. Наче уві сні сцени заступали одна одну, і тому, хоча місце дії й відмінялося, проте здавалося, що кожне попереднє залишається поруч дальшого. Просценій був нейтральною зоною, сірий, невідомої архитектури (невідомо якого століття). Підлога залишалася незмінною незалежно від того, що являв собою кін—церкву, кімнату чи вулицю.

Убрання взято з мод XV ст., тому, що ці довгі збірки дають гарне враження далини. А те трико, що його завжди вживають, надає акторові вигляда танцюриста. Вишукуючи відповідне вбрання й аксесуари слід завжди дбати про те, щоб вони справляли бажане враження.

Наприклад, часто-густо вживають плісових матерій. Вони дуже хороші зблизька, але здалеку вони справляють враження неприємне і надають усьому в'яло-сірого відтінка. Уживані аксесуари часто-густо нагадують іграшки, а покраси можна розглянути хіба що лише за допомогою лорнета. Ось чому в нас прядка Ґретхен була дуже великою, а зовсім не тому, що ця маленька міщаночка могла користуватися такою великою машиною.

У цій сцені Ґретхен повинна бути самітньою; треба показати, що вона й справді дуже самітня. Далі, цей образ напівреальний. Тому не можна показувати жодного предмета хатньої обстанови. Отже, велике колесо дає артистці можливість зробити кілька рухів, які являють собою лише натяк на справжні рухи; далі, це велике колесо краще заповнює порожній кін. Нарешті воно обмежує просторінь, бо кидає навколо велику тінь.

Таке колесо цілком задовольняє всі потреби п'єси: воно не скидається на іграшку і його легко одразу пізнати в неяснім світлі.

За принципом рельєфности збудовано кін Мюнхенського Художнього Театру.

Цей кін поділяється на три частини: аванкін, центр і глибоку частину.

Весь кін оточує архітектурний портал, що має на меті заступити софіти й бокові лаштунки, бо він обмежує просторінь кону з боків і вгорі. З боків цей портал закінчується двома нерухомими баштами; кожна башта має окно й двері. Тому, ці башти, поперше, декорують кін, а подруге, їх можна використовувати, як декорації, бо стеля такого кону рухома і її можна спускати вище чи нижче і таким чином зменшувати чи збільшувати височінь кону. Якщо треба показати, що дія відбувається десь далеко, використовують другу завісу, яка відокремлює середню частину кону. Тоді ці башти скидаються на продовження аванкону. Так само і в тих випадках, коли треба швидко змінювати місце дії, використовують раз-по-раз аванкін, середній кін і глибоку частину кону.

Взагалі ж цей портал дерев'яний і залишається незмінним на всі вистави, утворюючи внутрішні рямці драматичної дії; завдяки цьому драма виходить за межі реального життя.

Через те, що розміри кону дуже обмежені, актори завжди повинні дбати про те, щоб їхні пози відповідали вимогам рельєфности.

Фон, незалежно від того, де грають — на аванкону, чи в центрі, — утворюють за допомогою розмальованого полотна, що привішено на рейках до стелі. Його привозять просто з декораційної на кін. Є сім таких пересувних фонів. Цю картину можна піднімати й спускати за допомогою підойми, що міститься на підлозі кону.

Рухома панорама має чотири кольори. Вона сковзає у виїмці, яка має форму параболи і переходить з одного циліндра на другий. Керувати пересуванням можна або рукою, або електричним приладдям.

Для того, щоб вертикальний плян картини не зустрівся з горизонтальною лінією кону, підлогу можна піднімати й спускати, тобто регулювати височінь підлоги кожної частини кону.

Перед коном міститься оркестра. Вона трохи прихована, але в разі потреби її можна зовсім закрити й натомість розташувати низку потрібних лямп.

Середній кін відокремлюється від заднього двома рухомими декораціями, що являють собою частини невеликого кам'яного муру. За допомогою кількох додаткових аксесуарів з них можна утворити куток міста, площу або кімнату.

Щодо освітлення, тут до трьох звичайних кольорів додають блакитний, бо, використавши його вдало, можна за його допомогою дати найвдосконаленіші й найрізноманітніші комбінації.

Для того, щоб рівномірно освітлити театр і уникнути рампи, в отвір аванкону становлять софіт, влаштований з спеціяльних лямп, які концентрують усе світло на кону. Для решти освітлення також використовують софіти; але, щоб уникнути тіней, влаштовують ще одне освітлення долі. Це освітлення справляє враження рампи, але в дійсності кидає на кін дифузне світло, яке не заливає актора. Проте, якщо треба, цей софіт може дати і блискуче світло.

Кін Мюнхенського Художнього Театру вузенький: від просценіуму до задньої панорами 7 метрів завширшки. Отже, ми тут маємо єднання актора з публікою і досягаємо нечуваних ефектів.

А саме, коли Мефістофель, сховавшися у церкві, шепоче Маргариті спокусливі слова або заклинає її каятись, це шепотіння чутно в найвіддаленіших кутках залі. Слід сказати, що дерев'яна різба, яка прикрашує залю, також сприяє цьому ефектові.

Дієві особи входять або з аванкону, або з глибини, йдучи вгору або вниз у залежності від того, високо чи низько стоїть рівень порталу. Щоправда, такий незмінний портал може справити враження монотонности, але дехто з декораторів, навпаки, використовує його з величезним успіхом.

Переклад (скорочений) з книги Rouché, „L'art théâtrale moderne".

VII. Західній театр напередодні імперіялістичної війни

Нью-Йорк—найтеатральніше місто зараз. Ніде немає такої жадоби до видовиська, такої безлічі різноманітних театрів, театриків, кіно і клюбних сцен, оперових приміщень і концертових заль. Лише в Америці платять такі шалені гроші укоханим акторам і знаменитостям. Тут оселилися трохи не всі знамениті майстри.

Сюди пориваються всі знаменитості европейського кону, драми, балету—звичайно не для того, щоб тут визнали їхню художню вартість, а для того, щоб мати гучний успіх і зробити вигідне турне. Саме тут утворилася театральна біржа, в якій кортить зареєструватися кожному діячеві світового театру. Тут театральні синдикати об'єднують у своїх руках десятки театрів і трупп і керують театральним життям не лише Нью-Йорку, але й цілої країни. Поза таким театральним синдикатом підприємців жоден артист не має надії влаштуватися, і турне навіть найвидатнішого актора, або співця, або музики може зорганізувати лише такий спеціяліст-антрепренер.

Для того, щоб мати уявлення про художній рівень американського театру, слід піти в „Гіподром". Там можна побачити все найтиповіше, що дає мистецтво цілого світу.

„Гіподром" міститься недалечко від „Таймс-скверу" — центру Нью-йоркського театрального життя. Увечері, особливо по закінченні вистав, після 2 годин ночі тут буяє цілий потік людей та автомобілів. Ця чорна гідра, що розповзається на всі боки, гомінко рухає всіма своїми суглобами серед високих темних будівель, тимчасом на будівлях виблискують різнокольорові лямпочки рухливих реклям. Ось летить птах з електричних вогнів, б'є каскадом шампанське з пляшки, танцює джигу шотландець, реклямуючи віскі, біжать струмочки водоспаду, гармата стріляє червоним ядром, божевільно кружляє зелена векша в колесі.

Це якась апотеоза показового видовиська, вакханалія театру. Зовнішність „ Гіподрому“ не зупиняє на собі увагу. Це червонувата будівля що забирає цілий квартал. Вона не визначається своєю архитектурою, і лише велетенські афіші відрізняють її від сусідніх будинків. Увійшовши в середину, можна розгубитись: заля для глядачів, розрахована на 5000 чоловіка, має в собі величезні балькони, з безконечними рядами фотелів, розташованих півколом. Своєрідною архітектурою цей театр скидається на цирк. Сцена розміром перебільшує всі европейські маштаби. Авансцена вдається в залю величезним півколом, а вподовж всієї рампи йде щілина, з якої в певну хвилину вискакує вгору завіса. Один з кунсштюків театру є в тому, що на краю цієї завіси підноситься вгору частина танцюристок чи хористок.

Програм „Гіподрому“ становлять 15—20 нумерів. Трупа, включаючи оркестру і технічний персонал, становить 400—500 чол. І все в цім театрі має такий широкий маштаб. Постава коштує сотні тисяч доларів. Одну програму грають двічі на день протягом цілого сезону, а далі її везуть у турне по провінції. Деякі вистави призначаються для провінціялів, що спеціяльно приїздять у Нью-Йорк в окремих потягах.

Рівно призначеної години гасне світло в залі театру, насувається темрява; лише обабіч кону горять червоні цифри, що визначають, який нумер програми зараз виконують, а в оркестрі блимає вогник електричної лямпочки на паличці дириґента.

Уславлена на цілий світ програма „Гіподрому“, що їй заздрять і наслідують сотні театрів Европи й Америки, складається з одного-двох великих нумерів, які тривають годину кожний, і з десятка-півтора коротеньких.

Що стоїть у центрі програми?—Танцює Павлова з балетною трупою, в убранні й декораціях Бакста. Балет урізано й зменшено так, щоб його можна було виставити протягом одної години. Тому він скидається на якусь нісенітницю, де більш вирізано, аніж залишилося. Анна Келлерман—знаменита жінка-пловець, показує із своєю трупою підводне царство. Для цього сцену обернули на колосальний акваріум і жінки одягнені в зелене, вдають з себе жвавих німф. Іншим разом сцена обертається на каток у швайцарських горах, і кілька десятків артистів цілу годину сковзаються на нім, на кобзунах, санях та лижвах, показуючи свою майстерність.

Такого ж роду і решта програми: рояль з піяністом, освітлена різноманітним промінням прожектора, літає у повітрі, а балерина танцює на покришці роялю. Трупа японських акробатів влаштовує драбину живих тіл. Співак співає шотляндські баляди; показують групу вчених собак; на десять хвилин увагу привертає одноактова п'єска, а далі танки, кловни, акробати, хори, кунсштюки електричного освітлення і сценічної техніки, співці, що наслідують птахів, кловни, що вдають з себе ляльок, карлики, ліричні сопрано з романсами, еквілібристи, танок списів, вальс кістяка і так далі без кінця.

Театр з такою невичерпаною мішаниною з драми, цирку, опери, вулиці — є типовий для Сполучених Штатів і особливо для Нью-Йорку. М'юзик-Гол такого типу є король театру. Але, повоювавши Америку, цей жанр тріюмфально опанував і всі европейські сцени, звичайно увібравши в себе і місцеві національні особливості. Він трохи надокучає своєю чопорністю в Англії, соромітний у Франції, незграбно-заялозений в Берліні, наївно-сантиментальний в Італії. Але по всіх усюдах „м'юзик-голи“ „вар'єте“, „кабаре“, театри мішаної програми, обернулися на найприбутковіші, найпопулярніші, найтиповіші. Сарра

Бернар, Макс Райнґардт, Павлова, всякі інші знаменитості, приїжджаючи до Англії, до Америки, виступають із своїми нумерами й постановами саме в „м'юзик-голах", в антрактах поміж вченими собаками і японськими кловнами. А хіба в Парижі, в цім центрі мистецтва, не панують „м'юзик-голи" і театри „огляди" (revue), які за нечисленними винятками втягують у себе всі найкращі театральні сили?

Незлічені кабаре і маленькі театрики Парижу, Відня, Мюнхена, що колись славилися своєю артистичністю й смаком, тепер обернулися на наслідування того ж „м'юзик-голу".

„М'юзик-голи" утворюють славу артистам. З „м'юзик-голів" розходяться по світу всі популярні мотиви й пісні, напр.—знаменита пісня англійських салдатів „It's a long way to typerary".

Щоправда, існує ще драматичний театр. Так, драма—то верхів'я театру. Але в драматичнім театрі на першім місці стоїть репертуар. А де ж уславлені европейські драматурги? Хто творить драматургію нашого часу?

Уся драматургія сучасного французького театру, спритно викраяна й зшита, старанно обходить усі гострі питання сучасних соціяльних стосунків, і, якщо у драматургів на зразок Мірбо й Ерв'є лунають ноти протесту, вони не виходять поза межі елементарного „чесного демократизму".

Преса й буржуазна громадська думка Франції покладають своє непорушне вето на всяку сміливу драму, яка кидає виклик сучасним соціяльним стосункам. Галузь особистого життя є найулюбленіша й виключна тема французьких драматургів.

Англія ще з більшою енергією вигонила з кону ноти протесту й гасла боротьби в ім'я нових соціяльних ідеалів. На допомогу пресі тут приходить театральна цензура; вона з брутальною безжалісністю забороняє виставляти все свіже, оригінальне, що кличе до боротьби. Наприклад, заборонено „Ткачі" Гавптмана, „Ганнеле", його ж, революційні п'єси Гельсуорті, Ібзена („Привіди"), п'єси Ерв'є, Шова („Професія пані Уорен" та ін.), п'єси Вайлда („Саломея"), Гренвіля Баркера.

Традиційне завдання англійських драматургів—відобразити принади сімейного вогнища, і всі трагедії життя обов'язково закінчувати щасливим фіналом, який замирює слухача з життям, притупляє почуття незадоволення й протесту.

П'єси Шова виставляють рідко, і до цього часу їх вважають за щось негідне для істинно-художнього смаку. Їх почали виставляти в Англії лише після того, як вони дісталися европейського кону. Тон англійській драмі дають і далі драматурги на зразок Пінеро, Сарду й так далі. Навіть Шекспіра майже зовсім забули. І дуже важко побачити в Лондоні на сцені „Короля Ліра" або „Гамлета".

В Америці слави набули п'єсороби, такі, як автор „Поташа й Перельмутера" й подібні до нього.

Звичайна постава п'єс у театрах усього світу вже виробила певний шабльон. Його репертуар повинен проповідувати суворо витримані ідеали панівних кляс, а обстанова, що цей репертуар оточує, повинна задовольняти основну вимогу кожного підприємства, повинна відшкодувати зроблені на неї витрати й дати певний прибуток.

Постава повинна бути вигідною—ось основне правило европейського театру. Звичайно, це не значить, що вона повинна бути дешевою. Навпаки, дорожнеча постави в лондонських королівських театрах, або „Druri Lane", в паризькому „Одеоні", нью-йоркських театрах Шуберта, є один із елементів реклями. Витратити сто-двісті тисяч на одну поставу—звичайна річ.

Саме заради багатства постави, що так імпонує, керівничі драматичні театри Европи так люблять історичні п'єси й ті складні незграбні пантоміми, що ними втішаються лондонці підчас різдвяних вакацій. Нема чого й казати, що з художнього боку типові постави европейського театру викликають лише безмежний сум. На кону споруджують справжній дім, дерево має вирізане листя й опуклу кору, місяць дає ілюзію справжнього, кораблі можуть витримати морську подорож й т. ін. Але поза цим ремісницьким вдосконаленням немає ні справжньої краси, ані розуміння духу того твору, що його виконують на сцені.

Актор у рямцях ходової п'єси й обстанови, зробленої без жодного смаку, обертається на службовий елемент, що без жодних заперечень виконує волю того, хто керує справою. Відбиваючи в собі цілий лад европейського театру, актор сучасного кону іноді має техніку, але й він не захоплює, не зворушує; він мистець-ремісник і совісний робітник, але він примушений звести до мінімуму своє творче надхнення і свою індивідуальність. Зважаючи на те, що за умов капіталістичного ринку, крам вигідно збувати лише при масовім попиті, і п'єсу варт виставляти лише тоді, якщо вона пройде сотні разів; цілком природно, що актор обертається на просту живу машину.

І в таких умовах не дивно, що при високому середньому рівні европейського драматичного актора, щораз рідше трапляються справжньо великі актори. Усі видатні актори сучасної Америки й Европи належать до тієї плеяди, яка зформувалася за тих часів, коли капіталізм ще не захопив кону в такій мірі.

Усі вони вже доживають свого віку, або зовсім зійшли із сцени. А на зміну цим Дузе, Бернар, Сальвіні, Ірвінґові, Кокленові не приходить ніхто. Театр буржуазії змелює своїми жорнами всяку творчість.

І якщо зараз механічний театр—кіно—так успішно конкурує з театрами драматичними, це саме тому, що останні обернулися на бездушний механізм, який дає суто-зовнішнє враження.

Навіщо ж іти в драматичний театр дивитись на живих людей в неживій обстанові, коли можна мати насолоду від вдосконаленого машинового театру. Адже він подає комедію й драму в складній поставі, в швидкім темпі, в строкатій різноманітності.

Театр драматичний, стикнувшися з театром механічним, не виграв, а програв. Драма дала кінематографові свої кращі сили (наприклад, в Америці), для кіна почали грати найкращі артисти всесвіту й найвидатніші трупи. Навіть сама метода драматичних постав і техніки сучасних драматургів відбиває на собі вплив кіна.

Напр., Макс Райнґардт виставив цілу сцену пантоміми „Венеціянська ніч" Гофманстала в суто-кінематографічнім вигляді. Сцена показувала гонитву за героєм п'єси. Він перебігав з кімнати в кімнату, а кін тимчасом швидко крутився. Нагоня вибігала з дому, і ми бачили венеціянську вулицю. Він біжить на міст, збігає з нього, кидається в інший дім, і сцена, повертаючись, показує нам і цей будинок. Так, два рухи—людей, що біжать, і декорацій, що пересуваються на круглій сцені, утворили виключний темп гонитви і дали чисто-кінематографічну ілюзію.

Та й інші постави Райнґардта (напр., „Диво"), з людськими масами, фіялковим промінням прожекторів, загальним темпом, з усіма їхніми суто-зовнішніми завданнями перебували під безпосереднім впливом кіна й, почасти, цирку.

Занепад драматичного театру можна поставити поруч надзвичайної кризи сучасної опери. Рутинність декорацій та виконання тільки під-

креслює рутинність самого оперового стилю. Ці декорації пригнічують своєю нездарістю, а постави—своєю безглуздою трафаретністю. Загальний лад оперових театрів увесь зосередився на гастролюванні знаменитостей, а вся решта акторів, хор і, взагалі, вся постанова є лише неодмінний додаток, і про цей додаток ніхто не піклується. Оперні абонементи обернулися на посвідчення того, що людина належить до привілейованої кляси суспільства. Оперні вистави обернулися на місце, де збирається грошовита аристократія. Опера приступна лише цим клясам, і тому легко зрозуміти, чому саме вона занепала.

Не дивно, що оперу ще й досі закуто в шабльони, а оперовий репертуар і далі живиться наївними (з погляду драматичности) операми Гуно, Пучіні, Верді.

Один з реформаторів німецького театру, Георг Фукс, у своїй книзі про театр дає таку саркастичну характеристику оперового діла в Европі:

„Нахабна буржуазія, спираючись на силу фабричної цивілізації, яка весь час зростає, вирішила фалшивим лахміттям своїх балаганів перебільшити справжню розкіш пишних двірських святкувань і, навіть, ганьблячи себе, суперничати з невичерпаним багатством і красою в природі. Велика опера обернула театр на видовисько найганебнішої культури, яку будь-коли бачили в Европі".

Розвиток театру протягом останніх десятиліть проходив під ознакою вузького комерсіялізму. Театр обернувся на одну з галузей промисловости. Театральною справою почали керувати акціонерні компанії, антрепренери-капіталісти, імпресаріо-підприємці.

Типовою ілюстрацією цього може бути Америка. Там майже немає окремих антрепренерів, а існують лише театральні синдикати. Ці великі акціонерні театральні підприємства мають у своїм розпорядженні десятки театрів в різних країнах Америки, орендують за певними контрактами кілька різноманітних труп—і оперових, і драматичних, і балетних, і постачають населенню видовиська, так, як „Стандарт-Ойль" постачає нафту, а аптечні фірми—рицину.

Синдикати замовляють драматургам певну кількість п'єс, зазначаючи приблизно їхній зміст вдачу п'єси, тобто чи мусить вона бути веселою, чи трохи меланхолійною, чи пікантною. Далі, замовляють музику, декорації, реквізит і починають цю одержану на замовлення п'єсу виставляти в десятках театрів, що вони їх орендують. Один із таких синдикатів має в Нью-Йорку 50 театрів.

Ось на що обертається театр, коли на чолі його стоїть синдикат. Адже синдикат—це акційна компанія, тобто група осіб, яка внесла гроші, щоб мати певний зиск. Вона прагне витягти з театральної справи максимум зиску. Вона жадає мати повні збори, а для цього треба підроблюватися публіці. Цілком зрозуміло, як саме вона намагається вподобатися публіці. Акціонери замовляють п'єсу не найталановитішим драматургам, а такому драматургові, що може написати п'єсу, придатну для невибагливої авдиторії. Такий драматург утворює п'єсу, й намагається надати їй щасливий кінець, тому що глядачам не подобається, якщо п'єса закінчується сумно. Він намагається підробитися до рівня й смаку пересічного обивателя, що наповнює театр. Він утворює п'єсу, яка збуджує зацікавлення, але не суперечить смаку цієї пересічної людини. Кожну п'єсу готують так, щоб вона могла витримати 400—500 вистав. Трупу запрошують також спеціяльно для цієї п'єси, при чому актори грають кожного вечора, а в неділю й двічі на тиждень—ще й удень. Вони грають так увесь сезон, а по-весні починають їздити з п'єсою по провінції, де театри також зосереджено в руках цього синдикату.

Звичайно, актора така гра вбиває, і вбиває тим більш, що коли набирають трупу лише для тої або іншої п'єси, артистові дають ролю, до якої він найбільш придатний своєю постаттю, голосом і манірою грати. Отже, він, власне кажучи, не має чого грати; йому залишається вивчити слова ролі і повторити їх п'ятсот разів. Не дивно, що американський кін не висунув протягом цих років жодного актора із світовою репутацією.

З другого боку американські драматурги не мали поля для роботи, бо сцену опанували кілька ремісників, що найбільш вподобалися синдикатові. Якби в Америці не було напів-аматорських маленьких театрів, американські глядачі були б не побачили найкращого европейського репертуару, бо такі великі драматурги, як О'Нейль, не мали там змоги вийти в люди.

Нема чого й казати, що художній рівень американських постав нижчий за всяку критику. Вершина американського кону—відомий актор і режисер Беласко, каже: „я вірю в дрібниці". Усі його постави переобтяжено дрібницями, натуралістичними дурницями, базуються вони на дешевих ефектах техніки. У поставі, наприклад, „Дубові серця", Беласко досягав успіху найелементарнішими трюками: спеціяльно вимуштрована кішка в певний момент виходила на кін і стукала лапою в двері. У другій сцені немовля прокидалося й починало плакати саме коли цього потребував хід дії.

Такий самий характер мають і інші трюки американського кону: на кону можна побачити змагання коней, запряжених в каляси („Бенгур"), телефонний комутатор, увімкнутий в центральну станцію міста, справжню зливу, друкарську машину підчас роботи.

За допомогою американської системи, яку розповсюджено і в англійському і у французькому театрі, з артистів вичавлюють усі соки, і завдяки тому театр обертається на крамничку, де піклуються не про мистецтво, а про прибутки. Антрепренери всього світу заздрять англійському імпресаріо, який створив п'єсу „Чи-Чу-Чанг", бо вона йшла в Лондоні п'ять сезонів підряд і витримала кілька тисяч вистав.

Ще Рихард Ваґнер 1849 року дав таку характеристику засилля капіталу в мистецтві. „Сучасне мистецтво скорилося богові Меркурію, богові всіх шахраїв, богові п'яти відсотків. Справжня суть сучасного мистецтва—індустрія, його моральна мета—зиск, його естетичне виправдання—розвага для тих, хто нудиться. З серця нашого сучасного суспільства, з його кровоточного центру—спекуляції в широкім маштабі,—бере наше мистецтво свої поживні соки. Що являють собою ці сучасні театри, які мають ресурси всіх мистецтв? Промислові підприємства навіть там, де вони одержують спеціяльні субсидії від держави або від різних принців: ними завідують люди, які вчора спекулювали хлібом, а завтра присвятять свій солідний досвід торгівлі цукром..."

З того часу, коли Ваґнер писав свій твір, капітал опанував ще численніші галузі мистецтва.

Ось одна з найцікавіших ілюстрацій: підчас війни англійський драматург Пінеро, що його, не зважаючи на невидатний хист, вважають в Англії за світило драматургії, написав п'єсу, яка закінчувалася сумно. Здається, наприкінці п'єси жінка вмирала. Її виставили. Уся буржуазна критика похваляла п'єсу, але їй не подобалося, що кінець сумний. Тепер, мовляв, війна, і так горя багато. „У такім вигляді п'єса цього сезону не піде". Антрепренер запропонував Пінеро змінити кінець, зробити його веселим, тобто замість смерти влаштувати весілля. Пінеро

недовго вагався і за два дні зробив так, як радив антрепренер. П'єсу почали виставляти з іншим кінцем.

Так комерційний напрям зовсім розбещив театр, і розклад буржуазного ладу перейняв кін смородом свого загнивання. Вільну творчість вважали за непридатну для сцени. Репертуар пристосували до рівня пересічного філістера буржуазних верств. Художність постави поставили в залежність від її прибутковости. За найвищу істину оголосили деспотичну владу директора, а через нього й владу режисера.

Віднині театр став визначати розвагу й забавку. Звідси—широкий успіх усякого легкого жанру, оперети замість опери, театру мініятюр і кабаре замість драми, мю'зик-голу, як універсального театру, що панує над усіма.

Була й ще одна властивість буржуазного театру, яка наперед віщувала його загибіль,—це розбрат і розрив поміж глядачами й артистами. Що таке глядач буржуазного театру? Це перш за все людина, яка платить гроші в касу. З такого погляду підходить до нього й антрепренер, і, як ми бачили, і драматург, і актор. Повний збір—ось чого вони всі потребують. Від глядача вони вимагають, щоб він купував квитки, сидів на своїм місці в партері, або на своїй лаві на гальорці, плескав у долоні з тим, щоб завтра знову сидіти там і плескати.

Ось на цій пасивності глядача буржуазний театр і будує свій добробут. Поміж залею для глядачів і коном існує велика прірва.

Це типова особливість буржуазного ладу: в політиці панує й порядкує спеціяльна група політиканів, а вся широка маса повинна бути пасивною. Теж саме спостерігається в галузі промисловій, або господарчій, де порядкує невеличка купка поміщиків та фінансистів. Особливо помітно це в Америці, де різні Рокфеллери, Морґани, Швоби, по суті 1—2 десятки осіб, тримають у своїх руках всю залізничну мережу, всю телефонову мережу, порохові заводи, всі копальні. А вся інша маса людей, що працює на цих заводах, залишається пасивною: вона споглядає, як „грає ролю" ця невеличка купка.

Весь розвій буржуазного театру незмінно примушував глядача бути абсолютно пасивним. Рампа обернулася на прірву, яка відокремлює кін, де іноді лунає творчість актора, від глядачів, що мусять в темряві мовчки сприймати те, що їм дають.

„Атмосфера залі глядачів є переважно—лінощі,—пише один із сучасних художніх критиків. Цей глядач іноді хвилюється, іноді запалюється, але з інтелектуального боку він непереможно пасивний; йому щось показують, його розважають, він похвалює, і йде додому, задоволений з себе і з театру". Сарсе—розумний та авторитетний критик, що протягом чверти століття був виразником театральних поглядів, є характеристичний глядач такого типу: „він заохочує середні смаки натовпу і підтримує його думку, що театр не може дати нічого іншого, крім розваги, водевілю або мелодрами".

Замість того, щоб бути місцем творчих переживань та втілень, театр обернувся для глядача на місце, куди його запрошують відпочивати й тільки слухати.

Ця бездіяльність залі пригнічувала навіть і буржуазного глядача. Успіх гастролерів і знаменитостей пояснюється не лише естетичною насолодою, яку має глядач від їхнього виконання, але й насолодою, від колективного зворушення, і елементарної активности, яка виявлялася в бурхливих оплесках.

Закуток, в якім опинився буржуазний театр, поставив на порядок денний питання про кризу театру. Полеміка на цю тему викликала цілу

низку статтей та книжок, але більшість авторів не розуміла, що в кризі театру відбилася лише загальна криза капіталістичного ладу. Замість засобів для радикального вилікування, ті, що писали про театр, винаходили хитрі методи нових постав, технічних удосконалень, вибагливої стилізації.

Дехто з рішучих оголосив навіть, що над театром слід поставити хреста, бо він пережив сам себе. Мотивуючи такий смертний присуд, напр., Айхенвальд каже: „театр не вельможа". Він—„отрада плебса, игрушка детей". Цим доводом він підкреслює, що клясове суспільство і його аристократія („обранці вищої культури") безнадійно відірвані від справжньої театральної творчости, що життя театру зв'язане з плебсом, з колективною роботою трудової демократії". Творчий театр спирається лише на колективну основу. Індивідуалізм, що заперечує колективність, повертається від театру до кабінету, від кону до книги.

Так само і в Західній Европі ми чуємо розмови про негативний стан тогочасного театру. Наприклад, Г. Фукс пише: „Брутальна плутократія, що стоїть на чолі літературного й театрального світу офіційної Німеччини, придушує все сильне й талановите, здібне й оригінальне, що виходить з надр народу. Наші знамениті теперішні драматурги—то все заможні люди, що завдяки своєму фінансовому й суспільному стану держать у своїх руках театральних директорів, акціонерів, видавців, аґентів і пресу, мовчки без усякого підкупу. Талановита людина з народу зовсім не може в Німеччині висунутися. Усе, що в нас панує в літературі і в театрі, вороже ставиться до всяких реформ до підвищення загального культурного рівня".

Свою оцінку буржуазного театру, що перебуває під „державною патерицею літературних партій і під опікою різних аферистів", Фукс закінчує песимістичною фразою: „У цім театрі не може відбитися жодна художня революція".

Велика трагічна артистка Дузе, боліючи душею за мистецтво театру, говорила: „Щоб врятувати театр, його слід зруйнувати, всі актори й актриси мусять загинути від чуми. Вони затруюють повітря й унеможливлюють існування мистецтва. Ми повинні повернутися до епохи греків—грати під голим небом. Драма вмирає від цих крісел партеру і лож, від вечірніх туалетів, від публіки, що приходить до театру перетравлювати свій обід".

Гордон Креґ висловив не менш рішучий присуд театрові: „Схід ще може пишатися театром, але Західній театр доживає останні хвилини".

Мистецтво театру посідає надзвичайно щасливе місце в ряді інших мистецтв, бо всі вони в нім творче сполучуються, наближуються, споріднюються. Справжній театр завжди об'єднує поета, артиста, художника, музиканта й майстра танку. Поза театром більшість мистецтв живуть нарізно. І якби не було мистецтва видовиська, вся родина мистецтв так і була б розрізнена, без дружнього спілкування, без тісного зв'язку. Театральне мистецтво, залишаючись своєрідним своїми методами і своїм змістом, синтезує всі інші галузі мистецтва.

Саме цей факт і пояснює виключну популярність театру за всіх часів і в усіх кляс.

За добу панування капіталізму театр є перед нами не як синтеза мистецтва, а скоріш, як склеп, де зберігають другосортовий залежалий крам, крам, що його збувають по дешевих цінах під маркою мистецтва.

Роз'єднання мистецтва в буржуазнім ладі спостерігається всюди. Найвидатніші письменники нічого не можуть дати для театру, або театр просто не приймає їхніх творів. Толстого штовхнув до театру випад-

ковий факт—бажання написати п'єсу для домашньої вистави. З його небагатьох драматичних творів по суті лише два були придатні для театру. У Толстого, який інстинктовно почував брехню і всю історичну віддаленість буржуазної культури, завжди почувалася й внутрішня ворожнеча до сучасного театру. Чехов і Горький проявили себе, як драматурги, лише завдяки спеціяльному прекрасному театрові.

Так само і на Заході. Найкращі майстри слова з театром стикалися лише випадково, або писали п'єси, яких ніхто не хотів виставляти, як, напр., А. Франс, Верхарн, Велз.

Усюди головно постачали п'єси другорядні й третьорядні письменники, ремісники пера й кону. Буржуазний театр своїм рівнем був непридатний для геніїв і лише для нездар утворював рідну атмосферу.

Те ж саме бачимо і в театральнім живописі. Декорації всюди малюють і малювали нездари-художники, що вміли пристосуватися. Майстри пензлів опинилися „за бортом". Такі великі декоратори, як Сезан і особливо Гоґен, залишилися на задвірках театру. У Росії лише випадкова приватна ініціятива дала нам цікаві декорації Реріха, Бенуа, Бакста Добужинського.

Найвидатніші музиканти не дали театрові нічого, наприклад, Скрябін, навіть Берліоз. Зв'язок Дебюсі з театром був також випадковим. Але перед Массене, Пучіні, Верді і особливо перед творцями опереткових мелодій двері театрів охоче розкривалися.

Нема чого й казати, що майстри танку, напр., Айседора Дункан, залишилися поза театром, покинувши вільне місце балетмайстрам старої школи.

Буржуазний театр не лише не об'єднував різних мистецтв, а навпаки, сіяв ворожнечу поміж ними. Для себе він пристосував „своїх" художників, „своїх" музикантів, „своїх" майстрів танку.

Цей розпад буржуазного театру на складові елементи дуже нагадує інший період занепаду в грецькій історії. Саме про нього писав Ваґнер слова, які можна сказати й про сучасне:

„Вкупі із занепадом трагедії, мистецтво щораз більш втрачало свій характер виразника народньої свідомости; драма розпалася на свої складові частини: риторика, різбярство, живопис, музика й т. д.—покинули коло, в якому вони весь час ділали в унісон, і кожна з них пішла своїм особистим шляхом, ведучи далі своє самотнє егоїстичне існуваннн.

Розбрат мистецтва, що виявився так яскраво в буржуазнім театрі, дуже переконливо свідчить про крах капіталістичного театру.

І свідомість того, що театр загибає в тенетах капіталу примусила всі найживіші елементи кону шукати нові підвалини для театрального відродження. І останні 15—20 років не припинялися спроби повернути театрові ту творчу основу, яка від нього одлетіла.

З книги П. М. Керженцева „Творческий театр", вид. 1923 року.

VIII. Найновіші течії у російськім театрі

а) Психологічний театр

На межі дев'ятнадцятого й двадцятого століття в Москві одкрився Художній Загальноприступний Театр. День його відкриття, 14-го жовтня 1898 р., слід вважати за початок того двадцятип'ятиліття, що дало театрові численні й різноманітні напрями й течії.

Мистецтво XIX ст. було мистецтвом реалізму, бо театр відображував на своїм кону життя. Художній театр своїми сценічними реформами і змінами не заперечував мистецтво XIX ст. з його реалістичним напрямом, не заперечував ролі театру, як мистецтва, що втілює й зображує життя,—він, навпаки, усталював таке мистецтво й такий театр. Однак, він інакше тлумачив цей реалістичний напрям і тому прийшов до інших висновків і інших наслідків.

Справа в тім, що хоча театр кінця XIX ст. й був великим художнім явищем, проте його мистецтво було занадто обмежене. Воно бо зосереджувалося переважно навколо романтичної трагедії й побутової драми та комедії; пристосоване виконувати старий репертуар, воно не мало тих засобів, що їх потребувала нова драматургія. Актори цього театру добре пам'ятали правила свого акторського ремества, любили в театрі сильні почуття, яскраві фарби й хороші ясні слова. Але він не показував правди життя. Його правда була інша, театральна, умовна, його реалізм був умовним реалізмом і такими ж були засоби його сценічної виразности, тобто засоби постави й прийоми, що ними користувалися актори для своєї гри.

Так само й декорацій було не багато: „для багатої" кімнати розставляли на кону м'які меблі, канапки, дивани, на вікна й двері вішали портьєри. Для „бідної" кімнати ставили стіл і кілька стільців. Заля визначалася золоченими меблями й люстрами; „кабінет"—великим письмовним столом, диваном і намальованими на стінах павільйону книжковою шафою, картинами й портретами, й т. д. Ті самі декорації з'являлися в низці п'єс, і тому вони зовсім не відбивали смаку й інтересів мешканців цих кімнат та заль; вони були лише умовною „ознакою", з якої глядач пізнавав „місце дії". У своїх засобах сценічного перевтілення актори також наслідували старі звичаї, вироблені віковою історією російського театру й закріплені традиціями. Вони знали, чим і як викликати сміх у комедії і сльози в трагедії, і свято зберігали ці трюки для коміків і картинні прийоми для трагиків, бо кожен такий влучний засіб, винайдений будь-яким великим актором, переходив у цю скарбницю російського театру і передавався від одного акторського покоління до другого. Наприклад, примружені очі визначали призирство, жужмання предметів визначало стримувану лютість, притискування рук до сердця—любов й т. ін. Основою всіх цих засобів сценічного виконання були всі ті загальні рухи м'язів, обличчя й рук, що ними людина здебільшого мимохить виявляє свої почуття. Але поступово ці мімічні рухи втратили свою життєву основу й теж обернулися на „умовні" знаки театральної гри, що ними користувалася більшість акторів того часу. І публіка розуміла ці знаки і те, що актор хотів ними сказати.

У старім театрі режисера не потребували. Мізансцени були одноманітні й скеровані лише на те, щоб актору було зручніш виголосити монолога або вести діялога, не стикаючись з партнером, тобто мізансцени більш мали на увазі утворити зручне оточення для актора, аніж відповідати життєвій правді. І тому старий театр зовсім не дбав за художню єдність вистави. Усе в нім було хаотичне й випадкове. Щоправда іноді в нім утворювався гармонійний, суворий ансамбль, але не завдяки зусиллям режисера, а просто завдяки тому, що актори добре грали свої ролі. Але він зникав так само випадково, як і утворювався. Про художню вартість п'єс також не дбали. Дбали лише про те, щоб вони давали акторові можливість виявити техніку й знання кону. Іноді дуже талановиті актори заводили в застарілу техніку низку нових засобів, і тоді в старім театрі знову почувався справжній темперамент, почувалася велика правда, що примушувала не помічати старих шабльонів.

Отже, хоча старий театр і прагнув відображувати на своїм кону життя, він робив це за допомогою умовних засобів. І коли з'явилися нові актори й нові п'єси, театр не міг сценічно їх втілити. Очевидно, треба було відшукати якісь нові засоби сценічного мистецтва; цю мету й поставив собі Художній Театр.

Другим завданням Художнього Театру було знищити випадковість і незорганізованість театру. Ми вже говорили про те, що старий театр був хаотичний, що в нім не було єдности вистави. Ніхто й не думав про те, що в театрі мистецький твір є не окреме талановите або геніяльне виконання одної ролі, а вся вистава в цілім, тобто декорації, вбрання, мізансцени й т. ін. Тому Художній Театр порушив питання про єдність вистави, про те, щоб усе у виставі корилося єдиному художньому задуму. Цей погляд почав панувати в новім театрі, і він же відрізняє цей новий театр від старого. Таким організатором і творцем вистави мусів бути режисер. Він мусів бути технічним і духовним керівником вистави. Він „організує" виставу, утворює „ансамбль", тобто дбає про те, щоб актори всі грали в однім стилі. Він організує мізансцени і намагається красиво й різноманітно розташувати акторів на кону. Музика—вже не випадкова частина вистави, а важливий допомічний чинник її, і декорація мусить суворо відповідати внутрішньому змістові п'єси. Режисер погоджує між собою всі різноманітні частини вистави і, замість маси статистів, що механічно „удавали з себе нарід", виводить на кін натовп, що живе й реагує. І тому така вистава вже є підсумок довгої попередньої роботи актора, режисера, декоратора й композитора.

З цього часу театр дбає не про гарне виконання тих або інших ролей, але про те, щоб утворити єдиний художній твір, де окремі частини повинні гармоніювати одна з одною й утворювати прекрасне ціле. Ось які зміни відбулися в розумінні й організації театральної вистави; підготовлені історією театру, переведені Художнім Театром і підхоплені його послідовниками й супротивниками, його друзями й ворогами, вони утворили те, що набуло назви натуралізму.

Але кожна течія й кожен напрям утворювали це єдине прекрасне ціле за допомогою своїх властивих їм засобів. Кожна нова течія, вступаючи в життя, бажає збудувати виставу, гру актора, кін на інший новий кшталт. Прихильники її шукають нових засобів сценічної виразности, замість тих, що застаріли й вже не впливають на глядача. Так само й Художній Театр протягом свого багатого двадцятип'ятирічного життя шукав цих нових засобів.

Але на початку свого існування Художній Театр ще не ламав остаточно зв'язків з театром минулого. Він лише спробував краще, яскравіш передати справжнє життя, аніж вони, тобто хотів якнайкраще здійснити завдання театру—відбивати життя. Тому він почав шукати нових засобів сценічної виразности, які могли б наблизити його до життя. Вистави почалися п'єсою „Цар Федір Йоанович" А. Толстого. Уже тут було ясно, що театр прагне повно й докладно відбивати історичну дійсність. Але найкраще це прагнення виявилося в поставі „Юлія Цезаря", трагедії Шекспіра. Замість умовних римлян старого театру, Художній Театр прагнув відновити повне й глибоке життя старого Риму, його атмосферу, його мармурове тіло, і глядачі бачили і „римську площу", і вулиці, де гуде й хвилюється римський натовп, і „сад Брута в туманнім світанку", і „мармуровий сенат, де проливається кров Цезаря". Не дурно ж керівник театру їздив до Італії і вивчав наслідки найновіших архітектурних дослідів. Про цю виставу писали, що „це була прекрасна лекція з історії старої культури, яка заступила слова пластичними фігурами".

Такої ж досконалости домагався театр і в своїх інших поставах У „Владі темряви“ поставав перед нами побут російського села Тульського району, на кону стали хати, вкриті соломою, кінь жував сіно, бруд, зроблений з пап'є-маше лежав на вулицях, люди ходили в брудній подертій одежі.

Замість павільйонів театр будував кімнати, що передавали смак і звички своїх мешканців. І вбрання теж було не нове, а споживане, як то буває в житті. Цей театр називали „натуралістичним“ театром-фотографом, що копіював життя замість творче його відбудувати. Актори Художнього Театру грали не героїв, а звичайних людей, мали звичайні життєві голоси, рухи, жести й інтонації. Мізансцени були прості життєві, але різноманітні. Грими акторів зображували людей такими, якими ми бачили їх у житті. Отже, зникла межа поміж життям та мистецтвом.

Однак, цей період „натуралізму“ був лише підготовчою добою до дальшого стану, а саме—до „психологізму“. Тобто далі, театр, зібравши й виробивши низку засобів збільшити сценічну виразність, почав відкидати все зайве, і звертати головну увагу на приховане складне унутрішнє життя героїв драми. Нові драматурги—Чехов, Гавптман, Ібзен вже не будували гострої й швидкої дії, а замість зовнішнього дійства показували внутрішнє; постави Чехівських п'єс зовнішньо здавалися натуралістичними. І справді, театр не відмовлявся від нововинайдених засобів: він лише використовував їх по-новому. І те, що раніш здавалося зайвою натуралістичною деталлю, дрібницею, тепер, при поставі п'єс Чехова, набуло значіння, як засіб сценічної виразности. У цім і виявилися досягнення Художнього Театру й одна з основ його роботи, а саме: він шукав шляхів сполучити життєву правду з новою сценічною театральною виразністю. І він досяг своєї мети. Коли в п'єсі „Дядя Ваня“ в останнім акті співав за піччю цвіркун, в долині лунав топіт копит, або стукав на рахівниці дядя Ваня, ці начебто непотрібні деталі театр використовував, як музичний момент, і вони утворювали той настрій, що цілком опанував і глядачів. Отже, театр, використовуючи життєві відповідности, заводив низку звуків, що повинні були передавати основне відчуття кону. Він поширив засоби музичної виразности на кону, „осучаснивши“ музику, наблизивши її до життя. І ресторанна музика („В пазурах життя“), і військова полкова („Три сестри“)—все це допомагало оформити той настрій, що переймав усю дію. „В пазурах життя“ музика передавала сум за життям, яке гине марно; в „Три сестри“ — розказувала жаль безнадійного нікчемного життя, а в „Miserere“—передчуття смерти.

Завівши на кін низку нових звукових величин, продиктованих сучасним життям, театр музикою й музичністю передавав унутрішню тривогу або радість героя.

Так само і зовнішність героя перебільшеними рисами намагалася передати основну властивість усієї його особи.

Всупереч старому театрові, що мав однаковими рисами виявляти властивості всіх образів, Художній Театр підкреслював індивідуальні особливості героїв і, таким чином, сполучав правду життєву з правдою театральною.

У ці зовнішні натуралістичні форми надихнули нового життя, і всі дрібниці обладнання невід'ємно сплелися з героями п'єс; річ на кону не грала тепер лише ролі певного сценічного приладдя, а почала говорити нам про того, кому вона належала, про його настрої, звички, про його смак і про події, що відбувалися в п'єсі. У них відбивається душа героїв, і в білій провінціяльній сукні Ярини в п'єсі „Три сестри“, так само говорила її проста закохана душа, як у всіх її незначних словах.

З маси натуралістичних деталей театр навчився добирати ті, що були ознакою духовного життя й допомагали це життя виявляти. Він організував ці подробиці подібно до того, як композитор з окремих звуків утворює симфонію. Отже, він і тепер відтворював життя в усій його повноті, але цієї повнотою нараз була правда душі кожного героя. Його цікавили тепер ті відчування й ті ледве помітні почуття, що причаювалися в людях, ті ланцюжки взаємин, що людей зв'язують.

Досягнувши зовнішньої правди, театр перейшов до правди душевної. Він навчився користуватися певними засобами, його майно віднині було дуже тонке: він умів рухами рук, поглядом очей, випадковим жестом передати ту душевну підоснову, яка зв'язує героїв п'єси в одне ціле. Усе це потребувало великої попередньої роботи й повинно було стосуватися переважно акторської творчости. І, справді, коли виставляли п'єси, наприклад, Чехова, в театрі панував, як сказав Л. Андреєв, Панпсихізм, тобто все на кону було перейняте певною одухотворенністю. Грати Чехівські п'єси дуже важко, бо діялог їхній неправдоподібний. У ньому завжди є щось недоговорене і він скидається швидше на ліричний вірш: його справжній зміст криється не в словах, а в чомусь, що лежить поза цими словами. Треба було відчути ту неперервну основу їхнього внутрішнього життя й побуту, що примушує їх вчинити те або інше; примушує барона Тузенбаха йти на дуель, а професора Серебрякова сидіти над його книжками. Над цим працювали й до цього прагнули актори Художнього Театру. Під проводом фундаторів та режисерів театру, К. С. Станіславського і Вл. Ів. Немировича-Данченко, вони пробували пройти поза словесні рямці і знайти внутрішню основу кожного образу. І тоді, в роботі над Чехівськими п'єсами, народився психологічний театр, народилася та система Станіславського, в якій театр висловлює засади своєї роботи.

„Система Станіславського"—то підсумки його багатолітньої праці, як актора й режисера. Вона не є щось стале, застигле в певних формах, бо підо впливом нових спроб і дослідів вона щораз оновлюється. Тим то обійняти словами всю суть її дуже важко. Можна лише накреслити її головні засади й поривання.

Одною з особливостей вчення Станіславського є бажання замирити внутрішню правду акторської творчости з правдою сценічною. Тому воно підводить фундамент під цілу низку сценічних засобів, а з другого боку—порушує основні психологічні душевні дані актора. Система Станіславського намагається знищити умовність, вона хоче навчити, як в акторі повинен народжуватися образ, і як допомогти цьому народженню. В образі, що його створює актор, не повинно бути штампа. Актор мусить не „здаватися" певним образом, а бути ним творче.

Мистецтво Станіславського є мистецтво переживання. Воно прагне „відчувати чуття ролі щоразу й при кожній творчості", всупереч мистецтву „представлення". Це останнє „переживає ролю вдома лише одного разу для того, щоб вивчити форму, яка виявляє духовну суть ролі, а потім щораз наслідувати цю форму". Отже, прихильник мистецтва представлення повинен опанувати зовнішню техніку акторського ремества, щоб добре відтворювати певні почуття, не переживаючи їх. Прихильник мистецтва переживання мусить опанувати техніку „внутрішню", повинен уміти викликати в собі переживання й закріпляти їх.

Новизна системи Станіславського полягала саме в тім, що він вчив, як викликати в собі певні переживання й закріпляти їх. На думку Станіславського, актор і для себе самого, і для глядачів повинен бути завжди „в образі", тобто завжди почувати себе тою особою, яку він

втілює, навіть тоді, коли він не говорить, або коли на кону грають павзу. І він зазначає низку засобів для того, щоб увійти в коло почувань цієї особи й жити її життям, злити свою істоту з відтворюваним образом.

Лише тоді, коли актор буде йти від „зародження справжнього почуття до природного виявлення цього почуття тілом", він не буде користуватися застарілими штампами, буде винаходити для кожної ролі нові засоби виявляти свої сценічні почуття. Роля народжуватиметься в творчім процесі, а втілення буде прекрасне й гармонійне. Звичайно, актор повинен бути музичним і повинен добре володіти тілом,—унутрішня техніка надає життя зовнішній техніці і керує нею.

Найбільш здивування викликає завжди система Станіславського саме в тій частині, де вона говорить про переживання; тому, що сценічні переживання не завжди є переживання життєві, не кожна людина, що щиро переживає радість або горе, може передати їх глядачеві, і не кожне таке переживання буде мистецтвом. На думку Станіславського, підчас творчого переживання в душі актора стихійно постає творчий образ; цього не буває підчас переживання життєвого.

Актор повинен визначити, відчути основне намагання драми, її основну страсть, що їй скоряються всі вчинки героя, опанувати те, що Станіславксьий називає „сквозним дійством". Таким „сквозним дійством", наприклад, могла бути для Чацького його закоханість у Софію. На думку Станіславського, актор повинен розподілити все життя героя на окремі моменти і знайти, чим живе герой кожного даного моменту. Це допоможе йому увійти в кожен відтворюваний ним образ.

Але актор ніколи не повинен забувати про те, що й п'єса має „сквозне дійство", і всі, хто бере участь в ній, не повинні виходити з кола творчих спільних переживань. Кожен актор повинен визначити, як він ставиться кожного даного моменту до своїх партнерів і до всіх своїх речей. Граючи, припустім, Чацького, він повинен добре знати, як він кожної даної хвилини ставиться до Софії, Фамусова, Молчаліна, що в'яже його з ними і що від них відштовхує. Актори, граючи п'єсу, повинні перебувати у постійному внутрішньому сполученні.

Центр ваги цієї системи Станіславського полягає в її сценічнім значінні і в умінні використовувати її на практиці, бо в ній є багато ненаукового й несистематичного, а такого, що дали Станіславському його власний досвід і його особисте мистецтво. Найголовнішу увагу вона звертає на виявлення душевного життя людини і, зазначаючи шляхи до збудження переживання, вона дає повну волю акторам в тому, якими саме засобами виявити ці переживання.

Тому цей психологічний театр виливався в найрізноманітніші форми, залежно від творчого поривання й здібностей режисера. Але найголовніше, сценічна форма, повинна була народжуватись з акторських відчувань, і тому Художній Театр досить хутко покинув бути театром натуралістичним; він один із перших зробив спроби умовних постав, узявши багато засобів з доби натуралізму і використовуючи їх якнайрізноманітніше до своїх постав.

Один із можливих шляхів призводив психологічний театр до того „панпсихізму", що про нього писав Андреєв, говорячи про постави Чехова. Так утворився театр „одухотворености". У Мольєрі, Шекспірі, в Гоголі також театр малював широке й повне життя, і окремі особливості авторів блідли перед загальними завданнями Художнього Театру — малювати душевне життя героїв. Ідучи цим шляхом, театр поступово прийшов до скульптурного прозорого реалізму, позбавився зайвих дрібниць, даючи лише найголовніші лінії й риси. Але поруч

з тим, театр обернувся на епічно-спокійний: він тепер слухає внутрішнє життя, що виправдує всі помилки і всі вчинки. Театр тепер виправдує життя. Це був один шлях.

Ідучи другим шляхом, театр щораз більш заглиблювався у психологічні й аналітичні властивості системи і, нарешті, зосередив усю увагу виключно на душевних переживаннях героїв. Прийшовши таким чином до Достоєвського, театр завів у п'єсу навіть читця; він читав уривки, що їх неможна було інсценувати. Інтриґа й сюжет відійшли на другий плян.

Справа в тім, що психологічна метода дуже обмежує мистецтво театру. Виставляючи, напр., клясичні трагедії, Художній Театр більш цікавився психологічними властивостями дієвих осіб, аніж трагічністю їхньої долі. Тому актори не мали трагічної моці, і всі переживання трагічних героїв він зводив на переживання наших сучасників. Замість узагальненої трагедії величних почувань, театр давав трагедії окремих осіб. Ось чому театр звернувся до Андреєва й Достоєвського. Ці автори давали трагедію в рямцях звичайного життя. Тут він міг вдячно використати ті свої засоби сценічної виразности, що зовсім не годилися для патетичних речей. Забуваючи, що переживання сучасности не могли бути переживаннями Шекспіра, психологічний театр пробував виявити театральні властивості колишніх драматургів, підводячі під них складні й психологічно вірні відчування й переживання Але там, де буяла стихійність і страсть, там ці складні сценічні підходи й тонкі почуття були зайві. Отже, Художній Театр був театром інтеліґенції й утворив форми, що в них якнайкраще відбилося сучасне йому духовне життя.

б) Естетичний театр

Поруч із сумнівами щодо натуралізму постала також думка про те, що театр не повинен „обов'язково відтворювати на кону життя". Почалися розмови про те, що такий натуралістичний театр добровільно відмовляється від права художника — виявляти своє особисте ставлення до світу, і тому ухиляється від мистецького шляху. І навіть такою тяжкою жертвою він не досягає мети; бо хоч які новини він заводить для того, щоб „бути, як життя", він задовольняє лише деякі часткові вимоги, а основні сценічні умовності так і залишаються умовностями. Відтворюючи на кону ніч, однак, жоден натуралістичний режисер не зважився залишати кін в темряві. Та інакше й не може бути, бо мистецтво театру умовне самою своєю суттю. А натуралістичний театр, усунувши одні умовності, висунув інші, і, намагаючись відтворити життя, звернув пильну увагу на дрібниці, забувши про ціле. Але й та внутрішня психологічна правда переживання, що до неї звернувся театр, теж не розв'язала питання про справжню форму театру, яка була б вільна від сторонніх домішок і базувалася б на властивостях відмінних від властивостей інших мистецтв. Суттю, вся доба російського театру, після 1905 року була добою естетичного театру, що намагався розробляти й втілювати специфічне мистецтво театру. Від життєвих відповідностей натуралістичного театру, від несвідомої й штампованої умовности XIX століття естетичний театр намагався прийти до свідомої й нової умовности й зрозуміти, в чому полягає справжнє зерно театру. Але, хоча теоретики нової цієї течії й багато говорили про те, що треба повернути театрові те значіння, що він мав у Греції, ніхто з них не міг вказати практичних шляхів до цього.

Покищо новий символічний театр відірвався від малюнків буденного життя і, замість побутових подробиць, почав малювати узагальнені

образи, виявляючи в них особисте ставлення автора до відтворюваного світу. Звичайно, старі засоби Художнього Театру були непридатні для того, щоб втілити ці образи нової драми, і тому, замість застарілих принципів натуралізму, новий театр висунув „умовну" методу постави й намагання розкрити на театрі внутрішній зміст твору. Але рівночасно умовний театр прагнув, щоб глядач жодної хвилини не забував, що перед ним актор, який грає, а актор мусів пам'ятати, що перед ним глядачі, під ногами — кін, а обабіч — декорації.

У таких перших умовних поставах, замість реалістично малювати місце дії, театр давав лише натяк на нього. Щоб показати кімнату — ставлять одне вікно, замість лісу — два дерева. Так само кількома певними рухами актори „відтворюють" різні душевні переживання й різні вчинки: замість плачу — схиляють голову; замість поцілунку рух губ, що не торкаються одна одної. Умовний театр намагався дати натяк там, де натуралістичний театр давав цілу картину; намагався збудити в глядачах творчість, щоб за її допомогою вони своєю уявою доповнили б те, що відбувається на кону. Але, висунувши цілу низку вимог і гасел, умовний театр не мав того багатства засобів, що їх психологічний театр знаходив в оточенні. Йому доводилося шукати й винаходити нові засоби інсценування. Тим то в його перших спробах було не менш суперечностей, аніж в театрі натуралістичнім, і постави його часто-густо були напівреалістичні. Та й неможна було цілком реальну людину обернути на умовну, бо в такім разі довелося б звернутися до маріонеток.

Отже, відмовившися запровадити умовність у цілім, естетичний театр мусів шукати якихось нових властивих лише театрові засобів творити на кону нове життя. І на допомогу собі театр покликав стилізацію. „Стилізувати добу або явище значить виявити внутрішню синтезу доби або явища, відтворити їхні приховані характеристичні риси, що бувають у глибоко-схованім стилі будь-якого художнього твору" — так формулює новий напрям його керівник і теоретик—Вс. Мейєрхольд. Метою театру, на його думку, повинно бути не життя змальоване в п'єсі, а світовідчування автора й режисера, що її ставить. Як бачимо, цей напрям цілковито протилежний психологічному, тому напрямові, що звертав усю увагу на правду душевних переживань кожного героя.

Наприклад, Комісаржевський ставить Островського так, щоб розкрити „владу побуту над людиною", у Фавсті — „хаос земного життя". У „Життя Людини" — Мейєрхольд дає все, наче уві сні, в „Диво св. Антонія"—глибоку іронію Метерлінка й т. інш.

Звичайно, для того, щоб розв'язати такі складні завдання, треба було мобілізувати всі „виразні засоби театру". Отже, довелося театрові звернутися до всіх споріднених мистецтв, і для нього почали працювати такі велетні живопису, як Реріх, Бенуа, Бакст, Добужинський. Але їхні твори—то вже не звичайна „декорація". Вони повинні були виявляти основний настрій дії й світовідчування, закладене в п'єсі. Віднині фарба, колір і світло повинні викликати в глядачах певний настрій і виконувати ті обов'язки, що їх виконував раніш лише актор. Наприклад, у поставі „Шлюк і Яу" настрій вибагливости відтворюється за допомогою низки чудернацьких боскетів, що тягнуться вподовж цілого кону, кринолінів, білих перук і певних декорацій, що своїми фарбами утворюють одну мальовничу симфонію. І часто-густо принцип постав виходив із принципів мальовничости. Наприклад, виставляючи „Князя Ігоря", Комісаржевський брав за взірець старо-руський іконопис, а

Мейєрхольд для „Сестри Беатриси“ брав картини раннього Відродження. Так само й розташовуючи на кону акторів, режисер брав на увагу не реальне життя, а принципи живописи й скульптури, намагаючись справити найбільший ефект і підпорядковуючи рух натовпу суворій ритмічності та музичності. Іноді він, навіть, прагнув того, щоб актори здавалися скульптурами на фоні задньої декорації.

Так само і декорація, і обстанова, і всі побутові подробиці відмінюються, відповідно основній задумі режисера, і форма речей, ліній, декорацій повинні збуджувати ті особливі почуття, що їх збуджує фарба й світло. Естетичний або стилізований театр не звертає уваги на життєву відповідність, і, бажаючи визначити ті або інші риси, режисер простісінько перебільшує їхні розміри; тому предмети в нього переображуються і набувають вигляду, що найкраще може вплинути на глядачів. Отже, в своїм підході до сценічної обстанови естетичний театр відмовився від первісного намагання давати „натяк“ на реальну річ, а утворив для кожної п'єси окремий світ, винайдений режисером.

У виставу знову завели музику; її чутно в патетичних і трагічних місцях п'єси, за допомогою музики відтворюють і зовнішні ефекти, наприклад, виття вітру, гомін голосів, прибій морських хвиль.

Нарешті, щоб досягти найбільшої виразности, перебудовують і самий кін. Постає „просценіум“—тобто перед коном утворюють майданчик, висунутий якомога далі в залю для глядачів. Це дає можливість акторові вживати тоншої міміки, давати тонші відтінки голосу й ніби знищує межу між ним і глядачем. Отже, і архітектура кону повинна була допомагати виявляти ту основну мету, що їй слугували фарби, форма, світло й звук. Отже, покликавши на допомогу музику, живопис, скульптуру, архітектуру, театр пробував утворити художньо-цільну виставу.

Але відповідно до нових вимог треба було змінити й акторську техніку, треба було винайти нові засоби гри. Для цього актор перш за все мусів звільнитися від штампів старого театру і набути тої ритмічности та музичности, без яких Мейєрхольд не мислив собі нового актора. Він вимагав, щоб актор абсолютно визволився від усіх натуралістичних відповідностей; слова його повинні падати, „як каміння в глибоку криницю“, вільно й легко. Величність трагічних переживань, зовнішній спокій при внутрішній збентеженості, найвища музичність і пластичність—ось його вимоги. І, таким чином, гра акторів, скоряючись іноді мальовничому, іноді скульптурному і завжди—ритму й музиці, часто-густо була мертвою й байдужою. Сценічний жест не відповідав життєвому і обернувся лише на знаки, що мусіли „показувати“ глядачеві переживання актора. Виводячи з наказу автора друзів, коханців, режисер повинен дати такий малюнок рухам і позам, щоб допомогти глядачеві не лише слухати слова, але й розуміти й зрозуміти прихований діялог. Жести, пози, погляди, мовчанки—визначають справжні взаємини людей.

Відшукуючи нові засоби акторської виразности, театр цілком природно звернувся до тих театрів та епох, коли театральне мистецтво досягло свого найбільшого розквіту, коли акторська майстерність була багата й різноманітна, до тих театрів, де актори „грали“, а не відтворювали життя.

Ось тоді саме й постає „Старовинний театр“ з Н. Н. Євреїновим на чолі. Суттю своєю цей театр був лише прекрасною вигадкою, бо в нім було занадто багато внутрішніх суперечностей, і він міг задовольняти лише намагання відновити вистави старих часів. Копіюючи загальну побутову поставу тих часів, театр відтворював переважно гру

акторів середньовіччя й еспанців. Перша відновилася в „Дійстві про Теофіля“ і ніжнім „Ліцедійстві про Робен і Маріон“.

Далі В. Мейєрхольд відродив пишну виставу придворного театру Людовіка XIV. Він виставив „Дон-Жуана“, оточивши актора й глядача найдрібнішими рисами доби. Завіси й рампи не було. Просценіум висувався в залю для глядачів. „Порталь, канделябри, пишний Louis XIV, патинки на м'яких килимах; стрибки, легка хода, реверанси, арапчата, що нишпорять на кону, подаючи стільця стомленим акторам, або хусточку Дон-Жуанові. Безліч танків і співоча розмова. Жести акторів були вишукано-манірні й підкреслено-умовні. Пишна неправдоподібність рухів і танок, як основа акторської гри,—ось що являла собою ця вистава.

Режисер Н. М. Форегер спробував відновити мистецтво французьких шарлатанів і вуличний фарс. Його захоплює віртуозне мистецтво зовнішньої техніки акторів-акробатів, що грають, кувиркаючись. Але над усіма цими зразками старовинного театру панує велика італійська „commedia dell'arte“, яка показала актора-імпровізатора, актора-автора, актора-співака і танцюриста, що мав безліч усяких трюків. Мейєрхольд незабаром засновує Студію, що працює на засадах „Комедії Масок“, і, таким чином, у ролі вчителя нового актора опинився повноправний, здоровий театр балагану, фарсу, трагедії й пантоміми. І тоді замість сучасного актора глибоких душевних переживань з'явився актор, що був змістом і основою театру, вільно й різноманітно володів блискучою зовнішньою технікою й багато дечого вмів.

Актор старовинного театру утворював особливий театральний образ, що від життєвого відрізнявся перебільшеними зовнішніми формами й деякою грубістю—він був сконцентрованим життям, тобто на кін переносили не всі життєві риси, а лише ті з них, що знайшли яскраву театральну форму. А саме, актор різко виділяв ту або іншу рису образу і в своїй грі зовсім не намагався ховати своє обличчя за обличчям героя, не намагався „перевтілитись“, а просто „удавав з себе“ батька, коханця тощо, і навіть перебільшував деякі його властивості. Жест також не відповідав життєвому, так само як і всі рухи. Театр цілком свідомо обертався на умовний: у фарсі актор перебільшує кумедні риси героя, а в трагедії його жести величні й перейняті достотою.

Актор старовинного театру дуже легко переходить від відтворення героїчного почуття до комедійного; він знає, що жестом і рухом можна вплинути на глядача не менш, ніж словом; і тому він, ритмічний, музичний, прекрасно володіє своїм тілом, спритний і сміливий. Усі його рухи акробатичні. Про одну із своїх реставрацій—„Арлекін, що клопочеться про весілля“, Мейєрхольд розповідає в таких рисах: „Навмисно груба буфонада в жартах, властивих театрові: супротивника вдаряють в обличчя кінчиком черевика; чарівника переодягають за допомогою традиційного ковпака й підв'язаної бороди: один одного виносить з кону на спині, б'ють один одного ломакою, одрубують носа дерев'яним мечем тощо. У всім цім панують ритмічна розміреність рухів, маски, вигуки й вереск, що з ними актори тікають з кону“.

Звичайно, основним принципом такої творчости є принцип „удавання“, і шляхом цієї творчости прямують від „зовнішнього до внутрішнього“. Його мистецтво—„самоцінне“. Воно є норма, закон і суть театру. Воно неминуче суб'єктивне й неминуче відбиває ставлення актора до відтвореного ним образа.

Отже, протягом десяти років театр виявив, яку саме ролю повинні відогравати в ньому живопис, музика й рух. Вироблювалося, витончувалося й винаходилося нові сценічні засоби у зв'язку з новим розумін-

ням театрального мистецтва. Виявилося, що існують тисячі засобів збудити в глядачів потрібні відчування. Фарби, світло, лінії, звуки й особливо акторський рух—тішать, хвилюють глядача, збуджують у нім глибокі естетичні відчування, подібно до того, як музика примушує плакати, хвилюватися лише своїми сполученнями звуків. Так само і театр—особливими властивостями своєї майстерности—рухом, жестом, звуком—безпосередньо й сильно впливає на глядача. Ось такий був зміст „естетичного" театру.

Ф. Комісаржевський в своїх поставах утворив „синтетичний" театр, тобто театр, що об'єднує всі роди й види мистецтва. Виставляючи по черзі оперу, фарси, трагедію, з танками, співами й музикою, він, однак, не міг на практиці утворити такого актора, який в одній особі сполучував би танцюриста, співака й музиканта. Не зважаючи на всі поривання до синтези, окремі функції танків, співів довелося розподілити поміж різними акторами. А „синтетична" пишнота постанови дотепна й спритна, часто густо затуляла акторське мистецтво.

Поруч з естетичним театром шукали „нових форм" і прихильники „романтичного" й „символічного" театрів—А. П. Зонов і В. Б. Сахновський. З естетичним театром їх в'язала віра в те, що „взаємини, переходи, пропорції віддалень, ритм дії, визначають зовнішній образ" вистави, але цей зовнішній образ служить для безпосередньої передачі глибоких „унутрішніх властивостей твору". І тому вони шукали нових ознак акторської гри, не запозичених від старовинного театру, а виправданих творчим самопочуттям актора.

Найбільш закінчено розвинулися принципи естетичного театру в „Московськім Камернім театрі" Таїрова. Цей театр переглянув усі основні положення естетичного театру і формулював низку нових засад, що в більшості своїй виходять з творчости актора. На цих засадах він і хоче утворити й закріпити самоцінне театральне мистецтво. І всі засоби театральної виразности в Таїровському театрі скоряються меті—найкраще з'ясувати собі суть цього специфічного акторського мистецтва.

Далі Таїров рішуче відмовляється від теорії „умовного театру". На його думку, мистецтво театру реальне, бо головний матеріял театру—актор і його тіло—реальні. Але Таїров намагається утворити не життєвий реалізм, а реалізм мистецтва, як він його називає „неореалізм.

Він усуває з театру всі метафізичні основи, і хоче користуватися лише засобами свого мистецтва. Літературний твір, музика, декорації, вбрання повинні допомагати акторові в його майстерності. І, змінюючи твір автора так, щоб він відповідав сценічним інтересам, театр утворює „свій новий самоцінний мистецький твір". Поет повинен бути помічником театру, його слугою й віддавати в його розпорядження своє вміння й свій поетичний талант.

Шукаючи нові засоби сценічної виразности, Камерний Театр остаточно реформував і кін. Бажаючи усунути невідповідність поміж двомірністю декорацій і тримірністю акторського тіла, він в основу декорацій кладе тримірні геометричні форми, що з них можна утворити найрізноманітніші будівлі. Кін, на думку Таїова, має становити ламані лінії; підлогу становить низка гострих кутів, підвищень, різноманітних драбин,—бо на них актор найкраще може виявити своє вміння володити тілом. У Камерніму Театрі декорації не малюють, а будують, і тому замість художника-маляра на кін покликано художника-будівника. Ніхто не дбає про життєву правду: перед глядачами проходить театральне життя, з театральною обстановою, з театральними декораціями і театральними акторами.

Вбрання повинно відповідати постаті актора, а музика дає і акторові, і всій виставі відповідний ритм. Навіть мова актора повинна звучати, як „музика", а щодо рухів—його актори часто-густо танцюють свою ролю.

Найкраще виявилися всі ці риси Камерного Театру в інсценізації казки Гофмана—„Принцеса Брамбіла", при чому казку взято лише, як основу, і вже на цій канві театр вишив власний мистецький твір. Декорації не визначали жодного певного місця, були фантастичні й яскраво-барвисті. Актор сполучає в собі акробата, танцюриста й співця. Мова акторів співоча, рухи вишукані. І все це буяє в ритмічнім житті.

У „Федрі", навпаки, замість бурхливої розкиданости ми бачимо скаредну зосередженість. Жести хвилюють своєю стриманістю, швидкі переходи настроїв малюють унутрішню тривогу образа. Але хоча вони й не відповідають життєвим, проте вони цілковито передають унутрішні почуття. Замість спрощеного хвилювання-емоції, ми маємо напружену волю й глибоке почуття. Страждаючи від кохання, Федра метушиться на кону, рухи її швидкі й несподівані: вона схиляється до землі, випростується, її постать з піднятими пальцями, розставленими ногами і котурнами, повертає в нашу дійсність трагічну актрису старої Греції. У цій поставі Таїров примушує актора жити глибоким почуттям, накреслює можливість знайти „знаки гри" й остаточно надає Камерному Театрові значіння „театру естетичного реалізму", „театру театральної правди".

в) Революційний театр

Революція 17 року неминуче повинна була відбитися на театрі, втягти його в свою сферу. Вона по-новому поставила питання про його призначення і вимагала, щоб він виконував невідомі раніш завдання. Доба намагалася піднести сучасний їй театр до свого рівня. Театр почали тепер оцінювати з погляду тої громадської ролі, яку він виконує; він повинен бути не дорогою естетичною іграшкою, цікавою розвагою, але повинен узяти участь в активнім будівництві й в громадськім житті країни. Однак, шляхи, що ними йшов театр до такої мети, були не лише різноманітні, але й часто-густо протилежні один одному. Він мусів розв'язати багато невідкладних питань про організацію, про форми вистави, про репертуар, про клясовий склад своїх творців. Йому доводилося будувати все заново, шукати новий репертуар, нові методи гри, нові засоби постави. Театр психологічний та естетичний обстоювали свої позиції, але деякі театральні діячі почали шукати новий революційний театр. Тут було три течії. Одна гадала, що старий театр повинен скоритися новим завданням, висунутим революцією, і під її проводом планомірно розвиватися далі. Друга течія настоювала на повнім розриві з театром, що існує. Нарешті, прихильники треті говорили, що треба взагалі відсахнутися від старого театру й перейти до „виробничого мистецтва", до „масового дійства", об'єднаного спільною виробничою метою. Такі масові дійства знищують саме розуміння „театральність", відмовляються розподіляти натовп на глядачів та акторів, бо такий розподіл суперечить розумінню колективної творчости. Отже, утворилося кілька поглядів на театр, і прихильники кожного з них намагалися своєю творчістю обстоювати цей погляд. Одна група шукала театру, співзвучного добі, базуючись на методах та прийомах сучасного театру; друга, бунтарська група, почала революціонізувати театр негайно, і, нарешті, третя група почала провадити ідею масового дійства.

Однак, усі ці різноманітні нахили були об'єднані одним—ворожнечою до сучасного театру, що не вмів спочатку піднестися до височини революції. Одних обурювала застаріліcть форм, других—застаріліcть змісту. Знову піднімалася хвиля, що вимагала виробити нові засоби сценічної виразности і реформувати той театр що є. Критика була скерована не лише проти форми театру, але й проти того, чим він дихав й чим він жив у своїх найглибших основах, тому що за тих часів „краса" здавалася непотрібною, якщо вона безпосередньо не служила справі революції, а „душевні переживання" нічого не говорили в часи боротьби й повстань.

Спочатку театр пішов шляхом усунення звичних театральних форм і почав заводити в театр позатеатральні елементи. Якщо в естетичнім театрі головним завданням було відшукати нові форми прекрасного й несуперечливого цілого, в новім революційнім театрі шукали нових засобів сценічної виразности поза звичайними засобами. І тут головним реформатором і керівником був Вс. Мейєрхольд. Але найбільшою перешкодою для народження нового театру була відсутність революційної драматургії. Стара клясична драма в кращих випадках могла бути „співзвучною" театрові революції, але не могла бути гарним матеріялом для оформлення її намагань. Тим то, спочатку театр переробляв клясичні твори, наближаючи їх до сучасности. Напр., з „Фуенте Овехуна", яка розповідає про бунт народу проти довічних гнобителів, викинули ті акти, що говорили про привабливість королівської влади, і залишили ті, що яскраво виявляли бунтарський дух. Так само й „Зорі" Верхарна в поставі Вс. Мейєрхольда набули силу натяків на сучасність. Далі і естетичну, і узаконену форму драми ламалося залежно від сучасного моменту й його вимог. Напр., дієві особи оголошували повідомлення про успіхи Червоної Армії, з Мольєрівських фарсів утворили сучасні „огляди"; „Вільгельм Тель" Шіллера з п'ятиактової п'єси обернувся на двохактову, і в цих двох актах режисер зосереджував схему цілої історії Теля, проводиря й першого бунтівника проти чужоземної австрійської влади. І однак, ці переробки були лише компромісним виходом, бо хоч як змінювали п'єсу, психологія її героїв, її побут і звичаї залишалися в рямцях авторського відтворення. Та й крім того, ці зміни не зливалися органічно з усією п'єсою в цілім. Не зважаючи на „патос", на героїчний дух, у п'єсах не було сучасного змісту. Не знайшовши співробітника й друга в драматурзі, не знаходячи п'єс, що відповідали б зміні всього ладу, театр звернувся до художників-конструктивістів, що висунули гасла „виробничости" й розпочали боротьбу проти мертвого естетизму. Тим то революційний театр висунув потребу революціонізувати форму театру, як застарілу й нездібну висловити сучасний зміст. Але для того, щоб висунути нові форми театру, треба було вивчити той матеріял, що ним оперує театральне мистецтво. Отже, революційний театр пішов шляхом руйнації звичайних форм театру з одного боку, а з другого—шляхом розкладу й дослідування того матеріялу, з якого будувалося театр. Тим то, те, що в революційнім театрі здавалося безформеністю й руйнуванням форм, у дійсності підготовлювало створення нових форм. Так утворювався новий театр, споріднений з революцією не лише своїм унутрішнім змістом, але й спільним духом протесту, гніву, боротьби, руйнування й будування. На перших кроках цього нового театру ми бачимо прагнення до аґітаційности, до театру, що справді могутньо впливає на глядача. І замість витворів старої драматургічної форми—драм, трагедій та комедій, постають п'єси, де дію повсякчас перетинають аґітаційний заклик, промова, гасло. П'єса обертається не

лише на привід до театральної вистави або виявлення театральної майстерности актора, але й на привід для мітинґу („Зорі“ постава Мейєрхольда). Аґітаційність п'єси Мартіне „Ніч“ підкреслюється гаслами на екрані чарівного ліхтаря. „Пролеткульт“, виставляючи „На всякого мудреця досить простоти“ Островського, використав цю п'єсу, як канву для цілком сучасного фарса, де герої Островського приходять, як Мілюков, фашіст, прихильниця Розпутіна й т. ін.

Ламаючи стару драматургічну форму, новий театр ламав театральну будівлю і кін, і порушував і сценічну ілюзію з її естетичними прикрасами. Кін прагне бути величезним, монументальним. Напр., в „Містерії Буф“ Мейєрхольд з'єднує кін з партером і перекидає дію в ложі. У „Зорях“ він влаштовує щось на зразок своєрідної грецької орхестри, де „хор“ у сучаснім міськім убранні своїми вигуками підкреслює те, що відбувається на кону, і сполучує кін з глядачами. В устаткуванні кону теж відбуваються зміни: рампа зникає, постає широко висунутий в залю просценіум, світло падає тепер з гори, з боків і не від софітів, а з прожекторів, при чому освітлюється не весь кін, а певні його частини по черзі. Цей характер світла різкий, неспокійний, тривожний дає відчування сучасности. Актор остаточно наближується до публіки і грає тепер здебільшого на широкім просценіумі. У багатьох випадках зникає завіса і обстанову кону змінюють на очах глядача.

Ідучи далі цим шляхом, революційний театр усуває поволі і фарби, і колір; матеріял, що з нього збудовано декорації, дерево й залізо, мусять впливати реальністю своїх сполучень. Постає щось на зразок інженерних та машинових будівель, що мають на меті одночасно дати театрові найзручнішу площу для акторської гри і своїми лініями вплинути на глядача. Іноді, як, напр., в п'єсі „Смерть Тарелкіна“, кін звільняють від усього зайвого, дія відбувається на рівній його підлозі, без жодних декорацій, і кожну річ, що є на кону, використовують для гри актора. Отже, будуючи кін, новий театр прагне утворити лише площу для акторської гри, і сполучення нових засобів сценічної виразности мало на меті викликати в глядачеві те основне відчування, що ним була перейнята ціла п'єса.

Так само і в убранні, і в гримі відбуваються великі зміни. Замість індивідуального вбрання, що визначає кожен образ, заводять спільний для всіх „прозодяг“, залишаючи для кожного образа найхарактерніші відзнаки: напр., лампаси для генерала, або мундир для імператора. У поставах Мейєрхольда актори іноді виходять зовсім без гриму, а іноді ледве накреслюють його двома-трьома характеристичними рисами.

Також і музика захоплює обшири, куди вона раніш і не заглядала: вона звертається по допомогу до автомобільних ріжків, гудків і утворює гомінку оркестру, що відбиває в собі галас великого міста.

Театр прагне сильно-впливових засобів,—напр., в „Земля дибом“ у Мейєрхольда через усю залю на кін, грюкаючи й стукаючи, виїздять мотоциклі й автомобілі. Він хоче, щоб глядач відчув ті численні й різноманітні хвилювання, які дає справжнє революційне життя, і тому в одній поставі сполучає риси фарсу й балагану з рисами величної трагедії. Так, у „Земля дибом“ з одного боку з'являється гротесковий образ імператора, а з другого—матері привозять труну з тілом забитого сина. У „Смерті Тарелкіна“ ми бачимо низку балаганових засобів і вони обертають виставу в низку глузливих і гостро сатиричних вибриків.

Фундатор „Революційного Театру“ Мейєрхольд, в усіх своїх поставах йшов шляхом утворення народньої мелодрами, театру підкресле-

ного, бурхливого, глузливого й темпераментного. Його метода—це метода реалізму речей: актор не ховає свого обличчя за гримом і прикрасами і найпростішими засобами він хоче досягти найсильніших ефектів.

Але, якщо Мейєрхольд ламає старий театр, щоб утворити з нього новий, інші режисери знаходять вихід на інших шляхах. Те, що в Мейєрхольда входить у виставу, як складова частина, або як один з позатеатральних елементів, що допомагають зруйнувати театр, інші режисери беруть за основу: це м'юзик-гол і цирк.

Цирк і м'юзик- гол різняться від театру тим, що на театрі актор лише вдає, ніби він сміливий і спритний, а там він в дійсності мусить бути таким. І тому актор прагне остаточно звільнитися від психологічних домішок і реформувати своє тіло й свою психіку. Отже, проводирям нового театру доводилося, з одного боку, шукати шляхів зрозуміти суть акторської майстерности, а з другого оновити й збагатити засоби гри, бо новий театр потребував дуже сильних засобів впливу на глядача. Знову всі режисери зверталися до тих часів, коли актор був віртуозом зовнішньої виразности, і зробили спробу дати їхнім засобам наукову підбудову.

У своїй „біо-механіці" Мейєрхольд розглядає гру актора, як роботу досвідченого робітника. Гра актора є така ж потрібна й корисна праця, як праця інших робітників. І так само він не повинен припускати зайвих рухів, повинен вміло розподіляти працю й відпочинок. В „Системі Станіславського" елемент творчого переживання має перевагу над елементом зовнішньої майстерности, тимчасом на думку Мейєрхольда найважливіше для актора є вміння володіти закономірно й виразно своїм тілом. Тим то актор мусить вивчити „механіку" свого тіла, повинен бути фізично-здоровим та міцним. „Біо-механіка" пробує розв'язати питання про акторську творчість аналогічно з трудовими процесами і знайти низку засобів, що за їх допомогою можна збудити в акторі настрій, потрібний для виконання ролі. Всупереч неперервності гри, яку вимагав Художній Театр, за Мейєрхольдом, павза—то є „відпочинок" для актора. І, взагалі, за Мейєрхольдом, гра актора не є низка переживань, а лише вміле виконання низки завдань за допомогою раніш визначених засобів. Такий актор може з великим успіхом бути і актором-аґітатором, і актором-пропаґандистом, що наближує мистецтво до трудового життя. Він може використовувати засоби балагану й цирку, бо там актори ділають на основі біо-механіки. Але слід пам'ятати, що і тут, як і в естетичнім театрі, всі засоби актора є знаки, використані, щоб викликати потрібне хвилювання в душі глядача.

Другим театральним напрямом, що намагався збудувати наукову систему акторської гри, був, так званий, „ритмометр", течія, на чолі якої стояв Б. А. Фердінандов. У своїм „Дослідно-Героїчнім театрі" він пробує надати рухам актора закономірної точної й організованої форми. Він також виступає, як супротивник „емоції й переживання". Але, намагаючись перевести точний облік робочого матеріялу, прагнучи деякої механізації акторського виконання, визначаючи, що творчий процес актора підлягає „основним законам механіки",—Фердінандов, однак, будує свій організаційний рух за законами ритму. Цей метроритм, тобто чергування ударних і неударних моментів визначає не лише слово й рух, але й унутрішнє хвилювання актора. Актор повинен вміти викликати в собі потрібне хвилювання. Автор цього напряму не винаходить нових засобів акторської гри. Він лише підпорядковує собі ті, що вже існують, виганяючи з них усі солоденькі домішки: мова його

акторів чітка й підкреслена, рухи певні й викінчені. Ритмом слів визначається ритм рухів і ритм цілої вистави.

Так у театрі переводиться низка нових спроб, що мають на меті утворити театр точний, закономірний, побудований на яснім свідомім вивченні своїх сил, здібностей і призначень. Центр ваги акторської роботи замість „відтворень" та „представлень" переноситься на безпосередню пропаґанду. Від уміння будувати образ, утворювати яскравий тип, змалювати „умовно" або „реально" життя,—мистецтво актора щораз більш переходить до вміння володіти зовнішніми даними своєї майстерности й за їхньою допомогою впливати аґітаційно на глядача. Звідси вже було недалеко до того, щоб зовсім звільнити актора від обов'язку утворювати різкий певно окреслений індивідуальний образ. І справді, незабаром постають театр м'юзик-гол І. М. Форегера й театр-цирк Ейзенштейна. У такім театрі кожен актор не лише досконало вміє володіти своїм тілом, але й в найкоротший даний йому термін викликає в глядачах найгостріші й найсильніші відчування. Тим то засоби його сценічної виразности дуже сконцентровані. Стомлений мозок і стомлені чуття глядача, що сидить у залі, можна збудити й збентежити лише сильними й яскравими засобами. Так постало „ексцентричне" мистецтво, що позначилося і на поставах Мейєрхольда балаганністю засобів, ролею виконавців і тлумаченням акторської майстерности й акторської гри.

М'юзик-гол, виконавці пісеньок, сатирики, куплетисти можуть бути прекрасними аґітаторами. В їхніх піснях відбивається все життя великого міста і може відбиватися гостра сатира й гострі дотепні нападки на неґативні боки цього життя. І Форегер насичує свої вистави піснями, куплетами, танками. Будуючи свій театр на русі, він запозичує ці рухи з життя сучасної вулиці, використовує гомінку оркестру, утворює танки, що передають роботу машин; його актори виконують комедійні ролі засобами кловнади й цирку.

С. М. Ейзенштейн у „На всякого мудреця" Островського вже зовсім замість театру заводить цирк. Рампу, лаштунки, кін знищено, і дія відбувається на своєрідній невеличкій арені. Усі предмети кону обернулися на гімнастичні приладдя, а сама „гра"—на акробатичні „нумери". Замість театральних засобів ми маємо циркові трюки, навіть ходіння над глядачами на натягненім дроті й літання на парашюті. Дію грає низка кловнів з усіма засобами, властивими циркові й балаганові.

Отже, всі спроби зруйнувати театр лише збагачували його новими засобами сценічної виразности. Той, хто найбільш намагався зруйнувати театр, Мейєрхольд, навіть утворив на кону певний реалізм і певну народню виставу—народню мелодраму. Елементи цирка й м'юзик-гола увійшли в театр, як нові засоби акторської гри, і всі заведені в театр позатеатральні елементи кінець-кінцем утворюють лише своєрідний театральний напрям.

Так у революційні роки шукали революційної форми театру, і знайшли її в широті захвату, руйнацькім патосі, скаредності фарбів, зміні звичайних сценічних форм, що серед них зароджувалися нові. Театр не вмирав, він лише відмінив своє обличчя. Однак, як і раніш, він не мав свого драматурга, на своїм кону він не чув справжнього сучасного слова, і в цім була його основна суперечність.

Слід, однак, сказати, що існували й такі радикальні течії, які вимагали зовсім розірвати з театром. Вони мислили його лише, як перехідову форму до складніших фактів життя, до складніших явищ, що їх

диктують історичні обставини. Це були прихильники „масового дійства". На їхню думку, треба було режисера обернути на церемоній-майстра праці й побуту", а актора обернути на „кваліфіковану людину"; театр повинен будувати „образи побуту й моделі людей". „Засідання, бенкет, трибунал, зібрання, мітинґ, заля для глядачів, клубні вечірки, гулянки, походи, карнавали, похорон, паради, демонстрації, виборчі кампанії, страйки, заводська праця—ось шлях виробничого театру". Цей шлях веде до знищення театру, обертаючи театр на життя. До того часу, поки це завдання не виконано, потрібний театр-плякат, театр закликів, збуджень, театр художньої аґітації й пропаґанди, театр, що організує громадську свідомість. Але й цей театр щезне, коли щезне клясова боротьба.

Прагнучи відійти від брехливости мистецтва, театрові оголосили війну і накреслили такий шлях: творцем театру мусять бути творці нового життя, тобто пролетаріят і селянство. Інсценовка судів, вироблення свого репертуару наближають театр до життя аж до того часу, поки його форми, що вмирають не зникнуть у загальнім „масовім дійстві" організованої праці.

г) На роздоріжжі

Три хвилі психологічного, естетичного й революційного театрів насичували життя російського мистецтва протягом останнього двадцятиліття. Історія театрального мистецтва є процес невпинного зростання, збагачення, обопільного впливу. Так, театральний організм невпинно збагачується й оновлюється, зберігаючи себе від застою й омертвіння. Кожна доба утворювала свій театр: інтеліґенція утворила Художній Театр і течію „психологічного театру"; невдале повстання 1905 року й захоплення філософією й формою в мистецтві—„естетичний театр"; вісімнадцятий рік і дальші за ним роки—той революційний театр, що формується ще й за наших часів. Жодна з цих течій не знищила попередньої, але примушувала її взяти до уваги те нове, що принесла вона з собою.

Основна мета майже всіх театральних течій є прагнення розкрити найтонші можливості акторського мистецтва й усіх театральних елементів. Актор, межі його можливостей, його нові засоби сценічної виразности, кін і декорація—були предметом роботи театру; кожна течія приходила до висновку, що актор є основа й серце театру, і утворювала театр реалізму, хоча і розуміла цей реалізм кожна течія на свій кшталт: психологічний театр бачив у нім душевну правду, естетичний—правду акторської майстерности, революційний—правду виявлення життя. Але в хаосі цих течій та напрямів, проте, постала низка засад, що віднині є обов'язкові для кожного театру. Ось ці засоби: 1) Кожна вистава є єдине ціле, зорганізоване вмінням та майстерністю режисера. 2) Усі додаткові елементи театру скоряються інтересам актора; живопис, архітектура, музика включаються в загальне ціле вистави, як один із елементів театрального впливу на глядача, при чому всі елементи скоряються задумі режисера й творчості актора. Живопис і музика не можуть існувати самостійно, як це було тоді, коли центром вистав були декорації, намальовані відомими художниками, що цілковито затуляли акторську гру. І задума вистави, і вся обстанова кону мусять погоджуватися з завданнями актора. На кону не повинно бути нічого зайвого, все повинно служити безпосередньому впливові на глядача. 3) Актор повинен мати всебічно розвинену зовнішню техніку. Ритмічність та музичність—найголовніші вимоги його майстерности.

Чіткість дикції, точність рухів, уміння вільно володіти своїм тілом, підпорядковувати його своїм завданням, однаково обов'язкові для актора „переживання", „емоції" й „біо-механіки". 4) Сценічний майдан треба збудувати так, щоб дати акторові найбільшу можливість виявити свою майстерність, і цей майдан повинен передавати загальну задуму вистави. 5) Форма вистави та її зовнішня будова має не менш значіння, аніж її внутрішній зміст.

Театри традиційні відчули на собі дуже сильний вплив психологічного й естетичного театрів. Саме, в їхніх стінах Мейєрхольд робив спроби своїх стилізованих постав. В Олександрінському театрі він виставляв свого „Дон-Жуана", відроджуючи пишність двору Людовіка XIV. Він малював пишні декорації, шив розкішне вбрання, утворював вишукану обстанову. „Ортей" Глюка дав можливість театрові відновити XVII ст. З „Стійкого Принця" Кальдерона зробили театральну виставу, що відбувається в кімнатах старовинного палацу. „Гроза" Островського повинна відновити атмосферу 2 грудня 1859 р., коли цю п'єсу вперше виставили на руськім театрі. У це коло втягується й Малий Театр, що пробує поставити „Недоростка" в пишних рямцях Лизаветинської доби, яка сполучала европейську культуру з темрявою й кріпацтвом. З цією поставою на кін Малого Театру приходять живопис і танок. Оперова пишнота вистав Маріїнського театру дозволяє використати вміння найкращих художників і особливо яскраво підкреслити ритм, музику, як основу вистав.

Спочатку всі ці театри нових напрямів мусіли використовувати творчість акторів старої техніки і старих засобів. І „умовний" театр, і театр Комісаржевської з його стилізованими засобами гри мусіли задовольнятися акторами, не підготовленими до нової сценічної техніки; тому постало питання про те, що кожен театр повинен утворити школи й виховувати там співзвучного собі актора.

Багато з того, що на перших своїх кроках здавалося смішним і викликало заперечення, набуло згодом прав громадянства. Особливо це можна сказати про зовнішнє оформлення вистави. Зламаний майданчик, що дає акторові волю й легкість рухів, театрально і сценічно зручне вбрання,—все це тепер нікого не дивує.

Ще за тих часів, коли умовний театр накреслював перші свої спроби, Художній Театр, відриваючись від натуралізму, зробив також спробу відшукати „нові форми". Він поставив „Життя людини" й „Драму життя" в умовних декораціях. Дія постави Гордона Креґа, що зробив першу спробу „безпредметової" декорації і „позачасової" постави, дія „Гамлета" відбувалася серед величезних просторів, обмежених чотирикутними височенними колонами; різноманітні сполучення цих колон відмінювали декорації. Залляті золотавим, або червоним, або синим кольором, вони підносилися вгору, утворювали коритари,— вони показували золочені палаці й золочені замчища, де минало життя Гамлета. Убрання не мало відбитку певної доби, і, хоча дія „Гамлета" за Шекспіром відбувається в Данії, в замчищі Ельсінор, декорації не давали жодного натяку на історичну обстанову.

Але не досить було засвоїти ці нові форми: треба було, щоб вони органічно народилися з основ самого театру, з його творчости, щоб їх виправдали інтереси актора. І одним із завдань Художнього Театру було знайти „внутрішнє виправдання" цих нових форм.

Цю роботу провадили студії Художнього Театру.

Прагнучи набути нових сценічних форм й знайти нові сценічні засоби, що дозволять акторові вийти з дрібних щоденних переживань

і прийти до глибоких і широких, студії використовують у своїх виставах засоби циркової й ексцентричної гри. І позачасове вбрання ще більш впливає на естетичне почуття глядача, аніж характеризує образ. Хлестаков у виконанні Чехова („Ревізор", постава Станіславського), зроблений в аспекті шаржу, фантастичними й перебільшеними рисами показав, що „душевну форму" великого актора можна дуже добре сполучити із зовнішньо яскравими і несподіваними формами. Перша студія виставляє в конструктивних декораціях, цирковими й ексцентричними засобами комедію Шекспіра „Приборкана гостроха". Друга студія виставляє в конструктивних декораціях низку п'єс, доводячи іноді „позачасове" та „позапросторове" тлумачення „Розбійників" та „Грози" до зайвої скрайности, бо не може пристосувати до нових форм свою давню техніку. Всередині самого Художнього Театру Немирович-Данченко засновує „Комічну Оперу" і ставить низку музичних комедій, де використовує майстерність психологічного театру для нових галузей. Його „Лізістрата" є прекрасний зразок музично-ритмічно побудованого натовпу; цей зразок одночасно погоджувався з методами Художнього Театру і по-новому розв'язував питання про сценічний майданчик.

Молодий режисер Е. Б. Вахтангов ішов у своїй роботі шляхом заглиблення основних методів Художнього Театру; у своїх ранніх поставах у першій студії МХТ він прагнув поглибити психологічну аналізу, прагнув розкрити найскладніші й найприхованіші переживання людини. У „Святі миру" Гавптмана, в „Потопі" Берґера, в „Росмерсгольмі" Ібзена, Вахтангов намагався звільнити театр від усіх непотрібних побутових подробиць, щоб він міг глибше ввійти в саму суть переживань образу. Поглиблюючи підхід до роботи, примушуючи актора що-раз уважніш вдивлятися в особливості ролі, збуджуючи в нім глибокі, підсвідомі боки творчости, він переводить його творчість від звичайних переживань до переживань творчих. Тим то актор шукає перебільшених засобів відтворити ці переживання. Тим то в „Диві св. Антонія" його герої перебільшено-жахливі, з підкресленою стадністю рухів, вчинків і почуття, з лубочними гримами. У „Потопі" постає швидкий американський темп, що допомагає вітворити людей, гроші, біржу й голоднечу. Виставляючи „Гадибук" у студії „Габіма", Вахтангов торкнувся найглибших підсвідомих почувань єврейського народу, розкрив їх у безжаліснім ритмі, в похмурих співах музики, в сумних піснях синагоги, в кошмарних танках огидливих жебраків,—він досяг того, що ці почуття почали вимагати для себе перебільшених форм втілення. У цих формах не було конструктивізму, в них не було нічого „лівого". Але вони були насичені глибиною творчих переживань і показали справжній дуже реальний, дуже конкретний побут у формах, що підкреслювали його внутрішній зміст. Тим то жест був згущений і якнайкраще виявляв звичайний єврейський жест. Тим то все страшне, що несуть з собою злидні, кинуто на кін в огидливих постатях кривих, сліпих, безруких жебраків, що кружляли в жахливім танку. Тим то кожен виконавець у зовнішніх формах бачив перш за все засіб виявити свою внутрішню силу. Поставу не пристосовували до певного місця. Але синагога була одночасно і цілком реальна, і викликала тривожні відчування, і своєю темрявою, і своїми закутками віщувала, що тут відбудуться страшні події.

Всупереч „Гадибуку", в „Турандот" були конструктивні декорації, вистава була саме грою, де актори виходили на кін у чорних фраках і бальних сукнях і при глядачах одягали нечисленні прикраси; стро-

катий плащ—на принця, біле кашне—замість сивої бороди—на старого; багата намітка—на принцесу; бідна—на рабиню. Виставу перетиналося імпровізаціями, актори розмовляли з глядачами, робили акробатичні вправи і використовували всі трюки, завойовані історичним та ексцентричним театром. Кожний актор, бажаючи відтворити казку, потребував нових засобів, щоб дати радісні й легкі форми. Отже, Вахтангов визначив іще один шлях. З пробудженої творчої гри поставали нові форми сценічної виразности.

Революційний театр, досягнувши й знайшовши спрощені й підкреслено гострі форми гри, стоїть перед питанням—чим ці форми заповнити. Театр не хоче бути лише розвагою або видовиськом, бо вони неминуче призводять або до відмовлення від театру, або до цирку. Набуваючи нових і міцних засобів сценічної виразности, збагачуючись ритмом, музичністю, звільняючись від життєвих трафаретів, виголосивши свободу творчости актора, сучасний театр перероблює в своїй глибині досягнені завойовання. Накреслюється нова доба—доба праці й роботи переоцінювання завойованого й відкидання непотрібного. Серед цієї гарячої внутрішньої роботи народжуються й куються нові течії, що прийдуть на зміну, „лише психологічному", „лише естетичному", „лише революційному театрові". Із сполучення завойованого народжується нове мистецтво. З протесту проти застарілих і набридливих засобів—новий театр. Цей новий театр чекає драматурга, що допоможе йому оформити й висловити словесно й реально те, що дало театрові минуле бурхливе двадцятип'ятиліття і ту внутрішню правду, що її народили революційні дні.

За П. А. Марковим—„Новейш. театр течения".

IX. Сучасні течії в українськім театрі

Українська театральна сучасність така ж буряна та різноманітна, як і сучасність російська. З'ясувати основні напрями її можна тільки в історичнім аспекті. Так роблять дослідники по всіх інших галузях: сучасність визначається лише на фоні минулого. Так мусимо робити й ми. І якщо російська театральна сучасність датується 1898-м роком (рік заснування М. Х. Театру), то для нашого театру за таку дату може бути 1907 р., коли М. Садовський заснував у Києві перший постійний український театр. Цей театр, будучи в своїй основі реалістично-побутовим, не ламав театральних традицій (як не ламав їх і М. Х. Театр), а лише повільно переходив до нових форм, поволеньки „европеїзувався". І як з М. Х. Театру вийшов новатор В. Мейєрхольд (1907 р.), так і з театру М. Садовського вийшов новатор Л. Курбас (1917 р.).

Отже, українська театральна сучасність починається реалістично-побутовим театром. Ще до театру М. Садовського був театр такого ж напряму: це—театр Тобілевичів (І. Карпенка-Карого, М. Садовського та П. Саксаганського), що існував від 1898 до 1907 р. Але цей театр не йшов далі п'єс І. Карпенка-Карого і його роля в еволюції українських театральних форм лежить по той бік сучасности (Див. про це: Я. Мамонтов: „На театральних роздоріжжях". К.-Х., 1925). Театр же М. Садовського був далеко рухливіший змістом і формою, куди багатіший мистецькою потенцією. Своєю цілеспрямованістю цей театр був зорієнтований на міщанство, що давало йому матеріяльну базу, та на українську народницьку інтеліґенцію, що утворювала його ідеологію (в газеті „Рада", головно). Ця подвійність

соціяльного настановлення одбивалася й на мистецьких формах театру М. Садовського. Міщанство („масовий глядач") вимагало синкретичних постав (з танками та співами) і М. Садовський мусів давати романтично-побутові п'єси, не цураючись навіть таких п'єс, як „Чарівниця", тощо. Інтеліґенція ж („передовий глядач") воліла бачити „европейський репертуар", ц.-т. давала напрям на „театр літературний". Між цими берегами М. Садовський і мусів прокладати нову дорогу українській Мельпомені.

Системою своїх мистецьких засобів театр М. Садовського належав до „театру живої людини". У більшості його вистав успіх залежав не так від ансамблю чи режисерської трактовки п'єси, як від індивідуального хисту акторів. Для цього театр мав, опріч самого М. Садовського, ще таких видатних майстрів кону, як Г. Борисоглібська, Л. Ліницька, Ф. Левицький, І. Мар'яненко й інші. Типовою формою цього театру був традиційний реалізм з певними трафаретами постав та „амплуачними штампами". Психологізм, символізм та клясицизм („Камінний Господар") у М. Садовського були більш-менш випадковими ухилами. Для таких течій український театр того часу ще не мав ні режисерів, ні акторів, ні широкого кола глядачів. І пізніш ми не мали такого театру, що репрезентував би собою „психологічний напрям": вистави з психологічним ухилом відбувалися (і відбуваються донині) майже по всіх українських театрах, але жоден з них не набув типових ознак „театру переживань". (Найбільше шансів мав на це „Держ. Драм. Театр" 1918 р. за режисурою О. Загарова). Отже, „психологічний театр", як одна з типових театральних форм, на українськім ґрунті не розвинувся, дарма, що наша драматургія висунула для цього театру таких видатних майстрів, як В. Винниченко і Л. Українка.

Друга типова форма сучасного театру в українськім театральнім житті репрезентується лише „Молодим Театром" (1917—1919). Це т. з. е с т е т и ч н и й т е а т р. Незадоволення театром М. Садовського породило серед молодого українського акторства думку про новий театр, що був би провідником нових мистецьких принципів. Ця думка з'явилася ще року 1916 (студійна робота Л. Курбаса), а реалізувалася лише р. 1918 у формі товариства на вірі „Молодий Театр" у Києві. За короткий час існування (до весни 1919 р.) цьому театрові судилося відограти дуже велику ролю в нашім театральнім житті. Це був перший український театр, що не тільки одмежувався від національних традицій, але і в европейських мистецьких напрямах шукав своєї власної дороги. Певна річ, що за такий короткий час, та ще серед буряних подій, „Молодий Театр" не виявив своєї мистецької фізіономії з повною виразністю—він так і лишився в нашій пам'яті театром шукань, театром різноманітних експериментів. І не в певних мистецьких досягненнях історична роля цього театру, а в тих дужих молодих імпульсах, що кинув він у наше мистецьке життя, і в тім революційнім темпі, що надав він нашому театральному розвитку.

У чім же полягала ідеологія „Молодого Театру" і з якими методами та засобами підходив він до розв'язання своїх проблем? У статуті його ясно зазначається лише бажання молодих акторів „европеїзуватися", а щодо інших намірів, то їх висловлено в дуже загальних виразах і вони мало з'ясовують настановлення молодого товариства. Далеко більший матеріял подається в „маніфесті", що був проголошений в „Робітничій Газеті" (1917 р.) і в інших статтях Л. Курбаса, головного керівника цього театру. (Див.: „Літ.-крит. альманах", К. 1918 і „Мистецтво", К., 1919, ч. 1). Як кожен новатор, Л. Курбас виходить з заперечення

сучасного йому театрального мистецтва. Література,—писав він,—заволоділа театром і стратила театр і актора. Жест, слово і всі інші засоби акторського мистецтва загинули, а лишилася сама „життєвість", як ілюстрація до літературних сантиментів та гримас. Але мистецтво—не ретушування пригоди, а самобутнє світовідчування та індивідуальна передача її. Мусимо або погодитися з цим, або викинути актора з кола митців і поставити його поруч з імітатором підміського кабаре, як це доводив Герман Бар.

Отже, на сучасну театральну кризу Л. Курбас дивиться (1918 р.), як на явище мистецького життя, і не підходить до нього з соціяльним критерієм. Вихід з цього становища він бачить теж у самих мистецьких засобах. Театр мусить відродитися не через літературу (репертуар), а через актора та режисера. Творча індивідуальність актора—от на що мусить орієнтуватися новий театр. Серед сучасних обставин театр може бути експериментальним. Він мусить вибирати між символізмом, як найвищим виразом наших духовних поривів, і класицизмом (давніх греків або В. Шекспіра), як протилежним культом фізичної краси та сили. Поміж цими смугами лежить десь синтеза, що мусить бути стилем нашого часу.

Так писав Л. Курбас в-осени 1918 р., перед початком сезону, а навесні 1919 р. він робить підсумок минулому сезонові і додає до своїх попередніх поглядів дуже важний корективъ: форма життя,—каже він тепер,—задушила актора, а тому господарем у театрі є тепер режисер, як культурніший і багатіший мистецькими можливостями. Виходячи з цього становища речей, Л. Курбас гадав, що „Молодий Театр" надалі мусить буди театром режисера. Такий погляд суперечить попереднім думкам про індивідуальність актора. Це, між іншим, підкреслив і один з акторів „Молодого Театру", С. Бондарчук, що передбачав розпад між акторами й режисурою цього театру (див.: „Мистецтво", 1919, ч. 3). Невідомо, чи був би цей розпад чи ні, якби „Молодий Театр" не ліквідував перебіг зовнішніх подій.

Як бачимо, в теоретичних підходах Л. Курбаса є багато рис, дуже характеристичних для ідеологів естетичного театру, зокрема для Н. Євреїнова: визволення театрального мистецтва від літератури, самобутня культура актора і т. ін. „Естетичним" був „Молодий Театр" і в своїх поглядах на театральну кризу, в ігнорованні соціяльних факторів, що спричиняються до мистецьких явищ. Натурально, що настановлення цього театру, було на молоду інтеліґенцію, яка захоплювалася „европеїзацією" та боротьбою з традиційним „україножільством".

Не зважаючи на рішучість своїх принципів щодо заперечення традицій та практичного виявлення нових форм, „Молодий Театр" de facto, як це зазначав сам Л. Курбас, часто йшов на компроміси. До цього змушували його „матеріяльні обставини". Поруч новаторських постав, як „Цар Едіп" Софокла, „Горе брехунові" Ф. Грільпарцера, „Іван Гус" Т. Шевченка тощо, давалося п'єси В. Винниченка („Гріх", „Чорна пантера"), М. Гальбе („Молодість"), Ю. Жулавського („Ійоля"). У цілім репертуар „Молодого Театру" характеризується надзвичайною різноманітністю так літературних напрямів, як і театральних стилів: мабуть, не було таких театральних форм—від класичних трагедій до сучасних буфонад,—що їх не демонстрував би „Молодой Театр". Це пояснюється не тільки „матеріяльними обставинами", а й самим характером цього театру: він не мав готових шабльонів, а сам вишукував свій шлях, свій стиль, і тому цікавився кожною театральною формою. Певна річ, що одні експерименти давалися „Молодому Театрові" в більшій мірі, другі

в меншій, і навряд чи можливо визначити, що було найхарактернішим в його поставах поза цим різнородним експериментализмом, на якій формі він міг би зосередитися в майбутнім з найбільшим успіхом.

„Молодий Театр" був яскравим огнищем української театральної культури, і багато видатних режисерів та акторів наших днів мають початок свій в цім театрі. І все ж таки, коли порівняти з Росією, то це була досить бідна репрезентація театрального естетизму. І теоретично, і практично цей напрям не розгорнувся широко, не зважаючи на видатний хист та енергію Л. Курбаса і його співробітників. Кажуть—„один в полі не вояк". А „Молодий Театр" був один серед безмежного моря нашого національного рутинерства. На сьогодні ми не маємо жодного українського театру з естетичним напрямом. Але це не значить, що „Молодой Театр" не мав наступників. Подібно до того, як російський театральний естетизм виховав (формально) найвидатнішого представника революційного театру (В. Мейєрхольда), так і наш „Молодий Театр" є попередник сучасних театральних форм. Культура актора, режисерська робота над п'єсою, розуміння театрального стилю—початок всього цього й іншого—в „Молодім Театрі". Але неможна погодитися з Л. Курбасом, коли він каже, що „Молодий Театр" накреслив усі формальні можливості, що вже зараз є дійсність в українськім театрі". („Глобус", 1925, ч. 5). Це—перебільшення: сучасна українська театральність не вкладається в експерименти „Молодого Театру" і найкращим доказом тому може бути театр „Березіль".

Український революційний театр зародився 1920 року в Києві, заходами М. Терещенка. Це був „театр ім. Г. Михайличенка", що, за офіційними звітами, мусів бути лябораторією для запровадження в життя мистецьких принципів, вироблених „Центро-Студією" під проводом того ж таки М. Терещенка. Року 1925 цей театр з експериментального перетворюється на виробничий і пересувається до Одеси [1]).

Другий представник революційного напрямку в українськім театрі є мистецьке об'єднання „Березіль" (МОБ), що його заснував Л. Курбас у Києві в березні 1922 р. Од студійних робіт перших років свого існування („Гайдамаки", „Рур", „Газ" і ін.), що демонструвалися лише від часу до часу, „Березіль" поволі переходить у репертуарний театр з революційно-експериментальним напрямом. Р. 1926 „Березіль", визнаний за авангард українського театрального життя, закликають працювати до Харкова.

Опріч двох зазначених театрів, революційні форми театральности демонструють також і інші українські театри (в Харкові, Полтаві, Катеринославі й ін. містах). Але постави цих театрів, за малим винятком, лише вар'юють і популяризують форми, виявлені Л. Курбасом або російськими революційними режисерами. І тому, коли кажуть за український революційний театр, то називають лише М. Терещенка і Л. Курбаса з їхніми співробітниками.

Як же розуміють наші революційні театри свої завдання і в яких формах виявляють їх? З'ясувати це в точних і виразних формулах досить важко через те, що український революційний театр, як і російський, ще не зупиняється на будь-яких усталених формах, і кожен сезон його—то новий творчий етап. А крім того, в наших руках немає і всіх матеріялів, що на підставі їх можна було б дати точне визначення цього найновішого напряму в нашім театральнім житті. Таким матері-

[1]) За постановою відділу мистецтв, театр ім. Гната Михайличенка зачинено. М. Терещенка, керівника театру відряджено до Одеси з наказом утворити там театр. З керівником перейшли до Одеси й деякі актори цього театру. (Із слів Марка Терещенка).

ялом мусить бути фактична робота зазначених театрів, а не міркування про цю роботу керівників її чи людей сторонніх. Покладатися на ці міркування неможливо через те, що між заміром і виконанням може бути велика дистанція, а наші рецензенти (і не тільки театральні) майже завжди висловлюються в межах певних трафаретів, що утворюються коло популярних імен або організацій.

Певна річ, що своєю цілеспрямованістю українські революційні театри нічим не відрізняються ні від російських театрів, ні один від одного: вони хотять обслуговувати революційний пролетаріят, хотять разом із ним будувати нову культуру, нове життя. У брошурі М. Терещенка „Мистецтво дійства" (К., 1921) говориться, що мистецтво кожної доби утворює панівна кляса; воно має свій ритм, органічно зв'язаний з характером виробництва. Ритм фабричного робітника або селянина цілком відрізняється од ритму банкира або дипломата; звідси мусимо виходити в наших мистецьких шуканнях. Перед сучасним артистом стоїть велике завдання: „відчути ритм сучасности й стати піонером нового мистецького життя". Цей ритм—у боротьбі пролетарських мас, у творчих змаганнях робітничих колективів. Не менш чітко визначається клясова спрямованість в „Платформі мистецького об'єднання „Березіль": „МОБ"—це громадська організація, перейнята клясовою ідеологією пролетаріяту, в своїй тактиці координується з Компартією і бореться за здійснення ідей соціяльної революції, зокрема за комуністичну культуру".

Виходячи з цієї спрямованости, і М. Терещенко, і Л. Курбас цілком одкидають сучасний буржуазний театр в його традиційних і модерних формах. Але в позитивній роботі, в будуванні нових театральних систем вони йдуть нарізно, кожен своїм шляхом.

На думку М. Терещенка, актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від панування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати вільним творцем і організатором свого мистецтва, подібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичнім суспільстві господарем виробництва. Це значить, що актор мусить бути універсальним артистом, ц.-т. автором, режисером і всім іншим, що потрібно для театрального дійства. Цим універсалізмом не тільки визволяється актор, а також радикально перетворюється і сама істотність театрального мистецтва: актор робиться виразником власних думок і настроїв, бо він сам творить дію, а не лише передає те, що написано автором або композитором і розроблено режисером. Тільки такий актор може бути дійсними артистом, бо він сам накреслює собі завдання, а не підходить до свого мистецтва з чужими думками й образами, як це робиться досі по всіх театрах. І тільки в такім новім театрі артист щиро переживатиме своє дійство і ніколи не говоритиме фалшивими шабльоновими інтонаціями.

Щодо самого будування колективного театрального дійства, то воно відбувалося в „Театрі ім. Г. Михайличенка" нібито таким чином: у колективі одшукується й фіксується певна тема (ідея, задум); потім розробляється плян і архітектоніка зафіксованої теми; далі йде ритмічна фіксація, ц.-т. з'ясування в графічній формі різних ритмічних напружень. Після цього беруться за виявлення ритму засобами різних мистецтв, і тут актор може вільно інтерпретувати кожен момент ритмічної схеми. З цих індивідуальних робіт режисер-конструктор будує суцільну театральну композицію, готову до вистави. До ритмічної схеми пристосовується і просторова конструкція вистави: вищі та нижчі підставки відповідають більшому чи меншому напруженню ритму

(М. Терещенко. „Театр мистецтва дійства". Див. журн. „Черв. Шлях", 1923, № 3). Таким способом утворено цілий ряд експериментально-революційних композицій: „Перший будинок нового світу", „Небо горить", „Карнавал" (за Р. Роланом), „Універсальний Некрополь" (за І. Еренбурґом й інш.). В основу цих композицій завжди покладалося психологію колективу й сучасний рух життя; все, що виходило за межі колективних інтересів, одкидалося, як елемент несучасний і нетеатральний. Сюжети й динаміку композицій часто одсували (може мимоволі) на задній плян лірично-пластичні моменти.

У теоретичних міркуваннях М. Терещенка, перш за все, багато загальних фраз „про нових людей і нові світи", що ні до чого не зобов'язують, і ще більш таких непевних виразів, як „експеримент космічности", „ритм сучасности" й т. ін., що самі по собі ні в чому не можуть переконати. Надто легковажно поводиться М. Терещенко і з театральною культурою своїх попередників та сучасників, коли пише, наприклад, що В. Мейєрхольд та інші лише „перетрушують старе барахло під різними соусами" (sic!). Та ці негативні риси—лише дрібниці, що декому можуть навіть імпонувати й подобатися. У міркуваннях М. Терещенка є органічний дефект, що ставить під знаком запитання всю його теорію „колективного мистецтва дійства". В основу цього дійства, як ми бачили, покладається творчу ініціятиву кожного актора, а режисер мусить лише компонувати те, що утворюється окремими акторами. Коли так, то одне з двох: або перед нами—театр акторської індивідуальности, і тоді нема чого говорити за „колективну методу", або ініціятива актора—лише фікція, що за нею ховається справжній творець дійства—режисер, і тоді треба викинути з полемічного арсеналу всю бутафорську зброю, що боронить цю фікцію. Під великим сумнівом залишаються і такі тези М. Терещенка, як „ритм доби" або „ритм виробництва".

„Театр ім. Г. Михайличенка" мав своїх апологетів і своїх ворогів. Перші з великим захватом писали про винайдення нових організаційних форм у цім театрі, що мусять визнаватися „колосальним придбанням нашого часу" і „великим теоретичним завоюванням" навіть у разі невдачі перших практичних спроб. (Див. „Жовтень", Х., 1921, стаття Avanti). Другим же було навіть незрозуміло: чому цей театр називається пролетарським, чому тут кажуть про революцію і комунізм? „Ні в угрупованнях, ні в рухові, ні в колективній деклямації на жодну мить не тремтить революційний дух, не горить революційна пожежа. Нудна, набридла ще в дореволюційні часи декаденщина і більш нічого". (Див. „Комуніст", Х., 1922, № 170). Між цих полюсів лежить десь об'єктивна значність роботи М. Терещенка та „Театру ім. Г. Михайличенка".

З іншими засобами й методами виступив „Березіль". Виробнича ідеологія його, коли можна так висловитися, репрезентується статтями самого Л. Курбаса (див. журн. „Барикади театру", К., 1923-24, статті в журн. „Глобус" і інш.). За чотири роки свого існування „Березіль" пройшов кілька творчих етапів, що їх тичинами були такі постави, як „Гайдамаки", „Газ", „Джіммі Гігінз" та ін. На перших своїх кроках (до „Джіммі Гігінза") „Березіль" був ближчий до естетичного напряму, ніж до революційного. І в „Гайдамаках" Т. Шевченка, і в „Газі" Г. Кайзера головний інтерес вистави—в ритмічних рухах, у стилізованих фарбах і лініях, у майстерних композиціях масових сцен, у синтезі різних мистецтв. У цих поставах Л. Курбас продовжував роботу, „Молодого Театру" і виявив могутній, самостійний талант режисера, що ним може пишатися український театр.

Далеко менше самобутности в дальших кроках „Березоля“ і самого Л. Курбаса. Заперечення естетизму та психологізму, спрямованість на техніку, як „патос доби“, заміна реальних виявлень людини механізованою фактурою, боротьба з театральною ілюзорністю, конструкція без жодних натяків на подібність до реальних речей, кіно, цирк і т. д.,— все це і в теоретичних формулюваннях, і в практичних виявленнях „Березоля“ дуже наближається до російських лівих театрів (зокрема до театру В. Мейєрхольда). Певна річ, що в даним разі може бути мова не про голе копіювання готових зразків, а лише про загальний напрям революційних театрів Радянського Союзу. На фоні цих загальних принципів Л. Курбас і інші режисери „Березоля“ виявляють часом дуже велику винахідність, але сама система театральних засобів „Березоля“ на цім етапі нічим не відрізняється від системи В. Мейєрхольда.

Будь-що-будь, революційні форми театральности в „Березолі“ виявилися далеко чіткіш та яскравіш, ніж в „Театрі ім. Г. Михайличенка“. Правда, в теоретичних положеннях Л. Курбаса теж іноді трапляються такі ребуси, як „перетворення“, що не може допустити „безперестанної ритмічної текучости театру“, або загальна фразеологія, що дуже мало говорить за дійсний стан речей: „Березіль“ за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність і т. д. (А хто ж проти цього?). Але Л. Курбас не плутається між „ініціятивою актора“ і „колективною методою“ і одверто одводить режисерові ту ролю, що надається йому самою природою умовного театру. Що ж до техніки, до майстерности, то й тут „Березіль“ дуже хутко побив всеукраїнський рекорд і завоював загальне визнання.

Крім двох розглянутих театрів, революційний напрямок, як зазначалося, в більшій чи меншій мірі виявляється і в поставах інших українських театрів: „Театрі ім. І. Франка“ (в поставах Б. Глаголіна), в „Театрі ім. Т. Шевченка“ й ін. У цілім же революційну форму театральности репрезентує сучасний український театр досить широко. На великий жаль, ця течія часто демонструється лише зовнішніми своїми ознаками, без засвоєння основних принципів.

Я. Мамонтов. Журнал „Нове Мистецтво“, 1926 р. №№ 18, 22.

X. Експерименти в царині нового театру XX ст.

1. Загальний напрям буржуазної драматургії і форми театру

Якщо ми поглянемо на розвиток західньо-европейського театру за останні двадцять років, ми перш за все побачимо два характеристичні явища: з одного боку, ми бачимо прагнення до монументального стилю, наприклад, спроби синтезувати цирк і театр кону (Райнгардт), з другого боку, яскраво визначається поривання до інтимного театру. Обидва прагнення пояснюються внутрішньою й формальною кризою буржуазного театру, театру кону. (У німецькій театральній мові існує дуже гарний вираз для цього театру: „Guckkastentheater“—театр на зразок стереоскопу). Ми зараз не можемо докладно розглядати загальний розвиток буржуазного театру; досить буде сказати, що цей розвиток прямував стежкою індивідуалізації драматичного ідейного матеріялу, а формально— в межах можливостей театру підмістків, що його замикає кін.

Театр буржуазної доби, що, як каже Адам Мюллер, „стоїть між церквою й ринком“, цей театр повинен буде вирішити—чи буде він ринком драматичної фантазії, як цирк, який є форма драматичного дійства в найширшім розумінні цього слова, форма, в якій амфітеатральна

форма суворо клясичного театру може сполучитися з сучасною формою всілякої буфонади,—а чи він обернеться на „храм чистого драматичного мистецтва“, що, починаючи з ерлебенсстилю (стиль переживань) театру Брама, поступово перейшло до цілковитої індивідуалізації драматургії, кону і т. ін., щоб замість зовнішніх реальних дійств драми вивести внутрішнє метафізичне дійство людської душі. Перше завдання виконав Райнгардт, друге виконує інтимний, або камерний театр.

Райнгардт не винний в тім, що йому пощастило зробити лише кілька сенсаційних постав, і більш нічого. Тут винна буржуазна ідеологія, яка не могла створити нічого монументального для свого монументального театру. Глядач Райнгардтівського цирку, цирк-театру, стильтеатру, міг дивитися на поставу з дивуванням, але відчути її, розчинитися в ній він уже не міг. Не міг тому, що сучасна доба не висунула цих різних стилей Райнгардта в цілім. Глядачеві було близько лише „всевідання“ Райнгардта, тобто його безмежна анархічна індивідуальність, яка могла пристосовуватися до всіх стилів. Монументальний стиль цирк-театру незабаром втратив життєвий інтерес; публіка бачила в нім лише сенсацію, яка за кілька постав набридла; і все, що залишилося в пам'яті глядача,—це головокружний блиск прожекторів, різних сценічних ефектів, ритмічних рухів, вигуків мас, як розпорошені явища, взагалі глядач пам'ятав лише саме те, що зветься Райнгардтівським стилем.

Отже, Райнгардтівська доба буржуазного театру не дала жодних істотних наслідків, жодної єдности певного стилю.

Зовсім інакше стоїть справа з інтимним театром. Тут формальні досягнення зовсім невеликі. Кін інтимного театру навіть, зважаючи на свою архітектуру, повинен звузитися й стреміти до найдосконалішої образности (картинности), а актори повинні прагнути найбільшого вдосконалення індивідуальности. Інтимний кін зосередився на обробці дрібниць інсценовки й на єдності даної постави. Цю єдність конструювалося в різних стилях. Були, наприклад, інтимні театри в реалістичному, імпресіоністичному стилі і з стилізованою інсценовкою. Але всі ці різноманітні стилі мали спільну рису: вони всі прагнули сильно й яскраво виявити індивідуальність людини, і як найвдосконаленіш відживити аналітичну методу драматургії, тобто ту методу, що, починаючи з Ібзена й закінчуючи метафізичним та містичним верхів'ям, Метерлінком та Клоделем, зруйнував усі сценічні можливості старого, клясичного театру.

Але інтимний, камерний театр має ще одну визначну рису: кін і драма тут цілковито розійшлися. Райнгардт із своїм цирком ще звертав увагу на драму, і цей стиль драми визначав у нього стиль постави. Отже, хоча Райнгардтівський театр і не мав ще певного єдиного стилю, він ще зберіг єдність драми та кону. В інтимнім театрі цього немає. Тут єдність постави, що її розуміли, як „стиль режисера“, завоювала всю владу на кону, і заступила єдиний стиль драми й постави, режисера й драматурга.

Це явище є наслідок ось чого: протягом останніх 20—25 років, після марних блукань театру й драми, викристалізувався остаточний певний тип буржуазної драми, але одночасно не пощастило зорганізувати відповідного типу кону й театру для цієї драми. Камерний театр та інтимний кін—це лише перероблений тип мішаноклясового театру, що утворився з старого театру за допомогою деяких реформ, і що, йдучи шляхом загальної індивідуалізації, набув такої самостійности, яка мусіла призвести до розколу драми й кону.

Це буде ясніш, коли ми розглянемо істотні наслідки буржуазного театру, тобто якщо розглянемо найглибшу проблему буржуазної драматургії.

Ось як поставили це питання нові буржуазні драматурги:

„Драма—це дійство. Але дійство не звичайне, а „святкове". Святкове дійство, що в нім перед нами—перед колективом глядачів—постає сучасна людина". Отже, для того, щоб визначити характер нової драми, ми перш за все повинні визначити, що таке сучасна людина.

На це питання наші драматурги відповідають не просто позитивно, а починають з аналізи людини в античній драмі. (Підкреслюємо—людину не античного суспільства, а людину з античної драми). Вони роблять висновок, що сучасна людина зовсім не така, якою був герой драм Арістофана або Софокла. Після цього дотепного зауваження вони пояснюють і те, чому ця людина інша, а саме: на їхню думку, в античної людини не було характеру. Характер, мовляв, це явище нової европейської культури. (Підкреслюємо: характер взагалі, а не буржуазний характер, як то слід було сказати, не властивості міщанина капіталістичної доби). Ось цей характер і є не що інше, як „форма душі", і саме така форма, до якої свідомо прагнула нова людина". Прагнула вона тому, що хотіла невідомому й навіть „жахливому" хаосові життя протиставити певний вірний „центр" для індивідууму.

Тепер уже цілковито ясно, що таке „нова драма" і якою вона повинна бути. Якщо центр людського життя—характер, очевидно й драма сучасної людини повинна відбуватися лише в цім центрі, лише в „людській душі". Це—з одного боку.

А з другого—відповідаючи на запитання, що саме повинно відбутися для того, щоб зародилася драма (тобто „святкове дійство"), наші драматурги відповідають таке: характер—це постійна, стала форма людської душі, і твердий центр у постійнім хаосі; життя—це „хаос", а в нім стоїть людина із своїм центром, перебуваючи отже постійно у ворожім собі русі; тим то ясно, що кожний характер має в собі зерно трагедії. Треба лише виявити це зернятко, і ми матимемо драму.

Але справа на цім ще не закінчилася.

Постає ще одне питання: „А що ж таке життя? Що це за такий „хаос", що проти нього людина утворила свій „центр?" Звичайно, життя-хаос міститься також у людській душі, і в людській свідомості, і в досвіді. Отже, коли характер відокремлюється з загальної форми людського духу, цей самий процес уже обертається на драматичне дійство, де людська душа, втілюючи одночасно і центр, і хаос, бореться проти самої себе.

„У кожній справді новій драмі,—каже один з теоретиків нової буржуазної драматургії, Б. Балаж,—відбувається ось що: внутрішній характер і чистий дух становлять опір суперечностям конфлікту, і таким чином виявляють себе. Бо ми лише тоді дізнаємося, що в глибині своєї душі „хтось" є справді „хто", коли дізнаємося, хто або що ворогує з ним в його душі. Змалювати й відживити душу можна лише через її внутрішню боротьбу. Кінець-кінцем, ось нова драма".

Цей принцип, виявлений більш або менш, ми можемо спостерігати в драмі всіх суто-буржуазних драматургів, від Ібзена, Вайлда, Стріндберґа, Метерлінка до Ойленберґа й Ведекінда.

Тут виявляється певний напрям, певна мета, певна філософія й все, що має свою певну форму: форму дійства, що відбувається в діялогах;

в символічнім, або індивідуально-асоціятивнім, або філософськім значінні слів, тобто в їхнім абстрактнім змісті; і, нарешті, шляхом перемоги індивідуально-літературно-етично-естетичного елементу драми над колективним принципом, наприклад, античної трагедії.

Іншими словами, шлях нової буржуазної драматургії вів щораз ближче до чистої літературної форми, і щораз далі від реальних форм театру й кону.

Одночасно кін, що завдяки визначеності своїх законів, не міг пристосуватися до літературної метафізики нової драми, своєю чергою пішов уперед, щоб наздогнати добу. Але шлях кону лежав паралельно шляхові образотворчого мистецтва. Ось ґрунтовна причина того розколу, що постав поміж драмою й коном. Ось чому режисери утворювали для аналітичної й символічної драми імпресіоністичну поставу. Характер—це справа літератури й автора, а постава—справа режисера й актора.

2. Шляхи розвитку

Таке було становище за 900 років; на такім ґрунті зростали „революційні драми" й „революційний кін". Від цієї доби йдуть різноманітні спроби режисерів й драматургів, головно, в Німеччині, що ставлять собі на меті ґрунтовно перебудувати театр.

У царині сценічних постав режисери-революціонери знайшли цілу низку заперечень і консерватизмів, що обернулися раптом на непереможні перешкоди.

У цілім ці суперечності зводилися до проблеми сценічної „ілюзії", тобто метафізичних взаємин між сценічним дійством і відчуванням глядачів. Чи треба згадувати, що корінним принципом клясичного, академічного, натуралістичного, реалістичного і, навіть, імпресіоністичного кону є ілюзія „присутности", ілюзія того, що всі метафізичні елементи, які виконується за допомогою драматичного дійства (гнів, радість, страх і т. д.), існують тут не лише, як форми сценічного виразу, а як метафізичні форми драматичної дійсности. Помилковість цього „театру ілюзії" та різних його форм виявилася поступово й саме в міру того, як розвивалася капіталістична промисловість і капіталістична цивілізація. Новий режисер, вихований на нових взаєминах нової доби, знайшов такі категорії суперечностей:

а) Питання виміру

Ось як стоїть справа в цій царині: кін сучасного театру з його підмістками, з його скринькоподібною формою, з глядачами, що сидять на однім місці перед ним, і тому бачать дійство з одного боку; цей кін, з погляду проблеми стилю, має рельєфний характер, тобто з характеру кону ясно, що кожна театральна постава повинна йти на площині, бути двохмірною, а не провадитись в тримірній площині, як то було досі. Це—перший крок до того, щоб успішно уснути внутрішні суперечності сучасного театру.

Першу спробу в цім напрямі зробив Мюнхенський художній театр: він збудував кін три метри звглибшки. За ним потяглися й деякі режисери Заходу. Однак, наслідок був не зовсім задовільний, бо й на „двохмірнім кону" актор, жива людина, що рухається, залишився тримірним, хоча всі його рухи й були стилізовані. А з другого боку, між триметровим і, припустім, двадцятьметровим коном, з погляду виміру, по суті, жодної різниці немає. Різниця лише в тім, що старий кін

поривався до ілюзії більш-менш дійсної, а новий кін—до ілюзії чистої картинности: і тут, і там ілюзія; і тут, і там фалш.

Отже, ця спроба не розв'язує питання про ілюзію. І „революційний" театр підійшов до питання з другого боку.

б) Питання про взаємини актора й декорації

Суперечності ілюзійного театру в цім питанні яскраво виявилися вже в натуралістичнім стилі: жива людина й мертва матерія полотняних куліс і „архітектура".

Про стародавній кін з софітами нема чого й казати. Уже реалістичний та імпресіоністичний театр зробили все можливе, щоб притупити гостроту цієї суперечности; але вони не могли відмовитися від принципу ілюзії, і тому їхні реформи швидко втратили значіння. Навпаки, „революційний" режисер, що з формального боку цілком зрозумів становище, одкинув ілюзію, щоб врятувати співвідношення актора й кону.

Перед ним одкрилися дві можливості: або перейти до маріонетки, в якої актор запозичує механічні форми рухів ляльок, замість живих форм людського руху, тобто пристосуватися до мертвої матерії декорації, або перейти до скрайньої стилізації сценічних декорацій.

Звичайно перша метода була придатна лише для деяких форм постави, бо характер стилю маріонетки має в собі елементи шаржу. Довелося облишити цю методу і звернутися до другої.

Тут можна спостерегти такі етапи розвитку проблеми.

Переворот починається найрадикальнішою поставою: знищити всі форми старої системи декорації. Але така вимога теорії на практиці зустріла великі перешкоди. Вже не кажучи про громадські причини, що виходять від публіки, сама драма обернулася на найконсервативнішого ворога „сценічної" революції. У нормальних умовах розвинення кону й драми йде спільним шляхом, але ми вже згадували про те, що драма й кін на ті часи різко розійшлися. Наслідком цього розколу було те, що в „революціонерів" кону руки були зв'язані, бо драматичний матеріял не давав їм можливости перетворити теорію на практику. Отже, з самого початку довелося йти на компроміс.

в) Проблема живопису на кону

Компроміс полягав у тому, що, замість знищити всі форми декорації, довелося облишити лише натуралістичну, реалістичну й академічну її форми. Почали розвиватися різні експериментальні театри, і в центрі уваги їхньої постало питання декорацій.

Взагалі, мета кожного такого театру є стилізація кону—чисто мальовниче питання, джерело якого—наповнення простороні, як „психічного місця драматичного дійства".

Це наповнення здійснювали за допомогою декоративних площин, що являли собою елементи сценічної композиції. Перед нами знову погляди живопису.

З чого саме утворювали ці площини,—з стилізованих стін, чи з просто стилізованих куліс, чи з кольорового сукна,—це не мало значіння. Важливо було, щоб вони утворили єдність композиції не мали жодного відношення до змісту драми. Кін стилізованих площин розв'язав питання і простороні, й часу,—так гадають прихильники цього кону. Тим то він і з формального боку повинен піднестися в метафізичну сферу „чистого" мистецтва. Отже, площини й композиція нічого не відбивають; вони за

допомогою естетичного й естетично-психічного впливу є просто „метафізичні закони“ „метафізичного змісту драми“. Взаємовідношення площин повинно дати те ж саме відчуття, що й драма. Отже, кін—вже не просто собі рямці для дійства, або ілюстрація драми, як в старім театрі, а самостійний естетичний фактор театральної постави.

Тут ми спостерігаємо характеристичний естетичний принцип буржуазного мистецтва занепаду. За цим принципом унутрішня оцінка всякого художнього явища повинна виходити з цього самого явища, без допомоги будь-яких зовнішніх заходів та законів. А якщо підійти до цього питання ще ближче, тоді виявляється, що звідси залишився один лише крок до розуміння експресіонізму.

І справді, наступний етап розвитку кону—експресіоністичний театр.

3. Експресіоністичний театр

Теоретики експресіоністичної драматургії, згідно із своїм „експресіоністичним світоглядом“, який прагне „світової єдности“, почали перш за все з боротьби проти розриву поміж коном і драмою. Тим то ми й не говоритимемо окремо про експресіоністичний кін і окремо про драму, а про експресіоністичний театр у цілім.

Що таке експресіоністичний театр?

На це питання експресіоністи відповідають дуже просто: кожен хороший справжній театр є експресіоністичний, бо суть театру є не що інше, як концентрований вираз єдиного світового віддчуття (Weltgefühl) у формі трагічного, або комічного вибуху. З цього боку трагедії Софокла й Шекспіра, комедії Мольєра мають експресіоністичний характер. Вони стверджують це з такою ж егоцентричною гордістю, як колись Мережковський стверджував, що Толстой і Гончаров були символістами.

Але це, звичайно, була лише пиха. Суть експресіоністичного театру не в цім.

Експресіоністична драма—це прагнення того, щоб, поперше, утворити „найчистішу“ та найповнішу драматичну синтезу метафізичної суті людського життя, а подруге, знайти таку форму цієї синтези, що складається виключно з елементів дійства. Отже, експресіоністична драма відкидає, поперше, кожен сюжет у розумінні реалістичної натуралістичної й навіть символістичної драматургії. Сюжет експресіоністичної драми—„життя“ в „найширшім“ й найметафізичнішім розумінні цього слова. Але, звичайно, вкупі з сюжетом треба було відкинути й сюжета попередньої драматургії. Бо характер, як драматичний елемент, є наслідок аналізи.

Характер на кону не дається заздалегідь, він зароджується і розвивається на наших очах за допомогою психічної аналізи. Характер (так само, як „тип“ академічного театру) посередньо або безпосередньо має зв'язок з реальним матеріяльним життям; але герой експресіоністичної драми не реальна людина, не символ реальної людини, а саме „життя“, метафізичний зміст життя. Цей метафізичний зміст життя вбирає в себе „всі“ характери, „всі“ типи, навіть „всі“ явища життя.

Це—щодо змісту.

Подруге, в царині форм експресіоністична драма повинна відкинути майже всі елементи старої драми, крім основної форми—дійства. Зважаючи на те, що експресіоністична драма є не що інше, як низка невпинних вибухів драматичного дійства, тобто виявлень взаємовідношення активних почувань,—треба відкинути все, що суперечить цьому принципові. Так, неможна користуватися художніми методами оповідання, аналізи, символізму, імпресіонізму. Драма не розказує, не ана-

лізує, не символізує і т. ін.; драма є концентрична композиція синтетичних дійств, космічної синтези.

Усе це, звичайно, лише теоретичний максимум експресіоністичного театру. На практиці ж програма зовсім не така.

Якщо ми розглянемо драми найхарактеристичніших експресіоністичних драматургів, Авґуста Штрама й Вальтера Газенклевера, ми побачимо, що експресіоністичного принципа здійснено тут лише в експресіоністичних засобах, а не в суті твору.

Авґуст Штрам, що його вважають за фундатора експресіонізму,— перш за все лірик. Його „космічне відчуття", що мусіло б бути об'єктивним, „вселюдським", в наслідок цього буває цілковито суб'єктивним, ліричним. У дійсності це є просто ліричний настрій. А цей ліричний настрій виявляється в нього в ліричнім дійстві, у формі драми. Але це ще не все. Дійство, що мусить мати свою певну внутрішню динаміку, дуже часто посувається в нього за допомогою зовнішніх символічних елементів. З погляду експресіоністів, це вже великий огріх. „Але що в Штрама безумовно експресіоністичне — це будова діялогу й ефектна оцінка слів. Тут він оригінальний, свідомо точний і сильний. А проте, це ще не той експресіонізм, що про нього говорилося в теоретичних програмах.

Вальтер Газенклевер спочатку був реалістом і, слід сказати, одним з найкращих, найталановитіших нових реалістів. Свою драму цієї доби, „Син", він написав під впливом Клайста, і вона посідає місце серед найкращих творів нової драматургії. Свого часу вона мала революційне значіння. А вже після смерти Штрама він обернувся на експресіоніста, але обернувся цілком свідомо і з усією властивою йому талановитістю. Крім того, він—справжній драматург; навіть вірші його мають таку драматичну силу, яку мають дуже нечисленні драматичні твори. І світогляд його має ширшу перспективу, аніж світогляд Штрама, або інших експресіоністів-літераторів групи „Штурму". Але, проте, і про нього кінець-кінцем доводиться сказати те саме, що й про Штрама. Експресіонізм Газенклевера залишиться лише методою художньої драматичної техніки. Газенклевер—віртуоз кону й віртуоз драматичної дії. У нього й справді немає епічних елементів і аналітичного зображення психіки. Драми його невпинно активні, бо драматична техніка його цілковито сполучається з технікою й з динамічно-напруженим стилем експресіонізму. Але з погляду експресіонізму тут є великий огріх: „метафізична суть життя" виявляється в нього в символічних формах.

Отже, експресіоністичний принцип і у Штрама, і в Газенклевера, і в інших експресіоністів-драматургів порушено, бо розумові елементи в них беруть перевагу над елементами почуття. А експресіонізм потребує протилежного.

Драматична композиція в дусі картин Кандинського — ось ідеал експресіоністичної драматургії. Але цей ідеал залишився лише в програмі.

З погляду експресіонізму, кращі наслідки дав експресіоністичний кін: не кін з експресіоністичними декораціями, бо це лише псевдо-експресіоністична ряма, а експресіоністична постава — зовсім без декорацій, просто в кольорових сукнах.

Найважливіший наслідок тут є відновлення єдности драми й кону.

З другого боку, в експресіоністів спостерігається одна важлива хиба; але ця хиба є наслідок не „безграмотности режисерів", а самого принципу експресіонізму. Цей принцип полягає в тому, що експресіоністичний кін занадто переобтяжений ефектами й технікою.

Чому? Та просто тому, що щоабстрактніша драма, то більш різних сценічних ефектів потребує кін. Софокл, Есхіл, Шекспір, Мольєр дуже гарно обіходяться без усяких сценічних ефектів, без усякої декорації. Драматичний стиль революційної буржуазії вже конче потребував деяких ефектів натуральности. Романтизм висунув естетику кону. Далі символізм уже не міг показатися на кону без усякої декорації. Драматичний стиль революційної буржуазії вже неодмінно потребував деяких ефектів натуральности. Романтизм висунув естетику кону. Далі, символізм уже не міг показатися на кону без блискучих витівок у декорації, у вбранні, в освітленні. Цілком зрозуміло, експресіоністична драма, яка відмовилася від усякого зв'язку з реалістичною, навіть від сюжету, а поруч з сюжетом і од формальної будови так клясичної, як і натуралістичної драми, а замість них принесла новий динамічний темп унутрішньої конструкції дійства, потребувала такої маси ефектів, такої вдосконаленої сценічної техніки, яких не потребував досі кін попередніх стилів.

Найважливіше джерело цих ефектів—світло.

Освітлення відогравало дуже велику ролю вже на імпресіоністичнім кону, але в імпресіоністів, символістів—воно є лише допоміжний засіб. А на експресіоністичнім кону воно зливається з самою суттю постави.

Світло—форма простороні й часу. Інакше кажучи, проблеми простороні (місця) й часу експресіоністична драма розв'язує за допомогою освітлення і саме так, що абстрактна просторінь й абстрактний час драми відмінюються за допомогою різних ефектів освітлення, які по різних місцях мають різне значіння.

Так само розв'язується й питання динаміки.

Безперервність дії, швидкість зміни картини,—все це можливо лише за допомогою освітлення.

Отже, експресіоністична драма, яка відкинула весь лад, всю конструкцію старої драматургії, досягає своєї формальної єдности, своєї композиційної повности лише на кону і лише за допомогою освітлення. Рукопис експресіоністичної драми для того, хто від драми вимагає суворо формальної логіки, є незрозуміле, архаїчне нагромадження слів, як, наприклад, партитура є незрозуміла для того, хто не вміє читати нот. Експресіоністична драма набуває життя лише на кону, набуває змісту лише в поставі.

Ось у чому найголовніша гарна прикмета експресіоністичного театру. Він усунув розрив поміж драмою й коном, він зробив спробу істотної й формальної єдности театру й досяг чималих наслідків у царині сценічних можливостей.

Щоправда, єдність, якої він досягнув, фалшива, бо джерело всіх його спроб є метафізика, але це—інше питання. У цім винна доба, винен громадський лад, що шукає порятунку в метафізичних, містичних формулах занепадницької філософії.

4. „Революційна" драма

„Революційна" драма—явище, яке стосується безпосередньо 1918—1920 р. р. Звичайно, цим обмежуванням ми не хочемо сказати, що до вісімнадцятого й після двадцятого року зовсім не було спроб у царині драм, що ми їх будемо називати „революційними" в лапках. Але до вісімнадцятого року ще не викристалізувався їхній характер, а після двадцятого року в цій царині вже починається занепад і витверезення.

Щоб зрозуміти суть „революційної" драми, доведеться сказати кілька слів про розвиток теми буржуазної драми.

Перший крок буржуазної драми—звести з престолу богоподібних героїв клясичної трагедії. Коли не одразу, то поступово, спочатку в комедії, потім у переходовім типі драми і лише наприкінці—в трагедії, міщанин набув свого „права громадянства", і в драматургії цей новий герой з'явився у вбранні „Людини" з великої літери.

Натуралісти й романтики говорять про те, яким гарним, красивим бажає бути їхній герой, але реальне й метафізичне становище його („життя") гальмує здійснення цього шляхетського бажання. І ось безпечний міщанин набуває трагічної маски. Ця тема не змінюється й у дальшім розвитку буржуазної драми; лише виявлення її в різних стилях та школах набуває щоразу абстрактнішого характеру.

Першу „революцію" в цій галузі зробив Карл Штернгайм, перший великий представник „нової міщанської" драматургії.

Він дивиться на „Людину" об'єктивнішим оком і намагається підкреслити його громадську зумовленість. Метода його—змалювати не „Людину", а перш за все громадську обстанову „Людини", що в ній кожен „шляхетський буржуа" робиться смішним. Штернгайм ненавидить буржуа й ненавидить суспільство, в якім неможна бути краще, простіш, „людськіш", аніж буржуа; але ненависть його не клясова, а „загально-людська зненависть", за допомогою якої він може утворювати лише комедії.

Але й драматична його метода для комедії непридатна, бо в умовах даних громадських обставин, буржуа, що для нього ця обстанова є принципова умова його матеріяльного існування, не може бути трагічним героєм. Звідси неминуче постає потреба повернутися до методи абстракції, до погляду драматургії того типу, що про нього ми говорили вище. І героєм нової драми залишається та ж сама „Людина", тобто той самий міщанин, що був героєм Ібзена, Гавптмана, Ойленберґа й ін. Різниця лише в тому, що цей герой бореться вже не проти реальних форм суспільства й „життя", не проти міщанських, форм суспільства й „життя", не „проти міщанських обставин", а проти міщанського „духу".

Логіка цього розвитку ясна: міщанин, який сто років тому був ще революціонером, протягом двох поколінь завоював суспільство, завоював певний лад матеріяльного життя, і боротися проти цих завоювань без громадських зворушень було неможливо. Але діялектика історичного розвитку не зупинила свого ходу ради буржуа. І тут неминуче постала боротьба. Питання тільки: проти чого?

Звичайно, не проти суспільства, а лише проти деяких явищ громадського життя, а саме проти тих, що були найзастарілішими, тобто проти форм феодального суспільства, які перейшли в буржуазне суспільство, як аристократизм, форма сім'ї, шлюб й т. ін. Метода мистецтва була та сама, що рятувала громадську рівновагу в політиці: компроміс. Найхарактеристичніше й найповніше виявлення цієї компромісної політики в царині мистецтва й літератури—це поступовий перехід до абстрактніших форм світогляду. Поліпшити з одного боку державний та економічний апарат суспільства, тобто апарат експлуатації, а з другого боку—психічний лад суспільства, тобто психічне життя експлуататорів, щоб пристосувати „людську думку" до нових форм виробництва, яке розвивається,—ось яке було завдання.

Це—програма нового мистецтва й нової літератури буржуазного заходу, затамована естетичними та етичними фразами.

І ось причина того, чому гаслом нової літератури стало: „бути досконалою людиною".

Ми дуже добре знаємо, що це значить,—бути досконалим буржуа, звичайно, тобто бути добрим, корисним громадянином буржуазного

суспільства, щоб набути матеріяльних можливостей „естетичного й етичного життя“. Уся революційність нової буржуазної літератури, в тому числі й нової „революційної драми“, полягала в тім, що новий поет або драматург боровся проти одного певного явища в суспільстві за можливість одного компромісу.

Поглянемо, як він це робив.

Протягом років імперіялістичної війни першою ясно виявленою „революційною“ драмою була драма молодого німецького поета Р. Герінґа: „Морський ґерць“. Тема драми: людина на війні, або, краще, людська психологія й техніка війни, що одержує над нею перемогу.

Однак, Герінґ—ще не „чистий“, ще не справжній „революціонер“. У нім ще занадто велику ролю відограють реальні життєві відносини (техніка війни), в нього навіть немає драми, як її розуміє нова драматургія, а лише нерозв'язане драматичне напруження, виявлене в діялогах та контрастах драми. Тут тема ще досить вузька: почувається, що авторові доводилося пам'ятати про військового цензора. Тим самим звузився найхарактеристичніший елемент „революційної“ драматургії — широкий романтичний жест вільної індивідуальности.

Що таке вільна індивідуальність?

Це — „досконаліть людського початку“, без якого немає змоги завоювати етичний та естетичний максимум людської „душі“.

Але велика революція пролетаріяту в Росії, а далі революційні заворушення робітничих мас у середній Европі довели, що вже більш неможна говорити про „людність“, не говорячи про більшість людности: про пролетаріят. І ось, говорячи про „визволення людности“, почали говорити й про визволення пролетарських мас. Але це „визволення“— звичайно духовне, і „революція“ — лише революція духу й культури.

Тематичну проблему драматургії поставлено так: 1) відношення людського максимуму до людського мінімуму (абсолютна людина — як ідеал анархо-індивідуалізму і людина—раб даного суспільства); 2) людський максимум, як максимум активности й моральности, а людський мінімум, як перешкода до здійснення максимуму. Як наслідок: боротьба („революція“), позитивне джерело якої — ідея максимуму, і неґативне джерело—мінімум („реальний стан психіки“). Розв'язка драми: метафізична, моральна перемога людського максимуму над мінімумом.

Але максимум і мінімум існують у людській душі і навіть в одній людській душі. Отже, „боротьба“ здійснюється в метафізиці, як сфері, і приносить також метафізичну апологію синтези „людського максимуму“.

Якщо ми розглянемо драми революціонерів-драматургів, ми бачимо, що реальні життєві відносини і—що нас головним чином цікавить—пролетаріят, пролетарські маси, пролетарські громадські стосунки відограють у них зовсім неважливу ролю: ролю живих або „психічних“ куліс.

Ось деякі з найвідоміших та найтиповіших „революційних драм“:

„Безвладдя“—драма Людвіга Рубінера. Ролю представника пролетарської революційности Клоца обмежується тут тим, що він за допомогою фразеології, запозиченої в ідеалістів-революціонерів, намагається переконати губернатора. Адже губернатор—теж „нещасна“ людина в трагічнім стані. Він—людина, значить може бути і гарною людиною, гарним революціонером. „Кинь своє рабство,—каже Клоц,—будь вільним, вільним, такою ж людиною, нарешті, як і ми. Допоможи людству!“— і губернатор кидає своє „рабство“, допомагає „людству“ й обертається на „революціонера“.

„Братання“ Павля Цеха.—Тут така сама картина, тільки дієві особи інші. Революція Цеха—якесь унутрішнє чисто ідейне діло, діло індиві-

дууму, що формулюється ось як. „Я—я; я—ми; ми—я!". Пролетарська маса в нього—сценічна композиція, яка „оживлює дію" своїми вигуками,—більш нічого.

Герой-„революціонер" драми П. Корнфельда „Зведення" має, наприклад, суто-патологічний характер. Те ж саме в більшості драм Кайзера. На кону бігають ексцентричні особи, що весь час перебувають у найвищім стадії романтичного екстазу. Уся „боротьба" тут не що інше, як анархічна метушня метафізичних звучань „душі".

Дуже яскравий романтично-революційний характер мають драми Івана Голла. Остання доба творчости цього поета вже має відбиток більшовицького ухилу. Він зрозумів капіталістичне суспільство й його суперечності, його лірична суб'єктивність розчинилася в класовій зненависті; коли він говорить про буржуазію, в нього виходить прекрасна, реальна, глибока картина, але коли йому доводиться розв'язувати питання про революцію, він починає блукати в лабіринті тих понять, які виявляють собою романтичний зміст революції. А комуністичні гасла залишаються лише гаслами.

Ми не можемо висловити іншої думки й про драми Толлера. Не говорячи про його перші спроби, в яких спостерігається ту саму псевдореволюційність, той самий анархічний світогляд, що так характеристичні для революційної драми Заходу взагалі,—навіть і в нових драмах Толлера є певна двозмістова туманність світогляду (занадто багато символіки, занадто велика підкресленість індивідуальности, занадто багато театральности й літературности), якої в революційній драмі активного драматурга неможна припустити.

Те саме й в інших усіх творах „революційної" драматургії. Різниця буде лише в сюжеті та в тому, що один драматург користується імпресіоністичною формою, другий не може обійтися без символів, а третій ще тримається гострої фразеології „неореалізму".

Кінець-кінцем, усі ці автори та їхні драми, перейняті містично-метафізичним змістом, є продукти того самого суспільства, того самого світогляду, який хотів прикрасити свій безнадійний песимізм різноманітними формами релігії і мистецтва.

З книги І. Маца: „Мистецтво сучасної Европи".

БІБЛІОГРАФІЯ

ЗАГАЛЬНІ РИСИ НАЙНОВІШОГО ТЕАТРУ ЕВРОПИ ВІД ДОБИ ПРОМИСЛОВОГО КАПІТАЛІЗМУ ДО ПРОЛЕТАРСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

З історії европейського театру XIX століття неможна зазначити будь-якого загального підручника ні російською, ані українською мовами. Нема його й іншими чужоземними мовами писаного. Заступити його можуть лише різні театральні довідники (напр., *Spemanns*—„Goldenes Buch des Theaters, eine Hauskunde für Jedermann, hrsg. unter Leit., von R. Genée, M. Grube, R. Hessen, P. Lindau, V. Ottman, E. v. Possart, G. Weisstein, E. Zabel". Berlin—Stuttgart, 1902—1912, 2 томи) і монографії з історії окремих національних театрів (див., напр., *Martersteig M.*—„Das deutsche Theater im XIX-ten Jahrhundert", 2 Aufl. 1923; *Barton Backer*—„History of the London", Stage, 1904, і ін. З історії українського театру загальний огляд дають: *Кисіль О.*—„Український театр", популярний нарис 1925, и *Антонович Д.*—„Триста років українського театру 1619—1919", Прага, 1925. Бібліографію української драми до 1912 року дав *М. Комаров*—„Українська драматургія". Збірка бібліографічних знадобів до історії драми й театра українського (1815 1906), Одеса, 1906, і „До Української драматургії", додаток за 1906—19 рік. Од., 1912. Бібліографічні вказівки можна знайти і в книгах Кисіля та Антоновича.

З історії російського театру XIX століття покищо єдиний загальний огляд маємо в книзі *Варнеке Б. В.*—„История русского театра XIX в." Каз., 1910 (2-е изд., СПБ, 1914). Див. наприкінці книги бібліографію. Бібліографію й зразкові теми для самостійної праці

з російського театру XIX ст. й наших днів див. у книзі „Новейшая русская литература", сост. А. И. Белецкий, Н. Л. Бродский, Л. П. Гроссман, И. Н. Кубиков и В. Л. Львов-Рогачевский, изд-во „Основа", 1927, стор. 204—249. З підручників довідкових з окремих періодів розвитку російського театру можна назвати ще *Н. К. Пиксанов*—„Островский, литературно-театральный семинарий", изд. „Основа", 1923; *М. Д. Прыгунов*— „Русская сцена за последние сорок лет (1880—1920)", Казань, 1921. Коли книга була в друку, вийшла „Історія Російського Театру" Всеволодського-Гернгросса, вид. Теа-Кіно-Друк, Лгр.-М., 1929, т. I й II.

Нижче наводимо список найважливіших праць, потрібних читачеві, щоб з'ясувати так звану „кризу театру" другої половини XIX ст. а) Збірки: 1. Театр. Книга о новом театре, изд. „Шиповник", СПБ, 1908 (статьи: А. Луначарского—„Социализм и искусство"; Е. Аничкова—„Традиция в балете"; Вс. Мейерхольда—„Театр"; Ф. Сологуб—„Театр единой воли"; Г. Чулков—„Принципы театра будущего"; С. Рафаловича—„Эволюция театра"; В. Брюсова—„Реализм и условность на сцене"; А. Белого—„Театр и современная драма"). 2. Кризис театра. Сб. статей, к-во „Проблемы искусства", М., 1908. Статьи Ю. Стеклова—„Театр или кукольная комедия"; В. Базарова—„Быт или мистерия"; В. Шулятикова—„Новая сцена и новая драма"; В. Чарского—„Художественный театр"; В. Фриче—„Театр в современном и будущем обществе". 3. В спорах о театре „К-во писателей в Москве", Москва, 1914 (статьи Ю. Айхенвальда,—„Отрицание театра"; С. Глаголина—„Да здравствует театр"; В. И. Немировича-Данченко,—„Искусство театра"; Ф. Комиссаржевского—„Писатель и актер"; В. Сахновского—„Игра и спектакль"; М. Бонч-Томашевского—„Смерть или безсмертие"; А. Южина-Сумбатова—„Отрывок из книги „Театр"; Д. Овсяннико-Куликовского—„К вопросу о задачах театра". б) Книги отдельных реформаторов театра и театральных деятелей: *Георг Фукс* —„Революция театра. История Мюнхенского художественного театра", пер. с немецкого, изд-во „Грядущий день", СПБ, 1911; *Гордон Крег*—„Искусство театра", пер. под редакцией В. Лачинова, изд. Бутовской, СПБ, 1913 (див. його ж „Сценическое искусство", пер. В. П., изд. Журнала Литерат.-Худож. Общ., СПБ); *Вс. Мейерхольд*—„О театре", изд. „Шиповник", СПБ, 1913 (тут, між іншим, є нотатки про М. Райнгардта та про Горд. Крега); *Н. Евреинов*—„Театр, как таковой", СПБ, 1913 (також інші його книжки: 1915; „Театр для себя", 3 книги, 1913—1917; „Театральные новации", СПБ, 1922); *Комиссаржевский Ф.*,—„Театральные прелюдии", М., 1916; его же—„Творчество актера и теория Станиславского", Пгр., 1917; *Волконский С.*—„Художественные отклики", СПБ, 1912 (тут. між іншим, нотатки про Аппія й Гордона Крега); *Таиров*—„Записки режисера", М., 1921; *Кугель А.*—„Утверждение театра", М., 1923; крім того, *Ромен Роллан*—„Народный театр", пер. с фран. СПБ, 1910 (нове скорочене видання ТЕО, ПГР—М, 1919). в) Про найновіші шукання в царині театру: *П. Марков*—„Новейшие театральн. течения" (1898—1923), опыт популярного изложения. М., 1924 (переказ дано в нашій книзі), і *А. Е. Редько*—„Театр и эволюция театральных форм", М., 1926. Докладніші вказівки можна знайти в зазначеній вже книзі „Найновіша російська література". г) Про західній театр напередодні й після імперіялістичної війни див. книжки: *А. Луначарского*—„Театр и революция", М., 1924, и „О театре", М., 1926; *Керженцева*—„Творческий театр" (переказ є в нашій книзі); *Маца*—„Искусство современной Европы", ГИЗ, 1926 (виписи є в нашій книзі). Див. також *С. Утевский*—„Сучасний американський театр і його репертуар", „Червоний Шлях", 1927, № 6, стор. 209—225. д) Про історію окремих російських театрів XIX—XX ст. див., книги: „Московский Малый театр 1824—1924"; „Московский Художественный Театр 1898—1923", ГИЗ, 1924; „Московский Камерный Театр", ПГР, 1919; „Принцесса Турандот" в постановке 3-й Студии МХТ", М., 1923; „Горе от ума" в постановке МХТ ПГР", 1923 (у виданнях є багато ілюстрованого матеріялу). Крім того: *К. Станиславский*—„Моя жизнь в искусстве", М., 1926 (Моск. Худож. Театр).

З праць про театр СРСР після Жовтня: а) Про російський театр після Жовтня повну й цікаво добрану бібліографію див. в книзі „Новейшая русская литература" (стор. 233 й далі). Особливо важливі праці *В. Керженцева* („Творческий театр"), *А. В. Луначарского П. Когана*—„В преддверьи грядущего театра", М., 1921). б) Про український театр найновішої доби: Терещенко М.—„Мистецтво дійства", Київ, 1918 (брошура); *Ходимчук А.*—„Етапи нового театру" („Більшовик", 1923, № 256); *Мамонтов Я.*)—„Українська драматургія передреволюційної доби" (1900—1917), „Червоний Шлях", 1926, № 11, *Мамонтов Я.*—„На театральних роздоріжжях", „Книгоспілка", 1925; *Курбас Лесь*—„Шляхи Березоля", „Вапплїте", 1927, № 3, 141—165 й ін. Див. також статті в журналах: „Мистецтво" (Київ), „Шляхи мистецтва", „Червоний шлях", „Життя й революція", „Нове мистецтво"; перелічити їх тут неможна за браком місця.

Для довідок про драматичну літературу XIX—XX століття див. загальні курси західньо-европейських і української літератур Луначарского, Когана, Фріче („Очерк развития западно-европейских литератур", изд. 3-е, 1927); *Дорошкевича*—„Підручник історії української літератури", вид. 2. В. Коряк—Історія укр. літератури т. I та II, вид. 1929 р. ДВУ; статті про окремих драматургів також зазначено в книзі *Р. Мандельштама*—„Худож. литература в оценке русской марксистской критики", ГИЗ, 1925 (изд. 3-е);

ДОДАТОК

Загальні риси історії розвитку оперової форми

На півночі Італії народилася тосканська школа в музиці. Центром її була Флоренція. Оця саме школа й була початком так званої музичної драми. Драматизм у музиці принесла з собою оновлена Европа. Дія, активність руху, широкий розмах почуття—все це мав у собі драматизм, який відподав своїми образами та формами тому новому, що його вимагала торговельна буржуазія від музики. Шукаючи найбільшої виразности, художники пробували сполучити найрізноманітніші засоби. Отже, музична драма являла собою таке синтетичне „єдине", де ціла низка мистецтв сполучалася для того, щоб найкраще виявити той чи інший образ.

Ще на протязі середніх віків можна було спостерігати такі початки музичної драми. І хоча музичну драму використала торговельна кляса, щоб виявити свої світські переживання, проте корені її переховуються в церковній одправі. Бажаючи збільшити аґітаційне значіння церковних одправ, церква драматизувала їх. Ми вже говорили про ці містерії. Ми знаємо також, що майже кожну містерію супроводила музика. Спочатку хор просто співав церковних пісень, а далі до них приєдналися й світські пісні. Особливо часто траплялися світські пісні з комедійним відтінком там, де треба було показати диявола, або когобудь з його „родичів". Крім того, наприкінці середньовіччя можна зустрінути і просто світські вистави, невеличкі драматичні сценки з музичним супроводом. Однак, така музика мала небагато спільного із змістом дії і майже не допомагала характеристиці дієвих осіб.

А проте, діячі доби Відродження знали, що грецьку трагедію завжди супроводила музика. Цілком природно, що вони також мріяли відродити і таку музику. Для цього не годилася церковна поліфонія, бо античні музики її не знали. Та й взагалі весь дух церковної музики не відповідав тим пристрастям, що панували в грецькій трагедії.

Першу музичну драму написав 1597 року композитор Джакопо Пері. Укупі з поетом Рінучіні він склав пастуську драму „Дафне", запозичивши сюжета з античної мітології. За три роки з'явилася друга музична драма, написана на мітичний сюжет Ортея й Еврідіки, що давав багато матеріялу для образотворчої музики. А 1605 року вперше з'являється слово „опера", надане таким музичним творам. Повна назва такого твору була—„твір у музиці".

На початку XVII стол. центр музичної драми пересунувся у Венецію. Тутешня буржуазія жила ще розкішніш та пишніш, аніж у Флоренції. Найсерйознішим композитором у царині музичної драми був тут Клавдіо Монтеверде, що запровадив в оперу низку нових елементів. Так, в його опері „Ортей" ми вперше чуємо дуета, в „Аріадні"—арію, як невеличку ліричну каватину. Так само й завдання оркестри усклад-

нилося—вона тепер мусіла подати те, що неможна було виявити у співі. Іноді, в Монтеверде оркестра малювала цілі картини, нибито ілюструючи музично-сценічні епізоди. Бажаючи збільшити образотворчу силу музики, Монтеверде завів низку інструментових ефектів. Наприклад, бажаючи створити настрій побоювання, він використав так зване „тремоло", а брязкіт та блиск шпади підчас дуелі він передавав через „піччікато". А для скрипки він завів взагалі цілу низку пасажів та фігур, що дало змогу якнайдоцільніше використати цей струмент.

Найсильніш відбився цей новий напрям особливо в Неаполі. Там утворилася школа, яка вплинула на мистецтво не лише самої Італії, ба й цілої Европи. У цім оперовім стилі мелодія мала перевагу над усіма іншими елементами. Міська культура, побудована на зібраних багатствах, сприяла розвиткові життєрадісних настроїв, а вони вимагали, щоб мистецтво своєю яскравою красою тішило всі органи почуття. Ось чому в Неаполі й розвинувся так званий „Красивий стиль", що бачив суть музики в красі й різнобарвності мелодії.

Однак, голова неапільської школи, Олександр Скарлатті, що сам написав понад 100 опер, намагався розвивати й інші елементи опери. Так, в його творах увертюра й арія, ці основні форми оперової музики, набули закінченого вигляду. Він остаточно узаконив три частини для арії, наблизивши її до пісні.

Учні Скарлатті—Дуранте, Перголезе, Порпора почали надмірно висувати цей мелодичний елемент, і тому опера почала втрачати художню правду, обертатися на скупчення вибагливих мелодій. Ці мелодії були не наслідок вільної творчости композитора, а його бажання догодити солістам-співакам. І проте, хоча цей стіль зовсім не відповідав вимогам художньости, він дуже поширився в Европі XVIII ст.

А особливо поширився він у тім соціяльнім осередку, що в мистецтві шукав не художньої глибини, а просто розважався музикою підчас відпочинку, а саме—серед дворянства всіх країн Сходу й Заходу. Дворянство безкрайо милувалося з тої опери, що утворив Скарлатті. В історії музики такий стиль набув назви „музичної кіски", бо він якнайкраще відповідав цій добі пишних перук, розшитих камзолів та інших прикрас, що ними пустий двірський натовп намагався сховати внутрішню порожнечу й неосвіченість. У музиці цього стилю художня мета мусіла поступитися віртуозній красі мелодії, яка витискувала геть і гармонію, і ритміку. На оперових конах панували всевладно колоратурні співаки. Так у соціяльнім осередку дворянства, що розкладалося, пишно розквітнув і хоробливий музичний стиль. І хоча мелодія є один з найпотрібніших елементів у музиці, проте тут вона розвинулася всупереч вимогам художньости.

Що далі розвивалася буржуазія, то більш її оперовий стиль відмінявся відповідно до ролі цієї кляси в соціяльно-політичнім житті. Але, прагнучи певної свободи, вона одночасно підтримувала необмежену монархію, сподіваючись за її допомогою перебороти дворянство. У мистецтві цієї доби з'являється фальшива напундюченість, патос, підкреслена театральність, яка, з одного боку, тішить „третю верству", а з другого, художньо виправдує той державний лад, що його хоче буржуазія. Представником цього напряму, що набув назви „псевдо-класицизму", був у Франції XVII ст. композитор Люлі (1633—1637). З погляду мелодійности, опери Люлі нижче від італійських, але в нього слово тісніш сполучається з музикою, музичні характеристики написано дуже влучно, переживання дієвих осіб складні. Майже всі вони мають сюжети з мітології або з історії, і він сам називав їх ліричними

трагедіями. І хоча багато ще в його операх риторики, проте крізь неї прориває́ться бурхливе життя.

У цім напрямі писав свої опери і Рамо (1683—1764). Його музика проста, природна й виразна. У ній накреслюється перехід від напундюченого театра́льного стилю „барокко“ до простішого інтимного й природного стилю „рококо“. Запозичивши в Люлі єдність драми й музики, він надав їй більшої виразности, аніж вона мала в творах його попередника. Проте, і в нього ми ще зустрічаємо фалшивий патос, риторику й інші умовності доби „перуків та кісок“.

А взагалі XVII ст. можна назвати добою розквіту оперового стилю. Наступне XVII ст. було добою надзвичайно швидкого темпу в розвитку музики. Але в цім столітті саме стикнулися дві культури.

В Італії панувала віртуозна опера, тимчасом в Ґамбурзі в надрах третьої верстви зародилась опера з реалістичним змістом і простими формами. Коли на початку XVIII ст. до Ґамбургу потрапив Ґендель (1685—1759), він і сам почав писати опери, побудовані на простих народніх мелодіях, далекі від палаців та героїв. Однак, незабаром Ґендель перейшов до іншого роду музично-вокальних творів, а саме—до ораторій.

Реформаторську роботу в опері провадили і німецькі композитори, Ґлюк і Моцарт. Ґлюк (1714—1787) добре вивчив старий оперовий стиль, розумів усі його позитивні й негативні боки і, базуючися на набутім знанні, утворив нові оперові форми, відповідніші вимогам нових кляс суспільства. Першою такою оперою була „Ортей та Еврідіка“, де оркестра чудово передає виття пекла, а в співах героїв багато глибокого й щирого почуття. Другою героїчно-трагічною оперою Ґлюка, піонера в цім стилі, була „Альцеста“ на сюжет, запозичений в античній трагедії. Тут він втілив своє переконання, що на першім пляні музика повинна виявляти почуття й дію. Усі ці опери, написані в Німеччині, однак, не мали там успіху. Але в Парижі вони були саме доладу, бо відповідали психології передової буржуазії. Отже, переїхавши до Парижу, Ґлюк одразу знайшов собі відповідне оточення. Його „Іфігенія в Авліді“, написана на сюжет Расінівської трагедії, мала там величезний успіх. Для паризької опери він переробив і „Ортея“, і „Альцесту“, посиливши в них елемент драматизму та героїзму. Звичайно, новаторство Ґлюка викликало багато суперечок, але всі вони стихли перед останньою його оперою—„Іфігенія в Тавриді“, що являла собою на ті часи найдосконаліший зразок музичної трагедії.

Взагалі, Ґлюк був типом всебічно освіченого музики, і його обрій був як на той час дуже широкий. В одній з своїх статтей він висловлює думку створити таку музику, що стерла б різницю поміж націями й була б зрозумілою однаково для всіх народів.

Так цими думками, як і своїм прагненням до природного й простого Ґлюк є попередник музично-драматичних композиторів XIX стол., не виключаючи і Ваґнера.

Моцарт (1719—1787) у своїй оперовій творчості йшов шляхом, накресленим від Ґлюка, хоча його стиль був трохи інший. А саме, зненавидівши умовності італійської опери, він давав ще менш „псевдо-класичного“ патосу, аніж попередній композитор, і твори його ще ближчі до реальности. Крім того, Моцарт надзвичайно майстерно змальовує контрасти: він в одній опері надзвичайно вдало виводив і трагічні, і комічні персонажі, і від цього цільність опери не програвала. В одній з них, простій правдивій і веселій, „Весілля Фіґаро“, він дав дуже виразну музичну деклямацію. У ній Моцарт показав, що всі його симпатії

належать третій верстві, буржуазії XVIII ст., яка, завдяки своїй практичності, своєму життєвому розумові, перемогла клясового ворога. Тимто, представникові цієї верстви, Фіґаро, він надає багато позитивних рис, тимчасом представників старого ладу він наділяє рисами визначеного комізму.

Друга опера цього композитора, „Дон-Жуан", є зразок романтичної опери, бо тут, поруч дійсности, випливає й фантастичний елемент. Тут Моцарт мав на меті показати контраст поміж героєм і його моральним оточенням. Накреслюючи цей контраст уже в увертюрі за допомогою дисонансів, він далі у вступі чергує похмуру музику підземного світу з веселими жартівливими епізодами, що ніби глузують з земного і з підземного. Оркестра дуже влучно пояснює дію, що розгортається.

У „Чарівній флейті" ми маємо зразок алегоричної опери. Це є малюнок боротьби життя й смерти, боротьби, що закінчується замиренням їх. Смерть ввижається йому, як добродійна сила, що веде до нового життя. На цій опері позначився вплив масонства; Моцарт стояв дуже близько до цих організацій, а в них, як відомо, вистигала й розвивалася ідеологія третьої верстви.

Ще в одній опері Моцарта ми знаходимо легку романтику без трагедійного елементу—в „Крадіжці з сералю". Тут композитор дуже вдало наводить контраст поміж фантастичним сходом і тверезою західньою культурою. Ці нахили Моцарта до контрастів легко можна пояснити соціяльними причинами. А саме, життя XVIII століття роздвоювалося поміж старим, що занепадало, і новими формами, що саме народжувалися.

Оперова творчість Моцарта—це є переходовий щабель від опери італійської до романтичної. Він дав спробу сполучити те найкраще, що було в опері італійській, з тим матеріялом, що його давала німецька пісня, побудована на правдивій виразній деклямації.

Дальшим кроком на шляху розвитку опери є творчість Бетховена. Вона міцно сполучається з французькою революцією, яка диктувала авторам сюжети героїчних вчинків. Така є і єдина опера Бетховена, „Фіделіо"—музична драма з гарно розробленою оркестрою і голосами. Ми бачимо тут образ героїчної жінки, що в своїй боротьбі з тиранією готова на саможертву. Як ми знаємо, французька революція породила багато таких героїнь, що брали найактивнішу участь у боротьбі за краще майбутнє народу. Однак, щодо сценічної дії, вона в цій опері не досить динамічна.

У житті самого Бетховена (1770—1827) було багато епізодів, що сприяли такому напряму його творів. А саме, він теж походив з третьої верстви, і на своїм життєвім шляху зустрічав чимало перешкод. Проте, він уперто з ними боровся і майже завжди перемагав. Отже, багато епізодів з його особистого життя постають перед нами, як певні наслідки тогочасного соціяльного ладу. Ми знаємо, що передовою клясою за тих часів була буржуазія, яка скупчила в своїх руках усе те, що ми звемо духовною культурою, тобто виробництво, техніку, знання, літературу й мистецтво. Прагнучи визволитися з-під політичної й економічної залежности від феодальної аристократії, ця буржуазія у філософії і літературі того часу цілком природно висловлювала свої думки і свої поривання усунути із свого шляху ті кляси старого ладу, що заважали їй посуватися вперед. Отже, в так званій „просвітній філософії" того часу і відбилося науково-філософське обґрунтування ідеології цієї буржуазії.

Що ж то була за філософія? Вона була побудована на раціоналізмі, на безмежній вірі в людський розум, на переконанні, що цей розум

може перебудувати цілий світ. Отже, ця філософія була ідеалістичною і часто-густо суперечила історичним обставинам. І проте, під цією зовнішньою ідеалістичною оболонкою почувалися суто-матеріялістичні тенденції буржуазії. А саме, в теоріях усіх філософів того часу принцип приватної власности залишався недоторканим і, навпаки, за допомогою науково-теоретичних доказів, буржуазія намагалася визволитися від тягара державних податків, переклавши їх на клясу землевласників.

Отже, вся філософія XVIII століття переховує в собі клясові домагання буржуазії. У дусі цієї філософії виховувалися і письменники, і вчені, і художники того часу. І тому, коли Бетховен оголошував у своїх творах війну Долі, коли, відтворюючи боротьбу могутнього духа із всевладним Фатумом, він закінчував свої симфонії гімном радости, він у дійсності втілював у художні образи ті ідеї, що жили в оточенні, де він виховувався. І в його творчості завжди почувається велика соціяльна радість і певність своєї перемоги, перемоги передової буржуазії.

Серед художників того часу Бетховен відзначався не лише своєю виключною геніяльністю, але й тим, що він був художником-громадянином. Він був переконаний демократ-республіканець і не лише в художнім образі втілював певну ідею, але й стежив за тим, як ця ідея здійснювалася в реальнім житті. До зазначеного слід додати, що Бетховен співчував ідеологічним тенденціям лівої частини буржуазії, а саме дрібної буржуазії. А, зважаючи на те, що вона не була зацікавлена ні у виборчім цензі, ні в імперіялізмі, ані в боротьбі з робочою клясою, вона й зберегла ці ідеї в їх найчистішім вигляді. За доби панування якобінців 1793 року дрібна буржуазія йшла навіть поруч робітничої кляси. Її військо підтримувало визвольну боротьбу інших країн, а в основі її республіки лежала демократична рівність і загальне виборче право.

Жоден композитор не сполучав своєї діяльности так щільно з революційними настроями, як Бетховен. І хоча за тих часів революція була буржуазною і гасла її зовсім не відповідали гаслам нашої сучасности, проте музика Бетховена більш, ніж інша, ще й досі співзвучна нам і ще тепер може революційно впливати на маси.

За першої половини XIX століття клясичний напрям в музиці заступає романтичний.

Течія, що набула назви романтизму, розвинулася в усіх країнах, хоча й не водночас, а залежно від темпу їхнього історичного розвитку, і не в одній лише музиці, а в усіх царинах мистецтва взагалі. Можна сказати, що романтизм породила психологія післяреволюційної буржуазії. Однак, ця буржуазія напередодні Реставрації (відновлення монархії Бурбонів у Франції) зовсім розшарувалася. І добре себе почувала тепер лише буржуазія велика. Вона набула соціяльної сталости і дала волю своїм інстинктам. А ці інстинкти вели її лише до бажання жити сьогоднішнім днем і брати від цього дня все, що він міг їй дати. Вона з радістю прислухалася до своїх власних почувань, і як, влучно висловився Плеханов, утворила цілу оргію цих почувань. А для того, щоб відобразити ці почування в мистецтві, вона потребувала яскравих фарб, сильної динаміки а також нових форм, далеко вільніших і менш чітких, аніж форми клясичні. Щодо становища дрібної буржуазії, воно після революції не тільки не поліпшилося, а навпаки погіршало. Поперше, за часів Реставрації французька промисловість, хоч трохи, але розвинулась, а це засуджувало дрібну буржуазію на економічну загибель. А подруге, хоча після революції вона й набула громадянської рівноправности, проте

політичних прав їй не дали. Те ж саме трапилося і з дрібною буржуазією інших країн Західньої Европи взагалі, і зокрема Німеччини. Ці країни незабаром побачили, як визвольні гасла революції обернулися на імперіялістичні сподівання французької буржуазії, і, замість колишніх гасел до визволення у Франції залунали гасла завойовницькі. Ось чому в деяких представників цієї кляси постало бажання одійти геть від брехливої дійсности в царину фантастики, але, крім того, розвинулася в них і ще одна, нова вже риса, а саме—націоналізм. І той національний рух, що розвинувся в Европі після падіння наполеонівської імперії, був могутнім ідеологічним джерелом, що з нього живилася романтична течія. Мистецтво ж постачало свої витвори саме на той ринок, що його головним споживачем була буржуазія. І тому основними моментами цього мистецтва й були стома, розчарування і відхід від реальности. В опері романтик-композитор кидав віртуозну арію, що панувала в старих італійців; замість такої арії, романтик користав з простої й природної форми пісні, бо в ній легше було висловити драматичну страсть. Крім того, романтичну оперу часто-густо будували на народній пісні взагалі, і, звичайно, пісенна форма була для цього придатніша, аніж форма старовинної італійської арії.

З представників чистого романтизму в опері слід у перших лавах згадати Вебера й Шуберта. У творах цих композиторів романтизм постав у всій сукупності своїх визначних рис. І хоча їхні теми були, може, вужчі за теми геніяльних композиторів XVII стол., проте для художнього романтизму вони є найтиповіші. Обидва композитори шукали матеріялів для своєї творчости в творчості народній, і Вебер утворив національну німецьку оперу, а Шуберт—художню пісню.

Карл-Марія фон-Вебер (1786—1826) працював над своїми операми тоді саме, коли Німеччина переживала добу національної боротьби проти наполеонівського ярма, коли німецька буржуазія почувала піднесення національного ентузіязму. Опери Вебера якнайкраще відбивали настрій німецької буржуазної інтеліґенції і мали величезний успіх.

Найяскравіша й найтиповіша для Вебера опера є „Чарівний стрілець" (закінчена 1819 року). Дія відбувається XVII століття. Композитор малює рідну природу, ліси, гори, долини Німеччини, де живуть сміливі мисливці, незіпсовані культурою. У цій опері гарно подано типи германців, використано народні пісні й народні перекази. Мелодії її прості, природні й виразні, є багато фантастичного. Особливо багато фарбів надано оркестрі, що відображує збентежену природу й іноді подає справжнє звуконаслідування.

Типова для творчости Вебера є також його опера „Преціоза", де композитор малює побут циган. У мандрівнім житті цього народу романтик-композитор почував щось містичне. В опері „Евріянта" Вебер подає середньовіччя, відображуючи лицарів з їх шануванням жінки. Нарешті, в опері „Оберон" Вебер малює духів, що, на думку романтика, заселюють природу, тобто тут ми бачимо вже зовсім вигадані події.

Щодо інструментовки, опери Вебера визначаються надзвичайним багатством. Він винайшов чимало нових ефектів та засобів. Його оркестра подавала цілу низку поетичних малюнків. Зрозуміло, що не випадково подавав Вебер таку силу нових фарб: він хотів виконати нові оперові завдання, а саме—сполучити докупи музичний та драматичний елементи, обернути музику на активного фактора оперової композиції. У житті Німеччини, в її боротьбі за національне та культурне визначення Вебер був не випадковим глядачем, а палким співучасником, і цьому завданню присвятив свої оперові твори.

У середині XIX століття романтизм поступився місцем так званому новоромантизмові, хоча деякі історики й не визнають його за окремий напрям, вважаючи його за галузь романтизму взагалі. Вони й подібні одне до одного, бо зросли на майже однаковім соціологічнім ґрунті. Обидва напрями породила ідеологія дрібно-буржуазної інтеліґенції. Переживши смугу розчарувань і суму 20-х років, ця дрібна буржуазія поволі почала переходити до активности, і разом із пролетаріятом оберталася на могутній фактор революцій XIX стол. Однак, усі пляни цієї буржуазії потерпіли поразку, бо не мали під собою реального ґрунту. Ось чому після 1848 року ця буржуазія знову переживає смугу розчарувань і шукає забуття тепер уже в релігійнім містицизмі. І ось у новоромантизмі сполучилися дві суті: з одного боку—життєві засади ознаки натуралізму, сміливі прагнення, руйнування старого й відшукування нового, а з другого боку—віддаленість від життя, релігійна містика, сантиментальна мрійність.

Новоромантики остаточно відсахнулися арій в опері, і сонати в інструментальній музиці. Ці задубілі форми були затісні для бурхливих поривів новоромантика. Типовим ідеалом новоромантика була синтеза мистецтв; він жадав найяскравіших фарб і тому одне мистецтво не могло його задовольнити. У цій течії було багато безпосереднього темпераменту й мало художньої розсудливости. Вона високо й сміливо злітала, але так само швидко спускалася вниз, поринаючи у містичний намул.

Основоположником новоромантизму слід вважати Гектора Берліоза (1803—1869), що покладав в основу своїх творів завжди щось колосальне, що вимагало великої експресії, і таку ж колосальну форму надавав і своїм творам. То були опери, ораторії, симфонії. Однак, у ці старі назви він завжди запроваджував нову суть.

У своїх операх (найкраща з них „Бенвенуто Челіні") Берліоз прагнув яскравого драматизму й могутньої виразности. Дарма, що цей митець ідеологічно наближався до осередку, де він виріс, він, як то часто трапляється з ідеологами, далеко випередив свою клясу. Тому його не визнавали й не цінували сучасники. Проте, Берліоз не сумував, завжди тримав високо свій прапор з написаними на нім гаслами й не припускав компромісів з власною совістю.

Послідовник Берліоза, Франц Ліст (1811—1886), крім фантазій на оперові теми, наприклад, „Дон-Жуан", „Ріґолето", „Фавст", „Євген Онєгін", нічого не створив у царині оперової музики.

Царину музичної драми майже цілковито заповнив своїми творами Ваґнер (1813—1883), що майже не звертав уваги на інші боки музичної творчости. Ваґнер утворив цілу епоху в цій царині. Він оголосив рішучий бій старим формам опери з її умовностями й старими традиціями і викликав цілу революцію. Він дав нову філософію музичної драми, сполучивши її з проблемами загально-філософського значіння. Ваґнер—найбільший мислитель у музиці й найактивніший боєць.

Ваґнер народився в Ляйпцізі. Опинившися 1832 року у Відні, що був за тих часів музичним центром, Ваґнер дуже зацікавився оперою. Він вбачав у ній здійснення синтези драми й музики. І вже тоді в нього постали думки, що згодом реалізувалися в його драмах. Але покищо все життя Ваґнера було боротьбою. Йому не щастило. І, не знайшовши в житті того ідеалу, що він шукав, він цілком віддався боротьбі з панівним ладом. 1848 року ми його бачимо в Берліні на барикадах, де він із зброєю в руках обстоює право народу на вільне життя, бо своїм геніяльним розумом Ваґнер збагнув усі суперечності буржуазного ладу і всім його правилам оголосив безжалісну боротьбу.

Ці погляди Ваґнера відбилися і в усіх його творах. На його думку, театральна вистава не може бути лише розвагою; вона повинна бути святом, відбуватися у заздалегідь призначені терміни, і всі повинні, покинувши роботу, прилучитися до цього свята.

Вироблюючи новий стиль музичної драми, Ваґнер хотів сполучити два її типи: старо-грецьку й Шекспірівську. На думку Ваґнера, опера наближається до старо-грецької трагедії, бо музика є мистецтво переважно ідеалістичне, і цей ідеалізм спричиняється до цього наближення. Чимало вплинув на думки Ваґнера і Бетховен, що палав вогнем Прометея.

На европейськім кону тих часів панувала італійська опера, яка дуже недбало ставилася до елементів драми, віддаючи всю перевагу формам арії. У Ваґнера арій зовсім немає.

Для своєї творчости він брав матеріял в леґендах, в оповіданнях моряків, у середньовічних німецьких мітах, у скандинавських переказах. І, обробляючи ці сюжети, він покликав на допомогу собі і музику, і поезію, і образотворчі мистецтва, і драму, давши найповнішу синтезу всіх цих мистецтв. І завжди в його операх слово бездоганно сполучається з музикою і з дією. Ось чому музика Ваґнера одразу вражає своєю палкістю, гострими абрисами мелодії, частими й сміливими модуляціями, що іноді суперечать правилам гармонії. Взагалі, він зовсім не брав до уваги традиційні оперові форми, бо вони лише заважали йому, заважали могутньому й нестримному розвиткові дії.

Дуже важливим новозаведенням Ваґнера були так звані ляйт-мотиви, тобто музичні фрази, що характеризували дієву особу, або яку ідею, або драматичне становище. Ляйт-мотив звучить саме тоді, коли в дії бере участь схарактеризований елемент. Отже, у Ваґнерівській драмі музика має тенденцію проходити в саму психологію драми і її персонажів. Другим важливим елементом у драмах Ваґнера була оркестра. Вона доповнює те, чого бракує вокальним партіям, він дає широко розвинену мелодію; вона є ніби символ „одвічних" засад, що розгортаються в драмі.

Цей стиль виробився у Ваґнерових творах не одразу. У перших своїх операх він ще був великим прихильником Майербера і припускав у них багато залишків старовини. У такім дусі написано першу його оперу „Рієнці". Тут бачимо і реально-історичний сюжет (спроба відродити античну республіку в середньовічнім Римі), і викінчені арії, великі хори, балет, тобто всі атрибути „великої французької опери". Першою типовою Ваґнерівською оперою був „Моряк-мандрівник"; тут він уже остаточно заперечує все те, що можна зустрінути в „Рієнці". У музиці цієї драми немає зовнішніх ефектів, вона йде поруч дії, розвивається вкупі з нею, рельєфно окреслює характер за допомогою цілої системи вдалих ляйт-мотивів. Дієві особи цієї драми—це не просто люди, що думають і почувають; це здебільшого носії певної ідеї, так само, як герої старо-грецької трагедії.

Ще ширше розвинув Ваґнер ці принципи в своїй найкращій драмі „Тангейзер". Тут систему ляйтмотивів розгорнуто ще яскравіш. Кожен світ, кожне начало, що бореться, що є носій будь-якої ідеї, має свій ляйт-мотив. Але й решта музичних епізодів скерована на те, щоб краще схарактеризувати будь-який момент. Суть драми можна чути вже в її увертюрі. Хорові пілігримів, велично-урочистому, з вірою у щастя і з надіями, протиставить Ваґнер метушливу похітливу музику, що характеризує Венеру й інших мешканців чарівного грота. Так само на змаганнях співців у Вартбурзі ми бачимо Тангейзера з його могутнім поривом до життя, до насолоди й, як протилежність—мрійника, поета

Вольфрама, що служить ідеї невинно-платонічної любови. Щоправда, в „Тангейзері“ іноді чутно відгомін старих оперових звичаїв: чудова кантилена, що нагадує італійців, іноді мова не зливається органічно з музикою. Але тут з ознаками нового сполучилося лише те старе, що було за найкраще, і тому опера ця, або краще драма, користувалася довгий час величезним успіхом і ще тепер посідає в репертуарі першорядне місце.

В основі „Лоенґріна“ так само лежить кельтська леґенда про чашу Грааля. Тут ми бачимо втілену у музику ідею про боротьбу добрих та лихих сил, а сам Лоенґрін—це людина, що досягла найвищого душевного та розумового рівня. І тут музика влучно обрисовує внутрішні сили, що керують вчинками дієвих осіб, особливо контрастові начала. Тут величезну ролю відграє ідея любови, що спокутовує злочин. Але ніде ця ідея не знайшла такого могутнього втілення, як у „Трістані й Ізольді“. В увертюрі вже лунає ляйт-мотив любовного напою, і йому відповідає ляйт-мотив спочатку боязкого бажання, що потім зростає в могутню жагу. Спів побудовано здебільшого на речитативах, а в оркестрі, навпаки, розливається море звуків і поширюється безкрайя мелодія, що ніби символізує вічність кохання. Так само вдало використав Ваґнер систему ляйт-мотивів у своїй сатиричній драмі „Нюренберзькі майстерзинґери“, що переносить нас з оточення леґенди до реального життя. Трагедія уносить нас через страждання в оточення ідеалів, а комедія, за допомогою сміху повертає, в реальне життя. Майстерзинґерів Ваґнер характеризує старомодним контрапунктом, надуманим, жорстким, сухим. Дрібно-буржуазній закам'янілості майстерзинґерів композитор протиставить вільне надхнення поета Вальтера, обдарованої людини, що знає лише правила творчости, підказані йому його хистом. Третю силу втілено тут в образі народнього поета, чоботаря Ганса Закса, реальної історичної особи; він є зразок народньої тверезої реалістичної мудрости. Вальтер і Закс добре розуміють один одного і ніби один одного доповнюють. Вальтер прагне пізнати народню творчість і сховану в ній мудрість, а Закс хоче відчути поетичне надхнення. Це споріднює обох митців. Тут Ваґнер втілив усе те, що оточувало і його за життя. Він напружено шукав замирити сили, що боролися навколо нього, як навколо Вальтера, але не шляхом міщанського компромісу, а шляхом синтези кращих елементів, що були в цих силах. Він сам не зневажав огулом все те, що було в музиці зроблено перед ним. Він брав до уваги і старі традиції, розробляючи, наприклад, народній епос, і високо цінуючи народню творчість. Однак, звичайно, більшість його симпатій—на боці вільної творчости.

Виключне місце, не лише серед творів Ваґнера, а й взагалі в усій всесвітній літературі, посідає тетралогія „Перстень Нібелунґів“. Цей твір поділяється на чотири частини, і кожна становить окрему драму на кілька дій. „Перстень Нібелунгів“—то гімн людському й засуждення божного. Коло—символ земних благ і страждань. Як і божа сила, воно замкнене й обмежене; і той, хто має цей перстень—не завжди щасливий. Щастя не у владі, що її так важко досягти, а у вічнім коханні, у творчості й у свободі. Для кожної сили, для кожної дієвої особи, навіть для кожного окремого предмета (меч, шолом) ми знаходимо багату систему ляйт-мотивів, і вся ця звукова оргія у всій ґрандіозності відбиває могутню боротьбу, що червоною стежкою проходить крізь тетралогію.

У своїй лебединій пісні, в драмі „Парсіфаль“, Ваґнер пробує розв'язати проблему християнства. В особі Парсіфаля Ваґнер малює

людину, тверду в своїх принципах, що встояла проти всіх спокус світу. Музика цієї драми надзвичайно прозора, ясна, тонко інструментована, добре характеризує ідеальне оточення мрій і примар душі, визволеної з тіла.

З усього вищезазначеного можна ясно зрозуміти соціяльну природу ваґнеризму. Ваґнер увібрав у себе психологію дрібно-буржуазної інтеліґенції, її передових шарів, перейнятих революційним поривом, твердо опозиційних щодо панівного ладу. Усі ті сили, що змагаються в драмах Ваґнера, великою мірою є відгомін особистих переживань композитора. Однак, крізь особу Ваґнера й тут проглядає ідеологія кляси. Гімни коханню, боротьба поміж піднесеним і низьким, змагання богів, перемога людини й її творчої сили—все це наслідки індивідуалістичної психології, характеристичної для дрібної буржуазії, що через саму свою економічну природу інакше мислити не могла. Ваґнер жив і виховувався в сфері цієї психології, у цій же сфері він творив і свої драми. Основи цієї психології, своєрідно переламавшися в свідомості композитора, обернулися на прекрасні музичні образи.

Ваґнер залишив наступним поколінням величезну спадщину. Але він занадто попередив ідеологію своєї кляси, й тому часто-густо навіть найкращі представники тогочасної інтеліґенції його не розуміли і не любили, віддаючи перевагу італіянщині. Це пояснюється тим розчаруванням і бажанням забути темні картини життя, що постали в представників буржуазної інтеліґенції і в обивателя після 1848 року. На бажання перших відповів романтизм, на психологію обивателів відповіла італійська опера, що відродилася з деякими змінами XIX стол. Представником її був італійський композитор Россіні (1792—1868). Успіх цього талановитого композитора на деякий час переважив навіть славу Бетховена, бо він своїми звуками давав радість, а бурі Бетховена здавалися вже застарілими. Найкраще вдавалися Россіні комічні опери, що з них найвидатніша—„Севільський цилюрник". За багату свіжу фантазію, дотепні характеристики, природний гумор, прекрасні народні мелодії Россіні звали італійським Моцартом. Є в Россіні низка опер з яскраво виявленим драматичним моментом, наприклад, „Вільгельм Тель", „Отелло". Перша написана в зв'язку з революцією 1830 року у Франції і є нібито відповідь на революційні питання буржуазії. Вона визначається правдивістю музики, життєвими мелодіями, правильними характеристиками. Між іншим, у цій новій опері визначився новий стиль „бельканто", широкого мелодійного співу, прикрашеного мелодіями. Особливо розвинувся цей стиль у Белліні (1801—1835). Але, дбаючи про красу кантилени, він водночас не усував і драматичного елементу. В його операх „Норма", „Пуритани", „Сомнамбула" ми зустрічаємо елеґійну мрійність, співзвучну настроям і психології розчарованої інтеліґенції доби Реставрації. Тим же шляхом ішов і автор „Фаворитки", „Лукреції Борджія", „Лючії"—Доніцетті (1797—1848).

Але найкраще сполучив стиль бель-канто з яскравою драматичною правдою Верді (1813—1906). Він завів в італійську оперу реалістичні сюжети, жвавий ритм, правдиву музичну деклямацію, гомінку оркестровку, взагалі все те, що його попередники тільки но накреслювали. Його „Травіята", що ми вважаємо тепер за найбанальнішу оперу, за тих часів була трохи не революційним твором. А саме, в основу своєї опери Верді поклав надзвичайно просту життєву драму; головний персонаж її є дама „півсвіту". Та до того, він показав і високі душевні почуття цього „ганебного" персонажу. Це був виклик міщанській моралі. У тім ж стилі написано і „Ріґолетто", де блазень стоїть далеко вище від своїх вельможних панів. В „Аїді", поруч італійської канти-

лени ми чуємо могутні ансамблі великої драматичної сили. Останні опери „Отелло“ й „Фальстаф“ зовсім одійшли від старої італійщини і наближаються до дальшої школи, саме до „веризму“. Так звалися італійські композитори середини XIX століття, що засвоїли в своїй творчості стиль утрованого реалізму. В основі цих опер лежали драми італійського письменника Верга, перейняті жахливими ефектами з убивствами й трагічними розв'язками. У цих веристів звертає на себе увагу криклива музика, що доходить до вибагливости, гостроти й грубости. Хоча вони й запозичили найкраще, що було у Ваґнера, а саме—його ляйт-мотиви, проте їм шкодили фалшивий мелодраматизм, підкреслена, зайва афектація, відсутність почуття міри в користуванні музичними ефектами, зловживання високими нотами.

Найтиповішими представниками італійського веризму були Масканьї (нар. р. 1863) й Леонковалло (1858—1919). З опер першого найвідоміша „Сільська честь“, що зображує буденну життєву драму в сільському побуті. Таку ж побутову драму, але з життя ярмаркових комедіянтів, зображують „Паяци“ Леонковалло. Усі вони перейняті надмірною екзальтацією, змішаною з реалізмом. Трохи пом'якшену ступінь веризму являє творчість Пуччіні (нар. р. 1858). В опері „Тоска“, написаній на сюжет драми Сарду, бачимо добу урядового терору в Римі 1800. На фоні цього терору, викликаного острахом, розгортається афектована особиста драма. Дія розвивається з великою швидкістю, музика строката, уривчаста, в опері багато зовнішнього, галасливого; наприкінці опери всі вмирають. В опері „Мадам Бетерфлей“ музичний елемент розвинено ще сильніш та вільніш, а в сюжеті опери більш ліризму, аніж драматизму.

Усі ці напрями знаменують різні стадії в історії життя й боротьби Італії XIX ст. Россіні й Доніцетті відбивають ті часи, коли заможні кляси Італії веселилися, щоб забути жах революції. Белліні відбивав її елеґійні настрої й сантиментальний сум з приводу занепаду національної культури, Верді малює добу революційних поривів і боротьбу за національне самовизначення. Увага цього композитора до представників третьої і навіть четвертої верстви пояснюється тою роллю, що вони почали відограватн в політичному й культурному житті Італії. Щодалі, то драматичніш було життя цієї країни і то більш розвивався напрям веризму, тобто художнього реалізму.

Те ж саме спостерігалося й по інших країнах Европи. Всюди наростала клясова ворожнеча, виливаючись іноді у вибухи революційної боротьби, і тому усюди можна було спостерігти ознаки веризму. Так, і у Франції на початку XIX ст. панував італійський оперовий стиль, що його завели Керубіні й Спонтіні. Нову еру французької опери розпочав Майєрбер, утворивши те, що набуло назви „великої французької опери“, себто опери, написаної на історичний сюжет; така опера мала могутні ансамблі, п'ять актів та балет. Типовою ознакою такої опери були співочі арії, драматичність сюжету, заокругленість форм. Майєрбер (1791—1864) вмів дуже влучно відповісти на потреби буржуазії, що переходила від післяреволюційних розчарувань до революційного піднесення. Спочатку він був романтиком, і його перша опера, „Роберт-Диявол“, ще має багато спільного з операми Вебера, хоча й видбиває суто-французьку психологію тих часів. Щоправда, Майєрбер народився в Берліні, але вся його діяльність відбувалася у Франції. Але вже в „Гуґенотах“, написаних на реальний історичний сюжет, він зовсім одійшов від романтизму, показавши боротьбу буржуазії з феодальними вельможами. Усе це він втілив у прекрасні кантилени,

могутні ансамблі, живописні балети, що підносили настрій. Музика дуже виразно характеризує дію, не зважаючи на всі свої умовності. Той же стиль ми зустрічаємо і в інших операх цього автора. І всюди посідає чільне місце оркестра, барвиста, багата на тембри й щедро прикрашена духовими струментами. Хоча Майєрбера не зовсім люблять за нахил до ефектів і за трохи банальну музику, проте він був неминучим щаблем в розвиткові европейської опери, бо й неминучі були психологічні основи, що породили його оперу.

Далі у Франції розвинулась так звана комічна опера, написана також на побутовий сюжет, втілений у нескладні форми, що відповідала смакові так званих обивателів. Вона здебільшого мала сантиментально-мрійний характер, не розв'язувала складних проблем і чарувала слухачів своєю простою й глибоко емоційною музикою. Головними представниками цього напряму були Гуно, Тома, Сен-Санс, Масне. Для Тома (1811—1896) типовий є „Міньйон" і особливо „Гамлет", де ми не помічаємо жодної спроби відбити музикою тривоги й сумніви, що опанували душу данського принця. Те ж саме можна сказати й про оперу Гуно (1818—1893); наприклад, у „Фавсті" ми чуємо прекрасні мелодії, але зовсім не помічаємо психологічної аналізи персонажів Ґетевої трагедії. Масне (1842—1912) запозичив традиції і великої, і комічної опери, а також відбив і впливи ваґнеризму. Сюжети Масне здебільшого сантиментальні з присмаком мелодраматизму, що саме подобалося дрібній буржуазії, бо філософія й великі проблеми її не цікавили. Щоправда, деякі з композиторів пробували впливати на слухачів, як, наприклад, Масне, що в „Манон" ідеалізував куртизанку, проте засіб був досить своєрідний. Музика Масне переходить від зворушливих мелодій до патетичних вигуків і раз пестить слухача, а раз пробує на нього цими вигуками „впливати". Майже все це можна повторити і говорячи про Сен-Санса (1835—1921), відомого своєю оперою „Самсон та Даліла".

Послідовником веризму у Франції був Бізе (1838—1875), що далеко відійшов від сантименталізму і відобразив у своїй найвідомішій опері „Кармен" всю гущавину життя четвертої верстви. Його „Кармен"— глибоко реалістичний твір: він тут кидає виклик усьому міщанському сантименталізмові. У „Кармен" він вбачав прояв здорової людської істоти, сильного почуття, яскравого поривання до свободи особи, за яку ця дівчина готова пожертвувати навіть і життям. Частина буржуазії обурилася сюжетом і вимагала, щоб у противагу „розбещеній" Кармен автор завів „моральну й невинну" Мікаелу. Проте, в палкого Бізе для Мікаели не знайшлося таких багатих фарб, як для Кармен.

За книгою С. Чемоданова: „Опыт марксистского построения истории музыки".

У росіян інтерес до опери постав лише XVIII століття, підо впливом зах.-европейської моди. Але спочатку цей інтерес задовольняли лише італійці. Так, при Ганні Йоганівні (1730—1740) до Петербургу виписали італійську трупу. Року 1736 виставили оперу Арайї „Сила кохання та зненависти". Після цього Арайя прослужив у Росії ще 18 років і написав чимало опер, що їх охоче виставляли на російському театрі. Лише 1756 року виставили у „вільнім" (прилюднім) петербурзькім театрі оперу Волкова „Танюша, або щаслива зустріч". Це й була перша опера, написана руським композитором на руський сюжет. Як і слід було сподіватися, на всіх цих перших зразках оперової творчости дуже відбився вплив італійців, хоча сюжети бралося з життя селян, міщан та купців. Це була, взагалі, не справжня опера, а щось середнє поміж комічною оперою французів та оперою „буф" італійців.

Року 1798 до Петербургу запросили італійця Кавоса. Приїхавши в Росію, він врозумів, що слухачі жадають руських опер, і написав для них кілька опер, між ними „Іван Сусанін", „Добриня Нікітіч", „Світлана", „Жар-птиця" й інші. У цих своїх операх він віддав певну данину тому романтизмові, що панував на той час у Західній Європі; але ще більш романтичний вплив позначився на творах Верстовського (1799—1862). З них найвідоміший „Аскольдова могила", що й тепер можна зустрінути в репертуарі. Стиль Верстовського мішаний: поруч вдалих епізодів у руському дусі можна зустрінути сторінки, що нагадують і Вебера, і італійців. Лише в особі Глінки (1804—1857) з'явився музичний геній, що мав величезне значіння для національної музики. 1834 року він написав „Іван Сусанін", що згодом набула назви „Життя за царя". Перша вистава цієї опери (1836 року) мала надзвичайний успіх, дарма що вище суспільство називало її „кучерською музикою". Але коли р. 1842 виставили вперше „Руслана й Людмилу", це суспільство, виховане на модній італіянщині, відсахнулося від нього зовсім. А проте, в цій фантастичній опері-казці Глінка розгорнув усю силу свого музичного генія. Тут дуже яскраво переведено музичні характеристики, і надзвичайно вдало музично відбито руський казковий епос. І багатству цього епосу влучно відповідають багатство мелодики й гармонії й розкішні хвилі барвистих звуків. Засвоївши в італійців багатство мелодій, в німців— серйозність фактури, у французів—легкість та багатство ритмів, широту задуму великої французької опери, опуклість музичної характеристики Моцарта, національну свіжість та яскравість оркестрових фарб Вебера, виховавши таким чином свою могутню художню індивідуальність, Глінка утворив свій абсолютно оригінальний стиль, стиль художньої руської музики. Якщо з „Життям за царя" народилася руська опера, „Руслан" одкрив нові музичні обрії й накреслив шляхи для майбутніх поколінь. Глінка був генієм, що почав собою епоху, утворив школу й залишив заповіти. З Глінкою Росія увійшла, як рівноправна сестра, в загальноєвропейську музичну сім'ю.

Росія чутливо прислухалася до культурного європейського руху середини XIX ст., і на ній не могли не відбитися реформаторські ідеї Ваґнера. Вони позначилися на творчості Даргомижського й Сєрова. Першу оперу Даргомижського, „Есмеральда", виставили у Москві, 1847 року. Тут він ще наслідує Майєрбера й Галеві, але після „Руслана" Глінки, він перейшов на бік російського композитора. Проте, драматизм Даргомижського, всупереч драматизмові Глінки, побудовано на реалістичності музики, і тому його мелодійний речитатив досягає іноді більшої сили, аніж у Глінки. Зазнайомившися з поглядами Ваґнера, він погодився з ним лише почасти: він прийняв, як закон, що вокальна партія повинна точно відповідати деклямації тексту, але гадав, що центр ваги повинен бути не в оркестрі з його ляйт-мотивами, а в співця. Він гадав, що найпридатніша форма для вокальної партії є утворений Глінкою мелодійний речитатив. І тому свою третю оперу, „Кам'яний гість", він усю написав таким мелодійним речитативом. Великим прихильником Ваґнера був і Сєров (1820—1871), але й він не скористав з його засобів будування музичної характеристики, ставши тут на думку Глінки. Найкращою оперою Сєрова є „Юдит", що широко побудованими хорами нагадує ораторію. Окремі гарні моменти дає „Рогнєда"—напр., хор старих. Але взагалі цю оперу, очевидно, навіяно творами Майєрбера. Але руський стиль йому не давався, і тому „Ворожа сила" є один із найслабших його творів, хоча й тут є яскрава картина масницького розгулу.

Великою творчою фантазією і безпосередністю визначався Антін Рубінштейн (1829—1894). Але в музиці він був консерватором і йшов давно прокладеними шляхами. З п'ятнадцяти опер Рубінштейна найбільшим успіхом користувалися майже до останніх часів „Демон" і „Нерон". Але вони не внесли нічого нового в прогресивну історію композиторського мистецтва.

Навпаки, багато нового завів у руську оперу Чайковський (1840-1893). Цей блискучий талант пройшов серйозну школу і ціле життя прагнув ще вдосконалитись, уважно прислухаючись до всіх музичних явищ і відгукаючись на ті з них, що відповідали його індивідуальності. Його твори визначаються типовими й водночас виразними мелодіями, багатою гармонією й ритмікою; інструментовка дає безкрайю гаму нюансів, кольориту й сили, а у фактурі видко руку геніяльного майстра. Як оркестратор, він блискучою зовнішністю і способом використання мідних і почасти дерев'яних духових струментів наближається до Майєрбера, а вмінням розвинути ґрандіозні звукові картини з напруженням фарб і сили оркестри—до Ваґнера. Майстерність у використанні звуків дала Чайковському змогу втілювати у відповідну форму все те, що диктувала йому його багата фантазія. В його творчості ми почуваємо безпосередність і щирість, і тому в його операх відбився той розлад, що він переживав сам, і ті почуття, що обурювали все руське суспільство, яке пережило і деякі світлі моменти 60-х і 70-х років, і реакцію царювання Олександра III; і „світова скорбота", така визначна для романтизму, досить яскраво відбилася в його творах. Щодо теорій Ваґнера, він їх прийняв, але використовував їх на свій кшталт. Особливо це можна сказати про „Винову кралю", де можна чути щедрою рукою використані ляйт-мотиви. І хоча його музика не дає народнього складу, як музика Глінки, проте всім характером своєї творчости він цілком руський композитор. Його опери подають геніяльні сторінки. „Євген Онєгін", „Винова краля", „Чародійка", „Йоланта"—всі ці твори набули Чайковському всесвітньої слави.

Середина XIX століття дала в російському житті кілька течій, що не могли не відбитися й на мистецтві. Лібералізм, що змагався з консерватизмом, бачив принаду в Заході, що прогресував у культурнім житті; але він примушував приглядатися й до народнього життя, зміцнив реалістичний напрямок і породив народництво. Паралельно ділало слов'янофільство, як противага западництву. Підо впливом усіх цих течій утворилася „Нова руська школа", або, як її назвав Сєров, „могутня купка", що об'єднала найталановитіших композиторів. Щоправда, майже всі вони, крім Балакірева, спочатку були дилетантами, але згодом вони зробили величезний вклад в оперову літературу. На прапорі цієї купки було написано: „Глінка й прогрес", тобто ця школа мала національний напрям, але обстоювала визволення від усяких умовностей, академізму консерваторій й інших пут для вільної творчості. Центром купки був Балакірєв, далі прилучилися Римський-Корсаков, Бородін, Даргомижський. Прилучився до них і Мусоргський, але він зберіг свою самобутність, відгукаючись на народницькі й реалістичні течії літератури.

З оперових композиторів цієї купки визначився Мусоргський (1839—1881). Мусоргський написав поглядно небагато. Але на всім позначився могутній самобутній геній і надзвичайно сильна художня індивідуальність. Він не наслідував ні Глінки, ані Даргомижського, не визнавав жодних зразків і кожну школу вважав за шкідливу. Він перший завів у музику „некрасівські" сюжети й настрої, знайшовши яскраві фарби, щоб змалювати горе й радості „маленької людини", непомітного героя щоденного життя. Завдяки багатій і виразній натурі Мусоргського, музика

його прекрасно висловлювала всі настрої, і він з однаковою силою відображував і юродивого, і побожного старого-літописця, і п'яного манаха-втікача, і життя дитини, і розгул обуреного народнього натовпу. Своєю виразною й характеристичною музичною деклямацією Мусоргський безперечно посідав перше місце серед російських композиторів, і мав чималий вплив на них там, де потрібні були реалізм, комізм і характерність. Але серйозної школи в цього композитора не було, і техніка в нього була трохи обмежена. Ось чому, поруч з сторінками надзвичайно красивими й виразними, в його творах можна зустрінути й невдалі, незакінчені сторінки. У своїх операх, що з них найвидатніша „Борис Годунов", він виявляє надзвичайне багатство фарб і вміння дати яскраву й переконливу музичну характеристику. Кожна сторінка цієї опери відбиває творчість генія. Так само вражає своєю красою і „Ховащина", що малює добу боротьби юнака Петра I із старою Руссю.

З представників руської національної школи найбільше наближається до Глінки Бородін (1834—1887). У нього також переважають ліричний та епічний характер, він розвиває таку само розкіш мелодії й гармонії і дає чистий стиль руської і східньої музики. Бородін написав небагато, але все, створене ним, визначається закінченістю, клясичною ясністю викладу і водночас великою зовнішньою красою і звучністю. Він дуже майстерно подавав музичні характеристики й однаково яскраво малював і шляхетного князя Ігоря, і гультяя—князя Володимира Галицького. Силою творчости, оригінальною музикою, майстерною роботою „Князь Ігорь" посідає в історії руської національної опери місце безпосередньо за „Русланом та Людмилою".

Багато нового завів в оперову творчість Римський-Корсаков (1844—1908), що особливо майстерно відобразив у музиці руську казкову фантастику. Він пішов далі від Бородіна, винайшовши нові вишукані комбінації, сміливі, красиві й зрозумілі сполучення. Він не лише йшов поруч із сучасним розвитком музики, а навіть випередив його. Особливо цікаві з цього боку його опери „Садко" й „Кащей безсмертний". Тут ми бачимо надзвичайно вільне гармонічне писання, особливо в царині цілотонної гами; так само поширив він царину тональних гармоній. Як інструментатор, Римський-Корсаков трохи нагадує Берліоза й Майєрбера, висуваючи індивідуальні властивості кожного струмента на фоні прозорої кольоритної оркестри. В останній його творчості почувається вплив Ваґнера. Як поет і художник, Римський-Корсаков був найсильнішим там, де йому доводилося зустрічатися з руською казкою, з відгомоном старого слов'янського поганського культу, що увійшли в руський побут. З численних опер Римського-Корсакова найбільше значіння мають: „Майська ніч", „Снігуронька", „Садко", „Казка про царя Салтана", „Царська наречена", „Казка про золотого півника", „Кащей", „Казання про Кітеж".

Взагалі, в розвиткові руської музики Римський-Корсаков був представником трохи холоднуватого музичного об'єктивізму всупереч Чайковському, представникові суб'єктивізму.

Багато зробив для руської опери композитор і дириґент Направник (1839—1906). Щоправда, його опери (найвідоміша з них „Дубровський") не завжди мають характер творів самостійних, продиктованих лише творчою фантазією. Направник, може, мимоволі, наслідував Глінку й Чайковського. Проте, як талановитий музика, обдарований надзвичайним дириґентським хистом, він багато сприяв поліпшенню виконання опери взагалі і довів його до найвищого ступеня досконалости.

XX століття дало в музиці цілу низку нових явищ, зумовлених життям, паралельних тому, що відбувалося в царині інших мистецтв. Постійне зростання панівного капіталізму, надзвичайне розвинення техніки та індустрії, величезні відкриття в царині науки, напруження мілітаризму, світова війна, загострення клясового антагонізму, як наслідок капіталістичного тягара,—всі ці складні взаємовідносини, відбилися і в музиці. Незадовільненість знесилених людей, що шукають нових форм життя, в музиці виявилося у так званім експресіонізмі, в крайнім напруженні виразного боку музики, в шуканні нових звукових форм. От чому найбільшу перевагу в музиці мають зараз два напрями: імпресіонізм, що звертає центр своєї творчої уваги не на розробку мелодій та контрапунктичних сполучень, а на гру окремих звукових комплексів різних звукових фарб—„темброгармоній". Експресіонізм виявляється у збільшенні розмаху мелодичних побудовань, у вільнім сполученні мелодій, розкріпаченні поліфонії від пут суворого контрапункту. І в царині ритму й форми людська думка намагається відійти від консервативної рутини. Свобода ритмічних змін, сміливі сполучення різнородних ритмів, зміни тактів, темпів, широке використання змін руху, зведення тактової смуги лише до умовного знаку, що полегшує виконання,—ось що ми знаходимо у новітніх течіях. Серед руських композиторів другого десятиліття XX ст. ми зустрічаємо представників всіх течій. Першими піонерами, що свідомо зреклися старовинних академічних традицій, були Рєбіков (1866—1919), автор відомої опери „Ялинка", Сац (1875—1912), автор музики до багатьох постав Художнього театру Юрасовський (вмер 1922 р.), автор опери „Трільбі". Останній своїм твором показав, що відчув усі нові форми музики й до того добре зрозумів вимоги кону.

На чолі сучасних імпресіоністів стоїть Стравинський (нар. 1882 р.). В його творчості елемент різнобарвности переважає всі інші, і грає він цими фарбами надзвичайно віртуозно. В останніх своїх творах Стравинський намагається ще рельєфніше виявити природу кожного струмента, поступово відходить від імпресіоністичного акорду фарб до експресіонізму з його свобідним контрапунктом, сполученнями, що звучать кожне окремо, з його грою ритмами. Особливо визначається його балет „Петрушка".

Найтиповіший експресіоніст є Прокоф'єв, цей антипод Стравинського. У Прокоф'єва ми бачимо творчість, що базується лише на його власнім імперативі. Він скоряється лише своїй власній творчій фантазії, і тому його музика вражає своїми несподіванками, багатством музичних ідей і свіжістю. І суть у нього не у фарбах, а в малюнках, в експресивності. Він і полонить, і злісно сміється цими візерунками. Він може бути чудернацьким, гострим, карикатурним, і, поруч того, давати велично-широкі, безкрай-прекрасні сторінки і граційно-м'яко гумористичні твори. Його опери „Ігрець" і „Кохання до трьох помаранчів" мали величезний вплив на всю творчість сучасних західньо-европейських авторів.

За книгою Н. Кочетова, „Очерки истор. музыки".

Щодо української опери, слід сказати, що комічна й романтична опера не сходила з репертуару українського світського театру протягом усього часу його існування, бо власне всі п'єси українського репертуару потребували бодай скромної, але композиторської праці, чи то були мелодрами, чи водевілі, чи комедії. Більш-менш визначився у п'ятдесятих роках Петро Сокальський (1830—1887). Його оперу „Осада Дубно" видано з українським та руським текстом у Петербурзі

1864 р. 1863 року Семен Гулак-Артемовський виставив у Петербурзі на кону Маріїнського театру свого „Запорожця за Дунаєм", переробивши для українського кону Моцартівське „Уведення з Серайлю" і додавши від себе кілька українських пісень. У сімдесятих роках мав успіх в Галичині, як композитор, Сидір Воробкевич: його оперету на дві дії „Весілля на обжинках" охоче виставляли в Галичині. Задумав також написати оперу до тексту „Назар Стодоля" Петро Ніщинський (1832—1896). Але весь його замисел звівся до скомпанування одної хорової сцени „Вечорниці" (1880). Популярна ще й досі є музика Володимира Олександрова (1825—1893): а саме, „За Немань іду" (1882) і „Ой, не ходи, Грицю, на вечорниці" (1873) і тепер користуються успіхом на провінційних театрах.

Отже, українська опера, як самостійна галузь театрального мистецтва, не розвинулася, а зосталася допомічним фактором у мелодрамі, музичній комедії й опереті. Найвидатнішим композитором другої половини дев'ятнадцятого віку був Лисенко. Ще р. 1874 великий успіх мала його музична комедія „Різдвяна ніч", що він згодом переробив на оперу. Далі року 1885 виставили його ж таки оперету „Утоплена"; окремі місця її приваблювали надзвичайною красою—напр., „Туман хвилями лягає", а також і вся 3-я дія, багата на фантастику. Р. 1890 видав Лисенко музику до „Наталки-Полтавки", а наприкінці життя Лисенка мала великий успіх його оперета „Енеїда" на лібрето Садовського. Дуже удавалися Лисенкові дитячі опери—„Коза-дереза", „Пан Коцький", „Зима і весна". Але найбільшим успіхом користувалася і ще й тепер користується його „Тарас Бульба", викінчена 1888 року, де музика має широкий захват, художній запал і поривання творчої фантазії. У свою останню оперу „Ноктюрн", на слова Старицької-Черняхівської (1912 р.), вклав Лисенко стільки любови, артистичного надхнення, так просто і разом з таким художнім смаком скомпанував цю маленьку річ, і так стильно, що вона безперечно може бути шедевром української музики.

З менш видатних композиторів відомі Микола Аркас, що написав оперу „Катерина", зберігаючи в лібрето текст поеми Шевченка (1852—1909). Дещо зробив, для української опери безпосередній учень Лисенка—Кирило Стеценко (1883—1922). Він упорядкував музику до старих українських водевілів,—„Сватання на Гончарівці", „Як ковбаса та чарка", скомпанував музику до Черкасенкової „Про що тирса шелестіла", до драматичної сцени Лесі Українки „Іфігенія в Тавриді" і брав участь у складанні музики до драматичних картин з поеми „Гайдамаки" (інсцен. Л. Курбаса). Наслідуючи Лисенка, він написав дві дитячі опери. Року 1905 він написав єдину свою оперу „Полонянка", та успіху вона не мала.

Нарешті, працював над оперою, якої не встиг скінчити, і Микола Леонтович (1877—1921). Ця опера, „Русальчин Великдень", дійшла лише в уривках, які разом з піснями, обробленими Леонтовичем, „дають нам право дати композиторові одне з перших місць в історії музичної культури", каже Грінченко.

За Д. Антоновичем.

МАТЕРІЯЛИ, ЩО З НИХ КОРИСТАВСЯ СКЛАДАЧ

Розділ перший

Grosse. Urspung der Kunst.

Веселовський А. Три розділи з історичної поетики (твори А. Н. В-го, изд. Ак. Наук, СПБ, 1913).

Грушевський М. Історія української літератури. Т. І, кн. 1, Київ—Львів, 1923.

Возняк М. Початки української комедії. Львів, 1920.

Белецкий А. Старинный театр в России. М. 1923.

Слонимская Ю. Л. Пантомима („Аполлон", 1914, № 6—7). Зарождение античной пантомимы („Аполлон", 1914 № 9), Искусство молчания („Ежегодн. Имп. Театров", 1914, вип. 7).

Миклашевский К. La comedia dell'arte, 1914—1917 р.

Вернон Ли. Италия, театр и музыка. Изд. Сабашниковых, М. 1915.

Duchartre. La comedie italienne. Paris, 1925.

Н. Бахтин. Нов. Энц. Слов. Брокгауза и Ефрона, т. 3.

Rehm H. Das Buch der Marionetten, ein Beitrag zur geschichte d. Theaters aller völker. Berlin, 1905.

Maindron. Marionettes et guignols. Paris, 1900.

Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин—ПГР. 1923.

Возняк М. Початки української комедії. Льв., 1920.

Перетц В. Кукольный театр на Руси („Ежегодник Имп. Театр.", 1894, 1895, прил. кн. 1).

Розділ другий

Азбелев Н. Театр в Японии. „Мир Божий", 1904, № 4.

Benazet A. Le théâtre au Japon. Paris, 1901.

Silvain Lévy. Le théâtre indien. P., 1897.

Кримський. Перський театр. К. 1925.

Бертельс. Персидский театр. Лгр., 1924.

M. Courant. Le théâtre en Chine (Revue de Paris, 1900).

С. Третьяков. Китайский театр („Советское Искусство", 1926).

Розділ третій

Морозов П. О. История европейской сцены. Изд. ТЕО, Пб., 1919.

Зелинский Ф. Ф. Драмы Софокла. Изд. Сабашниковых, т. І. М., 1914 г.

Navarre O. Dyonisos. Paris, 1895.

Коган. Очерки по истории древних литератур, т. І, изд. 5-е, 1923.

Морозов П. История европейской сцены. Пб., 1919.

Очерки европейского театра под ред. Гвоздева и Смирнова.

Розділ четвертий

С. К. Боянус. Средневековый театр. Очерки по истории европейск. сцены, изд. „Academia", ПБ, 1923.

Creizenach W. Geschichte des neueren dramas (1893—1916). Berlin, 1916—1919.

E. Lintilhac. Histoire générale du théâtre en France, t. II (La comedie: Moyen âge et Renaissance. Paris).

Кисіль Ол. Український театр. 1925.

Перетц В. „Театральні ефекти в старовинному театрі", Стаття в наук. двохмісячнику українознавства „Україна", під ред. М. Грушевського, 1926, кн. І, стор. 16—33.

Перетц В. Театр московской России 250 лет тому назад. (Сборн. „Старинный театр в России", изд. „Academia", ПБ., 1923, стр. 35.

Мюллер К. Драма и театр эпохи Шекспира. Изд. „Academia", Лгр., 1925.

Варшер. Англійский театр времен Шекспира. М. 1899.
Смирнов А. А. Очерки по истории европ. сцены. Пб., 1923.
Луначарський А. В. Історія зах.-евр. літ. ДВУ, 1926, стор. 144—168.
Испанский театр XVI—XVII ст. Введение к спектаклям старинного театра. Статьи Н. Евреинова, К. Миклашевского, Дризена, 1911—1912.
Морозов. История драматической литературы и театра, т. I.
К. Манциус. Мольер. Театр, актеры, публика его времени. ГИЗ, Москва, 1922.
Rabany Ch. Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siécle. Paris, 1896.
Philippe Monnier. Venise au XVIII siécle. Paris.
Німецький театр класичної доби. *A. Winds,* Geschichte der Regie. 1925.
Busse. Das Drama, III, Zeipzig, 1922 (Aus Natur und Geisteswelt, 289).
Adolf Winds. Geschichte der Regie. Berlin, 1925.

Розділ п'ятий

Видман. Театр и революция. ГИЗ. М. 1923, стр. 5—28.
R. Doumic. Le téâtre romantique в „Histoire de la langue et de la littérature française" sous la direction de Petit de Julleville, tome VII.
Bapst. Essai surL'histoire de théâtre, 1893.
Ichauer. Das deutsche Drama в Réallexikon. d. deutsche Literaturgeschichte I Band.
Martino. Le naturalisme français. P. 1923. *Haede:* das Theater.
Режисерські шукання кінця XIX ст. з *Rouché.* L'art théâtrale moderne. Paris, 1914.
Керженцев. Творческий театр. Изд. 5-е, 1923.
Б. Варнеке. История русского театра. 1913.
Д. Антонович. Триста років українського театру 1619—1919, Прага, 1925.
Марков П. Новейшие театральные течения (1898—1923), Москва, 1924.
Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках. Журн. „Нове мистецтво", 1926, №№ 18 і 22.
И. Маца. Искусство современной Европы. ГИЗ, М., 1926, стор. 97—115.

Книжки, що вийшли друком, поки друкувалося цю книгу.

А. М. Мерварт, Л. А. Мерварт, Е. А. Васильев, Н. И. Конрад. „Восточный Театр". Сборник статей. Academia. Лгр. 1929. Тут є дуже цінні статті з історії найголовніших східніх театрів: китайського, японського, малайського, індуського.
Конрад Н. И. Японский театр. Лгр. 1928, вид. ВОКС.
Конрад Н. И., Плетнер Ол., Аркин Д. Е. Сборник статей под ред. Н. И. Конрада. Лгр.-М., 1928, вид. ВОКС.
Эм. Бескин. История русского театра. Ч. I. ГИУ. Лгр.-М., 1928.
Эм. Бескин. Крепостной театр. Вид. „Теа-кино-печать". М.-Лгр., 1927.
Ольга Чаянова. Театр Маддокса в Москве 1776—1805. Вид. „Работник Просвещения", 1927. Москва.
О театре. Сб. статей, вып. II, изд. „Academia", Лгр. 1927.
О театре. Сборник статей, в. III. Вид. „Academia". Лгр., 1929. У цій книзі маємо такі статті: *Селержинский Н.* Французский театр VII века в переоценке моралистов третьего сословия; *Мокульский С.*—Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма; *А. А. Гвоздев*—Іосиф Футенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков; *Данилов С.* Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке.
Юрий Соболев. Московский художествен. театр. „Теа-кино-печать", 1929. М.
А. Кипренский. Театр им. Вахтангова. „Теа-кино-печать", М.-Лгр. 1927.
Я. К. Апушкин. Камерный театр. „Теа-кино-печать", М.-Лгр., 1927.
В. Л. Филиппов. Малый театр. „Теа-кино-печать", 1928.
Г. Крыжицкий. Режиссерские портреты. „Т.-к.-печ." М.-Лгр., 1928.
Б. В. Алперс. Театр революции. „Теа-кино-печать", 1928.
Жан-Жорж Новерр. Письма о танце. „Academia", Лгр., 1927.
А. А. Гвоздев. Театр им. Вс. Мейерхольда 1920—1926, изд. „Academia". Лгр., 1927.
Старинный спектакль в России. Сборник статей изд. „Academia" Лгр.-М., 1928. Ця дуже цінна книжка, що містить у собі десять статтей щодо різних періодів російського театру, дає досить повну картину його XVII—XVIII ст.
Сергей Радлов. Десять лет в театре. Вид. „Прибой". 1929. У цій книзі режисера, що прийшов до театру з революцією, маємо кілька цікавих статтей з героїчної доби російського театру.
Рання українська драма. Ред. й стаття П. Руліна. „Книгоспілка", 1928.
Йона Шевченко. Десять років українського театру. Журн. „Червоний Шлях", 1927, № 11, стор. 208—224.
Марковський Е. Український вертеп. Розвідки й тексти. Вип. I, Київ. 1929.
Резанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Вип. IV, Київ, 1927
Резанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Вип. V. 1927.

ЗМІСТ

Стор.

Передмова 5
Походження театру й соціяльна функція мистецтва 9

Розділ перший

Позалітературні форми театру

Вступні зауваження 19
I. Танок і драма в дикунів 21
II. Ведмежа драма сибірських народів 27
III. Театральні елементи в обрядах старого українського села 33
IV. Українське весілля як драматична гра 39
V. Пантоміма 43
VI. Італійська народня комедія масок 48
VII. Маски та сценарій commedia dell'arte 52
VIII. Тіневий та ляльковий театр Сходу й Заходу 61
а) Ляльковий театр Сходу 62
б) Ляльковий театр Заходу 66
в) Ляльковий театр слов'янських народів 71
г) Український вертеп 75
Бібліографічні вказівки 76

Розділ другий

Театр народів Сходу

Вступні зауваження 79
I. Японський театр 83
а) Типові драми старої школи 85
б) Новий напрям в японському театрі 86
в) Техніка японського театру 87
II. Китайський театр 89
а) Театр дореволюційного Китаю 89
б) Сучасний китайський театр 99
III. Театр старої Індії 102
а) Техніка індуського театру 102
б) Індуська драма 105
IV. Перський театр 108
Релігійні проти-Омарівські обряди-фарси 114
Світський театр 114
Драма европейського типу 115
Бібліографічні вказівки 116

Розділ третій

Античний театр Европи

Вступні зауваження 118
I. Походження грецької драми 121
II. У коренів старо-грецької трагедії 124
III. Сценічна техніка античного театру 129
IV. Організатори, актори та глядачі старо-грецького театру 134
V. Трагедійний репертуар грецького театру 138
VI. Грецька комедія та її доля на римському ґрунті 148
VII. Старий Римський театр 157
Бібліографічні вказівки 162

Розділ четвертий

Новий европейський театр від доби феодалізму до доби панування промислового капіталу

Стор.

Вступні зауваження 164
I. Середньовічний театр 169
а) Релігійна драма 169
б) Світський театр 177
II. Техніка та організація середньовічного театру 185
III. Відгуки середньовічного театру на Україні XVII століття (шкільна драма) . . 192
IV. Театральні ефекти в старовиннім українськім театрі 199
V. Англійський театр за доби Шекспіра 204
VI. Драматургія Шекспіра 222
VII. Еспанський театр XVII століття та його драматурги 239
VIII. Репертуар французького театру доби абсолютної монархії 253
IX. Французький театр XVII століття й театр Мольєра 263
X. Італійський театр XVIII століття. Гольдоні та Гоцці 283
XI. Клясичний театр у Німеччині 298
а) Німецька драма XVIII ст. 298
б) Театральне мистецтво в Німеччині XVIII ст. 301
XII. Драми Шіллера 311
Бібліографічні вказівки 322

Розділ п'ятий

Загальні риси найновішого театру Европи від доби промислового капіталізму до пролетарської революції

Вступні зауваження 325
I. Театр і велика французька революція 333
II. Романтизм і театр першої половини XIX ст. 338
а) Техніка романтичного театру 345
б) Романтична драма по інших країнах Европи 348
III. Перші кроки нового російського театру 351
Російський театр на добу т.-зв. „реалізму“ 354
Островський та його актори 361
Провінційні театри 368
Остання чверть XIX століття 370
IV. Український театр XIX ст. 373
Огляд розвитку галицького театру 387
V. Натуралістичний театр 389
Натуралістичний театр Німеччини 393
VI. Режисерські шукання кінця XIX ст. 395
VII. Західній театр напередодні імперіялістичної війни 406
VIII. Найновіші течії в російськім театрі 414
а) Психологічний театр 414
б) Естетичний театр 420
в) Революційний театр 425
г) На роздоріжжі 430
IX. Сучасні течії в українськім театрі 433
X. Експерименти в царині нового театру XX ст. 439
Бібліографічні вказівки 449

ДОДАТОК

Загальні риси історії розвитку оперової форми 451
Матеріяли, що з них користався складач 468

ЗАУВАЖЕНІ ПОМИЛКИ

Є	ТРЕБА	СТОРІНКА	РЯДОК
одинз	один з	17	25 згори
найважливіш ів	найважливіші є	18	7 знизу
(Mandi)	(Mundi)	23	11 знизу
тіму	тому	26	3 згори
морду	пику	28	18 знизу
подружжя	весілля	39	15 знизу
барвар	варвар	49	1 знизу
Франка	франка	66	24 знизу
О'Кунь	О'Куні	84	29 знизу
guimet	Guimet	116	20 знизу
барвари	варвари	139	6 знизу
Théâter wesen	Theaterwesen	163	2 знизу
культурі	культури	169	13 знизу
як	так	175	18 знизу
Пеяра	Пияра	201	5 зверху
Виконовця	виконавця	215	14 знизу
Кіт	Кід	224	12 знизу
Kosa	Rosa	244	1 згори
д'Отруа	д'Онуа	244	6 знизу
граі	гра	262	9 згори
fonetionnaires	fonctionnaires	268	26 знизу
містецтва	мистецтва	288	20 згори
il	Il	289	17 згори
кінь	кін	300	3 знизу
потребувал	потребували	378	27 знизу
рокамигз	роками з	386	8 знизу
цімтеатрі	цім театрі	394	1 згори
мю'зик	м'юзик	412	11 згори
Станіславксьий	Станіславський	419	20 згори
І. М. Форегера	Н. М. Форрегера	429	13 згори

Ціна 5 карб. (

Вдз 80