

ЯКІВ САВЧЕНКО

Критичні нотатки

ПРО ГР. КОСИНКУ

I

Г. Косинка давно вже здобув репутацію талановитого белетриста. Його дві книжки „В житах“ і „Політика“, де автор зібрав найкращі свої оповідання, чималою мірою підтверджують цю репутацію. У всякому разі письменник він інтересний, а часом — і яскравий. Серед інших наших молодих белетристів він рішуче виділяється своєю незвичайною любов'ю до життя й міцним радісним світовідчуттям. В його творчості почуття сили, бадьорости, навіть якогось чисто біологічного щастя, б'ють мов з глибокого джерела. До спокійного, а тим паче песимістичного роздумування над життєвими явищами — у Косинки найменшого нахилу немає. Він завжди, — у спостереженнях, у переживаннях, в оповіданні — активний і молодий. Творів його не можна читати, не проймаючись переживаннями фізичного здоров'я. У них багато — сонця, руху, повітря й простору. Можна сказати, коли висловитись за шаблоном, Косинка часто співає гімни життю. Правда, ці гімни — не соціальному життю, не соціально-організаційній роботі й боротьбі людини, — до цього Косинка не доріє ще, не поглибився, — його пісні, а іноді — просто горлатий крик — мають за основу свою психо-біологічні емоції й процеси. Радісно, бо пухка й січна земля, бо гарячий степовий вітер, бо міцно набрякають м'язи від золотих хвиль спілого й важкого жита. З цього найбільше п'яніє письменник і про це він уміє з найбільшою силою оповідати.

Природа, її явища, — надто моменти розцвіту й буяння, — мають в Косинці невтомного, навіть екстатичного поета. На безліч варіантів і способів оспівує він її, прислухається до її таємного голосу, до чорноземної сили, надає всьому цьому людських рис і переживань, сповнює його активністю й пристрастю. Яке б не розгорнули оповідання, з кожного ллється солодкий хміль письменникового захоплення радістю й силою процесів природи.

Найміцніша й найдорожча лірика в нього про степ, про вітер, про землю, про жита й сонце.

„Степ зустрічає низькими поклонами пашні вітер, а він приходить полями — теплий, ніжний, смикає за вуса горду пшеницю, моргає до вівса й довго, довго цілує кучеряві голови гречок — п'є меду степові.

Я сп'янів... А тільки пам'ятаю, як буйно захвилювалися жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав до землі...

Дорогий степе! Я довго лежу й слухаю, як дзвенить у такт дзвонів степу моє серце; лізе божя коровка, беру ніжно на руку й запитую: „хочеш на коліна до сонця? — можна! Так, берись лапками за штани, далі... дурна, падаєш? А я, по-твоему, як держуся? Але ти не знавш, ні, ти не знавш, що я п'яний сьогодні в житах...“

П'яні жита, розступіться! Плювать на смерть, я співать хочу, чувш, степе?!“.

Це не найхарактерніші виписки. Їх заспіль можна зустріти в Косинчиних оповіданнях. Соковитими картинами й радісними емоціями оздоблює й насичує письменник ті чи інші епізоди в житті своїх персонажів, незалежно від того, до чого приведуть ті епізоди. Навіть тоді, коли ватага бандитів, упіймавши комуніста, збирається поставити його під кулі одрізанів, письменник не забуває для контрасту, для гострішого підкреслення драми проспівати, захлинаючись, пісню переможному життю. Що з того, що вмирає життя. Воно в усьому: у вітрі, стеблині, в повному колосі жита, — „співає якусь сонячну пісню золотого степу, ніжну, радісну...“. Або, — в образі літа, — „летить вороними кіньми“, а з ним і молодість навзаводи мчить до степу й співає там „якусь дику мелодію“.

Оця „дика мелодія“ п'яної сили бурхає через вінця і часом вибухає в несподіваних формах. Є в Косинки в оповіданні „В степу“ персонаж Кость, студент-медик (про нього спеціально мова буде далі). Марить він про міцну залізну людину. І сам відчуває в собі чимало „заліза“. І щоб як-небудь оформити кликотіння своїх сил, дати їм вихід, він „підвісся, розправив плечі, оберся ногою в обніжок, прицілився в синьооку вечірню зорю й вистрелив...“.

Косинка дихає на повні груди й кричить на всю горлянку. Він — степовик. У нього нерви й психика кряжистого, щокастого селянина, що з важкою, майже фанатичною пристрастю любить землю. Ця пристрасть не має ніякої логіки, крім одної — моя земля, моє сонце, мій степ. У цій порушній силі, що нею повний і Косинка — можна, — коли глибше вдуматися, — одшукати й джерело його блискучої палітри пейзажиста, і його неоформлені, але важкі, як інстинкт, соціальні імпульси й ідеали й те, чому саме в Косинчиних оповіданнях виступає така, а не інша людина.

II

Основна галерея персонажів в Косинчиних оповіданнях, за дуже невеликим винятком, селяни. Серед них, знову ж за дуже малим винятком, — домінують люди „твердого коліна“: заможні, дебели. Про них Косинка найкраще вміє розповідати. Він їх знає, він їх любить, він з ними — органічно, кров'ю й серцем зв'язаний. Соціальне мислення цих людей — вузьке й егоїстичне. Проте, точніше сказати — це не мислення, а почування. Косинка не може розповісти, як мислять його персонажі, а як і що почувають. А почувають вони глибоко міцну й безмірну владу землі. Цілі століття вони жили з неї, обробляли її, дихали її п'янками випарами, її порохом. Вона оформляла їх переживання, їх побут, навички, забобони й т. і. Їх соціальний і психологічний

досвід, кінець - кінцем, також спричинений цією владою землі. Поза цим Косинчині кремезні персонажі нічого не бачать. Іншого світу й іншого соціального типу вони не знають, не розуміють. Навіть коли приходить революція, то для них вона тільки спосіб ще міцніше прирости до землі, увічнити своє право на неї, відчутти її своєю. Революція спонукає їх до певної соціальної акції, але ця акція бунтарства, тимчасового анархізму — біля своєї хати, біля своїх обніжків, на своїх десятинах і округах — в ім'я інстинкту — ідеї землі. Інших соціальних цілів не має таке бунтарство. Воно вузьке розмахом і дрібне перспективами.

У сильному, дзвінкому й патетичному оповіданню „На золотих богів“ — Косинка чітко виявляє соціальну основу цього бунтарства:

„А недалеко, на Гордієнкових горбах, кипить жорстокий бій: старе й мале вийшло з села назустріч непроханому ворогові... Б'ється селянська червона воля, умирає на своїх осьмушках та обніжках, але боронить тілами, кров'ю свої оселі“.

Не в тому справа, що селянство вмирає на своїх осьмушках і за свої оселі, а в тому, що це акцентується, як вичерпливий соціальний імпульс, і в тому, що він вибух і надихнув на повстання аж тоді, коли підійшов „непроханий ворог“ до оселі. Косинчині селяни вмирають за землю, — це гасло революційне в певному аспекті, — але тільки за землю. Та й за що інше могли вмирати його персонажі, коли їх світогляд — темний клубок почувань обмежених і зумовлених принадою силою землі й коли сам письменник у цьому ранньому оповіданні так само ще не піднісся над той світогляд, не перемиг його. Бо в протилежному разі, він не витрактував би таким, можна сказати, карикатурним способом революції. І серед селян він побачив би інших людей, а в них інші й глибші соціальні мотиви до революційного чину.

Ще яскравіше виступає егоїзм „філософії землі“ в оповіданні „Голова Ході“. Батько з сином виїхали орати землю, вже „оновлену“, одвойовану від панів. І не орють вони, а просто поему пишуть. Кожен крок у них сповнений якоїсь урочистості, певності й глибоко захованої радості, що земля їхня. Орють батько з сином і переживають. І вітер якийсь інакше тепер віє, й земля в борозні лягає інакше, і гайка біля плуга не так дзвенить, як колись, і навіть кінч Чалий поважніше виступає, — словом усе живе новим життям.

Та й сам письменник не може стримати цієї нової радості. Часом у нього голос переривається від хвилювання. На кожну дрібницю увагу він звертає. Як і що батько з сином полуднували, як закурювали, як син віжки тримав, яким блиском горіли його очі, навіть як сміявся вітер з графині Браницької. І це все не для того робиться, що цього вимагає композиція чи сюжет оповідання. Ні, це просто крик перемоги, це вічний і всевладний голос землі. З дрібниць, з маленьких рисочок, з непомітних шелесту й руху на степу — письменник творить поему, насичує їх емоціями, буйним життям, солодкою лірикою. Разом із своїми персонажами він переживає їх радість, глибоко розуміє найтемніші закутки їх психіки. Батько з сином розмовляють про землю. Велика невичерпувана тема. І не спокійно, не байдуже, а піднесено й екстазно.

Батька переповнює й хвилює думка:

— А тепер скрізь кротоми поліз по степу мужик — наш степ, брешуть!

Павло сміявся:

— Ого, ого, ого! Коли діло касається степу — ми тоді, як мур: тоді, брат, не скубнеш нас дурничкою... З вилами боронимо степ, ге?“.

І од цієї свідомости, од своєї сили й перемоги — радість доходить до екстазу:

„У Василя зацвіли очі силою... він їх прижмурих і повернув голову просто до сонця — там у синіх туманах плыв степ і низько-низько аж над хрестом Покрови кликотіли журавлі — виводили пісню... І степ, і сонце і далекий бір все співало разом з журавлиною пісню в грудях Василя:

— Земля... Земля... Земля!!“.

Сила й пристрасть цього переживання нагадують відповідні місця в Шатобріянівському романі „Влада землі“, з тою тільки різницею, що переживання фермера в згаданому романі пройняті нотками трагізму перед переможним походом міської культури.

Орючи — наскочив плуг на череп китайця. Це стає приводом для міркувань і згадок. Батька муляє думка: „Справді, чого він прийшов умирати до нас у степи?“. Ніби ми, мовляв, самі не вміємо вмирати за свої степи. Колись з таким самим запитанням до цього чи до іншого китайця звертався отаман чорношличників. Китаєць відповів: „Мой умірай за свобод... всех свобод умірай...“. У цих простих словах була глибока й мудра відповідь. Та чи міг її зрозуміти отаман бандитів?

Згадується Павлові цей випадок, коли він сам був серед чорношличників і коли отаман наказав йому прогнати Ходю степом, а потім розстріляти. Павло не зробив цього, тільки вистрелив розривною кулею, а отаман трахнув прикладом по скивиці Ходю.

І тепер, дивлячись на череп китайця, Павлові трохи ніяково й моторошно. Чи не той це китаєць? Щоб як — небудь загасити неприємну згадку про колишню різанину, він „ударив носком черевики голову Ході — вона кумедно розкололась надвое й покотилась по свіжій ріллі“.

— Хай, на чотири вітри рознесе, коли це голова Ході, якого я знаю...“

У цьому вчинкові сина, як і у міркуваннях батька („чого він, справді, прийшов умирати до нас в степи?“) виявилась уся соціальна природа селянина-куркуля. Степ наш. Земля наша. Ніхто не сміє по ній ходити, навіть — умирати. Ми самі будемо боронити, і коли треба — умеремо. Що може означати оте „мой умірай за всех свобод...“ Це щось нереальне, абстрактне, незрозуміле. Коли й є за що вмирати — то тільки за землю: вона пухка й плодюча, вона солодко пахне, вона, нарешті, „моя“.

„Закон“ землі — найвищий закон. У ньому зосереджено — і соціальний і національний кодекси куркуля. Косинка глибоко його відчуває й вміє майстерно, з патосом розповісти про його владу, про його примітивну, але міцну психологію і про те, як він в душі селянина промовляє непереможною силою. Персонажі Косинчині ніколи не апелюють до вищої інстанції свого „я“, а тільки слухають голосу інстинкту.

III

Центральний „герой“ в оповіданнях Косинки — бандит („В Житах“ „Постріл“, „Десять“, „Темна ніч“, „Оповідання без морали“, „В степу“). Він — плоть від плоти куркулівської верстви. Його соціальна програма — програма куркуля. Його аргументи — одрізані і бомба. Його тактика — убивство. У ліпшому разі — шомполи. Його ворог — комуніст і незаможник. Цього персонажа Косинка іноді обволікає димком романтики: герой, протестант, дужа постать. Але тільки на хвилину, бо ж важко з людської цвіли, з гідких покидьків утворити романтичний образ, з людей, про яких сказав комуніст перед розстрілом:

„Стріляйте... Все рівно не вам судилося правити, ви, як собаки, самі себе покусаете, самі себе ж будете розстрілювати, чуєте?...“

Та й те: письменник розуміє, що стати на шлях романтичного відтворення бандита — значить піти на власне самогубство, убити себе, як художника.

І все таки Косинку тягне до цього типу. Якоюсь частиною своєї свідомости він хоче виправдати соціальну драму бандита, або принаймні зрозуміти її. Бо він же не просто — убійник, без жодних соціальних зв'язків і ґрунту, з звіринною й розбійницькою психикою. Якись порушні імпульси є й в нього. І це щось ніби дає право письменникові (для власного виправдання) розглядати бандита як більше соціальне явище й вводити його у взаємини з іншими персонажами, брати його, як матеріал для художнього твору.

Які ж це імпульси, що спонукують бандита на соціальний розбій? Косинка з цього приводу нічого, або майже нічого, не говорить. Він хоче виправдати цю драму — і не сміє. Він має якісь аргументи — і не зважиться ними оперувати, бо вони — нікчемні з погляду навіть середніх соціальних норм. І через це в „суперечці“ бандитів із суспільством письменник стає збоку. Він не виказує своїх симпатій ні тим, ні іншим. І тільки розповідає. Усі його оповідання про „діла“ бандитів можна було б об'єднати в одне, в одну криваву хроніку. Ні в одному з них немає того, що ми звикли, звичайно, називати сюжетом, з певним комплексом тем і певною послідовністю фабули. У Косинки в цих оповіданнях інакше — спільний для всіх трафарет: одноманітні епізоди убивства комуністів. Ватага бандитів впіймала комуніста — розстріляла. А перед тим — глузувала з нього й знущалась. Застукала іншого — не розстріляла вже, а вбила прикладами. А перед тим допит, мов на суді. І глузи, гідкі дотепи, брудна лайка. І ще подібний випадок з комуністом. Тільки вже не вбивають (помилували більше через те, що це — укапіст). Спочатку допитують, а далі порють шомполами. А щоб компенсувати себе за таку „малу“ кару — бандити вигадують витончене знущання: змушують комуніста співати під свист шомполів: „Ви жертвою пали в боротьбі рокової“. Тут ніби варіант в трафареті: дикунська сцена катування перетворюється в дикунський гротеск.

Можна б ще навести аналогічні приклади кривавого „геройства“.

Як бачимо, Косинка що до цього — надто скупий на винахідництво. Вслухаючись в оці оповідання, мимоволі залишається вра-

жіння, що Косинку, як художника, інтересує не сам епізод зустрічі бандитів з комуністом і його вбивства. Це другорядний момент. Він зосереджує свою увагу на зовнішніх і внутрішніх деталях, що відбуваються перед сумним фіналом: на гидких образах, безглуздіх дотехах: на моральному катуванні жертви. Цей момент письменник затримує, розтягує й поглиблює. Він старанно розкаже, нічого не пропустивши, — як гогоче банда над „підсудним“, як вона смакує неминучий кінець, як вона тішиться з свого права дужчого глузувати дико, вульгарно з безборонного комуніста. І коли вже доведе людину до остаточного морального приниження й споганення — аж тоді — куля, приклад чи шомпол.

Ось для прикладу уривок з сцени моральної інквізиції:

— „Божок (отаман бандитів) коротко, гостро:

— Десять гарячи!

Рубель побілів, гу й його шептали щось незрозуміле:

— Есдеки, кажу... ну - да.

До нього підійшов есело Степа з іржавим шомполом:

— Ану, есдек, штани скидай: чув наказ отамана — канец!...

У Божка родилась якась зла думка — він прижмурих око проти сонця, заскалив його й серйозно, як старшина, спитав знову Рубля:

— Українську державу визнаєш?

— Звич-чайно! Ми значить старі ес-деки, самостійність, а...

Хтось незрозуміло перепитав:

— Да ти... той... може з десанта есдек?...

— Ну - да... За український народ.

— Гади ви, — не витерпів під обнізком лютий дядько.

— А коні хто реквізував... есдеки, га - а?

— Діброва, дай я по ширості дам товаришу три шомполи!

— Ну, скоренько там!

Степа поважно повернух за комір Рубля грудьми до землі.

Діброва шарпнух його за штани, спустив їх, моргнух до Божка:

— Починай... Благослови!

Божок перепинив Степу. Він сухо, коротко наказав:

— Степа крий, а ти — до Рубля — співай „Мы жертвою пали“, розумієш?

— Співай.

— Хо - хо - хо! Здорово, Божок... хо - хо - хо!“ („Десять“).

В оповіданні „Темна ніч“ відбувається також сцена, тільки більш урочиста. Глузують тут тонко, єхидно, шпортаються в душі жертви з якоюсь насолодою, з гидким зацікавленням до того, що мусить почувати людина перед жахною смертю. Як справжні іезуїти, провадять бандити (з контексту видно, що це не „професіонали“ бандити, а звичайні собі селяни) розмову — допит. Спочатку посадили комуніста за стіл до спільної вечері: „Сідай, Байденко, так, здається, тебе величають? Гостем нашим будеш — погуляємо по - козачи, товаришу!“

— Ха - ха - ха!

Вечеряти просимо й ворогів: знай нашу добрість. — Блиснули очима, посміхнулись про себе“...

І посадили не куди-небудь, а на покуті, як почесного гостя, а потім почали його частувати чаркою, примовляючи — приказуючи:

— Пий, товаришу (розбивка авторова), бо далека дорога стелеться перед тобою.

— Пий, напивайся, пісні співай, бо на наше весілля йдеш.

І пили — і сміялися — сміялися... („Темна ніч“). А далі розмови про всесвітню революцію, про те, чи „великий трус“ їх дорогий товариш. І все це поважно, серйозно, але з діявольським сміхом у душі. А ще далі — приклади, розбиті скивиці й кров...

Від цієї „тайної вечери“ бандитів віє жахом середньовічних тортур. Впіймали комуніста й не просто покарали, як карають ідейного ворога. А розмірковано, методично, по-звірячому — на нічному „раденні“, пристрасно смакуючи радість від того, що можуть до схочу колупатися в душі ворога й опльовувати найкращі почування своєю смертельною іронією. Їм не так важно фізично вбити ворога, важніше споганити його морально, розтоптати його принципи, його переконання й віру. І коли хочете, у цій тактиці є глибока, мудра логика, продиктована десь у глухих закутках бандитської свідомості. І бандит має, кінець-кінцем, хоч клаптик „совісті“, що стверджує чи осуджує моральні вчинки. І хоч би як ця „совість“ була задущена інстинктом — вона вимагає собі права голосу, права остаточної моральної інстанції. До цієї інстанції не може не апелювати навіть бандит, хоч би з погляду власної самоохорони. Убити ворога — комуніста — це ж зовсім проста річ. Трахнув по сквицях, чи розривною кулею поцілив — і все, кінець. Але й для бандита убивство комуніста — є акт соціальної помсти. Тут уже виступає навіть у примітивній механіці бандитської свідомості — ідейний момент. Бо ж комуніст не просто ворог — це ідейний ворог, це ворог з діаметрально протилежним ідейним комплексом. Значить, для бандита важно (і в бандита є свій соціальний комплекс, він також певний того, що бореться за якісь соціальні інтереси) — знайти хоч ілюзію своєї моральної бази для такого вбивства — і тим заспокоїти отой клаптик „совісті“, оту свою „вищу“ інстанцію. Як же це зробити? Бандит хоче (не забуваймо, що це особливий бандит — активний виразник і носій світогляду певної соціальної категорії — куркуля) для самого себе, для свого соціального оточення довести, що його „ідеї“, інтереси — більші й правдивіші, ніж у ворога-комуніста, що, вбиваючи, він чинить справедливе діло. Та довести цього не в силі. І це відчуває бандит. Залишається один шлях — загидити й розтоптати переконання свого ворога, принизити його морально, примусити його труситися, дезорганізувати — і цим ніби створити для себе ілюзію ідейної перемоги над ворогом. Це для бандита останній рятуюнок, коли ніяких інших аргументів немає. Така, на мій погляд, темна діалектика отого морального катування.

Письменник не викриває її. Не спинається над нею. Він тільки дає той зовнішній матеріял, але в сильній організації, за допомогою якого легко одшукати імпульси й зрозуміти всю психичну механіку, що спонукає бандита відтягати момент убивства, а перед тим — катувати й знущатися з жертви. Інакше кажучи, Косинка, розповідаючи про епізоди убивства, дає тільки саму моральну атмосферу цього акту, не викриваючи її глибоких, соціальних основ.

Це, безперечно, художня метода у такому навіть масштабі, і треба сказати, що Косинка майстерно користується з неї. Він уміє ту моральну атмосферу згустити належною мірою, довести її до високої температури.

Та дивує тут один момент: письменник, змальовує моральну обставину вбивства, підкреслює важливі психологічні й побутові рисочки, накладаючи на всю трагедію густих фарб, — сам не висловлює свого ставлення до тої трагедії. Він десь збоку. Він мовчить. Не кожний читач зрозуміє, хто в цій трагедії виконує ганебну роль і хто в ній — героїчна жертва. І через те, він цілий час запитує письменника (така ж бо психологія художнього сприймання): ну а ти, як думаєш? На чьому боці? Косинка мовчить. (Правда, він потім заговорить).

А коли в творі та ще в такому, де вирішується доля людського життя через боротьбу двох сил: голого інстинкту й організованого соціально міцного світогляду — письменник „незримо“ не бере участі, зрікається свого права на голос судді-художника — такий твір несподівано може виконати антимистецьку функцію. Цим багато сказано. У творі — кінець-кінцем помічаєш — нема архітектора, нема його волі. І через те такий твір може впливати анархично, апелюючи до темних підвалин людської психики.

З „бандитськими“ оповіданнями Косинки так і трапляється, що сам читач, коли він може, коли він хоче — мусить докінчувати недокінчену роботу письменника, мусить знайти для всього художнього матеріалу належне правдиве місце в своїй свідомості, інакше кажучи — мусить сам виправляти ідеологічну лінію тих оповідань.

Ну, а коли цього читач не вміє, або просто не хоче? Значить, він сприймає твір так, як він єсть. А може так бути, — я певний цього — що довершить і виправить ідеологічну лінію активний персонаж оповідань — бандит. Він діє, він говорить, він переконує, а комуніст мовчить. Його роль в оповіданнях надто маленька: мета для кулі.

Правда, Косинка відчуває, що його присутність конче потрібна в цій людській трагедії. Мало того, що він виступив, як художній свідок у ній, розповівши, як відбувалася сама трагедія. Треба ще винести, звісно — не публіцистично, не резолютивно — свій присуд учасникам трагедії. У цьому тільки полягає великий соціально художній зміст подібних творів.

І од під тиском такої категоричної вимоги письменник змушений виступити.

Виступає. Але як непевно! У кожному окремому випадку він рятується лірикою — і тільки.

Гуляє собі ватага. Убиває. Жваво, з дотепами й приказками розповідає про це письменник. Пролунав останній бандитський постріл, хтось скорчився, виправився без крику. Письменник ставить точку, а потім виводить на авансцену бандита. Бандит у наслідок реакції, підсумовує свою „діяльність“ і вигукує:

— Що жде нас далі? А-а-х! („Постріл“).

Другий випадок. Вишомполували комуніста. І знов Косинка соковито про це розповів. Багато жарту, глузування. Багато дикунської радості в бандитів. І от фінал:

Бандити шомполують, аж прихекують.

Комуніст під ударами шомполів співає „Вы жертвою пали“.

А художній свідок і суддя, сумно похитуючи головою, додає:

... І тихо плакала у золотих житах сонячна пісня. („Десять“). Мимоволі заплаче!

Інший випадок. У хаті, при світлі каганця, поважні статечні селяни збиралися „на весілля смерти криваве“ — судити комуніста! І судять — не аби-як: а по-хорошому, по-козачи. Уживають його товаришем, частують чаркою. І знов виблиснув письменник тут, тонко розповівши, з якою насолодою смакували „статечні селяни“ свою перемогу над ворогом.

А коли вони повели комуніста, щоб трошити йому голову прикладами, письменник раптом згадав, що він же не тільки свідок, а й суддя і йому ще щось треба сказати, хоч наприкінці, коли не сказав на початку і в середині. Сказав. Біля порогу хати, з якої виводили комуніста, стояв явір. Так от він, ніби з жалем, „поклонився сріблястим листом — поклонився і зажурено зашелестів“. („Темна ніч“). Оце й уся відповідь письменникова. Спромігся тільки на дешевенький ліричний жест. А по суті — ухилився від жданої відповіді.

Так само читач не знає, як саме оцінює письменник ті соціальні мотиви, що порушають його „героїв“ полювати комуніста й неможника. Мовчить. Часом хіба кине невиразний, непевний натяк, але більше збоку стоїть, і мимоволі виринає підозріння: чи розуміє сам письменник нікчемну соціальну вартість тих мотивів? Чи переріс він їх своїм власним світоглядом? І нарешті — чи немає в нього глибоко захованих симпатій до тих мотивів? Бо коли письменник мовчить у такій важкій справі, то як же інакше думати? Або симпатія, або ж у ліпшому разі — в нього соціальні погляди примітивні й недорозвинені. І доводиться більше схилитися на цей бік.

Мотиви бандитського походу в Косинчиних оповіданнях аж надто очевидні. Правда, письменник хоче іноді замазати їх, задекорувати: то насадить романтики, то лине лірики, або поставить перед очі свіжий яскравий пейзаж, щоб одвернути очі й увагу читача од найголовнішого — од самого життя, од жорстокої правди. І все таки не виходить. Очевидність розриває декорації.

В одного — одібрали коня, у другого — реквізували корівчину, третьому — відтяли клопоть землі й прирізали неможникові. Дебелий мужик — куркуль скаженів. Голос землі, голос власности, сліпий і нетерпимий, порушав його до протесту, до збройної акції. Але й акція його така ж сліпа й анархічна, як і ті соціальні мотиви, що її викликали.

„Бандитські“ оповідання Косинки — це об'єктивно пісня про ушкодженого куркуля. Невеликої вона вартости.

IV

Та проте єсть у Косинки одне оповідання останнього часу, де він уперше дає належну оцінку своїм героям-куркулям. У цьому оповіданні („Політика“) нема вже ні романтики, ні лірики, а тільки — жорстокий реалізм і глибша побутова мотивізація драми. У ній так само на сцені — куркулі й неможники. І так само, як і скрізь,

убивають незаможника. Але тут уже письменник стоїть не з боку. Його симпатії виразно скеровані до незаможника — як індивідуума й як громадської людини. Письменник зумів дуже яскраво протиставити два світогляди, підкреслив соціальну якість одного й другого. Куркуль виступає тут так, як він є: з своїм тупоумством, сліпою ненавистю до нового соціального ладу, зі звиринними інстинктами власности. Незаможник — достойна людина — свідомий громадянин, проїнятий почуттям соціальної справедливости. На тлі куркулівської обмежености й класового сліпого егоїзму — незаможник Швачка, людина вищої категорії. Своїми моральними властивостями й своєю соціальною свідомістю — він становить різкий контраст, підкреслюючи страшну ідейну й громадську убогість куркуля. За фабулою оповідання — цю нову людину села убивають. Убиває куркуль. З цього факту дехто вже робить висновок, що Косинка виспівав силу й правду куркулеву. Здається мені, що таке розуміння — поверхове й несерйозне. Косинка сильно, як справжній художник, змалював побутову й моральну обстанову драматичного епізоду. У цій обстанові виступив незаможник, як позитивне явище в соціальному розумінні. І навпаки — куркуль промовляє цілий час — мовою дикуна, що йому чужі будь-які ширші соціальні мотиви. Його весь світогляд непорушно спирається на власній земельці, на бичках, на своєму господарстві. А на все інше — йому наплювати. І коли незаможника вбито, то й тут художник не зрадив Косинки: таким фіналом він тільки ще раз довів, що в куркуля перший і останній аргумент у справах соціальних — ніж або одрізан.

Убивши явно з мотивів глухої класової ненависти, цей „герой“ одразу виявляє всю свою подлу й нікчемну вдачу. Ось як він витрактовує свій злочин:

„Нічого. П'яна суместна драка — все. Так нужно говорить“.

Як бачимо, на цей раз Косинка не заховався за лірику „журливого явора“ чи „сумної сонячної пісні“, не обвіяв нею „героя“, а довів до кінця художній аналіз соціальної драми, давши справжній образ куркулеві. „Політика“ — одне з найкращих Косинчиних оповідань. З кожного погляду письменник тут має досягнення. Ідеологічна лінія тут — ширша й повніша. Композиція оповідання, внутрішня динаміка його, чіткість психологічних характеристик персонажів — свідчать за чималу майстерність письменникову.

Не можна обминути й другого характерного, тільки вже з іншого погляду, і цілком невдалого оповідання „В степу“. (У першій редакції називалось воно „Анархісти“). У ньому Косинка подає „проект“ сильної, залізної людини, і можна думати, такої людини, що потрібна для нашої доби й для добра українського народу. (Косинка ж чаштенько скандує слово „українська нація“).

А „проект“ ось який. Живе собі Кость, студент-медик. І марить про залізних людей: „нам треба залізним духом людей — скрізь, скрізь, залізні, залізні“. Себе ж він уважає за одного з такої когорти. Та й сам письменник видає йому на це патент:

— Кость — залізний чоловік“.

З призирством ставиться цей — залізний — до сантиментальних людей, до поезії, до лірики. На чорта це все? З почуттям своєї переваги

б'є він по плечі свого товариша Гордієнка-поета. Ех, ти, мовляв, кваша, а не людина. Нам не таких треба. А тільки залізних, дужих, м'язистих. З сильною, нехиткою волею. А таким, як ти, тільки „зарошені пісні“. Через вас, мовляв, нація пропадає:

„П'ятнадцять мільйонів поетів, десять артистів, а решта сіють хліб і самі здихають з голоду“. Ні, з такої нації толку не буде. Треба її оздоровити, освіжити новою породою людей, от такою, як він, Кость.

Читав цей Кость трохи про античну Грецію, щось чув про Геродота. Очевидно, що читання навіяло йому ідеал сильної людини.

На цього „залізного“ Костя ледві ще не моляться його товариші. Його слухаються, засвоюють його рухи, пози, звички.

А читач думає — ось зараз побачу цього Костя на весь зріст: вразить він міцними інтелектуальними даними, своєї власною моральною вдачею, своїми культурно-соціальними ідеалами й завданнями.

І раптом — глибоке розчарування й почуття ніяковості за цього „залізного“, а ще більше за самого письменника.

Виявляється, що Косинка збудував свого „проекта“ на поганому прототипові — на тому ж таки... бандитові:

Кость — бандит. Раніше він гуляв у банді отамана Чорта, брав участь у єврейських погромах. З насолодою згадує він про свої „залізні“ діла, про те, як добивали гуртом одного кухаря-росіянина. Тепло й ніжно промовляє Кость до свого кольта:

„Ти, кольте, перший раз прострелив плече“ (кухареві).

А потім — гатили прикладами. Згадує Кость захоплено й про єврейський погром. Різали. Умирили.

Дала йому якось його знайома єврейка Соня прочитати книжку поета Бяліка.

„Бяліка дала мені читати... Гм... подумаєш... Душа Ізраїля“...

„Я кинув (це згадка Костева) Бяліка в розруйновану синагогу: і підпалив... І тільки п'яний Чорт гукнув до мене:

— Гуготить, Костю?! — і полетів, розрізуючи чорною киревою вітер, базаром...

... Різали всіх, тільки Соню сам Чорт погратись узяв...“

Ці „прекрасні“ спомини обриває Кость характеристикою Чорта:

„Залізна була сволоч“... Про банду Чорта він тої ж думки: залізні були люди.

Ось який „ідеал“ сильної людини у студента-медика. Від того, що Кость переініював одрізана на ланцет, а куці на лабораторії медичного ВУЗ'у — його „залізна“ психика бандита зовсім не змінилась. Як був бандитом, так і залишився ним.

Прибувши на вакації додому, цей „мрійник“ і пропагандист „сильної людини“ на ділі доводить, що він дійсно „залізна“ вдача: збирає компанію таких же „сильних“ людей і йде серед ночі грабувати... пасіку. Оце увесь його „ідеал“ і світогляд.

Після згадок про Грецію й Геродота, після глузування з нації, що має п'ятнадцять мільйонів поетів і десять — артистів, цей — залізний герой — іде з кольтом в руках доставати... медку.

У комічну ситуацію ускочив Косинка з своїм „проектом“. Дивно, що на цей раз йому рішуче забракло чуття гумору, а ще більше — власного серйозного світогляду й культури.

V

В оповіданнях Косинчиних багато пострілів і крові. Тільки в семи оповіданнях з дев'ятнадцяти — не гремить одрізан, або кольт. І багато убитих чи порізаних.

З українських письменників — він „найкривавіший“. Соціальні конфлікти в нього неодмінно кінчаються смертю. І коли перші сторінки оповідання обвіяно ніжним колоритом природи, теплою лірикою, то останні конче парують кров'ю.

Це зрозуміло. Косинка письменник пореволюційного села. Революція не тільки загострила класові суперечності тут, а й покликала до активного соціального будівництва найпоступовіші селянські елементи. Село переживає величезну внутрішню перебудову, ламається старий інертний побут, міняються економічні взаємини.

До цього болізного процесу Косинка, природньо, уважно прислухається. Та треба констатувати — бачить він не дуже багато й не дуже глибоко. Він фіксує тільки те, що виступає наочно в різких зовнішніх формах. Його найменше цікавлять мотиви й природа соціальних конфліктів. Можна навіть думати, що він свідомо уникає цього, не маючи в собі сил об'єктивно зорієнтуватися в складному соціальному процесі на селі. Це тим важче для нього, що в боротьбі двох селянських світоглядів — старого й революційного — він певною частиною своєї свідомості і своєї психики — на боці першого.

І через те, коли письменник змальовує ту боротьбу — його увагу привертає здебільшого драматична сторона окремого епізоду, окремого кривавого експесу. Про це він уміє сильно й яскраво розповісти. Тут він майстер. Найменшої дрібниці не пропустить, покаже персонажів в тій чи іншій драматичній ситуації з інтенсивною характеристикою їх внутрішнього й зовнішнього стану.

Як норма для більшості оповідань Косинчиних — в них преважують тільки первісний елемент сюжету, іменно епізод, правда великої фабульної загостреності й внутрішньої динамічності. Крім того, ніколи у Косинки не поставлено той чи інший епізод ізольовано. Він неодмінно дасть йому художнє оточення: чи побутове, чи психологічне, а найчастіше — ліричні вступи й відхилення, здебільшого на тему життя природи. У цьому є вже натяки на те, що Косинка має в потенції дані піти до ширших речей, сюжетно складніших і розгорнутих. В його найкращих оповіданнях „Політика“, „Мати“ і „За ворітьми“ особливо в останніх двох, можна бачити спроби охопити композиційно ширші художні комплекси.

Чільне місце в оповіданнях Косинки належить — ліриці. Лірика його — якщо так можна висловитися, — завжди енергійна, радісна. У ній багато активного, повного життя. Земля, вітер, степ, дерева, сонце, річка — все дихає швидким пульсом. І це надає всій творчості Косинки якогось підвищеного тону, молодості й бадьорості. До речі, Косинчина лірика ніколи не буває „на одчепі“, вона завжди виконує композиційну функцію: урівноважує окремі частини оповідання, зв'язує їх, стає фоном, освітлює окремі психологічні моменти і т. д. І мабуть через те його лірика не викликає негативного рефлексу, чого не можна сказати про багатьох інших українських белетристів.

Особливого відзначення заслуговує Косинчина мова. Вона чудесна. Дзвінка, активна, економна й образна. Більше того, вона просто прозора. Нічого зайвого, туманного. Найменшої засміченості. Звукова будова її бездоганна. Ритмика її еластична, глибока й змістовна. Ось приклади:

„Це степами летіла Червона кавалерія й цілували кулі коней диких, вони падали й давили своїм тілом переляканих на смерть кавалеристів і крик останній летів до неба: „Чорт“. Ухо одразу сприймає напружену алітеративність. „К“, „Л“ і „Р“ у багатому ритмічному рисункові. Не один поет може позаздрити такій майстерній інструментовці слова.

„Виплив зелений човен і синій вечір на гриві Дніпра — замислені тихо слухали сповідь Костя й посміхались, бо в лозах рибалки кресали дику пісню“.

„Брови Василя похмарніли під вітром, очі заласковили й він твердо сперся руками на чепіги плуга“.

До речі, приклади ці взяв я, не вишукуючи їх спеціально, а тільки те, що в очі впало. Усі ж твори що-до цього залишають вражіння незвичайно сильного — ритмічно міцного, образно яскравого — життя слова. Видко, що Косинка дуже серйозно коло цього працює й досягає прекрасних наслідків.

У нього навіть діалог будований з додержанням якогось ритмічного принципу. І коли б довелося шукати що-до цього ближчої аналогії в нашій теперішній прозі, можна поставити поруч з Косинкою — Аркадія Любченка — інтересного й культурного письменника, що так само особливої ваги надає проблемі художнього оброблення слова. На цій прикметі легко пізнати майстра.

Загальний підсумок творчості Косинки можна означити такими твердженнями: Косинка, безперечно, талановитий белетрист з сильним і бадьорим темпераментом, з активним світовідчуттям, з чималими даними до ліричної й психологічної інтерпретації явищ. Та поруч з цим — письменник він невеликого культурного й соціального світогляду. Охопити й синтезувати процеси він не вміє. Цим пояснюється, що письменник здебільшого спинається на окремих моментах процесу, на його зовнішніх формах вияву, так мовити, на фабульно-анекдотичній стороні, не помічаючи глибокого внутрішнього життя, глибокої зумовленості життєвого механізму. Так само браком широти світогляду пояснюється й те, що Косинка мало бачить в нашій дійсності, бачить не основне, не те, що є органічною властивістю нашої доби, а другорядне, тимчасове. З цього погляду, Косинка, як письменник, явище вузького масштабу, поверхового „скольження“.

А далі, що буде з ним? Не знаю. Хоча „Мати“ і „За ворітьми“, а так само й „Політика“ — дають добрий матеріал для добрих прогнозів.

Перед ним, як і перед всіма нашими белетристами, стоїть одна категорична директива справжнього мистецтва: поширювати якомога свій творчий плацдарм, збагачувати свій ідейно-соціальний комплекс, ліквідувати малу культурну озброєність і інертність старого побутового соціального й інтелектуального досвіду.

А коротко: наступати на життя, організовувати його, жити з ним і тримати руки на його гарячковому пульсі.

Акторський стиль Заньковецької

1

Вступаючи на свій сценічний шлях, кожен автор приносить з собою певні традиції, що залишилися йому од попередників, відбиває таким чином ту чи іншу театральну школу, аж згодом доходить він до нових прийомів, роблячи в такий спосіб і свій внесок у загальну скарбницю акторського мистецтва. Доброї школи зазнали Сара Бернар, Коклен, Муне Сюлі і вони були найяскравішими її представниками; дикцію та інші засоби гри опанували вони досконало, але не стали реформаторами сцени.

Солідна академічна установа дає акторові іноді дуже добрі звички, привчаючи його до систематичної та уважної роботи, але, разом з тим, надає вона йому й певного тягару інерції, що часто густо завважає митцеві піти новими шляхами.

Історія російського театру як найкращий дає тому приклад. Його реформатори приходили до столичних театрів не з нечисленних тоді драматичних шкіл, а з центрів провінції, як Щепкин, Пров Садовський¹⁾ і за допомогою самої тільки глибокої інтуїції та широкого життєвого досвіду, який дав тоді побут провінційного актора, розвинули вони свої багатенні дані. Навіть той театр, що найвище підняв російський театр у всесвітньому масштабі, — Московський Художній — склався з гуртка аматорів, не зв'язаних певними традиціями та звичками.

Те ж саме сказати можна і про український театр. По губерських, а часто і повітових місцях України грав Щепкин; тут утворив він свій стиль художнього реалізму, яким переконав навіть і керівників московської казенної сцени, що й перетягли його зрештою до себе. І той таки Щепкин грав у Харкові разом з коміком Угаровим, якого вважав він за найкращого серед усіх тодішніх акторів; трохи пізніше дивував і Щепкина і Шевченка силою своєї правдивої гри Соленик, що особливо гарно удавав українські ролі і не згодився навіть перейти на столичну сцену; за тих же часів грає в Харкові, Катеринославі та Одесі теж талановитий актор Дрейсіх, що навіть пробував писати українські п'єси. Таким чином, хоч Україна не мала своїх театральних закладів, хоч і не сприяли самі умовини мандрівного театального життя на Україні утворенню виразних цілком вже усталених акторських традицій, раз-у-раз з'являлися на її ґрунті

¹⁾ Геніяльного Мартінова, якому часто тепер одводять місце поруч Щепкина, я не беру тут на увагу; своїм надзвичайним талантом спромігся він піднятися вище від традицій і школи, що його виховала, і сучасного йому акторського мистецтва взагалі. Але він вмер зарано, щоб дати все, на що був здібний.

талановиті актори. Доводилося трупам того часу переїжджати з одного місця до другого; трупи швидко збиралися, швидко й розпадалися. І все ж таки серед тих десятків труп, що обслуговували Україну протягом 1830—70 років позначилися актори та режисери, що певний вплив на утворення характерної манери гри безперечно мали.

І можна гадати, що якісь уривки цієї сценічної традиції дійшли й до корифеїв українського театру, що з'явилися до нього з рідного чорнозему. Принаймні І. К. Тобілевич¹⁾ згадує і Дрейсіха і відомого по маленьких містах України польського антрепренера Лютостонського та інших ще епігонів труп Зелінського та Жураховського, що виховалися безумовно у польській театральній традиції²⁾. Отже й ці перші враження і впливали на українських корифеїв. А далі прислужився їм і той досвід, що вони здобували, одвідуючи звичайнісінькі провінційальні, або гастрольні вистави російських і навіть чужоземних акторів. І коли довелося їм виступати вже на справжньому театрі в українських ролях, то чи не помітніший матеріал дало їм гарне знання життя, що для цього такі зручні умовини були як в Кропивницького так і в Карпенка-Карого; звідти і та яскравість побутових фарб, що була такою характерною ознакою українських акторів.

Що з цієї традиції здобула Марія Заньковецька?

Треба тут насамперед зауважити два моменти. Перше — це її амплуа, друге — обсяг її театрального досвіду перед тим, як вона з'явилась в трупі Кропивницького.

Властивості її амплуа драматичної героїні робили те, що для неї мало другорядне значіння знання побуту, який офарблював її ролі значно менше, а ніж ролі іншого ґатунку. Проте саме в цьому амплуа найгірше відбивалися завжди традиції, утворювалися тут певні штампі, що переходили од одного покоління до другого. На щастя самої Заньковецької, а разом із цим і всього українського театру, її життя не сприяло тому, щоб вона увібрала такі традиції і таким чином позбулася можливості вийти на власний, оригінальний шлях. Її практичний акторський досвід обмежувався перед вступом на сцену якимсь десятком виступів по аматорських гуртках. Нечасто доводилося їй, живучи по маленьких містах переважно, бачити справжні театральні вистави.

Отже вона принесла на український кон тільки свій надзвичайний талант, виїмкову здатність схоплювати ролю та надавати їй усіма засобами свого гнучкого акторського темпераменту найпотрібнішого цій саме ролі оформлення. І перебуваючи в трупі Кропивницького, вона удосконалила ці свої дані, небагато скориставши очевидячки з досвіду своїх товаришів акторів. За це промовляють принаймні успіхи її в ранніх уже виставах 1882—1884 років і однодушність тих хвал, що ними нагороджували її театральні рецензенти тих часів. До того ж педагогічний момент не мав значного місця у

¹⁾ Карпенко-Карий. „Наталка-Полтавка“. Сторінка з споминів. Літературний збірник, зложений на спомини про Ол. Кониського. К. Р. Стор. 104.

²⁾ Дослідженню цієї польської традиції присвячено окрему розвідку, що її перший розділ вже надруковано: П. Рулін. На шляхах до нового українського театру. Записки Історично-Філологічного Відділу, УАН, кн. VII—VIII (1926) ст. 89-11.

режисерський роботі тих часів як провінціального російського театру, так і раннього українського.

Рано зформувався акторський хист Заньковецької з усіма характерними своїми ознаками; на довгі роки сконсервувався він, мало піддаючись часові. І були тут свої як позитивні, так і негативні риси, за які звичайно недоречно було б Заньковецьку обвинувачувати. Це — наслідок, і дуже прикрий, становища, в якому пробував тоді український театр: не мав він змоги посуватися вільно наперед і лишаячись в усталених межах на довгі роки, не допомагав і великому талантові переходити раз-у-раз до утворення нових і нових сценичних образів.

З якими ж даними прийшла Заньковецька на українську сцену.

2

Вигляд Марії Костянтинівни — її струнка та рухлива постать, врода, очі, надзвичайно виразний голос і, перш за все, молодий і жвавий темперамент — усе це з першого ж виступу приваблювало публіку.

Голос Заньковецької... „Чого потребує трагедія“ — питав Сальвін. „Голосу, голосу й голосу“. А Коклен, що грав переважно комічні ролі, писав: „Сила голосових засобів незмірна; найбільш мальовничі в світі ефекти не можуть вразити глядачів так, як вигук, правильно інтонований“¹⁾.

Ми знаємо, що Марія Костянтинівна вчилася і з успіхом у Гельсінфорзькій консерваторії. На сцені співати доводилося їй багато, але суворих музичних критиків вона не завжди задовольняла²⁾; у Петербурзі успіх „Натальці-Полтавці“ дала М. А. Марілоті-Садовська. Проте, голос Заньковецької мав інші, цінні саме для драматичної акторки, риси. Він був не тільки приємний та мелодійний спершу мецо-сопрано, згодом — контральто³⁾. Мав він те, що потрібно було не оперній співачці, а драматичній артистці і що рідко взагалі трапляється — „здібність схопити глядача всіма його почуттями, глибоко передавати найменші відтінки власного почуття, примусити глядача жити життям дієвої особи“⁴⁾... І багато років пройшло з того часу, як написав ці рядки Суворин, а в 1912 році критик „Москов. Ведомостей“⁵⁾ з захопленням писав: „Як гарно вміє доторкнутись сердечних струн її глибокий сумний голос“.

Голос її був надзвичайно гнучкий. Проте, не зустрічаємо ми по рецензіях вказівок на те, щоб Марія Костянтинівна цим зловживала. „Унікаючи крикливості та голосних інтонацій, Заньковецька, — коли їй потрібно відворити міцний ефект — наприклад, обурення, гніву — нерідко вживає шепоту, але з нього не був той умовно-театральний шепіт, що більше нагадує шипіння гадюки і що тільки дратує нерви, це той шепіт, що зворушує душу; слухаючи його, ви відчуваєте

¹⁾ Коклен старший. Искусство актера. Петроград. 1929, стр. 17.

²⁾ Новое Время. 1886. № 3855.

³⁾ Новоросійський Телеграф. 1892. № 5627. — Одесский Вестник. 1892. № 323.

⁴⁾ Суворин, стор. 86; порівн. там-же. 10; Зоря, 1891 № 7, стор. 199, Новоросійський Телеграф. 1892. № 5627, — Одесский вестник. 1892, № 329

⁵⁾ Цитую за Радою. 1912, № 39.

острах, передбачаєте якусь страшну грозу, якийсь фатальний кінець.. Від такого шепоту... мороз іде за плечима..."¹⁾.

І що особливо характерно завжди — голос Марії Константинівни гармоніював з іншими її засобами сценічної виразності і першою чергою — з мімікою. „Міміка д. Заньковецької не має нічого собі рівного; вона надзвичайна“ — читаємо ми: „На її обличчі з дивною швидкістю відбиваються найменші душевні рухи. Воно не знає спокою на сцені і тоді, коли артистка говорить і тоді, коли вона мовчить; дивлячись на її обличчя, чуєте ви, розумієте те, що в цей момент вона думає, що вона переживає. І ці різноманітні мімічні комбінації не дозволяють глядачеві відірвати очей од сцени; вони захоплюють його та примушують душею бути там — на сцені..."²⁾. І була ця міміка не тільки надзвичайно міцна, але й особливо виразна. У змістовній статті В. Ермілова в „Артисті“ — читаємо цікаві рядки про міміку Заньковецької в п'єсі „Не так склалося, як жадалося“, у сцені, де жорстока пані велить побити дівчину, що насмілилась покохати панича. „Перед вашими очима з'являється на обличчі артистки, що грає скривджену дівчину, хутко змінюючи одне одного — ціла маса почувань: і переляк, і розгубленість, і сумнів, і почуття приниженої гідності, і безпорадність, а наприкінці, коли дівчина бачить, що люба їй людина не має сили оборонити її од тяжких образ, читаєте ви в очах, рухах дівчини непереможний одчай, якій кінець кінцем доводить її до непритомності"³⁾.

І ця міміка не зраджувала акторку аж до останніх її виступів; справляла вона вражіння і в останньому виступі Заньковецької — в кінофільму „Остап Бандура“, де грала Марія Константинівна вже не дуже невеличку епізодичну роль.

Правда М. К. Заньковецька не доходила до таких ефектів мімічної техніки, яких кажуть сягав Лекен, а пізніше Дузе, що вміла різними половинами свого обличчя вдавати різні почуття. Проте завжди вистарчало їй тих мімічних засобів, що в неї були, для зображення найтонших душевних переживань. Її високо розвинена міміка, на яку звертали увагу вже з перших кроків її сценічної кар'єри, була однією тільки паростю міцного сценічного темпераменту та гнучкості всієї її сценічної істоти. Тому особливого значіння набувають зауваження критиків про те, як чудово „грає очима“ артистка. Це знов таки був не ефектовний прийом, а вираз самої методи, що з неї користувалася завжди Заньковецька в своїй роботі. Очі найкраще відбивали переживання великої акторки.

І вже перші відгуки критики на гру Марії Константинівни, зазначили, що вона не тільки співчуває своїй ролі, але й живе на сцені: страждає і радіє разом з своєю героїнею. „На сцені вона живе життям тої героїні, яку вона відтворює“⁴⁾ — отаку думку вислов-

¹⁾ Влад. Ермилов. М. К. Заньковецька (несколько мыслей) Артист. № 15 (1891, сентябрь) 137, Порівн. Русский Курьер, 1901 № 101; перекладено в „Літер.-Науков. віснику“ 1901, № 7, стор. 15.

²⁾ Одесский Вестник, 1892. № 323. Пор. Русские Ведомости 1887. № 284. — Суворин, стор. 86. — Новоросийский Телеграф. 1892 № 5626, 5631. — Рада. 1908 № 12.

³⁾ Артист, там же.

⁴⁾ Одесский Вестник, 1886. № 19.

люють з різними варіаціями всі, хто про її гру писали; утворюється тут навіть якійсь досадний трафарет, але близькість між дійсними почуттями артистки та тими, що живе утворена автором особа — підкреслювано завжди незмінно.

Але тут повстає перед нами те саме питання, що його ще 1886-го року підніс був сам автор статті „Наши мейнингенцы“.

„Якщо взяти на увагу рецепти драматичних доктринерів, то можна Заньковецькій закинути... що вона не грає ролю, а переживає, що ми бачимо не штучну маску митця, а відчуваємо тільки вплив гистеричного афекту молодой надзвичайно нервової жінки...¹⁾. Ці думки, які автор вважає за доктринерські, — висловлювано дуже часто. Славнозвісний Коклен, що в своїй книжці „Мистецтво актора“ відбиває ще думку „Парадокса про актора“ Дідро підкреслює двоїстість природи актора, у якого одне „я“ завжди мусить пильно стежити за другим, і керувати ним... І на доказ своєї думки Коклен наводить цікаві приклади, як іноді справжній фізичний процес здавався глядачам неможливим. Трапилось якось Кокленові грати надзвичайно втомленому, і він тоді не тільки вдавав людину, що спить на кону, але й справді заснув і навіть захропив на сцені. Отже знайшлося чимало глядачів, що докоряли йому потім „ненатуральністю“ його гри. А славетний виконавець Шекспірових ролів Едвін Буте одного разу так ототожнив себе з своєю ролю, що заплакав щирими сльозами. І здавалося йому, що ніколи ще не грав так гарно... Проте, після вистави прибігла до нього його дочка, яку вважав він за найкращого свого критика і спитала, чому він так погано грав цей раз...²⁾. Багато подібних ще прикладів можна було б навести. Щепкін спостерігає, що часто трапляється так, що актор, не плачучи на сцені, а тільки вдаючи, що плаче, примушує плакати публику; а інший заливається щирими, а публіка дивиться байдуже³⁾.

Не час і не місце тут звичайно обговорювати теорію акторської гри, зважувати, чи дуже потрібне та корисне акторові дійсне переживання тих процесів, які він відтворює на сцені. Не скажемо ми тепер, що досить самого тільки захоплення ролю, того „нутра“, що їм колись так захоплювали російську публику Мочалов та його вдалі чи невдалі наслідувачі. Але й не погодимося ми і з Дідро, коли він каже, що „тільки з тих, що зовсім не мають чутливості, виходять чудові актори“⁴⁾. Правда десь посередині. Переживання може не мати художньої виразності, але не мусить. Коли „переживає“ звичайнісінький актор на сцені, його гра не впливає на глядача, він не передає того образу, що стояв в задумі автора, чи його ж самого. Тим то й визначалася гра найвидатніших акторів старих часів, що вони вміли заражати глядачів своїми переживаннями.

1) Новое Время 1886. № 3886.

2) Коклен, стор. 50 — 52.

3) Лист до А. И. Шуберт 27 березня 1848 р. — М. С. Щепкин. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. М. А. Щепкин. СПб. 1914, стор. 179.

4) Див. В. Чехов. Психологические проблемы сценичного искусства. Ежегодник императорск. театров 1912. VI, стор. 10; пор. Н. В. Дризен. Память К. В. Правича — ib., стор. 87.

Отже не можна вважати теорію Дідро, Коклена за щось цілком непорушне¹⁾. Повному репертуарові співчуття актора своїй ролі dokonче потрібне. Доповнюючи утворений іноді дуже невдало та неповно акторський образ, актор часто мав змогу заглянути всі його хибі і переконати публіку в правді утвореного.

Отже Заньковецька не тільки вмiла, мовляв Щепкин, „влізти“ в свою роль, жити її стражданням і радощами, але завжди знаходила виразні художні засоби, щоб свою роль добре виявити. Переживаючи роль на сцені, вона переживала її сценично: обидві сторони вдачі, завжди потрібні акторові — здібність викликати та швидко зміняти різноманітні емоції і, разом з тим, вміння гармонійно орудувати своїми зовнішніми засобами задля їх виразу — були в неї розвинені однаково. Майже з перших своїх виступів вона знайшла не тільки потрібні для виразного вияву своїх емоцій засоби; але й умiла лишатися в той же час в певних рямцях.

Повною мірою володіла вона тою ознакою великого актора, що, як особливо цінну рису підносив сучасник найгучніших її успіхів, відомий театральний письменник С. Юр'єв²⁾, — художнім тактом тоб-то вмінням несвідомо по-суті контролювати під час гри свої переживання, стежити, щоб вони не губили з яких-небудь причин своєї художності, не порушували б і самої так званої художньої оптики.

І той образ, що відтворювала вона своєю геніальною інтуїцією, завжди мав силу переконати глядачів, імпонував, так би мовити — своєю внутрішньою логикою. І, якщо не зважати на одну тільки давню думку редактора „Зари“ про те, що акторка грає з „зайвою екзальтацією“³⁾ то в усій масі того, що писалося про Заньковецьку, не здибаємо ми докорів ненатуральністю, фальшем. Навпаки: кожна рецензія вихваляє в неї — „сердечність“, „задушевність“, „щирість“, „простоту“, „реальність“...

Перший дебют Коклена, актора високої школи й мистецької рівноваги, закінчився для нього справжньою неприємністю за сценою⁴⁾. Бували такі ж самі випадки спочатку і з Заньковецькою⁵⁾. А надалі, хоч рецензенти і зазначають, що вона може грати до самозабуття⁶⁾, але не згадують вже більше про такі прикрі наслідки злиття акторки з своїм образом: звикла вже вона володіти собою. І ми не можемо тепер сказати, яким чином досягла вона цієї рівноваги: чи навчилася збільшувати свій власний контроль над собою, чи згубили свою первісну стихійну силу афекти, яких так часто доводилося їй удавати. Так чи інакше, але ми вже не знаємо таких випадків, коли вона переходить потрібні для сценичної гри межі, коли прояви акторського темпераменту стають вже нехудожні⁷⁾. У всякому разі артистка досягла

¹⁾ Дидро. Парадокс об актере. ГИЗ. М. 1922, стор. 11; пер. 55.

²⁾ С. А. Юрьев. Несколько мыслей о сценическом искусстве. Москва. 1889.

³⁾ Див. „Артистичний шлях“ М. К. Заньковецької, Червоний Шлях. 1926. № 3. 174.

⁴⁾ Там-же стор. 42.

⁵⁾ Лист з Чернігова. Зоря. 1883. № 13. — Южный Край. 1884. № 1298.

⁶⁾ Одесский Вестник, 1884. № 19.

⁷⁾ На думку Щепкина, який з'єднував силу темпераменту з вельми розвинутою технікою, акторові, що опановує свою роль виключно силою розвинутої техніки, легше грати, аніж тому, що бере їх самим тільки нутром. „Оскільки більшого

певної рівноваги, і можна тільки дивуватися художності тих образів, що вона утворювала, так близько підходячи до меж натурального переживання. „Чи помічаєте ви — пише „Новороссийский Телеграф“ 1892 року — що діється з її очима, її повіками, коли вона готова заплакати? Повіки її червоніють, і вона справді відчуває спазму в горлі, що заважає їй говорити¹⁾. А І. С. Нечуй-Левицький пише: „Коли вона сміється на сцені, то сміється не сухим акторським сміхом, з котрого, а од котрого сміються глядачі, а сміхом натуральним, ширим, веселим, а через те й заразливим; видно, що її самій справді смішно: коли вона плаче на сцені, то сльози виступають в неї з очей, а через те й викликають сльози й жаль в інших“²⁾.

Таке щільне з'єднання акторки з своєю ролю, коли до того ж артистка мусила весь час здержувати свої почуття, коштувало їй звичайно великого напруження нервів. Уважливого глядача та критика завжди брав острах за її нервову систему. „На таких ролях („Глитай“) з тою нервовістю, з якою грає артистка, можна загинути, вона важить своїм здоров'ям... страшно за артистку“ писав Суворин³⁾. Український композитор А. Сальковський, побачивши її ще р. 1884 в Одесі, з великим здивуванням писав: „І що це за артистка? Здається, що після її нервових викликів, живої гри всіма м'язами — голоса, обличчя і рук, її винесуть з сцени хвору: самі безтілесні нерви грають перед вами. А справді це не так: як рибі живеться тільки у воді, так і її нервовій натурі добре тільки на самих верхів'ях нервового патосу“⁴⁾.

Отакі думки викликала гра Заньковецької. Але було б помилкою приставати цілком на наведену оце думкою Сальковського: очевидно, гра акторки відбивалася на її здоров'ї; принаймні частенько страждаємо ми по газетах вказівки на її хвороби.

Такий натуралізм гри задовольняв проте не всіх критиків. Принаймні, С. Васильєв-Фльоров з приводу „Безталанної“ ще р. 1887-го писав:

„... Останній акт дійсно таки болісний. Заньковецька грає його віртуозно. Тим гірше. У театральній виставі, художній виставі, фізіологічному вражінню повинна бути певна межа, якої не можна переступити, не ламаючи мистецьких законів, вимог художнього твору. Віртуозність артистки в удаванні фізіологічного виявлення страждання... не мусить викликати в глядача почуття фізичного болю. У Парижі їздили дивитися, як вмирала на коні m-lle Croizet, з медичною точністю вдаючи всю ступінь агонії отруєння. У Москві ж їздить дивитися слухні з медичного боку гістерики і божевілля

значіння має його праця! там потрібно тільки подробиці себе, тут треба зробити себе; звідти й буває, що перший скорше примусить публіку думати; останній же навіть і не мав на думці обдурювати її і діяв совісно і здається зробив він усе: зрозумів свою ролю, як слід, вивчив усі її дрібниці, з'ясував її остаточно в усіх її ситуаціях, але не знищив свого я — і вийшло все навпаки... М. Щепкин цит. праця, стор. 180.

¹⁾ Новороссийский Телеграф. 1892. № 5626.

²⁾ І. Нечуй-Левицький, цит. стаття. Зоря, 1891. № 10 стор. 199.

³⁾ Суворин, стор. 36. — Новое Время, 1886. № 3886. — Русский Курьер 1901, № 101. цитую за Літ.-Наук. Вісником, 1901. № 7, стор. 15.

⁴⁾ Новороссийский Телеграф 1884. № 2682.

Заньковецької. Це — перекручення, псування мистецтва і цілів акторської техніки... У театрі гістерика, непритомність, агонія, смерть, це умовно. Жадної нема потреби виділяти кожне з цих фізичних з'явищ в окрему віртуозно реальну пляму... Я ніколи не чував на коні такого мистецтва в удаванні лементу, пригніченого страхом, але коли він раз-у-раз невпинно проривається. Це *chef d'oeuvre*. Але, як мене, так напевно і багатьох інших, що були на першій виставі Безталанної, жадними калачами не заманити вдруге переживати фізіологічне почуття болю, що його відчував глядач при цьому лементі Заньковецької. Це дивно, це вражає, але це безцільне, нестерпне, антихудожнє...¹⁾

Дійсність давала проте інше: публіка і без „калачей“ ходила і вдруге і втретє дивитися на гру Заньковецької; небагато очевидно глядачів вважало її гру нехудожньо натуральною. І може цей суворий критик належав до тих рецензентів, що звикли більше керуватися театральними засадами, розглядаючи всі досягнення та хиби акторської гри, аніж віддаватися безпосередньо своїм вражінням. Недурно Суворин писав про ту ж категорію глядачів і критиків: „ми всі занадто резонери“. І очевидно виключна сила натуральної гри артистки в цих сценах афекту справляла на критика можливо таке міцне вражіння, що викликала з його боку несправедливі докори артистці. Звичайно ці афекти були підкреслені, супроти проявів їх у буденному житті, але театр має свої закони та вимоги. І ще Дідро написав про це парадоксальні може висловом, але не по суті рядки: „образи пристрастів на театрі — не дійсні образи; це портрети збільшені, це великі карикатури, що підлягають певним правилам, певній умовності...“²⁾.

Важливо нам тільки зазначити, що Заньковецька не зловживала цими виразними місцями, не порушувала суцільність ролі, їх підкреслюючи. Не ставали вони за такі плями, як писав С. Васильєв.

Навпаки, завжди було характерною властивістю її таланту вміння зажити одним життям з своєю ролею, захопитись нею і, правдиво її виконуючи, ніколи не губити міри, давати завжди суцільний художній образ. Ця здібність утворила їй величезну славу, поставивши поруч найславніших артисток світу.

3

Але порівнюючи долю Заньковецької до цих першорядних артисток, слід зауважити, що їй довелося працювати на значно гіршому матеріалі. Автор замість того, щоб допомагати акторові, часто-густо перешкоджав йому утворити суцільний образ. Хоча і Дузе, і Сарі Бернар не зрідка доводилося грати в звичайних буденних п'єсах, але ці позбавлені серйозного змісту драми писали знавці сцени, які добре розуміли, що саме потрібно для того, щоб актор удавав суцільні образи. Писання ж різних українських „Бонавентур“, як влучно назвав цих авторів С. О. Єфремов, частенько не мали не тільки ідеї, але

¹⁾ Дідро, цитов. книжка, 44.

²⁾ Московские Ведомости. 1887. № 281.

й потрібної для драми техніки, як до будування окремих ролів, так і цілої дії. Але й поза цими утворами, чимало навіть у Кропивницького і Старицького є п'єс, що в них колись М. К. Заньковецька здобувала гучних оплесків і що перечитуючи їх тепер, дивуєшся як можна було вдавати живу жінку з мелодраматичних постаттів, яких життя обмежене самим тільки коханням, розмовами про нього та безкраїми сльозами.

„Прямо незрозуміло — пише М. Вороний — як з невдячного матеріалу побутово-романтичних п'єс, неоригінальних і досить таки одноманітних і примітивних, могла ця артистка видобувати такі розкішні перли, такі коштовні самоцвіти і головню бути такою різноманітною на фоні власної індивідуальності! Безперечно, що тільки багата індивідуальність артистки, її вроджений (нехай навіть вузько спеціальний) інтелект і головню — величезний талант могли творити ці чудеса“¹⁾.

Отже, коли Марія Костянтинівна грала, глядачі забували про нікчемну п'єсу, що на неї дивитися не стало б у них терпіння в другому виконанні... От, наприклад, „Жидівка-Вихрестка“, цілковита мелодрама, п'єса досить репертуарна, надто на Україні. І граючи Сару, Заньковецька вміла надавати цьому образу оригінальності та поезії, яких зовсім бракує нехитрому текстові. Глядачі, які добре знали українських євреїв, цінували надзвичайну вірність інтонації Заньковецької, її скоромовки та інших прийомів, що вражали своєю правдивістю і жадною рисочкою не наближувалися до шаржу. Різні моменти ролі — од перших повних мрії та кохання слів до єврейської пісні, якої співає Сара перед смертю — всі ці риси з'єднала артистка в одному суцільно-художньому образі²⁾.

Або от „Мазепа“. — Що могла зробити артистка з п'єсою, про яку рецензент писав: „Нема тут історичних осіб, є лише кілька мелодраматичних постатів: злочинця, безневинної стражденниці та інше...“ Марія Костянтинівна одкидає геть фальшований історичний колорит і утворює проте образ жінки, що кохає, ревнує, страждає і зрештою гине³⁾. Не стало випадкового історичного елементу, лишилося саме вічно цінне.

Не маючи відповідного своєму талантові матеріалу, Заньковецька вміла знаходити в ньому вдячливі з сценичного боку риси і утворювати живу з них постать. Довго грала артистка „Марусю Богуславку“. Отже Нов. Время 1904 р., зазначає, що в грі Заньковецької перед публікою була не тільки жінка і мати, але й надхненна патріотка. І цей останній патріотичний момент мав досить помітне місце; на думку газети варто прийти до театру і дивитись цілу п'єсу заради того тільки, щоб почути, як присягається Маруся на вірність батьківщині та обіцяє здобути волю невольникам⁴⁾. А трохи згодом рецензент „Ради“ зазначає, що артистка одкидала вже сумнівний з історичного боку патріотизм і підкреслювала чисто жіночі риси цього

¹⁾ Микола Вороний. Театр і драма. Видавництво „Волосожар“, Київ, 1913, стор. 41.

²⁾ Новое Время 1904 р.

³⁾ там - же

⁴⁾ там - же

типу; навіть більше: вона вміла виявити конфлікт між почуттям жінки і обов'язком перед рідними їй кривно людьми. „Тут уже забувалася штучність і неправдоподібність п'єси, коли перед глядачем розгортається картина страшного конфлікту, який неминуче веде до трагічної розв'язки, і постать богуславської попівни, а потім укоханної „ханим“ тирана паши зростає до розмірів світової драми“¹⁾.

Так багато працювала акторка коло невдалого матеріялу. Але найбільше довелося їй змагатись за своє буття на сцені, коли українські п'єси, позбуваючись потроху мелодраматичних шаблонів, виходили на шлях до серйозної побутово-селянської драми. Кохання, а в зв'язку з ним і жінка, не мали вже першого місця в цих п'єсах і Заньковецькій лишалися вже ролі другорядного значіння, без внутрішнього вогню, що давав би їй можливість виявити і свій великий сценічний темперамент. І багато треба було надхнення і роботи, щоб оживляючи шаблонний та сухий образ, дати йому життя. Але такі непомітні ролі як Мар'яна в „Розумнім і дурні“, Маруся в „Мартині Борулі“, або малоцікава схематична роля жінки Івана Барильченка в „Житейському морі“ давали в її виконанні такі живі постаті, що дивували і глядачів і критиків²⁾. Проте, звичайно, ця робота давала здебільшого цінні наслідки („Олеся“ Кропивницького не задовольнила „Новое Время“³⁾).

От приміром одне із останніх утворень Марії Костянтинівни — драматичний етюд Старицького — „Зимовий вечір“, п'єса суцільна своїм поетичним настроєм, відзначна своєю недоговореністю. Поруч з романтичною постаттю Подорожнього стоїть його кохана вірна дружина, що вже десять років сумує за чоловіком, не знаючи навіть, чи він живий. Вся гра цієї ролі полягає — в зростанні настрою, якогось неясного передчування. І на протязі всієї п'єси один тільки міцний драматичний момент. Проте, це не заважало артистці утворити з цього нового для неї матеріялу живу, зворушливу постать...⁴⁾.

І тепер, коли за поодинокими виїмками ця драматургія одійшла у вічність — повстає мимоволі питання — чи була рація у величезній роботі артистки над невисокої вартости матеріялом? Чи варт було витрачати силу енергії на те, щоб давати життя цим часто-густо пустеньким п'єсам?

Умовляючи Заньковецьку переходити до російського театру, Суворин лякав її тим, що прийде час, коли про неї скажуть: „д. Заньковецька була незрівняна в драмах д. Карпенка-Карого, в яких з'єдналися для неї і Шекспір і Гете, і Шілер, і Островський“⁵⁾. Отже тепер і здійснилося те, про що писав Суворин. Узагальнюючи невдало окреслені типи, вона давала вічно цінні образи жіночого страждання, і вся рація її творчости артистичної полягала саме в тому, що вона далеко виходила завжди поза межі свого матеріялу.

¹⁾ Рада. 1909. № 61.

²⁾ Суворин. стор. 51. — Одесский Вестник 1888. № 47. — Новости 1891. № 316. Киевское Слово 1885. № 618.

³⁾ Рада, 1907. № 107.

⁴⁾ Рада, 1907. № 213.

⁵⁾ Суворин, стор. 64.

Якою ж методою працювала Заньковецька? Якими способами опановувала вона свою роль, надаючи їй такої яскравої життєвості.

Уявивши собі на підставі тексту п'єси певну постать, Марія Костянтинівна не розбивала все виконання ролі на низку окремих завдань, щоб здійснювати їх одне за одним. Уся цілковито роль була для неї тоді живим образом, який і виявляла вона протягом всієї п'єси. Отже суцільність і є найхарактерніша риса сценічної роботи Марії Костянтинівни. Вона не тільки живе на сцені — це ще не досить точно характеризувало б те, що вона робила; вона жила ввесь час на сцені і кожний крок її, кожний рух, відтінки міміки — все це випливало з одного імпульсу; тоб-то з того образу живої людини, що існував в уяві акторки і що його на протязі всієї ролі відчувала вона в собі. Тому окремі деталі її гри ніколи не суперечили одна одній, завжди гармоніюючи з тим образом, що вона утворювала.

Ще під час перших виступів Марії Костянтинівни зазначалася надзвичайна гармонійність всього її поведіння на сцені. І Л. М. Старицька-Черняхівська, згадуючи дебют Заньковецької в Києві в ролі Наталки, зазначає одну сцену, що особливо вразила її.

„Сцена не з першорядних, вона безумовно минає в звичайних актрис, а ця молода дебютантка освітила її лагідним світлом. Це був момент, коли Микола приспівує свого Петруся. Переважно воно одбувається так: М. співає й пританцьовує, Петро й Наталка стоять, чекаючи своїх реплік, публіка цілком її забуває, стежачи тільки за Миколою. Тут вишло навпаки. Наталка, хоч і мовчала, але грала не менш за Миколу: всіма своїми рухами, своєю лагідною усмішкою, любим поглядом, вона ніби теж хотіла розважити Петра і надхнути йому більш сміливості і рішучості. Вона своєю безмовною грою, звернула на себе увагу всіх¹⁾“.

І Заньковецька не зіпсувала нічого тим, що так заповнила своєю грою антракт в своїй же ролі, не порушила ані єдності п'єси, ані авторського задуму. Центром п'єси є по суті Наталка і її кохання. Отже артистка, скінчивши діалога з Петром мовою і продовжуючи його мімікою та очима — тільки підкреслювала справжній центр драми. І таким чином вона перемагала музично-вокальну частину п'єси, що завжди звертає на себе найбільшу увагу. Спів Миколи у всьому розвитку дії є по суті тільки інтермедійний момент, чому й не слід було, маючи на увазі всю цілість п'єси висовувати його, на перший план.

Наведемо ще приклад. Під час хвороби Марії Костянтинівни в Одесі р. 1883-го роль Олени грала М. К. Садовська, що завжди чарувала публіку виконанням вокальної частини п'єси; і в цій ролі так само чудово співала вона: „В кінці греблі шумлять верби“... публіка не тільки перебивала виставу аплодисментами, але й вимагала повторення. Коли ж грала Заньковецька, оплесків під час дії не було. І не тому, що співала вона не так мистецьки, як Садовська: уважливий критик Одеського Листка навіть вагається сказати, чи

¹⁾ Рада. 1908. № 14.

вона дійсно співала. Річ у тому, що вона не висовувала на перше місце цього співу. І тільки таке виконання і відповідало всьому змістові ролі. Жінка, що оце тільки багато страждала, не може співати. Тому...

„...Голос Олени ледве чути, звуки його що-секунди подавлюють ті сльози, що ще залишалися в неї, ще не вилялися і душать і душять... Якось воно виходить слово за словом до ладу: видно, частенько доводилося акторці раніше цієї пісні співати; тепер вона сама вже хоче вилятися з душі. Поволі, з такими ж самими завмираннями в голосі, проказала, проспівала вона частину пісні; почала повторювати слова: „ждала... ждала миленького... та й плакати стала...“ Оркестр, що грав досі *pianissimo*, замовк, глядачі слухали повторювання слів „плакати стала“, навіть не здогадуючися, що пісню вже скінчено, і Олена промовляє монолог. Ось вона замислилась. Хоче молитися. Ні, ні оплески, ані крики повинні тут з боку публіки пролувати, якщо здатна вона почувати: повинна бути та й була гробова тиша. Скінчився монолог. Стало легше. Усі тільки подивилися один на одного...¹⁾).

І далі роля Олени має місця, що наближаються деякими рисами до комізму: особливо гарно вдавала їх М. В. Садовська. Заньковецька ж не відзначала їх серед цілої дії і в цьому полягала різниця поміж двома акторками: одна звертала увагу на окремі частини ролі і вони удавалися їй добре; у грі ж Заньковецької глядачі бачили один суцільний образ, що страждає майже всі п'ять дій; тому окремі моменти її гри і підлягали одному художньому завданню і вся роля в її виконанні справляла враження тонкої гармонії.

Отже на підставі цих двох хоча прикладів можна зазначити, як високо підносила своєю грою Марія Костянтинівна вагу драматичного твору. Поважне відношення до театрального мистецтва взагалі і до акторського задуму зокрема, а також сама метода її роботи не дозволяли їй користуватись окремими, може і виграшними моментами ролі, порушуючи таким чином живий суцільний тип. Звертаючи своєю тонкою грою загальну увагу глядачів на себе, Заньковецька тим висовувала свою ролю на перше місце. І не можна їй закидати, що таким чином робила вона не те, що мав на меті автор: перш за все було її амплуа ролі героїнь, коло яких і скупчувалася вся дія, а далі — українським п'єсам частенько бракувало суцільності в їх будові. І тому, артистка, рятуючи невдалі п'єси, ніколи не псувала більш менш цікавих і змістом і технікою своєю, і коли доводилося її грати в відповідному ансамблі, то ніколи не підкреслювала своєї ролі так, щоб це нівечило авторський задум.

Варто зазначити, що цим самим шляхом ішов і Щепкин, який теж нудився в нікчемному репертуарі. З п'єси Шаховського „Езоп у Ксанфа“, ввесь ефект якої обчислений був на декламацію окремих байок, Щепкин, одсовуючи на задній план цей нецікавий авторський задум — утворював проте живий образ раба, що ремствує на свого пана²⁾).

¹⁾ Одесский Вестник. 1884. № 19. Порівн. „Корифей...“, стор. 139.

²⁾ А. Кизевелтер. М. Щепкин. Москва. 1916, стор. 112 — 113.

От наприклад „Безталанна“¹⁾. Автор присвятив цю п'єсу Марії Костянтинівні, що не мало дивувало глядачів та критиків²⁾. Заньковецька грала ролю Софії, якій в перших трьох діях бракує таки матеріялу для гри. Героїня обмежується лірикою, і увагу глядача легко може привернути на себе її суперниця Варка, яку автор змалював небагатьма, але яскравими фарбами. Але Марія Костянтинівна задовольняється тою маленькою ролюю, що припала їй, вона не хоче виступати себе, як це зробили б інші. І так робить вона тому, що вимагає цього авторський задум. І аж згодом, коли її роля поширюється, „артистка зростає і вдає наївну щасливу жінку“. Проте, „од початку п'єси до кінця загальну увагу звернуто на Заньковецьку“³⁾.

І взагалі почуття міри, знання тих меж, що їх не слід переступати, щоб не порушити художнє вражіння — одна з найкращих рис акторської її вдачі. Добре відомо, яке могутнє вражіння справляла вона завжди в сценах гістерики, смерті, божевілля, і ми знаємо, які неприємні бувають ці сцени в виконанні звичайних акторів, що часто зловживають криками, рухами, дбаючи про ефект та дешевий успіх. Коли ж вмирала на сцені Заньковецька, то це була смерть, страшна своєю грізною правдивістю⁴⁾ „видовище смерті — читаємо в іншому місці — витягування тіла, відкидання голови та різні деталі сумних фінальних моментів передано за такою силою, що публіка забула навіть аплодівати“⁵⁾.

5

У чому ж суть того надзвичайного натуралізму, що так міцно чарував публіку своєю художністю?

Автор найкращого досліді про Щепкіна А. Кізеветтер вважав за найбільшу його заслугу вміння виявляти в кожному з'явіщі його складність, відтіняти розмаїті протилежності⁶⁾.

І дійсно, справляли вражіння доконче живих постаттів ті ролі, які актор цілком опановував, передаючи їх в усій складності та різноманітності. Спрощене трактування таких ролів давало не весь тип, не все почуття, а тільки деякі, бодай найвидатніші його риси. — Отже, граючи, Заньковецька удавала завжди тонкий многогранний образ; її почуття виявлялися не тільки в окремій видатній сцені, — і в невеликому діалогові, навіть рухові або дрібній рисі міміки зміла артистка сказати надзвичайно багато⁷⁾.

¹⁾ І. К. Тобілевич довго працював над цією п'єсою, починаючи од „Хто винен“ — першого її оброблення, до останньої редакції, що її тепер друкують. Який саме текст був тої першої „Безталанної“, яку грала Заньковецька — ми не знаємо: він не зберігся. Див. уваги О. Дорошкевича до Вибраних творів Івана Тобілевича. Київ, Книгоспілка. 1925. стор. VII—IX. До історії цієї ж п'єси див. О. Кисель. Лист І. К. Тобілевича до М. П. Старицького. — Записки Історично-Філологічного Відділу УАН. т. V (1925). 195 — 206.

²⁾ Як розказувала мені М. К., І. К. Тобілевич призначав для неї ролю Варки, але вона так не сподобалася їй, що М. К. просила дозволу грати Софію.

³⁾ Одесский Вестник. 1886. № 50.

⁴⁾ Одесский Листок, 1889. № 5.

⁵⁾ Санктпетербургские Ведомости, 1886. № 348.

⁶⁾ А Кизеветтер, там-же стор. 106.

⁷⁾ Див. „Образи заньковецької“. Червоний Шлях 1926, № 5 — 6.

От що пише наприклад критик „Артиста“ В. Єрмілов про гру артистки в ролі Саші („Світова Річ“ Олени Пчілки). „Важко розказати про всі переходи в змалюванні багатьох різноманітніших хвилювань, ... спершу ніжне, палке кохання, потім здивування гідкими словами свого коханця; воно переходить в якусь тупу здерев'янілість, далі безнадійне ридання, в якому чути і ремствування і зневагу і повне муки розчарування...“¹⁾.

Наведене порівняння з Щепкиним дає нам змогу з'ясувати ще одне питання.

Як сягала артистка таких величезних художніх здобутків? „Яким це секретом схоплює артистка кожний найменший жест тої ролі, яку вона утворює, та ще й схоплює так, що зовсім не відхиляється од бездоганного виконання свого завдання?“ — питає критик „Новоросійського Телеграфа“²⁾.

Вже давно існує (може ще од самого Платона³⁾) поділ акторів на „мудрих брехунів“ та „божественних дурнів“. Такий поділ зазначає тільки крайні полюси акторських типів. Найкращі митці завжди сполучали велике надхнення з розвинутою технікою. І в Щепкина скупчувалася його праця на аналізі ролі, з'ясуванні характеру в його цілому та окремих деталях. „Читаючи ролю — говорив він московському режисерові Соловйову — примушуй себе всіма силами думати та почувати так, як думає та відчуває людина, яку ти мусиш удавати, змагайся, так би мовити, розжувати та проковтнути всю ролю, щоб вона увійшла в твоє тіло та кров. Отже, коли досягнеш цього, народяться в тебе вже самі і правдиві звуки голоса і вірні жести; без цього ж, роби фокуси, які хочеш, все буде ка-зна-що“⁴⁾.

Такими самими шляхами йшла й Заньковецька. Вона обмірковувала не деталі своєї гри, а саму ролю; отже й схоплювала її більше геніяльною інтуїцією, а ніж послідовною аналітичною роботою. І тоді ставав цей образ, що в її точній уяві народжувався, за імпульс, який підказував вже і правдиві рухи, і відповідні інтонації.

Довелося мені чути од самої Марії Костянтинівни, що готуючись до вистави, ознайомившись детально з п'єсою та своєю ролю, вона не вивчала тексту її, читаючи його голосно; читаючи його про себе, ясно уявляла вона, які в потрібний момент з'являться в неї рухи і слова.

І справді: у коротенькій замітці до ювілею артистки М. К. Садовський з великою повагою говорить про її щирі сльози не тільки на виставах, але й на репетиціях⁵⁾; маємо й інші свідчення про те, що артистка репетиції провадила з таким же запалом, як і самі вистави⁶⁾.

І можна тільки дивуватись, як хутко увіходила Заньковецька в свою ролю, як одразу знаходила відповідний для даного типу ма-

¹⁾ В. Єрмілов, Цитована стаття. Артист. № 15, стор. 136.

²⁾ Новоросійский Телеграф. 1892. № 5626.

³⁾ В. Чехов. Психологические проблемы сценического искусства Ежегод. императ. театров 1912. VI, 10.

⁴⁾ С. П. Соловьев. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. Ежегодник императорских театров 1895 — 1896, приложение I, стр. 136.

⁵⁾ Киевская Мысль. 1908. № 15.

⁶⁾ С. Петлюра. Цит. стаття. Україна, 1907, XII, 45.

люнок. Але ця робота полягала не в обмірковуванні деталей гри, а самого типу. І С. Нечуй-Левицький в не раз вже згаданій статті подає таку характеристику сценичної вдачі артистки: „Талант Заньковецької дано їй з роду; його дала її мати — натура, тим то вона на сцені грає так натурально, так легко, ніби просто, без найменшої напруги. Але тонке й детальне її грання показує, що вона не мало дбала про розвиток своїх природжених скарбів; видно, що вона все обмірковувала, що вона обтямлювалася в психичній ситуації зобвизджених на сцені типів, доки не втямила їх зовсім до найглибшого зворушення їх думок та гадок, їх вдачі, їх психичних, часом дуже складових і глибоких ситуацій“¹⁾.

І цей талант не зраджував артистку; майже всі свої ролі виконувала вона бездоганно: „у цієї артистки, здається, не було невдачих ролей“ — часто зазначають газети²⁾. Бували, хоч і дуже рідко невдачі, але припадали вони на часи хвороби артистки, коли грала вона через силу³⁾.

6

Крім зазначеного, талант Заньковецької мав ще одну цінну рису — широкий діапазон. Гнучкий темперамент артистки дозволяв їй знайти близькі ноти в кожній ролі, що вона на себе брала. Од ніжної Софії, української Гретхен, як її прозвали в одній газеті, до бурхливої жагучої Ази; од Оксани та Олени до бойкої та п'яненської Цвіркуньки і навіть до Карасевої жінки Оксани. Такий широкий обсяг ролей можливий тільки у великого актора; бо тільки фізичні дані можуть такому акторові завважати виступати як в комічних, так і в драматичних ролях.

І ця риса дивувала завжди глядачів, і критиків і акторів. Пам'ятаю, згадує історик російського театру проф. Б. В. Варнеке, як вразила вона всю театральну Москву своїм виступом після „Наймички“ по невеличкому тільки антракті чудовою „хохотушею“ у „Кумі-Мірошнику“ разом із М. Садовським. Пей цілковито несподіваний перехід од одного полюса до другого особливо цінували славнозвісні московські акторки Федотова та Медведева⁴⁾. А підчас галицьких гастролів Заньковецької один з часописів писав: „... скаля, у якій об'являється талант її — справді гідна подиву. Знаменита в глибоких, трагічних ролях, вона, що стрясє в той час всіма нервами слухачів, грає здається всією своєю душею, — небавом, в ролі дикої „лісової квітки“, очаровує нас формально шаленою каскадою сміху і дотепу, щоб в кінці до краю здивувати всіх молодечим, широким темпераментом

¹⁾ Зоря. 1893, № 10, стор. 199.

²⁾ Одесск. Вест. 1884, № 17, — Е. Колтоновская. Современный малорусский театр (письмо из Петербурга) по поводу гастролей М. Л. Кропивницкого и М. К. Заньковецкой. Киевск. Старина. 1904, X, 118; або її ж „Женские силуэты. С.-Петербург. 1912. Порівн. В. Ф. Дурдуківський „Корифей“..., 140.

³⁾ Русские Ведомости 1887, № 265. — Одесский Листок. 1888, № 54; — Новоросійський Телеграф. 1892, № 5626.

⁴⁾ За ласкаве це повідомлення складаю шановному Б. И. Варнеке свою щирю подяку.

і прекрасно відданим, щирим природнім співом — в оперетці (Чорноморці¹).

Отже зрозуміло, що коли художні досягнення артистки задовольняли навіть суворих критиків — у всіх повстало питання: чому тільки ці образи мала утворити велика артистка, що її дала закута українська драматургія? Дехто втішався тим, що ці образи суто-народні. Але, — не казати вже про те, що ми не назовемо жінок української мелодрами дійсно народніми, — чому ж тільки селянські та з нескладною до того ж психологією типи мусила утворювати артистка? І глядачі, що свідомо ставилися до її гри, мріяли про те, щоб побачити її в світових ролях, щоб її дивний хист утворив або образи, зрозуміліші нервовій та складній сучасності, або завжди близькі всім народам своїм загально-людським змістом перлини світової драматургії...

Заньковецька та світовий репертуар... Шекспір, Мольєр, Шілер, Зудерман, Гавітман, Ібсен, Чехов, Уайльд, Метерлінк... Чи припустимо таке з'єднання? Галя („Назар Стодоля“) та Юлія Шекспіра, Олеся Кропивницького та Магда Зудермана („Heimat“)... І ще коли вперше приїздила українська труппа до Петербурга, Суворин радив її грати Шекспіра, хоча б і українською мовою²). Звичайно, навряд чи серйозно ставився він до цього: не міг він не знати про заборону українському театрові виставляти п'єси європейського репертуару, глузував він і з „Гамлета“ в мітичному українському перекладі („Бути, чи не бути...“³). А згодом, вже напередодні першої революції те ж саме „Новое Время“ радило українців грати не тільки Кулішевого Шекспіра, але й „Антигону“ в „перекладі“ Нищинського⁴). Проте, широким колам російського громадянства появив Шекспіра на українській сцені здався б тільки за курйоз.

Навпаки, цілком серйозно дивилася публіка на здатність українських акторів грати в російському репертуарі на російській ж звичайно мові. Дехто обережно радив взятись за народний репертуар — Островського, або Писемського, не замисляючись над тим, чи зрозумілі будуть українським акторам суто великоруські типи.

І як багато писалося про те, що в вузькому обсягу української драми гине великий талант, скільки жалю висловлювалося з приводу цього, скільки щирих побажань вийти на ширший шлях чувала М. К. Заньковецька. Сумнівів, чи має вона відповідні здібності для цього репертуару ми майже не чуємо. Особливо цікаво тому навести тут думку відомого театрального співробітника „Артиста“ та „Русских Ведомостей“ Ів. Івановича, який вважав Заньковецьку до цього репертуару нездатною.

Українська драма та водевіль, очислені на примітивну вразливість — отака була головна теза цієї цікавої загалом статті: Що ж

¹ О. Л.-ий. Із театру М. Адасовська (Заньковецька) та М. Тобілевич (Садовський). Світло, 1906, № 2, стор. 27.

² „Якщо українські актори мають таку непереможну любов до рідної мови, то чому б не перекладати їм на свою мову п'єси з світового репертуару? Справді — чому? Хіба нема на Україні іншого світу з віконця? Якщо можу я дивитися на „Доки сонце“, то чому ж таки не можу я дивитися Шекспіра цією ж мовою? (Суворин, стор. 24).

³ М. К. Садовський, цит. згадки. Л. Н. В. 1907. XII, 415 — 416.

⁴ Новое время 1904, №

до Заньковецької, то дійсно таки вражає вона міццю своєї гри, щирістю тону, незвичайною правдивістю найпатетичніших моментів; її змалювання нервових і ненормальних станів великої здобуло б чести першорядній виконавиці,—проте все ж таки не можемо ми судити про ступінь таланту п. Заньковецької. Елементарність і крайня одноманітність психичних настроїв, що їх відтворює артистка, відкидає всіляке питання про її художні сили. Драма українська занадто безпосередня, сказати можна, занадто вона матеріальна і мало психологічна. Втілюючи цю драму, можна і не вдаватися власне до артистичних здібностей; однаково, як узяти можна акорд на кожному інструменті, не вміючи на ньому грати; цей акорд повторювати можна без кінця, вивчити можна навіть декілька таких акордів і не бути проте артистом. Саме з таких акордів і складається гра п. Заньковецької. Але, чи здатна акторка на суцільний багатий змістом художній твір—ми цього не знаємо. Олени, Наймички відтворювати можна за допомогою надзвичайно розвиненої нервової системи, проте не викличуть вони ніколи в їхніх виконавицях вищих здібностей—перейняти вживлюваний образ ідеєю, вдати з героїні даної п'єси тип. Можна навіть пожалкувати, що таку міць вразливості витрачає п. Заньковецька на занадто схематичні, позбавлені ідеї образи. І якщо художні здібності акторки не зменшуються, без перестанку виконуючи ті ж самі образи, то ці здібності позбавлені можливості розвитку і удосконалення...¹⁾.

Подібні до цих думки висловлював що до Заньковецької другий відомий театрал Н. Б. Дрізен: „а ргіорі сказати можна, що Заньковецька вдасть Шекспіра і Ібсена в аспекті Кропивницького та Карпенка-Карого...“²⁾.

Важко взагалі казати тут за те, що могло б статися в інших умовах.

Все це будуть тільки гадки, більш чи менш імовірні. Нагадаємо тут тільки виступи М. К. Заньковецької в ролях, що все ж таки виходили по-за межі звичайного мелодраматично-побутового репертуару хоча б—„Татьяну Репину“—з п'єси Суворина. І ми знаємо вже, що Марія Костянтинівна бездоганно розв'язала обидві проблеми, що стоять перед актором, коли він береться за нову роль: не тільки гарно, але й цілком своєрідно зрозуміла вона самий образ героїні та знайшла міцні засоби до втілення його. Грала Заньковецька і в подібній до цього ж ролі з „Талану“ Старицького³⁾, грала і гордовитих шляхетних жінок, як Елену з Богдана Хмельницького та інші, менш помітні ролі, що од звичайних селянок відрізнялися складнішою психологією.

Заньковецька і Шекспір та весь світовий репертуар... Хоча й далеко Олені Кропивницького до Офелії, проте хіба не надавала артистка ролі Олени глибини та загально-людського значіння, чим і підносила цей образ високо над той рівень, що на йому стояло авторське утворення. А трудніші моменти в ролі Офелії Заньковецька, якій так чудово вдавалися сцени підвищеного ефекту вдала б як

¹⁾ Русские Ведомости, 1891, № 18.

²⁾ Н. Б. Дрізен. Сорок лет театра, стор. 80.

³⁾ Киевское Слово, 1894. № 2275.

найкраще... А в „Наз. Стодоля“ Марія Костянтинівна грала сцену в пустці так, що примушувала згадувати про найкращу в світовій драмі сцену милування Ромео та Юлії на балконі.

Це Шекспір — драматизм високих та сильних пристрастів, по суті простих та нескладних. І трудніше, можливо, було б артистці од селянських дівчат перейти до нервових жінок, що звикли виявляти в драмі свої почуття не ліричними монологами та бурхливими сценами, а небагатьома словами, повними глибокого змісту, якими малювали вони найтонші відтінки своїх переживань. Виконувати отакі ролі, коли все сценічне її життя дало досвід іншого стилю — було б нелегко, і ми не можемо сказати, як перемогла б Марія Костянтинівна ці труднощі. Ми знаємо тільки, що ніколи не виконувала артистка ролю, спрощуючи її: завжди вміла вона знаходити найтонші рисочки, якими відтіняла дрібніші нюанси в переживаннях своєї героїні.

Взагалі перехід од репертуару одного стилю до іншого — річ дуже важка для актора. Легко було це зробити Щепкинові, коли він після мелодрам та водевілів почав грати Грибоедова та Гоголя. В „Ревізорі“ побачив він те саме життя, про яке казав: „я знаю життя в Росії од палаців і до лакейських“. Менший крок зробив і Пров Садовський, переходячи од Гоголя до Островського.

Але перейти од української мелодрами до найтоншого реалізму та глибокого психологізму Зудермана, Гавитмана, Чехова, до символізму Ібсена, навіть Метерлінка? Щоб відтворювати складні образи цієї нової тоді драми, потрібно було добре знатися в сучасному письменстві та мистецтві, уважно стежити за всіми новинами, що з'являються в цих царинах. Цьому ж артистичне життя і розпорядок дня з майже постійними для українського театру мандрівками цілковито не сприяло. Взагалі актор зростає головню під впливом того репертуару, в якому він грає. Нові п'єси глибшим змістом не тільки впливають на акторський його талант, привчаючи його до удосконаленої техніки, сценічного виразу... Вони заміняють йому загальну освіту, допомагають краще розуміти культурне життя, що навкруги його буває.

Чи мала ж Заньковецька можливість такого зросту залежно од свого репертуару? Нові п'єси давали їй ті ж старі по суті типи, або мусила вона задовольнятися ролями, що не давали їй матеріалу для гри. Доля Заньковецької деякою мірою — доля всього українського театру тих часів. Перша плеяда талановитіших українських акторів одним творчим поривом охопила геть увесь репертуар, що того часу був утворений, але далі він не пішов, та й не міг піти. Правда, писано й нові мелодрами, але це були витвори вже третьорядних „майстрів“ і літературна та сценічна вартість їх добре відома. Отже великого потрібно було таланту, щоб не повторювати цілком своїх раніших утворень та знаходити для них нові фарби. Почавши грати в цьому репертуарі, актори були вже тоді вищі за нього, але зовнішні умови примушували їх цілу чверть віку вдавати тільки варіації до старих типів. Коли ж український театр по першій революції здобув змогу поширити свій репертуар, то з'явище було досить сумне: театр не був підготовлений для цих нових завдань. І М. Вороний, видаючи р. 1913 збірки своїх статей з обсягу українського театального життя за післяреволюційних років, цілком правильно поставив за епіграф

до першої статті своєї книжки уривок з Грільпарцера, в якому німецький драматург зазначав, що німецькому театрові бракує трьох речей — акторів, драматургів та публики.

Отже, надзвичайно короткозорим було б обвинувачувати і антрепренерів, акторів і Заньковецьку зокрема за те, що вони не перейшли одразу ж до нового репертуару. Ще раз треба нагадати, що театр живе публікою, зборами і коли він не має державної чи громадської матеріальної підтримки, не може він раптом порвати з тим, чим жив до того часу. Що ж до театру в „Народн. домі“, то занадто тонкою плівкою була в ньому українська інтелігенція, що щиро поступу цьому театрові бажала.

А що можливості до гри в світовому репертуарі і в Заньковецької і в деяких її давніх товаришів по сцені були — навряд чи можна в цьому сумніватись. „Треба ще дивуватись такому чуду, що такі таланти, як Заньковецька та Кропивницький не знеособилися в цьому бідному репертуарі“ — ось що читаємо ми в „Южному Краї“ за 1903 р.¹⁾

І коли б могла артистка раніше перейти до глибоких змістовніших п'єс, то її сценічні витвори стали б поруч з тими, що давали — Ермолова, Федотова, Савина, Сара Бернар та Дузе.

7

Українська Дузе... такий був той епітет, що найчастіше з'єднувався з ім'ям Марії Костянтинівни. Перший вжив його Суворин, хоч і добре уявляв собі надзвичайну оригінальність української артистки: „Це не п. Савина, не п. Стрепетова, це — артистка сама по собі“²⁾.

У Заньковецької та Дузе було дійсно чимало спільного. І не тільки постать, фігура, звучний та гнучкий голос, як це зазначав Суворин³⁾. Їх голоси хоча й не було вироблено в класичній французькій школі, як у Сари Бернар, проте вони доходили до самого почуття глядачів, тоді, як голос французької акторки вражав, але не зворушав⁴⁾. Самі методи творчої роботи були подібні в української та італійської акторок; кожна з цих цілком схоплювала ролю, щільно увіходячи в неї. Образи, що давала Дузе, були цікаві оригінальним розумінням ролі. І так само, як і Заньковецька, тонко відтіняла Дузе дрібніші переходи од одного почування до другого; і в сценічних витворах її почувалася глибока психологічна правда. Своє оригінальне розуміння ролі Дузе завжди виправдувала своїм виконанням. Про неї можна повторити те, що було колись сказано про Ермолову: „вона може не опанувати ролю, але не можливо уявити собі, щоб могла вона дати неправду на сцені, або, щоб вона змагалася обманути глядача силою виразу, який не відповідав би силі почуття...“⁵⁾.

Але, хоч і було багато спільного в їх талантах, була й досить помітна різниця. В своїх іноді дуже далеких одна од одної ролях

¹⁾ Южный Край. 1903 № 7905.

²⁾ Суворин,

³⁾ Іб.

⁴⁾ А Кугель. Театральные портреты. Петроград. 1923, стор. 80.

⁵⁾ Там - же, 142.

Дуже виявляла себе саму, свою ніжну жіночу душу, „жіноче сумління“¹⁾. Вона робила те ж саме, чим чарувала російську інтелігенцію Комісаржевська, що в усіх своїх утвореннях з'являла, як висловився був один з критиків, „нещасну душу сучасности“. І цей один в різних формаціях образ був такий інтимний та близький глядачам, що надавав особливої краси тим постатям, які були вже публиці знані у виконанні інших артисток²⁾.

А нарешті ще раз слід згадати, що мала Заньковецька значно ширший за італійську акторку діапазон творчості: однаково гарна була вона як у комічних, так і в драматичних ролях.

І в кожній з цих великих світових артисток були свої характерні риси. Ще коли вперше приїздила Марія Костянтинівна до Петербурга, про неї писали: „Гра Заньковецької нагадує Стрепетову; нема тільки в неї тих „угловатостей“, різкостів, якими так бравує Стрепетова“³⁾. Єрмолова з 18 років грала трагічні ролі; інші артистки присвятили свої сили виключно драмі, і тільки одна Заньковецька захоплювала своєю грою як у комічних так само і в драматичних ролях. У різноманітних цих постах вміла вона з'являти вічно живе жіноче горе, та нечасті радощі.

Ба й більше. Жінка, що з'являлась в ролях Заньковецької, не була якимсь загально жіночим типом; це була українська жінка, що зросла в українському селі, виховалася в певних побутових обставинах. Отже, коли українська драматургія не дала ще бездоганних драматичних типів української жінки — великий гурт цих невдалих спроб зазнав довгого сценичного буття тільки дякуючи Заньковецькій. І коли Шевченко змалював життя і настрої української жінки в слові, Лисенко — в згуках народніх пісень, — то Заньковецька зробила це в тому мистецтві, що з давніх давен було тісно сполучене з поезією та музикою — у драмі.

І далеко одійшли від нас ті часи царату, коли ставилися до всіх проявів українського культурного життя з підозрінням, коли у всі способи змагалися пригнітити його різними заборонами та нагінками... І проявляв тоді, не зважаючи на все, український нарід свою життєздатність в різних галузях. І за часів, коли підростала молодь українського письменства, коли знали за нього невеличкі тільки кола свідомого громадянства українського, тоді далеко поза межі його бучно залунала слава українського театру. Однак, якщо й дивували українські актори холодних родичів своїми могутніми талантами, художністю всіх моментів, що їх театральне мистецтво сполучало — всі ці сили — і Кропивницький, і Садовський, і Саксаганський і Затиркевич — були лише першорядними майстрами, яких не посоромилися б узяти до найкращих російських труп. І з однієї тільки Заньковецької була артистка широченної, міцної та оригінальної вдачі, що не могли до неї прибрати рівної, або подібної як на російській,

¹⁾ Про Дуже див. статті Ів. Іванова в „Артисти“, № 15, № 19; також і в згаданій вже книжці А. Кугеля. — А. Горнфельд. Дуже, Вагнер, Станіславський. „Театр“. Книга о новом театре. Изд. „Шиповник“. Спб. 1908, стор. 70 — 77.

²⁾ Про Комісаржевську існує чимала література. Див. між іншим і в книзі А. Кугеля.

³⁾ Санкшпетербургские Ведомости, 1886, № 341.

так і на чужоземній сцені (до тогож був тоді російський театр багатіший на талановитих акторок, ніж на акторів). Тільки вона піднесла українське театральне мистецтво надзвичайно високо, показавши особливий і незрівняний драматичний талант. І коли український театр загубив свій перший інтерес новини — одна вона чарувала ще публику, нагадуючи своєю грою про генія українського народу, що не можна було пригнітити ніякими засобами.

У цьому й полягає величезна її роль в історії мистецтва і України взагалі. І хоч ми вже не відчуваємо тепер правди й краси в цій старій драмі, але були часи, коли героїні цих простих та наївних п'єс здавалися живими жінками. Змінились історичні обставини, широкі питання поставила революція перед народом, ламається давнє життя, утворюються нові форми, і далеко в минуле одійшла ця стара мелодрама. Але для свого часу була в неї якась міцна примітивна правда та зворушлива краса. І яскравий талант Заньковецької всією тою перемогою, що її здобувала вона раз-у-раз над тими труднощами, які їй тодішнє театральне життя ставило, ще раз довів, що головний чинник театру — це є актор. Це він псує класичний твір, і це він гра звичайнісіньку драму, підносячи її незмірно високо над її убогий часто матеріал.