

Є. КУЗЬМИН

## Нарбут і завдання графіки

Нарбут і графіка — поняття нерозривні.

Але як питання мистецтва далеко ще не всім ясні, то графіка й поготів — надто багато в ній специфічного.

А тут бурхлива хвиля нового життя, а з нею нової культури ставить нові вимоги.

Не жде.

Чи ж можна говорити за Нарбута, хоч побіжно не зачепивши тої складної сіти питань, що цими завданнями піднесені?

Почати хоч з того, що через цілі десятиліття світової, а потім громадянської війни широким народнім масам було не до мистецтва.

Адже мистецтво — все таки квіти. Ішлося про саме коріння.

Тепер не те. Тепер — мистецтво для мас — уже гасло дня. Мистецтво важливе, мистецтво конче потрібне. Так принаймні говорять. Що думають і чи як слід розуміють — інше питання. Але добре вже, що „чують правду“. Чей же коли-небудь і усвідомлять, а поки — треба сказати — мистецтво ще й досі на становищі тих непомітних людей, яких ціле значіння усвідомляємо аж тоді, коли вони зникають. Жили — немов і непотрібні. Померли — і раптом зробилася велика нічим не заповнена порожнява. І йдуть — на могилу.

Ішли поодинокі. Тепер — теж гасло дня — ходять колективами, екскурсіями — в музеї.

В музеї коло кожного небіжчика-експоната швидкий „керownik“ читає покваліливе казання, щоб мати час відчитати другого, третього, всіх до кінця.

Шанувати покійників, особливо добрих — річ, звичайно, не погана. Але мистецтво не досить шанувати. Його треба розуміти, його треба відчувати, його треба любити. А „швидка панихида“ не прищепить любови.

А хто піде сам до нелюбого?

Треба спершу заставити полюбити. А потім може лучче не водити нарід до мистецтва, а самому мистецтву йти в нарід.

А в тім воно й пішло. По радіо музика зайшла у найглухіші застуми. Робити нічого — чому не послухати? І слухають. А слухаючи, мимоволі починають розуміти те, що перше й не по знаку було. Починають порівнювати. Музика, справжня музика, починає входити в самі надра.

Так само й кінематограф. Те мистецтво, яке перше могли бачити сотні, що-найбільше тисячі і то розмірно забезпечених людей (при тім неодмінно міських) — тепер приступне міліонам.

А як ж живопись, різб'ярство?

„Несіть мистецтво між нарід“ — нам в унісон покликає інститут художників в Нью-Йорку („Сорона Мунді“). Не тільки музеї наші, театри, університети, публичні бібліотеки, залізничні станції та шпиталі, — навіть в'язниці повинні бути декоровані і прекрасні. Тоді в нас і не буде більше в'язниць“.

Остання фраза звучить ніби парадоксально, але вона ж свідчить, що той, хто писав це, дуже добре розумів цілу динамічність, цілу перетворюючу силу справжнього мистецтва.

О, певна річ, і в нас будуть школи, куди ввійти буде радісно, будуть публичні місця — вокзали, установи, почти, де картини чудес невиданих країн розважатимуть нудоту чекання; у в'язницях замкнені може вперше побачать сцени з життя великих людей — слуг і вождів людства — тих, що порушали людську хвилю до яснішого майбутнього.

Все це буде, буде неодмінно, але нині про це тільки мріємо, радіючи самотнім спробам здійснення (взяти хоч Казанський вокзал у Москві). Ми знаємо — прекрасні квіти ці зростуть тільки на ситому ґрунті економіки.

Але проте ґрунт лагодити треба тепер — бо як цього не робити, то всім майбутнім статуям збитощники повідбивають носи, а на картинах такого можуть „подописувати“, що краще й не дивитися.

Цю роль „засичення“ ґрунту повинна взяти на себе графика. Звідси величезна відповідальність усіх, що творять мистецтво за допомогою друкарського варстату. Величезна відповідальність... Чи так? Чи справді мистецтву й красі судилося відограти таку виключну роль в новій культурі? Чи це не просто пишні слова, ні на чім не оперті маріння позбавлених ґрунту мрійників?

### МИСТЕЦТВО Й НАУКА

Не раз уже наука — цілком твереза, матеріальна, ділова доводила правду „мрійників“.

Скільки ж то віків від Ікара, Леонардо да Вінчі до наших майже днів людство мріяло за крила? А якби не мріяли, то й не полетіли б.

А тепер крила таки вирости.

І в нашому питанні наука знов дає нам вельми цікаві дані. В ті ж таки архи-діловій Америці, де іноді найсміливіша мрія швидко обертається в цифри й акції ділових підприємств, антропологічний інститут відзначає народження нового людського типу. Поки його зауважено головню в Каліфорнії і на півночі Австралії. Постає наче нова якась порода людей. Ці нові люди — ще діти — відзначаються надзвичайно тонкою нервово-психичною організацією. Багато чого вони ніби перехоплюють на літу<sup>1)</sup>.

„Навіщо пояснити — і так розуміємо“ — кажуть вони своїм педагогам. Іншими словами народжується ніби нове людство, — дуже вражливе на всілякі, найтонші вражіння. Але сфера мистецтва і є метод впливу саме такими вражіннями.

<sup>1)</sup> Доповідь А. Пен (Pape) в Ліверпулі на Антропологічній секції Брит. асоц. перед. науки.

А от і друге. В Германії ще перед війною лікарі робили спроби лічити недуги, головно нервові й психичні, кольоровим промінням. Було встановлено, що уміщаючи слабого під діяння якого-небудь кольорового променя — інакше сказати, кольору — можна було його або розрушити або заспокоїти. Те ж кольорове проміння робить певний вплив на зростання й забарвлення рослин, на зростання й навіть життя мікроорганізмів. В червоному промінні життєва діяльність швидко дужчає, щоб потім швидко впасти. Перегоряє. Проміння фіолетове й блакитне, навпаки, заспокоює, ніби атрофує.

А в тім не треба заходити глибоко в надра наукових дослідів. Хто не знає, що червона китайка лютить бика? І не вже треба доводити, що червоний і чорний костюм, червоний і чорний прапор не тільки умовно, але й самою силою „кольорового звуку“ створюють кожний зовсім одмінний, неподібний настрій в юрбі.

От чому колір революції, колір боротьби, колір мітингів — моментів і епох, коли потрібне гостре, дуже, але недовгочасне піднесення, був колір червоний. Але зловживати ним небезпечно, особливо в школах, бібліотеках, клубах, де треба довшої, спокійної, поглибленої роботи.

Такий колір там... іде проти науки. Ще менш усвідомлене, хоч також невиразно відчувається вражіння від мас і зв'язаної з ними світло-тіни, плям і ліній.

Але ось перед нами будинок в'язниці, фабрики, музею, театру, церкви.

Забудьте за призначення цих будинків, забудьте так, ніби ніколи й не знали. Віддайтеся впливу самої тільки форми.

Тільки гіпопотам не відчув бодай хоч трохи внутрішньої суті, настрою, укладу або ритму того змісту, того життя, що цю форму породило.

Адже досить поглянути на в'язницю, щоб хоч на хвилину відчувати якийсь гніт на душі, а разом палке жадання, щоб такої форми не було. Звідси — роля й значіння форми — всякої форми.

Звідси ж — виключне значіння форми свідомо твореної, якою є графічне виображення.

## СФЕРА ГРАФИКИ

Сфера графіки без сумніву росте разом з технікою і розвитком промисловости. Давно вже вона вийшла поза вузькі рамки оздоблення книжок, ще й до того далеко не всяких книжок. Тепер, коли ми хоч тропечки усвідомили ролю форми, ролю узору, — ми повинні сказати, що насправді графіка, добра графіка аж тоді діяльно пройде в життя, коли стане неодмінною приналежністю кожної книги, особливо підручника — навіть арифметики. Але цього, певна річ, мало. Метеликом, плакатом, настінною таблицею, узором на теці для урядових паперів і, нарешті, тим, що через щось покинуто — лубком, настінною гравюрою — гарне мистецтво графіки повинне пройти й на село.

Але для того, щоб це справдилось, не самі тільки майстри, але й замовці повинні розуміти мету кожного типу роботи і відповідних

до неї засобів. Що добре для плаката, те зовсім не підходить для таблиць і навіть для лубка. Яка мета лубка? Ви поспоряєтеся на службу. Трамвай тріщить, мотори гудуть, газетники галасують, всі квапляться, біжать у своїх справах. Тисячі звуків, криків, шумів, вражінь. Плакат має їх усіх перекричати. Приголомшити, вразити.

Ви мимохіть стали. З того плакат і скористався, щоб швидко повідомити, що найкращі калоші в світі — фірми „треугольник“. На цім його роля скінчилася, роля півхвилинка. Тут не до тонкощів — відкричав своє та й пустив.

Зовсім інша річ — настінна таблиця. Вона не вулична. Вона хатня. Її голос — голос спокійний, доводливий, обчислений на довгий час. Крик моментальний — впливає, захоплює. Довгого крику тяжко стерпіти. Що в сфері звуку, те і в сфері фарб і форм. Тому завдання настінної таблиці — „приковувати“ зір, краще — причаровувати. Звідси інша лінія, інша техніка.

Щось середнє між ними є обгортка для книжки. Коли раз книжка куплена, — попала на наш стіл — вона тим вже стала „хатня“ — увіходить в квартиру, як узір на пляма, що милує око, а не разить. Але тут є ще одна обставина. Книжка має свій зміст. В її автора теж є своя форма. Підійшовши цим до питання про ілюстрації, можемо врешті заговорити про Нарбута.

Єсть люди, що виростають у свою епоху, як плуг у землю, протягаючи на ній глибокі й невиводні борозни. Оці люди й творять стиль, хоч самі часто-густо не мають жодного безпосереднього, а то й близького відношення до стилістики. Стиль твориться по них.

Такий був Ленін.

Інші навпаки — виявляють жіночу, вражливу сторону людини. Вони проходять, не залишаючи сліду. Вони не творять стилю, основної його „тональності“, проте їх роля яскрава й виразно його виявляє.

„Ревет ли зверь в лесу глухом,  
Трубит - ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —  
На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг“.

Еге ж, тільки відгук, але теж творчий, бо він перетворює в вищому синтезі форми й краси.

Такі природні ілюстратори у відміну від ілюстраторів випадкових. Для останніх — зміст, характер, основні настрої книжки — тільки матеріал, тільки „сюжет“, тільки привід виявити себе, свій підхід, своє розуміння. Нарбут був ілюстратор з природи.

Це найкраще можна бачити з любовно задуманої і старанно виконаної виставки творів Нарбута у Всеукраїнським Історичним Музеї ім. Шевченка в Києві.

„Наслідувач - еkleктик“, чув я з уст деяких одвідачів.

Я думаю, що цього не можна закинути Нарбутові.

Наслідувач той, хто, залишаючись самим собою, свідомо або не-свідомо підробляється під щось не своє, йому накинене, чуже його внутрішній природі.

Та чи можна говорити про наслідування, коли людина ціла перейнята, ціла горить певним настроєм,— слово, яке я охоче замінив би словом ритм.

Новий стиль для Нарбута був свого роду внутрішнім перетворенням, яке відбивалося не тільки на його роботах, але й на нім самім, його обличчі, костюмі, зачісці, хатній обстанові.

От фотографія — він в костюмі Євгенія Онегіна. Не можна сказати, що костюм йому до лиця, але самовидці кажуть, що Нарбут викрашався в нім по вулицях рідного Глухова.

Пізніше він захопився епохою Олександра І і що ж? Перемінив меблі, купив гарнітур з корельської берези (той що на виставці), запустив невеликі баки, волосся почав зачісувати наперед, як франти аракчеївських часів. Таким і змалював Нарбута Кустодієв. Але це не все. Навіть до свого дому художник додав „ампіристу“ прибудову. Новий стиль накидається навіть приятелям.

Але буря політичних подій створює свого роду українське відродження. Аракчеївські баки й тупен забуто. Забуто й костюми „Наваринського диму з іскрою“. Нарбут уже в жупані. Нарбут — вільний козак.

„Поважна“ людина усміхнеться на таке „дивацтво“.

— Ті художники — вічні діти. —

Так, але в тім дивацтві виявляється ціла природа художника, що відрізняє його від звичайної, „поважної“ людини.

— И звуков и смятенья полн — писав Пушкін.

„Звуки“ Пушкіна для Нарбута були лінії і фарби. Лінії — передусім. Внутрішній ритм зроджує дуже чітку, дуже виразну форму — це і є стиль.

А стиль для Нарбута — свого роду інфекція.

Заразившись ритмом певного стилю, він уже не може творити інакше.

Яка була ця незвичайна вражливість — про те свідчить його феноменальна зорова пам'ять. На пам'ять він відтворює узір ризи на образі, що він бачив перед шістьма роками на виставці творів Єлизаветинської епохи. Переглядаючи „для матеріялу“ старі книги й орнаментовані документи, він не робить зарисовок. Не треба. І так все запам'ятається і, коли треба буде, впливе з архіву його власної голови.

Іншими словами — матеріял, зразок — робиться ніби частиною його самого.

Ця дивна здібність „заражатися“ виявилася в нашого майстра ще на гімназійній парті. В глухий Глухів — якось потрапляють книжки казок, ілюстрованих Білібіним. Ілюстратор, що дрімав в Нарбуті, одразу похопив прихований динамізм цих таких наївних ще на наш нинішній погляд „малюнків“. Не те було тоді.

Тоді це вже була нехай несмілива, „ще майже школярська“, але все таки новаторська спроба одрізнитися од „передвиженчества“, що тоді панувало, наклавши свою важку руку тенденційної, громадської безбарвності і на книгу. Книжка з зовнішнього боку цілком втратила художній зміст. Вона вже не була самостійним твором мистецтва, яким вона повинна бути. Вона зійшла на роллю простого „комісіонера“ ідей.

Ілюстрації? Винахід фотоцинкографії, здавалося, мусів зовсім знищити мистецтво графіки. Ілюстрацію теж мали за свого роду „комісію“ — передати в гамі сірих, невиразних тонів те, що художник творив у фарбах — не для книги, а тому зовсім не зважаючи на ню.

Відтворити „картину“ — от найвище досягнення цього „безплатного додатку“, що мав трохи прикрасити нудну казенність цих діловитих друкованих сторінок.

Ніколи, здається, не говорили так багато про поступ, як саме тої доби, і „передова людина“ всім була на язиці. Але порівняйте книги цих таких нещасливих у нас для „узору“ 80-х і 90-х років хоч з київськими виданнями 18-го століття! Тут, що сторінка, то радість очам. Гарно, виразно, але не сухо сплітаються чорні літери на тлі жовтавого паперу; подекуди фанфарами займаються літери на початку нових рядків з вплетеними в них дивами — от одноріг, квітка небачена, або й просто людська постать, теж перетворена в узір.

А кінцівки, заставки, канти — цілий світ своєї, окремої інтимної творчості, для якої книга не просто доповідач змісту, а близький милий друг, майже коханка, яку хочеш бачити опатну, радісну, гарну. Цей світ далекого минулого не був Нарбутові чужий. Ще в четвертій класі, як свідчить Ф. Ернст, що особисто знав його, він копіював Остромірову Євангелію, Поученіє Володимира Мономаха, пісню про Роланда, вбираючи в себе узорність гарного „письма“. Але то все таки було мистецтво, здавалось, навіки минулих часів. І раптом!

Книга, книга сучасна, знов розкрасилася, заспівала шрифтом, узорами, квітами. Ба й більше — фарбні плями зовсім не намагаються передати трьохмірний „реалізм“ — уславлене „вилізає з полотна“.

Можна знов закрити книжку, не боячись когось або щось „приплющити“.

Книжкова ілюстрація знов стала пласкою, узірною, помічницею фантазії самого читача.

Було чого перейнятися радістю.

І Нарбут справді перейнявся нею і цілком віддався новій манері.

Переїхавши до Петербурга як студент, він, певна річ, поспішає до владаря своїх дум — Білібіна.

Ласкава зустріч. Швидка й справедлива оцінка хисту і, воскрешаючи традиції великих майстрів відродження, — Нарбут близько свого вчителя в однім помешканні, що - дня, що - години, в роботі і на дозвіллі, при обіді — вбирає саме повітря не тільки мистецтва, але й майстерності — уміння працювати. А тут ще нові зустрічі, нові знайомості — Лансере, Добужинський, Бенуа. І не тільки зустрічі. Нові відкриття, які мусіли дати японські ксилографії з їх цілком особливими способами — з найменшою затратою засобів давати найбільше вражіння. Нарбут ще білібінець, але білібінець, який уже знає і щось інше.

Це найдужче виявляється у виданій від Кнебеля 1907 року казки „Журавель та Чапля“ і „Медвідь“. Загальний характер розмалювання й композиції ще цілком білібинський, за виїмком обгортки. Тут Нарбут до певної міри переростає свого вчителя в манері гарно й виразно

<sup>1)</sup> Пам'ятаю, як перші нариси мені показував Білібін, ще коли був старостою студентів технічної школи в Ленінграді.

виділити заголовні чорні літери на інтенсивно жовтому тлі — невластивій Білібіну.

Ця виразність літер ще дуже виділяється завдяки густій тональності долішньої частини обгортки — спосіб цей Нарбут повторить ще не раз. Вигадлива „китайська“ лінія, що відокремлює тло від долішнього шпалерного узору, знов не від Білібіна — вона йде від „Китаю“ Катерининської доби, того Петербурзького, справедливіше Оранієнбаумського Китаю, який так гарно розцвітає в його ілюстрації до Солов'я<sup>1</sup>).

А густі силуети дерев на тлі завитих хмар без сумніву навіяні справжніми китайсько-японськими лубками, звідти ж і червона смуга неба і кінцівка — там мало не знаменита „Фузи-Яма“, але тільки об двох верховинах.

Але ще яскравіше цей вплив виявляється в виображенні медведя під дощем („Теремок“, 1909 р.).

В друкованій репродукції своєрідна, вся побудована на відтінках краса первотвору дуже поблідла, але сам первотвір міг підписати і справжній японець. Та й сама постать Медведя — зовсім не така, як у мало ще оформленому виображенні 1907 року.

Але хиткість і трепетність японського рисунку була власне чужа цьому майбутньому геральдистові. Більше йому до мислі суворокованість Заходу — з його основною ногою — класицизмом, що переходить через усі віки.

Зустріч з ним, та ще в таких місті, як Петербург, для такої вражливої і похопливої натури, як Нарбут, не могла не бути в певному розумінні „фатальною“.

І класицизмом Александрівської доби яскраво позначена розмірно велика і дуже плодотворча частина його творчості. Зайво перераховувати величезну кількість обгорток, плакатів, рисунків, заставок, виконаних саме в цьому стилі, з якого, можна сказати, починається характерна для Нарбута читка, емоційна лінія і чудове оволодіння трудним мистецтвом „blanc et noir“ — чорних плям на білому полі паперу.

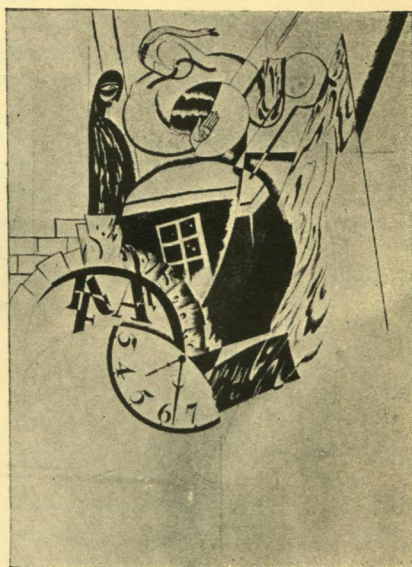
Між заставками до „Медведя“ з імпресіонізмом китайського лубка — і ілюстраціями до „Собачої приязни“, де серед громів війни викрашаються ініціали Олександра І-го і Наполеона, справді „дистанція огромного размера“ — як від Петербурга до Пекина. Це літерально два різні світогляди. Це і є ті два — зовсім не географічні тільки поняття, які звичайна мова відзначає як Схід і Захід. В першій відчувається „буря реющая над водами“ ще не оформленого хаосу, в другій — теж буя, але вже сил, що змагаються свідомо, та до краю доведена виразність, що так яскраво виявилася в титаничній класовій боротьбі останніх років.

Але навіть зачісаний à la Чичиков Нарбут все таки з Глухова. Серед перунів війни раптом виглянуть українські квіти на зразок тих, що прикрашали бордюри київських стародруків<sup>2</sup>).

<sup>1</sup>) Дуже цікаво зіставити ці ілюстрації з розписом „Китайського палацу“ в Оранієнбавмі роботи італійців Тореллі, брат. Баріцці й Рінальді.

<sup>2</sup>) Прим., акафист св. Варварі Лизаветинської доби.

Творчість  
Т. Нарбута

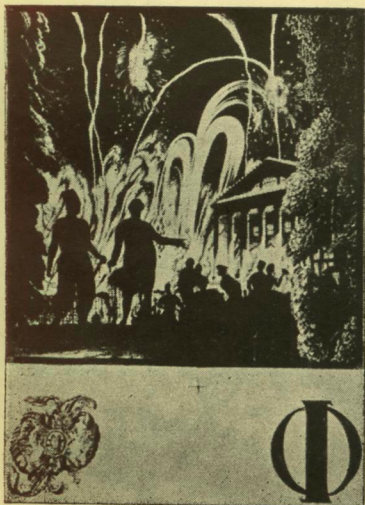


Творчість



У

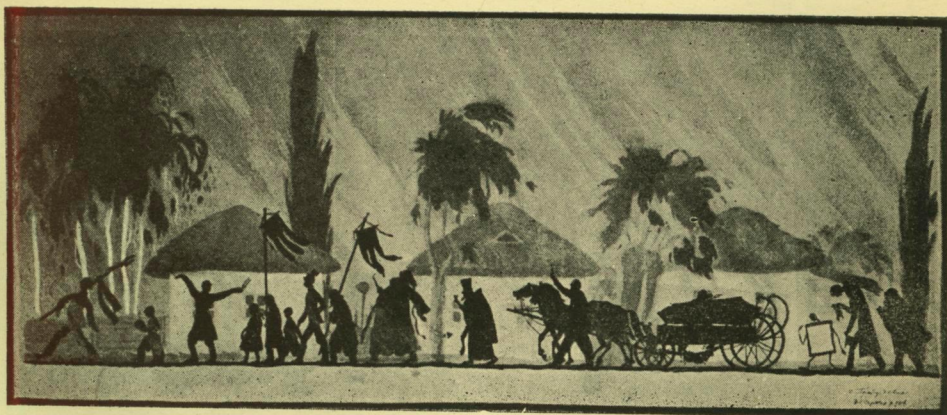
Т. Харбута

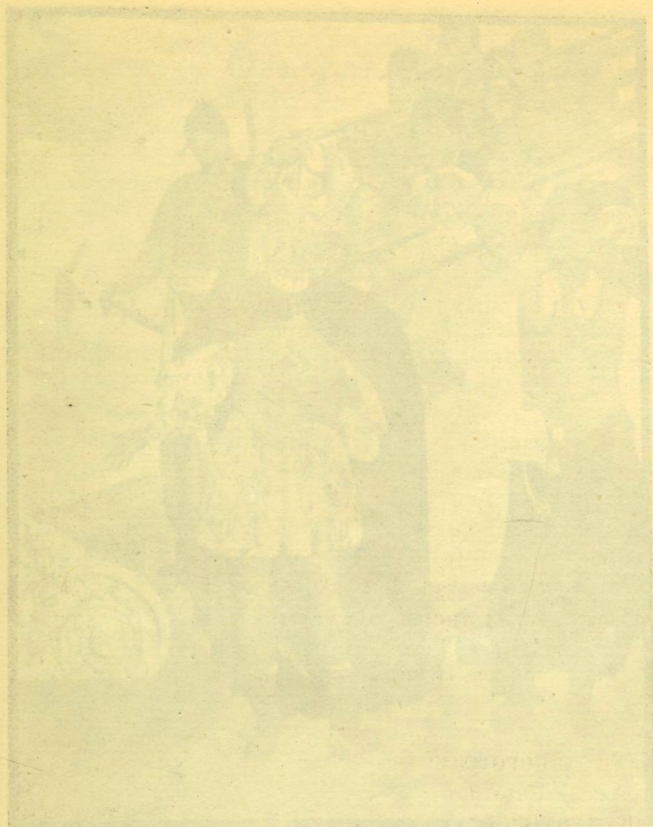


Пворчість

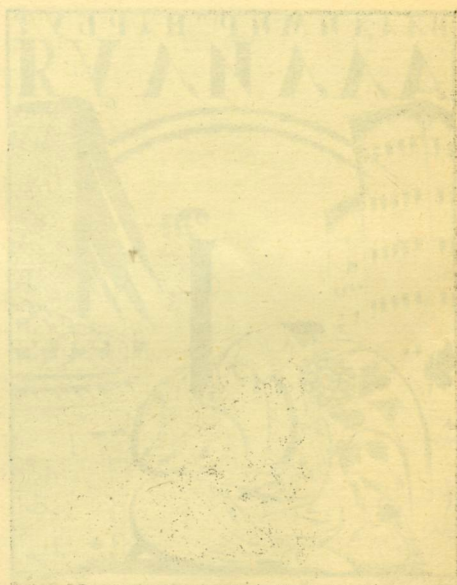
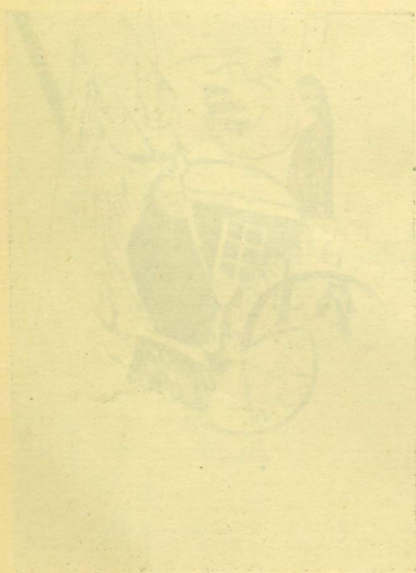


Т. Харбуца





Roberts  
J. Roberts



З квітами проглядає і чисто український гумор. „Наполеон і Олександр“ повинні ми думати, судячи з фронтиспису. Але де ж Наполеон в ілюстрації? Полкан? Але постаттю він більше нагадує Олександра. Барбос! Але чого ж він одягнений за козака? Панове цензори, ви щось проґавили?

В цих байках Крилова, в яких Нарбут виступає як цілком дорілий мастер, що вже опанував свою техніку, ми надибуємо крім упевненої лінії, крім вправного розподілу й комбінування чорних плям і штрихування, — ще один дуже близький Нарбутові спосіб — силует.

Силует — одна з чарівних деталей „садибного мистецтва“. Прабабки вішали його на стіну, носили в медальоні з кучером милого, ховали в браслети.

Силует красувався на порцелянових чашках, на лакованих столах.

Походження силуету, певна річ, тінь.

Художнє значіння її інстинктивно, неясно, а тому й заборонно відчував вже первісний чоловік. В ній він бачив свого роду двійник, теж живий, ворущкий, то чудно подовжений, та так само чудно зменшений. Він і не він. Первісний чоловік мабуть не гірше від нас розумів, відки і від чого тінь виникає. Але спостереження тіни будило певне вражіння, а це останнє — схвильоване почуття. І почуття брало гору і будило страх. Адже те саме в дітей, що протягом кількох літ повторюють всю довгу історію людства. Звідси — велике число зв'язаних з тінню (теж і з відбиттям) заборонів, страхів, звичаїв. Тінь парія сквернить високородного брамина, на тінь не завжди можна наступати. З усіх реальностей повсякденного життя — тінь найменше вловима. В ній є щось казкове. От чудова казка Шамісо — про чоловіка без тіни. Теж і Андерсен, який передавав те, що мабуть не раз хвилювало нашого ще печерного предка — от тінь пройшла, куди я сам дістатися не годен.

Але силует більший за тінь. Тінь випадкова. Силует результат творчості і стимулює її. Відкинено все непотрібне, випадкове. Оставлено, навіть підкреслено все, що тонує, все що натяком порушає глядача творити самому, домовити недомовлене, по малій характерній деталі відтворити цілість.

Нічого не можна ні додати, ні відняти. Кожна, найменша деталь, в щоденщині непомітна — волос, що стремить на голові, кучерик коло потилиці, рисунок вій, пушиста брова, виявляючись с нещадною чіткістю, набуває особливої ваги й значіння. В силуеті нічого випадкового, неусвідомленого від майстра, бути не повинно.

Кожна зміна силуетного обрису або щось виявляє або щось ховає, на щось натякає, примушує вгадувати.

От силует Крилова.

Подивіться на порівнюючи просту лінію спини. Ось кінчився комір не дуже пушистого хутра. Матеріал — тяжкий драп — дається відчутти по своїх заломках. На крижах ледві помітний виступ. Вгадуєте хлястик.

А в чудовому фейверку хіба не відчувається портрет Катерининського фаворита в цій поспіль чорній „плямі“?

Не мати силуета те саме, що за китайським висловом „згубити обличчя“. Це — стати невиразною, безформенною, розпливчастою плямою на ясному тлі життя. Це значить бути нічим.

В старих царських паспортах була графа „особые приметы“. І от коли в вас не було горба, коли ніс не красила бородавка і обидва ока були цілі, не виявляючи особливого наміру дивитися скоса— в цю нещасливу графу записувано: „лицо чистое, особых примет нет“.

І скільки мільйонів ходило по тогочасній Росії таких „безпримітних“ з казенного погляду людей.

Та чи можна дорікати за те канцелярським писарям? Навряд. Похопити цю „приміту“— те одинокє, що характеризує кожного на відміну від другого, словом— похопити силует— не всякому дано, бо далеко не всякому дано оте вміння „заразитися“, стати іншим, відкинутися від себе, щоб цілком приймати другого, як було в Нарбута.

Звідси і хвилююча загостреність його силуетних виображень, загостреність, властива кожному справжньому силуетові.

Надто цікаві виконані в цій манері ілюстрації до згаданих уже вище байок Крилова. Все тут „класичне“. Грецький меандр облямовує обгортку, біжить круг сторінок. Олександрівські вази. Павільйони. Трельяжі. Але чути й м'яжку, ліричну ноту. Північна кованість. Від півдня та м'ягка контрастність чорного на білому, яку Нарбут вносить в виді м'ягких додаткових тональностей. Скільки легкості, якоїсь світлої прозорості в силуеті лисиці на обгортці, завдяки поєднанню жовто-піщового тла з сіро-оливковою тінню звіря. Ці м'ягкі розмалювання силуетів Нарбут вносить інколи і в саму ілюстрацію. Мишачого кольору обеліск і над головою Крилова жовтаве листя, бузковий тон вази („Стрекоза й Муравей“), вохрявий трельяж. Відтінки вносить він і в саму чорноту— білий силует молодої жінки, уміщений в середині зовсім чорного силуетного пейзажу, вирізняється на тлі чорноти, пом'ягченої домішкою більше вгадуваних синьо-бузкових тонів. В прикро чорній тині тину, куди заліз півень, пробиваються буроваті штрихи. Ще ширше користується він цим способом в ілюстраціях до „Солов'я“. А в тім, і сам стиль дуже тому допомагає. Емалево-синій контур хмар. Яскравий кольоровий удар— верхівки пальми тільки збільшують силуетну химерність решти малюнку. Але найчарівніший малюнок цієї казки, без сумніву, той, де смерть сидить богдыханові на грудях; красою фарб вона дорівнює найкращим китайським інкрустаціям перломутру по слоновій кості.

Але в силуетній манері Нарбут виконав не самі тільки ілюстрації. Є й цілі картини. До найкращих без сумніву належить „Луна Грабуздов з дітьми“— знов м'яке, трохи сумне тло, цілком відповідне до осіннього настрою композиції. Летить обірване вітром сухе, мертве листя. Далечинь неясна. Од вітру гнуться постаті гостроносого Грабуздова і дівчинки, що щось тулить до себе. Все б виявляло покірне зов'язання, коли б не було цих дітей— ніжних і крихкотілих, але обернених лицем до вітру, ніби щоб підкреслити непереможну силу життя. Але найбільш інтересні і своєрідні „Похорони Грабуздова“. Віє від них чимось гоголівським— поєднання сміху, жаху, фантастики. Високий, подібний до бурсака регент з величезним камертоном, важний, весь повний поваги до себе хлопець з хрестом напереді, гостроносий попик, чудернацький „отець діакон“ з кадилом і... домовина. Буфонада смерті! Так може жартувати тільки великий майстер.

Є в Нарбута силуети і натурального розміру. Адже Нарбут, коли захоплювався, то цілою душею. Але в даному разі якість твору навряд чи пропорційна до його розміру. Адже характерна і найцінніша властивість силуета — це концентрація вражіння. Від трьохмірного образу силует відрізняється, як проєкт дому від самої будівлі, або як алгебраїчна формула від тої реальності, яку передає. Так. Власне. Не реальність, а формула. А в силуеті натурального розміру виступає вже реальність — реальність матеріялу. Велика зафарбована або затушована поверхня не дає очам синтетично охопити цілість і зір мимоволі розкидається. Впадають в очі непотрібні вже дрібниці, властиві не творчості майстра, а випадковості, ворогові всякої форми. От там чуть-чуть попарчився картон (зміна тональності), там вийшов несподіваний блік, там видно мазок... а в тім не будемо вважати ці зроблені Нарбутом силуети в натуру за серйозні роботи нашого майстра, — а лучче вважатимемо їх за ті жарти й пустощі, до яких він завжди мав охоту.

Вернімося краще до справжньої тіни — цього містка у країну науки. Про її психологічний вплив я вже говорив. Її нереальний реалізм, вражаючи з одного боку своєю очевидністю — все таки потребує від нашої свідомості „дорисовування“, іншими словами — уяви. Уява. Так, це ж і є царство казки — однаково, чи стане воно коли-небудь реальним, як підводний „Наутилус“ Жюль-Верна („80.000 верст під водою“) або озброєний пропелером „Килим-Самольот“, чи буде чекати на своє здійснення десять-двадцять тисячоліть, чи так навіки останеться тільки грою розуму.

Те, що було казкою вчора, знайде своє „сьогодні“, коли стане дійсністю. Коли ж визнавати людську думку за дійсність (а чи може ми не визнавати її за таку?), то і казка теж свого роду дійсність — може осібна, може нікчемна (для декого), але без якої проте не обійтися... поки існують діти, — незалежно від того, скільки їм років. Те, що розумний, тверезий, не охочий до фантазій чоловік називав „реальністю“ — підводні човни, аероплани, телефони, радіо — в далекому минулому було „казкою“. Якомусь Івашкові за Івана Грозного навіть голову відрубали за спробу літати — чоловік бо не птиця. Іван очевидно був тверезий практик — чоловік від минулого. А от дитя — кожне дитя — дивиться в майбутнє. Чує його. Для „дорослого“ його маленький світ — світ „казки“, недоладної вигадки, а для нього може не цілком усвідомлене передбачання того, що буде.

А в тім, як до світу казки не ставитися — треба без сумніву визнати, що це світ окремих, з своєю, тільки йому властивою психологією і своїми законами, головне — з своєю особливою доводливістю. Яких чуд не буває у казці, але дивно, і вона не всяке „чудо“ приймає. Розкажеш — здається, цілком неможливе — слухають, затаївши віддих. Розкажеш щось інше — засміють — „дурниці, цього не буває“.

Ці закони справжньої фантастики Нарбут відчував так само гостро, як відчував силует. Своїми ілюстраціями він уводить в саме царство казки, в царство тої реальності, яка створюється самою тільки людською психикою. Ілюструючи Андерсена, він не тільки переноситься в його добу (обгортка до „Стрибуна“ в стилі книжок 30-х років), але й сам стає казкарем в повному значінню цього слова.

Він вірить в те, що передає. Завдяки цій переконаності, він не потрібує вдаватися до особливих зовнішніх ефектів. Він, якщо можна так висловитися, рисує „з натури“ — не об'єктивної, — а суб'єктивної натури, утвореної в дитячій голові. Під впливом Олександра Бенуа він відчув світ забавок. Але Бенуа дивиться на них, як дорослий, — бачить в них смішні форми, цікаві плями. Бенуа ставиться до забавок завжди як „дорослий“, — не те в Нарбута.

Зустрічаючись з утвореними ним образами, сам стаєш маленький — достоту як герой Андерсеновської казки. А від того всі співвідношення міняються.

Набита тирсою „двірська собака“ вже персона дуже солідних розмірів, дворець з карт вабить таємничістю своїх освітлених вікон, за картяним місточком ніч жахає своєю загадковою темрявою. А в чудових ілюстраціях до „Цинового москалика“ — хіба улична канава і для вас не стає страшним, погрозливим потоком, по якому разом з москаликом мчите в хибкому папіряному кораблі мимо страховища, що чатує на Вас і на нього — щура?!

Надзвичайно цікавим зразком цього типу є ілюстрація до „Вуличного Лихтаря“. Основним настроєм (утертий термін) художник переносить Вас до романтизму середини минулого віку; технікою — він весь дитина уже свого часу. Погляньте на цю пронизану місячним сяйвом площу і на ці дві чудні істоти — Гнилушку і голову оселедця — що про щось конспіративно розмовляють одна з одною. Повторюю — жодних зовнішніх ефектів, а проте Ви в казковому світі.

Те саме можна сказати за останню ілюстрацію повісти про те „як миші kota ховали“, але чорна, трохи японизована постать kota, що поїдає мишей, виростає до Едгар-Поевського жаху. Це почуття фантастики найбільше розвинулося в рисунках до абетки. Тут уже ніщо не зв'язувало художника, хіба те, що краще треба було підібрати речі з назвами на одну літеру. І створені ним образи мимоволі гостро вриваються в пам'ять, що в данім випадку і потрібно, як виразний мнемонічний спосіб. От величезний негр. Одна нога на ковадлі, в руці ножиці, а кругом ножі, ножі, ножі... От чудовий, уже вище згаданий, фейверк, з цілою фантазмагорією воружких тіней. А от чорт. Безглуздий, але моторошно переконуючий в своїм безглузді. Чорт народний, як і інші чортяки і злидні, що скачуть і перевертаються над спустілою від людей площею провінціального міста. І все таки — гоголівський чорт проти цього здається зовсім простаком. А цей ближчий до страшної недотикомки Сологуба, ледві скрашеної доброчинністю українського гумору.

В цій Абетці Нарбут-графік виявив цілу свою майстерність. Якщо в казці „Стрибун“ темна зелень в поєднанні з червоними блищиками світла і синявою тін в збільшує вражіння ночі — деякі на черки до абетки майже не потрібують розфарбування (за виїмком хіба чорта).

Це здешевлює можливість видання і дає надію, що ця абетка коли-небудь сповнить своє призначення — буде таки видана, і не тільки для аматорів графіки, а саме для шкіл, для дітей, для народу, будячи в нім почуття і вміння графічно мислити, відігравши може ту роль, що свого часу відіграла для Нарбута білібинська казка.

До того самого циклю робіт треба зачислити його дивну композицію чи навіть дві композиції „Комета“, видані в листівках Євгенівського товариства Червоного Хреста. Цікаво, що на ту саму тему і того самого часу рисував Богавський<sup>1)</sup>.

Для Богавського — це „Зірниця Полинь“. В ній є погроза і комичний жах. В Нарбуті те саме явище збуджує щось музичне. Не дурно в однім малюнку він умістив коло органу жіночу постать. Ця постать коло органу ніби збільшує врочисту тишу. Дещо трепетну ноту вносить легка мужська постать, із списом, що стоїть біля входу. Хто це? Сторож? Вісник?

Вісник на землі і таємничий вісник неба — сіро-зелений, незвичайний кометний колорит — все разом створює дивно суцільне враження якогось позачасового буття — як у Метерлінковських драмах.

Але хутко світова війна вертає нашого художника до гострих моментів сучасності. Війна його захоплює. Лубки (козак і німці), символічні композиції. В останні він вносить своє знання геральдики, якій тоді віддався щиро, працюючи для гербовника і капітула орденів<sup>2)</sup>.

Сам на війну на щастя не попавши — він сприймає її чисто графічно. Війна — орнамент... Але ні... Серед начерків, що були на виставці, приковує увагу один — маленький, мало-помітний. На тлі нічного неба, перерізаного розсипаною ракетою, несуть раненого. Це вже не „орнамент“.

Але війну закрила революція.

## УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРІОД

Мистецтво зовсім не потребує бути реалістичним, щоб яскраво відбивати епоху, яка його зродила. Танець на кону так само говорить про ню, як і довга докладна промова державного діяча.

Часом навіть простий штрих, без ніякого наміру, саме своєю простотою більш синтезує події, ніж спеціальний дослід. Так було і з революцією. Досить було поглянути на вітрини книгарень, щоб побачити, що саме сталося.

Обгортки книг, незалежно від їх змісту, незалежно навіть від заголовку самою тільки формою своїх букв, самими фарбами говорили, — ні, не говорили, а кричали про бурю, що налетіла.

В очах мигтіло від танцюючих, розкиданих, ніби перебитих одна одною, або й розколених у своїй власній суті букв і образів, як мигтіло від подій, навіть змін урядів на більшому екрані історії.

Жодна буква, жоден образ не стояли міцно, все летіло, порушалося, зустрічалося, мішалось, перебивало одно одне, іноді впливало яскравою плямою, чудним мазком, несподіваним розчерком, щоб потім поринути в загальну безладді. Так, ціла революція в мініатюрі містилася на обгортці кожної тодішньої книги, яскраво виявляючи велике зрушення.

<sup>1)</sup> Ілюстрації до поезій М. Волошина. Аполлон, 1911, № 6.

<sup>2)</sup> Є його автосилует з власним гербом у голові.

Цей руйнний і творчий вихор скинув і Нарбута з насиженого місця.

Потягло до рідного краю, що святкував своє відродження. Новий ритм життя мусів перебудувати по-новому і тодішнього скованого в латах гербознавства Нарбута. Ця дань поточному дневі своєрідно виявилась в „ескізі до автопортрета“, як зазначено в каталогу<sup>1)</sup> Чи то був справді задуманий автопортрет, чи так мовити „проба пера“ в новому дусі, але й тут можна ще раз переконатися, що в обсягу графіки він „міг все“, як висловилося на виставці одна відвідачка. Справді, характер — ритм 1918 — весь тут. Це й є найхарактерніший зразок обгортки, про які я казав. Чого тільки тут нема. Фабрична труба, годинник (певніше — частина цифербляту), козак Мамай, розкидані літери, шматок карети, вікно, величезна шинка козачої бандури, чорнява потвора, чийсь силует — (невже власний?) і ще щось довге, що й розібрати неможна. Червоні плями, бризки, чорні розтріпані плями...

Тривожить, хвилює, непокоїть.

Повішаєш такий рисунок на стіну — не заснеш.

Але це, здається, одинока дань цьому стилеві.

І тим часом як обгортки такого типу зникли з вітрин не дуже давно — може рік або два тому, давши місце рисункам більш зрівноваженого типу, Нарбут, переїхавши на Україну, одразу почав працювати, будувати.

Та й не дурно ж він стільки років працював в цім перейнятій архітектоникою стилі емпіре, не дурно працював коло кованих форм старих гербів. Захват бурі, що примушала його ще в Петербурзі на кілька днів зникати з дому, щоб поспіти на мітинг або демонстрацію, тут, у рідній країні, швидко перемінився на екстаз нового будівництва.

І згоряючи, він цілим корінням углибав в рідний чорнозем, розбуялий усім, що створило минуле. Земля була та сама — полита потом і кров'ю предків України, і нові буйні памолодки юного життя натурально набирали близьких основному характерові цілої української культури форм. Глибоким інстинктом справжнього художника він зрозумів, що голий, чистий „динамізм“, не спертій на тверду базу „статики“, є так само позбавлений творчої основи, як і абстрактне, суто-теоретичне поняття „дух“ без основної бази всякого будівництва — матерії.

Яскравішого виразу графічної статичності, як геральдика, трудно знайти.

Форми в ній свідомо непорушні, ніби застигли. Висловлюючись науковою мовою, властива їм життєвість і сила — чисто потенціальна, глибоко прихована.

Обгортки 18-го року були виключно динамічної форми, як динамічний вибух. Але... не треба забувати, що вибух — енергія вже витрачена. Це рух форм, але без потенціальної творчості. Коли б ми осталися на обгортках 1918 року, про будівництво наших днів не можна було б говорити.

<sup>1)</sup> № 256 і 258.

Тим дивніше, що Нарбут заходився будувати ще в періоді „вибуху“.

Динамізм сучасності він прищепив до статички минулого, свого рідного, ніби знов віднайденого.

В наслідку — ті своєрідні, уже цілком Нарбутівські форми, які цілком підставно можна назвати нео-українською графікою... Коли в однім проекті обгортки до „Алілуйя“ Володимира Нарбута будинок фабрики ще ніби претендує (правда, дуже скромно) на „динамізм“ епохи, то „Мамай“, що сидить на першому плані, і нахилена до нього виноградна гілка тягнуться з картин-лубків і київських ритовників ще часів Лізавети та Катерини. Але за цей довгий період часу з ними сталася велика переміна. Козак Мамай вже не той безжурний гультай, що сів де і як йому спало на думку, порозвішавши круг себе своє добро без ніякого стилю й порядку! І виноградна гілка вже не та, що так вільно в'ється на вихідному аркуші старого Патерика Печерського. Суворі школа геральдики, те, що можна б назвати класичною „муштрою“, підпорядкувала цей вільний ріст своєму суворо розчисленому ритмові. І справді — закрут виноградної лози, нахилена Мамаєва голова, його плече, рука, коліно — ланки одної ритмічної лінії, одного узору. Те саме почуття суворого ритму знайдемо і в заставці „Красне письменство“, в журналі „Мистецтво“ та й і в величезній більшості робіт його останнього періоду. Особливо це виявилось в його останнім шедевр — ілюстрації до Енеїди. Скільки напруженої дзвінкості в паралелізмі ліній рушниць енеевих козаків. З нею може зрівнятися стальна пружинність вигнутої лінії коня на обгортці часопису „Мистецтво“.

Здається, ще один крок, і Нарбут, як Скрябин, дійшов би меж свого мистецтва. Коли останній в музиці доходив до почуття світла і кольору, Нарбут своїми лініями підводить нас до відчуття звуку — деякі з них ніби „звучать“.

Це величезне почуття і знання свого ремесла, матеріалу, яким орудуєш, всіх можливих досягнень через вправне користування ним, це багатство і розмаїтість способів („міг все“), це незвичайне уміння зіллятися з темою і тим вкласти в ню особливий, властивий тільки графічним мистецтвам зміст — робить з Нарбута зразок майстра (на відміну від простого ремесника і підмайстра), слідами якого і повинне йти молоде покоління українських графіків. Нарбут показав, що створити справді нове і своє можна тільки перейнявшись минулим і проробивши його. Від його можна йти далі. Але щоб почати від Нарбута, треба почати... з самого початку, перейти його шлях.

П. РУЛІН

## Образи Заньковецької

## 1

Актор утворює театр: він — його перша і головна сила... Але минули ті часи, коли він знаходив сам сюжети для своєї гри, сам же розроблював і всі деталі її в процесі надхненної імпровізації. Давно вже потребує актор матеріалу для своєї гри зовні, потребує драматурга; і тоді тільки сягає верховин його успіх, коли репертуар відповідає його акторській вдачі.

Проте, драма звичайно є тільки матеріал для актора. Великий мистець сцени зробить перлину з пустенької мелодрами, а нездарність зіпсує і Шекспіра. Актор надає життя п'єсі; літературний твір живе в нього на сцені, граючи фарбами всіх мистецтв, що об'єднуються в театрі. Актор може надзвичайно піднести драмі її ціну. Пригадаймо, що робив Щепкін з п'єс Шаховського, якої побутової яскравості надавав легеньким водевілям Пров Садовський, як оживляв Квітчині типи Соленик, що робила з тих дешевих п'єс, що їх так багато виробляла французька „Machdramaturgie“, Сара Бернар та Елеонора Дузе. Але таких акторів, що здатні були б опановувати матеріал, або надаючи йому свого власного розуміння, або тільки на його тлі виявляючи свою творчу індивідуальність, — завжди було мало. Зворотний процес, проте, добре відомий. Актор залежить од автора, чекає від нього матеріалу для своєї праці; ба більше: на нього завжди впливають драми, що він грає. Репертуар утворює певний стиль гри актора, формує його самого. Російські трупи 30-х років, виховані на водевілях, не могли грати Гоголя відповідно до творчого його задуму; теж було і з багатьма петербурзькими акторами, коли довелося їм взятися за Островського. І тільки знаходячи потрібний йому репертуар, актор зростає поруч з еволюцією драматургії, завжди тісно зв'язаною з еволюцією письменства, мистецтва та громадської думки; і тоді доходить він до найкращих утворів свого хисту та вміности. Так було з Щепкіним, коли він од водевілів та мелодрам перейшов до Грибоведа й Гоголя; з Садовським, коли він почав грати Островського, з Савіною — в п'єсах Тургенєва. І з радістю, з великим захопленням переходили ці найпереводніші актори свого часу до нового репертуару і утворювали в ньому незабутні образи.

Український репертуар... Підходимо тут до одного з найболючіших питань у житті українського театру.

П'єси пишуться за для театру. Отже, коли не було українського театру, коли тільки випадково де-не-де давалися українські вистави, — не було й імпульсу ці українські п'єси писати. Для тих рідких (порівнюючи до загальної кількості виставлених російською мовою п'єс) випадків, коли траплялися українські вистави, вистарчало п'єс Котляревського, Квітки і тих небагатьох виробів Дмитренка, Ващенко, Велисовського і чи не найкращих серед них — Волод. Олександрова, що для такої ж нагоди утворювалися. Ба й більше. Назар Стодоля не викликав ще тоді наслідвань: драматургія українська йшла за взірцями Котляревського та Квітки, даючи легенькі й пустовливі водевілі, що мусіли правити за веселий додаток до „серйозної“ російською мовою поданої драми, мелодрами, а навіть і комедії. Отже відомий указ 1876 року поклав межу навіть і цим наївним драматичним спробам. Він відштовхнув від української справи найбоязкіші елементи українства, з одного боку, викликав до життя рішучий протест з боку найактивніших верстов, з другого. „Репресії“ — пише С. О. Єфремов „стали тут замість того маяка, що не підпускав українських діячів до рифів та мілизни офіціалщини й направляв письменство на вільні й широкі простори протесту проти поневолення“<sup>1)</sup>. І цілком погодитися можна з парадоксальною з першого погляду думкою новітнього історика українського театру, що „заборона вистав в 1876 році корисно прислужилася для утворення нового періоду українського театру... ніби відгородила новий побутовий театр від старого водевільно-опереткового...“<sup>2)</sup>. До української драматургії прийшли люди, що більше, чи менше, свідомо, чи напівсвідомо, перейняті були українською народницькою ідеологією, йдучи де в чому уторованими вже стежками українського письменства, що змальовувало протягом декількох десятиліть українське селянство ідеалізованими фарбами.

Але спричинилася до такої ідеалізації не тільки залежність ця од властивої українським передовим лавам традиції. На щастя українського театру, всі три „стовпи“ української драматургії були тісно з'єднані з театром; своєю драматургією обслуговували вони певну сцену; пишучи, на увазі мали певні акторські індивідуальності. І зрештою використовували вони в цій своїй праці сценичні традиції, вчилися з російської переважно драматургії, тої, яку утворили Островський, Потехін та інші. На жаль нам бракує ще детального вивчення української драматургії, і тільки більш-менш приблизно можемо ми тепер стверджувати, що вся еволюція української драми за 80 р. р. і до першої революції — була прямунням од народньо-сентиментальної мелодрами до серйозних п'єс, що змагалися охоплювати всі питання, які ставило суспільне життя тієї підготовчої до революції доби. І ця еволюція виявлялася в п'єсах боротьбою між старою схемою і новими формами, між збудуванням драми за давніми зразками і вишукуванням вільніших, здатних виявити нові громадські конфлікти форм.

<sup>1)</sup> Сергій Єфремов. Історія українського письменства. Видання третє з оцінками і додатками. Київ. 1917. Стор. 331.

<sup>2)</sup> Д. Антонович. Триста років українського театру. 1619 — 1919. Прага. 1925, стор. 139.

Отже, ще в перших творах цієї драматургії виявилось змагання між цими двома моментами — театральністю і зародками певної ідеології, що майже завжди шкідливо на сценичності п'єси відбивалося, радше поміж старою будовою драми і побутом, що соковитими бодай постатями перевантажував іноді драму. Драма, як сценична форма, перш за все вимагає руху, дії; побут цю дію завжди затримує. І коли тільки народжувалася побутова драматургія, тоб - то за часів грецької комедії, спостерігаємо ми, як поволі утворювалася певна форма, що й стала згодом на довгі віки зразком для всієї світової комедії. Спочатку ще в ранніх творах Арістофанових помічаємо ми, що він з'єднував низки окремих побутових сцен провідною думкою, певною темою, до якої всі вони застосовувалися. Пізніше, з утворенням широких верстов буржуазії, центром такої драматургії стали питання родинного щастя, що складалося з щасливого кохання, яке мав уквітчати шлюб, та певного матеріального добробуту. Отже й цей нерв інтриги виявив особливу життєздатність: на певних шаблях розвитку буржуазного суспільства драматургія завжди користалася з нього. Звернулася до нього італійська імпровізована комедія, приєднавши її до традиційних своїх масок; особливо пощастило цій схемі в комедіях Мольєра та його школи; перейшла вона і до „міщанської сльозної“ комедії XVIII віку, а згодом і до мелодрами, через яку вплинула й на Островського, а почасти через нього, почасти ж посередньо і на українську драматургію.

Отже, придивляючись до української драматургії, спостерігаємо ми, що чи не всі її твори 80 — 90 років збудовано на ту ж саму тему. В центрі — кохання парубка та дівчини; а на шляху до їхнього щастя — перешкоди у вигляді всюди невблаганних батьків, матеріальних злиднів, суперників, що або як адміністративні особи, або як селянські куркулі, мають владу над цією закоханою молоддю і т. і. Українські драматурги пішли тут уторованими вже стежками і, навіть не маючи хисту до стрункої будови драматичних творів (як Кропивницький, наприклад), утворювали придатні для сцени речі. Проте, життя йшло вперед, ставило нові завдання, як літературі, так і мистецтву, і ця традиційна сталість змісту та форми з кожним роком все менше задовольняла і українську інтелігенцію і письменників, що уважно ставилися до становища сучасного селянства. Тому в їх нових драмах — головним чином у Карпенка-Карого вже не питання шлюбу та кохання приваблювало увагу письменника<sup>1)</sup>. У загальному житті села ці сторони побуту займали місце занадто менше од того, що одводили йому українські драматурги. Тому, коли в нових п'єсах Карпенка-Карого та декого з інших ці питання й лишались за традицією, драматизм скупчувався вже не на них.

Певної еволюції зазнала і сама манера змальовування дієвих осіб. Українські драми початку 80-х р.р., особливо Кропивницького та Старицького, подавали не реальними фарбами змалюваного селянина, а театрално препарованого. Цей селянин мусів перш за все заціка-

<sup>1)</sup> Цікавий шлях од мелодрами до спроби психологічної драми пройшов І. К. Тобилевич, декілька разів оброблюючи сюжет Безталанної. Див. про це уваги О. К. Дорошкевича: Ів. Тобилевич. Вибрані твори. З переднім словом, примітками і за редакцією О. К. Дорошкевича. Київ. Книгоспілка. 1925, стор. VII — IX.

вити глядача, з'явитися на кону не буденним, а прикрашеним яскравими фарбами. Звідти — і те милування в народньому фольклорі, який так вірно відтворювали народні пісні та звичаї, що і знаходило іноді таке художнє оформлення в виставах гарних режисерів. Але згодом що-раз міцніше позначалося намагання позбутися цього зайвого етнографізму, надмірної ідеалізації театрального селянина.

Так і прямували повільно українські письменники од старих схем все далі на шлях до утворення дійсно таки реальної драми. А з поширенням української думки, рівнобіжно з зростанням української інтелігенції українська драматургія виходила поза вузькі межі селянського побуту. П'єси 1900-х р.р. — Тобілевича, Кропивницького, Мови Лиманського та ін., висовуючи сучасні проблеми з інтелігентського життя, значно відрізнялися од раніших п'єс, але з боку будови, напруженості дії були нижчі од перших; менше матеріалу для драматичної гри давали й акторам.

Отже, коли помалу зростала ця серйозна літературна драма, — була вона дуже ще нечисленна і тонула в морі виробів, що їх утворювали переважно актори. Треба було антрепренерові дати щось нове в своєму театрі, та звільнити до того ж вистави од поспектакльних на користь автора зборів, — і утворювалась драма, що і за будову свою і за зміст досить справедливо заслужила на прізвисько „ляпанини“. І аж з революцією 1905 р. дмухнув у театрі свіжий вітерець. З'явилися п'єси Черкасенка, Л. М. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, С. Васильченка. Не все це було пристосовано гаразд до театру, але цими творами українська драматургія вийшла на нове широке поле. Тоді театр і почав відчувати прикрі наслідки примусового звуження тем і питань, що позначало всю його попередню діяльність. Але про це ще згодом.

Отаким був репертуар українського театру, з обсягу якого і мусила Марія Костянтинівна брати свої ролі. Який же власне простір давав він її акторській вдачі?

## 2

Великий талант вимагає відповідного матеріалу, або хоч такого, на якому можна було б шляхом великої роботи виявити свої здібності. Рання селянсько-побутова мелодрама одводила жінці її безперечну царину — кохання. Що ж до пізнішої драматургії, то той побут, який вона змальовувала, не давав справжнього драматизму для жіночої ролі. Зрозуміливо тому, що М. К. Заньковецька мимохіть мусила обмежуватися старим репертуаром; отже ми й бачимо в її сценичному житті такий цікавий для акторки факт: свої перші, найпомітніші ролі Марія Костянтинівна грає майже до останніх днів. Оксана, Цвіркунька, Харитина, Софія Лимерівна — всі ці ролі мають стаж у 20, 30 і навіть більше років.

Одкладаючи надалі характеристику сценичного таланту Заньковецької, я мушу зупинитись на найкращих образах, що їх утворила велика артистка. Протягом довголітньої своєї сценичної роботи Марія Костянтинівна грала майже всі перші ролі дівчат та молодиць тодішньої драматургії; це й складало головну частину її репертуару і аж у самих останніх роках виступала вона вже в ролях старих

жінок. Немає тому жадної рації вираховувати всі її ролі: довелося б перелічити чи не весь гурт героїнь українських п'єс. Які ж можливості давали їй ці ролі?

М. Вороний, аналізуючи репертуар Л. Й. Ліницької, що посідала на українському коні по М. К. Заньковецькій найпомітніше місце, вбачає в цьому амплу виразне розгалуження двох основних типів — Наталки („Наталка - Полтавка“) і Марусі Чурайни („Ой не ходи Грицю“). За цими взірцями й розподіляє він усіх героїнь на 2 групи. Що до першої то, на його, „всі ці постаті ліричного амплу, збудовані незвичайно примітивно на елементарно лише зазначеному психологічному підкладі, і в якому виразнішою рисою виступає пасивність і покоря“. Що ж до другого „драматичного амплу“, то найхарактернішою його ознакою є „динамічний характер, що базувався на вибухах ефектів“. Такий розподіл можна прийняти тільки умовно, як два крайніх полюси, поміж якими можна знайти чимало посередніх постатей. Од чисто ліричної Галі в „Назар-Стодоля“ до „Циганки Ази“ — можна б порозставляти одна за одною всіх героїнь української драматургії. Отже, бажаючи дати уявлення про весь героїчний репертуар великої артистки, спинімось на найкращих її утвореннях — Галі, Оксані, Харитині, Азі, обмежившись що до дальших її ролів небагатьма увагами.

Сподіваюся, що читач не скаржитиметься на мене за просторі витяги з найповніших описів виступів Заньковецької в кожній з зазначених ролів. Хоч і суб'єктивно звичайно, але ці рецензії відбивають дійсні факти, що мусять стояти в осередкові нашої уваги — сценічний стиль М. К. Заньковецької. По змозі наводитиму матеріял з різних діб її сценічної роботи: це дасть підстави для судження про еволюцію в удаванні Заньковецькою тої чи іншої ролі протягом довгого часу.

Галю Марію Костянтинівну грала вперше під час другого свого дебюту в Єлисаветі.

І мені доводилося вже згадувати, що рецензент місцевої газети був з її гри цілковито задоволений; грала вона їх і далі, бодай не часто, і кожен її виступ був великим успіхом<sup>1)</sup>. Але перший докладний опис її виступу в цій ролі дав Суворин.

„Жвава, нервово-соромлива, скромно наївна в пориваннях пристрасти, благородно-енергійна в самовіддаванні, з відтінком легеньких хитрощів своєї жіночости, але хитрощів таких чистих, ледве помітних з тонкої усмішки й блищання очей, — отака Галя в сценічному трактуванні п. Заньковецької. Її розмова з батьком, якого незрівнянно виконує п. Кропивницький, — є стрункий дует, що виконується різноманітними переливами голосу, дуже тонкими своєю психологічною правдою і надзвичайно мальовничою грою обличчя. Інший дует, зворушливий і задумливий — це розмова Галі з Назаром Стодолею, якого добре та правдиво вдав п. Садовський. Розмова про кохання, банальна, як хочете; але чого тільки варте живе та правдиве трактування її на сцені! Чому вона діє, як зворушлива музична мелодія, де

<sup>1)</sup> М. Вороний. Драматична примадонна. Естетично-критичний епізод до характеристики сценічної творчости Любові Ліницької. Львів, Волосожар. 1924, 22 — 24.

<sup>2)</sup> „Бездоганно“ — Зоря 1883. № 227; „здобувала лаври“ — Одеський Вестник, 1884. № 14.

з'єдналися і пал кохання, і дівоча соромливість, і дитяче пустування? А цей такт, з яким вона танцює, такт непорочної дівчини, що її щоким рум'яняться від соромливості, такт, такий далекий суспільству, що звикло до розпусти оперетки, до її паскудних, огидливо-сценичних вихваток давно всім знайомого гатунку...<sup>1)</sup>.

А через деякий час Заньковецька грає цю ж роль в Одесі, і рецензент місцевої газети порівнює її гру до діаманта, який оточує дорогоцінне каміння. „Боже мій, яка гарна була вона в І-ій дії!“ — з запалом вигукує він. „Дивлячись на неї, бачимо ми добру, милу, трохи винещену дівчину, яка, люблячи дуже свого батька, не хоче йому завдавати туги, але, люблячи ще дужче свого коханця, не бажає проте поступитися своїм коханням“. А наприкінці, звертаючись до відомої сцени в розваленому шинку, автор зазначає, що вона нагадує знамениту сцену з „Ромео і Юлія“; до того ж обом виконавцям пошастило тут не впасти в небезпечний сентименталізм<sup>2)</sup>.

І що дійсно таки надзвичайно гарно вдала Заньковецька ці моменти — про це свідчать рецензенти інших газет, що раз-у-раз звертають на них увагу<sup>3)</sup>.

Роль Галі, що вимагала молодощів, ліризму, Заньковецька не дуже довго, здається, грала. Значніше місце серед її утворень посідає роль Оксани в п'єсі Кропивницького „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“. Що до її будови цілком слушно писав Суворин: „вона розтягнена в таких моментах, яким бракує дії, і коротка там, де по задуму п'єси є рух“<sup>4)</sup>. Оксану відрізняє від Галі наявність деякої енергії; вона дечим пробує боронити своїх інтересів скривдженої від панів дівчини; становище її дуже тяжке, драматизм його не підготовлюється поволі, а повстає несподівано. Отже, ця п'єса і була чи не першою, де М. К. могла виявити свої драматичні здібності. І дві сцени завжди подобалися публіці — розмова Оксани з матір'ю кохання і сцена смерті, що своїм художнім натуралізмом міцно зворушувала театр<sup>5)</sup>.

Майже одночасно з цією п'єсою М. К. Заньковецька почала грати роль Олени в „Глитай, або паук“, теж Кропивницького. Незаможна молодиця попадає в лабети хитрого куркуля, що обдурив її підпробленим листом; певнісінька, що чоловік її кинув, вона стає полюбовницею куркуля і не спромігшися витримати цієї ролі своєї, нарешті божеволіє. Роля дає чимало труднощів, особливо молодій акторці, якою почала Заньковецька цю роль виконувати. Вона зовсім не дає спокійних переживань; з самого майже початку і до кінця п'єси Олена відчуває безперестанні муки<sup>6)</sup>. Нам бракує докладних описів

<sup>1)</sup> Суворин, стор. 8 — 10.

<sup>2)</sup> Одеський Листок. 1888, № 35; ті ж самі думки висловлює про ту ж таки виставу і рецензент іншої одеської газети; Одеський Вестник. 1888. № 35.

<sup>3)</sup> Порівн. Новоросійський Телеграф. 1892. № 5640; там-же, 1894, № 6919. — Загальне захоплення М. К. Заньковецькою в цій ролі зазначає і „Киевское Слово“. 1893. № 3089.

<sup>4)</sup> Суворин, 21.

<sup>5)</sup> Одеський Вестник, 1884. №№ 7, 18, 38. — Беседа о Малорусском театре. Новости 1886. № 349. — Одеський Листок, 1889. № 5. — Южный Край. 1903, № 870. — Новое Время. 1904. № 10046.

<sup>6)</sup> „Глитай“ деякий час був заборонений. Десять коло 1900 року Кропивницький його переробив, і в цій новій редакції подав у своїй збірці. „Повный збирник творив“. Харьков, 1903, т. II. Заньковецька грала його у тому вигляді, що його надру-

перших виступів М. К. у цій ролі. Зате детальний опис подає нам стаття Суворина 1886 року.

„Надзвичайно сердечно вдає п. Заньковецька радість Олені<sup>1)</sup>, коли вона одержує листа від чоловіка. Але вона не вміє читати. Боже мій, що віддала б вона за те, щоб прочитати ці дорогі рядки. Уся душа її виливається в цьому радісному пориванні, і вона квапиться до писаря, який прочитає її листа. Та ба, не знає вона, що Павук, з писарем змовились і замість ніжного листа Андрія — холодне повідомлення, що він покохав іншу та забув за свою Оксану. Подивіться, якою з'являється п. Заньковецька після цієї страшної звістки. Це цілковито інша жінка. Вона сама на себе не скидається. Обличчя її напийте гнівом, великі очі ніби хотять вискочити; конвульсії пробігають по рисах її обличчя, по м'язах рук. Вам робиться лячно від її прокльонів, вам добре видно, що нервові напруження її таке дуже, що вона його не витримає. Це вже не вибух, по якому починається заспокоєння. Ні! Уся душа її витрачає себе на цю енергію прокльонів і, звелівши матері покликати Павука — з почуття страшної образи вона ладна йому віддатися — Олена починає вмовкати, але тиша ця якась болісна; щось обірвалося в її істоті і розбило її. Автор дає для цього переходу довгий час. Великого таланту потребує акторка, щоб підтримати тут у публіці те гаряче співчуття, яке вона викликала до себе. Кожен автор дав би тут завісу, боячись розхолодити публіку. Музика починає грати. Олена стоїть, очікуючи потрібного такту, коли можна буде їй співати. Ситуація акторці дуже важка. Вона починає. Співаючи, її голос все слабшає і слабшає; у ньому почувуються ноти шаленства і одчаю і, переходячи від співу до монологу, вона викликає жах за долю нещасної жінки. Розум її на одній лише волосиночці; обірветься вона, і стане Олена вповні божевільною.

„У цьому близькому до божевілля стані, автор тримає героїню цілу годину, протягом якої вона одягає намисто і персні, що її приніс Павук, забирає в нього гроші, п'є горілку й падає непритомна з пляшкою горілки на підлогу. Потрібно всієї сили образності і різноманітності, щоб витримати цей акт і зворушити глядача становищем жертви. Артистка проводить його так, що Олена то опритомніє на хвилину, то забувається, то знов вдає з себе не те, щоб веселу, але тримає себе якось по-дитячому; то вона вповні божевільна і робить вугласті рухи, як доказ зіпсованої у мозку рівноваги. Вона гак міцно зосереджує на собі увагу, що нікого крім неї не бачиш, що боїшся проминути найдрібніший її рух. В останній дії вона є вже цілковито божевільна. Вона тивається по кімнаті, шукаючи Андрія“.

„В неї вже почалися галюцинації. Вона бачить його хвилинами, тому він зникає, і вона кличе його. Поліно др в приймає вона за дитину і починає його колисати. Це доконче таки божевільна; рухи нервові, очі бігають, голос змінений. Навіть таку ризиковану на сцені

ковано у кн. Збірник творів М. Л. Кропивницького. Т. I. Київ. 1882. Одмін, що до її ролі небагато, головна є та, що замість монолога, поданого в останньому виданні (IV, одміна 2, яга 2), Олена проводить цю сцену в присутності Бичка, що, лякаючись, несподіваного йому її божевілля, вставляє свої репліки. Взагалі-ж нова редакція виправила деякі композиційні хвби

<sup>1)</sup> Суворин протягом всієї статті помилково пише: Оксана.

ситуацію — поліно замість дитини — витримує артистка з надзвичайним тактом, справляючи гнітуче вражіння. Побачила галюцинуючи вона жабу і з лементом відштовхується від неї. Публіка цілком під владою акторки і дивиться на неї, спираючи дух...

„Приходить Андрій і звертається до Павука з докірливим монологом. Тягнеться цей монолог, як непотрібна проповідь, як мораль, що псує ілюзію глядачеві. Артистка стоїть без слів. Раптом вона пізнає Андрія, кидається до нього: він відштовхує її, а згодом вона падає мертва. Андрій ріже Павука. В залі лемент якоїсь жінки — страшний, пронизливий зойк. Публіка кричить „завісу“. Жінку виводять. Хвилина неприємного непорозуміння і раптом театр, як один, вибухає оплесками і з захопленням викликає акторку<sup>1)</sup>.

І інші петербурзькі рецензенти так само зазначають особливе вражіння, що справляла в цій сцені божевілля Марія Констянтинівна<sup>2)</sup>. А через два роки критик „Одесского Листка“, що раніше не задовольнявся з виконання цієї сцени в Заньковецької, дивується вже тому вірному малюнкові прогресивного збожевоління, який можуть спостерігати тільки психіатри<sup>3)</sup>.

А інша одеська ж газета, як особливо вдатну в грі артистки сцену, зазначає розмову Олени з матір'ю з приводу продажу їхнього майна для внеску податків. Олена давно вже чекає на Андрія, а в цей час вони його особливо потребують. Два почуття яскраво передавала тут Заньковецька — спершу напружене очікування чоловіка, а згодом, одібравши од нього листа — нагле розчарування. „Сцена з листом — читаємо ми — є надзвичайно поетична. Сцена розчарування збурає; почуття психичної правди п. Заньковецька передає в цих сценах незрівнянно“. А гра артистки в останній сцені божевілля часто доводила деяких глядачів до сліз та гістерик, так що приходилося їм залишати залю...<sup>4)</sup>.

За це ж свідчать і дальші газетні замітки<sup>5)</sup>. Багато нарешті уваги виконанню цієї ролі Заньковецькою віддає у великій своїй статті про цю артистку І. Нечуй-Левицький.

„З великим майстерством д. З-ка одіграла ту сцену, в котрій через сміх, жарти, гульню та співи світяться сльози, визирав приховане в серці велике горе. Постерігаєш, що це гульня великого одчаю душі нервової, палкої і мстивої. В цій дуже цікавій сцені ні на хвилину не забуваєш, що в серці молодій молодиці затаїлося велике горе, що двоїстість її психичної наприви важка для її серця, що Олена довго не видержить такої страшної напруги, не закидає її грошима, не залле горілкою. Д. З-ка силкується співати пісню, але вона од горя ніби промовляє слова, хоч і хоче вдати з себе веселу й безклопітну, вона ледві одводить голос; в грудях чути задавленість, маленьку хрипку. Вже задалегідь передчуваєш, що Оленіні нерви

<sup>1)</sup> Суворин, стор. 32 — 36.

<sup>2)</sup> Новое Время, 1886. № 3850. — Санкт-Петербургские Ведомости 1886, № 316.

<sup>3)</sup> Одесский Листок 1888, № 33.

<sup>4)</sup> Одесский Вестник 1888, № 39.

<sup>5)</sup> Южный Край, 1888, № 2525. — Одесский Листок, 1889, № 2. Новости, 1891, № 329. — Киевское Слово, 1893, № 2448; там же, 1901, 27 грудня. Киевские Вести, 1907, 147.

прибиті, втрачують житність, втрачують своє нормальне життя, що кінець її буде сумний<sup>1)</sup>).

І проходять ще роки й роки і, коли Заньковецька грає Олену, завжди зазначають газетні рецензії, що вражіння од її гри нагадує їм перші давні гастролі її. І самий образ, що утворює артистка, не стирається од частого вживання. Навпаки, що разу глядачі відчували перед собою живу людину, що весь час переживає свою роль. „Вона змінюється в обличчі, блідіє та червоніє, це видно через грим; самою лише мімікою свого обличчя дає вона цілі гами почуттів. Голос її звучить різними тембрами відповідно тим душевним рухам, що їх вона вдає“. — Ось що читаємо ми в „Южному Краї“ за 1913 рік<sup>2)</sup>. За ті довгі роки, що виконувала Марія Костянтинівна цю роль, вона тільки міцніше зжилась з нею, краще опанувала окремі технічні деталі її.

## 3

Чи не найзнаменитішим утворенням Заньковецької, що здобувало завжди їй гучних оплесків і в тісному з'єднанні з ім'ям артистки увійшло в історію українського театру — була роль Харитини з п'єси Тобілевича „Наймичка“. Була ця п'єса по суті лише повторенням ситуації „Глигата“. Та ж гарна і покірлива жінка, те ж саме кохання щире і гаряче, і той же тип куркуля-визискувача, що не за самою грошвою гониться, але потребує й жінки, яка і впадає нарешті в розставлені ним силіці. Трагедію головної ролі тут збільшено: Харитина сирота; до того ж дізнається вона, що гріх її особливо важкий: вона віддалася рідному батькові. Проте, краще порівнюючи будована, ця п'єса давала цікавіший матеріал для гри акторці, що мала тут більше змоги утворити суцільний та яскравий тип. І не дивно тому, що ця роль стала справжнім її шедевром.

Вперше Заньковецька грала „Наймичку“ 1886 року десь на півдні і відомостів за цей виступ її нам бракує. Проте, перший же виступ її в цій ролі в Петербурзі був справжнім фурором. Докладний опис її в цій п'єсі знаходимо ми знов таки в Суворина.

„Почався перший акт. Нужденна, обдерта, напнута хусткою, що майже і обличчя її не видно, пробігла коном Наймичка з відрами; потім знов таки вибігла і з'явилася з в'язкою соломи по-за плечима. Ось за її гандлюють, один дає дві чверті вієса. жид просить більше. Вони відходять. Раптом згук розбитого посуду. Уся — уособлення жаху і беспорядної розпуки, вибігає з шинку наймичка, а за нею біжить жидівка з кийком. Дух мій підвівся. Талант, талант і великий талант! Так удати жах на своєму обличчю, скорчитися з таким одчаєм, що жаль охоплює за нещасну — на це здатний тільки великий талант. А ця зворушлива задушевність у скаргах на свою долю? Так, це дійсно таки стражденниця, бідна, нужденна, наївна раба у всемогутніх жидівських руках, раба, що їй і на думку не спаде вирватись на волю: вона „непам'ятуша“; вона засуджена на неволю.

<sup>1)</sup> Зоря, 1893. № 10, 198 — 199; порівн. „Корифеи украинской сцены“. Киев, 1901, стор. 138 — 139. стаття В. Ф. Дурдуківського.

<sup>2)</sup> Южн. Край 1903, № 7868; пор. Рус. Вед., 1901, № 51. Утро. 1912, 11 июля.

„Усю ролю написано плачливим і одноманітним тоном, проте акторка подолала цю одноманітність винахідливістю свого таланту... І як просто сказала вона Панасові, що кохає його, як заплакала, коли він брутально відштовхнув її. Це був дитячий лемент з хлипанням, що раз-у-раз і вирвалося підчас розмови. Інакше ця боязка і наївна душа і не могла плакати, як саме по-дитячому, зворушливо і жалісно. Жодного фальшивого звуку, жодного жесту, що суперечив би суцільно наміченому типові...

„Загнана, скривджена з жадобою кохання і життя, вона одного тільки разу аж з себе пнеться, коли „Хазяїн“ говорить їй, що її минулого, її чистоти і цноти вже не повернути. Страшна свідомість цього кидає дівчину до такого болісного розпачу, який можна бачити тільки в житті, та й те в виключних тільки випадках. І ридання, і гнів, як на себе, так і на весь світ, і якісь стогнання відчаю і муки довели таки доконче глядачів до скам'яніння. Ніколи нічого подібного не бачив я на кону. Це вище над опис, вище того вражіння, що підказує оплески та вигуки „браво“. Ви не плескатимете, коли б'рсається перед вами людина в страшних тортурах. Так воно було й тут. Це була найстрашніша правда, і глядачі переживали її з слізьми у горлі і з дивним співчуттям до нещасної. Це був розпач, такі муки, коли забуває жінка за все, за свої пози, рухи, зачіску, коли пам'ятає вона тільки своє страждання, тямить одне лише, що життя її скінчилося, що воно загинуло навіки. Кам'яна людина не відмовить їй тоді в своєму співчутті. І це співчуття не зменшилося, коли вона перейшла одним пориванням від одчаю до лютої та кинулася на свого спокусника. Тигриця — це була, що одібрали від неї тигра, — стільки було виразності в її високо підведеному обличчі, блищанні її очей, у гнівному голосі і прожогі її рухів...

„У п'ятій дії вона знов тиха і вдумлива. Вона зважилася стратити своє життя. Вона хоче жити, але не може. Вона згадує за свою бідну матір, що загинула десь у шинку така ж бідоласна, як оце вона сама. Вона впадає навколішки, притуляється обличчям до землі (негарна поза) і починає говорити своїй матері у землю. Надзвичайною ніжністю звучить її голос, що переходить згодом у ридання. Панас знаходить її тут. Він каже їй, що ладен з нею одружитися, але правдива її істота не може мовчати. Вона оповідає йому все, просить пробачення, вбачає з його обличчя, що він одразу охолов до неї і кидається в воду.

І всі ці відтінки почуття, що звучать то ніжністю, то горем, то благанням, то розпучою, то дитячою наївністю, удає п. Заньковецька своїм чудовим голосом з такою доскональністю, що й не знати, чи є які хибі в її грі<sup>1)</sup>...

Надзвичайно вже міцно грала очевидно артистка цю ролю, коли викликала такі гарячі рядки в старого та досвідченого театрала. І не вдовольнившись наведеним вище докладним описом, Суворин частенько згадує цю ролю Заньковецької. Хто не бачив її в „Наймичці“, той не має, на його думку, уяви про обсяг її таланту: це єдина суцільна роля у всьому її репертуарі — „в жадній п'єсі не справляла вона на

<sup>1)</sup> Суворин, там - же, 15 — 19.

мене такого сильного вражіння, як у цій п'есі“<sup>1)</sup>... А його ж газета навіть стверджує, що коли б акторка нічогоїсьню крім цієї ролі „Наймички“ не утворила, була б вона, — може і не знаючи сама того, великою артисткою<sup>2)</sup>.

І з різними варіаціями, бачимо ми однодушно ті ж самі думки і по інших замітках. „Новости“ багато вихваляють артистку і, як перлину її ролі, зазначають останню сцену з Панасом<sup>3)</sup>.

А на думку тижневика „Недели“—особливо цінна риса її є вміння передавати переходи од одного настрою до другого. От перший появ Харитини, який зазначав вже Суворин... далі вона в Цокуля; її становище змінилося так значно, що вона не вірить своєму щастю, воно уявляється їй марою, сном,—і Заньковецька надзвичайно гарно вдає цей настрій здивованої дівчини. А трохи далі, наймичка стала вже за ключницю в Цокулеву господарстві. Вона вже скинула своє дрантя, і глядач бачить її чепурною дівчиною, справжньою хазяйкою в домі... Далі ще зміна: Панас назвав її полюбовницею хазяїна; „Отже по-перше вона начеб-то кам'яніє, вдумуючись у те, що він їй сказав: а згодом, коли хазяїн втішає її можливістю побратися з Панасом, вона вибухає гистеричним лементом, рве на собі волосся і в розпачі борсається, усвідомивши собі безповоротну страту свого щастя. Цю сцену виконує Заньковецька з таким реалізмом і міццю, що в глядача пробігають тілом мурашки; та й саму її так придавлює цей вибух натурального одчаю, що вона виходить со сцени знесилена і розбита... п'єса кінчається, але поетичний образ наймички лишається відбитий у серці глядача, і хто бодай раз бачив її у виконанні п. Заньковецької, той вже ніколи його не забуде<sup>4)</sup>.

Отже зрозумілим стає з цих описів, що вже перші її виступи здобували їй надзвичайних тріумфів: „її викликали по п'яти разів підряд серед дії, викликали однодушно, як кажуть, всім театром“ — за окремі сцени та монологи“, читаємо ми в „Спб. Ведомостях“<sup>5)</sup> — газеті, що менш за інші захоплювалась грою Заньковецької. І дальші рецензії зазначають теж саме. „Не кажучи вже за жіноцтво, плакали й чоловіки“ свідчить „Гражданин“<sup>6)</sup>. Правдивість, що відрізняла гру у грі артистки, примушувала театр „стогнати під вагою вражіння“<sup>7)</sup>.

Критики, захоплюючись грою Заньковецької в цій ролі, писали в підвищеному тоні про її виступи. Тому особливо цікаві статті суворого, але уважливого рецензента „Московских Ведомостей“, С. Васильєва-Флерова, що пильно розглядаючи гру прославленої акторки, змагався з'ясувати особливості її хисту. Отже наведемо його думки, хоча це виходить почасти по-за межі теми цього розділу. Побачивши її вперше, він зазначив її, як у всякому разі „замечательную артистку“. Далі довгий час збирався він подати докладну характеристику

1) Там-же, 43.

2) „Наши мейнингенцы“. Новое Время. 1883, № 3886; порівн. там-же № 3874.

3) Новости, 1886. № 341.

4) Неделя, 1887. № 3, стор. 101.

5) Санктпетербургские Ведомости 1886. № 341.

6) Гражданин, 1887. № 58.

7) Одесский Листок 1888 № 36. Порівн. „Русские Ведомости“ 1887. №№ 251, 278, 319.— Новое время. 1891. № 5651.— Новости 1891. № 322.

Заньковецької, і виступи її в ролі „Наймички“ деякою мірою спричинилися до здійснення цього наміру.

Перше, на чому він спиняється, є граціозність артистки, навіть у тому дранті, що в ньому з'являється вона в першому акті цієї п'єси; вона йому нагадує французьку Сандрільйону, або німецьку „Aschenbrödel“ Переходячи далі до детального розгляду утвореного акторкою образу, він пише:

„Я цілковито не погоджуюсь з виконанням п. Заньковецької, починаючи з тієї хвилини, коли Панас каже їй, що вона Цокулева полюбовниця. Почувши це слово, п. Заньковецька падає сливе підризана на соломі. Коли ж Цокуль пропонує їй дійсно таки стати тим, чим її називають, тоді п. Заньковецька широко розкриває очі і мовчить, немов скам'явіла. У наступній дії, у сцені з Цокулем, вона впадає в гистеріку, яку важко описати словами. Це найприродніша гистерика, яку доводилося мені колись на сцені бачити; вона, як дві краплі води, нагадує гистеріки нашого жіноцтва. П. Заньковецька, сидячи на лаві, конвульсивно тупоче ногами, хапає себе за голову, водить руками по грудях... В останній дії, у сцені з Панасом, з'являється в неї драматичний шепіт, якому заздрити може кожна акторка на трагічні ролі...

„Все це вдано віртуозно, і кожна з цих сцен викликає бурхливі оплески. Не знайдеться напевно жодної людини, що байдужою буде перед сценичною гистерікою п. Заньковецької. Повторюю: вона грає віртуозно і справляє невідпоре враження надзвичайно вірним удаванням фізичного припадку. Але, як ця гистерика, так і попередні до неї і далші міцні драматичні ефекти, — широко розтулені очі, що нерухомо дивляться, драматичний шепіт — все цілковито випадає з загального тону п'єси і — головне — з тональності побуту. П. Заньковецька робить враження не звичайної сільської наймички, що з дитинства зросла в селянському оточенні серед постійної праці. Навпаки: її Харитина — це істота вищого ряду, позапобутова, що випадково опинилася в народному побуті і що раптом під час міцних душевних поривань викрила свою ізоляваність від нього. Нема сумніву, що „наймичці“ приступна вся тая гама почуттів, що існує для жіноцтва з другого середовища. Проте ще менше сумнівів у тому, що ця гама неодмінно мусить бути іншого тону, що замість одних нот будуть інші, що таким чином зовнішні прояви одного почуття неодмінно будуть різні.

... А згодом зазначає автор, що українські актори приваблюють до себе тим, що в їхній грі відчувається український народний побут, однаковий у всіх виконавців. Що до Заньковецької, то вона помітно виділяється своїм виконанням. В неї багато талановитості. „Проте я не можу позбавитися почуття, що на цьому виконанні лежить дужий відбиток модернізації, що в той же час, як усі українські актори грають гаму октавами, Заньковецька грає її терціями“<sup>1)</sup>.

Таким чином, суворий критик докоряв Марії Костянтинівні, що вона виходить з загальної тональності побуту, якої так добре додержуються всі інші актори: гистерика, сцени одчає, рішучих розмов

<sup>1)</sup> Московские Ведомости, 1887 № 261.

з Цоколем провадить вона не так, як їх можна було б спостерігати в селянському житті. Але, чи дійсно вона робила тут якусь художню помилку? Ми знаємо, що сама вже її роля при всіх своїх побутових рямках виходить поза їхні межі, оскільки цього вимагає амплуа героїні, що стоїть вище за своє середовище. І сама будова української селянської драми вимагала завсіди такого розташовування матеріялу, що побутовий елемент виявляли переважно другорядні фігури, лишаючи моменти підвищеного героїзму першорядним. І в грі Заньковецької, що зосереджувала на собі загальну увагу глядачів, це було тільки особливо яскравим. Отже докоряючи Заньковецькій позапобутовістю її гри, С. Васильєв виходив з помилкової презумпції, ніби то українська драма — є чиста форма побутової драми. Не було б тоді місця і цим сценам гистерики: не були б тоді ці чисто селянські драми грубіших, тодішньому театрові непридатних форм виразу. Одне слово, не зважив тут критик мелодраматичного моменту в самій „Наймичці“...

С. Васильєв був самотній в цих своїх думках. Виконання „Наймички“ Заньковецькою вважалось завжди за класичне; тому рецензенти часто-густо обмежуються тільки коротенькими вказівками на надхненну її гру, міцне враження і т. д.

А от що писав р. 1903 театральний критик, а згодом і драматург Юрій Беляєв, що бачив, між іншим артистку в „Наймичці“ ще в перші її виступи.

„Раніш за всіх і перед усіма стояла Харитина, „наймичка“ і гірко скаржилася на своє сирітське горе. Вона мала сумні, сумні очі і тихий хапаючий за душу голос, і в усьому, в кожному рухові, в кожному погляді дитяча безпорадність. Перший акт в п. Заньковецької — чудовий живий малюнок. Лише тут дає вона глядачеві зовнішній портрет своєї героїні, її сумну усмішку, голос, ходу. У другому акті в сцені з Цокулем, вона розповідає так просто, так зворушливо про своє сирітство, немов проспівала одної з сумних пісень України“. Перші дії не давали ще драми; вона почалася аж з четвертої. „Наймичка кинулася до вікна, заплакала, забила, як підстрілена птиця, зірвала завісу з вікна і з прокльонами вибігла з хати. Сцена міцна, як щоб тільки менше сліз. Але без сліз немає і драми в українському театрові... Коли ж висохли ці сльози, одна лише фраза, що її кинула акторка з живою рішучістю: „пиду вінець брати“ війнула справжнім драматичним жахом. І привид жаху, як здалося мені, лишився в театрі навіть тоді, коли не було вже і Харитини на кону. П'ята дія разюча. Осьде справжня драма, первісна драма, що йде од чистого почуття до такого ж чистого виразу, не зважаючи ні на що, окрім міцної життєвої правди. Я не можу точно резюмувати своїх вражень. Було щось своєрідне, хвилинне, ледве помітне у всій цій сцені... Це мусить бути вище за мистецтво, або це навіть не мистецтво, а саме такі життя...<sup>1)</sup>).

Надзвичайно цікаві наведені рядки. В ті часи, коли драматургія всесвітня далеко пішла вперед, коли вже помітно почувався вплив

<sup>1)</sup> Новое Время, 1903, № 9691 і те саме в книзі Юр. Беляєва „Мельпомена“, стор. 183 — 193. Порівн. Рада, 1907, № 255.

символістичної течії в мистецтві — письменник, що жив одним життям з віком, — захоплювався грою великої артистки в досить нескладній ролі.

Величезний успіх мала Заньковецька в цій ролі й під час своїх гастролів в Галичині. От що читаємо ми в львівському „Руслані“: „п. Заньковецька виступила ту на сцену, як убого прибрана, але жива дівчина. І в модуляції голосу і в цілому поведенню виступили явко обі ті черти. Харитина говорила до своїх господарів покірним голосом, а відвернувшись від них, виявляла і в рухах і в голосі своє обурення і ненависть до них. Натомість, коли говорила про спів, прибирала її мова дивної звучної веселости. І як раз тая природна модуляція голосу поривала усіх.

... Харитина у Василя. Вона зразу несміла, покірна. Прегарна була тая сцена, коли Харитина, прийшовши уперве до дому Василя, розглядається ніби то несміло, але очевидно те, що вона зразу знайшла в ситуації. Опісля поступенний розвій свідомости кликає в Харитини зразу в її поведенню певність себе, в розмові з тими, що її обвиняють, вона висказує стільки щирого здивовання, що кожний із публіки мимоволі вірить їй. Коли вона вже пізнала цілу грозу свого положення, попадає в розпуку. Сцена, в котрій Харитина плаче над своєю долею, виходить у Карпенка-Карого дуже недраматично, бо має багато фальшивої декламації, але п. Заньковецька зуміла силою свого артизму не тільки злагодити тую слабу сторону монологу, але викликала в кожного співчуття до долі одуреної дівчини. Велике вражіння зробила також та сцена, коли то Харитина кидається перед Василем і заявляє йому, що не буде робити тайну з своїх відносин до нього. Той дикий шал, в який вона попадає, потряс так душею глядачів, що вони сиділи наче зачаровані. Але найчудовніше видано п. Заньковецькою хвилю, в котрій Харитина в німій сцені кидає ключі від Василевого добра на землю, а сама рішається покинути його. Се була така величава сцена, що таких не оглядали на сцені відай багато<sup>1)</sup>.

Отакий був один з найкращих жіночих образів, що утворила на сцені Марія Костянтинівна<sup>2)</sup>. Вже Суворин зазначав цю роль, як найсуцільнішу у всьому репертуарі артистки. Подібних до неї деякими рисами було чимало; можна навіть сказати, що більшість ролей, які вона грала, тим чи іншим нагадували постать нещасної Харитини, але жадна з них не зосереджувала так увагу глядачів на центральній фігурі, не давала артистці остільки змоги виявити свої сили.

І значно менше матеріялу давала їй інша коронна її роля Софії з „Безталанної“, що її почала М. К. Заньковецька за тих же приблизно часів удавати. Безперечну окрасу її складав ніжний ліризм, що ним повито цю роль. Це та ж Шевченкова Галя, що опинилася

<sup>1)</sup> Яросл. Гординський. З нашого театру. Руслан 1905. № 264; пор. Рада. 1908. № 234.

<sup>2)</sup> Див. „Русские Ведомости“. 1887. № 280. Суворин. стор. 60, 61, 64. Москов. Ведом. 1887, № 281. Одесский Листок. 1888, № 53. Одес. Вестн. 1888, № 50; Одесский Листок 1889, № 25, № 49. Южный Край 1888, № 2554; Правда 1889, VII, 40—41. Новости 1891. № 304, № 331. Нов. Время 1891, № 3683. Рада 1908, № 265.

в скрутніших тільки обставинах родинної драми. Проте Заньковецька утворила з цієї ролі ціннішу перлину і протягом довгих років чарувала глядачів. Іще в 1914 році критик „Русских Ведомостей“ писав: „В ролі Софії в „Безталанній“ талантові Заньковецької тісно і ця роль вимагає того, що втрачено вже: поезії, молодости. Але в останньому акті цієї драми, де на закохану щасливу Софію падає стільки лиха, артистка дала багато чулих щирих моментів“<sup>1)</sup>...

І чимало ще інших героїнь з українського села утворювала Заньковецька; кожна з них, маючи свої ознаки, тою чи іншою мірою повторювала згадані вище теми. Катрю з п'єси Старицького „Не так склалося, як жадалося“<sup>2)</sup>, що багатьма рисами нагадувала „Доки сонце зійде...“ Кропивницького; Варку з дійсно такої нещасної п'єси Манька „Нещасне кохання“<sup>3)</sup>; Ярину з „Невольника“<sup>4)</sup>, Зінку з „Дві сем'ї“<sup>5)</sup>, Ганну з „Никандра Нещасного“<sup>6)</sup>. Щасливо проходили в неї такі ролі, де потрібно було вдати героїчні риси — як „Тетяна Бондарівна“<sup>7)</sup>. Гарний образ утворила вона і з „Лимерівни“ Панаса Мирного, що з неї в обробленні Старицького була горда протестантка<sup>8)</sup>.

І нарешті — одно з найкращих її утворень Циганка Аза. Кокетовна, весела і вперта проте в боротьбі за своє щастя героїня нагадувала вже деякими рисами своїми Марусю з „Ой не ходи Грицю“<sup>9)</sup>. Отже М. К. Заньковецька грала з величезним успіхом цю роль, починаючи вже 90-ми роками.

„Очевидячки, писав Ів. Нечуй-Левицький — ця драма написана д. Старицьким спеціально для д. Заньковецької... В цій драмі, ніби складеній з поодиноких ефектних картин, мало суцільний що до змісту та поступневого розвитку його, на першому плані витинається роль Ази, в котрій згуртовано усякі психичні положення, які так чудово вміє передавати д. Заньковецька. Цих психичних положень так багато в драмі, такі вони усякові, що їх стало б на кілька драм... Але для такого всебічного таланту, яким обдарована д. З-ка, дуже складова ця роль, дуже показна, вдячна...“ А далі І. Нечуй-Левицький подає прекрасний опис гри Заньковецької в цій ролі. Головне,

<sup>1)</sup> Цитую за Радою 1914. № 94.

<sup>2)</sup> Одеський Листок. 1889. № 31. Артист № 11 (1891, янв.), стор. 158. Новости 1891. № 302. Новое время. 1891. № 5630. Новороссийский Телеграф. 1893. № 5626. Там-же, 1894. № 6292. Киевское слово. 1894. № 3068. „Корифеи укр. сцены...“, 134. Рада. 1907. № 63; там-же. 1908. № 59.

<sup>3)</sup> Новости 1891. № 313. Новороссийский Телеграф. 1892. № 5633; і б. 1894. 6321.

<sup>4)</sup> Новости 1891, № 313. Новороссийский Телеграф. 1892, № 5633; там-же 1894, № 6391.

<sup>5)</sup> Новороссийский Телеграф. 1892. № 5631. Южный Край. 1893. № 424 Новороссийский Телеграф. 1894. № 5295. Киевское Слово. 1895. № 2610 там-же. 1896. № 3051. Рада. 1907. № 229.

<sup>6)</sup> Артист, № 20 (1892, февр.), стор. 121. Южн. Край, 1893. № 4259

<sup>7)</sup> Новое Время. 1886. № 3854. Новости, 1886. № 320. Рус. вед., 1887, № 265 Одес. Лист. 1888, № 54, Южный Край. 1903. № 7900 Рада 1907, № 283.

<sup>8)</sup> Новости. 1891 № 315. Новое Время 1891, № 5644. Новороссийский Телеграф 1893. № 5635. Южн. Край. 1893 № 4278. Артист. (1894. янв.) № 33, стор. 28. Новорос. Телегр. 1894, № 6309. Киев. Слово 1895, № 2599.

<sup>9)</sup> Про виступи М. К. в цій п'єсі див. Новое Время 1891, № 5649, Новороссийский Телеграф 1892. № 5639; 1894, № 6300, № 6314. Киевское Слово. 1900. № 4641 Рада. 1907. № 97. Там-же: 1901. № 4674. Киев. Газ. 1901. 9 января; Нов. Время 1904. № 10095. Рада, 1908, № 250. Там-же, 1913 № 98.

чим чарувала вона публику — це були зміни настроїв, що викликає по суті увесь ефект п'єси. „Д-ка Заньковецька надзвичайно артистично передала цей дивний тип південного краю, близький, сказати по правді, до вдачі декотрих наших сільських українок, проворних, швидких і дуже нервових...”

„Як чудово д-ка З-ка вдає ці жвавi жарти та кокетство молоді Ази... Почування любови в серці наче надало їй крила. Вона весела, як може бути веселою молоденька дівчина, в'ється, як метелик, пурхає як пташка...” Але згодом її настрої змінюються.

„Ще д-ка З-ка в'ється, як метелик, але в її голосі вже можна чути, що її серце закохало. Крізь веселість та жарти виглянув смуток. Вона вже готова заплакати, і тричі обкружившись, вона не сідає, а ніби падає на лаву, як підстрелена птиця. Її голос, недавно такий веселий, все більше і більше дріжить і переходить у смутний тон...” Обставини знов змінюються: Василь покохав Азу. „Д-ка З-ка з великим артизмом з'обидила сцену палкого кохання молоді Ази. Вона мліє, умліває в Василевих руках. Палке кохання ніби забиває в неї дух. Вона ледве може говорити, в неї самої голос ніби пригасає. Вона одкинула голову: очі підвелися вгору. Почування любови душить її, прибиває в серці, видно, що її душа вщерть повна кохання, і в неї ледве стає сили здержати його. Пал серця стає вже мукою для молоді душі і мучить її огнем Астарті. Здається, що от-от її нерви не видержать і зомліють, зомліють од кохання...”

„...І ревнивість, як і кохання, виявилась в неї невидним пориванням, майнула гарячим вихватом. Вона задріжала, затріпалась, як сполохана птиця в клітці, крикнула диким голосом до Василя. „Вбий свою жінку і свою дитину! Переходь до табору, тоді я буду твоя!” Для Василя жертва була занадто велика. Він затамувався, запинився. Аза знов починає своє залицання. Як чудово д-ка З-ка передала цю сцену самого тонкого кокетства дикуватої Ази. Як вона дратує Василя: то наближиться, то одскочить, то повернеться, то одвернеться од його, то тихо промовить до його слово, ласкаве, люб'яче, то крикне на його. В її голосі чути і кохання, і злість та ревність. Ці почування ніби переплітаються до купи, чергуються в її душі, щоб доклати Василя. Вона кидається йому на шию, обнімає його, в'ється кругом його, заманує, дражнить почування, спокушає його душу...”

„Д-ка Заньковецька з великим артизмом перемогла усі труднощі... психичної ситуації. Навіть в сцені вихвату, гніву та розсердження вона була дуже натуральна. Д-ка З-ка показала себе здатною у витворенні сцен колотнечі та змагання не гірше за д. Затиркевичову“...<sup>1)</sup>

Критик „Киевского Слова“ зазначав, як особливо цінну рису в творчості Марії Костянтинівни той художній такт, що дякуючи йому завжди лишалась Марія Костянтинівна в потрібних рямцях. Вона мала повну можливість грати на нервах публіки: роль давала до цього дуже вдачний матеріал: проте у всіх цих небезпечних для більшості акторів місцях Заньковецька додержувалася міри<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Зоря. 1893. № 10, 197 — 198.

<sup>2)</sup> Киевск. Слово 1895. № 2254.

Утворивши цей чудовий образ, Марія Костянтинівна довгі роки чарувала ним глядачів, викликаючи завжди бурхливий запал<sup>1)</sup>. І для самої артистки був він корисною вправою: досі не мала ще вона ролі, в якій їй потрібно було б з'явити таку різнобарвність почувань, як у виконанні дикунки Ази.

## 4

Ця ж роль як-найкраще показала, що сили артистки не обмежувалися виключно ліричними та драматичними тонами: її діапазон був багато ширший. Сцени колотнечі удавались їй теж гарно. Ще одною з перших її ролів була Івга Цвіркунька, жвава та хитра молодиця. І грала цю роль Заньковецька так, що один з рецензентів вважав навіть, що комичні ролі — це її дійсне амплуа<sup>2)</sup>. Окрім того, часто зазначалося, як чудово удає вона сцену сп'яніння; без жодного шаржу, без зайвої рисочки, щоб могла б вразити художній смак... І в ролі Цвіркуньки з маленького матеріалу вміла Марія Костянтинівна зробити багато: „особливо гарні були переходи од бурхливої веселости, бойкого козачка — до слів жінки, що сумує, згадуючи про свою колишню красу і про те, як бив її чоловік“<sup>3)</sup>.

До того ж жанру належали і такі ролі як Хвеська (Кум-Мірошник<sup>4)</sup>), Пріська, (По ревізії)<sup>5)</sup>, Горпина (Як ковбаса та чарка)<sup>6)</sup>. Згадаймо наприкінці роль, яку не часто грала Марія Костянтинівна, але яка проте зайвий раз з'явила широчінь її таланту. Замість тих ніжних, граціозних жіночих постатів, в яких звикла публіка бачити Заньковецьку, вона утворила „образ немолодої сердитої та сварливої жінки, що цілий день лає, а іноді й б'є свого старого чоловіка Карася. І в цій ролі, завсіди новій для неї, д. Заньковецька дала цілком новий образ“ (Запорожець за Дунаєм)<sup>7)</sup>. Л. М. Старицька Черняхівська згадувала, що Заньковецька граючи Проню („За двома зайцями“) вміла цілком по-новому освітлити цю комичну роль: в її трактовці знаходилися ноти, що зворушували, збуджували жаль до неперечної дівчини<sup>8)</sup>. І не раз дивувалися глядачі, бачучи в цих ролях артистку, що давала такі живі образи Наймицьки та Олени<sup>9)</sup>.

<sup>1)</sup> Рус. Вѣдом., 1892, № 42. Артист 1892. № 21, 130. Южн. Край, 1893, №№ 4253, 4262. Новорос. Телеграф, 1894, № 6291. Киевск. Слово, 1895, № 2547. „Корифей“... 135 — 136. Рада. 1908, № 206.

<sup>2)</sup> Див. вище

<sup>3)</sup> Одесский Вестник 1884. № 17. Новости 1886, № 321. Одес. Вестн. 1888, № 48. Южн. Край, 1888. № 2526. Одесский Листок. 1889, № 4. Там-же 1891, № 303. Южн. Край 1893, № 4247. Рада 1908. № 204. „Утро“, 1912, 12 июля.

<sup>4)</sup> Одесский Вестник 1884. № ... Новое Время 1886, № ... Одесский Вестник 1888, № 48. Русские ведомости. 1891. № 46.

<sup>5)</sup> Южный Край. 1903 № 7905.

<sup>6)</sup> Цікаво, що в переробці цього водевілю „По первой пороше“, що грали в Олександринському театрі — роль, що відповідає Горпині Старицького пропадала цілком. (Санктпетербургскіе Ведомости) 1886 № 345.

<sup>7)</sup> Новости. 1891. № 377.

<sup>8)</sup> Складаю тут Л. М. Старицькій Черняхівській свою подяку за цю цікаву деталь, що її вона мені сповістила.

<sup>9)</sup> Одесский Вестник. 1888. № 48.

Отже, вважати можна, що коли б ролі підстаркуватих жінок давали не тільки побутовий, але й цікавіший драматичний та комічний матеріал — то Заньковецька утворила б нову галерею типів, дала б нові сценічні шедеври... Принаймні навіть ролю Терпелихи, яку кілька разів грала Марія Костянтинівна, провадила вона бездоганно<sup>1)</sup>.

Треба зауважити, що, крім цих помітних „перших“ ролів, Заньковецькій доводилося іноді грати й другорядні, цілком далекі од її жанрів — ролі. Так ще за молодих своїх років Марія Костянтинівна грала торговку-бублейницю в „За двома зайцями“<sup>2)</sup>, грала пізніше стару козачку в „Тарасі Бульбі“. Доводилося часто братися за ці ролі зненацька, без всякої підготовки, але це не зважало їй утворювати глибоко зворушливі образи.

## 5

Мало пощастило Марії Костянтинівні спробувати свої сили в „світловому“ репертуарові<sup>3)</sup>: після 1909 р., коли вона вийшла з трупи М. К. Садовського — їй доводилося грати по таких трупах, що стояли далеко від нових п'єс.

Ще р. 1908 виступила вона вперше в ролі Іо в „Надії“ Гаерманса. П'єса ця змальовує злиденне життя голандських рибалок. Іо зросла серед них, як весела енергійна дівчина, років 20 — 22<sup>4)</sup>. І якщо додати до цього ноти одчаю, коли вона вже вагітна, дізнає про загибель коханця, з яким не встигла ще одружитися — то й побачимо ми, що небагато було по суті в цьому типі, чого б не довелося вже грати раніше Заньковецькій. Нове було їй саме етнографічне тло п'єси: замість українських селян мусила вона відтворювати тут голандську рибалку. Отже перший її виступ пройшов не зовсім рівно. Все ж, багато було моментів, коли артистка захоплювала глядачів своєю щирістю<sup>5)</sup>. Друга вистава проходить цілком добре<sup>6)</sup>; в найближчий сезон виставляють п'єсу знов і ми читаємо в „Раді“.

„М. Заньковецька грала ролю Іо... і провела її з особливим артистичним підйомом. Одважна, смілива й завзята Іо у виконанню Заньковецької завжди весела, — й тоді, коли іншим плакати хочеться. Але веселість її ненатуральна, видно, що вона примушує себе бути веселою, щоб не впасти в одчай... терпець увірвався... (вона) не панує собою... Всі ці сцени д-ка Заньковецька провела з такою психичною правдивістю, що здавалося бачиш перед собою не сцену, а живе горе справжнього життя“<sup>6)</sup>.

Критик же „Києв. Мисль“, зазначивши, що всі актори грали в лірико-драматичному тоні, підкреслює, що одна лише Заньковецька витягувала п'єсу своєю тонкою психологічною грою<sup>7)</sup>.

1) Рада 1908. № № 18, 38. Теж саме можу зазначити і що до виступу Марії Костянтинівни в цій ролі 1920 року.

2) На підставі деяких заміток І. К. Тобілевича (з архіву С. В. Тобілевич).

3) Гаерманс. Надія. Переклад з німецької мови. Київ. Книгоспілка. 1924. стор. 14.

4) Рада. 1908. № 18.

5) Рада 1908. № 38.

6) Там-же, № 239.

7) Київ. Мисль, 1908, № 22.

Також добре проводила артистка й ролю Христини з „Забавок“ Шніцлера<sup>1)</sup> і коли б обставини її сценічного життя дали їй спрможність раніше до цього світового репертуару приступити, то певні можемо ми бути, що вона утворила б в ньому низку першорядних цінностей. Запорукою в цьому стає надзвичайна гнучкість її таланту, здібність інтуїтивно схоплювати ролю. Не треба в жадному разі забувати, що почала Марія Костянтинівна грати ці нові ролі після 25 річного стажу в побутових ролях, що не сприяли цим виставам ані ансамбль п'єси, ні режисерський досвід керівників театру, що міг числити на невеличку лише кількість інтелігентних глядачів.

---

<sup>1)</sup> Рада, 1908, № 273. М. Вороний. (Театр і драма. Київ, 1913. стор. 41, 108) зазначає, що роля Христини була для Заньковецької слизьким місцем, але думку свою нічим не доводить.

Проф. Я. ПОЛФІУРОВ

## Музика й музиканти наших днів

МУЗИКА СЬОГОЧАСНОЇ ФРАНЦІЇ<sup>1)</sup>

Франція — віддавна „законодавиця мод“. Особливо Париж. Протягом віків не раз була вона і законодавицею „музичної моди“. Той же Париж продукував своєрідні „закони“ французького стилю: ясність і прозорість мелодичного рисунку, строгість і організованість конструкції, розчленованість і гострість ритмичного поділу, виразність і пікантність гармоничних обрисів, нехоть до розтягненості і дльвості формальних побудовань, свідоме уникання складних конструкцій з роздрібненим матеріалом, так само як і масивного напластування звучностей, що творять густу, якусь непроникливу звукову масу. В XVIII столітті Париж, тоді „світове місто“, „світач землі“, стає і в музиці (так само як у письменстві і інших паростях мистецтва) законодавцем течій, ширячи свій вплив і на германських композиторів, на композиторів інших країн.

Схарактеризовані вище риси французького музичного стилю цілком рельєфно і вже „до загального відома“ виявляються в творчості композиторів, що створили так звану „орéга comique“ (комичну оперу). Не випадково вони, певна річ, приклали ці властивості французького стилю саме в комичній опері, цеб-то в опері, що дозволяє спостерігати й зарисовувати дійсність з усіма її лініями, фарбами, світлом і рухами, бо французький композитор, перш за все, спостерігач і зарисовувач дійсності. І цій його властивості дуже допомогли вирості з нього ж характерні для французького стилю контури мелодії, гармонії, форми й інших помірив музичної конструкції, саме з тою життєвою виразністю, яку я освітлив на початку цієї замітки.

І не випадково Париж, як і ціла Франція, поволі губить „духовну гегемонію“ над світом, за ню чим раз завзятіше й активніше змагається Германія, і змагається далеко не без успіху. Ця боротьба відбивається і в музиці — Гектор Берліоз старається ораторіяльний грандіозний германський стиль пристосувати до французьких традицій.

Французький композитор тяжіє до зарисовування дійсності. В старокласичні часи його надихають мускульно-моторні відчуття, як жест, крок, танець, що дає йому змогу, як людині, яка на живому досвіді відчуває і спостерігає, пізнавати життя, як конкретну дійсність. Звідси ясно, що з найдавнішої пори свого існування французька музика намагається бути в и р а з л и в о ю через в и о б р а ж е н н я

<sup>1)</sup> Матеріалом для цієї замітки, крім докладного обізнання з творами композиторів сучасної Франції і їх аналізи, були часописи „Современная Музыка“ (1924 — 1926 р.) і „Рабиc“ (1926), а також книжки „Шість“ (вид. Academia), Пауль Беккер „Симфонія від Бетховена до Малера“ і Казелла „Політональність і атональність“ — останні дві вид. „Тритон“.

об'єкта в його статичності й динамічності, виявляючи і „душевні стани“ через описи їх, а не змагаючись до безпосереднього виразу цих переживань. Саме в цьому криється значіння геніяльної „програмності“ Берліоза; саме це перенесення „германської туманності“ на конкретний ґрунт французького *ratio*, абстрактної містики на пластичність ультра-образового опису конкретних понять — і є самозахист французького стилю від „германської навали“. Ці суперечності в 60-х роках минулого століття доводять французьку музику до прикрого розриву між музичною творчістю і споживанням. Всі інтереси споживачів були звернені тільки на оперу, симфонічну й камерну музику не мала жодного збуту. Тим часом передові композитори Франції цілком справедливо бачили в цій культурі грандіозної героїко-романтичної опери загибель французького стилю і, натурально, як реакція цьому культурі, жадали саме симфонічної й камерної музики. З цього змагання й виникають оригінальні асоціації, які об'єднують музик не ідеологічною спільністю, а тільки на ґрунті фактичного допомагання творчості, незалежно від її напрямку й зафарблення. Так постає 1871 року „Національне Музичне Товариство“ (*Société Nationale de Musique*), в наслідок франкопрусської війни, що поглибила з'ясовану вище небезпечність германського впливу. „Товариство“ має на меті — виконувати тільки „сучасних композиторів Франції“. Однак, хутко Товариство, під впливом нових тенденцій в музиці, що чим-раз дужчали, почало переживати одну „кабінетну“ кризу по другій, аж до 1910 року, коли на історичну арену вийшла нова асоціація під назвою „Музичне Товариство Незалежних“ (*Société Musiquale Indépendante*), яка об'єднала музик школи імпресіоністів; частина їх, що й досі живе, являє нині старше покоління сучасних французьких композиторів. Французький імпресіонізм, як реакція на чужоземний вплив, завершує остаточне утворення французького музичного стилю — до показаних вище його рис долучилися нові: прозора й рухлива тканина; чисті звуко-фарби; легкість узору і визначеність плану. Все це ніби приносить у композицію повітря і світло. Саме звукопис починає становити основний зміст французького музичного мистецтва, вабленого відтепер до повітря, до вигравання фарб і до зміни контрастних рухів, до точності й стислості, до пластичного деталювання. Одночасно, однак, в імпресіонізмі з'явилися й такі риси, які будили й будять тепер опір йому в середущім і молодшій поколінню сучасної французької музики. Ці риси — стилізаторське милування на минуле, еротична ідея, зосередження на інтимному, домашньому, були причиною, що германський вплив переміг не актуальною здоровою і суворо-героїчною музикою, а статичним втіленням душевних станів, споглядальних описів. І таким чином імпресіонізм не справився з своїм завданням — протистояти чужоземному впливу, зокрема германському, і швидко виродився, розчинившись в безплідному академізмі, в зовнішній екзотиці і в настроях міщанських салонів, спалень і діточих.

Такі, в дуже коротких словах, характерні риси ступневого історичного розвитку французької музики і її „передвоєнного рівня“, в тих пунктах її еволюції, які потрібні, щоб з'ясувати картину її сьогочасного стану.

## II

Війна застає французьку музику в стані застиглого академізму. Колись „революціонери“ — Дебюссі, Равель, Роже-Дюкас, Дюка, Д'Енді, Флоран Шміт, Руссель, з яких всі, крім Дебюссі, ще живі і творять ще й досі, — ці композитори стали загальновизнаними „академіками“, чий авторитет став загальновизнаним, високим і недосяжним. Вони і являють тепер, як уже відзначив в радянській пресі С. Прокоф'єв, старше покоління сучасної французької музики. Перечислені риси їх творчості викликали серед молоді природну реакцію, яка жадала протиставити до пасивної споглядальності академіків-імпресіоністів дієву актуальність епохи світового катаклізму. Цю роль і мало виконати об'єднання композиторів, під назвою „Товариство Нової Молоді“ (*Société de nouveaux jeunes*), а потім і „Концерти Старої Голуб'ятні“ (*Concertes du Vieux Colombier*). З цього об'єднання і цих концертів і відокремилася група „шести“ — „шістка“, яка має на меті спільно боротися з віджитою музичною культурою і вщеплювати нові не канонізовані ще форми. Так і сталося, що „шістка“, як два десятиліття тому імпресіоністи, стала в центрі музичного життя і зробилася носієм прапора сучасності. Однак життя нашого часу іде велетенськими кроками і шістка нині вже середнє покоління, бо на обрію чим-раз виразніше маячить група „Аркей“, яка єднає композиторів молодшого покоління.

Париж наших днів знов зробився осередком післявоєнної буржуазної культури. В цім „сьогочаснім Вавилоні“, як в оптичному фокусі, відбивається ціле перенапруження капіталістичної культури, і як оптичний таки фокус, Париж кидає свій відсвіт на цілу світову капіталістичну культуру. Пропасниця капіталізму — пропасниця Парижа — і навпаки. Ось чому і в музиці сьогоднішнього Парижа ми спостерігаємо ту саму гарячковість, той самий бистрий безупинний біг, ту саму калейдоскопічну зміну картин, що такі характерні для всього сьогочасного життя Заходу, найбільше Парижа. І знову ми бачимо гегемонію Парижа, знов бачимо, що з нього йде „законодавство“ мод: всі інші країни тягнуться до нього, як сонячник до сонця, і навіть у СРСР є угруповання, що їх тягне до „паризької моди“.

Як уже сказано вище, сьогочасну французьку музику, в її найхарактерніших представниках, треба розглядати в трьох напрямках, відповідно до трьох поколінь композиторів, що працюють нині.

Старше покоління становлять уже перечислені імпресіоністи, на чолі з Морисом Равелем, цілком канонізовані й загально визнані. Їх творчість безперечно визнана, ні в кім жодних сумнівів і суперечок не будить більше, — вони стали класиками сучасної музичної Франції.

І хоч схарактеризовані вище їх типові риси так, здавалося б, не відповідають новому часові, але до них, очевидно, в захисну інтимність і м'яжку споглядальність їх музики, тягне сучасного втомленого французького буржуа, що охоче відпочиває в обіймах її песливой мрії про „старе добре минуле“ від бур нинішнього дня. Імпресіоністи, а надто Морис Равель, найбільший, все таки, композитор Франції, ще й тепер пише і випускає свої твори, але нічого нового до характеристики їх, до їх обличчя ці твори вже не додають і не додадуть. Їх теперішня доля — академічні лаври, пошана, хвала.

Дуже голосно і войовито виявляє себе середусе покоління, відоме вже цілому світові з назвою „паризької шістки“. Цю „шістку“ складають композитори Даріус Мійо (нар. 1892 р.), Артур Оннегер (нар. 1892 р.), Френсис Пуланк (нар. 1889), Жорж Орік (нар. 1899), Луї Дюрей (нар. 1888 р.) і Жермена Тайєфер (нар. 1896 р.).

Ці композитори остаточно сформувалися після війни, в боротьбі з старою естетичною школою. По-суті ідеологічно вони, крім заперечення старого, нічим не зв'язані, бо кожен з них виходить з цілком відмінного джерела, іде відмінними дорогами, на решту п'ятих неподібними. Однак тим характерніше, про цю різницю, відзначити деякі спільні риси, які є, очевидно, типові риси післявоєнного життя Заходу: відсутність великих масштабів, деякий дилетантизм, еклектизм, потяг до приголомшливих звукових вигадок, що йдуть від винахідливості до музики, а не від музики до винахідливості. Найбільшою винахідливістю і технічною умілістю відзначається Мійо, автор шестиструнних квартетів, п'яти сонат, п'яти камерних симфоній, що разом з „Бразильськими танцями“ для фортеп'яно є найпопулярніші його твори, а також низки вокальних і сценичних творів. За джерело його творчості треба вважати (як признається сам автор) творчість Берліоза і Маньєра. Мійо — композитор, що вражає технічними досягненнями, а крім цих досягнень, він не має більше нічого. За найталановитішого з них уважають Оннегера, композитора монументального стилю; він тяжіє до германської музичної культури і біблійних сюжетів (ораторія „Царь Давид“, опера „Юдифь“), а разом з тим і до сьогочасних сюжетів, останнє дуже яскраво виявилось в симфонічному творі, який відображає паротяг „Пасифік 231“, Оннегер — автор численних дрібних і більших творів. Джерело його творчості в творчості Вагнера, Штрауса і Флорана Шмітта. Оннегер — композитор широкого розмаху, визначного музичного хисту, його хіба — невитриманість стилю і еклектичність. Орік культивує народню пісню і портові танці, надаючи їх типово-французьким мелодійним формам блиску, жвавості, щирости, хоча Орікові бракує тематичної і формальної поглибленості, джерело його творчості — Шабріє. Пуланк — автор великого числа дрібних, переважно балетних творів — чим-раз менш приваблює публіку, що колись покладала на нього найбільші надії. В його творчості відчувається чудне поєднання впливів Моцарта і Стравинського. Решта членів „Шістки“ — Дюрей і Тайєфер — вийшли з імпресіоністської школи: Дюрей, автор переважно дрібних камерних творів, зазнає впливу Саті і Равеля, а Тайєфер, — автор балету, балади для роялю з оркестром і інших дрібніших камерних і оркестрових творів, зазнає на собі вплив плеяди імпресіоністів взагалі. Ціла ця група має на меті передати сучасне життя в музиці, відобразити в ній ритми сучасности, звучання машинної культури, створити нову урбаністичну музичну культуру сучасности на основах інтернаціоналізму. Проте вся сума творчості „шістки“ переконує нас, що „шістка“ хоче йти з життям, але не втілює його. Як доводить прекрасний аналіз Ігоря Глібова, „творчість шістки показує, що, за невеликими винятками, місцеве переважає в ній над європейським універсальним, національне над інтернаціональним, особисте над соціальним і формально-естетичне над загальнолюдським. В них більше

бажань, як можливостей". Це найдужче виявляється на найбільш претенсійнім творі „Шістки" — славетнім паротягові — „Пасіфік" 231" Оннегера. Цілком ясно усім, крім очевидно гурманізуючих естетів, що саме „паротягу" й нема! Хоча автор і „страшно старається" і примушав як треба „пихтїти" цілий оркестр разом з диригентом. І проте — це тільки „оповідання пасажира" за паротяг, любовання цілком буржуазного естета, а не проникнення в суть машини, а не пізнання її „душі". Оспівати душу машини — завдання нинішньої епохи. Але французькі композитори сучасності не зрадили традицій своїх попередників — вони описують, розповідають, відображають, але не виражають переживань, вони не здоліють виявити і переживань сучасності.

Перед третім поколінням, групою „Аркей", і стоїть тепер це трудне завдання. Чи зможе „Аркей" розв'язати його — сказати нині трудно, бо весь він ще з „зеленої молоді", яка легко може потонути в „сучаснім Вавилоні", повному отрутного подиху надгнилої і вижитої культури.

Це відчуває сам „Вавілон" — ось чого він так радісно хапається нині за Стравинського. Стравинський — законодавець, гегемон моди, бо в його повднанню „варваризму" з „поворотом до Баха" бачать рятунок дряглі діди, що намагаються музику Стравинського використати як свіжу кров для своїх старих жил.