

A 86973

ЛЕСЬ КУРБАС

СЬОГОДНІ
УКРАЇНСЬКОГО
ТЕАТРУ
і БЕРЕЗІЛЬ



ВІЛЬНА
АКАДЕМІЯ
ПРОЛЕТАРСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ
L'ACADEMIE LIBRE
DE LA LITTERATURE
PROLETAIRE

БІБЛІОТЕКА ВАПЛІТЕ

ЛЕСЬ КУРБАС

СЬОГОДНІ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
і БЕРЕЗІЛЬ

ПРОМОВА
НА ТЕАТРАЛЬ-
НОМУ ДИСПУТІ
В БУДИНКУ
ІМ. БЛАКИТНОГО



БІБЛІОТЕКА ЖУРНАЛУ „ВАПЛІТЕ“
1927 № 9

Харків. Уряд. Друкарня
імени тов. Фрунзе.
Укрголовліт ч. 1881.
Зам. ч. 2254. Прив. 5000.

73

СССР

У театральній справі ведеться більш чи менш гостра боротьба і поміж театральними групами і серед глядачів. Два світогляди, два різні культурні настановлення, які при глибшій аналізі безперечно мають свої соціально-економічні відповідники що найдивнішим робом схрещуються в різноманітні відтінки психології різних громадських нашаровань. Звідси ті різноманітні вимоги, з якими підходять до сучасного театру, та невпевність і неясність у напрямку роботи величезної більшості наших профтеатрів, звідси мінливість і блідість нашої театральної політики. Все це плюс гострота, яку вносить у справу сьогоднішня фаза НЕП'у і внутрішня політична ситуація.—з'явище загально-союзне. Два світогляди, що їх боротьба позначалася не тільки на літературному фронті та фронті пластичних мистецтв, але не менш гостро ведеться донині і в царині театру. Один світогляд, як називає його Гросман, феодальний, що часом, сам цього не помічаючи, тягнеться у філософії до ідеалізму,

в мистецтві категорично вимагає або натуралізму, або романтики. Пасеїзм його настановлення — реакційна ідеологія минулого: тільки минуле є прообразом справжньої культурної творчості, і до з'явищ сучасності він відноситься або з запереченням або приймає їх постільки, поскільки в сучасній творчості він знаходить відгомін минулого, принаймні, в тих формах вияву, до яких він звик у часи дореволюційні. Гасла сучасності сприймаються тут важко: найважливіше це — як-найменше порушити дореволюційні норми, що в приватному житті так буйно відродилися з часу встановлення НЕП'у. В театрі цей світогляд вживає простих методів: пливи за водою, дивись назад. „Ми не гонимось за репутацією новаторів. Маси вимагають від нас не головоломних конструкцій, а реальних виявлень життя, боротьби: наш нахил до більш вишуканих постановок щоразу натикався на опір з боку наших глядачів, і ми мусили з цим фактом рахуватися“. Це називається програмою. При зустрічі із класовим глядачем програма ця дає блискучі наслідки. Фарисейський культ прийомів, живцем перенесених з „авторитетних“ джерел. Те-ж саме й у відношенні до п'єс. Для українського

обивателя це так вигідно. Тут особливо не треба розмислу: товар з хорошим патентом буде як у всякого культурного народу. Безвольний потяг до провінціального прозябання, дореволюційна норма. Самозакоханість, самозадоволення, абсолютна безкритичність у роботі. Політична малограмотність і брак темпераменту сучасності утворюють з театральних діячів „женственный“ медіум, що геніяльно і безособисто втілює випадкові завдання обивателів, думаючих тільки сьогоднішнім днем. Як комунізм, то в червоних чоботях, з червоною колядкою. Культ безперспективної виробничості, цей ідеал довоєнного українського обивателя, синельніковська та соловцовська культура. Принципіально вороже ставлення до всякої свіжої думки, поки вона не отримала санкції широких обивательських кол.

І друге настановлення. На переломі дев'ятнадцятого — двадцятого століття, на переломі двох систем в економії, політиці, світо розумінні, світовідчуванні — можна вірити тільки в те мистецтво, що просуває вперед всю будову мисли, відчуття, побуту, для боротьби за завтра і для прийняття його. Геть з консерватизмом! У всяких нових обставинах виростає нове завдання.

Нове завдання вимагає нових засобів. Швидко тече життя, і коли зростає хвиля, що хоче його повернути назад, пливи проти води, при проти рожна, як казав Іван Франко. Подалі від дореволюційної норми синельніковської провінційності!

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

тільки варт запрошення на українську сцену провінційального. Петіпа, чи зовсім сумнівного Максимова). Треба бити по голові фактами високої якості та оригінальності культурної творчості. Тому не треба відходити від позицій найактивнішого відношення до сучасності; все правильне, що поглиблює грамотність, піднімає культуру в нашому театрі; добре все те, що помножує одиниці і виховує зовсім нове покоління театральних діячів. Через це треба зв'язуватися з передовими інтелектами світових культур, а од миттєвого братів не форми, що завжди ефемерні, як всяка психологічна мода, а вивчати закони, що завжди ті самі і для мистецтва і для природи. Тому прямування до досягнень науки, до наукового світогляду, до раціоналізації та науковості у всіх ділянках людської творчості.

Історія виникнення і взаємин між цими світоглядами не нова. Характерно, що між методами, настановленнями і смаками театального відділу міністерства УНР та методами, до яких часом спихає ГПО УСРР „воинствующий“ обиватель,—більше спільного, як одмінного. Так от факти громадської психології спізняються проти

економічної та політичної дійсності. Революційна течія в українському театрі, протиставляючи себе провінційальності, селянськості та натуралізму психологічної УНР,—мусить принести з собою натомість до логічного кінця доведене не фальшоване культурне самовизначення, а індустріалізм і залізну логіку еволюції в мистецьких принципах, обов'язкову для всього світу, через вчорашній конструктивізм до майбутнього монументального реалізму і далі.

Обиватель, шукаючи найлегше зрозумілого для себе, вбачає причину цієї боротьби у якій хочете банальній площині і миротворчий свій запал завжди уміє мотивувати спільністю інтересів та небезпекою. Він смакує підстрижене під гребінку своїх уподобань обличчя українського театру. З одного боку він спирається на те, що у нас всі-ж театри радянські: і справді, український театр мабуть ще повніше і мабуть ширіше, як всякий інший, — радянський. (В цьому велика заслуга нашого відділу мистецтв, бо хоч, наприклад, в РСФРР повстає цього року питання про зняття назви „академічний“ — з усіх бувших аківих, проте там радянськість в переважній кількості театрів ще

тільки позначилася. У нас-же вона органічна). Коли-ж він добачає все-ж таки деяку різницю в методах хоч-би радянських театрів, він висуває ті спільності та небезпеки, що виростають з мовної ознаки українських театрів. Тут на перший погляд також є деяка рація. Це і є той момент, що театральну ситуацію на Україні значно ускладняє проти ситуації в РСФРР. Для успішного розвитку театр вимагає наявності однакового по мові, однорідного по культурі і широкого по кількісному обсягу середовища глядачів. З наших городів знято царсько—і кадетсько-общеруськ-запинало. Але український еквівалент зможе появитися тільки із зростом відсотка українського населення. І хоча й спала хвиля обивательського озлоблення та ненависти, що виливалася навіть у форми бойкоту українського театру (так було з Березолем у Києві, з театром імени Франка в Харкові), але до того, щоб український театр мав потрібну кількість морального кредиту і довір'я у широкого глядача, — ще далеко. Про це багато дбає і певна частина нашої критики, про яку буде мова далі. Для нашого обивателя новий український театр—хлопчик, що вчора народився, до

того-ж без документів. А покладання на документи — риса, що глибоко вкоренилась ще з часів царської влади. От із зовсім іншої ділянки красномовний приклад. В четвертому числі „Нового зрителя“ за цей — 1927 рік, за підписом критика Богуславського, надруковано такого листа до реакції: Узнав из документов, присланных в редакцию „Нового зрителя“, о том, что скрипач Мигулин является квалифицированным артистом с музыкальным образованием, я вижу, что употребленное мною в рецензии о его концерте выражение „неподлежащее критическому анализу любительство“ — ошибочно. Тут „любительство“ стало кваліфікованістю завдяки присланим в редакцію документам“. От чому ті, для кого українська мова народилася вчора, факти культурної творчости на Україні приймають з тією дозою недовіря та іронії, яку викликає природньо всяка претензійна скороспілість. Дарма, що із всіх визволених революцією націй одна українська має повсякчасний безперервний звязок із великою культурою свого минулого. Один мій знайомий, щирий і дисциплінований прихильник українізації, недавно сповістив мене з радістю, що нарешті появилсь

перший роман українською мовою „Американці“ — Досвітнього. Документи українського театру — мистецтва часового, що кінчається із спущенням завіси — тим більше не можуть мати претензій на ґрунтовне перевірення у всіх обивательських інстанціях. Всяка-ж разучість доказів сучасної продукції ослаблюється хронічною хворобою нового українського театру у всіх періодах його існування. Вимушений компроміс робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі своєї мети громадські діячі і великі митці, а щось зовсім протилежне: одбокого покруча на зразок німецьких бауерн-театрів, розвагу на терпимому діалекті (обов'язкові співи й танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький ентографізм, у замкнене коло думок мужицького сословія. Іди докази тепер обивателю, що актор Старицький не для читання перекладав Шекспіра, що ті-ж самі п'єси навіть українських авторів, що без ніяких суперечок ішли на руській сцені, не дозволялися на українській, що руські водевілі вставляв Кропивницький у свій спектакль не з власної волі! І не диво, що фальшиве, упереджене уявлення уклалося, прище-

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

кий дали односторонній етюд національного театру. Молодий театр — етюд формальної театральної революції; революційний радянський театр пробивається теж компромісами.

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

У всьому є певна спадщина і певна нова дійсність. По-перше, актор: всяка епоха, всяка школа так довго виробляє потрібні для своїх завдань і свого стилю прийоми, доки не досягне того мінімуму, якого вимагає ремесло, і, з другого боку, того максимуму, що потрібний для вичерпання основного ідейного змісту, світовідчуження епохи. Під епохсю розумію

конструктуючу всю культуру, пануючу класу. Коли цей процес закінчений, а соціальна боротьба іде загальмованим темпом, коли через те виникають обставини певної, завжди відносної стабілізації, театр має перед собою дві можливості: перша — культивуючи прийоми своєї нової традиції, не прибільшуючи і не розвиваючи переданих прийомів, зробитися ареною драматурга, вірніше — літератури. Тоді театр розвивається по лінії кристалізації в штампи, під які пишуться драматичні твори, тоді ревізується питання про потребу театру. Завжди це явна ознака, що пануюча класа свою історичну роль докінчує, що вона вже не має нічого більше сказати. Рівень її активності не вимагає для себе такого динамічного мистецтва, як театр. Так буває там, де вже немає обмежуючих ідеологічних критеріїв. Так трапилося і з європейським театром, в тому числі і з російським перед самою революцією. Поодинокі формальні шукання, що виникли в останнє десятиліття, підтверджують тільки правило тим, що мистецтво, як це часто з ним буває, випереджує розгром певного політичного та соціального порядку (стану речей) в площі перш за все світовідчувань

і звязаних з ним мистецьких форм. Мистець завжди індивід з заакцентованим чуттєвим моментом психіки, а розвалювати існуючий порядок в площі чуттєвій легше, ніж в площі фізичній.

Друга можливість для театру виникає тоді, коли література дає йому менше корму, ніж він цього вимагає. Тоді вся енергія творча іде на вдосконалення і заховання здобутих прийомів. Це трапляється, коли соціальний процес відбувається під впливом особливих обставин так поволі, що перипетії його проходження на перший погляд і довгий час — непомітні. Так було з театром Китаю і Японії, так до певної міри трапилося і з українським театром. Роль кардинального обмеження відіграв тут тупік цензурний і других заборон царського уряду. В українському театрі дрібне міщанство дало все, що було його ідейним змістом при виключному оперуванні етнографічною, селянською й історичною темами. А український актор, граючи все той самий репертуар і ті самі п'єси, всю свою діяльність скерував, з одного боку, на заховання традиційних мізансцен, традиційних масок, співучості тону, характерної манери рухатись, і з другого — коли він був

значним актором — на удосконалення за-
своєних форм. В свій час це був дивний
театр і дивні актори, яким заздрили кри-
тики такої насиченої театральної культури,
як російська. Навіть чорносотенець Са-
венко в час розцвіту Соловцовського
театру заявив, що кращий і найжи-
віший театр у Києві — все-таки театр
Садовського.

Зародок упадку і смерті цього театру
позначився перш за все на театрі Гаркунів
Колесниченків з їх збоченням у дивер-
тисменту та балаганщину, а потім, після
1905 року, коли українському театру стало
трохи вільніше — введення до репертуару
театру Садовського п'єси європейської
драматургії. Колесниченки розвалили
побутовий театр, підмінивши його основне
громадське настановлення типовою упа-
дницькою практикою дати розвагу, від-
починок, дати змогу за всяку ціну поплав-
кати і пореготати. Садовський розвалив
свій театр, як художню цінність, висунувши
новий репертуар на високі громадські
мотиви, забуваючи при цьому, що, будучи
свідомістю українським інтелігентом, на-
ціонал-демократом світовідчуванням своїм,
вихованим обставинами царату, він, проте,
лишився українофілом. Разом з українсь-

кою народницькою інтелігенцією він вва-
жає елементи нашої культурно-національ-
ної одсталості елементами нашого на-
ціонального обличчя.

Тут один із коренів зародження „Мо-
лодого театру“ з його жагою учоби,
новітньої театральної культури та гаслом
дня — єдність і чистота стилю спектакля.
Але „Молодий театр“ не встиг дати
покоління майстрів; він дав культурне
настановлення, революційну зарядку, по-
ставив ряд проблем і дав необхідну
кількість знань і умінь своїм акторам
до дальшої самостійної праці. Зовсім
одмінною була ситуація в Галицькому
театрі, доля якого так тісно зв'язана
з театром Наддніпрянським. Він розви-
вався в обставинах буржуазної консти-
туційности, що вміла найжорстокіший
гніт соціальний та національний визиск
замасковувати зовнішньою культурно-
національною свободою. Тут були украї-
нські школи виключно до університетських
катедр і, навіть, субсидія для театру.
Підтримувати український театр було обо-
в'язком кожного, організованого в чис-
ленні товариства, інтелігента, селянина
і робітника. Люди з середньою, а то
й вищою освітою не були там винятком.

Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральною культурою, і мистецтво Шарлоти Вольтер і Давісона, Жулковського і Моджієвської впливали і переломлялися там по-своєму. Репертуар від класичної трагедії Шіллера до французького фарса, від водевіля й оперети до сучасної опери, від трактованої, як мелодрама, української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського — створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для Галицького театру дуже типові. Ясно, що до Жовтня в театрі український актор прийшов цілком культурно-здеформованим. Не кажучи вже про мову, що була та у великій мірі ще й досі у нього лишилася діалектологічною мішаниною, і як певна школа гри, — український актор уявляє собою одірвану від своєї традиції постать, в якій перехрецьувались найрізноманітніші впливи; як носій певного ідеалу в своєму мистецтві, він орієнтувався на всі можливі відмінності від провінційального російського типу драм. театру до принципіальної поступовості і революційності, на яку штовхнув „Молодий театр“. Картина зовсім одмінна від того,

що уявляв з себе на той час актор російський. Це все є та спадщина, що влилася у післяжовтнєве театральне будівництво на Україні. Картина різнобарвна і тільки в останні роки вона знайшла нові свої диференціюючі принципи. Правда, є ще Гаркун-Задунайський, але він від Владивостока до Гомеля, від Владикавказу до Мурманська, в Москві і Ленінграді зсувається до грубого любительства.

Останнє українське акторство так чи інакше було зачеплено і формальною і ідеологічною революційною хвилею, хоч здебільшого і поверхово. Тих крихоток європеїзму та грамоти, якими годували Загаров, що прийшов на українську сцену, та гастролюючі російські режисери, як от Бережний, Смірнов, Глаголін, було цілком досить, щоб їх задовольнити.

З усім запалом людей, що нарешті найшли змогу здійснити віковічну мрію, — працював український актор і вчився. Те, що міг прийняти і вмістити український актор, він цинив високо, так високо, що хтось такий зваживсь був навіть заявити в органі Головополітосвіти, що Глаголін, мовляв, перший навчив українського актора ходити по сцені. Було це на

дев'ятий рік після „Молодого театру“ і пройшло воно зовсім без ніякого протесту. Від Національного, через Держдраматичний, через Шевченківський театр, до останніх формацій театральних, що виникли з рук нашої Головполітосвіти, йшов процес шліфовки українського актора. Але принципіальний ухил на спектакль, а не на культуру, принципіальний ухил на формальну революційність в лапках, типа мертворожденного „Московського театру революції“, з його курйозним поєднанням натуралізму і конструкцій на зразок Мейерхольдівського „Озера Ляль“, скоро вичерпали той арсенал умінь, що його пробував давати російський режисер. І український актор вже починає приймати знайомі риси самовпевненої провінційальної знаменитості. Він котирує свою марку на акторській біржі, він привчається оберігати свій стан. Він мав прекрасні рецензії, а Іван Іванович та Марія Петровна, що були навіть за границею, казали йому, що він краще Моїсі (про Чехова нічого казати). Він звикає апіорі одкидати всяку другу установку, що збиває його з такої ідилічної позиції. Він загубив всяку самокритику, він починає збуватись тієї вели-

чезної цінності, що характеризує всякий ріст театральної справи і яку дати він мав, щоб-то підпорядкування себе і своїх дріб'язкових інтересів великій справі, якій служить. Український актор занадто рано думає, що виріс із штандів піонера. Може тут винні шляхи, що ними іде його театр, може винне оточення, що плюскло і поміщанському розв'язує театральну справу, може винна його некультурність, здатна лише на азбучне мислення. Що над зростом його культурности не працює ніхто і нічого — це інша справа, — фактом лишається те, що в розумінні культури театральної за всі роки у своїй масі він дістав багате умінь: трошки танцювати фокстрот, трішки пластики, якої не вміє використати поганенько триматися в фраківі. Але, як і раніше, по суті він лишається дилетантом, за якого грає гримокостюм, ситуація та літературна фраза. Все грає, тільки не він. І коли він вже тепер самозадоволено спочиває на лаврах, — то справа робиться трагічною. І це тим більше боляче, що український актор нової після революційної формації, як громадянин, безперечно заслужив собі довічного пам'ятника.

Український режисер до революції, коли не рахувати цих кількох імен, що

створили тодішній український театр і яких в час революції в більшості не було вже в живих, так от режисер українського театру — був швидче режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною — наші об'єктивні умови дозволили на цю природню фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року. Неясні прагнення бродили в головах тих небагатьох інтелігентних молодих сил, що трималися тоді українського театру. Але не було традиції, не було певности, не було об'єктивних умов. А коли вони з'явилися, новий режисер виступив як самоук, більш чи менш підготовлений, з більш чи менш глибокою інтуїцією. Самоук — це не погано. Ми багато знаємо із історії людей, навіть великих, що були самоуками. Бог і папан сучасного російського театрала Всеволод Емільєвич в тому, в чому він найсильніший, — тако-ж самоук. І по суті самоук. Біда тільки в тому, що український самоук — режисер — працював в атмосфері провінційальної роздріблености і розумової та культурної залежности, в ат-

мосфері життя, культурно підпорядкованого, в атмосфері адміністрованости. Тому він не диференціювався внутрішнє, не збагачувався, не розвивався, не ріс під впливом поступового оточення завжди кипучого, рухливого, з диспутами, досягненнями винаходами та гаслами, як в мистецтві, так і в науці. Кволо і десь заховано для нього протікала поруч культурна боротьба в літературі, в малярстві, навіть в громадському житті. Вона так мало зачіпала театр і зачіпала, здавалося, поверхово.

Не зачіпала, у всякому разі, безпосереднього предмету його головного інтересу, звязаного з вивченням абетки свого майстерства. І тільки ті, хто не були філістерами, в кому була жага не тільки вузького професіонального знання, але і знання взагалі, що добивалися світогляду не менш, як майстерности, що не уявляли собі одного без другого у творчій роботі, тільки ці зуміли привести гору до Магомета, зуміли встановити постійні річища зносин із всесвітньою, в тому числі і російською громадською та мистецькою думкою. І тільки в них майстерність пішла далі абетки і далі штампів „славних і загальнопризнаних“ зразків. Але філістерів в театрі більше, ніж інших, як

і скрізь, нарешті. І тому в масі український режисер далеко відстав од того, чого вимагає сучасність. В своїй майстерності він здебільшого дилетант, його грамотність в більш-меншій орієнтації в найбільш „ходких“ нечисленних популярних формах театру; в масі він принципальний консерватор, що зідхає за „старими добрими часами“ в театрі, з труднощами приймаючи ті новаторства, що їх вже і обиватель засвоїв. Тут панує та сама самозакоханість, та сама самовпевненість, відсутність самокритики, що в останній час позначилася і на частині українського акторства. Він рятує свою оточену тисячами небезпек самоповагу і віру в себе нікчемними рецензійками та „мненіями“ Іванів Івановичів з їх Маріями Петровними. Безконечна ідилія: глядач і критики задоволені ними і нічого більшого від них не вимагають, а вони задоволені глядачем і критикою і теж від них нічого не вимагають.

А час такий, що якраз від режисера вимагає максимуму знання, уміння і громадської свідомости. Треба виховати актора і старого і зовсім молодого, виховати глядача, стимулювати драматургію, зводити до одного знаменника всі елементи

молодої театральної культури, зробити її доскональним засобом революційної сучасности, пролетарського будівництва, нової культури. Появляється, правда, в останні роки із ВУЗ'ів, а то й із театрів режисерська молодь, одначе її можливості у величезній більшості ще не ясні і до того революційна хвиля переоцінки цінностей відбилася в них у специфічні шапкозакидательські настрої не тільки у відношенні до будь-кого, але, що найгірше, і у відношенні до будь-чого. Це ознака недостатків загальної освіти і загальної культурности. Небезпека явища в тому, що при загальному одриві від традицій театральних, при відсутності усталених критеріїв нової театральної культури, в умовах, коли із звичайного варіанта неперезованої і давно існуючої вже театральної форми роблять революцію в лапках, заражаючи тим самим наше театральне життя прикметами вульгарнішого „арапства“.

Художник в театрі, — найближчий помічник режисера — становить зовсім окремий розділ в нашій театральній історії і в сьогоднішній театральній ситуації. Ми не знаємо особливо відомих імен декораторів в українському театрі до революції.

Переважно це були кустарі, що однаковими штампами обслуговували всю провінцію, в тому числі і український театр. Тільки вже в час революції з'явилися на театральній афіші імена художників, відомих у своїй галузі мистецтва. Крім декораторів Івана Бурачка і Судомора, що почали вводити в театральний український пейзаж стилізаторські прийоми, — виступили в театрі вперше такі майстри, як Бойчук, Кричевський і, здається, М. Бурачек. Але їхня робота була лише випадковими гастрольями, і впливу на театральне оформлення вони не мали. І в цьому відношенні революцію зробив „Молодий театр“, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив в „Молодому театрі“ всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі. І хоч, з властивим йому запалом, він залишає свою індивідуальну фізіономію кольориста і реаліста, проте, як це показала його недавня робота в театрі, і принцип будівничого конструктивізму з його дальшими висновками йому не чужий і напевне свого останнього слова в театрі А. Петрицький ще не

сказав. Особливе місце в справах матеріального оформлення театру займає Вадим Мелер; прийшовши в театр пізніше, він провів на сцені „Березоля“ всі ті етапи формально-експериментального процесу, що одночасно відбувалися на всіх європейських сценах.

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

Гірше стоїть справа з театральною музикою. Бо хоч добрих музик у нас не бракує, хоч поміж ними є такі імена, як Вериківський і Козицький, але за часи горожанської війни багато музик виїмали в Москву й Ленінград, завдяки чому Україна й Київ утратили своє значіння

великого важливого центру музичної культури, яке вони мали досі. Харків і Одеса ніколи цим не славились, про підрастаючий молодняк щось мало чути.

Ще гірше стоїть справа з хореографією. Це мистецтво ніколи на Україні високо не стояло. Кількарічна робота Ніжинської в Києві поклала глибоке тавро на танок і пластику на Україні, але звязаних з Україною учнів, педагогів і майстрів вона не залишила. В цій ділянці ми цілком залежимо від випадковостей Московського ринку. Пробиваємось гастрольорами, в кращому разі гастрольорами із Москви, в гіршому — провінційними роз'їжджаючими халтурниками. І навіть, коли попаде до нас хороший майстер на зразок Голейзовського, ми не тільки не вміємо його використати, як педагога, але навіть як майстра-постановщика, з охотою замінюючи такими безталанностями, як Боголюбов.

Драматург — цей стержень, що одухотворює і годує театр — одна з найважливіших і найістотніших проблем всякої театральної культури. Одначе, його місце тут в третій черзі для сучасного театру. Це мистецтво зараз ніде не стоїть на потрібній висоті. У нього вирвана про-

відна роля в театрі. Реакція проти літературщини в театрі триває ще й досі. У відношенні до радянської сучасности, у відношенні до сучасного театру українська драматургія лишилася далеко позаді. У наших драматургів занадто мала воля до форми, вони бояться карколомного експерименту, бояться формальної крайности в своїй роботі. Вони забувають про знаменитий афоризм Кокто: „Мистецтво — це така драбина, що на ній шабля на перескочиш, а коли перескочиш, то напевно повернешся назад“. Цю істину варто було-б в другому місці повторити для нашої режисури. Вона вірна для всіх мистецтв.

Всяка еволюція напрямків є закон, обов'язковий для всякого митця, — закон, якого уникнути не можна. Не перетравивши органічно футуристичного здвигу, наприклад, не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму у своїй творчій роботі — не можна думати про справжню завтрашність художнього продукту. Немає нічого більш безнадійного, як принципіальна завжди і у всяких обставинах орієнтація на банальніші форми реалізму в лапках та натуралізму, що на них ми вирости.

Буржуазна Німеччина, країна ідеалістів, як вона себе гордо називає, дала в час імперіялістичної війни зразок того, як література може вести вперед навіть форми театру. Це був німецький експресіонізм, але німецькі експресіоністи, при всій їхній одірваності від справжнього стржня історії, були типовими активістами, які щось од світа хотіли, якимсь хотіли його бачити, якимсь змінити. Наша драматургія, хвора на плоске розуміння реалізму, в кращому разі списує життя, не відриваючись у формі від усталених, звичайних зразків старого реалістичного побутового театру.

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

квола драматургія“. Наш драматург майже що без виїмків, в розумінні ступня культури, на якому він стоїть, не дійшов ще до тієї маленької істини, що реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчуванням, тоб-то світом у його відчутті, його суб'єктивним образом світу, а цей внутрішній світ є або хотінням, прагненням, або спокійно перегарюючим, споживаючим черевом. І коли з того погляду подивитися на нашу драматургію, то не оберешся ніяк від вражіння: революція до нас прийшла, щось з нами зробила, дала трохи змінені моделі, але ми самі її ніколи не робили, кровною нашою справою вона ніколи не була; в її вогні нас не перегартовано. А зараз більш як коли потрібна нам нова своя драматургія. „Мандат“, не дивлячись на свої хиби, в Москві б'є приблизно по меті. У нас він тільки зверху лоскоче. Радянськість і соціальна революція взагалі в свідомості громадянина або завойована позиція, або позиція, яку треба завоювати, руйнуючи струхлявілі підпірки старої ідеології, орудуючи зовсім іншими темами, що по мірі деталізації виходять із кола загально-людських чи загальносоюзних

і набирають характеру національного, тобто звязаного і з минулим і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут на Україні ми маємо других людей, під іншими культурними впливами вихованих.

Особливе й не останнє місце серед елементів театральної культури займає критика, що повинна відограти велику роль в нашому театральному будівництві. Зовсім безпідставно думають, що її ніхто не читає. Цілком нормальна річ почути з уст обивателя критичну аргументацію словами рецензії в ранішній газеті. Критика велика сила, що виховує смак широкого глядача, не менше, як сам театр; критика зформовує критерії оцінки мистецького продукту в головах читачів, вона звертає увагу на істотне, одвертаючи увагу від другорядного. Хороша критика вивчає сприймати суть, глибоку суть, а не дивитися аналітично. Вона теж до певної міри мистецтво, але до певної міри й наука; хороша критика завжди співтворча спектаклю, вона набирає тим самим суб'єктивного відтінку, як всяке мистецьке, ц.-т. чуттєве узагальнення. У відношенню до спектаклю вона залишає завжди певне ціле вражіння. Вимагати від критика абсо-

лютною об'єктивності — доктринерська нісенітниця. Особливо на найпередовіших позиціях впливу на маси — у щоденній пресі — там її завдання майже тотожне з мистецтвом — настроювати на певний лад по відношенню до мистецького продукту. Проте, є речі, і речі найістотніші, що до них хороша марксистська критика безперечно мусить бути об'єктивною. Ми говоримо про соціально політичний момент у спектаклі і його оформлення, що витікає із певної об'єктивної театральної науки. Ця філософія спектаклю, про яку ми особливо радо хочемо почитати у журналах, розрахованих на більш усидливе читання, аніж щоденна преса. Тут у щоденній пресі завдання критики — утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав-би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії.

Хороша критика, нарешті, повинна розшифрувати шляхи розвитку театру і не тільки для читача, але й для самого театру. У мистецькому творчому процесі завжди є певна доля іраціонального. Не дарма один дуже великий радянський режисер сказав по секрету „собственно говоря, я и сам не знаю, что я делаю“. Нашу критику, у всякому разі, ніяк не

можна назвати хорошою критикою. Наша критика виховує критерій, смак?... Нічого подібного! Масові сцени в халатно-нашвидку „состряпаной“ виставі Блюменталь-Тамаріна прямо таки „великолепны и замечательны“. Для справді майстерних масових сцен Тягна в Жакерії таких епітетів не знайшлося. Гра Блюменталь-Тамаріна, цього „душки“ для провінціальних підлітків—заслугує у нашої критики тих самих, а то й більших похвал, аніж гра справді талановитих, свіжих і грамотних майстрів. Або візьмемо театр „Семперанте“, що про нього там у Москві ніхто й доброго слова не скаже. У нас, у столиці України, вітають ось які рецензії! Я не можу їх процитувати, бо чорт би їх збирав оті самі рецензії, але всякий, хто цікавиться, може сам задовольнити своє бажання Гастролі Зеркалової і Корнева, цієї провінціальної і мало-культурної дрібности, — ось критерій хорошої гри, іноді навіть критерій хорошого спектаклю. А коли, не дай господи, прибутком від гастрольних вистав зацікавлена якась організація (наприклад, Помдит, Червоний Хрест), от будь ця вистава найбезбожнішою халтурою—критика скаже: „Дивіться і почайтесь, це-бо прекрасний спектакль“...

Це винятковий цинізм, це непошана до самих себе і коли згадка про театральну критику викликає завжди усмішку, — то й по заслугі.

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

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

І проте, критик об'єктивно все-таки залишає певне враження од спектаклю, якось до спектаклю настроює. „Коли він талановитий — та ще до того мова

йде про театр з „патентом“, його рецензія має тон абсолютно довірливий, наївно захоплений; недбайливо закинутою ногою, зневажливою усмішкою—ось чим дає він знати, що мова йде про спектакль без „патенту“.

Рецензія Богуславського, про яку я казав, увійде в історію, як пророчистий символ. Нещасний „безпачпортний“ український театр! Скільки іді, недовірливості, зневаги випало на твою долю від критики господина Синельнікова! От, наприклад, я, один із головніших контрабандистів „безпачпортної“ української театральної культури, попав у Москву тільки весною 1923 року, тільки після прем'єри „Газу“. Тоді лише вперше я мав змогу побачити вистави театру Мейерхольда, що мені дуже подабалось, і вистави Камерного театру, які мені зовсім не сподобались. До того часу я фізично не міг бачити передового російського театру. На гастролі в Київ в той час ніхто не їздив, а Київський театр?.. у себе вдома — я кращі бачив! Яке-ж було моє здивовання, коли тут у Харкові—рецензії на спектакль „Газ“ обдарували мене, крім знищуючою погордливістю тону, ще й закидом у безперечному формальному плагіяті од Камер-

ного театру, з додатком, що „биомеханики“ в спектаклі „не менше, чем у ее изобретателя Мейерхольда“. Оце був номер! Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх, що коли після імперіалістичної війни уперше зішлись руські та західньо-європейські художники — вони констатували однакові магістралі розвитку, що ними йшло мистецтво роз'єднаних довгими роками країв. Він не розуміє, що Крег і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагану приступні не тільки Мейерхольду в Москві, але й для нас — у Львові, чи в Харкові. Як це не смішно, але для нього це америка, він не розуміє, що в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві, всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інший. Це тільки був початок. Я міг-би вам показати рецензії, як от рецензія на „Джیمی Гігінза“ в „Комуністі“, де фальшовано дати московських постановок, щоб доказати залежність „Джیمی Гігінза“ від московських театрів! У „заимствовании“ докоряють мені і в іншому місці, закидаючи, наприклад, одна-

ковість у деяких принципіальних розв'язаннях завдання в постановці „Д. Е.“ Мейерхольда і в моєму Макбеті. Я не берусь заперечувати, що літаючи щити в Д. Е. та „Макбеті.. те ж саме, що проведений через щити догін — і там і тут однаковий прийом, але-ж критик мусив-би перевірити; його обов'язок дізнатися, що „Макбета“ поставлено на цілих три місяці раніше, ніж Д. Е. Не міг-же я, режисер, в Києві знати, що буде через три місяці в Москві.

Це все дрібниці, дрібниці, дрібниці!

В серйозній компанії за таку дурницю, як якийсь там прийомчик, сперечатися не будуть. Дарма, що таким змістом заповнене театральне життя в Москві. Це дурниця, але що-ж робити, коли ми живемо в такій обивательській атмосфері, і що-ж робити, коли обиватель часто має вплив на театральну політику, коли обиватель від критики утворює біля театру атмосферу принципіальної зневажливості, недовір'я і підозріння в плагіюванні. Треба-ж, нарешті, бути критикові настільки грамотним, щоб зрозуміти, що коли два театри в різних кінцях Союзу одночасно розв'язують однакове завдання, та ще й на схожу тему, — то може трапитися і фор-

мальна схожість, як це було, наприклад, і з „На передодні“ („Пролог“) і „Петербургом“ у „МХА ті“. В обох постановках є один схожий момент. Там розв'язували мотив „Петербурзького туману“, тут розв'язували мотив віддаленості траурного спогаду. Грамотний критик повинен був розібратися звідки ця паралельність; було б інтересно, просто академічно інтересно, як туман і далекість утворюють зовсім схожу форму, як вони в певній площі творчого процесу можуть викликати однакові відчуття. Але ні, наш критик дбайливо занотовує: цей прийом використано у МХА'ті другому.

Він робить по суті те саме, що робила одеська критика, починаючи або кінчаючи майже кожную, зауважте — майже кожную, рецензію на наш театр словами: „Конечно, Курбас заимствует у Мейерхольда и Таирова, но.“ і т. д. Що там грав ролю суб'єктивний політичний момент, у цьому нас переконує вся історія з українською оперою в Одесі. Але шановний критик з Харкова приносить об'єктивно політичну шкоду (діючи відрухово од общерусских атавиз). Я не знаю, яке свідоме хотіння, свідоме відношення до українського театру згаданої більшості критики;

я хотів-би, щоб і ті, і другі факти такого роду були наслідком не тільки ще не пережитого атавізму, я хочу вірити, що вони переживуться, але одне мені все таки хочеться иноді зауважити від імени нового українського театру декому із наших критиків: товариші, коли у вас иноді трапляється погана звичка протекційно похлопувати нас по плечу, так „бросьте это“. Є бо в українському театрі приклади, до плеча яких вам не дістати, і—до чесноі і все таки не безталанної роботи в таких диких обставинах, в яких ми перебуваємо—треба відноситись з належною повагою. А головне, киньте органічно якомсь розділяти на „Ми“ і на український театр. не „Ми“. Тільки бо тоді ви станете дійсним активом молодой української театральної культури, коли відчуєте, що Харків—це ваша столиця, що революція є ваше діло, а не нападництво, тоді тільки замовкнуть атавізи.

Те, що я так довго спiniaвся на критиці, зовсім не значить, що ми занадто переоцінюємо значіння критики в театральной справі. Я знаю, що і серед українського громадянства не перевелося із віків рабства засвоєне недовір'я у власні сили.

Я був свідком непристойних розмов про український театр і, зокрема, про „Березіль“, що велися українською мовою, і, з другого боку, треба оговоритись і даже категорично, що є критика у нас, до якої не може відноситись усе сказане.

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

Тепер час спинитися мені на вихідній точці, що завершує театральні факти,—на тому величезної ваги і значіння факторові всякої театральної культури, що зветься глядачем. Він у величезній мірі визначає театр і його форми. Коли він культурно однорідний, тоб-то, коли національна культура виразно і до кінця акцентована формою, змістом і інтересами певної пануючої класи, його театр з правила буває в стадії розцвіту. В переходові епохи, як от наша, коли виведено із спокійної колії всі норми людського співжиття, форми продукції, коли перетасовано всі класи і переमेжні громадські угруповання, коли в усталене, спокійне

море феодальної ідеології та психології вперлася повна і жива сила нової класи, нової філософії, нової суспільної морали, звичайно, не може бути і мови про культуру однорідність нашого глядача. Тут відмінність не тільки поміж групами класового порядку, — тут відмінність робітника від робітника, трудінтелігента від трудінтелігента. Наша культура, як певна однорідність, ще тільки в процесі становлення. Тому зараз надзвичайно легко покласти перший ліпший театр на „обелопатки“ заявою:

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

Так воно на практиці і є. Кажучи про великі драматичні театри типу „Березоля“, що нас в даному разі найбільше цікавить, ми особливо повинні зайнятись його глядачем. Хто-ж той глядач? Це, по-перше,

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

і в мистецтві не може зрозуміти прагнень до нових форм і, через нього, до нового життя.

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

За свої гроші він хоче мати своє мистецтво. І коли те, що йому подобається, часом подобається і робітникові, він ладен гукать на весь світ свою перемогу, між тим, як це сумне явище лише зайвий раз підкреслює те, як глибоко у наших робітників та комуністичної інтелігенції сидить

ще психологія, вкорінена буржуазією та феодалами. Але це закон: громадсько-психологічні процеси завжди спізняються проти економіки і політики. Феодалний канон мистецтва після великої французької революції був повалений тільки через тридцять років після революції. Проте, паралелі бути не може. Користаючись з досвіду того часу, ми вбачаємо процеси в їх взаємній залежності і, маючи ясну мету, хочемо ними керувати. Здобути ту масу публіки, мати аншлаги од міщанства і обивательства — найлегша справа. Як найбільше сировини на сцену, як найменше роботи, творчости, оригінальності. А для цього треба здати пролетарську позицію і попливти за водою.

Ось в цілому і в основному наша культура, театральна ситуація, за виїмком вузькоформальних питань, що їх тут зачіпати немає потреби. Тільки на фоні цієї картини можна розібратися в правильності, чи неправильності шляхів театру, яким я керую

Так от, говоритимемо про театр „Березоля“. Що таке „Березіль“? Історично це — продовження тієї лінії у відношенні до сучасности, яку намітив і три роки запроваджував „Молодий театр“. Тільки „Мо-

лодій театр“, виріши під змішаним впливом класики і модернізму, неоромантики і символізму, Ведекінда і Петера Альтенберга, під впливом цього оригінального, різностильного букета, що так прекрасно ілюструє культуру зарозумілого багатого буржуа при тодішній конкретній громадській обстановці, був театром еклетики і стилізації. Але до певної міри. До певної через те, що стержнем його програмових робіт був той активізм світоприйняття і відношення до життя, що в той самий час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму. Ця психологічна установка зародилася і тут і там під вражінням розташованої у всіх кінцях світу незлічимої сили війська; то був час, коли на людину впливав не образ поодинокого, не побут з його дріб'язками, а великі здвигові лінії і безконечна вибухова дицаміка.

Для експресіоніста Годлера це значило, що йшовши лісом, ви не бачите конкретного дерева, а лише ритм вертикальних паралелів. Звідси в „Молодому театрі“ замилювання в масових постановках, де форма, як відомо, відходить від індивідуума. Звідси трохи експресіоністичний відтінок навіть в такій стилізації, як

„Цар Едіп“, а безалаберна імпровізація „Іван Гус“ була безперечно першим експресіоністичним спектаклем в тодішній Росії. Постійний зв'язок із культурою довоєнної Європи мав „Молодий театр“ тільки через малярство і музику. Італійські футуристи мали для „Молодого театру“ менше значіння, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільше Сезан з його тенденцією до йомкості, до виходу із двохмірності. Гордон Крег із своїм постулатом лінії в акторському мистецтві і актора зверх-маріонетки доповнює цю картину впливів, що при наявності певних суб'єктивних настроїв і певної зовнішньої ситуації (реакції проти натуралізму) складалися в той культ фіксованості, ухvatности, конкретности,— перш за все, природньо, по лінії жеста і мізансцени,— який і досі в поглибленому вигляді живе в „Березолі“. Ось чому перехід до конструктивізму після останнього експресіоністичного екстрему, як от „Газ“, був для „Березоля“ природнім і конечним. „Газ“— це була крайність тому, що далі загостреної піраміди тіл у виразі безпосередньої динамічності йти не можна. До речи, кажучи про експресіонізм, я маю

на увазі не соціальну і філософську орієнтацію німецьких експресіоністів, а певну формальну методу і певні психологічні змісти, що в свої історичні моменти виходять поза рамки класів, як всякий масовий психоз. Це все я кажу до того, щоб розбити певні фальшиві уявлення про „Молодий театр“, як театр чистої стилізації, і щоб формальні шляхи „Березоля“ пояснити в певній історичній перспективі. „Молодий театр“ розкладав, деформував ту частину буржуазної ідеології, що називається буржуазним театром. „Березіль“ продовжував цю роботу, зв'язуючи її із змістом агітки протягом перших років свого існування. І тільки в одному „Березиль“ являється діаметрально протилежним „Молодому театру“. „Молодий театр“ розглядав мистецьку справу і свою роботу автономно і саму в собі, а „Березиль“ ставить її в цілковиту залежність від економіки і політики, кладучи в основу своєї роботи її громадську доцільність. „Березиль“—театр революційний не тільки в формальному, але й, перш за все, в громадському відношенні. В наслідок цього „Березиль“ ніколи не зосереджувався виключно на своїй безпосередній мистецькій продукції, а ввесь час

намагався і намагається в своїй роботі охопити всі ділянки театральної культури і впливати на них. Тому в перші роки його існування, спираючись на ентузіазм своїх співробітників, „Березиль“ утворює шість майстерень, де виховується новий акторський молодняк і нова режисура. У всесоюзному масштабі „Березиль“ взагалі єдина організація, де планово виховується новий режисер. Завдяки цій громадській установці „Березиль“ завжди знаходив час для проробки теорії своєї роботи, так як і для принципів своєї майстерности, і тому він має, хоч дещо і в сирому вигляді, в розумінні планової систематизації, свою методу акторської гри, акторського і режисерського виховання, режисерського підходу до ставлення, наскрізь оригінальну, самобутню і своєрідну теорію, що логічно впливає із всіх послідовних етапів його творчости; більш того, в ділянці вузької техніки він розроблює і опрацьовує навіть свою термінологію. Ці досягнення „Березиль“ не замикав у вузьких стінах свого колективу; навпаки, в Києві при своєму режистабі він організував клубну станцію та методологічну лабораторію клубної роботи, які згуртували керівників драмгуртками всіх київських робітничих і чер-

воноармійських клубів, що дало надзвичайно прекрасні наслідки. При режистабі існував в перші роки праці „Березоля“ цілий ряд станцій, що так чи инакше поглиблювали культурно театральну справу. Не обійдено було там навіть справи театральної української термінології, що при участі декількох членів Всеукраїнської Академії Наук виросла у доволі солідний матеріал. „Березіль“ заклав перший на Україні театральний музей, віддавши його на піклування Академії Наук, завдяки тому, що більшість театрів із дрібної гуртківської ворожнечі не хотіли надсилати туди своїх матеріалів. Станція сільського театру проробила свою роботу з хорошими наслідками, але вони, на жаль, лишилися на папері. Мандрівного сільського театру, організації якого доведена була до закінченої першої стадії, — підняти „Березіль“ не міг, а підмога збоку не поспіла. Все це робив „Березіль“, одриваючи карбованці від своїх мізерних коштів. Адже-ж був, здається, час, коли „Березіль“ отримував найменшу субсидію з-поміж всіх театрів на Україні. „Березіль“ навіть спромігся, не дивлячись на все, видавати в свій час театральний журнал, звичайно, за рахунок харчів своїх робіт-

ників та їх ентузіязму. Все це говориться до того, щоб підкреслити суто громадський характер „Березілевських“ установок. І вся ця робота мусила розвалитися за відсутністю будь-якої допомоги. Своєю критикою безграмотності і некультурності тодішніх „вождів“ українського театру „Березіль“ здобув собі тільки неприязнь і ворожість.

Ця громадська позиція лягає, природно, в основу шляхів „Березоля“, його мистецької продукції. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, коли нова класа приносить новий зміст і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховавчу роллю. Лише в епохи занепаду, в часи вмирання класи, що себе пережила, театр стає забавою, чистим відпочинком, розвагою. Звичайно, майстерне мистецтво завжди несе з собою відпочинок. Тепер це культурно-соціальна установка, через яку пануюча класа наструює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно на своє світовідчуження і своє світорозуміння. Наука вчить нас, що мистецтво заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів і постійним повторюванням їх, добивається ці умовні рефлекси зробити постійними.

Через мистецтво пануюча класа формує всі шари націй на свій образ і подобіє. Тут справа в тому, щоб сьогоднішнє гасло завтра зробилося інстинктом, а начитаний світогляд — органічним світовідчуттям. Це світовідчуття мусить оформлюватись у відношенні геть до всього: до простору, часу, роботи, морали, етики, минулих епох, сучасності, майбутнього, до класів, рас і націй. Театр пролетарської диктатури, як і взагалі мистецтво нашого періоду, — не може бути тільки пасивним відбитком економічних та суспільних процесів. Економіка і політика викликають нас на активне відношення й активне втручання в мистецтво і, через нього, у світові і місцеві події. Тому, треба розглядати мистецтво в динамічному процесі передачі світовідчувальних ідеологічних змістів, а не в його статичності. Немає і не може бути ні стабілізації, ні повороту назад. На стабілізацію в мистецтві дозволяють собі на заході, де у Франції панує неокласицизм з Северіном на чолі, що кохається у „вічних“ гармоніях та „вічних“ симетріях (те ж саме, до речі, так гаряче увесь час рекомендує для нашого мистецтва і т. Пельше). На стабілізацію може дозволити собі фашистська Італія, де неокласика

стала модою дня, хоч це й дивно, бо Італія, що завжди була музеєм старини, разом з тим культивувала і протест проти неї — футуризм. Але чи задовольняє нас наша культурна психологічна дійсність? Чи маємо ми право зменшувати нашу активність, чи маємо ми право стабілізуватись у мистецтві? Є певна дійсність, що веде нас її зміняти. Це не лівизна типу Арватова, який із своїми мистецькими установками військового комунізму лишається й досі в ролі одірваного від життя кабінетного доктринера. Ні, це та установка, що диктується конкретною ситуацією в розвитку наших культурних і суспільних форм. Немає догм, а є тільки теорія, що дає нам певність у нашій роботі і яку ми в праві зміняти, коли в новій ситуації цього вимагатиме наше основне завдання. Так само і в формальних виявах мистецької продукції, де нема забороненого, коли воно буде доцільне. В наш переходовий час нема і не може бути стилю, на якому ми могли-б стабілізуватись. Бо стиль наш — це динаміка становлення, це динаміка формальних тенденцій в мистецтві, що так само шукають свого завершення, своєї повноти, так же, як шукає їх наше життя в економіці та

політиці. На Україні не можна і шкідливо говорити про реалізм.

В масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвольного натуралізму, до грубого нутра, до тієї первопочаткової аморфності, в якій порядок дає тільки п'єса, що по суті цілком протилежна тому прагненню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріят шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневольних часів. Колосальне завдання виростає перед нашим мистецтвом змінити в корені світовідчужання нашої відсталості. Тут не можна бути лише еkleктиком і по-крамарському одважувати унції старих театральних форм. Тут треба добиватися сплаву старої буржуазної еkleктики і нашого нового змісту у зовсім нову театральну форму однорідну й цілу, що маячить перед нами в далечині.

„Золоте черево“ було карикатурою, в якій накреслився той особливий театральний план, що його не можна підстригти ні під гротеск, ні під буфонаду. Це береться од нової не пасивної, життя

змінюючої установки. І тому так мало, так дуже мало людей оцінило „Золоте черево“ по суті; півтори рецензії та й по тому. Статтями задокументували це Микса Хвильовий та О. Досвітній, статтю якого ніхто чомусь не хотів надрукувати. Правда, „Золоте черево“ був тільки незакінчений ескіз. Оригінальне розв'язування ролі пейзажу подано сиро і випадково, звуковий монтаж, якому надано особливих нових завдань,—зроблено наполовину. В композиції п'єсу не перемонтовано, не вкорочено, суто ідеологічних моментів не загострено, так як це думалося в плані. А проте „Золоте черево“, навіть в такому вигляді, для дотепного і грамотного режисера виробничого театру могло дати методологічних харчів так років на п'ять. „Золоте черево“ своєю незакінченістю стало прообразом всього нашого сьогоднішнього сезону. Коротка підготовка: всього півтора місяця і митарства з Вуфку, що відпустило акторів, на яких шкуру ставився спектакль, майже в день прем'єри, атмосфера скандалу, розчарування і перед і за рампою, яку так вперто роздухувало наше обивательство, перспектива такої самої долі всякого серйозного постановочного замислу в май-

бутньому,—збила з ніг всю напруженість, увесь мажор витривалости й розмаху, з яким ми приїхали в Харків. І лише свідомість, що це тільки етап, — дала силу вийти із сезону з честю і не здаючи основних своїх позицій.

Я переконався, що у нас абсолютно не розуміють, яке значіння має час для серйозної мистецької роботи. У нас нати-скають: дайш кількість, тоб-то, іншими словами: „дайш більше та гірше“, як то і слід у всякої принципово-провінційальної нації. У нас не знають, що театр теж мистецтво, що продукт мусить бути вино-шений, дозрілий, продуманий, пророб-лений, не знають, що Ібсен двадцять раз переписував свої п'єси, увесь час їх перероблюючи, що Флобер, щоби написати півтори сторінки, закреслив дванадцять, що Шопен тижнями підряд бився над одним якимсь пасажом. Це саме ми знаємо про Толстого, Тургенєва, де-Бюфона, Достоевського й багатьох інших. Гоголь обробляв сцени місяцями і роками, а Вру-бель, здається, сказав: „Тисячу раз не виходить, а тисячу перший вийде“. Мей-єрхольд півтора роки ставив „Ревізора“, не багато менше затрачував він часу і на інші свої вистави. Репетиції „Отеда“

в МХА'ті почали в жовтні 1926 року, а оголошують прем'єру на січень 1928 року. Так. це мистецтво! Це культура. У Росії прекрасно розуміють, що всякий центр опрацьовує директиви, методи уста-новки та репертуар довгою, упертою, продуманою до кінця роботою, даючи методи і методологію провінції. Цей закон, обумовлений буржуазною центра-лізацією, перейшов, як спадщина, і до нас. Ми це розуміємо і кажемо: „Не сміє бути в столиці, в центрі, що дає тон і характер театральної культури цілій нації,—не сміє бути театру, що кокетує із словом „ви-ро-чничість“.

Тому і в цьому сезоні, мимо всіх несприятливих умов, ми воліли давати швидче сирові, недокінчені спектаклі, що грішили часом і зовнішньою неохайністю і внутрішньою незглаженістю; та проте, в кожному окремому випадкові ми ставили перед собою важку проблему, у згоді з нашим уявленням про театральну куль-туру, ми воліли саме це, замість того, щоб давати гладкі поверховно кондеповані спектакліки, щоб здобути похвалу оби-вателя. В цьому відношенні і такі п'єси, як „Седі“, і такий план, в якому постав-лено „Седі“ чи „Сава Чалий“, не є ніякою

здачею позицій. Це, що-найбільше, в деякому відношенні тактичний ход зв'язаний з переїздом нашим в нове місто. Тактика наша цього року була розрахована на найбільшу непомітність переходу від компромісового театру, тоб-то, від театру імени Франка до театру більш категоричного, до театру однієї строго-витриманої лінії, — яким ми себе вважаємо. По-друге — ми хотіли собі завоювати право на дальшу роботу. А часом це здобувається тільки компромісом. І нарешті, втретє — це було те, що ми мали зробити перші кроки до створення центрального театру. Як-би тут не розкритиковували нашого останнього сезону ми цілком спокійні. Все, що в даних обставинах можна було зробити для того, щоб вивести справу українського театру із провінційального тупика — не задохнутися при тому в компромісах, по змозі при звичаїти до себе глядача, не допустити, щоб цей рік пройшов для нас як мінімум для внутрішнього розвитку, росту — все це ми, по мірі сил, зробили. І на майбутній сезон наші завдання мусять конкретизуватися трохи инакше. Ширше, глибше і вже по суті будівничої лінії. Подвоєна увага мусять бути звернена в нашої роботі на цю

нашу повсякчасну тенденцію поєднання найглибшої ідеологічної концепції з зовсім простою, але не опрошеною образністю. На вимогу обивателя „занимательности“ відповісти особливою гостротою, яскравістю та міцністю форми. В репертуарі продовжувати намічену цього року тенденцію (власне, були випадки в нас і раніше) пророблення в наших методах тем і зразків всесвітньої драматичної літератури. Зробити ряд замовлень п'єс нашим драматургам і тим літераторам, що ще себе в драматургії не пробували, — на теми, що найбільш потрібні для сучасного моменту. Організувати біля нашого театру драматургічну лабораторію, ув'язану тісно із повсякчасною роботою творчого колективу. Деякі заходи для здійснення цього вже переведено. Поповнити склад трупі свіжими силами. Заснувати біля театру школу студію акторського мистецтва (російські театри навіть у провінції мають свої студії, про столицю нічого й казати, у нас-же нема нічого). На міцніші рельси поставити виховання молоді режисури. Провести планову кампанію серед робітництва Харкова для притягнення його до театру і для налагодження відповідного відношення робітничого глядача до його театру.

Зв'язатися більше з профспілками. Всім робом пособляти новим революційним колективам, що є в Харкові і часом під впливом „Березоля“ народжуються. Утворити серед них ту атмосферу, шляхетного революційного суперництва, атмосферу живих диспутів, обговорювань і ініціативності, — все те, завдяки чому, Харків—столиця України,—в майбутньому перетвориться в справжній центр театральної української революційної культури. Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників по драматургії, акторському та режисерському мистецтву, по питаннях техніки театру і т. д., включно, до термінологічного українського словника для театральної практики і до видання журналу чи бюлетеня, що штовхав-би український театр на поступові передові позиції театрального мистецтва.

Український театр ховає в собі ті величезні сили й можливості, які з природи речі висовує нова класа і з новими перспективами нація. Треба тільки скасувати шлагбауми обивательської інертності і дати йому дорогу.

Книги „ВАПЛІТЕ“

1. *Перший зошит „Вапліте“*, ц. 1 крб. 75 к.
2. *Журнал „Вапліте“*, ч. 1, 2.
3. *Альманах „Вапліте“*, ц. 3 крб.
4. *Г. Грос. „Мистецтво в небезпеці“*, ц. 30 к.

Бібліотека журн. „Вапліте“

Красне письменство

1. *І. Сенченко*—Із записок, ц. 10 коп.
2. *І. Дніпровський*—Заради неї, ц. 15 к.
3. *Моріяк*—Літератор, перекл. з французького А. Любченка, ц. 15 к.
4. *О. Копиленко*—Мати, ц. 15 к.
5. *В. Вразливий*—Життя білого будинку, 15 к.
6. *М. Майський*—Творці білого міста, ц. 20 к.
7. *В. Мисик*—Трави, ц. 45 к.

Літер.-критична бібліотека

8. *М. Хвильовий*—Соціологічний еквівалент ц. 20 к.
9. *А. Курбас*—Шляхи Березоля, ц. 20 к.

Адреса ред. журн. „ВАПЛІТЕ“—Харків,
стар. Пасаж. 28-29

Ціна 20 коп.

250

V.N. Karazin Kharkiv National University



01339438

3