



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Марина ГРИНИШИНА

ТЕАТРАЛЬНА
КУЛЬТУРА
РУБЕЖУ ХІХ–
ХХ СТОЛІТЬ
РЕАЛІЗМ. ДИСКУРС

Київ
Фенікс
2013

УДК 792.02+709.071
ББК 85.33(0)+85.14
Г-85

ВСТУП

Затверджено до друку Вченою радою ІПСМ НАМ України

Рецензенти
академік НАМ України, д-р мистецтвознав., проф. І.Д. БЕЗГІН
д-р мистецтвознав., проф. Н.В. ВЛАДИМИРОВА

Відповідальний за випуск
д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб. А.О. Пучков

Гринишина Марина

Г-85 Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть : Реалізм. Дискурс [Текст] / Марина Гринишина ;
Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2013. — 344 с. : іл.

ISBN 978-966-136-113-2

У монографії вперше у вітчизняному театрознавстві шляхом формально-логічних умовиводів створено світоглядно-естетичну модель рубежу ХІХ–ХХ ст. з одночасною акцентуацією її окремого — театрального — сегменту. Обрана для дослідження методологія дискурс-аналізу дозволила, по-перше, остаточно відкоригувати мистецтвознавче визначення дискретної та водночас неперервної практики реалізму — на переконання авторки, стильового мейнстріму української духовної культури ХХ ст., по-друге, сформуванати український порядок реалістичного дискурсу з урахуванням явищ та артефактів широкого європейського і російського ідейно-мистецького контексту. Дослідження ґрунтоване на емпіричному матеріалі значного обсягу. Це — численні свідчення про суспільні та мистецькі події, відгуки критиків на вистави, спогади про творчу діяльність окремих митців та театральних труп, публіцистичний доробок українських драматургів, їхні драматичні опуси тощо. У книзі зокрема проаналізовані індивідуальні творчі манери провідних українських авторів (І. Франка, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Л. Яновської, С. Васильченка, Г. Хоткевича, А. Старицької-Черняхівської, В. Винниченка, Лесі Українки, С. Черкасенка, В. Пачовського, О. Олеся) і представлені варіативні підходи українських постановників до їхньої драматургічної продукції, відтак, — особливості тогочасного процесу естетичної комунікації в українському сценічному мистецтві.

Розрахована на фахівців у галузі театрознавства, історії та теорії культури.

УДК 792.02+709.071
ББК 85.33(0)+85.14

ISBN 978-966-136-113-2

© М. О. Гринишина, 2013
© ІПСМ НАМ України, 2013
© Вид-во «Фенікс», 2013

Сучасні наукові дослідження, маючи на меті формування цілісного і всебічно обґрунтованого погляду на історію мистецтва, здійснюють переважно за двома методологічними векторами. Перший включає ретельне опрацювання історичних джерел і дотичної літератури, деталізований опис артефактів та їхніх взаємосполучень, насамкінець — відтворення якомога повнішої картини художнього буття конкретного історичного періоду. Натомість, другий, окрім уже зазначених кроків, передбачає підйом на наступний щабель — створення шляхом формально-логічних умовиводів світоглядно-естетичної моделі історичної доби з одночасною акцентуацією її окремого сегменту, в нашому випадку — театрального.

Цей апріорно комплексний підхід до теми сприяє досягненню так само комплексного дослідницького результату і, до того ж, уможливлює заповнення змістовних лакун, що виникли через примусове вилучення з наукового обігу значного обсягу ідеологічно невідповідного художнього матеріалу, та поєднання природним чином інонаціонального та українського мистецького контексту. Обрана методологія також відкориговує остаточно мистецтвознавче визначення дискретної та водночас неперервної практики реалізму — на переконання автора, стильового мейнстріму української духовної культури ХХ ст.

Основна увага дослідження зосереджена на аналізі, сказати б, завершального етапу еволюції художньої системи реалізму, який припадає на початок минулого століття, на виявленні по-своєму унікального характеру цього процесу, що й було однією з причин, чому стиль так довго тримався

на топ-позиції зокрема в українському театральному мистецтві. З цього доволі довгого періоду було логічним вибрати етап, коли реалізм, набувши статусу «старшої» стильової лінії у національному сценічному мистецтві, стає базисом для художніх систем іншої формотворчої надбудови (натуралізм, неореалізм) та активно трансформується, зазнавши «тиску» модернізму (мистецька практика символізму, сюрреалізму, неоромантизму).

У монографії передовсім сформований український порядок реалістичного дискурсу. Проте авторка свідомо того, що остаточний вияв його специфіки у зазначений період неможливий без урахування явищ та артефактів широкого європейського та російського ідейно-мистецького контексту. Тим паче, що всі інонаціональні варіанти стилю належать до однієї епісистеми, а переважна більшість чинників, які обумовили його українське буття початку ХХ ст., мають, так би мовити, неукраїнське походження. Окрім встановлення обґрунтованих паралелей між «однокореневими» мистецькими ареалами, у такий спосіб унаочнюється дуалістичний сенс дискурсивної практики українського драматургічного та сценічного реалізму: з одного боку, вона сприймається як рівноправна частина світового культурного поступу, з іншого, оприявнюється її окремий — український — порядок. Скажімо, аналіз драматургічної концепції Івана Франка 1890-х, що уможливила ідейно-художнє оновлення галицької та наддніпрянської сцен, варто підкріпити розглядом мистецької доктрини натуралізму та способів реалізації її чинників у виставах європейської «вільної» сцени 1880-х. Особливості новоромантизму — стилю, теоретично сформульованого та апробованого у драматургічній практиці Лесі Українки, вияскравлюються, якщо їх зіставити з ідейно-мистецькою парадигмою неоромантизму, що запліднила, зокрема, режисерські пошуки Макса Рейнгардта початку ХХ ст. Увага до художніх здобутків європейської (Г. Ібсен, Г. Гауптман, А. Стріндберг) та російської (М. Горький, Л. Андреев) «нової» драми дозволяє охарактеризувати рецепційні процеси драматичної творчості Володимира Винниченка 1900–1910-х рр., яка знайшла адекватне відображення на українській сцені, значною мірою сприявши зміні її мистецького обличчя. Визначення генези європейського драматургічного та сценічного символізму доводить водночас спільність та окремішність українського інваріанту цієї стильової формації, що її виявила зокрема творчість О. Олесь, В. Пачовського, С. Черкасенка, варіативно представлена галицькими та наддніпрянськими трупамі на початку минулого століття. Особливий аспект цього сегменту стильового дискурсу становлять сценічні інтерпретації західноєвропейської драматургії на українському кону початку ХХ ст. (театр М. Садовського, Молодий, Національний, Державний драматичний театри), що унаочнюють як рецепційні, так і сецесійні інтенції тогочасної української режисури.

Зазначений хронологічний відтинок об'єктивного «старшинства» стилю також вмістив структурні зміни українського театру, які були другорядними щодо власне феноменології реалізму, однак — сутнісними щодо конфігурації тогочасної сценічної моделі, через деякий час у зворотному порядку провокуючи зрушення у системі естетико-формальних координат безпосередньо всередині стилю. Насамперед це стосується взаємин драматургії та кону, що з патерналістських у, так званому, «авторському» театрі корифеїв на початку ХХ ст. перетворилися на, сказати б, партнерські, а наприкінці періоду в рамках діалогу «п'єса — сцена» побільшало випадків, коли режисерська концепція превалювала над драматургічною.

Отже у книзі не лише традиційно проаналізовані індивідуальні творчі манери провідних українських авторів (І. Франка, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Л. Яновської, С. Васильченка, Г. Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської, В. Винниченка, Лесі Українки, С. Черкасенка, В. Пачовського, О. Олесь), але представлені варіативні підходи українських постановників до їхньої драматургічної продукції, а, відтак, — особливості тогочасного процесу естетичної комунікації в українському сценічному мистецтві.

Окремого фокусу вимагали явища, що репрезентують, по-перше, принципово нову форму стосунків театру з автором драматургічного твору, по-друге, новітній тип сценічного видовища, що з кінця позаминулого століття виявляв один зі стратегічних шляхів тогочасного світового театру. Йдеться про вистави українських труп за перекладною драматургією та процес формування національного варіанту, так званого, «естетичного» театру.

Дослідження фундоване на емпіричному матеріалі значного обсягу. Це — численні свідчення про суспільні та мистецькі події, відгуки критиків на вистави, спогади про творчу діяльність окремих митців та театральних труп, публіцистичний доробок українських драматургів, їхні драматичні опуси тощо. Не в змозі охопити і залучити до розгляду весь комплекс явищ та свідчень про них, авторка відібрала лише найрепрезентативніші артефакти — ті, що якнайповніше виявили світоглядні, формальні та технологічні зрушення у творчості їхніх авторів, сприяли концептуальним змінам тогочасної мистецької парадигми, допомогли формуванню нового художнього мовлення.

Лєвова частка наукової літератури, що теоретично обґрунтовувала реалізм і вивчала явища та артефакти цього стилю, датується другою половиною ХІХ ст. В основному це — монографії, присвячені окремим митцям, насамперед письменникам-реалістам. Їхньою істотною перевагою є багатий фактографічний матеріал, а також — потрапляння в орбіту наукових інтересів їхніх авторів явищ, що об'єктивним чином виявляють комплексний характер художньої практики стилю та її контекстуальність. Російська та українська критична думка кінця

XIX — початку XX ст. (П. Боборикін, О. Урусов, Н. Михайловський, Н. Мінський, І. Франко, Леся Українка, С. Єфремов, А. Ніковський, П. Богацький, М. Вороний, М. Євшан та ін.) також не обійшла стороною тогочасний процес становлення реалістичної традиції та перші трансформації цієї художньої системи. Проте, слід зазначити, що їхні дописи сфокусовані виключно на літературній проблематиці, у кращому разі предметом аналізу стає і драматургія. Натомість, не існує не лише спеціалізованих праць з теорії реалістичної драми і театру, а й таких, що елементарно узагальнюють їхню практику (почасти винятком є праця М. Вороного «Театр і драма», К., 1913).

У 1930-х мистецтво реалізму ніби випадає з поля зору європейських науковців або відходить на маргінес мистецтвознавчих досліджень. Навпаки, у СРСР спостерігаємо зовсім інакшу картину: відтоді й до кінця радянської доби обсяг наукової літератури з питань реалізму значно збільшується. Утім, навіть найгрунтовніші праці, як-от ті, що належать перу Г. Лукача, Ф. Шіллера, В. Коряка, О. Гвоздєва, В. Фріче, І. Маци, П. Когана, Н. Берковського, І. Волкова, Ю. Борева та ін., мають на меті або утвердження переваг «критичного», а згодом «соціалістичного» реалізму в російській та українській культурі, або доводять її вищість над західноєвропейською культурою інших стильових напрямів. Отже сьогодні їхнє повноцінне залучення до дослідження є проблематичним, по-перше, через ідеологічний суб'єктивізм концепцій, по-друге, через їхню неналежність до наукової методології дискурс-аналізу.

Водночас у 1970–1980-х у царині культурології та науки про літературу і мистецтво з'явилося чимало праць (В. Адмоні, А. Алперса, Т. Бачеліс, Б. Зінгермана, К. Рудницького, С. Бушуєвої, Л. Бояджієвої, А. Образцової, Н. Кузякіної та ін.), які вводили у науковий контекст, повертали до нього або розширювали присутність у ньому імен та доробку, по-перше, творців європейської та російської «нової драми» (зокрібно Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Стріндберга, Б. Шоу, А. Шніцлера, Ф. Ведекінда, А. Чехова, Л. Андрєєва), по-друге, — творців «нової» сцени (зокрібно М. Рейнгардта, Е. Г. Крега, А. Аппія, Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова, К. Марджанова, Л. Курбаса, О. Загарова). До цього процесу у 1990-х долучилися видрукувані праці творців «нового» наукового знання (зокрібно Б. Кроче, В. Дільтея, Е. Бенвеніста, Е. Бентлі, Р. Барта, А. Юберсфельд, Ю. Кристєвої). Тоді ж стали доступними для ознайомлення концепції І. Огієнка, С. Єфремова, А. Ніковського, О. Гермайзе, М. Євшана, М. Зерова, М. Вороного, Д. Чижевського, чиї погляди на український реалізм початку XX ст. авторка враховувала насамперед, формуючи відповідні частини дослідження.

У зазначений вище часовий відтинок українська теорія та історія культури здійснили справжній прорив завдяки тому, що власні умовиводи українські

науковці відтепер зіставляли з теоретичними постулатами європейського та російського наукового знання найширшого спектру. Йдеться про дослідження, де була представлена теорія дискурсу (зокрібно Е. Бенвеніста, Ю. Габермаса, Р. Барта), методологія дискурс-аналізу (зокрібно М. Фуко, Т. ван Дейка, Ж. Бодрійяра, А. Юберсфельд, Ж. Дерріди) і теорія стилю (зокрібно М. Дворжака, Г. Вьолффліна, В. Воррінгера, творців «формального методу»). Далі — праці сучасних (М. Ільницького, Т. Гундорової, В. Агеєвої, С. Хороба, С. Сімонєка, М. Неврлого, Л. Мороз, М. Шкандрія, В. Панченка) і повернутих з наукового забуття (зокрібно М. Зерова, Є. Ненадкевича, В. Петрова (В. Домонтовича), М. Драй-Хмари) літературознавців, присвячені, зокрема, українській «новій» і модерній драмі та її чільним представникам (І. Франкові, Лесі Українці, В. Винниченкові, О. Олесю).

* * *

З огляду на нечасте використання категорії дискурсу у театрознавчих технологіях і на відсутність адаптованої до потреб науки про театр методології дискурс-аналізу, відтак — неможливість застосувати її повноцінно у досліджах з історії української сценічної культури, вважаємо за необхідне скласти специфікацію понять, на яких надалі базуватиметься авторська концепція дискурсу реалізму в українській театральній культурі зазначеного історичного відтинку.

По-перше, це саме поняття *дискурсу*, що з середини 1950-х увійшло до лексику ряду гуманітарних наук, першочергово тих, чий предмет прямо або опосередковано скерований на вивчення способів функціонування мови, а саме — лінгвістики, семіотики, літературознавства, філософії, соціології, етнології та когнітивної антропології. У цьому широкому ареалі побутування загальновизнаного визначення «дискурсу» наразі не встановлено, однак (погодимось із Патрісом Паві), найближчими до театрознавства є формулювання, запропоновані у 1960-і видатним французьким лінгвістом Емілем Бенвеністом [42]. Це розуміння дискурсу, по-перше, як *організованої та персоніфікованої оповіді*, де є той, хто говорить, і той, хто слухає, по-друге, як *маси текстів, що відтворюють усне мовлення або запозичують з нього різні цілі та засоби*, як-от листування, мемуари, драматургія, дидактичні твори — тексти будь-якого жанру, де є звернення одного суб'єкта до іншого з метою організації висловлювання [42, с. 242]. Безумовно, ці категоріальні означення сьогодні також можуть прислужитися при формулюванні драматургічного дискурсу, тобто у випадку, коли театрознавець має справу з одним або кількома фіксованими текстами.

Проте, мабуть, саме відсутність, сказати б, аксіоматичної дефініції дискурсу сприяла його популярності у широких наукових колах, з кінця XX ст. його активному використанню у наукових царинах, дотичних до мовознавчого «материка».

Водночас отримали новий імпульс до розвитку не лише різноманітні дискурсивні практики, а й власне теорія дискурсу, в якій увиразнилася тенденція інтеграції окремих аспектів дослідження — поза дисциплінарними бар'єрами. Сучасний зміст цієї наукової категорії складають *нетривіальні, нелінійні зв'язки між різними розуміннями, з метою відкоригувати і наново модифікувати традиційні, стали уявлення щодо мови, мовлення, тексту, діалогу, стилю*, врешті-решт — знайти нові корелятивні лінії та структурні зв'язки між більш загальними — культурологічними — поняттями.

На даному етапі історії предмету увиразнилися кілька річищ, де проявилися окремі авторські позиції і склалися національні традиції. Безперечно, насамперед варто звернутися до французької школи дискурсу, представники якої наприкінці минулого століття обґрунтували його системність, дозволивши зосібно П. Серіо запропонувати термін *інтердискурс* як категорію наукової метамови [167, с. 42]. Найсуттєвішою характеристикою інтердискурсу, що уможливило його використання у дослідженнях з історії «великих» стилів (на переконання автора, передовсім романтизму та реалізму), вважаємо відкритість його структури, що дозволяє долучати до неї як нові «правила», так і нові «обмеження», враховуючи право автора на власні прагматичні та ідеологічні установки, затверджувати їх в якості нового сегменту дискурсу, що не руйнує, а, навпаки, відновлює базову систему.

Мабуть, саме тут варто розшифрувати дві категорії з лексики теорії дискурсу, що не лише є дотичними до поняття «інтердискурсу», а й фактично обумовлюють його практику, — це *«правило»* та *«обмеження»*. Під *правилом* розуміємо апіорі визнаний усіма учасниками комунікативної події порядок функціонування дискурсу, під *обмеженням* — індивідуальне (авторське) ідеологічне або практичне утворення, яке відділяє його від тих, що використовуються у полілогічній інтеракції.

Серед теорій дискурсу кінця ХХ ст., що співвідносяться з науковою доктриною французького структуралізму (зокрема зі «школою» Ф. де Соссюра) зазначимо, по-перше, концепцію Ролана Барта, який, посилаючись зокрема на гіпотезу К. Леві-Стросса щодо структуризації культури завдяки здатності розуму до символізації та мовного відтворення об'єктів цього процесу, уподібнив соціальну дійсність (соціальні структури) системі їхніх мовних означень. При цьому, переконувач науковець, науковому пізнанню забезпечена об'єктивність, адже наповнення такого глосарію здійснюється лише на основі колективного договору — аналогу суспільної або культурної комунікації [39].

По-друге, визначення Жаком Деррідою культури будь-якого історичного періоду як суми текстів (інтертекст), що має власний код або шифр. Для його дешифрації провідний теоретик літератури ХХ ст. вважав доцільним використання

методології *деконструкції* (як одного з базових принципів дискурс-аналізу) — інтерпретації та релятивації окремого тексту та окремого поняття — знімаючи при цьому проблему істини, будь-якого кінцевого знання [125].

По-третє, відомою *теорією гіперреальності* Жана Бодрійяра, що, на нашу думку, є найбільш репрезентативною щодо процесу інтерпретацій як дискурсивної практики [52].

До активного використання поняття інтердискурсу у мистецтвознавчих дослідженнях з питань стильової феноменології спонукає також той факт, що наприкінці минулого століття пропозицію П. Серіо активно сприйняли європейські та російські літературознавці, й відтоді воно все частіше слугує еквівалентом термінам «жанр» та «стиль». Найактивніший крок до формування дискурсивних практик у новій науковій царині зробив на початку 1980-х французький культуролог болгарського походження Цветан Тодоров. Посилання на його праці з семіотики й нині знаходимо ледь не у кожній літературознавчій роботі з теорії дискурсу, а його аксіоматична фраза: «У літературознавчих дослідженнях правила, притаманні дискурсу, вивчаються зазвичай у розділі “жанри” (інколи “стили” або “модуси” тощо)», — проклала місток між наукою про мову і наукою про літературу [355, с. 373].

Зазначимо також, що чи не найрезультативніше застосування дискурс-аналізу у літературознавчих дослідженнях припало на кінець минулого століття — час відновлення популярності соціологічного підходу. Тоді, за словами Дж. Пешіо, «стало модним розчиняти соціологію літератури у загальній соціології культури» [272, с. 334]. Цього разу метод був спрямований на дослідження нетекстуальних практик і подій — всупереч у недавньому минулому також аксіоматичному твердженню Ж. Дерріди, що «поза текстом нічого не існує». Оскільки відбувалося своєрідне «відродження» соціологічного методу, з небуття був повернутий його доробок 1920–1930-х, зокрема теорія «літературного побуту» провідного російського «формаліста», опоязівця Б. Ейхенбаума.

Базовий рівень соціологічного дискурс-аналізу в літературознавстві полягає у виході за межі тексту задля відновлення структури суспільного простору, в якому існує конкретний твір, і наступному поверненні до власне тексту. Натомість, Дж. Пешіо у 2000-х, вважаючи, що соціологічний підхід до літератури покликаний виявляти суспільний сенс формальних аспектів літературного тексту (тобто його стилеутворюючих чинників), запропонував складнішу методологічну комбінацію, що включає соціологію, дискурс-аналіз та теорію мистецтва [272, с. 336].

Вочевидь найпосплідовніший виклад теорія дискурсу знайшла у працях Мішеля Фуко 1960–1970-х. Однак, відаючи належне системності та організованості її змісту, обґрунтованості її висновків, маємо уточнити: концепція дискурсу,

оприлюднена видатним французьким культурологом, відповідає не кожному (що й обстоював М. Фуко), але постмодерністському світогляду. Безумовно, слід зважити на такі пріоритети постмодерністського типу раціональності, як заперечення будь-якого тоталітаризму — соціального, технологічного, інформаційного, встановлення знаку рівності між будь-якими формами життя, невизнання лінійності та універсальних форм розвитку історії. Проте водночас абсолютизація формалізованих структур або ж обов'язкова об'єктивація культурних явищ — засадничі принципи структуралізму, сприйняті постмодернізмом, — не лише «децентралізують» людину як суб'єкт культури, але виносять її «за дужки» мистецтвознавчого дослідження, фактично унеможливаючи у сфері театрознавства аналіз живої тканини вистави та механізмів її творення і сприйняття. Тому авторка не бачила сенсу слідувати «букві» теорії дискурсу, розробленій М. Фуко, але вважала за можливе застосувати її провідні ідеї та скористатися з базових категорій.

За основоположною думкою М. Фуко, пріоритетним об'єктом наукового дослідження з використанням методології дискурс-аналізу є позиція того, хто висловлюється, однак, стосовно не самого вислову, але різнорідних і взаємозамінних суб'єктів мовлення та сповідуваної ними ідеології. Таким чином, базовий сенс поняття «дискурс» полягає у визначенні того, кому або чому належить даний тип висловлювання — конкретній соціально-політичній групі або ж епосі, та у визначенні його характеру — мовних, стилістичних, тематичних, ідеологічних його відмінностей. Проте зазвичай М. Фуко розуміє під дискурсом специфічний спосіб вислову певної культури, пропонуючи детермінувати його залежно від конкретної «епісистеми» (в інших перекладах — «епістеми») — «системи всіх відносин, існуючих у дану епоху між різними галузями знань» [289, с. 633]. У працях 1970-х рр., обстоюючи самостійний, креативний та об'єктивний (незалежний від волі окремого суб'єкта) характер дискурсу, науковець залишив йому тільки один тип залежності — від епісистеми, спродукованої суспільно-історичною свідомістю та відповідною ідеологією.

У свою чергу, вільне функціонування дискурсу він обумовлює двома можливостями: перша — «неочевидне» ставлення дослідника культурних феноменів до надбань, так званого, історичного розуму (М. Фуко вкрай скептично ставився до європейської наукової традиції розуміти історію як безперервність часу і сенсу). Друга — це власне «особливість», так званого, культурного розуму «переривати» час та зміст історії. Зважаючи на це, дискурс-аналіз доповнюють дві взаємозалежні аналітики: «генеалогічна» — що вивчає регулярність виникнення дискурсів як дискретних практик, та «критична» — що досліджує «процеси прорідження, а також перегруповання та уніфікації дискурсів» [376, с. 87]. Сукупно вони складають методологічний базис нової наукової території — *архе-*

ології знання, предмет якої — історично детерміновані епісистеми та підлеглі їм дискурси [376, с. 163].

Посилаючись на (він переконаний — іманентну) здатність «особливого» — інтелектуального — розуму («потворної машинки», яка вносить у дискурсивну практику «випадок <...> матеріальність» [376, с. 84]) до «переривання», М. Фуко пропонує фундувати процес осмислення особливостей тої чи іншої цивілізації на принципі «автономного хаосу» — подібного до античного поняття «безмежного», однак, ієрархічно вищого за платонівський «ейдос» або ж піфагорійську «межу», і в якості дослідницьких методів (адекватних дискурсу) застосувати «принцип перевертання», «принцип переривання», «принцип специфічності» [376, с. 28–40].

Окрему працю культуролог присвятив *порядку дискурсу* — поняттю, що фіксує конкретно-історичний стан дискурсивного середовища і уможливає порівняльний аналіз різних дискурсивних практик. Відмежовуючи одну від одної культурні епохи та їхні епісистеми через різну організацію наукових принципів, М. Фуко увиразнює епісистемну домінанту Нового часу — раціоналізм. На його думку, саме раціоналізм сформував особливий спосіб тогочасного пізнання, визначив мислення та духовні настанови доби, вплинув на динаміку утвердження буржуазного суспільства і державотворення, а також — на оформлення нового культурного синтезу, який відобразив новоутворені суспільні структури у зворотному напрямку.

Таким чином, стверджував М. Фуко, зрозумівши спосіб організації епісистеми конкретного історичного відтинку, можна сміливо переходити до вивчення його культурного коду, адже поняття, спродуковані у певний період цивілізаційного розвитку, зрозумілі та прийнятні для суспільства в цілому. «Основоположні коди будь-якої культури, — стверджував науковець, — що керують її мовою, її схемами сприйняття, її формами виразу і відтворення, її обмінами, її цінностями, ієрархією її практик, відразу визначають для кожної людини емпіричні порядки, з якими вона матиме справу і в яких орієнтуватиметься» [377, с. 33].

Водночас, вважаючи «неочевидним» тип мислення будь-якої епохи поза її межами, М. Фуко доводить, що бажання вивчити нібито об'єктивний процес його розвитку є помилкою, і пропонує сучасній науці принципово іншу мету: «Нам би хотілося виявити епістемологічне поле, епістемі, в якій знання, розглянуті поза будь-яким критерієм їхньої раціональної цінності або об'єктивності їхніх форм, стверджують свою позитивність і в такий спосіб виявляють історію, яка не є історією їхнього удосконалення, а радше історією умов їхнього уможливлення» [377, с. 34–35]. За М. Фуко, дискурс — це конфігурація умов, що типологізують культуру окремої епохи як епістемічну структуру. При цьому, він не втомлюється повторювати: кожний історичний дискурс має власні форми і закони,

адже «порядок, на основі якого ми мислимо, має інший спосіб буття, аніж порядок, що був притаманний класичній епосі» [377, с. 35].

Серед багатьох ознак дискурсивної практики М. Фуко насамперед називає «парадоксальний» спосіб її функціонування — її «невидиму, але — неприховану» реальність. «Дискурс завжди вже тут», — переконує культуролог, але для його оприлюднення потрібно провести низку операцій, приміром, «поставити у лапки» кілька традиційних понять, як-от «вплив», «автор», «твір», «ментальність», що через свою «очевидність» створюють викривлений образ нібито безперервного та лінійного розвитку пізнання. Натомість, стверджує М. Фуко, більш вартісним є вивчення «умов можливості», які надає епісистема, та конфігурацій, що детермінують різні форми емпіричного пізнання [377, с. 35]. *Конфігурація* — це елемент (сегмент) дискурсу, здатний самостійно укласти елементарний порядок визначеної сукупності знаків. «У кожній культурі, — зауважував М. Фуко, — між використанням того, що можна назвати упорядкуючими кодами, і роздумами про порядок розташовується сама практика порядку і способи його побутування» [Там само]. Відтак дискурс — «це не розум, який вкладає свій проект у зовнішню форму мови, це не мова як така і, тим паче, не якийсь суб'єкт, що говорить нею, але практика, що має власні форми зчеплення і власні форми послідовності» [376, с. 168]. І попри те, що дискурсивний процес нагадує йому «нестримний, переривчастий, войовничий, а також неупорядкований і погибельний, грандіозний, безкінечний, невідгамлюваний вир» [376, с. 78], М. Фуко вважає його провідним засобом детермінації мислення, що пропонує розуму теми для осмислення і способи їхньої розробки, скеровує пізнання та визначає його науковий результат у ту чи іншу епоху.

Підсумовуючи постструктуралістські (Г. Габермас) та постмодерністські (зокрема Д. Дерріда, Д. Гоулднер, М. Фуко, Дж. Фіске) трактування поняття дискурсу автори праці «Постмодернізм. Енциклопедія» наводять наступне визначення: *дискурс — це вербально артикульована форма об'єктивації змісту свідомості, регульована типом раціональності, домінуючим у тій чи іншій соціокультурній традиції* [277, с. 274]. Подане формулювання, на нашу думку, є з-посеред інших чи не найзмістовнішим. Тому пропонуємо його в якості вихідного для подальшого оформлення дискурсивних практик реалізму в театральній культурі рубежу XIX–XX ст.

Безперечно, у наш час, ведучи мову про застосування категорії дискурсу та методології дискурс-аналізу в інтересах театрознавства, не можна оминати позицію Патріса Паві, висловлену ним зокрема у «Словнику театру» [264]. Щоправда, власною думка науковця стосовно понять «дискурс постави» та «дискурс дійових осіб» [264, с. 106] є лише певною мірою, адже самий термін він розуміє за Л. Геспеном — сучасним французьким неологом — як «висловлюван-

ня з погляду дискурсивного механізму, що є його передумовою», тобто згідно мовознавчої традиції, передусім французької [Там само]. Водночас «аналіз театрального дискурсу», за П. Паві, дорівнює «дослідженню дискурсивних побудов тексту»: сценічного висловлювання та логічних пресупозицій [264, с. 108]. Перша є прерогативою автора драматичного тексту (п'єси або інсценізації), і, твердить науковець, посилаючись на авторитетну думку театального семіолога А. Юберсфельда, визначає собою природу сценічного дискурсу, який є «питанням про статус мовлення: хто з ким говорить? за яких обставин можна говорити» [Там само]. Натомість, розробляти пресупозиції повинен режисер [Там само]. Проте, надавши постановнику відповідні «повноваження», П. Паві одразу ж відбирає у нього свободу діяти на власний розсуд, адже щойно гаданий компонент змісту висловлювання вводиться у спектакль, він стає «невід'ємною частиною одиниці висловлювання» [Там само], отже, має «грати за правилами» мовленевого дискурсу, доповнюючи його (згідно французького лінгвіста О. Дюкро) з метою остаточно «заволодіти слухачем (публікою) <...>, скеровуючи у потрібному напрямі ідейні та естетичні погляди» [Там само].

Ніби заздалегідь розуміючи, що декого з колег по цеху не влаштує завузька сфера функціонування театального дискурсу і особливо — його «розмовність», П. Паві наділяє його здатністю «символічно здійснювати дію» (посилаючись при цьому на британського філософа мови минулого століття Дж. Остіна та французького письменника і теоретика драми XVII ст. абата Ф. д'Обіньяка) [Там само]. Та, мабуть, усвідомлюючи, що знайшов для останнього твердження вкрай «ненадійних» (з театрознавчої точки зору) свідків і стараючись зміцнити дійові позиції дискурсу, додає, що у виставі «промовистими» бувають не лише інтонація і текст, а й декорації, жести, міміка [264, с. 107], тобто вербально неартикульовані чинники.

Однак ці та кілька інших уточнень не відмінюють основного сенсу концепції П. Паві, де дискурс переважно тлумачиться як словесна дія, а його практика обмежена ситуацією процесу висловлювання у конкретній виставі. Тому, ставлячись з повагою зокрема до намагань французького колеги не переносити механічно на сценічний дискурс понять мовознавства, але адаптувати термін та способи його вживання до науки про театр, все ж зазначимо, що, на нашу думку, його наукова позиція належить минулому, перш за все тому, що саме у минулому залишилися лінгвістичні спроби локалізованого позиціонування дискурсу та здійснення мікроаналізу тексту за його допомоги.

Сучасна теорія дискурсу розглядає термін як *комплексну комунікативну подію* (за Т. ван Дейком) — *мовленеву чи письмову, вербальну чи позавербальну, що відбувається між тими, хто говорить або слухає, в процесі комунікативної дії у визначеному часовому, просторовому тощо контексті* [8, с. 41]. Голландський

теоретик дискурсу, чиї праці останніх років присвячені соціальним практикам і насамперед — ідеології, схильний розуміти дискурс у його найабстрактнішому сенсі — стосовно великих історичних періодів, соціальних спільнот та культурних утворень. Саме у таких випадках, вважає Т. ван Дейк, варто говорити про дискурсивні формації та дискурсивні порядки. Як бачимо, найсучасніші теорії дискурсу за основними параметрами природнім чином зіставляються з концепціями М. Фуко 1970-х, надаючи їм логічного завершення.

Отож перед дослідником дискурсивної практики, скажімо, «великого» театрального стилю як комплексної комунікативної події стоять кілька завдань із виявлення її а) комунікативної стратегії, б) історичного тла, в) соціального контексту, г) репрезентативної та моделюючої здатності.

* * *

За часом набуття статусу категорії наукової метамови «стиль» старший за «дискурс» — його перші визначення належать рубежу ХІХ–ХХ ст. Вони пов'язані зі складанням наукового темарію та відповідного понятійного апарату представниками, так званого, «формального методу». Перші основоположні наукові праці (зокрема «Проблеми стилю. Основи історії орнаменту», 1893) належать перу австрійця Алоїза Рігля. Намагаючись побороти надмірну увагу до факту та прагматизм в оцінці мистецького витвору, притаманні науковому позитивізму, він склав нову історіографію образотворчого мистецтва, де зміна стильового вектора, реалізована у «волі до форми» — тобто у позаособистісному волевиявленні, означала іншу мистецьку епоху. Методологія А. Рігля, що поєднала аналіз естетичних парадигм та художньої практики, допомогла йому в наступних працях («Настрій як предмет новоєвропейського мистецтва», 1899; «Пізньоримська художня промисловість», 1901; «Голландський груповий портрет», 1902) розгорнути динамічну панораму художнього життя в його історичному розвитку та визначити особливий ракурс (у категоріях дискурсу — одну з епісистемних домінант) художньої ідеології Новітнього часу — так звану, «інтелектуалізацію естетичного», тобто зміну чуттєвого сприйняття мистецького твору на «оптичне» — орієнтоване на свідому систему цінностей [162, с. 121–137].

Головний науковий здобуток іншого представника віденської «школи» мистецтвознавства Макса Дворжак становить розроблений ним генезис художніх форм. Стверджуючи, що мистецтво є динамічним процесом у рамках окремого стилю, здатним вплинути на духовні орієнтири історичної епохи і трансформувати її провідну форму, науковець вдався до його індуктивного аналізу (праці «Ідеалізм і реалізм у мистецтві нового часу» та «Ідеалізм і натуралізм у готичній скульптурі та живописі»), при цьому, побачивши за історією артефактів історію духу — панівних ідей певної доби.

Таким чином, простір художнього твору мистецтвознавець визначав у категоріях не лише фізики та оптики, а й метафізики. Він наділяв його іманентною здатністю заглибити глядачеве око у неосяжне, де фігурам, звільненим від наслідування дійсності, не заважає тривимірність і вони, втрачаючи предметність, уподібнюються сновидінням (праця «Історія мистецтва як історія духу» [121]). Мабуть, на цьому етапі М. Дворжак наблизився не лише до методологічних засад віденської «школи», а й до «описової психології» В. Дільтея — зокрема до її магистральної ідеї розуміння культури як вмісту об'єктивних свідоцтв життя духу. Мистецтвознавець також погоджувався з теорією німецького колеги щодо здатності психіки індивідуума об'єктивувати культурні цінності, що заклала основи герменевтичного методу [127].

На наукові погляди М. Дворжак 1910-х вплинули події Першої світової війни, додавши його працям яскраво критичних наголосів. Зосередившись на дослідженні, за його словами, «душі мас», він обумовлює художні принципи соціальними суперечностями епохи. Ці умовиводи відбилися у дослідях мистецтва новітнього часу, зокрема у розвідках з теми «експресіонізму». Мистецтвознавець відшукав сліди стилю у роботах великих художників минулого («Про Ель Греко і маньєризм»), гідно оцінивши повернення експресіоністами (зокрема О. Кокошкою) духовності у живопис [162, с. 138–145].

Швейцарському науковцю Генріху Вьолффліну належать кілька основоположних принципів аналізу художнього стилю — праці «Ренесанс та бароко» і «Класичне мистецтво» (їхні російські переклади з'явилися 1912–1913 рр.) представили його концепцію мистецького поступу як історії форми. Зазначимо, що власну теорію Г. Вьолффлін розробляв не на порожньому місці — він, так би мовити, підхопив ідеї, так званого, «римського гуртка», зокрема тезу про «нову реальність» як гармонійну сукупність форм філософа К. Фідлера та ідеї «візуальної свідомості» й «оптичних цінностей», співвіднесених із формою твору, скульптора А. Гільденбрандта. В їхніх наукових розробках молодий швейцарський «формаліст» побачив заманливу перспективу перетворити мистецтвознавчу «есеїстику» на справжню науку, застосовуючи методологію об'єктивації форми, її «математичного» обчислення.

Очевидний вплив філософії позитивізму та сцієнтизму, що обумовив епістему кінця ХІХ ст., спонукав Г. Вьолффліна до визначення загальних і сталих параметрів мистецького витвору та до вивчення закономірностей, що керують розвитком мистецтва. Архітектуру та образотворче мистецтво він обрав за предмет вивчення завдяки максимальній пластичній конкретності їхніх артефактів, а стильові епохи Ренесансу та бароко — завдяки грандіозності їхніх історико-естетичних парадигм.

Поступово науковець дійшов висновку: кожна історична епоха характеризується окремим «методом бачення», що детермінований психічною природою

людини, здатною породжувати зміни у сприйнятті предметного світу, відтак — у формах його відтворення у мистецтві. Таким чином, за Г. Вьолффліном, форма — це іманентний процес, не залежний від волі митця. Звідти походила його знаменита теза про «історію мистецтва без імен».

У наступних працях Г. Вьолффлін сформулював п'ять пар «основних понять» (лінійного та живописного, плоского та глибинного, закритої та відкритої форми, тектонічності та атектонічності, абсолютної та відносної ясності), за допомогою яких описав «методи бачення» різних історичних відтінків.

Зіставляючи дві величні культурні епохи — Ренесанс та бароко, Г. Вьолффлін не розглядав їх як стиль-попередник і стиль-наступник, але протиставив «класичне» мистецтво Ренесансу — «антикласичному» бароковому як два абсолютизовані різні способи художнього мислення, детерміновані принципово відмінним світоглядом. Він заперечував мистецтвознавчу традицію уподібнювати історію мистецтва лінійній процесуальності, коли один «великий» стиль заміщується іншим, і переконував, що розвиток художніх систем має складніший вигляд і що переважна більшість формальних чинників були присутніми в історії мистецтва від її початку у вигляді елементів різних формальних конфігурацій [69].

Проте, вірячи у наукову об'єктивність та ґрунтовність формального методу, Г. Вьолффлін зауважував його продуктивність у випадках, коли йшлося про аналіз мистецької практики історичних періодів, відзначених єдиним «методом бачення», так би мовити, стильовою «монохромністю». «Прекрасним завданням історії мистецтва є збереження живим, принаймні, поняття про єдинообразне бачення, поборення неймовірної плутанини й установка ока на тверде та ясне відношення до баченого», — стверджував він [162, с. 67] і відмовлявся вивчати культуру «поліхромного» ХХ ст. Однак застереження Г. Вьолффліна не стали на заваді його наступникам: розроблений ним формальний метод плідно застосовувався у дослідженнях культури новітньої доби.

Так впродовж 1910-х літературознавець Оскар Вальцель сполучив філософсько-формалістичний метод Г. Вьолффліна із герменевтичною методологією В. Дільтея. Надалі він використав цей методологічний симбіоз, аналізуючи конкретні літературні факти як текстові структури і складаючи історичну класифікацію всесвітньої літератури як процесу переходу від одного «великого» стилю до іншого.

Літературу науковець вважав окремою галуззю людського пізнання, паралельною філософії, формальний метод — єдиним науковим способом художньої репрезентації буття, літературний твір — союзом змісту і форми, що витворюють спільний художній образ, форму твору — чинником, що акумулює його художню єдність. Таким чином, О. Вальцель ледь не першим серед європейських

літературознавців звернув увагу на водночас підпорядкованість та нерозривний зв'язок двох складових стилю [268, с. 17–22].

Відштовхуючись від базових положень формалістичної доктрини Г. Вьолффліна, О. Вальцель оприлюднив власну типологію стилів художньої літератури, складену з трьох частин. До першої він відніс твори «класичної» літератури, чийм матеріалом слугують сталі явища, описані «оформленою» мовою; до другої — твори імпресіоністичного стилю, що торкаються життя лише у миті, коли воно піддається емпіричним дослідом, а чуттєві враження, що виникають при цьому, висловлюють мовою «спокійного руху»; до третьої — твори експресіоністичного стилю, які «вловлюють» мінливий та стрімкий життєвий плін, передаючи сумбурне, неоформлене відчуття навколишнього світу, якому відповідає часом малозрозуміла, складна мова, відзначена переважно піднесеною інтонацією [60].

Формалістичні постулати Г. Вьолффліна та А. Рігля також відбилися в естетичній теорії Вільгельма Воррінгера. Саме в А. Рігля він запозичив вислів «абсолютна воля до мистецтва» (що, у свою чергу, є парафразою шопенгауєрівської «абсолютної волі») — за В. Воррінгером, сила, що спонукає митця до творчого акту [98].

В. Воррінгер розрізняв дві її форми — емпатію та абстракцію, та дав їм таке визначення: *емпатія* — це пристрасне поривання, скероване на об'єкт, аби «придбати» його собі, наділивши емоціями; *абстракція* — це процес позбавлення об'єкту найменшого натяку на життєвість, аби досягнути його за допомогою інтелекту, застиглого у жорстких формулах типового, загального тощо. Науковець стверджував: «Як симпатичний імпульс, імпульс почуття, знаходить сатисфакцію в органічній красі, так абстрактний імпульс знаходить красу в неорганічному, тобто у запереченні будь-якого життя, у кристалізованих формах, — загалом, повсюди, де царюють жорсткі абстрактні закони» [98, с. 117]. Таким чином, місце реальності у концепції В. Воррінгера посів інтелект, а психічне життя людини стало головним способом формування естетичних та етичних цінностей. «Цінність лінії, форми, — доводив він, — міститься у наших очах у цінності біологічній, яку ця лінія або форма має для нас; їхня краса ніщо інше, як наше власне життєве чуття, що ми неясно проектуємо на них» [98, с. 242].

Стан емпатії В. Воррінгер означав як стан єдності людської душі з навколишнім світом, натомість, абстракція була «результатом глибокого сум'яття людського духу перед обличчям зовнішнього світу і з точки зору релігії відповідає трансцендентному уявленню людини про дійсність» [98, с. 250]. «Потреба абстракції лежить в основі будь-якого мистецтва», — заявляв дослідник і вважав, що людина задовольняє цю «потребу» тоді, коли відчуває свою слабкість перед

могутністю богів або втрачає віру у власні можливості та шукає способів уникнути страшною реальності за допомогою абстрактних форм [98, с. 261].

Зазначені наукові положення, які В. Воррінгер вперше оприлюднив 1908 р. у докторській дисертації, сприяли лояльнішому ставленню у мистецтвознавчих колах до авангардної культури. Відтепер вона сприймалася багатьма не як культура тотального нігілізму, але як закономірний художній результат, що має глибоке історичне коріння. Скажімо, німецький експресіонізм — це тривалість того самого містичного пориву, який свого часу викликав до життя готику.

Таким чином, В. Воррінгер впровадив формальний метод, який його попередники використовували, аналізуючи минулі художні епохи, у дослідження культури новітнього часу, чий дискурс має інакший порядок.

Отже у колі вищезазначених мистецтвознавчих ідей рубежу XIX–XX ст. визначились наукові параметри категорії «стиль» та її історіографія. Підсумувавши формулювання, що належать різним науковцям, дамо таке: *стиль — це стала форма художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної чи творчої групи або окремої особистості, яка укладається у динамічну і здатну до змін сукупність конкретно-історичних виявів культури*.

Далі — впродовж XX ст. — по-перше, була унормована категорія «великого» стилю, по-друге, — сформульована традиція бачити мистецький процес не лише як перехід від стилю-попередника до стилю-наступника, але як своєрідне суперництво (і не завжди мирне) між ними. Відтак мистецький твір або епоха виглядають тепер як немонолітна цілісність, у свою чергу, актуалізуючи поняття «латентного дуалізму» і стильової «поліфонії» щодо «поліхромної» культури XX ст.

Окрема гілка формалізму склалася на початку XX ст. у російській гуманітаристиці. Безумовно, сформований зусиллями членів ОПОЯЗу («Общество по изучению поэтического языка») та МЛК («Московский лингвистический кружок»), «формальний метод» містив елементи рецепції європейського формалізму, адже російські науковці так само, як їхні європейські колеги, вступили у полеміку з традиційними лінгвістикою та літературознавством з метою перетворити гуманітарну сферу (за Б. Ейхенбаумом) з «прохідного двору» на методологічно «озброєну» науку з визначеними категоріальним апаратом та історіографією [406, с. 365]. Водночас вони шукали односторонності у цій справі серед визначних російських мовознавців, зокрема, орієнтуючись на вчення І. Бодуена де Куртене про мову як функцію і систему. Переосмислене стосовно літературних явищ, воно дало поштовх доктрині «формальної поетики» Віктора Шкловського, що розглядала твір як «суму прийомів», і «функціональній поетиці» Юрія Тинянова, де твір визначався як «система функціональних одиниць».

Попервах російські формалісти вважають, що лише форма є носієм художньої специфіки, виносячи зміст твору «за дужки» наукового осмислення як «позахудожню» категорію. Проте наприкінці 1910-х це жорстке протиставлення поступово заміщує концепція «змістовної форми», близька до наведеного вище постулату О. Вальцеля. Також поступово «пом'якшується» донедавна жорсткий а-історизм «формального методу», і це призводить до появи нової лінгвістично-літературознавчої концепції історичного зв'язку «всіх зі всіма».

Ми вважаємо, що базові положення «формального методу» не втратили актуальності для сучасної гуманітаристики. Перелічимо насамперед ті, що сприяють точнішому визначенню параметрів естетико-художнього дискурсу Новітнього часу. По-перше, це вимога застосовувати формалістичні методології з неодмінним урахуванням специфічних особливостей «матеріалу» конкретного виду мистецтва — його, так званої, «специфікації» [91, с. 26]. По-друге, це розуміння складного — нелінійного — зв'язку форми і змісту, адже в історії «нова форма з'являється не для того, аби висловити новий зміст, а задля того, аби замінити стару форму, яка вже втратила художність» [91, с. 41]. По-третє, це відмова бачити еволюцію мистецтва «як поступове удосконалення, як прогрес (від романтизму — до реалізму)», наступність — «як мирну передачу спадщини від батька до сина <...>» [Там само] натомість, надання їй вигляду «переривчастої лінії». По-четверте, це усвідомлення того факту, що у кожен літературний епоху одночасно існують та борються між собою різні «школи» і що художня система стилю-«гегемону», який на деякий час перемагає у цьому протистоянні, обов'язково містить елементи, так званих, «молодших» стилів [401, с. 19].

Феноменологія стилю, розроблена російськими формалістами, позначилася на новій типології російської літератури XIX ст., запропонованій зокрема Віктором Виноградовим. Виходячи з того, що «старшою» стильовою лінією цього історичного періоду був реалізм, науковець зазначив кілька «умовно-реалістичних» відгалужень від неї: «художньо-символічний реалізм» (О. Пушкін, М. Гоголь, Ф. Достоевський), «натурний символізм» (зокрема Г. Успенський, М. Пом'яловський), «експресіоністичний реалізм» (А. Чехов і Г. Короленко), — пов'язаних зі «співвідношенням різних мовленевих форм у композиційній єдності художнього твору» та зі зміною «образу автора» [91, с. 280].

Вона ж обумовила «реалістичну» концепцію Романа Якобсона. Розуміючи під реалізмом «течію, яка має на меті щонайближче відбивати дійсність, течію, яка прагне до максимальної правдоподібності», науковець визначив, по-перше, «латентний дуалізм» її буття впродовж XIX ст., коли реалізм спочатку сформувався як окремий мистецький напрям, а потім лишався філософським «підґрунтям» для романтиків і сентименталістів. У XX ст. реалістичне гасло «вірності дійсності» охоче сприйняли «модерністи», зокрема футуристи та експресіоністи, відтак,

різні мистецькі течії, представлені у російській художній культурі першої чверті минулого століття, на думку провідного російського «формаліста», мали спільний «реалістичний» базис та різну формотворчу «надбудову», що й спричинило боротьбу «справжнього» реалізму (неореалізм, натуралізм) з «приближеним» (футуризм, експресіонізм) [407, с. 23–24].

Перш, ніж перейти до останньої категорії з тріади, зупинимось на питанні нелінійного сполучення понять дискурсу та стилю. На нашу думку, вони є рівноправними учасниками комунікативної події, але, при цьому, мають окремі функції: дискурс «відповідає» за ідеологічні (епістемальні) чинники, забезпечуючи логічність та раціональність комунікації, водночас стиль, так би мовити, відбирає, сортує засоби, що утворюють дискурс, інтегрує їх у комунікативний простір, тим самим визначаючи особливий порядок даного дискурсу і відмежовуючи його від інших (подібних).

* * *

Третя категорія, що потребує уточнень, — *реалізм*. Однак цього разу — через повсюдну і тривалу вживаність терміну, яка сьогодні у кожному випадку вимагає його окремого визначення — такого, що співвідноситься із проблематикою конкретного дослідження.

У контексті зрілої культурної традиції, до якої належить проаналізований у монографії період європейського та українського дискурсу стилю, термін набуває концептуального характеру. Це означає, по-перше, свідоме дистанціювання будь-якого об'єкту буття від думки про нього і, по-друге, утвердження в якості ідеологічного чинника реалістичного художнього методу іманентної об'єктивності буття, що конструюється у процесі творення художньої інореальності.

Розуміння реалізму як методології правдивого відображення мистецтвом об'єктивної дійсності дотепер лишається найуживанішим. Свого часу воно спровокувало наукову теорію, згідно якої мистецтво, в разі воно має за надзавдання художнє пізнання життя, об'єктивно містить реалістичне начало, історично змінюються при цьому лише конкретні форми вислову. До речі, це твердження активно постулювала не тільки марксистська естетика і теорія мистецтва [59], хоча кілька наразі неспростовних означень реалістичного стилю (як-от «реалізм вимагає <...> типових характеристик у типових обставинах», або художник-реаліст у своїх творах не лише є літописцем життя, але здійснює стосовно нього «поетичне правосуддя»), належать Ф. Енгельсу. Бажання бачити у реалізмі основну тенденцію світової художньої культури висловлювала демократична російська критика 1860–1870-х, згодом науковці культурно-історичної «школи», віденської «школи» мистецтвознавства (зокрібно М. Дворжак, Г. Лукач).

Проте, на нашу думку, лише у працях представників «формального методу» були методологічно обґрунтовані генезис реалізму та його історична й сучасна художня практика.

Власне, доки культура реалізму становила стильовий mainstream світової літератури та театру, не було створено інших (окрім «формального методу») її теоретичних обґрунтувань феноменологічного характеру. Позатим невизнаний офіційно «формалізм» активно впливав насамперед на дослідників реалістичного мистецтва радянського періоду, особливо позначаючись на їхніх спробах довести безкінечну різноманітність його підходів до дійсності, способів її узагальнення, багатство жанрових форм і прийомів. Впродовж 1980–1990-х мірою того, як в ужиток естетики та мистецтвознавства поверталися наукові доктрини та художній доробок початку століття, у теоретичних працях з питань стилю все частіше можливими і навіть бажаними визнавалися технології, які раніше вважалися «неканонічними» щодо реалістичного письма (як-от гіперболізація, загострення, умовність, фантастичність, гротескове перебільшення «форм самого життя»). У сфері театрознавства це означало звернення до думки очільників режисерського корпусу першої третини століття (зокрібно В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Л. Курбаса) про можливість використання технологій з арсеналу як власне реалістичного, так і «умовного» театру при формуванні новітньої сценічної інореальності.

У цих наукових розвідках з питань стилю кінця минулого століття радянська мистецтвознавча наука йшла пліч-о-пліч з європейською думкою, яка також докладала зусиль, аби «демістифікувати поняття реалізму як безпосереднього живописання реальної дійсності» [264, с. 280]. Це призвело до того, що сучасне мистецтвознавство, по-перше, «вивільнило» реалізм з полону єдиної канонізованої форми (тобто погодилося з думкою «формалістів» про складність цієї художньої системи), по-друге, переглянуло зміст переважної більшості когерентних та корелятивних понять.

Відтак наприкінці ХХ ст. базове визначення реалізму, позбавлене зайвої ідеологічної регламентації та відкориговане відповідно до істотних наукових здобутків теорії стилю, виглядає так: *реалізм — це художня структура, спрямована на відображення дійсності в її конкретно-історичній своєрідності, особистості — в її суспільній детермінованості, суспільства — в багатовимірності стосунків, які його характеризують*. Це формулювання використане у праці з метою встановити регулярні порядки дискурсивної практики реалізму рубежу ХІХ–ХХ ст.

Таким чином, пропоноване дослідження вперше у сучасному українському театрознавстві розглядає національну театральну культуру кінця ХІХ — початку ХХ ст. як регулярну дискурсивну формацію. Цей принцип дозволив під новим

кутом зору та з інших наукових позицій проаналізувати окремий етап становлення реалістичного напрямку, а також визначити і довести його унікальний характер, вивільнивши при цьому з-під ідеологічних нашарувань мистецький доробок як визнаних українських митців, так і тих, кого донедавна примусово втримували на маргінесі наукових інтересів. Сподіваємося, що запропонований підхід уможливить формування некон'юнктурної, амбівалентної, комплексної панорами української сцени зазначеного періоду.

розділ перший

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ПОРЯДОК РЕАЛІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Поява у другій половині XIX ст. в європейському та російському культурному просторах нового стилю — *реалізму* — прямо пов'язана з набуттям буржуазією панівного суспільного статусу. Одним з результатів дотичних до цього процесу демократизації суспільства і збільшення «окультуреної» спільноти за рахунок нових прошарків стало розширення соціальної бази тогочасних літератури і мистецтва.

При цьому, реалізм становив яскраву антитезу донедавна пануючому *романтизму*, досить агресивно ревізуючи його тематично-формотворчі особливості. У цьому сенсі новітність стилю наочно виявляє інший тип героя: він — не титанічна особистість, але типова, пересічна («середня») особа, яка живе не метафізичними устремліннями і не мріями про минуле, але проблемами сьогодення і є часткою соціального та історичного «середовища». Інтерес до сучасності, до «злоби дня» та її максимально адекватне відображення художніми засобами — це один з основоположних векторів реалістичної літератури і, зокрема, її драми. Тому за предмет така література (а за нею театр) обирає пізнання буття в його закономірностях та соціальній детермінованості. Публіцистичність реалістичної прози та драми невіддільна від моралізаторства — ледь не кожний значний митець-реаліст схильний до виразу суспільних ідеалів.

Драматургічний жанр, що найбільше відповідав реалістичному стилю, — це драма, яку тоді розуміли як проміжну ланку між трагедією і комедією. У творчості європейських та російських авторів упродовж другої половини XIX ст. він неодноразово демонстрував естетичну гнучкість,

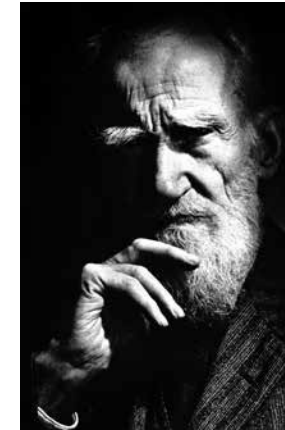
технологічну рухливість і здатність відповідати швидкоплинним запитам нового глядача. Щоправда, європейська реалістична драма зазначеного періоду все ж поступалася прозі та поезії. Безперечно, саме через невисокий естетичний потенціал вона не мала впливу на поступ сценічного мистецтва, який у той час повністю залежав від художніх інтенцій драматичної першооснови.

В Англії 1860-х драматургія Е. Бульвер-Літтона, Т. Робертсона, А. Теннісона, Е. Свінбьюрна обмежена трьома жанрами — «драми для читання», мелодрами та камерної побутової драми. Тут легкість сюжету сполучена із досить банальним моралізаторством і не надто потужним естетизмом. До того ж, тогочасні британські література і театр реалізму існують окремо одне від одного, і якщо англійська проза може похвалитися романами Ч. Діккенса і В. Теккерея (що не мають сценічних версій), то у театральному репертуарі панують імена (зосібно Т. Тейлор, Д. Бусіко), які сьогодні знайомі хіба що спеціалістам з предмету.

Не становили винятку «реалістичні» комедії Оскара Уайльда, щоправда, у випадку «Як важливо бути щирим» або «Ідеального чоловіка», то їхній появі на англійському кону перешкоджали, радше, дошкульна сатиричність та убивче осміювання суспільних вад разом зі скандальною репутацією автора. Також відомо, що символістичні п'єси (і найпопулярнішу з них — «Саломею») О. Уайльда взагалі не призначав для англійської сцени, адже не вважав тодішню режисуру, акторство та публіку гідними їхнього мистецького задуму.

Вкрай несміливі спроби британської сцени відмовитися від академічної традиції (так званого, «вікторіанського стилю») унаочнює театр подружжя Бенкрофт, популярність якого прийшла на 1870–1880-і. Їхні найуспішніші постановки пов'язані з творами В. Шекспіра та Р. Шерідана, із доробку сучасних авторів найбільший успіх мали п'єси Т. Робертсона. Однак, на відміну від інших тогочасних лондонських антрепренерів, Бенкрофти «не намагалися посісти місце “прем'єрів” або “зірок”, ігноруючи решту трупи» [101, с. 285]. Вони турбувалися про ансамбль виконавців, доручали невеликі ролі молодим акторам, а не статистам, готували виставу впродовж п'яти-шести тижнів і докладали зусиль, аби досягти перфектності виконання, ретельно обробляючи окремі деталі, інтонації та жести кожної великої ролі. Окрім того, «відмовляючись від розкішних видовищних ефектів, Бенкрофти домагались простоти і природності в оформленні сцени, рівномірно приділяючи увагу як роботі над словом, так і декораційному оформленню вистави. Вперше на англійській сцені тут можна було побачити цілісне умеблювання кімнати, “павільйон” з масивною (а не намальованою) стелею, зі справжніми вікнами та дверима. Тут залюбки показували публіці різні натуралістичні деталі, що були незвичними для тогочасних лондонських театрів» [Там само].

Відтак стає зрозумілою мало не титанічна боротьба з рутиною англійського кону або з його вельми поміркованою модернізацією, яку наприкінці позами-



Бернард Шоу

нулого століття повів Бернард Шоу, звернувшись по допомогу до «нової» європейської драми, насамперед до творчості Генріка Ібсена. В опублікованій 1891 р. програмній статті «Квінтесенція ібсенізму» він обстоював думку щодо важливої місії театрального мистецтва — розв'язувати суспільні проблеми сучасності — відбиток яких драматург побачив у сюжетах «нової» драми.

Б. Шоу не був самотнім у тих надіях на оновлення англійського кону, що їх він покладав на ібсенівську драматургію. Серед його однодумців — Вільям Арчер, який на початку 1890-х здійснив серію перекладів п'єс визначного норвежця, що буквально здійняли хвилю ібсенівських інсценізацій у лондонських театрах. Упродовж кількох наступних сезонів тут йдуть «Нора» і «Гедда Габлер», «Будівничий Сольнес» і «Росмерсхольм», «Привиди» і «Доктор Штокман», «Жінка з моря» і «Бранд», зробивши їхнього автора найпопулярнішою особою британського літературного світу. Огляди цих вистав з'являються на сторінках усіх першорядних періодичних видань, змушуючи взятися за перо провідних англійських критиків.

Щоправда, англійська сцена та її глядач сприймають або не сприймають драматургію Г. Ібсена доволі поверхово. Приміром, абсолютна більшість її прихильників серед театральних оглядачів після прем'єри «Лялькового дому» у театрі «Novelty» обговорюють лише моральність Нори, називаючи її або «чудовиськом», або «мужчиною у спідниці» (дослівно — «long-haired man» — довговолосим мужчиною), і дискутують з приводу того, чи повернеться вона до чоловіка, не звертаючи уваги на драматургічні новації автора п'єси, зокрема на створений ним новий жіночий тип. Натомість, її супротивники, зайнявши «кругову оборону», ревно охороняють моральні підвалини британського суспільства, які ця драматургія



Генрік Ібсен. Художник Е. Петерсен, 1895

нібито підриває. Так засновник «протиібсенівського» товариства, відомий журналіст К. Скотт прямо пов'язує падіння моралі британського суспільства у «розпусні дев'яності» зі зростаючою популярністю драм Г. Ібсена [9, с. 135].

Чим далі розгорталася полеміка довкола вистав лондонських театрів за ібсенівськими творами, тим ставало очевиднішим: захисників (а їх дедалі більшало серед практиків сцени та критиків) цікавили не так формотворчі інновації, як здатність «нової» (натуралістичної) драми підвищити суспільний статус англійського театру. Зосібно В. Арчер, зіставляючи твори Г. Ібсена із «добре зробленими п'єсами» О. Дюма-сина, досить популярними у тогочасних комерційних лондонських театрах, завважував, що норвезький драматург трактує моральні теми значно глибше, надаючи їм «суспільно-конкретного» характеру, аніж автори французьких мелодрам [4, с. 72].

Варто зазначити, що британську драматургію 1890-х відзначає доволі продуктивна рецепція ідейно-естетичного комплексу драм видатного норвежця. Приміром, ібсенівські мотиви знаходимо у п'єсах Артура Пінеро («Суддя» (1885), «Друга місіс Тенкерей» (1893), «Знаменита місіс Еббсміт» (1895), «Айріс» (1901), «На півдорозі» (1909)). З метою надати сюжетам більшої актуальності та злободенності, автор рясно цитував Г. Ібсена, а характери його літературних героїнь подібні до Нори та Гедди Габлер. Проте вплив французької «добре зроб-

леної п'єси» все ж виявився сильнішим: будуючи сюжет, А. Пінеро кожного разу ніби вибирав, на чому зробити акцент — на динамічній інтризі та цікавій фабулі або ж на психологічній достовірності подій та характерів.

Між тим, творчість А. Пінеро оприявнювала стан очікування змін, в якому перебувала британська театральна спільнота наприкінці позаминулого століття — тогочасна критика старанно вишукувала навіть малопомітні сліди нововведень у його п'єсах. Так В. Арчер побачив тут «живе та правдиве індивідуальне спостереження характеру», назвавши їх «філософськими драмами», що подають широку та узагальнюючу панораму життя [4, с. 39]. З ним погоджувався Г. Джонс, у праці під пафосною назвою «Відродження англійської драми» (1895 р.) згадуючи А. Пінеро як автора справді «правдивих та ширих» п'єс, що знаменують перехід від «старої» до «нової» англійської драми [10, с. 144].

У власних драматичних творах («Справа бунтарки Сьюзен» (1894), «Тріумф філістерів» (1895), «Майкл та його грішний янгол» (1896), «Брехуни» (1897)) Г. Джонс намагався поєднати дві малосумісні традиції — салонної п'єси та натуралістичної драми: соціальну проблематику пов'язати із моралізаторством. Зі свого боку, постановники його п'єс у лондонських театрах теж вводили елементи сценічної «натуральності» у загалом «салонні» вистави, але домагалися лише того, що інтер'єр і костюми персонажів відповідали картинкам модних журналів.

Здається, єдиний серед авторитетних критиків, хто не бачив у А. Пінеро ібсенівського «нащадка», — це Б. Шоу. Він, натомість, гнівався на колегу по перу за те, що той лише «ускладнив вульгарний сюжет чимось на кшталт свіжої думки», вклавши сучасний зміст у застарілу «посудину» мелодрами та «добре зробленої п'єси» [403, с. 147].

У п'єсах самого Б. Шоу 1890-х спочатку ібсенівська тематика, а згодом — мотиви, провідні образи і деякі формотворчі компоненти зазнали істотних трансформацій. Комедію «Серцеїд» автор назвав «трагікомедією з дуже делікатної теми впливу ібсенівських змін у підході до шлюбу і до стосунків між статями у суспільстві, яке більшістю своїх членів взагалі не сприймає Ібсена» [403, с. 351]. Тут місцем дії обраний клуб «ібсеністів», приміщення якого прикрашене бюстом великого норвежця, а комин декорований назвами його драм. Текст п'єси сповнений численними алюзіями найпопулярніших творів Г. Ібсена на тогочасній англійській сцені (насамперед «Ляльковий дім»). Проте важливішим є те, що її стиль відзначений кількома новими формотворчими елементами — відкритим фіналом і дискусійною будовою конфлікту, а її жанр (трагікомедія) також трактований іноваційно — не як довільне поєднання в одному творі трагічних та комічних елементів (Еврипід) і не як трагедія зі щасливим закінченням (П. Корнель), але як драма без позитивного героя.

«Кандіда» Б. Шоу — за визначенням британської критики «сімейно-етична драма у дусі Ібсена» — присвячена наскрізній проблемі натуралізму — темі становища жінки у сім'ї та суспільстві. Цього разу автор вже не просто скористався з Ібсенових ідейно-естетичних здобутків, а й переосмислив провідні ідеології та принципи сюжетотворення його п'єс. По-перше, героїня «Кандіди», сказати б, мужніша за Нору з «Лялькового дому» — вона відпочатку тверезо оцінює ситуацію у родині, жодного дня не живе ілюзіями. По-друге, замість (як-от у драмах Г. Ібсена) зберегти послідовне розгортання сюжету від події до події, Б. Шоу фундував його на парадоксі: свідоме рішення Кандіди залишитися з чоловіком (що можна сприйняти як мелодраматичний happy-end), насправді означає продовження драми, адже після всього, що стається впродовж дії, важко повірити у можливість щирих, не фальшивих стосунків у її родині.

Безумовно, ібсенівська рецепція у драматургії Б. Шоу була такою продуктивною тому, що спиралася на комплексне розуміння ним «новодрамівського» корпусу ідейно-естетичних засад. Полемізуючи на сторінках «Квінтесенції ібсенізму» з гегелівською концепцією конфлікту, автор зокрема зазначав відмову «нової» драми бачити у сюжеті вияв зовнішньої вольової дії та перехід до внутрішньої дії, базованої на динаміці думки та почуттів персонажів. Б. Шоу переконував, що ібсенівські п'єси, у чію структуру драматург «увів дискусію і розширив її права настільки, що, розповсюдившись і увірвавшись у дію, вона остаточно з нею асимілювалася», саме доводять плідність такої — «дискусійної» — побудови сюжету [12, с. 26]. Далі Б. Шоу констатував конкретні (насамперед ідейні) переваги «нової» — «дискусійної» — драми: вона «обговорює проблеми, характери і вчинки, які мають безпосереднє значення саме для глядацької аудиторії», вона показує «нас самих у наших власних ситуаціях», її конфліктна колізія вибудовується «не довкола вульгарних нахилів людини, її жадібності або щедрості, образи чи честоловства, непорозуміння та випадковостей і тому подібного, але довкола зіткнення різних ідеалів» [12, с. 28].

Жанром, що найбільше відповідає інноваційній формотворчій системі, Б. Шоу називав трагікомедію, яка хоч і «заперечує страждання», позбавляючи людину «здатності відкривати сутність життя, пробуджувати думки, виховувати почуття», але «критикує неправдиві побудови інтелекту, а все, що стосується інтелекту, можна вилікувати, якщо людина навчиться мислити краще» [12, с. 11]. Власне, програма реформування британського кону на базі «нової» драми, запропонована Б. Шоу, — це програма інтелектуалізації сцени та глядацької зали.

Тривалість і плідність британського «новодрамівського» дискурсу доводить драматургія визначного англійського прозаїка Джона Голсуорсі. Написані на початку ХХ ст. п'єси («Срібна коробка» (1906), «Боротьба» (1909), «Правосуддя» (1910), «Простак» (1910), «Натовп» (1914), «Старший у родині» (1920)) вивели

на англійський кін пересічних героїв та їхнє повсякденне життя, позаромантичне і позагеройське. Вони спілкуються звичайною мовою, а сюжети драм умисно позбавлені автором найменшої сентиментальності та патетики.

Водночас кожна з п'єс відзначена актуальною суспільною проблематикою: у «Срібній коробці» та «Старшому в родині» обговорюється питання подвійної моралі буржуазного суспільства — чи не найтрадиційніше для «нової» драми; антивоєнна п'єса «Натовп» оповідає історію члена парламенту, який через свої пацифістські переконання конфліктує з громадою та родиною, стаючи ізгоем суспільства, подібно до ібсенівського доктора Штокмана; «Боротьба» піднімає не менш актуальну суспільну проблему початку ХХ ст. — тему класового антагонізму, регулюючись із «Поганими пастирями» О. Мірбо та «Ткачами» Г. Гауптмана.

Соціальні драми Д. Голсуорсі були широко представлені у репертуарі лондонських та провінційних театрів. На думку фахівців з історії англійської сцени, вони активно сприяли «укріпленню сценічного реалізму, вимагаючи від акторів спостереження за сучасним соціальним життям і чіткої соціальної характеристики образів» [101, с. 301].

У свою чергу, труднощі наступного етапу — етапу переходу британської драматургії від натуралізму до модернізму — оприявнює творчість ірландця Шона О'Кейсі. Походячи з суспільних низів, замолоду беручи участь у громадянських зіткненнях, він знаходить там тематику, конфлікти, характери п'єс: 1912 р., приєднавшись до великого страйку транспортників, Ш. О'Кейсі пише першу драму; воюючи у складі ірландської Громадянської армії О'Коноллі під час повстання 1916 р., він створює цикл із трьох п'єс — так звану, «дублінську трилогію» («Тінь стрілка», «Юнона та павич», «Плуг та зірки»), — сюжети яких несуть відбиток тих подій. Місцем дії цих драм стають робочі квартали Дубліна, їхніми персонажами — міська біднота, співчуття автора до понівечених і скривджених обумовлює їхній пафос, а його відраза до показної ходульної революційності, облудної псевдоромантики, безвідповідального фразерства — їхню сатиричність. Трагікомедії Ш. О'Кейсі принесли успіх у масового глядача Abbey Theatre (Театрові Абатства), зробивши їх автора найпопулярнішим національним драматургом початку минулого століття.

Проте співпраця, надзвичайно плідна для обох сторін, раптово припинилася 1928 р., коли один з очільників трупі У.Б. Йітс відмовився від постановки п'єси Ш. О'Кейсі «Срібна чаша», мабуть, невдоволений тим, що у стилістиці твору примхливо поєдналися моральний конфлікт та експресивна реалістичність фронтових сцен із художніми прийомами містерії та символічними текстами з книги пророка Ізекеїля. І хоча тогочасна поетика самого У.Б. Йітса доволі активно змінюється — образи набувають історіософського характеру — його погляди на театральний кін як місце вияву політично-національних тенденцій лишаються

незмінними. Відтак вони суперечать ідейно-естетичній переорієнтації донедавна провідного автора Театру Абатства.

Третій аспект реалістичного дискурсу пов'язаний з виставами британського театру за європейською та англomовною « новою » драмою, зокрема « щепленою » ібсенівськими новаціями. 1891 р. у Лондоні розпочав діяльність The Independent Theatre (Незалежний театр), на кону якого з'являються « Привиди » Г. Ібсена, « Тереза Ракен » Е. Золя, « Нетрі » Б. Шоу, « Страйк у Арлінгфорді » Дж. Мура. Очевидна орієнтація репертуару на сучасну драму (реалістичну та натуралістичну), інноваційні принципи організації трупи і процесу підготовки вистави, швидко набула скандальна репутація, — дозволяють зіставити Незалежний театр із паризьким Вільним театром А. Антуана та берлінською Вільною сценою О. Брама. Але ідейно-естетичні новації британського аналогу виглядають значно поміркованішими, ніж програма сценічних перетворень « вільних » театрів — вона звелася до пропаганди суспільно значущої п'єси.

Так само, як художні керівники відкритого 1904 р. у лондонському передмісті театру « Court » (зосібно Х. Гренвілл-Баркер) могли похвалитися лише тим, що виставляли на його кону всі поспіль п'єси Б. Шоу.

Проте саме реалістична та натуралістична п'єса залишається основою тогочасних організаційних та естетичних інновацій британського театру. Лондонські Незалежний театр і Сценічне товариство, манчестерський Gaiety Theatre, Репертуарні театри у Ліверпулі та Глазго формують естетичний простір, де ідейні та художні принципи суперечать ідеології комерційної сцени. Вони представляють публіці суспільно вагомі сюжети і нових героїв, які існують у « натуралізованому » сценічному середовищі, виглядають, говорять і діють нетрадиційно щодо « вікторіанської » сценічної манери.

Між тим, ще у 1870-х тут поступово набирають силу тенденції, які сумарно визначаються як звернення до парадигми позареалістичного — « умовного » — театру. Вони пов'язані, наприклад, із виставами за драматичними творами визначного англійського неоромантика А. Теннісона на кону театру « Lyceum » Генрі Ірвінга. До речі, увага до улюбленця « вікторіанської » літературної епохи не була поверненням до традиційної театральної культури, але даниною англійському естетизмові, натхненному Д. Раскіним та членами спілки художників — « прерафаелітів » (Д.-Г. Росетті, Е. Бьюрне-Джонс та ін.) і підтриманому критиком В. Патером.

У середині 1890-х ці поодинокі прояви зливаються у досить повноводне річище, в якому модерністична драматургія О. Уайльда рядують з ілюстраціями О. Бердслея, критичним доробком А. Саймонса, що популяризує в Англії французький поетичний символізм, діяльністю журналу « Жовта книга » і Сценічного товариства, чий репертуар базований на неопсихологічній драмі (А. Стріндберг, А. Шніцлер, Ф. Ведекінд, Г. Бар, А. Чехов) та символістичній поезії У. Б. Йітса.

Однак найвагомішим модерним « обмеженням » британського театрального реалізму кінця позаминулого століття стала естетична концепція Едварда Гордона Крега. Його професійні « університети » пов'язані з театром « Lyceum » Г. Ірвінга та Е. Террі. У тих виставах він побачив водночас акторську гру — як на нього, « найбільше з усіх існуючих наближень до ідеального актора, з розумом, керованим натурою », і декораційну живописність, з якою боротиметься надалі, за разом виступаючи проти загального падіння британської театральної культури, усвідомленого ним під час роботи на провінційній англійській сцені.

Художня практика Е. Г. Крега кінця XIX — початку XX ст. демонструвала його бажання комплексної модернізації тогочасного театру. Наприкінці 1899 р. разом із диригентом та органістом М. Шоу він працює над оперою Г. Перселла « Дідона та Еней ». Прем'єра вистави відбулася 17 травня 1900 р. на сцені консерваторії Хемпстеда. На нашу думку, цю роботу слід вважати « першим кроком » на шляху пошуку європейською режисурою нових принципів формування сценічного простору, використання освітлення та акторського існування, що емпіризуватимуть становлення новітньої — модерної — моделі театру.

Відповідні експерименти були продовжені в інших музичних виставах: у « Масці кохання » (з « Історії Діоклетіана ») Г. Перселла, у пасторальній опері « Ацис та Галатея » Г. Генделя, у музичній драмі « Віфлєем » Д. Мура (текст Л. Хаусман). Ці спектаклі пов'язувала спільна художня мета — прагнення до гармонійного об'єднання музики, світла, руху та кольору. Домагаючись зазначеного результату, Г. Крег реалізовує ідею сірих сукон, замінюючи ними традиційні писані декорації. Вони створюють, так званий, « умовний » простір, де яскравими кольоровими плямами виділяються костюми персонажів. До того ж, у цих виставах постановник активно сполучає сцену з глядацькою залю: в « Ацисі та Галатеї » Г. Генделя німфи обмінюються з публікою різноколірними повітряними кульками, у « Віфліємі » Д. Мура режисер та диригент влаштовують (за зразком англійських різдвяних видовищ) урочисту, пишну ходу велелюдної костюмованої масовки через залу на сцену. Так у цих постановках народжується нова концепція Г. Крега — концепція поетичного — « умовного » — театру.

На початку минулого століття ідея реформування сцени, зокрема її простору, настільки сильно полонить Г. Крега, що він шукає будь-якої нагоди, щоб апробувати її на практиці. Приміром, отримавши (завдяки рекомендації графа Г. Кесслера) запрошення до Лессінг-театру на постановку трагедії англійського драматурга XVII ст. Т. Отвея « Врятована Венеція, або Викрита змова », він передовсім наполягає на « умовних » декораціях. І зустрічає різкий спротив апологета натуралізму О. Брама. Їхня суперечка доходить до курйозу: на одній з декорацій Г. Крег крейдою малює двері, у свою чергу, О. Брам на тому ж місці вирізає прямокутний отвір, навішує справжні двері з ручкою, не бажаючи миритися

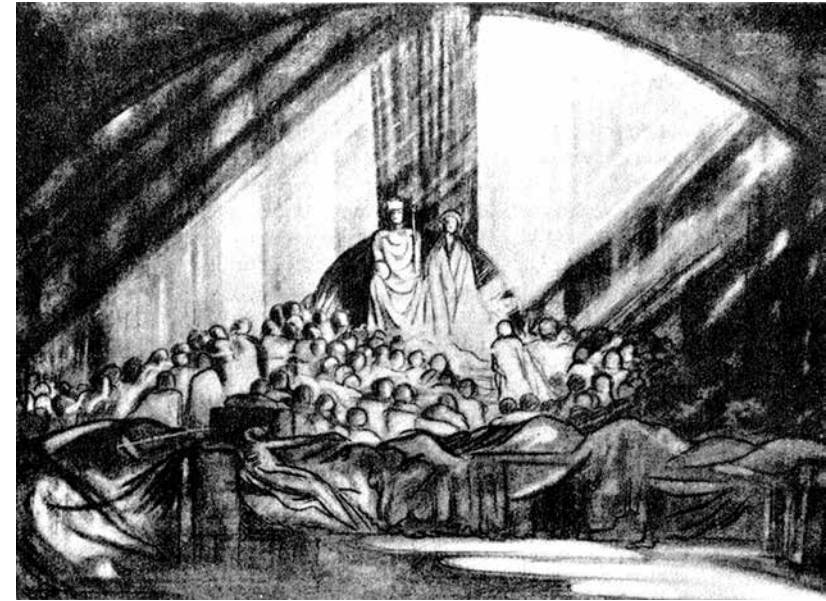
зі сценічними «умовностями» англійського колеги. Обурений таким «свавіллям» очільника театру, Г. Крег зупиняє репетиції й полишає Лессінг-театр.

Щось подібне сталося й у Німецькому театрі М. Рейнгардта, де 1905 р. Г. Крег збирався ставити «Бурю» і «Макбета» В. Шекспіра та «Цезаря і Клеопатру» Б. Шоу (знову нагодився граф Кесслер, у якого в добрих знайомих ходили, мабуть, ледь не всі тогочасні європейські мистецькі знаменитості). Цей глобальний проект так і не побачив світла рампи, щоправда, від нього залишилася серія дивовижних ескізів до п'єси Б. Шоу. Розрив творчих стосунків двох непересічних митців, на перший погляд, здається дивним, особливо, якщо зважити на те, що на початку ХХ ст. М. Рейнгардт у власних виставах залюбки використовував динамічні можливості поворотного кола і домагався пластичності тривимірних декорацій завдяки вибагливій грі світла (приміром, у «Сні літньої ночі» В. Шекспіра). Згідно з неоромантичною концепцією, яка визначала тогочасний «театр М. Рейнгардта», він відмовлявся від натуральної обстановки дії, коли це допомагало створити відповідний настрій, передати внутрішній стан героїв п'єси (як-от у «Привидах» Г. Ібсена, де експресивна монохромна декорація Е. Мунка виявляла трагедію душі, роз'ятреної демонами минулого, що її переживав Освальд С. Моїссі). Проте той ступінь просторової умовності, на який хотів піднятися у гаданих постановках Е. Г. Крег, для німецького режисера був недосяжним.

Також неприйнятним (тепер вже для К. Станіславського) виявився наступний просторовий винахід Г. Крега — рухомі площини, закріплені на шарнірах. Мріючи повернути в театр архітектуру, але водночас відмовляючись від статичних архітектурних модулів «мейнінгенців», він зупиняється на ідеї ширм — рухливих, легких, здатних миттєво — на очах глядача — докорінно змінити конфігурацію сцени, її об'єм. Саме ширми мали формувати образ шекспірівського «Гамлета» у Московському Художньому театрі, куди Е. Г. Крега 1908 р. запросив один з очільників трупі.

Насамперед архітектурний принцип організації простору дії з'єднав у ціле сцену і глядну залу (вертикальні площини, встановлені на кону, продовжували архітектурний об'єм зали), ніби роблячи публіку не тільки спостерігачем, а й співучасником дії. До того ж, світло, падаючи на ширми і відбиваючись від їхньої поверхні, також скеровувало дію у відповідному емоційному напрямі, створювало необхідний настрій.

Однак цим фактично був обмежений вплив Г. Крега на художній результат. Відоме висловлювання режисера щодо спектаклю, який вийшов на глядача 23 грудня 1911 р.: «Вони взяли мої “ширми”, але позбавили виставу моєї душі», — насамперед стосувався концепції головного героя шекспірівського твору. У трагедії принца Данського Г. Крег чув «шепіт вічності», гамлетівське «вічне запитання» він розумів як боротьбу Духа з його матеріальними лабетами, наполя-



Е. Г. Крег. Ескіз до вистави «Гамлет» В. Шекспіра. МХТ. 1908

гав на тому, що «рухи Гамлета мають бути подібними до блискавок, що перерізають сцену». Тобто перетрактовував класичну п'єсу на відверто символістичний лад. Натомість, К. Станіславському, який власне займався роботою з акторами, такий підхід був чужий. Його погляд на провідний характер шекспірівської п'єси теж відлунював сучасними мотивами: Гамлет — В. Качалов походив на інтелігента рубежу століть — людину розумну, допитливу, рефлексуючу. Але Г. Крегу він здався «занадто розумним, занадто вдумливим».

А щодо того, що зіграні у зазначеній манері персонажі жодним чином не вписувались в «умовний» простір крегівського «Гамлета», то, здається, К. Станіславський цією проблемою не особливо й переймався. Власне, еклектизм був притаманний ледь не кожній «модерній» виставі МХТ.

Подальші експерименти зі сценічним простором Е. Г. Крег переносить у суто теоретичну площину, викладаючи ідеї реформованої сцени у редактованому ним часописі «Маска» та кількох книгах («The art of the Theatre», «On the art of the Theatre», «Towards a new Theatre», «The Theatre Advancing», «Books and Theaters» тощо). Поступово вони оформлюються у концепцію «монументального театру», філософська основа якої була близькою до «неокантіанства», ідеологія — до форми «чистого мистецтва», а основоположним естетичним вектором стали пошуки гармонійної форми, що відповідає змісту «невидимого світу», заснованого на

«вічних» принципах буття. Послідовно відмовляючись від міметичної моделі сценічного видовища, режисер обґрунтовує власну позареалістичну сценічну формацію, насамперед формулюючи інші закони її простору, сконструйованого як система абстрактних безкінечних вертикалей, сегментованих архітектурними модулями (сходи, колони, площадки різної висоти тощо). В його роздумах ототожнюються поняття «умовність» та «театральність», і Крегові стають непотрібними завіса, пласка поверхня сцени, звичне світло рампи та традиційне акторство.

Поряд з неменшою категоричністю він заперечує примат драматургії над сценічною інореальністю, наділяє постановника правом реалізовувати власний, не обмежений ані текстом, ані попередніми законами формування драматичної дії задум, ставить його на чільне місце, яке до того посідав всевладний драматург.

Очевидно, що найсерйознішою перешкодою на шляху досягнення естетичних висот «монументального театру» був актор «старої» сцени, чиї технології втілення образу Е. Г. Крега не влаштовували через те, що весь рухомий апарат виконавця повністю залежав від «емоційних поривань». Відтак колишній актор «мав піти», поступившись місцем «зверхмаріонетці», мистецтво якої уподібнювалося монументальному виразу «маски», що її генезис він виводив зі сценічної культури давнього Сходу, Греції та Середньовіччя.

Реформаторські ідеї Е. Г. Крега, які він оприлюднюватиме до кінця 1920-х, надалі «відлунюватимуть» у діяльності багатьох європейських режисерів. Насамперед їхня продуктивна рецепція унаочниться у сценічних концепціях європейського експресіонізму та конструктивізму — панівних театральних стилів 1920-х, що являють собою (поряд із символізмом) модерністичні «обмеження» у реалістично-му інтердискурсі першої половини минулого століття.

* * *

На відміну від «величної» драматургії класицизму та романтизму французький драматургічний реалізм виявляє себе у трьох «легких» жанрах, щоправда, вони набувають неабиякої популярності на кону, так званих, театрів паризьких бульварів. Насамперед йдеться про оперету (зокібно Ж. Оффенбаха), далі — про водевіль і фарс, які не тільки розважають, але висміюють і повчають. Поруч з ними з'являється «добре зроблена п'єса» О. Дюма-сина, В. Сарду, Е. Ожьє, Е. Скриба та Е. Легуве — архітектонічно довершена, поліжанрова (одночасне використання прийомів з арсеналу мелодрами, драми, комедії, фарсу), сповнена цікавих сюжетів з яскравою інтригою та типізованих постатей. У суспільній свідомості вона укорінює моральні тези у формі, доступній поверховому сприйняттю, і розпинається на тему загальної суспільної зіпсутості. Тим не менше, саме з «добре зробленою» п'єсою Ф. Сарсе — один із провідних паризьких критиків — пов'язував тогочасний «розквіт» французького театру.

Його найстійкішим опонентом виявився Еміль Золя — відомий у той час як критик, публіцист та автор перших «натуралістичних» романів. Упродовж 1876–1880 рр. на сторінках «Суспільного блага» та «Вольтера» він розкритикував тогочасний французький театр, який, на його думку, «є виразом занепаду, він втратив усі сильні якості генія і рятується тільки за допомогою вправних ремісничих прийомів» [154, 24, с. 337]. Насамперед Е. Золя висунув претензії до епігонів «старих» стилів — класицизму та романтизму, яких він ганив за абстрактне зображення людини та «страхотливо перебільшене зображення реальності» [154, 24, с. 339–340]. Коментуючи передмову В. Гюго до драми «Кромвель», що у 1830-х стала маніфестом драматургічного романтизму, він заперечив суспільну та естетичну значимість «трагедії сильних характерів і великих почуттів» і поставив її авторові риторичне запитання: «Невже ваш аналітичний метод, ваша потреба в істині, копітка вивчення людських документів, невже все це зводиться до смішного і чудового?!» [154, 24, с. 331].

Аби науково обґрунтувати «неактуальність» класицизму та романтизму для сучасної літератури і театру, Е. Золя скористався з ідей Іполита Тена — визнаного глави культурно-історичної «школи». У свою чергу, І. Тен вибудовував власну мистецтвознавчу методологію, фундовану на принципі детермінації художньої творчості суспільною психологією народу на конкретному етапі його розвитку, згідно з позитивістською соціологією О. Конта. «Мистецтва з'являються та зникають, — стверджував дослідник, — одночасно з конкретними течіями зі сфери думок і норів, з якими вони пов'язані» [359, с. 79–86].

Варто нагадати, що деякі з лекцій про італійський та нідерландський живопис, котрі І. Тен читав впродовж шести років (1864–1869) у паризькій Школі образотворчого мистецтва, торкалися питань стилю. Науковець вважав, що особливості окремого стилю залежать від тріади умов: національного «темпераменту», «середовища» та історичного «моменту». Таким чином, мистецький поступ він пов'язував із суспільною еволюцією, а мету науки про мистецтво бачив у «констатації» законів соціально-естетичної взаємообумовленості [Там само].

Слідом за Теном, Е. Золя вказував на конкретно-історичні умови, які свого часу сприяли появі французької класицистичної трагедії та драми романтизму. Натомість, їхня зміна наприкінці XIX ст. призвела до «агонії» класицистичної трагедії та «занепаду» романтичної драми. Щоправда, так звані, «салонні» п'єси Е. Золя вважав взагалі «нікчемними», адже «вони претендують на те, аби проповідувати куцу мораль, замість того, щоб бути справді людськими», і демонструють зі сцени лише «струхлявілих старих, коханців, які зневажають гроші, синів, які оплакують батьківське шахрайство, і силу-силенну резонерів, які пропонують квінтесенцію моралі й навчають прекрасним почуттям» [154, 24, с. 367].

Проте Е. Золя не лише заперечує драму попередньої доби, а й оприлюднює програму тематичного оновлення сучасної французької п'єси. При цьому, ключове ідеологічне гасло звучить дещо несподівано — «Назад — до класиків!». Однак, наполягаючи на продовженні «справи Дідро і Мольєра», Е. Золя не повертає французький театр у минуле, але закликає наслідувати гідний приклад — шукати «у справжньому житті живу комедію та істинну драму сучасного суспільства» [154, 24, с. 356]. Наступний постулат стосується інших принципів створення сценічного характеру — Е. Золя хотів би побачити на кону «реального героя, науково дослідженого, реально існуючого та діючого» [154, 24, с. 354]. «Я уявляю собі сучасну п'єсу такою: високий і простий сюжет, що розвивається тільки на основі логічного аналізу пристрастей і характерів», — заявляє він [154, 25, с. 367].

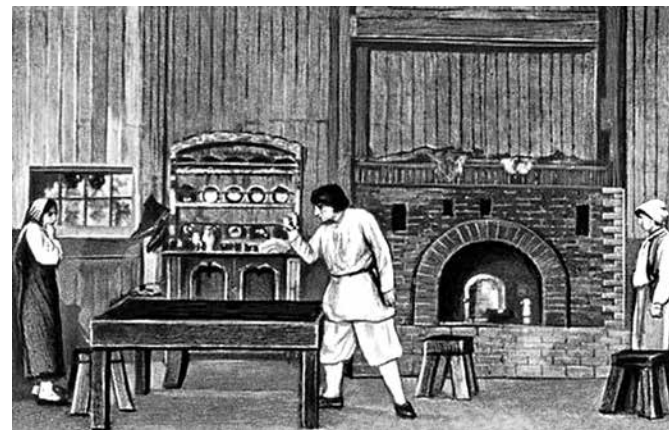
Власне, аналізу характерів Е. Золя підпорядковує інші компоненти драматичної структури. «Я знаю тепер, наскільки необхідною є дія, однак, її потрібно, на мою думку <...> застосовувати лише для малювання персонажів. Те саме із зображенням середовища, яке має бути відтворене з точністю і добре охарактеризоване, але тільки задля того, аби пояснити та доповнити фігури, що рухаються у ньому» [154, 25, с. 367].

Новітні художня ідеологія та естетика потрібні Е. Золя для утвердження театру нового типу. Його головною особою він вважає актора, від якого вимагає «переживати, а не грати п'єсу», не уподібнюючись виконавцям «старої» сценічної «школи», які «не ходять, не говорять, не хекають так, як вони це роблять у повсякденному житті <...>», але «удають», «декламують» і намагаються «досягти особистого успіху, не турбуючись про ансамбль» [154, 25, с. 164].

Також немалі йому пишні декорації, в яких традиційно грали феєрії та мелодрами у театрах паризьких бульварів, що лише «засліплюють публіку». На думку Е. Золя, обстава дії — «правдиве середовище» — має допомагати акторові повніше «переживати» сюжет п'єси.

Варто наголосити, що послідовний «натураліст» Е. Золя добре усвідомлював — існує межа «натуралізації», яку театр не повинен переступати. Він заперечує на кону «справжні» дерева і будинки, освітлені «сонцем», знову й знову наголошуючи на допоміжній ролі сценічного середовища: «реальні декорації слугують тому, щоб зробити людину реальнішою, щоб розташувати її перед глядачем у притаманному їй середовищі. Поза цими умовами я мало ціную всі хитрощі декорацій, яким місце лише у феєрії», — твердить письменник, виступаючи також проти перетворення вистави на модне дефіле, адже «істинність костюмів неможлива поза істинністю декорацій, дикції, самих п'єс» [154, 25, с. 176].

Утім, всупереч інноваціям Е. Золя-теоретика, його власна драматургія зазнала цілковитого краху на паризькому кону. Виняток становила лише авторська інсценізація роману «Тереза Ракен», яка входила до репертуару мало не кожної «но-



А. Толстой «Влада темряви». Вільний театр. 1887

вої» європейської сцени, зробивши «зіркою» цієї сцени зосібно Елеонору Дузе. Проте в останній третині позаминулого століття деякі з романів Е. Золя були інсценізовані В. Бюснаком та О. Гастіно, і «якщо взяти до уваги, що водночас на сцені паризьких театрів ставились інсценівки романів братів Гонкур, А. Доде та новел Г. де Мопассана, то у такий спосіб ми зазначимо характерне явище французького театрального життя 1880-х років: художні твори прозової літератури широким потоком проникають на театральний кін, несучи із собою нові образи «натуралістичного» роману і висуваючи перед акторами нові завдання сценічного трактування» [101, с. 66].

На прем'єрному показі вистави «Засідка» (за однойменним романом Е. Золя) французьку критику вразить «натуральний» вигляд сценічного середовища і природність гри акторів. А їхнє глузування зі «справжньої пари», що валила з діжок з окропом у сцені в пральні, відразу до «лікарняного видовища», яке являла собою сцена смерті Купо, не приховують їхню непідробну цікавість до видовища, що нібито «ображало добрий смак». 1888 р. цензурна заборона спектаклю за іншим романом Е. Золя — «Жерміналь» — у театрі «Шатле» здійняла гучну полеміку критиків та практиків французького театру, продемонструвавши ідейну зрілість значної частини театральної спільноти і готовність французької сцени відображати, так звані, «класові питання», які сам Е. Золя пророче вважав «найважливішими для ХХ століття».

«Нова» європейська проза та драма — підвалина репертуару Вільного театру, заснованого 1887 р. у Парижі Андре Антуаном. У «Щоденниках директора театру» — спогадах, написаних на схилі віку, — А. Антуан назве «найбільшою радістю свого життя» те, що «служив ідеям Золя як хороший солдат»,

а І. Тена визнає тією людиною, якій він завдячує найбільше [34, с. 76]. На афіші Вільного театру з кінця 1880-х до середини 1890-х з'являються «Влада темряви» А. Толстого, «Нахлібник» І. Тургенєва, «Привиди» та «Дика качка» Г. Ібсена, «Ткачі» Г. Гауптмана, «Банкрутство» Б. Бьорнсона, «Графиня Юлія» А. Стріндберга, «Агасфер» Г. Гейерманса, представляючи паризькій публіці та критиці не лише нові драматичні сюжети, а й новітні засоби їхнього сценічного втілення. Скажімо, спектакль «Влада темряви» за п'єсою А. Толстого (між іншим, автори «салонної» драми ставили під сумнів її драматургічну вартість), показаний 1888 р., мав справжній успіх у глядача, а маститі рецензенти щиро хвалили виставу, де не було «опереткових прикрас», «мішури і фальші», а були костюми і декорації, «запозичені з повсякденного російського побуту» [101, с. 69].

А. Антуан першим познайомив паризькій театральний загал із драматургією Г. Ібсена, не злякавшись скандалу, що його «Ляльковий дім» та «Привиди» здійснювали у Лондоні. Ібсенівські вистави не отримали того ж визнання, що й «російські» у репертуарі Вільного театру, але посіли окреме місце в Антуановій програмі ідейно-естетичного оновлення французького кону.

Стверджуючи, що «Ткачі» Г. Гауптмана — це «шедевр соціального театру», А. Антуан доклав неабияких зусиль, аби отримати цензурний дозвіл на постановку (щоправда, для обмеженого глядачевого кола). Спектакль відзначався естетичною цілісністю, монолітним «звучанням» усіх художніх складників і впливом на публіку. Постановник згадував, що «ілюзія страху» у сцені погрому будинку фабриканта змусила декого з глядачів зірватися з місць, а епізод смерті старого Хільзе закінчувався під аплодисменти [34, с. 84].

«Натуралістичний» характер перших сезонів Вільного театру унаочнює співпраця А. Антуана з «меданцями» — групою молодих послідовників Е. Золя (Ж. Жюльєн, П. Алексіс, А. Еннік, А. Сеар, Г. де Мопассан, Ж. Гюїсманс). Відповідно до тези Е. Золя, що літературний твір — це відображення «шматку життя», Ж. Жюльєн стверджував, що п'єса також є «виризом із життя», і пропонував задля досягнення максимальної «життєвості» у спектаклі відділити сцену від зали «четвертою стіною» — «прозорою» для глядача та «непроникною» для актора, який поводитиметься на сцені, ніби удома, не звертаючи уваги на реакції публіки.

Заходившись реалізовувати цю програму, А. Антуан переймається, аби актори на сцені поводитися природно, замінили декламацію на «співбесіду», піднесений тон — на повсякденне мовлення з його скоромовкою і звичними мовними зворотами, припинили «грати на публіку», «забувши» про неї. Він скасовує у трупі Вільного театру застарілий розподіл на сценічні ампула, вірячи, що його актори у будь-якій ролі виглядатимуть, як «жива істота в її змінах та різноманітності».

Рецензенти вистав Вільного театру високо оцінювали образи з п'єс А. Толстого та Г. Ібсена, створені самим А. Антуаном, і відзначали мізансценічні новації



Ріхард Вагнер

Антуана-режисера: «гру спиною» — коли актори сиділи, відвернувшись від публіки, різномірні світлові ефекти, створення «живописного» сценічного середовища. В. Сарсе сформулював їхнє спрямування: від «грубого» натуралізму «М'ясників» (1888) до «ефектів імпресіонізму» у спектаклях 1890-х.

Щоправда, час від часу вистави за п'єсами «меданців» грішили ультра-натуралізмом. Приміром, спектаклі за творами О. Метеньє критика звинувачувала в естетизації суспільного «дна», а виставу «Кінець Люсі Пеллегрен» (інсценізація повісті П. Алексіса) — у порнографії.

Ніби опонуючи цим закидам, А. Антуан інсценізує поетичні твори «парнасців» та неоромантиків (Т. де Банвіля, К. Мендеса, Е. Бержера), підтвердивши «ліберальний еклектизм» репертуарної політики Вільного театру — готовність надати «притулок» драматургічним творам будь-якого напрямку, аби їх відзначала стилістична новизна, і намагаючись у такий спосіб йти за часом, де вже відчувався подих «великого проекту» — модерну (за визначенням Ж.-Ф. Ліотара) [200].

1885 р. у Парижі починає виходити «La Revue wagnerienne» («Вагнерівський огляд»). До складу редакційної колегії входять Е. Дюжарден, Е. Бурж, В. де Ліль-Адан, С. Малларме, П. Верлен, Ж. Лафорг, Ж. Морсас, П. Верхарн, Ф. Вьелле-Гріффен, А. де Реньє, М. Метерлінк, художники А. Фантен-Латур, П.-О. Ренуар, композитори Е. Шабріє, Е. Шоссон, В. д'Енді, П. Дюка. Задекларована мета часопису полягала у популяризації на території Франції музичного та теоретичного доробку Ріхарда Вагнера. Проте «La Revue wagnerienne» сприяв не лише все-європейській моді на Вагнера та «вагнерізм», а й кристалізації концепції нового художнього напрямку — символізму.

Адже розповсюдження мистецьких ідей Р. Вагнера у Франції почалося ще у 1860-х завдяки плідним зусиллям тих, кого за чверть століття назвуть «протосимволістами». Вони — єдині, хто тоді підтримував концертне виконання «Летючого Голландця», «Лоенгіна» і «Тристана та Ізольти» і врятував від повного провалу постановку «Тангейзера» у паризькій Grand-Opera.

Водночас праці М. Шанфлері, К. Мендеса, Ш. Бодлера присвячуються комплексному аналізу музичного доробку Р. Вагнера. Так М. Шанфлері («Ріхард Вагнер», 1860), назвавши провідною особливістю вагнерівської музики її спрямування на вислів почуттів, а не на їхнє зображення, у такий спосіб протиставив їй і реалізму і романтизму, закликаючи французьких композиторів навчатися у німецького колеги «мистецтву майбутнього».

Зі сторінок бодлерівського есе «Ріхард Вагнер і “Тангейзер” у Парижі» (1861) звучало захоплення вагнерівською ідеєю «тотального твору» і готовність визнати початок нової ери — ери музики, чиє мистецтво відтепер візьме на себе функцію поезії виражати будь-яке почуття і будь-який душевний стан, нарешті втихомиривши «хаос пристрасті, що б’ється у смертних муках» [310, с. 242].

К. Мендес («Творчість Вагнера у Франції», 1869), високо оцінивши новаторську сміливість німецького композитора, бачив її насамперед у гармонізації поезії та музики, що вела до «цілісності театральної вистави». І, зі свого боку, пропонував «високим та світлим умам» Франції, які бажають, аби на національний кін вийшла «музична драма», пройти вишкіл у Р. Вагнера [310, с. 240].

Оперна творчість Р. Вагнера та її сценічні інтерпретації довгий час слугуватимуть засобом апробації ідей франкомовного символізму. Приміром, 1869 р. Т. Готьє, В. де Ліль-Адан і К. Мендес, прослухавши у Мюнхенській опері вагнерівських «Тристана» та «Золото Рейну», за свідомством останнього, остаточно переконалися, що у виставах знайшли якнайповніше втілення їхні спільні естетичні принципи.

Вочевидь серед багатьох ідейно-естетичних інновацій Р. Вагнера французьких протосимволістів більше за інші цікавила ідея «тотальної естетизації» життя — «запліднення» мистецтвом всіх проявів суспільного буття. Натомість, вагнерівський мистецький синтез вони сприймають радше дискусійно. Так Е. Шюре у статті «Музична драма», вважаючи вагнерівський союз музики та поезії «обмеженим», пропонував перетворити дует на тріо, додавши до нього танець, у такий спосіб відтворивши на кону «театру мрії» єдність трьох античних муз. Т. де Візев докоряв композиторів за зневагу до живопису, Р. де Гурмон та Ш. Моріс не визнавали вагнерівської рівноправності музики та поезії, С. Малларме, вбачаючи у театрі аналог «універсального світу», пропонував «скріпити» поезією союз інших муз [375, с. 311–323].

Два десятиліття потому на сторінках «Вагнерівського огляду» критичне ставлення символістів до театральних ідей Р. Вагнера залишилося незмінним,

до того ж, практика театру в Байреїті додала їм нових аргументів. Приміром, С. Малларме, вважав неприйнятними «розкішні» декорації тамтешніх вистав, наполягаючи на тому, що оформлення має бути «умовним» та «аскетичним», щоб зосередити увагу глядача на непізнаних, «трансцендентних» глибинах поетичного змісту. «Поетичному мовленню», на думку С. Малларме, заважало також «реалістичне» акторське виконання.

Проте серед мистецьких ідей французького символізму 1890-х були й безпосередньо інспіровані вагнерівськими новаціями у сфері драми та театру. Скажімо, «Кільце Нібелунга» підштовхнуло Е. Дюжардена до написання і постановки власної діалогії «Легенда про Антонію» (1891–93). С. Пеладен відкрив салон «Ордену Троянди та католицького Хреста», де щовівторка ставилися, так звані, «вагнерії» («Вавилон», «Едіп та сфінкс», «Семіраміда», «Прометеїда»). Між іншим, С. Малларме наводив їх як приклад символістичного спектаклю — з «аскетичним» оформленням, увагою до поезії та з музикою, що заповнювала «паузи у дії», створюючи та підтримуючи «відповідний настрій» [310, с. 243].

Всеєвропейський характер «вагнерізму» доводять розробки Адольфа Аппія, зафіксовані ним у теоретичних працях «Сценічне втілення вагнерівської драми» (1892), «Музика та її сценічне втілення» (1895–97). Тут він формулює відмінні від традиційних принципи образотворення, натхненні, за його зізнанням, творчістю німецького композитора.

Безпосередній поштовх його технологічним пропозиціям дають враження від постановок музичних драм Р. Вагнера «Парсифаль» і «Тристан та Ізольт», які він побачив на кону театру в Байреїті. Обурений кричущими суперечностями між тим, що він почув у музиці улюбленого композитора, та візуальним боком вистави, А. Аппія декларує ідею «музичного простору», відповідно до якої побудова театральної дії має бути тотожною побудові музичного твору. Переконалий, що час «висловлюється» у просторі через рух, а простір, у свою чергу, «висловлюється» у часі через різні довжини, що диктують інтенсивність руху, А. Аппія ставить перед собою як перед художником завдання організувати простір сцени (передусім її підлогу) так, щоб максимально динамізувати й ритмізувати рух актора. При цьому, розуміючи, що об’ємній фігурі виконавця потрібний тривимірний простір, А. Аппія «звільняє» сцену від традиційного живопису. Серед засобів виразності на чільне місце він ставить світло, здатне не лише освітлювати окремі частини декорації, а й виявляти об’єми, створювати складну світлотінь, породжуючи видіння, що трансформуються залежно від змін у музично-драматичній дії вистави, і підкреслювати пластику актора, аби допомогти йому висловити «внутрішню сутність» — ідею, закладену в музичну партитуру.

Перші ескізи А. Аппія, створені у 1890-х до вистав за вагнерівськими операми «Золото Рейну» та «Валькірії», насамперед унаочнювали ідейно-естетичну

спадковість символізму щодо романтизму — там були присутні елементи обох художніх систем. Аппієве сценічне середовище вагнерівських музичних драм мало улюблений романтиками «локальний колорит» і водночас оперувало прадавнім, доісторичним відчуттям часу і середовища, характерним для символізму. Цей, ніби первісний, образ щойнонародженого світу художник формував як низку природних вертикалей — гір, скель, бескидів, застиглих шматків вулканічної породи, скупчень пілонів-сталактитів, що тримали на собі кам'яну важкість склепінь. Обраним монументальним формам якнайкраще пасувало особливе освітлення сцени, де максимально яскраве світло, пройшовши крізь складну гамму напівтонів, поступово тьмяніло, гасло аж до повної темряви.

Пізніше в ескізах А. Аппія з'явилися більш «олюднені» архітектурні форми: кубообразні пілони, що обрамляли площі, мощені рівними прямокутними плитами, різновисокі майданчики, сходи, чий урочистий ритм становив ритмічну основу сценічного середовища. У цьому, відкритому світлу, монументальному просторі режисер розраховував на епічно укрупнений ритмізований рух персонажів, на широке і вільне звучання їхніх голосів, на підкреслено увиразнену пластику, задумуючи декораційні модулі як своєрідні п'єдестали для виразної подачі актора. Щоправда, побачити естетичні переваги цього просторового рішення можна буде лише 1903 р., коли за ескізами А. Аппія у Парижі здійсняться постановки уривків із симфонічної музики Р. Шумана до поеми Дж. Г. Байрона «Манфред» і з опери Дж. Бізе «Кармен».

Ці ідеї отримали доволі комплексне застосування завдяки Е. Жак-Далькрозу — засновнику Інституту ритмічної гімнастики у містечку Хеллерау, поблизу Дрездена. Познайомившись з його практикою 1906 р., А. Аппія зацікавився тамтешньою методологією вислову музики за допомоги партитури пластичних рухів і 1909 р. намалював серію ескізів під загальною назвою «Ритмічний простір», запропонувавши Е. Жак-Далькрозу різні способи ритмічної організації сценічного середовища. Цього разу в архітектурі переважали чіткі геометричні форми (широкі різновисокі майданчики з'єднували спадисті марші сходів, пандусів і т. ін.), можливо, навіяні ідеями давньоєгипетської та давньогрецької класики. Одним із варіантів їхньої сценічної реалізації стала конструкція, споруджена 1911 р. для вистави «Орфей та Евридіка» К. Глюка.

Співробітництво А. Аппія та Е. Жак-Далькроза продовжилось у рамках театрального фестивалю у Швейцарії, де 1914 р. вони влаштували грандіозне святкове видовище, й у женецькому інституті, де 1920 р. був поставлений сюжет «Луна і Нарцис».

Проте постановочні ідеї А. Аппія щодо драм Р. Вагнера будуть реалізовані лише у 1920-х: 1923 р. А. Тосканіні замовить художнику ескізи, за якими у театрі «La Scala» він здійснить постановку опери «Тристан та Ізольда»; 1925 р. у теат-

рі м. Базель О. Вальтерлін втілить вагнерівські «Золото Рейну» та «Валькірії» за малюнками і планами швейцарського художника.

Попри локальне застосування і недостатню обізнаність європейської театральної спільноти з теоретичними розробками А. Аппія, вони ніби самі собою рефлектували у сценічних новаціях М. Рейнгардта, Ж. Копо, Ж. Пітоєва, Вс. Мейерхольда, О. Таїрова та ін., доводячи, що їхній автор перебував, так би мовити, на вістрі тогочасних ідейно-естетичних пошуків.

На початку XX ст. ідеї «вагнерізму» своєрідним чином позначилися на творчості Theatre d'Art (Театру мистецтва), заснованому в Парижі Жаком Руше. Впродовж трьох років (1910–1913) на його кону ведуться пошуки «синтетичного театру», де, сказати б, чільні місця нарівно розподілені між актором, художником та композитором. Відповідно репертуар Театру мистецтв побазований на драматургії різних жанрів, а спектаклі за творами Б. Шоу, Ж.-Б. Мольєра та М. Сервантеса рядують з постановками опер В.-А. Моцарта, К. Монтеверді, Ж.-Ф. Рамо, Ж. Оффенбаха, М. Равеля, Г. Форте та ін.

Естетична програма Theatre d'Art полягала у створенні на кону «стилізованої дійсності», де декорації художників М. Детома, Ж. Дрези та Р. Піо були покликані творити «симфонію барв, доповнюючи симфонію звуків» [101, с. 125]. Однак поступово візуальний ряд ставав у виставах театру головним засобом легалізації сценічної інореальності, відсуваючи на другий план драматургію, подієвий ряд, характери. Мабуть, А. Муссінак мав рацію, назвавши діяльність Театру мистецтв «декоративною авантюрою» [101, с. 126].

У середині 1880-х, коли Ж. Морсас використав термін «символізм» для найменування нового поетичного напрямку, його представники у Франції входили до єдиного (разом із натуралістами та «парнасцями») фронту «компрометаторів» реалізму. При цьому, натуралісти, як зазначалося вище, виступали за соціальний позитив і природничу науковість у творчому процесі. Натомість, «парнасці» закликали митців кинути сучасність заради нових форм «безпристрасної» поезії. Символісти ж відбувалися посиленнями на філософські ідеї А. Шопенгауєра (як-от «воля до життя» і множинність її «об'єктивацій», відображена в «ієрархії ідей») та Ф. Ніцше (як-от «естетичний імморалізм» та «любов до фатуму»).

Згодом унаочниться вплив інтуїтивізму та «філософії життя», і французький символізм парадоксальним чином замінить протиставлення інтуїції та інтелекту А. Бергсона на їхню єдність (як у неотомістів Е. Жільсона та Ж. Марітена), але погодиться з його тлумаченням «життєвого пориву», що має за сутність безперервне поновлення себе і творення нових форм, за субстанцію — «чисту подовженість» — мінливість, відчуту інтуїтивно.

Серед розмаїття тлумачень категорії «життя» найближчим символісти вважали, так зване, «історичне» Х. Ортеги-і-Гасета та О. Шпенглера, що інтерпретує

«буття», виходячи з його безпосереднього внутрішнього переживання, в естетичній повертає до панестетичних концепцій романтизму, до культу творчості та генія, а найадекватнішою формою пізнання вважає художній символ.

Власне, на повну потужність новий стиль заявив про себе лише наприкінці позаминулого століття, саме тоді, коли однойменна літературна спільнота у Франції припинила існування, лишивши по собі декілька маніфестів та значний творчий доробок. Серед розмаїття миттєвих заяв незмінними залишилися кілька постулатів: розуміння мистецтва як способу інтуїтивного осягнення світу, пошук поетичних аналогій реальності та їх закріплення у «символічному», художнє найменування «речей у собі» та ідей, які знаходяться поза чуттєвим сприйняттям, усвідомлення здатності поетичного символу піднести «досвід» на вищий щабель «сутності» світу та його трансцендентної Краси. За словами поета Ж. Мореаса, «картини природи, людські діяння, всі феномени нашого життя мають значення для мистецтва символів не самі по собі, а лише як відчутні віддзеркалення першої ідей, що вказують на свою таємну спорідненість із ними» [186, с. 27].

Музику французькі символісти вважають найдієвішим засобом досягнення мистецької мети, праосновою не лише мистецтва, а й самого життя. З нею межує віршована лірика, сповнена ірраціонального та магічної сили, й абсолютизована духовна сутність поета. Найпліднішими історичними періодами вони називають давню Грецію — «колиску» європейської культури — та Середньовіччя. Втім, духовні орієнтири символізму зіставляються з теоріями богоборства (А. Рембо) та соціального поступу (Е. Верхарн), із католицизмом (П. Клодель) та неоплатонізмом. Ось чому в їхній поезії чуємо водночас протест проти буржуазних форм суспільності, тугу за духовною свободою, віковичними культурними цінностями і передчуття соціальних зсувів.

На початку 1890-х символізм «проникає» у драму, а слідом — на сцену. До корпусу текстів франкомовного символізму входять драматичні поеми П. Верлена та Е. Дюжардена, п'єси М. Емері (Рашильд), М. Метерлінка, Ш. ван Лерберга, Ж.-К. Гюїсманса, А. Жаррі, пізніх А. Стріндберга, Г. Ібсена, К. Гамсуна. Вони склали ідеологічний та естетичний базис театру нового типу, зародженого у лоні неоромантичної концепції мистецького синтезу Р. Вагнера, підхопленої протосимволістами. Щоправда, спочатку його сценічна практика здається радше доповненням до тексту символістичної драми, оскільки являла собою його суцільну візуалізацію. На наступному етапі вона майже повністю змикається зі «зрілим» європейським полістилізмом, а насамкінець межує зі сюрреалізмом.

Так П. Фор, інсценізуючи на кону Theatre d'Art (Театру мистецтва) поезії С. Малларме, Ш. Бодлера, А. Рембо, Е. По та виставляючи драми М. Метерлінка, Ш. Ван Лерберга і П. Кійяра, давав підстави бачити у ньому запозитого руйнів-



Моріс Метерлінк. Малюнок Ф. Валлотона. 1898

ника всіх минулих форм французького кону та активного пропагандиста символістичної театральної програми. Зі свого боку, одні вистави театру «L'Oeuvre» («Творчість») О.-М. Люнье-По ніби підхоплювали естафету Театру мистецтва, інші — Вільного театру. Останній етап становлення французького символістського театру ознаменувався справжнім скандалом, пов'язаним із постановкою у театрі «L'Oeuvre» першої частини трилогії А. Жаррі про Убю.

На нашу думку, жанрово «опозиційна» драматургія М. Метерлінка та А. Жаррі встановила параметри європейського символістичного театру. Прем'єри Метерлінкових «Пелеаса та Мелізанди» («Bouffes-Parisiens», 1892) і «Всередині» («L'Oeuvre», 1895) надихнули тогочасну паризьку сцену на сценічні новації та експерименти. З 1896 р. до 1904 р. у серії есе («Скарб смиренних», «Похований храм», «Подвійний сад») їхній автор сформулював базові положення театру символізму.

За М. Метерлінком, сучасна сцена мала стати сценою нової трагедії — «дивної та мовчазної трагедії буття і безкінечності» [222, с. 13]. Її автор вдавався до пошуків і замальовок того прекрасного, що міститься у «факті життя», під яким розумів життя душі, що символізує трансцендентну Красу або ж Бога. Спосіб виявити потаємне життя душі — мовчки споглядати за її існуванням у Всесвіті.

Заохочуючи театр до показу прихованої трагедії буття, драматург водночас позбавляє кін фізичної та психологічної дії (він стає «нерухомим»), конфлікту (замість нього — демонстрація «становища людини у всесвіті») та спілкування (натомість, там вестиметься «діалог душ»). «Краса і велич трагедії не у вчинках, але в словах», здатних посилювати «невловимі й безперервні устремління душі до своєї краси і своєї істини», — заявляє М. Метерлінк [222, с. 16].

Таким чином, діалог у Метерлінкових п'єсах стає головним засобом виявити «трансцендентний» (ірреальний) зміст драми. Він змінює його будову, аби за вимовленим словом глядач відчував інший (містичний) сенс. Мовлення персонажів «дрібнять» паузи, репліки скорочуються і сповнюються окликами, зойками, повторами — так, що воно уподібнюється музичним фразам.

Наполягаючи на тому, що реальність театру нового типу — це реальність поетичного, невидимого, підсвідомого, М. Метерлінк у власних п'єсах творить цю іншу реальність — казкову, фантастичну, особливу увагу звернувши на символіку її простору, де розв'язувалася провідна тема символістської драматургії — тема таємничості смерті та людського страху.

На переконання О.-М. Люнье-По, принцип, що найбільше відповідав зазначеним вище установкам драматурга, — це стилізація. Вона давала можливість, по-перше, уникнути конкретизації простору і часу дії, по-друге, — максимально «абстрагувати» персонажів, позбавити їх звичної реалістичної індивідуальності, перевівши у розряд позаособистісних, нематеріальних субстанцій із «царства мрії».

Тому, ставлячи «Пелеаса та Мелізанду» у театрі «L'Oeuvre», О. Люнье-По домагався від акторів, аби їхні жести та пози скидалися на жести та пози фігур із середньовічних релігійних полотен, зокрема з розписів Х. Мемлінга на раці Святої Урсули. М. Метерлінк, зі свого боку, вимагав, щоби вбрання персонажів нагадувало фламандські «примітиви» і обов'язково гармоніювало з декораціями, також стилізованими «під Мемлінга» [101, с. 117–118].

Прем'єру «Короля Убю» А. Жаррі в театрі «L'Oeuvre» (1896) від вистави за твором М. Метерлінка на тому ж кону відділяє лише рік, проте, естетична дистанція між двома сценічними творами набагато значніша. Для її автора вона, мабуть, означала те, що для Едуарда Мане двома десятиліттями раніше означала поява у Салоні його картини «Сніданок на траві» — абсолютну протилежність оцінок митецького й критичного загалу: художник — «божевільний, який пише картину, трусячись у білій гарячці», — вигукнув Марк де Монтіфо; натомість, Е. Золя стверджував, що «панові Мане призначене місце у Луврі». У відгуках на прем'єрний показ «Короля Убю» також стався розкол у думках: виявилось, що зосібно Е. Верхарн, Г. Кан, С. Малларме, У. Йітс здатні сприйняти не лише соромітний гумор автора, а й безмежність його жорсткого сарказму, тоді, як абсолютна більшість пересічних глядачів та критика консервативного штибу — не здатні.

До того ж, трилогія А. Жаррі накреслила ще один вектор руху європейського символістичного театру: якщо драматургія М. Метерлінка продовжувала «справу», так званих, «проклятих» поетів, то А. Жаррі вочевидь наслідував Лотреамону. Несхожість їхніх театральних позицій, мабуть, обумовлювалася



Альфред Жаррі. Малюнок Ф. Валлотона. 1901

ще одним фактором: М. Метерлінк прийшов до театру, так би мовити, з літератури, навпаки, А. Жаррі увійшов до письменницької царини з-під світла рампи. Можливо, тому в його прозових та драматургічних опусах відчувається схильність до прийомів пастижу, пародіювання, стилізації, часто вживаються літературні ремінісценції й ведеться особливо жорстка гра з власним іміджем, що межує з саморуйнуванням [145, с. 7–14].

У спектаклі театру «L'Oeuvre» насамперед дуже незвично виглядав центральний персонаж у виконанні Ф. Жем'є. Його Убю скидався не на живу істоту, але на маску італійської *comedia dell'arte* (на своєрідний доказ цього факту обличчя актора ховалося за великою маскою), проте, манера гри Ф. Жем'є була занадто гротескно виразною для її традиції. Радше галереєю шаржів на типажі *comedia dell'arte* здавалися також персонажі другого плану, чие сценічне існування було гранично умовним. Так один виконавець «заміщав» собою цілу армію. По-друге, здивування публіки та рецензентів викликало існування у просторі вистави декораційних модулів та застосування бутафорії: табличок з описом місця дії, величезного комину вглибині сцени, що час від часу розкривався, ніби велетенські двері, аби випустити з «нутроців» чергового персонажа, вершників, які виїздили на кін, осідлавши кінські картонні муляжі, і вимахували бляшаними шаблями.

Перша вистава з трилогії про Убю в театрі «L'Oeuvre» унаочнювала також основні пункти програми символістичного («умовного») театру А. Жаррі, яку він остаточно сформулює у статтях 1896–1900 рр. («Програма Короля Убю», «Про недоцільність театрального у театрі», «Відповідь на питання про драматичне мистецтво» тощо). Праця під водночас пафосною та іронічною назвою

«Діяння та мовлення доктора Фаустроля» презентувала мистецькому загалу нововинайдену А. Жаррі псевдонауку «патафізику», покликану «вивчати закони, що керують виключеннями і тяжіють до понять іншого світу, що доповнює наш», а за предмет має «світ, який ми можемо і, мабуть, маємо бачити замість звичного» [145, с. 346].

У цих дописах А. Жаррі висуває ідею театру Абстракції — самодостатнього, спрямованого до себе самого мистецтва сцени. «Реальність» його кону, сформована за законами гротеску та парадоксу, мала суперечити повсякденності. А. Жаррі назвав кілька засобів її творення: заповнення простору вистави «одноособними» символами, її особливий («геральдичний») декор, існування «крокуючих абстракцій».

Прикладом «крокуючої абстракції» — «іrrраціонального», «синтетичного», «універсального» персонажа, чий риси оприявнюють шість основних позицій персонажа лялькового театру — А. Жаррі називає свого Убю. Приєднуючись до ідеї «нерухомого» театру М. Метерлінка, він вимагає від французького актора необмеженої пластичності й «безумовної» гри, тобто вміння створити дійову особу за допомогою лише гриму, маски та світла [145, с. 348].

На рубежі століть програма «умовного» театру А. Жаррі не знайшла підтримки, але вона нагодилася французькій сцені у 1920-х: 1926 р. у Парижі А. Арто разом із Р. Вітраком та Р. Ароном засновує «Театр Альфред Жаррі», і згодом, у 1940-х: 1948 р. Б. Віан, М. Ернст, Е. Йонеско відкрили «Колегію патафізики». На закономірне запитання, чому так сталося, влучно відповідає С. Дубін: адже головна мета театральної програми А. Жаррі полягала не в осміюванні чийхось ідей, а у ствердженні нової естетики, в основу якої покладено символістське «Я», а філософія та метафізика залучалися лише для того, аби зруйнувати панування раціоналізму та донедавна панівного позитивістського сцієнтизму [145, с. 7].

До того ж, на нашу думку, плідність сценічних ідей А. Жаррі була доведена вже на початку 1910-х — зокрема у діяльності «Vieux Colomberg» (Театру Старої голуб'ятні) Жака Копо. Частину його репертуару становили стилізації англійської «єлизаветинської» драми, частину — «камерні» вистави за П. Клоделем та Ф. Достоевським з максимально спрощеним («у сукнах») оформленням. Але емблематичні спектаклі трупи відзначилися пошуками, так званої, «чистої театральності». Аби максимально повно реалізувати одну з провідних ідей театрального модернізму, Ж. Копо звернувся до прийомів італійської *comedia dell'arte*, досі майже незнаної французькою сценою. Проте, замість реставрувати цей «великий» стиль на кону «Vieux Colomberg», трупа грає у такий спосіб комедії Ж.-Б. Мольєра та В. Шекспіра, вміщуючи їхніх зведених до абстрагованої маски персонажів у невизначений, образно «розріджений» — «суконний» — простір.

Таким чином, у ХХ ст. французький символістичний театр вступає із, так би мовити, двополюсною програмою. При цьому, у роздумах про майбутній театр і М. Метерлінк і А. Жаррі відштовхуються від полістилізму «зрілого» Г. Ібсена, а театральна ідеологія обох «визріває» у колі визначальних ідей символізму. Щоправда, шляхи досягнення спільної мети вони накреслюють різні: драматургія М. Метерлінка малює картини таємничого буття людського духу, натомість, сюжети А. Жаррі — це його профанація. Втім, улюблені А. Жаррі гротеск, травестія, пародія на загал не відмінюють провідну трагічну інтонацію драм М. Метерлінка, але посилюють її.

Опора на поетику маріонеткового театру дає поштовх спільній концепції персонажа — позбавленого притаманних реалізму соціальних і психологічних рис естетичного об'єкта. Також радикальним чином змінюється сюжетна будова символістичної п'єси: її конфлікт є водночас зовнішнім та внутрішнім, а майстерність автора вимірюється здатністю досягти його гармонійної цілісності.

Проте, на нашу думку, запропонована драматургами-символістами доволі широка програма театральних інновацій знайшла відповідне практичне втілення лише у засадах, на яких реформується простір символістичного кону. Так П. Фор залучає П. Гогена та художників з групи «Набі» (О. Редон, Е. Бернар, П. Серюз'є, М. Дені та ін.) для створення декорацій, в яких (як-от у текстах «проклятих поетів», П. Кійяра, К. Мендеса та ін.) «уява естетів» тріумфувала би над «зусиллями дурного наслідування» [101, с. 111].

Ще активніше працюють над символістичною драматургією художники-модерністи у театрі О.-М. Люнье-По: М. Дені пише декорації до вистави за п'єсою М. Метерлінка «Всередині», П. Фоглер — до його ж «Пеліаса і Мелізанди», «прерафаеліт» Е. Бьорне-Джоунс готує ескізи костюмів та декорацій до фєєрії «Спляча красуня» А. Батайля, А. де Тулуз-Лотрек оформлює стилізовану «Глиняну колиску» Калідаси, Ф. Таулоу та Е. Мунк — драматичну поему Г. Ібсена «Пер Гюнт». Попри різноманітні художні інтенції зазначених митців, їхні просторові рішення мають кілька спільних ідейно-художніх ознак: по-перше, — це боротьба зі сценічним натуралізмом — знищення «уявлення про реальність місця дії» і «дематеріалізація сценічного простору», по-друге, — це організація казково-фантастичного або ж абстрактного сценічного середовища, де б вільно почувалися «мрії поета» [101, с. 118].

Інноваційна сценічна практика натуралістичного театру 1880–1890-х та пошуки «чистої театральності» «умовного театру» 1890–1910-х оприявнюють суперечливий характер французького театрального реформізму. Його перший етап подає яскравий приклад реалізації дискурсивного «правила», натомість, другий — «обмеження».

На формування німецького художнього реалізму відчутно впливає філософія матеріалізму Л. Фейєрбаха та К. Маркса. Приклади поетичного реалізму знаходимо у романах Г. Келлера і новелах К. Мейєра, оповіданнях П. Гейзе та історичних баладах Т. Фонтане. Попри жанрову різницю та особливості індивідуального мовлення, ці твори об'єднує відчутна соціальність, відкритий суспільний пафос авторової позиції.

Німецька реалістична драма К. Гуцкова, Г. Лаубе, Ф. Геббеля, Х. Граббе, Г. Бюхнера, О. Людвіга несе на собі відбиток ідей 1830-х — часів «Молодої Німеччини». Звідси її тенденційність і пропагандистський характер, її публіцистичність та апеляція до «масової» свідомості. Як свого часу Г. Е. Лессінг, драматурги-реалісти мріють зв'язати театр з національним життям, долучити сцену до справи виховання і вдосконалення національного характеру.

З ім'ям Г. Лаубе пов'язані також перші спроби «натуралізації» німецького коху. Впродовж тридцяти років (1849–1879 рр., з незначними перервами) на посаді директора віденського Бургтеатру він послідовно впроваджував нову систему акторської роботи: відмовився від акторських амплуа, репетиційний період починав із довгих застольних читок п'єси, вимагав від виконавців якнайповнішого розкриття «слова, що звучить».

Водночас у виставах Мейнінгенського театру за класичною (насамперед шекспірівською та шіллерівською) драматургією панує історична достовірність декорацій, костюмів, реквізиту та бутафорії. Також очільники трупи турбуються про автентичну подачу класичного сюжету. Так завдяки зусиллям художнього керівника театру Л. Кронек «Зимова казка» В. Шекспіра звільняється від оперних елементів (традиційних для німецької сцени), «Дванадцятій ночі» повертається її повний текст, «Розбійники» Ф. Шіллера «мейнінгенці» грають у костюмах і декораціях саме XVIII ст., і твір знову набуває відповідного політичного звучання.

Л. Кронек не лише відмовляється від амплуа, а й формує репертуар, не роблячи ставки на «актора-віртуоза» — чий сценічний «багаж» складали кілька ролей, відпрацьованих до найдрібнішої деталі, що виконувалися впродовж цілого сценічного життя.

Заслугує на увагу кількамісячна копітка робота постановника над масовими сценами. Невдовзі вони стали «візитівкою» «мейнінгенців», вражаючи тогочасних глядачів і практиків сценічного мистецтва злагодженою роботою великої масовки, свіжістю та яскравістю її сценічного життя, живописними мізансценами, звуковою поліфонією.

Домагаючись максимальної правдоподібності персонажів та життєподібності масових сцен, «мейнінгенці» логічно доходять до «натуралізації» сценічного простору. Л. Кронек дедалі частіше використовує архітектурні форми (містки,

сходи, ландшафтні елементи) замість мальованих задників. Постановники турбуються про відповідний «настрій» сценічної картини, якій створюється за допомогою точного підбору кольорів акторського вбрання та освітлення.

Ці нові принципи організації сценічної дії особливо стануть у нагоді, коли у репертуарі Мейнінгенського театру з'явиться «нова» драма: «Між битвами» та «Марія Шотландська» Б. Бьорнсона і «Привиди» та «Боротьба за престол» Г. Ібсена.

Спектаклі «мейнінгенців» дали поштовх відповідним новаціям по всій Європі й на теренах Російської імперії, де трупа гастролювала двічі — 1885 та 1890 рр., другого разу показавши вистави у Києві та Одесі. Насамперед вони збудили європейську моду на, так звану, «мейнінгенську бутафорію»: чимало постановників, відколи вони побачили вистави трупи, віддають данину сценічним ефектам та «історизмові» костюмів і декорацій. Проте вдумливіших послідовників «мейнінгенської» театральної програми вона змушує замислитися над проблемою художньої цілісності спектаклю, монолітності акторського ансамблю, «взаємодії» декораційного тла та персонажів у мізансценах, звукової та голосової партитур масових сцен. Дослідники історії російського театру кінця XIX ст. доводять, що саме після гастролей «мейнінгенської» трупи у московському Малому театрі п'єси О. Островського почали ставити з урахуванням її декораційного досвіду. К. Станіславський зізнавався, що «мейнінгенці» «створили новий важливий етап» його професійного життя, і визнавав Л. Кронек «взірцем» у режисурі [315, с. 117].

Інноваційна ідеологія німецького театру 1880-х тотожна британській та французькій. Традиційно заклик до змін, як і гасла «якомога правдивішого відображення дійсності» та надання мистецтву «більшої суспільної ваги», походять від літератури. При цьому, теоретики нової німецької сцени посилаються на програму «експериментального» роману та театру Е. Золя і пропагують драматургію європейського та російського натуралізму. До речі, німецький «ібсенізм» також прокладає свій шлях крізь полеміку довкола вистав за творами норвезького драматурга у театрах Берліна, Гамбурга, Аугсбурга. «Підпори громадянства», «Ляльковий дім», «Привиди» знову викликають публічні скандали і змушують узятися за перо першорядних німецьких критиків (О. Брама, П. Шлентера, Ю. Баба та ін.).

«Нова» драма (французька — Е. Золя, А. Бек, Гонкури, російська — Л. Толстой, австрійська — Л. Анценгрубер, німецька — Г. Гауптман, А. Гольц та І. Шляф) становить основу репертуару Вільної сцени, фундованої 1889 р. у Берліні за зразком однойменної театральної ініціативи А. Антуана. Проте, на відміну від паризького «побратима», тут у ролі засновника театру виступила група журналістів та театрознавців, очолена О. Брамом. Можливо, тому спочатку маніфести нового сценічного угруповання, а згодом його практика фіксувалися на сторінках власного часопису з однойменною назвою.

Програмове гасло фундаторів Вільної сцени ідентичне антуанівському: боротьба за сценічну правду проти будь-яких «прикрас». Ідейно-естетичний орієнтир також спільний — натуралізм, щоправда, до того часу, коли у «конкретному пункті» відкриється «новий просвіт у мистецтві» [101, с. 199].

За два сезони берлінська Вільна сцена стане територією сценічної реалізації натуралістичних інтенцій насамперед німецьких драматургів. Їхні п'єси вражали публіку та критику скрайнім соціальним песимізмом, глибоким душевним смутком персонажа та відвертим показом «середовища» його життя. «Родина Зеліке» А. Гольца та І. Шляфа та «Перед сходом сонця», «Свято примирення» і «Самотні» Г. Гауптмана змальовували світ селянської та гірняцької бідноти і міського міщанства, сповнений пияцтва, грубощів, злиднів, знущань, сімейного розбрату, розумової відсталості й гніту спадковості та середовища, що породжують смуток і зневіру у душах, калічать розум, доводять до самогубства. Німецька критика, рецензуючи вистави Вільного театру за цими п'єсами, розділилася на два «табори»: консервативніша частина ототожнювала театр зі звалищем сміття, драматургів — зі сміттярами, які риються у відрі з помями [101, с. 201]; соціал-демократи, навпаки, називали проповідуване ними «дійове милосердя» «найбільш безнадійним, жалюгідним і безплідним культурним принципом» [221, с. 480].

Між іншим, через ідеологічні суперечки тогочасна німецька критика пройшла повз Гауптманові спроби оновлення драматичних структур: «монтажну» побудову сюжету, посилену увагу до внутрішньої дії (адже, на переконання драматурга, «матеріалом для драми слугують характери та ситуації, а не фабула подій і зовнішня дія»). Переконуючи, що драматична колізія має формуватися як ланцюг причинно-наслідкових зв'язків внутрішніх, психічних дій людини, вбачаючи сенс драматичної дії у передачі «діяльності» інстинктів та емоцій, Г. Гауптман зосередився на деталізованому описі душевного стану героїв, аби підтвердити інший основоположний постулат власної теорії: «драма — це боротьба людини із самою собою» [197, с. 278]. До того ж, він переймався, аби історичне та сучасне тло у його п'єсах було максимально «натуралізованим», і глибоко вивчав проблеми спадковості. Ось чому, замисливши твір з епохи селянських війн у Німеччині XVI ст., Г. Гауптман упродовж двох років вивчав тогочасні побут та мову, а досліди впливу спадкових хвороб вів у цюріхській клініці відомого психіатра Августа Фореля.

Один з наочних результатів цих зусиль — дуже незвичний спосіб, у який висловлюються персонажі ранніх гауптманівських п'єс, — їхнє мовлення сповнене окликів, обірваних фраз, довгих пауз. Водночас автор у докладних ремарках детально описує їхнє духовне життя, підказуючи майбутнім постановникам своїх п'єс, як краще передати їхню «атмосферу» та «настрій».

Програма естетичних новацій берлінської Вільної сцени порівняно вужча за сценічні перетворення А. Антуана. Фактично вона звелася до створення «нового» репертуару. Але О. Брам довів принциповий характер власних намірів, долучившись до справи Німецького театру, відкритого 1893 р. у Берліні зусиллями групи провідних німецьких акторів (Е. Поссарт, А. Барнай, Ф. Гаазе, А. Ферстер). На афіші колективу, який він очолював з 1894 р. до 1904 р., рядують імена реалістів (Г. Ібсен, А. Толстой, Г. Гауптман, Г. Зудерман, М. Горький), неоромантиків (Е. Ростан, Г. фон Гофмансталь), імпресіоністів (А. Шніцлер), символістів (М. Метерлінк).

Щоправда, самому О. Брам у близькій була лише реалістична драматургія — її побутове середовище і життєподібні характери. Натомість, його спроби передати символістичні «марення», фантастичні образи, містичні мотиви критика кожного разу визнавала «сухими» і надто «тверезими». До того ж, для постановки і виконання модерністичної п'єси не годилися сценічні формули, розроблені О. Брамом ще на Вільній сцені. Переконали, що, так званий, «театральний ефект» — чи не найсуворіший ворог сценічної «правди», митець послідовно звільняє від нього усі складові вистави. Від виконавця О. Брам вимагає стриманої жестикуляції, спокійного руху, безпристрасної вимови. Декорації він «узгоджує» з побутовими і жанровими особливостями п'єси, надає великого значення деталям «середовища», які допомагали перетворити виставу на «шматок життя», з цією ж метою намагається максимально «оживити» масові сцени.

Безумовно, зазначені прийоми «натуралізації» увиразнювали зовнішній бік вистави, проте, вони виявлялися, сказати б, затісними, коли виконавцям припадало грати проблемних героїв з тонкою душевною організацією, з ламким психічним життям. Глибокий психологізм, яким Е. Райгер приваблював у ролях Росмера, Боркмана («Росмерсхольм» та «Йон Габріель Боркман» Г. Ібсена) та Ірода («Саломея» О. Уайльда), Р. Ріттер — в образах візника Геншеля і лудильника Яу («Візник Геншель», «Шлюк і Яу» Г. Гауптмана), Е. Леман демонструвала, граючи Луїзу Хільзе, Ганну («Ткачі», «Візник Геншель» Г. Гауптмана) та фру Альвінг («Привиди» Г. Ібсена), Й. Кайнц вражав у ролі Освальда з ібсенівських «Привидів», — вочевидь ламав проповідуваний О. Брамом «натуралістичний» сценічний «канон».

Однак, перетворившись на «модний стиль», така манера акторського існування у 1890-х розповсюдилася по провінційних німецьких сценах, природно, змертвівши до штампу. Іронізуючи з цих квазінаступників брамівської традиції, критик П. Гольдман писав: «Хто хотів здаватися сучасним актором, той мав позбавитися всіх тих якостей, що притаманні справжньому акторові» [101, с. 226].

1905 р. О. Брам залишив Німецький театр, передавши керівницькі функції Максу Рейнгардту. Для колективу призначення останнього означало кардинальну зміну мистецької орієнтації, для нового очільника трупи це був черговий

«виклик», з яким він успішно впорався. Перед тим територією Рейнгардтових постановочних вправ слугувала «інтимна» (берлінське артистичне кабаре «Schall und Rauch» («Гамір та дим»)), де він однаково завзято пародіював «стару» романтичну драму Ф. Шіллера, натуралістичну — Г. Гауптмана і модерну — М. Метерлінка) та «мала» сцена.

1884 р. М. Рейнгардт відкрив у Берліні Маленький театр, від початку задекларувавши його модерну мистецьку орієнтацію. Основу репертуару заклала драматургія А. Стріндберга («Вихор»), О. Уайльда («Саломея»), А. Шніцлера («Земний дух»), Ф. Ведекінда («Лулу»). Її сценічні версії позначені настроями *fin de syecle*, у постановочній палітрі переважали імпресіоністичні прийоми, у пунктирному малюнку характерів акцентовані ірраціональність, інстинктивність поведінки, неконтрольованість почуттів, нервовий та розумовий розлад.

Проте доволі несподівано «емблемою» Маленького театру, що принесла йому всеєвропейську популярність, стала вистава за драмою М. Горького «На дні» (1903). Готуючи до показу спектакль «Нічліжка» («Nachtasyl»), Р. Валентин скористався з відповідного досвіду МХТ: перекладач горьківського тексту А. Шольц привіз з Москви матеріали, світлини та замальовки вистави К. Станіславського, додавши до них збірки російських пісень та ілюстрації тамтешніх нічліжних домів та їхніх мешканців. Зі свого боку, творча група вистави на чолі з постановником відвідали кілька аналогічних закладів у Берліні, знайомлячись із життям місцевих злидарів.

За свідощами тогочасної критики, спектакль «На дні» берлінського Маленького театру часом нагадував, а часом відрізнявся від московської вистави «художників». Його естетика примхливо поєднувала натуралістичні, романтичні та, навіть, символістичні елементи. «Коли піднімалася завіса, жахливий підвал із мерехтливим вогником ліхтаря створював враження пекла, де маячить фігура, що нагадує привид», — так кореспондент «Фоссіше Цейтунг» передавав враження ірраціональності, потойбічності, яке викликала сценічна реальність горьківської п'єси на кону Маленького театру [44, с. 311].

Найвиразнішою фігурою у цьому просторі був Лука М. Рейнгардта. Його «шахраювата мудрість і лукава доброта» допомагала втихомирити охриплого й опухлого від пиятики Актора (Е. Райгер) і допомогти Насті (Г. Ейзольд) повірити, що її відчайдушна мрія про кохання колись здійсниться. Натомість, «найжиттєвішим у цьому товаристві» здавався Сатін Р. Валентина з його гімном людині. Поряд Е. Вінтерштейн змушував боятися свого героя — сильного та дужого шахрая Васьки, а подружжя хазяїв нічліжки (В. Арнольд та Р. Бертенс) вражало грубістю та злістю [166, с. 4].

Ще еклектичнішим виглядав репертуар паралельної сценічної ініціативи М. Рейнгардта — Нового театру. На його афіші «Ворони» А. Бека, «Графиня Юлія»



М. Рейнгардт. 1910-і

А. Стріндберга, «Кандіда» Б. Шоу, «Плоди просвіти» Л. Толстого, «Ведмідь» А. Чехова рядують із «Пелеасом і Мелізандою» та «Сестрою Беатрисою» М. Метерлінка, «Саломеєю» О. Уайльда, «Земним духом» та «Таке воно життя» Ф. Ведекінда. Не дивно, що драматургія Г. Ібсена тут представлена водночас «Боротьбою за престол» та «Росмерсхольмом», тим паче, не викликає заперечень сусідство «нової» та модерної драми з німецькою класикою — «Підступністю та коханням» Ф. Шіллера і «Миною фон Барнхельм» Г. Е. Лессінга.

На нашу думку, ця репертуарна «всєдність» М. Рейнгардта не лише вказує на комерційний характер його театральних угруповань, а й доводить, так би мовити, позалітературний характер театральної моделі, що формувалася в їхній сценічній практиці. У такий спосіб М. Рейнгардт (можливо, несвідомо) протиставив власні театральні ініціативи «вільному» театральному руху, який на рубежі століть асоціювався зі сценічним поступом. Адже для А. Антуана та О. Брами «альфою та омегою» театру була драматургія, насамперед реалістична та натуралістична, а завдання режисури полягало в якнайповнішому розкритті змісту п'єси.

Натомість, М. Рейнгардт першим серед тогочасних європейських постановників побачив у драматичному творі матеріал для реалізації власне режисерського задуму. Тому, якщо у спектаклях новоствореного Камерного театру, чию сцену він призначив для драматургії «неопсихологічного» спрямування («Пробудження весни» Ф. Ведекінда, «Едіп та Сфінкс» та «Електра» Г. фон Гофманстала, «Саломея» О. Уайльда, «Аглавена та Селізетта» М. Метерлінка тощо), канонічний текст не надто потужно виявляв «розімкнену свідомість» героя, М. Рейнгардт його переакцентовував відповідним чином. Приміром, ібсенівські «Привиди» відзначала підкреслено «позареальна», експресивно монохромна декорація

Е. Мунка, константна провідна інтонація, ніби безкінечний повтор тих самих мізансцен, акцентовані зони мовчання, свідомо позбавлені плину часу.

Фру Альвінг А. Зорма — всевладний материнський інстинкт і пасивний розум, що не взмозі впоратися з демонами минулого. Освальд С. Моїссі — «невизначений характер», чию «трагедію, що мигтить всередині» [56, с. 82], актор відкривав поступово. «Спочатку здається, — згадувала Н. Луначарська-Розенель, — що у сповнений присмеркових тіней дім фру Альвінг увійшла молодість, весна — так, безтурботно сміючись і радіючи життю, з'являвся у ньому Освальд. На його живому, нервовому обличчі ще відчувався відблиск вогнів Монмартру, сяяння прекрасного італійського неба» [205, с. 169]. Потім, здебільшого використовуючи пластичні прийоми: чередування відчайдушних поривань і застигlosti, нервова, стрімка хода, раптові, ніби «кинуті», жести та модуляції абсолютно незвичного — ридуючого, наспівного, подібного до італійського *lamento* — мовлення, в якому, на переконання Ю. Баба, вчувалася водночас якась таїна і щось небезпечне, дике, — С. Моїссі «сповіщав» глядачеві про невідворотний наступ хвороби, яка роз'їдала тіло, душу та свідомість Освальда [56, с. 83]. У фіналі перед глядачем з'являлася дивна постать, у чиєму тілі ніби не було кісток, із зігнутими колінами, тремтливими кінцівками рук та із відсутнім, ковзаючим поглядом. П. Марков згадував, що в останній сцені вистави актор «знайшов дивовижну гармонію між натуральністю клініки та умовністю театру» і грав фінал «чисто і сильно» [214, с. 12].

Посівши місце художнього керівника Німецького театру, М. Рейнгардт докорінно змінює його репертуарну політику — з «натуралістичної» на «класичну». Проте тогочасній критиці не спадало на думку обвинувачувати режисера у «назадництві», адже ледь не кожна його постановка демонструвала новітні способи сценічної інтерпретації «старого» твору.

Так вже у першому (1905 р.) варіанті комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі» він ставить перед собою грандіозне завдання — майбутня вистава має бути «приголомшливо красивою, небачено театральною» [56, с. 61]. На думку Г. Бара, М. Рейнгардт хотів «створити невпинну гру сил від Слова до Руху, від постійно мінливого кольорового простору — до музичного звуку. І всі ці сили, оптичні, акустичні, ритмічні, збагативши одна одну, повинні були вертатися до Слова, розкриваючи його нові, невичерпні можливості. Так виникає цикл припливів і відливів взаємопідтримуючих і взаємоконтрастуючих сил, що формували нову сценічну дійсність “Сну”» [179, с. 309].

Домагаючись поставленої мети, М. Рейнгардт звертається до нещодавнього винаходу К. Лаутеншлегера — поворотного кола — і першим із тогочасних режисерів підносить рух до рівня основоположного принципу спектаклю. Він заповнює кін «пластичними» тривимірними деревами, між якими у місячному сая-

ві водять хороводи ельфи, а з-за каміння, кущів та пнів несподівано з'являються казкові лісові істоти. Перед глядачем поперемінно виникають різні куточки лісового царства, а під час любовного свята Титанії ліс рухається разом з учасниками весільної церемонії, раптом трансформуючись у гігантську площу з біломармуровим амфітеатром у центрі, над яким сяють зірки. Його сходи заповнює веселий натовп: факельники, церемонна шеренга музикантів, розкішно вбрані афіняни з квітами та подарунками у руках і ватага ремісників, які згодом представлятимуть пантоміму про Пірама і Фісбу (сценограф — Г. Книна) [101, с. 246; 56, с. 64]. У хід йде все: віртуозні світлові трюки, розроблені «мейнінгенцями», хитрощі новітньої інженерії, досягнення сучасних модельєрів (художник по костюмах — К. Вальзер) та парфумерної промисловості (декорації перед показом обприскуються хвойною водою) [56, с. 62].

Особливим чином М. Рейнгардт скористався також з музики — увертюра, ноктюрни та марші Ф. Мендельсона стають у «Сні...» не лише звуковим супроводом, але невід'ємною частиною драматургії спектаклю.

Зрештою, М. Рейнгардт першим за довгу сценічну історію шекспірівської комедії домігся гармонійної цілісності «різностильових» елементів: романтичний пафос любовних дуетів легко поєднувався із буффонним гумором, так званих, ремісничих епізодів, дійсність та мрія природно переходили одна в одну, фарс активно межував із трагедією.

Наступні редакції «Сну літньої ночі» не ревізували первісний задум, але уточнювали його завдяки застосуванню інших засобів виразності або за допомогою нових досягнень у галузі сценічної техніки. 1909 р., показуючи шекспірівську комедію на «рельєфній» сцені Мюнхенського Художнього театру, М. Рейнгардт, змушений відмовитися від поворотного кола і багатопланових мізансцен, зосереджує увагу на характерах персонажів, міняє конфігурацію конфлікту, формуючи його довкола постаті Оберона — С. Моїссі. І знову здобуває перемогу — лісовий цар привертає увагу глядача музичним голосом, багатством інтонацій, варіативною сценічною поведінкою. «Лісова фантастика» знаходить у ньому якнайповніший вияв. 1913 р. М. Рейнгардт використовує пневматичні декорації, винайдені Дворським. Виконані з гумового матеріалу і заповнені повітрям, вони приймають форму дерев, повітря ж під тиском змушує колихатися їхнє листя [101, с. 247].

Власні досягнення з «театралізації» шекспірівської комедії М. Рейнгардт закріпить у наступних виставах: поставить «Приборкання норовливої» за методом «гри у гру»: спектакль перетвориться на сновидіння, що наснилося Слаю, який раптово опинився у княжому палаці; використає у «Багато галасу даремно» прийоми *comedia dell'arte*; укрупнить сюжет «Дванадцятої ночі», застосувавши пантоміму — за допомогою пластики і танцю переповідаючи події, що за автором

п'єси відбуваються за лаштунками; «розчинить» дію «Венеційського купця» у вирі веселого, співучого нескінченного карнавалу.

Проте різностильові художні прийоми, до яких вдається М. Рейнгардт у спектаклях за класичною і «новою» європейською драмою, як, власне, різного характеру естетична орієнтація самої драматургічної основи його вистав, парадоксальним чином не затіняють, але оприявнюють неоромантичну концепцію його театру — притаманні їй ідеологію «тотальної естетизації» та принциповий полістилізм в організації художніх структур.

На нашу думку, «ядро» цієї концепції становлять три сценічні редакції «Гамлета» В. Шекспіра. Першу М. Рейнгардт втілює 1909 р. на «рельєфному» кону Мюнхенського Художнього театру. Роботу над «п'єсою номер один» світового репертуару він починає з «переобладнання» сценічного простору: опускає частину підлоги між завузкою ігровою площадкою та задньою стінкою, в утвореному «провалі» встановлює ліхтарі, і дим, клубочачись в їхніх променях, затулює кін, створюючи атмосферу таємничості, час від часу «пропускаючи» крізь заволоку окремих персонажів. В імлі ширяє тінь батька, за мерехтливою завісою ховається Полоній, підслуховуючи розмови принца, у мареві, ніби у пророчому сні, розігрується сцена «Мишоловка» [56, с. 108].

Однак у цьому туманному просторі у прямому і переносному сенсі «губився» Гамлет С. Моїссі. Вразливий підліток, він плакав, дізнавшись про темні справи в Ельсинорі, бився в істериці, усвідомивши, що «порвався ланцюг часу», затиначаючись мало не на кожному слові, ледве виголошував монологи, гарячково кидався у кутки сцени, ніби у пошуках відповідей на «прокляті» питання... Мабуть, цей інфантильний молодик аж ніяк не символізував зіткнення людини з одвічними проблемами буття — саме такою була концепція першого Рейнгардтового «Гамлета».

Власне, режисер не відмовився від неї, коли наступного року ставив шекспірівську трагедію у Німецькому театрі. Цього разу філософський зміст спектаклю також насамперед оприлюднювало просторове рішення. М. Рейнгардт намагався максимально поглибити простір дії, з цією метою накривши дерев'яним помостом оркестрову яму та перші три ряди партеру і замкнувши ар'єрсцену високим сферичним куполом з кількома вмонтованими у нього рядами лампочок. Сцена нагадувала гігантське вікно, розчинене у безпристрасну, холодну безодню всесвіту [56, с. 109].

Знову отримавши можливість використати поворотне коло, М. Рейнгардт миттєво переносив дію у різні кінці замкової тераси. Застосовувавши спеціальний пристрій, сповнював повітря пронизливим завиванням вітру, і «чиста одміна» (за визначенням С. Волконського), «перетворювалася на явище природи» [95, с. 66].



«Гамлет» У. Шекспіра. 1910-і. С. Моїссі — Гамлет

Частково «уреальнений» простір дії вмістив іншого головного героя: «бунтівний» Гамлет А. Бассермана саркастично насміхався з підступних придворних, гарячував, спілкуючись з Офелією, вибухав гнівом, сперечаючись з Клавдієм, проте, радів, зустрівши Горацію, доброзичливо радився з мандрівними комедіантами, тихо сумував, згадуючи «бідного» Йорика.

Другу редакцію «Гамлета» тогочасна критика вподобала більше. Її визнано «одним з найглибших досягнень англійського генія німецькою сценою» [56, с. 110].

М. Рейнгардт не зупиняється на досягнутому і за три роки презентує публіці нову редакцію шекспірівського «Гамлета», до якої на головну роль повертає С. Моїссі. Щоправда, Гамлет зразка 1913 р. не походив на обох своїх попередників — тепер його вразлива душа вмить дорослішала, зіткнувшись зі злом, і принц, хоч і не без тяжких вагань та часом болісних роздумів, вступав із ним у двобій.

Цей Гамлет, вочевидь, був значно сучаснішим, ближчим до глядача. Він здавався пересічною людиною, яка стикнулася з важкою проблемою і якій, однак, вистачило сили й сміливості протистояти жорстокому та підступному світові. Непримиренність до зла — ось єдина основа людського існування — таким був пафос нової рейнгардтівської версії п'єси В. Шекспіра. Проте цього разу режисер оприявнював його, забувши про звичну сценічну видовищність, зі свого боку,



«Сумурун» К. Фрекза. 1910. С. Моїссі — Нуреддін

С. Моїссі не декларував внутрішній конфлікт свого героя, але розкривав його за допомогою художніх прийомів «сповіді душі» [56, с. 117].

З особливою силою, за точним визначенням Б. Пастернака, «боріння» Гамлета з самим собою С. Моїссі виявляв у фінальній сцені вистави. З печальною усмішкою він, розкинувши руки, ніби жартома підставляв груди під шпагу Лаерта. Відчувши пекучий біль, лише дивувався, ніби заздалегідь був готовий без нарікань кинути цей світ, сповнений жорстокості та лицемірства. Аж раптом, мало не в останню мить життя, принц дізнавався про черговий злочин вітчима — материну смерть від отрути. Перемагаючи морок смерті, Гамлет — С. Моїссі випростовувався і твердою рукою посилав меч точно у ціль, звершивши Боже та людське правосуддя.

Можливо, три версії «п'єси номер один» світового репертуару знадобилися М. Рейнгардту для того, аби повністю сформувати принципово модерну концепцію людської особистості — «негероїчного героя», чия душа — «криваве побоїще», з якого він, проте, здатен вийти переможцем.

Упродовж 1910-х М. Рейнгардт час від часу залишає територію «міметичного» сценічного мистецтва, пробує сили в «умовному» театрі. Так 1910 р. він ставить на мюнхенському кону пантоміму «Сумурун» — казку з циклу «Тисяча та одна ніч», оброблену А. Фрекзою. Невдоволений пласкою «рельєфною» сце-

ною Г. Фукса, він знову рішуче переобладнує її, використавши (до речі, вперше в Європі) один із традиційних просторових прийомів японського театру — «дорогу квітів». При цьому, дерев'яний поміст, протягнутий зі сцени у глядацьку залу, мав не лише утилітарний (місце подій), а й концептуальний сенс — руйнував, так звану, «четверту стіну», перетворюючи публіку на безпосереднього учасника спектаклю.

Слово тут звучало тільки на початку, коли на поміст виходив С. Моїссі у розкішному східному вбранні й стисло переповідав сюжет «Сумуруна». Далі вступала у свої права мова жестів, ліній та фарб.

Вистава у нетрадиційному для М. Рейнгардта стилі принесла йому неабиякий успіх, закріплений під час гастролей у Парижі та Нью-Йорку. А. Луначарський свідчив, що А. Антуан, захоплений постановкою, заприсягнувся використати «дорогу квітів» у власному спектаклі. Щоправда, самому авторові цих рядків рейнгардтівська «вигадка» здалася зовсім «непотрібною» [206, с. 498], і не скажати, що він був самотнім у висновках.

Також неоднозначно публіка та критика відреагували на наступну пантоміму М. Рейнгардта — «Міраклъ», поставлену в лондонському «Олімпія-холл» (1913). Одна частина рецензентів не зрозуміла, навіщо було заکیلцьовувати «Сестру Беатрису» М. Метерлінка п'ятьма інтермедіями К. Фольмеллера, що переповідали історію «перетворень» черниці. Іншу розгнівав зміст нового «сценарію», що вільно поєднував релігійні та світські картини, де Діва Марія поставала то в образі чудотворної статуї, то послушниці-втікачки, то служниці, то мадонни. Однак найзавзятіші опоненти сходилися на тому, що «Міраклъ» — одна з найдовершеніших вистав М. Рейнгардта, і навіть ті, хто охрестив режисера «трюкачем», вимовляли це прізвисько із захопленням.

М. Рейнгардт вкотре вразив глядача та критику вмілим оперуванням прийомами, що належать різним художнім системам. «Міраклъ» ніби доводив справедливість його приказки: мовляв, у театрі «в ходу будь-яка валюта, і лише погане мистецтво є контрабандою» [56, с. 130].

Маючи в якості сценічного майданчика залу гігантських розмірів, режисер зводить посеред неї величний готичний собор. Тут, власне, відбуваються події Метерлінкової п'єси: під величні звуки хоралу (композитор Е. Гумпердінк) і справжні церковні дзвони клір у білих ризах із золотавими хоругвами обходить довкола статую Мадонни в ореолі срібних зірок. Кольорове світло грає у склі вітражів, осягає обличчя прочан, застиглих в очікуванні дива... Їм опонують спокусливо чуттєві «гріховні» світські картини, де послушниця перетворюється на фатальну красуню, згубну для чоловіків. Кульмінаційний серед них — епізод суду інквізиції, чий вирок зводить колишню черницю на вогнище, розіграний у прийомах «інтимного» театру.

Знову відмовившись від вербальної складової сценічної дії, М. Рейнгардт робить ставку на колективний та індивідуальний жест, лінію руху, «крупний» («масочний») вираз акторського обличчя. Компонуючи масштабніші за «мейнінгенські» (за участі двох тисяч статистів) масові сцени, він домагається, щоб монахині, мешканці навколишніх сіл, гості замкового застілля, військові виглядали «натурально», хоча не особливо переймається розподілом масовки на плани і не акцентує окремих її учасників. Навіть більше — М. Рейнгардт час від часу ніби «спростовує» життєподібність масових сцен, використовуючи символістичні прийоми. Як-от у передостанньому епізоді, де перед глядачем тягнулася довга колона військових вершників із собаками, возами, віслюками, дерев'яними гарматами, за якою у жебрацькому лахмітті, з малюком на руках йшла Мадонна. Аж ось перед нею з'являвся Музикант і помахом руки викликав із присмеркової імлі страхітливі тіні занапащених нею чоловіків.

Проте спектакль, що репрезентував у повному обсязі полістилістичну режисерську стратегію М. Рейнгардта початку ХХ ст., — це «Цар Едіп» Софокла у переробці Г. фон Гофмансталь (1910). Мабуть, неоромантик Г. фон Гофмансталь знадобився режисерові, аби «вдихнути нове життя у трагедію Софокла, виходячи з духу нашої епохи, прилаштувати її до вимог та умов нового часу» [56, с. 119]. У даному випадку осучаснення античного тексту означало водночас свободу вибору способу його сценічної інтерпретації — М. Рейнгардт заздалегідь відмовлявся від деяких ознак античного видовища (приміром, від відкритого простору та маски), натомість, домагався притаманної йому взаємодії сцени та глядацької зали.

З цією метою М. Рейнгардт обирав місцем дії «Царя Едіпа» величезні арени берлінського цирку Шумана або ж мюнхенського Терезієнгофа, чії розміри визначали як режисерські засоби виразності, так і ступінь вияву акторських емоцій.

Над ареною владарював єдиний сценографічний модуль — великий мармуровий портик із важкими мідними дверима, до яких вели довгі білі сходи. Фасад Едіпового палацу освітлювали два схрещені червоні промені, весь інший простір тонував у півні. Аж ось, даючи сигнал до початку дії, здалеку лунала музика, на арену виходили перші учасники хору і ставали довкола жертovníка, який ніби виринав зі сценічних присмерків. Раптом з різних боків арени чувся голосний гомін юрби, де виділялися окремі стогони, зойки, крики. На арену вибігав схвильований, охоплений жахом натовп, фіванці могутньою хвилею котилися сходами вгору до підніжжя храму. Промінь прожектора прорізував півні, ковзав зверху і зупинявся на майданчику перед палацом [123, с. 53]. Важкі двері розчинялися, й у темному отворі з'являлася біла фігура. Гомін миттєво стихав, натовп в єдиному пориві вигукував: «Едіп!» — і сотні рук здіймалися догори, благаючи про захист.



«Цар Едіп» Г. фон Гофмансталь. 1910. Сцена з вистави

Єдність людської маси, яка досягалася у виставі завдяки фіксації складної пластичної та звукової партитури, була основоположним художнім принципом «Царя Едіпа». М. Рейнгардт черпав звідти енергію могутньої, незборимої людської стихії, яку потім виплескував на глядачів, полонячи їхні емоції, змушуючи взяти участь у дійстві. Б. Хольд придумав поділити масовку на сегменти, аби кожна її фраза вимовлялася по частинах, ніби котилася від групи до групи, і у певний момент вимовлялася у повну силу. Супроводжений низькими звуками барабанів та органу, що повторювались у визначеному ритмі, гомін юрби уподібнювався небесному грому. Над людською масою у власному ритмі ширяли прожектори, час від часу вихоплюючи з неї ту чи іншу групу фіванців. Висока нота, яку натовп брав на початку, вимовляючи цареве ім'я, закінчувала виставу, повільно згасаючи над спорожнілою ареною...

Однак вражала у виставі М. Рейнгардта не лише експресивно-монументальна масовка, не менш вражаючим був її головний герой — Едіп — С. Моїссі. Стриманий рух, нечастий жест, але виразна міміка і безкінечне багатство голосових модуляцій («глибокий грудний голос Сандро Моїссі звучав усіма переливами віолончелі», — свідчить О. Дейч [123, с. 54]) — він приковував увагу глядача від самого початку. З'явившись на майданчику перед дверима палацу, Едіп — С. Моїссі робив короткий, поривчастий жест рукою, і наставала мертва тиша [Там само]. Актор

змушував фіванський натовп і глядачів амфітеатру дослухатися до перших слів свого героя — Едіп вимовляв їх ледь чути, ніби йому вже несла терпіти нещастя, що спіткали Фіви.

Поступово голос царя твердішав, і ось вже у ньому бринить метал, а стіни палацу ніби здригаються від гніву Едіпа — С. Моїссі, коли той обіцяє покарати поки що невідомого злочинця, який наслав на місто гнів богів. Першим завісу над страшною правдою відхиляє перед царем віщун Терезій, але його слова викликають у правителя лише гнів та підозри. Стримавши лють, цар жене віщуна з палацу, однак, на обличчі Едіпа — С. Моїссі, який самотньо стоїть біля колони, вираз рішучості покарати винних змінюють вираз тривоги і тінь перших сумнівів.

Глядачі схвилювано спостерігали за «страшним, нерівним двобоєм гордого і сильного чоловіка з Долею, яку він хотів побороти, але не зміг» [123, с. 55]. Так само неквапливо і стримано, без красивих поз та афектації, як і на початку дії, С. Моїссі вів Едіпа шляхом психологічних суперечностей і вагань до страшного прозріння — усвідомлення наперед накресленого Роком вбивства батька і одруження з матір'ю.

Проте навіть, коли істина відкривається в усій жахливій наготі, вона, здається, вражає всіх, окрім Едіпа — С. Моїссі. Не витримавши ганьби, вчиняє самогубство Йокаста, хор, рухаючись довкола жертovníка, виливає у словах та жестах страх і розпач. Натомість, фіванський цар не плаче і не стогне, але могутнім вольовим зусиллям прирікає себе на осліплення.

Ось він — безпорадний жебрак, добровільний вигнанець — звернувши до глядача закривавлені очниці, спотикаючись, падаючи, хапаючись за колони, сходять донизу і, давши волю сльозам, закривши руками спотворене обличчя, йде з арени. А глядачі мовчки полишають амфітеатр, приголомшені трагедією Едіпа, з вражаючою силою переданою М. Рейнгардом і першим актором його театру — С. Моїссі.

Впродовж двох наступних років М. Рейнгардт покаже виставу за Софоклом в Європі та Росії, здобувши всеєвропейське визнання. Після гастролей у США він отримує статус головного newsmaker світового театру. При цьому, активне звернення тогочасної режисури до його художніх здобутків пояснювалося, на нашу думку, їхньою відповідністю ідейно-естетичним запитам часу. М. Рейнгардт першим відмовляється від конкретного спрямування репертуару свого театру, де, так би мовити, на рівних існує «стара» та «нова» драма. Водночас, ставлячи драматургічну «класику», він послідовніше за колег актуалізує її ідеологію та зміст.

На початку ХХ ст. спектаклі очолюваних М. Рейнгардом театрів формують простір принципових сценічних інновацій, в епіцентрі якого знаходиться людська особистість — її культивована індивідуальність, неповторність, психологічна глибина та психофізична складність. Задля повноцінної реалізації цієї кон-

цепції М. Рейнгардт шукає відповідний матеріал на території, що охоплює антику та натуралізм, цирковий амфітеатр та «інтимну» сцену.

Перше десятиліття його режисерської діяльності унаочнить також власну рейнгардтівську рецепцію надбань європейських постановників. Але М. Рейнгардт не лише використовує принципи «вербальної режисури» Г. Лаубе та організації масових сцен А. Кронека, поглиблений аналіз літературного тексту О. Брама, а й ревізує технології «революціонерів» у режисурі, відмовляючись від «рельєфної» сцени Г. Фукса і «зверхмаріонетки» Г. Крега. На цьому шляху остаточно унормовується «великий» стиль М. Рейнгардта — сполука модерних художньої ідеології та полістилізму.

Порівняно з надактивною організаційною та постановочною діяльністю М. Рейнгардта інші тогочасні зусилля з реформування німецької сцени виглядають менш значимими. Але, на наше переконання, вони також сприяли активізації інноваційних зрушень в європейській театральній царині. Зокрема йдеться про «революційні» інтенції Георга Фукса, виявлені у практиці Мюнхенського Художнього театру (1907/08 pp.) та на сторінках праці з відповідною назвою — «Революція театру» (остаточна редакція 1909 р.).

Доволі амбітна програма театального починання Г. Фукса мала, до того ж, начу образотворчу орієнтацію. «Той потужний рух, що відбувається зараз у прикладному та орнаментальному мистецтві, повинен викликати в нас бадьорість. Він дасть нам необхідне знаряддя для того, щоб завершити стилістичні перетворення німецького театру в дусі сучасного художнього розуміння форми», — заявляв з цього приводу очільник Мюнхенського Художнього театру [378, с. 287]. Чимало сторінок його праці присвячені детальним характеристикам творчості європейських живописців ХІХ — початку ХХ ст. (П. Корнеліуса, А. Фейєрбаха, В. фон Каульбаха, А. фон Менцеля, К. Шпіцвега, В. Лейбля, А. Бекліна, Ф. Ерлера) з прагматичною метою використання їхніх митецьких здобутків для естетичної переорієнтації німецького кону. Пошлемося на думку Н. Владимірової, що «саме на художника-живописця Г. Фукс покладав надію у питаннях реформи не тільки сценічного простору, а й взагалі естетико-художніх принципів національного драматичного театру» [92, с. 48].

Нетрадиційні архітектоніка сцени Мюнхенського Художнього театру та просторові рішення спектаклів оприявнювали відмову Г. Фукса від, як на нього, застарілої, міметичної — «умовно-традиційної» — структури сценічного дійства. Натомість, пласка — майже позбавлена глибини — сцена, декорації, обов'язково розташовані на задньому плані або відсутні (у таких випадках вистава йшла на тлі білої стіни), пряме світло, що час від часу рельєфно виділяє фігури акторів, лінійні мізансцени, майже нерухомі, у фіксованих позах персонажі — на зразок скульптурних рельєфів — ось принципи, на яких побазована нова театральна модель Г. Фукса.

Заразом зі звичними формотворчими сценічними принципами німецький реформатор намагався позбутися ще одного «кита», на якому тримався європейський театр, — патерналізму драматургічної основи. Щоправда, його заяви, нібито література остаточно втратила вплив у питаннях театру, рядували з мріями про «вивільнення вічної сутності великих драматичних творів від пилу та пороку застарілих форм сценічних постановок» [378, с. 168]. Мабуть, цій меті слугувала сценічна версія колосу німецької поезії — трагедії Й. В. Гете «Фауст» — на кону Мюнхенського Художнього театру у постановці Г. Фукса та декораціях Ф. Ерлера.

Художня практика «рельєфної» сцени Мюнхенського Художнього театру, що вмістила комедію В. Шекспіра «Дванадцята ніч» та оперу К. Глюка «Травнева королева», «Птахів» Аристофана та власну п'єсу режисера «Тіль Уленшпігель», була не надто успішною. Проте теоретичні праці її очільника «Сцена майбутнього» (1904) та «Революція театру» (1909) здобули їх автору славу «реформатора» сценічного мистецтва, інспірувавши активні ідейно-естетичні зрушення на європейській сцені початку ХХ ст.

* * *

Перша особливість російської історіографії реалізму полягає у співпадінні у часі періоду «старшинства» стилю з, так званою, «епохою великих реформ». Насамперед вона призвела до структурних змін у російському соціумі: до часткової урбанізації (йдеться про зростання чисельності міського населення за рахунок вчорашнього селянства) та зміцнення позицій новонароджених суспільних прошарків. При цьому, буржуазію та різночинців відрізняють освіченість та потяг до культури. Наприкінці позаминулого століття представники цих суспільних груп поповнюють ряди споживачів російської літературної та театральної продукції, водночас «демократизуючи» драматичну сцену та переорієнтуючи на свої смаки й естетичні потреби.

Парадоксальним чином (мабуть, тому, що його єдиним справжнім здобутком було довгоочікуване скасування кріпацтва) ідеологічною стратегією мало-результативного, непослідовного та, сказати б, половинчастого російського реформізму стає ідея «особливого шляху» Росії — неповторної духовної єдності російського народу, фактично ототожненого з селянством. Про неї впродовж 1860–1880-х твердять і проводирі російської демократії (Н. Чернишевський, Н. Добролюбов, Д. Писарев), і, так звані, «почвенники» (зосібно А. Григор'єв, Л. Толстой, Ф. Достоевський), і «народники». Їхній соціальний позитив, так би мовити, гуманістично забарвлений — вони співчують «голодним і роздягнутим», «приниженим і скривдженим», їхня суспільна методологія — це «свідомість, аналіз, критика і розумовий прогрес» [273, с. 61], яка, проте, межує з уто-

пією «одвічності» селянської общини, їхній літературний та мистецький стиль — це реалізм, щоправда, з дешицею романтизму.

При цьому, справедливо зазначила Т. Шах-Азізова, «естетиці як такій <...> критики демократичного табору не приділяють значної уваги <...> Вони не мають часу займатися нею — хіба що вони ведуть на її території свою ідейно-політичну боротьбу; міркування про специфіку мистецтва видаються їм марнотратством» [163, 5, с. 15]. Таким чином, сильною стороною їхньої доктрини лишається суспільний критицизм. Водночас її естетичні орієнтири тісно пов'язані з соціальною функцією мистецтва, ось чому реалізм, ідейно та формально орієнтований на сучасність, демократична критика вважає стилем суспільно значущої культури.

Ніби у відповідь на її запити, російська реалістична драматургія інспірує створення сценічного простору, де тогочасна дійсність знаходить доволі правдивий відбиток, повсякденність набуває нових прав, активізується відчуття національної історії, народні типажі, наділені власним «часом», «простором» і «психологією», перетворюються на персонажів, пробуджується інтерес до пісенного фольклору, національного костюму і побуту.

Кращі зразки реалістичної драми 1860–1890-х демонструють нового героя — «прикріпленого до життя» (В. Майков) вихідця з купецького, селянського та люмпен-пролетарського прошарків, «непоказну» імперську дійсність, боротьбу особистості з тиском суспільних заборон та побутових забобонів.

Реалістична драматургія виявляється насамперед у жанрах драми і комедії. Остання веде родовід від гоголівського «Ревізора», крізь творчість О. Сухово-Кобиліна та М. Салтикова-Щедріна до комедії О. Островського. Тут висміюється урядництво, мілкопомісне дворянство, купецтво. І хоча пізня драматургія О. Островського підпала під вплив французької «добре зробленої п'єси», її персонажі все-таки залишилися суто російськими типами і типажамі.

Реалістична драма (зокрема «Гірка доля» О. Писемського, «Влада темряви» Л. Толстого) насамперед протиставляє поміщицький аморалізм «мужицькій» правді. Її герої глибоко вкорінені у навколишню дійсність, обумовлені проблемами спадковості та середовища, отже, близькі до «нової» європейської драми. Ранні п'єси М. Горького також характеризує зменшений інтерес до інтриги та драматичної фабули, відсутність «класичного» головного героя, рівномірне ідеологічне «навантаження» різних персонажів.

Щоправда, навіть поверховий перегляд афіш тогочасних імператорських та приватних російських театрів оприявнює сумний факт: вищезазначені першорядні драматургічні зразки жодним чином не визначають їхній репертуар. Дослідники історії російського драматичного театру зауважують його надзвичайну «строкатість» і перевагу «швидкостиглої» п'єси, скроєної за рецептами «добре зробленої» французької мелодрами [163, 5, с. 27–28].

Мабуть, тому в першорядних російських критиків драма і театр кінця XIX ст. не викликають особливої зацікавленості. Якщо ж М. Салтиков-Шчедрін, Д. Аверкієв, О. Баженов та ін. звертають погляд в їхній бік, то, здається, для того, аби зазначити лише негативні явища. Так М. Салтиков-Шчедрін протестує проти «школи добре зробленої драматургії», що тримає у полоні тогочасну російську сцену, проти її авторів — «паразитів», які замість «сатири, що бичує суспільні або людські вади», замість «плачу над гинучим суспільством», замість «крику на захист пригнобленого і забутого добра», співають «безумовний дифіраμβ грубій силі», зневажаючи «беззахисних переможених» [305, с. 199]. Д. Аверкієв, захищаючи «справжній» російський реалізм пушкінських часів від «псевдореалізму» кінця позаминулого століття, вимагав повернення до «класики». О. Баженов також пристрасно пропагував класичну спадщину, вважаючи її єдиними «ліками» від усіх «хвороб» тогочасного театру.

Попри те, що «наукової та загальноприйнятої теорії драми і сцени, яка базувалася б на фактах минулого і теперішнього, на розумінні специфіки театру і надихалася б ідеями його суспільного служіння, у ці роки не створено» [163, 5, с. 21], російська театральна спільнота усвідомлює наступ нової ери паралельно з європейською. Цей феномен легко пояснити зокрема постійними зв'язками між російською та французькою культурою. У перекладному репертуарі імператорських та приватних театрів другої половини XIX ст. французькі п'єси становлять левову частку, гастролі паризьких труп та окремих солістів — пересічне явище мистецького життя театральних центрів Російської імперії. На сторінках більшості поважних періодичних видань Москви, Петербурга, Києва, Одеси, Харкова, Тифлісу постійно друкуються огляди паризьких театральних сезонів їхніх «спецкорів». Російськомовна літературна та мистецька критика другої половини століття відстежує іноземні течії у російській сценічній культурі, аналізує впливи іншомовних культур на російську. Зрештою, російська мистецька інтелігенція знайомиться з натуралістичною доктриною одночасно з французькою завдяки тому, що впродовж 1876–1880 рр. Е. Золя друкує «Паризькі листи» у петербурзькому «Віснику Європи».

Проте ще у 1860-х позитивістська філософія та естетика (зокрема теорія І. Тена) знайшли у Росії свого адепта в особі популярного літератора та театального критика П. Боборикіна. 1867 р. у статті «Аналіз і систематика І. Тена» він, привітавши інновації європейської естетичної думки, шукає серед них засоби аналізу російського театального мистецтва. Згодом висновки, яких дійшов автор, дозволять йому обґрунтувати свідомий характер акторської творчості у праці «Театральне мистецтво» (1872).

Натуралістичні ідеї Е. Золя поглиблено вивчає О. Урусов (цикл статей «Натуралізм та драматичне мистецтво»). Він доводить історичну закономірність но-

вого мистецького напрямку, пов'язану з поступом в антропології, природознавстві, етнографії: «Рух розуму, викликаний успіхами природничих наук у наш час, свідчить про незадовільність романтичних прийомів у літературі та прагне замінити їх на натуралізм. Риторика романтизму скасовується, як була скасована риторика класицизму» [263, с. 12]. Князь опонує тим російським критикам, хто (як-от М. Салтиков-Шчедрін, Н. Михайловський, О. Баженов) відмовляє натуралізму у здатності «виконувати найперший і найсвятіший обов'язок» мистецтва — «збуджувати благородні почуття» [305, с. 199]. Натомість, О. Урусов акцентує настрої суспільної тривоги, психологічного надлому та глибокого співчуття, якими пронизана «нова драма» від Г. Ібсена до А. Чехова. До того ж, всупереч тим, хто вважає натуралістичну естетику згубною для літератури та сцени, О. Урусов пов'язує з нею комплексне оновлення російського театру.

Опонентів власним ідеям князь зустріне серед критиків наступної генерації. Зосібно спостережливий С. Васильєв назве «Владу темряви» Л. Толстого «аморальним твором», який нібито шкодить російському кону, а «театр настрою» А. Чехова уподібнить «затхлому <...> глухому закутку» натуралістичної драми [233]. О. Кугель, наляканий «раціоналізмом <...> сухістю <...> схематичністю» натуралістичних драм Г. Ібсена, також звинуватить в «антитеатральності» п'єси А. Чехова схожі, як на нього, з ібсенівськими [340].

У другій половині 1890-х до табору опозиціонерів приєднується М. Горький. Молодий письменник заперечує «зоологічну правду» натуралістів, їхні спроби «розсуспільнення» людини і закликає колег по цеху допомогти мистецькому «росту прекрасного» [107, с. 344–345]. Літературі «факту», яка «слабко колупає дійсність, тихенько ворухить дрібниці життя», «риється у смітті повсякденності», вважаючи, що «людина є злою, тупою, брехливою, що вона повинна і завжди залежить від маси зовнішніх обставин, що вона сама по собі є безсилою і вбогою», він протиставляє літературу «феномену» — «синтезу цілого ряду посилок, вузлу, що зв'язує сотні ниток, квінтесенції крапель соку нервів, крові серця, сліз відчаю», що піднімає особистість над вульгарністю життя, змушує боротися з негараздами і «одухотворяти» його «святим духом краси» [106, с. 183].

Однак із другої половини 1880-х всупереч застереженням частини критичного та мистецького загалу «нова» (слідом — модерна) європейська драма поступово завойовує російський кін. Відтоді репрезентація реалістичного дискурсу відбувається за трьома векторами: перший становлять вистави російських театрів за «новою» та модерною п'єсою Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Г. Зудермана, Б. Шоу, Е. Ростана, Г. фон Гофманстала, А. Шніцлера, М. Метерлінка, К. Гамсуна, С. Пшибишевського та ін., другий — всебічна «натуралізація» російської сцени, третій складає рецепція формотворчого комплексу «нової» драми у творчості

російських драматургів (зокрібно А. Чехова, М. Горького, Л. Андрєєва). Таким чином, російський театральний реалізм, чия дискурсивна стратегія підпорядкована почасти іншій епісистемі, зіставляється з європейським.

Першим «новодрамівським» драматургом у Росії звично виявився Г. Ібсен. Рецепція його стилю російською сценою знову включає п'єси різних жанрів і періодів: від «Північних велетнів» (Малий театр) і «Бенкета у Сульхауге» (Александринський театр) до «Нори» і «Ворога народу» (театр Ф. Корша, МХТ) та «Підпор громадянства» (Александринський театр). Жодна з вищеназваних вистав не мала справжньої художньої вартості, отже, черговий раз ібсенівська драматургія стає дискусійним фактором спочатку літературного, а вже потім сценічного життя.

1891/1892 та 1896/1897 рр. у Росії друкуються зібрання творів Г. Ібсена. У відповідь до періодичних видань безперервним потоком надходять огляди його п'єс, відомості про зарубіжні постановки Ібсенових творів, переклади європейських досліджень його творчості. Про Г. Ібсена пишуть «народники» і «символісти», представники академічної науки і театральні критики, «старі» й «нові» люди театру [163, 6, с. 141]. Так 1884 р. у двох числах «Наблюдателя» друкувалася стаття відомого історика літератури, пушкініста Петра Морозова, де доволі детальний аналіз кількох Ібсенових п'єс сполучений із суспільним та мистецьким контекстом. Автор акцентував нову проблематику, «сучасність» та «критичну» спрямованість «Привидів», «Лялькового дому» та «Підпор громадянства», підкреслював важливість «болючих» питань, піднятих Г. Ібсеном у кожному з творів, називаючи спадковість «головною хворобою нашого часу», співчуваючи бунтарству Нори та високо оцінюючи викриття норвезьким драматургом «освіченого фарисейства» [232].

Наступна (1892 р.) розвідка творчості Г. Ібсена належить перу письменниці-публіциста Н. Мирович (З. С. Іванової) [226]. Авторка також приділила увагу насамперед суспільно-політичним поглядам норвезького драматурга, цікавлячись не так художніми, як ідеологічними якостями його п'єс. Приміром, «Ляльковий дім» Н. Мирович поцінувала за активне заперечення Г. Ібсеном «рабської покорності ходячій суспільній моралі», «Ворог народу» — за виразний конфлікт суспільного діяча із суспільством, якому він мав би служити [226, с. 41–42].

Проте, здається, основна мета Н. Мирович полягала у захисті Ібсенової творчості від «зазіхань» на неї російських модерністів — зокрема від спроб приписати світогляду норвезького драматурга вплив «песимізму» і «волюнтаризму» А. Шопенгауера та «панпсихізму» Е. Гартмана.

А от П. Боборикін у двох статтях, об'єднаних назвою «Літературний театр», надрукованих наступного року, називає Г. Ібсена співцем «песимістичного ідеалізму», почувши у його творах інтонації «впертого і палкого ідеалізму» та «песимістичного нігілізму», зрощених на «реально-песимістичному» ґрунті. На цій

підставі автор відмовляв драматургу у «художній красі та у новизні його творчих одкровенів і прийомів майстерності», зневажливо поймаючи його «митцем з примусу», для якого творчість — це «засіб, а не мета» [50].

Натомість, поет Ніколай Мінський — у минулому народник, згодом поборник «зародкового» російського символізму — однаково високо оцінює точність соціальної діагностики та відсутність пієтету до застарілих суспільних норм і приписів, характерні для ранніх п'єс Г. Ібсена [224, с. 38], і «відважний пошук внутрішнього сенсу під зовнішніми символами світу», до якого драматург вдався у пізніх творах [224, с. 16].

Варто наголосити, що такий — миролюбний — погляд на творчість Г. Ібсена у представників російської критичної думки зустрічається вкрай рідко. Частіше творення літературного портрету визначного норвежця стає приводом для висловлювання суспільно-політичної позиції автора допису та для наступу на позиції опонентів. Приміром, Я. Абрамов наголошував на «бойовій ідейності» та «глибокій життєвості» ібсенівських драм, боротьбі їх автора з «суспільними забобонами і корисливими інтересами правлячих класів», а також з інтелігенцією, що «відірвалася від народу». Цих «ренегатів» автор розпізнав серед персонажів «Гедди Габлер» і «Будівничого Сольнеса», «Привидів» і «Росмерсхольма». Поряд найвищої похвали Я. Абрамов удостоїв драму «Бранд» — «одну з перших драм у всесвітній історії», присвячену темі особистості, здатної «вести за собою народ». Однак чимало сторінок брошури він віддав критиці тлумачень Ібсенової творчості поборниками філософії декадансу [15, с. 6–17].

Інший критик-народник Ніколай Михайловський доводив Ібсенову першість у розкритті теми «ображеної честі та пригніченого сумління» й обстоював його новітню стилістику — «переплетіння символізму з реалізмом», зазначаючи при цьому, що «жертви, принесені Ібсеном на вівтар символізму», не спростовують «реалістичної сутності» його творчості [228, с. 465]. Так само ревно Н. Михайловський захищав норвезького драматурга від «банди чародіїв, декадентів, цимбалістів, символістів, демоністів» (зокрібно від Н. Мінського та К. Бальмонта) та від російських натуралістів, звинувачених ним у «безідейності» (проповіді ідеї «малих справ» та класового замирення) і ревізії ідей народництва [227, с. 88]. Відданість Г. Ібсена ідеям «гуманності» надала Н. Михайловському право звинувачувати «нинішніх письменників» у тому, що вони «з байдужим спокоєм відтворюють все, що їм впадає в око: Фому та Ярему, слона та комаху, пахощі троянд та потворність підлоти», втративши «здатність розрізняти важливе та неважливе і сильно відчувати різницю між добром та злом» [228, с. 392].

До речі, якщо хтось із тогочасних поважних російських літературознавців визнавав «символістичність» пізніх ібсенівських п'єс, то лише як своєрідну помилку драматурга. «Тому, хто мав мужність сказати в обличчя людству стільки

гірких істин, не годиться прикривати їх фльором і ховати за алегорією», — заявляв зосібно академік Олександр Веселовський [72, с. 46]. Професор Іван Іванов, наводячи численні приклади, доводив, що у Г. Ібсена символ — це тільки прийом — «фактична ілюстрація події або настрою дійової особи», який не заважає бачити у його п'єсах «психологічну історію сучасної політичної та культурної боротьби» [339].

Мабуть, єдиний, хто зрозумів особливий — інтелектуальний — характер ібсенівського реалізму, був В. Немирович-Данченко — на початку 1890-х відомий театральний критик та популярний драматург. Подібно до Б. Шоу, він вважав норвезького колегу родоначальником новітньої форми — «літератури принципу». В п'єсах цього виду в першому акті «автор зобов'язаний поставити конкретне запитання, у наступному побачити його з усіх боків і в останньому — дати на нього категоричну відповідь» [245, с. 160–161]. У драмах та драматичних поемах Г. Ібсена В. Немировича-Данченка приваблював насамперед усвідомлений погляд автора на заявлену проблему, сила його вислову, «глибокий розум і вражає розуміння того душевного розладу і вагань, на які хворіє сучасна людина» [245, с. 162].

Наприкінці ХІХ ст. драматургія Г. Ібсена виставляється лише у приватних російських театрах, а перші досягнення пов'язані з акторськими роботами над провідними образами. Так 1891 р. московський театр Ф. Корша показує «Нору» в бенефіс М. Потоцької, наступного року — «Ворог народу» в бенефіс І. Киселевського. Але на початку минулого століття на російській сцені стається справжній Ібсеновий «бум»: відтепер ім'я норвезького автора можна зустріти на афіші ледь не кожної трупи, вистави за його п'єсами — пересічний факт мистецького життя. До грона кращих сценічних втілень історики театру зараховують вистави «Будівничий Сольнес», «Нора», «Гедда Габлер» у петербурзькому театрі В. Комісаржевської, «Бранд» та «Росмерсхольм» у Московському Художньому театрі, «Привиди» та «Йун Габріель Боркман» у Малому. І хоча рецензентське око зазвичай зупиняється на акторських роботах В. Комісаржевської та К. Бравича, К. Станіславського та В. Качалова, М. Єрмолової, О. Южина, Г. Федотової та П. Орленєва, їхньої уваги не минають режисерські роботи К. Станіславського та Вс. Мейєрхольда. Більше того, ібсенівський репертуар МХТ та Театру на Офіцерській дає підстави зосібно О. Кугелю, В. Дорошевичу, Н. Євреїнову, Ю. Бєляєву міркувати з приводу «новодрамівської» тенденції російського кону.

Зрештою, впродовж 1890–1900-х європейська «нова» драма утверджується на російській сцені у різних національних варіантах: у театрі Ф. Корша йдуть «Парижанка» А. Бека, «Нащадки Рабурдена» та «Тереза Ракен» Е. Золя, в Малому театрі — «Сільська честь» та «Безчесні» «веристів» Дж. Верга



Лідія Яворська. Малюнок І. Рєпіна. 1890-і

та Дж. Роветті, в Александринському театрі показують «Рукавичку» Б. Бьорнсона, а у Ф. Корша та О. Суворіна — його ж драму «Банкрот» за участі В. Далматова та М. Михайлова, К. Станіславський в антрепризі М. Лентовського та у Спілці мистецтва і літератури працює над «Ганнеле» та «Потопленим дзвоном», пізніше у МХТ — над «Самотніми» Г. Гауптмана, ці ж п'єси йдуть у театрі О. Суворіна, в Александринському театрі М. Савина та у театрі О. Суворіна Л. Яворська виходять у «Батьківщині», а В. Комісаржевська у власному театрі — у «Бою метеликів» Г. Зудермана, Л. Яворська у театрі О. Суворіна та Новому успішно виступає у «Принцесі Мрії» та «Орляті» Е. Ростана.

Щоправда, така широка «новодрамівська» палітра російського театру рубежу століть має зворотний бік — демонструє, по-перше, випадковість вибору п'єс до репертуару тої чи іншої трупи, по-друге, у переважній більшості випадків — відсутність ідейно-естетичного обґрунтування їхнього сценічного прочитання.

На наш погляд, промовистим доказом вищенаведеної думки слугує шлях на російський кін драматургії іншого очільника європейського «новодрамівського» руху — Г. Гауптмана. Знайомство приватної сцени з його доробком відбулося у середині 1890-х, проте, спочатку увагу постановників привернули не суспільно-побутові, але «фантастичні» драми німецького автора — «Ганнеле» та «Потоплений дзвін». На авторитетну думку Т. Шах-Азізової, причини цього вибору крилися у «полюсній» стилістиці «фантастичних» драм Г. Гауптмана, де натуралізм сполучався із символізмом. Такий синтез — «немилий» тогочасним літераторам та критикам (від А. Толстого до Н. Михайловського), — водночас приваблював тогочасну режисуру (від К. Станіславського до Вс. Мейєрхольда) [163, 6, с. 146].

При цьому, акцентує Т. Родіна, «нова театральність» драматургії Г. Гауптмана (як і Г. Ібсена) вимагала від театру узагальненішого, ціліснішого погляду на життя, розуміння зв'язку людської долі не лише з найближчими обставинами буття, але з розвитком ширшої історичної реальності [163, 6, с. 17]. Натомість, російський театр далеко не одразу сформував цей, сказати б, об'ємний погляд на гауптманівські сюжети та характери і відповідну систему засобів сценічної виразності. Тому жодна з вистав російських театрів за знаними (зокрема «Візник Геншель» — Московський Художній, Ф. Корша, Суворінський театри, «Самотні» — МХТ, «Міхаель Крамер» — Московський Художній, Новий театри) та маловідомими (зокрема «Роза Бернд» — театри Ф. Корша та О. Суворіна, «Бідний Генріх» — Новий театр Л. Яворської) п'єсами німецького драматурга не стала значною подією тогочасного театального життя.

Доля Гауптманових «Ткачів» у російському театрі початку ХХ ст. подібна до європейської: В. Комісаржевська, чия трупа розташовувалася у петербурзькому «Пасажі», восени 1905 р. цензурного дозволу на постановку, зрозуміло, не отримала. Натомість, В. Гардін — орендар кількох дачних театрів у Теріоках, названих О. Кугелем «театральним порто-франко» [346], таки показав цю ідеологічно небезпечну п'єсу влітку 1907 р.

На початку минулого століття драматургія Г. Гауптмана доволі несподівано стає однією з підвалин російського «естетичного театру» [216, с. 42]. Серед прикмет нової театральної ери зосібно П. Марков називає вистави за п'єсами німецького драматурга: «Шлюк і Яу» Вс. Мейєрхольда у Студії на Поварській (1905 р.) та К. Марджанова у театрі К. Незлобіна (1909 р.), «Ельга» у театрі В. Комісаржевської (1907), «Свято примирення» Є. Вахтангова у Першій студії МХТ (1912), «Втеча Габріеля Шилінга» О. Таїрова у Вільному театрі (1913).

«Моральний ідеалізм» (за виразом П. Боборикіна), цікаві сюжети та майстерні психологічні портрети персонажів пояснюють сценічну популярність іншого німецького «новодрамівського» автора — Г. Зудермана. Насамперед це стосувалося виконавців як «старої», так і «нової» формації. «Перших приваблювала гострота наміченої проблеми, іскра “морального заколоту”. Других — побутова доброта характерів, морально-виховна або викривальна тенденція, далека від спроб перевернути моральні засади суспільства» [163, 6, с. 147].

З образом Беати з п'єси Г. Зудермана «Хай живе життя!» пов'язаний сценічний успіх М. Єрмолової у новому столітті. Московський Новий театр О. Ленського показує «Бій метеликів» та «Свято життя». У Ф. Корша йдуть «Вогні Іванової ночі» та «Троянди», де Н. Ефрос віддає пальму першості В. Веригиній, яка «показала себе розумною, чуткою актрисою, що вміє розібратися у складному психологічному матеріалі» [349]. Суворінський Театр літературно-художнього товариства у «революційному» сезоні 1905/06 рр. готує до прем'єри п'єсу «Каменярі».

Відсутність легких, цікавих та психологічно необтяжливих сюжетів заступала дорогу на російський кін драматургії А. Стріндберга. На рубежі століть вона все ще залишалася фактом літературного життя: про шведського автора захоплено писали А. Чехов, М. Горький, О. Блок, сприяючи перекладам його творчого доробку російською. Проте по-справжньому популярною серед діячів сцени виявилася лише натуралістична трагедія «Фрекен Жюлі», яку з 1900 р. грали у провінційних театрах: 1906 р. — у Новому театрі Л. Яворської, 1907 р. — у трупі Суходольських, 1909 р. — у Ф. Корша, 1915 р. — у Московському драматичному театрі. Щоправда, жодна з версій не здобула прихильності публіки та критики, приміром, виставу Нового театру О. Кугель назвав «відступом до теплого буржуазного жанру, на поверхні якого, ніби у бурштиновому бульйоні, плавають кілька зірочок опозиції» [344].

До речі, Л. Яворська чи не найпослідовніше за інших очільників тогочасних російських театральних угруповань зверталася до драматургії А. Стріндберга: крім «Фрекен Жюлі» на сцені Нового театру йшли вистави за п'єсами «Батько» та «Винні — невинні».

«Паризьку» драму шведського письменника, що піддавала сумніву здатність людини звільнитися від волі фатуму та диктату власних пристрастей, Вс. Мейєрхольд поставив у Теріоках (1912 р.). За словами О. Блока, режисер тут перекладав життя душі мовою написаних умовними знаками математичних формул, що нагадували спалахи блискавки на дуже чорній хмарі, наближаючи драму А. Стріндберга до «Софоклової трагедії» [294, с. 187]. Ю. Бонді створив лапідарні, але виразні декораційні модулі: транспаранти, які силуетно-чорним на жовтому або синьому тлі зображували дерева у саду або залу ресторану. Сад позначали напівкругла лава та сплетіння чорних гілок над нею, ресторан — диван і величезне вікно за ним, де час від часу спалахувало червоне зоряне світло. Погасивши рампу і затемнивши просценіум, Вс. Мейєрхольд, натомість, освітив задній план і переніс туди основну дію спектаклю, скомпоновану ним із напружених, дійових пауз та стислих гострих діалогів [163, 7, с. 389]. Жовте світлове тло, по-перше, дозволяло подавати фігуру актора силуетом, по-друге, вийшовши на затемнений передній план, виконавець ніби вилучався з дії, потрапляв у «мертву зону».

О. Блок назвав «часом геніальними» художні прийоми, за допомогою яких Вс. Мейєрхольд вирішував конфлікт між сторонами любовного трикутника, де переплелися долі бунтівливого митця Моріса (О. Мгебров), його дружини Жанни (Л. Блок) і «фатальної» жінки, його коханки Генрієтти (В. Веригіна) [294, с. 187].

Неоднозначні художні результати мало втілення на російському кону натуралістичної драми Г. Гейерманса, неоромантичних поем Е. Ростана та Г. фон Гофмансталя, неопсихологічної драматургії Ф. Ведекінда та А. Шніцлера.

Найпопулярніший твір Г. Гейерманса — це драма з життя голландських рибалок «Загибель “Надії”». Її сценічні версії можна було побачити на кону імператорських Александринського та Малого театрів, а також — у Першій студії МХТ (режисура Р. Болеславського), гуртку «Ars» та театрі В. Коміссаржевської (режисура М. Попова).

Приклад Сари Бернар надихає Л. Яворську втілити на кону Нового театру драми Е. Ростана «Орля» та «Принцеса Мрія». У паралель образи герцога Рейхштадського та Мілісінди зробили В. Юренєву прем'єркою трупі К. Незлобіна. Втім, частіше за інші театри п'єси французького неоромантика ставлять у петербурзькій антрепризі О. Суворіна: 1899 р. — «Сірано де Бержерак», 1911 р. — «Шантеклер», 1916 р. — «Романтики».

У сезоні 1906/07 рр. Вс. Мейєрхольд разом із Ф. Коміссаржевським у театрі на Офіцерській працює над «Весіллям Зобеїди» Г. фон Гофмансталя. Артистичне товариство О. Саніна 1907 р. у Новому театрі показує виставу-диптих, яку склали п'єси «Електра» та «Смерть Тиціана». 1909 р. на кону із промовистою назвою «Стиль» Ю. Озаровський втілює гофмансталецькі драми «Жінка у вікні» та «Вчора» у декораціях «від О. Корреджіо та В. Пальми».

Відгуки рецензентів на вистави приватних російських театрів за п'єсами Ф. Ведекінда дають підстави для такого висновку: саме вони в очах тогочасного мистецького загалу уособлювали європейську драматургію *fin de sycle*. Мабуть, тому у спектаклі Нового театру Л. Яворської «Жінка» за п'єсою «Дух землі» «згустили до чорноти все, що було у п'єсі темного», і «все це зобразили в якійсь грайливо відчайдушній манері» [163, 7, с. 289]. Водночас спроби зіграти драму Ф. Ведекінда «на кшталт граціозної французької комедії», перекласти її «мовою Дюма, вірніше, Бернштейнів і Донне» [348] — кожного разу мали невдалий результат у публіки та критики. Навіть у випадку «дитячої трагедії» німецького драматурга «Пробудження весни», яка у театрі Ф. Коміссаржевської викликала «сильний спротив частини публіки, що не могли заглушити фанатики друзі» [347].

Ще частіше рецензентські нарікання, часом супроводжені байдужістю глядацької зали, чекали на вистави російських театрів за драматичними творами А. Шніцлера. Йдеться про випадки, коли постановники ігнорували багатий психологічний та ігровий матеріал п'єс австрійського драматурга, натомість, вирішуючи їх у побутовому ключі, як-от спектаклі «Великодушні» та «Забавки» Нового театру О. Ленського [163, 7, с. 270], «Самотнім шляхом» Малого театру [342], «Казка» [341] та «Хто правий» [345] театру Ф. Корша.

Щоправда, були моменти, коли драматургія А. Шніцлера на російському кону початку ХХ ст. набувала гострої політичної актуальності. Приміром, у сезоні 1905/06 рр. спектакль «Зелений папуга» Нового театру Л. Яворської кожно-



Вс. Мейєрхольд. Художник О. Головін. 1910-і

го разу закінчувався під шквал аплодисментів — так публіка реагувала на появу озброєного натовпу, що брав штурмом Бастилію [343].

1910 р. у «Домі інтермедій» Б. Проніна Вс. Мейєрхольд ставить пантоміму «Шарф Коломбіни» за «Покривалом Беатрисы» А. Шніцлера на музику Е. Донаньї. Натхнений ігровими можливостями італійської *comedia dell'arte*, він використовує їх, але водночас насичує новим художнім змістом грубувату й просту манеру площадних комедіантів [294, с. 163]. Персонажів австрійського драматурга він кидав у «єралаш російської глушини», створений на кону Н. Сапуновим — художником, який «крізь будь-яку театральну гру бачив сучасну Росію, її закутки, міщанські шпалери “букетиками”, розгул, тривогу, тугу», який у кожній епосі «з фатальною невідоротністю потрапляв у рідний трактир, натикався на ярмаркову карусель і зустрічав з дитинства знайомі гоголівські “пикі»» [163, 7, с. 163]. У такий спосіб Вс. Мейєрхольд надавав старовинній сценічній забавці гротескової багатозначності: у майже безупинний танцювальний рух вриналися ноти тривоги, неспокою, часом відчаю, «беззахисна поезія» образу П'єро суперечила грубій прозі «цинічного, насмішкватого натовпу», керованого Арлекіном [293, с. 171]. «Уся фантастика, весь ірреальний жах цих коротких

сцен був переданий з болісною пристрасністю та напругою, і подвійність правди та умисності була виявлена з великою силою, що збивала глядача з пантелику», — згадував виставу Є. Зноско-Боровський [151, с. 312].

Через три роки «Покривало Беатриса» А. Шніцлера (під дещо іншою назвою — «Покривало П'єретти») О. Таїров втілює в їхній спільній з К. Марджановим сценічній ініціативі — Свободному театрі. Спектакль став своєрідною стилістичною опозицією версії Вс. Мейєрхольда, адже тогочасні театральні спроби колеги по цеху О. Таїров вважав «зображальними» — чимось на кшталт «експозиції мистецьких полотен», обіцяючи, натомість, довести (за допомоги пантоміми австрійського автора), що театр може обходитися без слова, а виконавець озброєний достатньою кількістю позавербальних засобів виразності [163, 7, с. 169]. Вистава «Покривало П'єретти» О. Таїрова йшла в іншому ритмі та тональності, мала інші фарби та засоби, інший зміст — прозвучала як поема про загибель кохання. І ось ця трагічна нота, ця скорбота за втраченим почуттям невловимо наближувала пантоміму Свободного театру до його нібито антагоніста з «Дому інтермедій».

Драма європейського символізму також набуває власного обличчя на російському кону, насамперед у виставах за п'єсами К. Гамсуна, С. Пшибишевського та М. Метерлінка. Сценічні інтерпретації цієї драматургії сформували російський «умовний» театр, де один з етапів становив спектакль за «Драмою життя» К. Гамсуна МХТ (1905). Утім, готуючись до своєї першої символістичної вистави, К. Станіславський парадоксальним чином не відчував «філософського інтересу» до драматургії цього роду і зізнавався: він не знає, що воно таке, але переконаний, по-перше, що кожна поетична річ є апіорі символістичною, по-друге, що символ не можна вигадати, той, натомість, виникає сам собою. Відтак п'єсу К. Гамсуна у МХТ збиралися грати «на голому нерві», майже без жестикуляції та міміки, аби вираз акторського обличчя чи окремі рухи набули «вдесятеро більшої значущості» [163, 7, с. 143].

Проте відібраним постановником прийомам символізації — укрупненому виразу обличчя, скульптурній позі, фіксованому жесту, статичній мізансцені, — суперечило декораційне рішення, запропоноване В. Єгоровим та Н. Ульяновим. Пістряві декорації «перекрикували» акторів, раніше за них емоційно впливали на глядача. Крім того, музика І. Саца активно допомагала створенню похмурої атмосфери, сповненої грізних передчуттів [163, 7, с. 143]. «Не символізація навіть, а сигналізація дійсності», — іронізував Н. Ефрос [Там само].

Інша причина неуспіху гамсунівського спектаклю крилася у тому, що «символізм» був «понадсилу» акторам МХТ. «Ми не вміли відточити до символу духовний реалізм творів, які виконували», — зізнавався К. Станіславський [316, с. 218–219].

Вс. Мейєрхольд у «Товаристві нової драми» також шукає засобів створення «умовної» вистави. Ставлячи драму С. Пшибишевського «Сніг», він розробляє складну світлову партитуру, аби надати дії необхідної нервової рухливості. Перший акт освітлювало червонувате полум'я комину та рожевий захід сонця, у другому з вікна лилося місячне сяйво, у третьому наставав блідий світанок, у четвертому тривожним полум'ям горіли лампи. Однак, свідчать рецензенти, ці хитромудрощі постановника не знайшли підтримки у глядачів.

К. Незлобін скористався зі «Снігу» С. Пшибишевського, аби представити московській публіці нову прем'єрку трупи В. Юренєву. Антрепренер не шкодував витрат, «прикрашаючи» спектакль, А. Арапов старався, аби на сцені жодна річ не здавалася «побутовою», навіть пофарбував у зелений колір підшви чоловічих чобіт. Проте московська прем'єра провалилася, і лише згодом уже петербурзька публіка оцінила «ніжне дарування» В. Юренєвої [163, 7, с. 381].

1906 р. Вс. Мейєрхольд знову звернувся до польського модерного автора — поставив у театрі В. Коміссаржевської «Вічну казку». І знову виставу спіткала невдача, хоча молодь у день прем'єри «шуміла та хвилювалася біля рампи», заздалегідь вітаючи улюбленців — В. Коміссаржевську та К. Бравича [300, с. 76].

Обидва Нові театри — московський О. Ленського та петербурзький О. Суворіна — також не обходять увагою драми С. Пшибишевського. Намагаючись за всяку ціну передати «недоговорене», втілити «туманні» образи польського модерніста, молоді московські виконавці грали у «Задля щастя» «впівголоса, тихіше, ніж на напівтонах», але поряд з ними раптом з'являлася О. Яблочкіна у «кричущому костюмі, у рудій перуці, з вульгарною інтонацією» [152, с. 314]. «Свято життя» у Петербурзі ніби підкреслювало «все несмачне та лубочне у старожитній п'єсі» [350].

Безумовно, найміцніший «підмурівок» російського «умовного» театру становила драматургія М. Метерлінка. Бельгійський символіст — останній з тріади драматургів (поряд з Г. Ібсеном та Г. Гауптманом), які уособлювали у російській культурницькій свідомості європейську «нову» драму. М. Метерлінк також стає фігурантом спочатку критичного, а потім сценічного дискурсу. Отже саме літературознавча критика, так би мовити, прокладала шлях російському театру до «маленьких» п'єс бельгійського автора, наголошуючи, що вони належать до «сфери винятково духовних явищ», що тут поступово розвивається виключно внутрішня дія п'єси, а події відбуваються «у людині, а не поза нею» [36].

У Росії найактивнішим популяризатором творчості М. Метерлінка був А. Чехов. Шанований ним поглиблений психологізм драм франкомовного колеги по перу спонукає А. Чехова настійливо пропонувати їх зосібно О. Суворіну та В. Немировичу-Данченку. 1895 р. у Літературно-артистичному гуртку О. Суворіна йдуть «Тайни душі» («Всередині»), 1904 р. на сцені МХТ «актуально»

прозвучать «Сліпі», «Непрохана» та «Всередині» — «у таємничій недоговореності цих п'єсок, у тривозі та очікуванні, що їх пронизують, театр знаходить перегук з настроями своїх днів» [163, 7, с. 99].

Щоправда, звернувшись до модерної драматургії, К. Станіславський одразу не наважився на рішучі кроки, натомість, пішов на компроміс — спробував сумістити елементи символістичної та реалістичної стилістики. Реалістичними були декорації В. Суреньянца, водночас актори «грали змішано <...>»: хтось тяжів до «рішучого реалізму», хтось — до «чистої містики» [309]. Останні старанно виконували настанову режисера — «сиділи нерухомо, ніби вслухалися у себе, без жестів і міміки, наче занедбане каміння» [163, 7, с. 136].

Пересвідчившись на прикладі Метерлінкової трилогії та драм К. Гамсуна і Л. Андрєєва, що естетика «умовного» театру є йому чужою, так би мовити, скинувши з плеч її «даремну і незбориму важкість» [215, с. 94], К. Станіславський, ставлячи «Синього птаха» М. Метерлінка (1908), вивільняє власну фантазію й у співдружності з В. Єгоровим та І. Сацем створює видовище, де чорний оксамит, тюлеві завіси, складна світлова партитура, природність акторського існування, експресивний емоційний порив, — підносили повсякденність до рівня поетичного вимислу.

Значно послідовнішими та вправнішими (хоча спочатку і не надто самостійними) видаються тогочасні пошуки художньої стратегії та технологій «естетичного театру», здійснені Вс. Мейєрхольдом. Так 1905 р. у Студії на Поварській він готує до показу «Смерть Тентажіля» М. Метерлінка у декораціях Н. Сапунова та С. Судейкіна, рухаючись у напрямку, «передбаченому та підказаному Станіславським, намагаючись зобразити на сцені “не саме життя, як воно плине у дійсності”, але — туманні мрії, примарні видіння, які, за словами Станіславського, виникають в уяві “у моменти піднесення”» [294, с. 83]. З цією метою режисер відмовляється від прямого контакту сцени та глядацької зали, С. Судейкін затягує портал тюлем, для перших трьох актів пише декорацію у блакитно-зелених тонах, розкидаючи де-не-де червоні та рожеві квіти, Н. Сапунов два останні акти «оповиває» ліловою димкою, крізь яку проглядають важкі склепіння — місце перебування вбраних у сіре служниць. Цей примарний і холодний — метерлінковський — світ сповнюють тривожні та дисонансні звуки І. Саца. В ньому мешкають «живі барельєфи» Вс. Мейєрхольда — майже нерухомі, скульптурно чіткі. Їхні голоси лунають ніби здалеку, їхні слова падають, ніби краплі води у колодязь, їхнє спілкування скасовано та замінено на звертання до Бога або до публіки, їхню відмінність не розрізнити, натомість, в око впадає їхня подібність: спільні тон, вимова, інтонації, жести. Таким чином, вперше на російській сцені складається струнка і логічна структура символістичної вистави [294, с. 85].

ТрирокипотомуцейдосвіднагодитьсярежисеровіутеатріВ.Коміссаржевської, коли він працюватиме над драмою М. Метерлінка «Сестра Беатриса» (1907). С. Судейкін знову завісить сцену gobеленами, виконаними у холодній бузково-сріблястій гамі, вбере монахинь у сіро-блакитне. Вс. Мейєрхольд знову змусить хор рухатися як ціле: монахині «спліталися, розпліталися, простягалися на плитах каплиці, разом опускалися на коліна, здіймали руки над головою» [294, с. 110]. Щоправда, цього разу Беатриса — В. Коміссаржевська буде не частиною монастирського світу, але його центром. Її, за словами М. Волошина, «гріховне» і «земне» тіло пульсуватиме живим теплом у навколишньому холоді, її скульптурним позам акомпануватимуть пластичні етюди черниць, її перетворенням зі святенниці на грішницю, з мучениці на переможницю опонуватиме колективна безособистісність оточення.

Гучний резонанс вистави змусить О. Блока здивовано запитувати: «Метерлінк, який має успіх у публіки, — що це? Випадковість чи щось страшне? Ніби ці випадкові глядачі відчували подих дива, яким розквітла сцена <...> Ми відчували високе хвилювання <...> Було почуття великої вдячності за іскри чудес, що облетіли глядацьку залу» [294, с. 110].

Поряд з європейською російська «нова» та модерна драма активізує присутність на кону імператорських та приватних театрів. Насамперед йдеться про твори А. Чехова, М. Горького, Л. Андрєєва. Створений ними відмітний образ російської дійсності вимагав новітніх технологій сценічної реалізації літературного матеріалу. Їхній пошук — це водночас відповідь тогочасної російської режисури на «виклик» драматургії та фундація постановочної «школи» російського театру.

Мабуть, найпроблемнішим для тогочасної російської сцени серед вищезазначених авторів виявився А. Чехов. На перший погляд дуже схожа з традиційною російською драмою, так званого, «критичного реалізму» його драматургія мала з нею мало спільного, як, власне, і з європейською « новою » драмою. Поза сумнівом, «великі» п'єси А. Чехова 1890–1900-х характеризуються «новітніми» ознаками: інший тип конфлікту та героя, інакше розуміння ролі обставин місця та часу. Разом з тим це означає відсутність фабули, нехтування «романтичною сенсаційністю» [314, с. 112] життя персонажа на догоду яскравій суперечності його характеру, надання системності часовим вимірам сюжету, інтимізацію стосунків дійової особи з навколишнім світом.

Аби усвідомити нову театральну систему чеховських п'єс, російській сцені знадобилося мінімум півстоліття. Тож не дивно, що «Чайка» 1896 р. «провалилася» у, сказати б, «оплоті» театральних традиціоналістів — петербурзькій Александринці, здійнявши шквал розгромних рецензій і тим самим закривши доступ чеховській п'єсі на кін іншого імператорського театру — московського Малого. Втім, твердження К. Станіславського стосовно особливого чеховського полістилізму:

«Чехов сильний найрізноманітнішими, часто неусвідомленими прийомами впливу. Місцями — він *імпресіоніст*, в інших місцях — *символіст*, де потрібно — *реаліст*, інколи навіть ледь не *натураліст*» [316, с. 222], — стосується значно пізніших часів, натомість, від прижиттєвих чеховських вистав Художнього театру «ще дуже віяло натуралізмом чистої води, золяїзмом і навіть театром Антуана у Парижі» [244, с. 168].

Однак саме драматургія А. Чехова заклала підвалини нової естетики МХТ, адже для її втілення потрібно було «звільнитися від зашкарублених нашарувань сценічної рутини, повернути сцені живу психологію і просте мовлення, розглядати життя <...> крізь навколишню повсякденність, відшукувати театральність <...> у прихованому внутрішньому психологічному русі» [234, с. 1]. Нова художня ідеологія викликала до життя інші театральні технології: так звані, «вигадані» мізансцени, що ніби «перетікали» одна в одну, створюючи відчуття безперервної, ніби життєвий плін, дії, сценічний простір, придатний для «життя» персонажів, а не для гри у сюжет п'єси, сказати б, щедре використання сценічного предмету, особливу ритміку дії з паузами різної тривалості, що допомагали «дожити» попередній настрій та підготувати наступну емоцію, світло, яке стало чи не найважливішим засобом творення «атмосфери» дії, персонажів, «укорінених» у цей світ, з природними мовленням, ходом, жестикуляцією, мімікою, психофізичними реакціями.

Сценічна реальність «Чайки» Художнього театру (1898) була такою несподіваною, що зосібно О. Урусову «хвилинами здавалося, ніби з кону говорить саме життя, а більшого театр дати не може» [263, с. 14]. Проте у палітрі наступних чеховських вистав таки побільшало елементів імпресіонізму та символізму: у «Дяді Вані» (1899) природа стала «святковою», у «Трьох сестрах» (1901) «малі життєві події» оповила чеховська «поезія», у «Вишневому саді» (1904) театр відспівав «поетичну, прекрасну <...> упокійну молитву поміщицькому землеволодінню» [336, с. 538]¹

Стратегія «художників» стосовно чеховської драматургії виявилася плідною не лише для самої трупі, а й для інших. Приміром, 1902 р. вона допомогла М. Дарському «реабілітувати» «Чайку» на кону Александринського театру. Постановник скопіював деякі мізансцени К. Станіславського, дотримався принципу «четвертої стіни», організував систему пауз, актори «з тактом» зіграли чеховських персонажів — і цього разу «александринці» виграли [163, 7, с. 109]. Інший приклад — «Три сестри» херсонської театральної ініціативи Вс. Мейерхольда та О. Кошеверова, де перший акт напоював «свіжий дух берези», у друго-

¹ Детальніше деякі аспекти світової театральної чеховіани викладені авторкою у книзі «Містові й світові: Драматургія А.П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках зі світовим сценічним простором». — К.: Інтертехнологія, 2008. — 426 с.: іл.



Шарж на п'єсу А. Чехова «Чайка». 1896

му — «за вікном гула осіння негода і їй вторувала тужлива пісня мамки», у третьому відчувалася «загальна прилиплива нервозність» [294, с. 59].

Водночас з кінця 1880-х — коли «великі» п'єси А. Чехова з'являються на провінційному кону — складається окрема (насамперед «малоросійська») традиція їхнього сценічного втілення. Спочатку Н. Соловцов виносить на суд київської публіки чеховського «Іванова» (1889), далі, відкривши у Києві стаціонарний російський театр, звертається до автора по дозвіл на постановку «Чайки», не чекаючи на прем'єру в Александринці, знову ставить «Іванова» (1897) і паралельно з МХТ — «Дядю Ваню» (1899) та «Три сестри» (1901).

Зважаючи на відгуки тогочасної преси та спогади сучасників, кожна вистава була успішною, зокрема підтверджувала виконавський клас провідних акторів театру: А. Леонідова (Треплев, Солений), Н. Рощина-Інсарова (Тригорін, Іванов, Войницький), І. Шувалова (Вершинін, Іванов), Є. Неделіна (Астров, Кулігін), В. Немирович (Аркадіна, Єлена Андріївна), А. Пасхалової (Соня, Сара, Маша). Зокрема з приводу ролей Н. Рощина-Інсарова «король фейлетону» В. Дорошевич писав: «У чеховських ролях він досяг вершин своєї творчості. Коли він грав Іванова, дядю Ваню, Тригоріна у «Чайці», — відчувалася чеховська душа» [335, с. 85]. Також критик захоплювався талантом, розумом і тонким смаком, з якими Є. Неделін грав Астрова у «Дяді Вані» [336, с. 246].

Власне, в історії російськомовної сцени передовсім залишилось виконання Н.Рощиним-Інсаровим головної ролі в «Іванові» або «далекий від шаблону» акторський ансамбль «Дяді Вані» (зосібно Н.Рощин-Інсаров — Войницький, Є.Неделін — Астров, А.Пасхалова — Соня, Єлена Андріївна — В.Немирович) [105, с. 54].

Зайвим підтвердженням висловленої думки слугує «соловцовська» прем'єра «Вишневого саду». Рецензенти зійшлися на тому, що Г.Матковському вдалося розгорнути на кону «правдиву і високохудожню картину», але їхні думки щодо вистави розійшлися, залежно від того, хто з акторів справив на них найбільше враження. Для І.Александровського найвиразніше прозвучало «пристрасне бажання бачити наше суспільство відродженням, передчуття його близького оновлення» Петі Трофимова харизматичного Я.Орлова-Чужбініна [105, с. 74]. Між тим, для А.Луначарського головна тема вистави унаочнилася у «серйозній» Раневській В.Ільнарської та «надто похмурому» Гаєві Є.Неделіна, які найповніше розкрили «до болю сумну <...> загальну ідею безсилля людини перед життям, безглуздою стихійністю процесу, що здійснюється» [Там само].

Мабуть, єдине «виключення» з цього «правила» становили «Три сестри» — остання чеховська вистава Н.Соловцова. «Постановка чеховських «Трьох сестер» — це лекція режисерського мистецтва. Тут впроваджено стільки нюансів, стільки художніх подробиць, так майстерно зроблено всі паузи й несподівані переходи, що вийшла дивовижна картина, де було чути биття пульсу і відчувалося дихання справжнього життя», — згадували про постановку сучасники [405, с. 20–21, 24]. У цю «картину» точними «мазками» були вписані персонажі твору (Маша — Г.Пасхалова, Ірина — М.Велізарій, Ольга — К.Рощіна-Інсарова, Кулігін — Є.Неделін, Вершинін — І.Шувалов, Тузенбах — М.Багров, Солений — Л.Леонідов та ін.), які «були на висоті свого завдання і грали з рідкісною одинотайністю» [405, с. 94].

Рецензент «Южного обозрения» почув у словах персонажів соловцовських «Трьох сестер» «прагнення до світлих горизонтів» і «тугу за ідеалом, який вирвав би з довколишньої твані й віродив би до нового існування» [105, с. 57]. Схожими були роздуми над спектаклем М.Рабиновича: «На сцені було тьмяне провінційне сіреньке життя. Відчувалася вся його безмістовність, вульгарність, весь жах його, весь гніт. І ставала близькою і зрозумілою туга “сестер”. І всіх було шкода. У театрі було сумно тим прекрасним чеховським сумом, який очищає людину, підносить її, збуджує в ній якісь нові, красиві почуття» [283, с. 613].

1907 р. саме чеховські «Три сестри» «соловцовської» сцени, так би мовити, розірвали ланцюг «монологічної» чеховіани — ретельного відтворення на кону драматургічної концепції. К.Марджанов, прагнучи влити «свіжу кров у жили Соловцовського театру» [122, с. 11], сміливо вступає у «діалог» з автором

п'єси — висловлює власний погляд на колізії драми та пропонує суто театральні засоби її сценічної реалізації. У «Трьох сестрах» постановник використав поворотне коло, у такий спосіб прискоривши та динамізувавши дію, увиразнивши її архітектоніку та ритмічний малюнок і зламавши традиційну монотонність чеховської вистави. Надзвичайно тонкою, ліричною була колористична гама декорацій П.Андріяшева — художника, який належав до групи «Мир искусства». Новаторським — музичне оформлення вистави, де звуки роялю, гітари, шум дощу, завивання вітру, мідь полкового оркестру, гармонійно дисонуючи одне з одним, створювали необхідну «атмосферу» окремої сцени.

Проте, доклавши зусиль, аби на київській сцені з'явився чеховський спектакль, що відверто суперечив традиції «художників», К.Марджанов не відчув ані глядацької ані рецензентської підтримки (насамперед від критики консервативного напрямку, зосібно Н.Ніколаєва та П.Ярцева). Лише у другій половині минулого століття сучасники режисера (зосібно О.Дейч [122, с. 23] та В.Неллі [242, с. 149]) вшанують давній спектакль.

Наприкінці позаминулого століття типологічно інший варіант «нової» драми створює Л.Андрєєв. Заснована на модерністичних методологічних принципах, вона (як і твори О.Блока, В.Брюсова, А.Бєлого, О.Ремізова), замість відтворювати соціально-побутову реальність, шукає способів осмислення трагічних проблем буття, намагається зіставити драматизм поточного моменту російської дійсності з «вічними» колізіями цивілізаційного розвитку [163, 7, с. 31]. Цю ідейно-естетичну програму засвідчила вже перша драма Л.Андрєєва «До зірок» (1905), яка ушлавлювала людський розум та прагнення суспільних перетворень. П'єсу, заборонену цензурою, Вс.Мейєрхольд поставив на «вільній» сцені у Теріоках, щоправда, вистава вийшла малоцікавою.

Спектаклі за драмою Л.Андрєєва «Життя Людини», показані одночасно (1907 р.) у МХТ та театрі В.Комісаржевської, стали театральними подіями початку минулого століття. «Проблема буття — ось чому беззастережно віддана моя думка <...>», — заявляв письменник, маючи на меті передати у драматичній формі грубу та потворну сутність людського існування. Трагічний пафос п'єси виникав як результат опору Людини Комуся у сірому — сліпому фатуму. Людина гинула через це протистояння, але не скорялася безликій силі.

Постановки «Життя Людини» К.Станіславського та Вс.Мейєрхольда ззовні істотно відрізнялися одна від одної. Проте обидва режисери використали спільний формотворчий принцип: відмовилися відтворювати на кону конкретне, життєво достовірне середовище. Навпаки, обидва розуміли сценічний простір драми, як таємничий та зловісний космос, здатний підкорити собі, розчинити у собі дію та персонажів. В.Єгоров запропонував К.Станіславському на тлі чорного оксамиту позначити золотими та рожевими мотуззяними контурами обриси кімнат

та нечисленні предмети. Цей «чорний кабінет» то «виштовхував» з себе людські постаті, то «забирав» їх до себе.

Режисер наповнив цей «умовний» простір відповідними — фронтальними та статичними — мізансценами. Однак актори МХТ неохоче розлучалися зі звичними розмовними інтонаціями і почувалися незручно, позбавлені підтримки побутового «оточення». Вистава не мала глядацького успіху, натомість, в очах багатьох рецензентів «Життя Людини» означало довгоочікуваний ідейно-естетичний поворот у практиці Художнього театру. «Наслідування життю, відтворення його на сцені; театр як уподібнення дійсності з всіма її дрібницями, з усією безмежністю її обстановки — на цьому поставлений хрест», — йшлося в одному з відгуків на прем'єру [163, 7, с. 144].

Вс. Мейєрхольд у Театрі на Офіцерській, використавши сірі сукна, створив невизначений — без стін і стелі, без чітких контурів — простір, що набував форми завдяки примхливій грі постановника зі світлом: нічна темрява то згущалася, то пропускала крізь себе тьмяні, непевні промені світла. Часом (як-от у картині «Бал у Людини») сцена розкривалася вглиб. Тоді величезна люстра освітлювала півколо сірувато-білих колон, біля кожної з яких у золотавому кріслі сиділи карикатурні старі. Блискуче золото меблів, яскраві костюми інтенсивних кольорів, обличчя, чий вираз загострював різкий грим, контрастували з «примарним» простором сцени.

Тут дія також «розчинялася» у ньому, він «поглинав» персонажів. Єдиний, хто завжди був присутнім на сцені, ніби охороняючи плин дії, це — Хтось у сірому (К. Бравич). На початку він сухим, безпристрасним голосом вимовляв слова прологу, далі, тримаючи у руці свічку, що поступово опливала, майже нерухомо стояв на авансцені до фінальної репліки: «Тихіше! Людина померла!».

Неоднозначні відгуки рецензентів і повна зала Театру на Офіцерській свідчили про художній успіх вистави Вс. Мейєрхольда. О. Блок назвав «Життя Людини» кращою постановкою режисера, натомість, один із критиків сердито заявив, що спектакль — «витвір трунаря, жалобна колісниця, що проїжджає гомінким базаром життя», О. Мандельштам згодом пригадав, що «не було дому, де б не тренькали одним пальцем тупу польку з “Життя Людини”, що стала символом гидкого вуличного символізму», автор п'єси, передивившись виставу, визнав Вс. Мейєрхольда талановитою людиною, яка шукає нові, потрібні шляхи у мистецтві [294, с. 124].

Колізія боротьби «світла» та «темряви», як її розуміло раннє християнство, визначило драму Л. Андрєєва «Анатема» (1909). Анатема — носій бунтівного, скептичного, руйнівного начала — ставить під сумнів основи світобудови та експериментує з людиною і Богом, перевіряючи їхню здатність на добро і зло, милосердя і жорстокість. Його основним опонентом є Хтось, хто вартує входи, покликаний об'єднати непримиренні протилежності, встановити амбівалентність



Л. Андрєєв «Анатема». МХТ, 1909. Анатема — В. Качалов

світового порядку, де добро є водночас Божественним і людським діянням, де смерть є актом безсмертя.

Найвідомішою інсценізацією драми «Анатема» початку минулого століття став спектакль В. Немировича-Данченка у МХТ. Проте насамперед варто зазначити, що постановника вабив не так глобальний філософський зміст драми Л. Андрєєва, як «великий революційний помах», «крик світової злиденності <...> лемент до неба всіх голодних, нещасних» [246, с. 118]. Відтак сценічні прийоми, використані режисером, мали передати «простоту сильних переживань, майже позбавлену деталей», а «реалізм» стилістики мав бути «відточений до символу» [246, с. 120].

З двох планів «Анатемі» — надсвітового і земного — В. Немирович-Данченко однозначно вибрав другий, що його Анатема (В. Качалов) створював у, так званих, «хороводах злиденності». Натовп злидарів рухався в особливому — страшному — ритмі, сповненому експресії, нервової, екстатичної напруги. У масових сценах, поставлених В. Лужським, пульсувало та агонізувало страждання, джерелом якого й був Анатема В. Качалова — жахливий нелюд: «дивна скручена істота — напівгола, з виступаючими ребрами, з величезним лисим черепом <...> Поступово ця істота привертала до себе увагу, від неї не можна було відвести очей — ставало моторошно і холодно» [215, с. 69].

Під час Першої світової війни Л. Андреев змінює драматургічні проблематику та стилістику. Тепер письменника цікавить боротьба ірраціональних сил у людській свідомості, відтак, п'єси «Анфіса», «Катерина Іванівна», «Професор Сторіцин», «Мисль» змальовують «криваве побоїще» людської душі, конфлікт між атавістичними біологічними чинниками та ламкою психологією. Вони принесли автору неабияку популярність у тогочасному російському театрі («Анфіса» з великим успіхом йшла у театрі К. Незлобіна, «Професор Сторіцин» — у Малому та Александринському театрах, «Мисль» та «Катерина Іванівна» — у МХТ) та породили чимало наслідувачів (зокрібно С. Найдѣонов, С. Юшкевич і, безперечно, В. Винниченко).

М. Горький, який, пам'ятаємо, відверто зневажав європейський натуралізм, на початку минулого століття пропонує російському театру п'єси (зокрема «Міщани», «На дні»), що є зразками саме натуралістичного стилю. Не допущені цензурою на імператорський кін, вони активно йдуть на приватних сценах. Вони ж демонструють особливість горьківського реалізму: Л. Андреев з приводу п'єси «Міщани» говорить про «художню історичність життя» — прийом, вперше використаний А. Чеховим і доведений М. Горьким «до повного розвитку» [163, 7, с. 50]; І. Анненський відзначає «внутрішню невідповідність» персонажів «На дні» їхньому суспільному становищу, розуміє авторове ставлення до життя, як до «брудного нальоту на вільній людській душі», і надає горьківському реалізму «особливо фантастичного, а, з іншого боку, дивовижно російського колориту» [30, с. 129].

Безперечно, сценічні версії «Міщан» (1902) та «На дні» (1902) на кону МХТ стали вагомими театральними подіями початку ХХ ст. Щоправда, серед рецензентів першої горьківської вистави «художників» було чимало тих, хто вважав, що К. Станіславський помилився, намагаючись «відкрити» «Міщан» чеховським «ключем». Приміром, для Н. Ефроса це означало засмічення дії купою непотрібних деталей: «Драматичне у п'єсі Горького загубилося у цих дрібницях, підйом артистів опустився під тягарем надуманих рисочок, говірок, гримас, і увага глядача відволіклася убік від головного і важливого до випадкового і цікавого <...> Так, були кричущі сині шпалери, була черевувата шафа, і стирчали за нею всілякі папірці та папери, було видно у відкриті двері брудну кухню. І багато іншого <...> Саме від цього “Міщани” якось ввігнулися всередину <...> Театр “обезсилив” Горького» [163, 7, с. 120].

Натомість, виставу «На дні» той же Н. Ефрос вітав як появу «нового театру», де зруйновані «умовності та бар'єри», аби «вільне і безумовне» життя «вийшло верховним володарем на сцену» [404, с. 29]. Проте майже фотографічна точність, з якою «художники» змальовували життя суспільного «дна», також сподобалася далеко не всім. «На дні гниють потонулі люди <...> Колишній барон за келих горілки стає рачки і бреше, як собака. Колишній телеграфіст займається шулер-

ством. Дівця “гуляє”. Шахрай шахрає. І вони прийнялися до смороду одне одного», — писав зокрібно В. Дорошевич, який побачив на сцені насамперед «купу багна, гною, смороду, лахміття, мерзенності, злочину» [336, с. 179]. З ним погоджувалися театральні оглядачі багатьох московських та петербурзьких періодичних видань, які звинувачували МХТ у надмірній жорстокості, нелюдськості, у тому, що єдиною метою спектаклю була передача «жахів дійсності».

Однак у горьківській постановці Художнього театру не менш чітко звучала віра у людину, в її здатність зберігати гідність попри все. Той же В. Дорошевич визнавав: «Під брудом, під смородом, під мерзенністю, під жахом, у нічліжці, серед лахміття: — Живе людина! Це п'єса — пісня. Це п'єса — гімн людині. Вона радісна і жахлива» [336, с. 181]. Критик справедливо поставив у центр вистави Луку І. Москвіна, який буквально світився добротою, сердечністю та вірою у краще майбутнє. Він був камертоном, за яким наструювався акторський ансамбль спектаклю, чия «бадьора легкість» контрастувала з мізерабильною «зовнішністю» дії. Обидва постановники розуміли «На дні» як трагедію, проте, хотіли, аби вона прозвучала «весело», аби «жодна трагічна деталь не прослизнула» [243, с. 307].

М. Горький був у захваті від того «дивовижного стрибка», який здійснили К. Станіславський, В. Немирович-Данченко та актори-«художники», «звиклі зображувати типи Чехова та Ібсена». Здається, публіка, яка зустріла спектакль «ревінням» і «реготом», та критика гідно оцінили «зречення самих себе» творцями «На дні» [107, с. 277].

Наступні п'єси М. Горького (зокрема «Дачники», «Діти сонця», «Варвари», «Вороги») — це «драми-дискусії», чії технології були відпрацьовані Г. Ібсеном та Б. Шоу. До того ж, їх характеризував відкритий суспільний конфлікт — персонажі, які належать до одного суспільного стану, опиняються по різні боки політичних барикад. Тож не дивно, що «Дачники» та «Діти сонця», поставлені 1905 р. у театрі В. Коміссаржевської, стали вершиною суспільно-політичної активності російського театру початку минулого століття.

«Вистави проходили у розпеченій політичній обстановці, що нагадувала політичну сходку, супроводжувалися оваціями та голосними протестами» [163, 7, с. 51]. Щоправда, їхній суспільний резонанс значно перевищував їхні художні якості. Зокрема у «Дачниках» рецензенти одностайно визнали режисуру І. Тихомирова хіба що «старанною», декорації та акторське виконання — «нудними»; за словами Б. Вітвицької, навіть гра примадонни трупи була «тужливо одноманітною» і сповненою «непотрібного трагізму» [163, 7, с. 134].

У «Дітях сонця» критики закидали Н. Арбатову підкреслену «грубість» його режисури, Ю. Беляєв дорікав В. Коміссаржевській за те, що в останніх сценах актриса «даремно впадає у реалізм, шкрябаючи й без того розбурхані почуття глядача зайвими криками» [41, с. 7].

Політично активний зміст та яскравий суспільний темперамент горьківських драм початку ХХ ст. перешкоджали їхній театральній популярності. Приміром, в Україні цензура дозволила показ «На дні» лише у трупах Т. Колісниченка, Б. Бродерова та Г. Каганця, «Діти сонця» — у трупах О. Суслова, О. Матусіна та П. Прохоровича, «Міщан» — лише у трупі Б. Оршанова, «Дітей» — у «Соловцові».

Підсумовуючи вищенаведені факти російського сценічного життя рубежу ХІХ–ХХ ст., слід ще раз наголосити, що тогочасна сценічна реформа відбувається у принципово інакшому, ніж європейський, історико-соціальному контексті. Проте це не впливає серйозним чином (вкотре доводячи нелінійний характер зв'язків між моделюючими елементами) на комунікативну стратегію реалістичного дискурсу, яка тут також пов'язана зі становленням «режисерського» театру. Завдяки зусиллям постановників російська сцена була, сказати б, «щеплена» «новою» драмою найширшого спектру. Репрезентувала цей процес передовсім іншомовна та російськомовна натуралістична і неореалістична драматургія, однак, «умовний» російський театр, базований на неоромантичній та символістичній п'єсі, також встигає до середини 1910-х довести власну спроможність моделювати дискурсивну практику.

розділ другий

УКРАЇНСЬКИЙ ПОРЯДОК РЕАЛІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Суспільне життя в імперській частині України останньої третини XIX ст. розвивається за принципами, подібними до великоруських, — це швидке зростання у тогочасному соціумі масової частки інтелігенції та пожвавлення політичного життя. Лібералізація освіти сприяла активному поповненню рядів українського студентства та інтелігенції «кухарчиними дітьми». У 1880-х у цьому середовищі з'являються політичні угруповання, чиї переконання суперечать народництву — найпотужнішій ідеології попередніх десятиліть. Народницькій ідеалізації селянина та общинного укладу різночинці протиставляють «пролетарський» позитив та ідеологію марксизму. Проте слід нагадати, що народницька програма була національно забарвленою, натомість, соціал-демократичний рух мав «позанаціональний» характер, позаяк спирався на ідею К. Маркса про «інтернаціональну» (за сучасною термінологією — «транснаціональну») сутність класового протистояння буржуазії та пролетаріату.

Можливо, саме цей «недолік» заважав швидкому розповсюдженню новонародженої суспільно-політичної платформи, водночас саме національно-визвольна орієнтація сприяла тому, що наприкінці позаминулого століття театральне мистецтво стало «твердинею українського життя, маніфестацією українського руху» [32, с. 194], відіграло чи не найважливішу роль у суспільному та художньому процесі [261, с. 246].

Драматургічні жанри, що доволі повно представляють тогочасну українську реальність, — це побутова і романтична драма та комедія. Їхні найкращі зразки надав Марко

Кропивницький («Олеся» (1891), «Дай серцю волю, заведе у неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «По ревізії», «Глитай, або ж Павук» (всі — 1882), «Дві сім'ї» (1888), «Зайдиголова» (1889)), Михайло Старицький («Не судилося» (1883), «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці» (1890), «У темряві» (1893), «Талан» (1894)), Іван Карпенко-Карий («Безталанна», «Бурлака», «Наймичка» (всі — 1886–87), «Батькова казка» (1892), «Паливода XVIII століття» (1893), «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (1896), «Хазяїн» (1900)), Іван Франко («Рябина» (1886), «Будка ч. 27», «Украдене щастя» (обидві — 1893), «Учитель» (1896)). Тут відображене селянське та мілкопомісне буття, соціально детерміновані суспільні прошарки та їхні взаємини, всебічно охарактеризовані тогочасні типи, типи і навіть архетипи, позначені гуманістичною тенденційністю сюжети. З історичного минулого («Богдан Хмельницький» (1887), «Оборона Буші» (1899) М. Старицького, «Сон князя Святослава» І. Франка (1895), «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1899)) відібрані колізії, здатні збудити генетичну пам'ять народу.

Український театр, фундований цією драматургією, — це, так званий, «авторський» театр, сформований антрепренерськими, постановочними та виконавськими зусиллями М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського та М. Садовського. Їхня сценічна діяльність призвела до створення вистави, що поєднала повноцінну драматичну та музичну дію, де спів рядувал з дивертисментом. Тлом дії слугував реальний побут, сповнений численними автентичними деталями, акторське втілення характерів відзначалося органікою поведінки та жвавістю мовлення. Кілька найяскравіших прикладів спектаклю даного типу належали творчому дуету Михайла Старицького та Миколи Лисенка: оперети та опери «Різдвяна ніч» (1873), «Сорочинський ярмарок», «Утоплена» (1883), «Тарас Бульба» (1890) за М. Гоголем, за «Чорноморцями» Я. Кухаренка (1872), «Ніччю на Івана Купали» О. Шабельської (1887), «Циганкою Азою» І. Крашевського (1888).

Паралельно з музично-драматичною набуває форми, так звана, «побутова» вистава, базована на українській драмі з народного життя, пронизаній суспільним критицизмом і вболіванням за понівечених і скривджених. Досить гострих ударів тут зазнають і «панське болото», і віджиле «народництво», і удаване українофільство, і селянський общинний уклад з його споконвічними власницькими інстинктами, «темнотою та вбожеством».

Проте чільне місце у репертуарі українських труп посідають жанри, що, сказати б, «тримають у полоні» європейську та російську сцену, — водевіль і фарс. «Як ковбаса та чарка...» (1882), «За двома зайцями» (1883) М. Старицького, «Пошились у дурні» (1875), «По ревізії» (1882) М. Кропивницького, «Розумний і дурень» (1886), «Мартин Боруля» (1887), «Сто тисяч» (1890) І. Карпенка-Карого демонструють уміння авторів гіперболізувати сюжети і характери, не завдаючи

шкоди їхній правдивості, поєднати соціальну критику з моралізаторством, дотепне кепкування з повсякденного життя з акцентуацією його больових точок.

На початку 1890-х в Україні з'являється політична сила, представники якої не вагалися щодо власної «національної залежності», гордо називаючи себе «національно свідомими українцями» і войовничо вимагаючи для свого народу національних прав, політичної свободи й соціальної справедливості [332, с. 261]. Проте діяльність «Братства тарасівців» (на чолі з Іваном Липою, Борисом Грінченком та Миколою Міхновським), зосереджена виключно на видавничій справі та освітанстві, насамперед активна у суперечках з українофілами старшої генерації щодо «інтелектуальної залежності» останніх від російської культури, вкотре доводила переважно культурницький характер українського політичного руху кінця позаминулого століття. Щоправда, саме «братчикам» належала перша прокламація «європеїзації» національного культурного простору, вміщена у «Декларації віри молодих українців» (львівська «Правда», 1893 р.).

Водночас український театр, все ще залишаючись найзапитанішим засобом національної самоідентифікації, поволі перестає зосереджувати на собі громадську увагу, оскільки його ідейно-естетичні орієнтири далекі від запитів та вимог, так званих, «поступових» верств. Тоді, як «настрої громади» почали «рушитися під ударами нового більш тверезого реалістичного руху, скріпленого консеквентним матеріалістичним світоглядом» [32, с. 192], стилістика «побутового театру» істотно не змінюється, бо, по-перше, головним споживачем його продукції залишається селянин та міський обиватель, по-друге, «ні видатніші актори, що зжилися і вихохалися в побутовому репертуарі і дійшли в цьому репертуарі високої здібності, не могли угнатися за духом часу, і не в їхніх силах було кидаватися служити новим богам, та і не пасувало б це до їхньої гідності діячів театру, діло яких вже належало до історії. Ні драматурги, що зростили і виплекали свій письменницький хист в добі народницького напрямку, не годні були потрапляти за новими ідеями і модними течіями» [32, с. 193].

Однак скута об'єктивними та суб'єктивними тематичними та формальними обмеженнями українська драматургія зберігає, принаймні, широку жанрову палітру, спонукаючи до створення типологічно різних вистав і формуючи базис української акторської «школи», впровадженням якої переймаються М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський. Вони вимагають від виконавців «життєвого» та «правдивого» існування в ролі, знання особливостей певного характеру, вміння контролювати емоції та пристрасті на сцені, категорично заперечують «натхнення» і «нутро». На жаль, ці вимоги виконуються не завжди і не всіма, а «строкатий» репертуар не потребує надто серйозних зусиль з боку постановників та виконавців, і все-таки український театр із незначним запізненням підхоплює європейську сценічну ідею всебічного розкриття людського характеру.

Інша тенденція — «натуралізації» сценічного середовища — також знаходить місце на українському кону. Рецензенти неодноразово звертають увагу на «реалістичну театральність» вистав М. Старицького. М. Кропивницький надає великого значення автентичності декораційних елементів, акторського вбрання та аксесуарів, колекціонує матеріали історичного характеру з метою їхнього використання при підготовці вистави, приміром, звертається до ґрунтовної праці О. Рігельмана, аби уникнути неточностей, відтворюючи на сцені події козацької доби [189]. Щоправда, часом сценічна «реальність» здавалася аж надто «правдивою»: так у «Наймичці» І. Карпенка-Карого у «ставок» наливали справжню воду, і Панас виносив Харитину у вогкій, прилиплій до тіла одежі; або у «Дай серцю волю, заведе у неволю» М. Кропивницького глядач отримувал «повну ілюзію вечірнього болотяного життя: жаби кумкали, качки, що запізналися, пролітали і шумно сідали на плесі, десь далеко в полі бив перепел, в саду розпочинав свою пісню про кохання соловейко. На селі мукали корови, йдучи з пасовиська, ревів бугай, собаки десь гризлися, а потім одна з них дуже жалібно славуча, немов хтось її ударив і т. п.» [303, с. 65].

Роботу над образом вистави П. Саксаганський починає з детального планування мізансцен, замальовок декорацій та списку необхідного сценічного устаткування, аксесуарів і бутафорії. Для «історичного» спектаклю він розробляє складну партитуру масових сцен, розписує репліки мало не для кожного члена масовки.

М. Садовський на чолі трупі М. Кропивницького не лише розширює її репертуар, а й дбає про створення у виставах сценічної обстановки, що відповідає епосі, країні та стану персонажів.

Відтак діяльність «театру корифеїв» унаочнює провідні тенденції європейського (включно з російським) театрального процесу 1880–1890-х: його драматургія якнайповніше відображає буття та менталітет значної частини нації й спрямовується на вияв національного історичного та сучасного позитиву, виводить на кін об'ємні фігури з життєво достовірними поведінкою, психологічними реакціями, мовленням. Спектаклі реалістичного стилю, на нашу думку, обраного «батьками» професійного українського театру свідомо, відзначає складна сценічна дія, що сполучає ансамблеве співіснування головних і другорядних героїв та масові сцени, побудовані за законами живописної композиції; простір дії натуралізується, художнє, предметне, звукове і світлове оформлення узгоджуються між собою. «Чудесна єдність» вистав, що про неї із захопленням писав О. Суворін, — це результат «органічного сполучення драматурга — режисера — актора» у «театрі корифеїв» [194, с. 4].

Водночас українська театральна реальність рубежу століть істотно відрізняється від європейської і навіть російської, позаяк тут не спостерігаємо харак-

терного процесу диференціації стильових напрямів. «Дев'ятдесяті роки минулого століття і перше десятиліття нового століття — це у всіх народів доба засювання нових театрів», — слушно зазначав Д. Антонович, назвавши принаймні три відгалуження європейського сценічного руху: «модерний психологічний театр» Г. Ібсена, «символістичний театр» М. Метерлінка та «соціальний театр» Е. Верхарна [32, с. 195–196]. Натомість, театр наддніпрянського та західноукраїнського регіонів — це моноліт, здатний лише на незначні прояви індивідуальності окремого художнього керівника тої чи іншої трупи.

Може, тому на початку ХХ ст., коли політичне життя в Україні активізувалося по-справжньому і «поступовіша частина громади» збільшилася ще істотніше, дистанція між нею та сценою стала ще помітнішою, адже «нові часи вимагали нових пісень, а театр, що почав старітися, умів, правда, дуже артистично, але співати одну стару вивчену пісню» [32, с. 192]. Її «мотив» тепер не вдовольняв ні національну соціал-демократію, проводирі якої (зокрема С. Петлюра) вимагали від сценічного мистецтва активної суспільної позиції, ні поміркованих «поступовців» (зокрема редакцію газети «Рада»), яких не задовольняла блякла копія «театру корифеїв», ані радикалів з «Української хати», які наполягали на «модерністичній» переорієнтації українського театру.

Зрештою, український театральний аспект естетико-художнього дискурсу новітньої доби також оформлюється як драматично-сценічна комунікація, де стратегічний напрям визначений вітчизняним інваріантом «нової» п'єси, емблематизований драмами та комедіями Івана Франка і Володимира Винниченка, драматичними поемами Лесі Українки та драматичними етюдами Олександра Олеся. Її репрезентують постановочні ідеї Миколи Садовського, Івана Мар'яненка, Миколи Вороного, Григорія Гаєвського, Леся Курбаса, Гната Юри, Олександра Загарова, що непрямо, але доволі наочно відповідають інтенціям європейського та російського театрального реформізму.

УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА СЦЕНІЧНИЙ «НЕОРЕАЛІЗМ»

Проте попервах український порядок реалістичного дискурсу складають явища латентного характеру. Насамперед йдеться про, так би мовити, «українізацію» російської п'єси. Зокрема Олена Пчілка написала п'єсу «Світова річ» за мотивами комедії О. Островського «Бедная невеста», яку 1885 р. М. Старицький поставив у щойносформованій трупі. Сам М. Садовський отримав цензурний дозвіл на переклад іншої комедії О. Островського — «Ліс» і 1891 р. показав виставу, що мала неабиякий успіх, продемонструвавши високий рівень акторської

майстерності та вправність постановника. Схвальні відгуки отримали І. Загорський (Щасливців), А. Переверзева (Гурмизька), Г. Тімаєва (Улита), П. Карпенко (Буланов). Гра М. Садовського у ролі Нещасливцева здалася В. Єрмилову далекою від «традиції ходульної, крикливої, пишномовної майстерності старої школи», натомість — «торжеством реалізму на сцені» [363, с. 223]. М. Заньковецька (Аксюша) вразила кореспондента «Київського слова» відсутністю штучних «ефектів» у виконанні [363, с. 224].

Натхненний удачею «Лісу», М. Садовський того ж року створив п'єсу «Никандр Нещасний» за мотивами «Горькой судьбины» О. Писемського. Спектакль, що незабаром вийшов на публіку, підтвердив здатність українських акторів грати у перекладному репертуарі [363, с. 228] і, при цьому, по-своєму тлумачити популярні теми та характери. Никандр М. Садовського — розумний і вольовий, душевно чистий і щедрий, гордий і справедливий — вбивав Яринину дитину не з ревності, але захищаючи зневажену людську гідність. Ярина М. Заньковецької вступала у гріховний зв'язок із паном, протестуючи проти примусового шлюбу з нелюбом. Цей вчинок надавав тихій та сором'язливій жінці рішучості й сил винести будь-яке покарання. Мабуть, тому, усвідомивши глибину горя та завданої образи, Ярина — М. Заньковецька пробачала чоловікові дітовбивство й сама благала його про прощення.

Водночас театр наддніпрянської України рубежу XIX–XX ст. практично обходять стороною «новодрамівські» інтенції тогочасної української драматургії. Їхні «носії» — інтегровані в європейський контекст, проте, через складний, багатогарний характер тамтешньої мистецької реальності оприявнюють неоднозначне, відверто дискусивне ставлення до її особистостей та явищ.

Насамперед сказане стосується Івана Франка, який наприкінці позаминулого століття виявляє зацікавленість ледь не кожною подією західноєвропейського літературного та театрального життя, відстежуючи їхні прояви в україномовній культурі та публіцистиці. Так І. Франко зазначає «інтернаціоналізацію літературних уподобань і інтересів», супроводжену «розпанаханням давнішніх географічних і державно-етнографічних границь, величезним зростом комунікації, безмірним розширенням літературних горизонтів» як одну з провідних літературних тенденцій рубежу століть [371, с. 240]. Але цей, сказати б, інтегративний «бум» викликає неоднозначну реакцію в українського письменника: І. Франко побоюється, що «інтернаціональна атмосфера ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань» може «поглинути» мистецьку особистість, позбавити її індивідуальності. Навпаки, аби «нині мати якесь значення», літератор має у творах виявляти загальнолюдський зміст («чуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії») в «оригінально-національній формі», не йти у фарватері якоїсь скороминущої мистецької ідеї, але своїм «літературним ле-



Іван Франко

мешем» глибоко занурюватися у суспільність, «піднімаючи вгору чимраз нижчі верстви», а своїм корінням «впиватися якомога глибше в свій рідний національний ґрунт» [371, с. 242–243].

Базисом Франкової літературно-мистецької платформи слугувало народництво, відтак, серед визначних європейських письменників кінця XIX ст. він насамперед поціновує тих, чия ідеологія наближена до народницької доктрини. Ось чому істинним творцем І. Франко називає Е. Золя.

До речі, саме з творів визначного французького натураліста І. Франко у другій половині 1870-х розпочав знайомство з новітньою західноєвропейською літературою. Приміром, у лютому 1877 р. він ділився враженнями від перших романів епопеї «Ругон-Макари» з М. Драгомановим і питав поради щодо перекладу творів Е. Золя для «Бібліотеки найзнаменитіших романів і повістей заграничних», виданням якої опікувався. На початку 1890-х І. Франко нагадає тому ж адресату: «З Ваших листів до редакції «Друг» я вчитав лише тільки, що треба знайомитись з сучасними писателями, і кинувся читати Золя, Фьобера, Шпільгагена»¹.

У 1870-х він перекладає польською повісті Е. Золя «Повінь» та «Без праці» і пише три статті, присвячені французькому натуралістові: «Emil Zola i jego utwoгу» (1878), вступну статтю до перекладу «Довбні» для «Дрібної бібліотеки», «Життєпис» для часопису «Світ» (1881). Творчість і постать Е. Золя цікавитимуть

¹ У 1875–1876 рр. М. Драгоманов надіслав кілька листів до редакції часопису «Друг» з зауваженнями щодо творів західноєвропейських авторів, які там друкувалися. Він пропонував замінити їхні «заялозені речі» на твори Ч. Діккенса, Ф. Шпільгагена, Е. Золя, Г. Флобера, Еркман-Шатріана тощо.

І. Франка впродовж чверті століття. За цей довгий період український літератор пройшов шлях від наслідування французького колеги по перу до критичного осмислення його мистецьких ідей та сюжетів.

Попервах під впливом «експериментальних» романів Е. Золя І. Франко досить відчутно змінює ідеологію та стилістику власних творів. Його замальовки галицької суспільності та картини з життя підгірського народу написані «в манері Золя», а задум циклу оповідань — це проекція романного циклу французького письменника [370, 21, с. 316]. «Зустрівшись з Барвінським, редактором “Правди”, — згадував І. Франко, — я, буди тоді під впливом Золя, звернув розмову на потребу змалювати нашу суспільність у різних її верствах» [370, 33, с. 401]. Про «нові літературні поклики, про реалізм і натуралізм, про соціальне питання та соціалізм <...>» він також дізнався зокрема з творів Е. Золя [370, 21, с. 329].

Як бачимо, у другій половині 1870-х І. Франка не влаштовує, що література і життя перебувають «в якійсь тісній зв'язі», йому потрібний «новіший реалізм літературний, зведений в певну науку, оброблений і уформований зовсім свідомо». Письменника він ототожнює з науковцем, який володіє «методом», що допомагає йому усунути життєві факти, проаналізувати їх, зрозуміти «їх причини і їх кінечні наслідки, їх повільний зріст і упадок» [371, с. 25–26].

До того ж, література «наукового реалізму», на Франкове переконання, здатна прислужитися соціальному прогресу: вказати на «хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічній страстей та намітностей людських)», та збудити «охоту і силу в читателях до усунення тих хиб» [371, с. 27].

Франкова мала проза цього періоду сповнюється сюжетами з власного життя або почутими від знайомих, її герої зазвичай мають реальні прототипи. Змінюється також манера авторового мовлення, поєднуючи безпристрасні спостереження з пристрасною агітацією «соціаліста з переконання» [371, с. 338].

У 1890–1900-х І. Франко перекладає та рецензує нові твори Е. Золя: у часописах «Життя і слово» та «Львівський науковий вісник» виходять його переклади «Атаки млина», кількох глав романів «Париж» та «Рим» (цикл «Три міста») і відгуки на «Плодючість», «Париж» та «Жерміналь». Проте Франкові ідейні та естетичні орієнтири тоді істотно змінилися — натуралістичні документальність та соціальна типізація сусідять тепер із неоромантичним пейзажизмом та неопсихологічним заглибленням у людський характер. Відповідно змінюється ставлення українського письменника до французького колеги по перу. І. Франко не сумнівається у суспільній та художній значимості прози Е. Золя, однак, метод «експериментального роману» і натуралістичну доктрину в цілому вважає «дуже сумнівної наукової вартості» [371, с. 282].

Щоправда, поряд І. Франко впевнено заявляє: «Але вартість Золя і його творів не в тім, в чім її кладе Золя — теоретик і доктринер. На щастя, обік неособливого теоретика живе в нім великий артист і сильний, прямий, чесний характер, що кладе свою печать на всі його твори», — і визнає європейську реалістичну та натуралістичну літературу «славою і окрасою ХІХ століття», уславлюючи її майстрів за «детальну обсервацію і безстрашний аналіз людської душі і людських суспільних відносин» [371, с. 246, 282].

Нам видається слушною така думка Т. Гундорової: знайомство І. Франка у другій половині позаминулого століття з найновішою європейською та російською літературою сприяло формуванню його демократичного світогляду, повернуло його увагу до ідей реалізму, соціалізму та позитивізму, тим самим прискорило розрив з ідеалістичною естетичною традицією, уособленою «народницьким» романтизмом [115, с. 31, 34]. Водночас вибір на користь реалізму (часом з елементами натуралізму) як превалюючої форми художнього зображення не означав остаточної відмови від просвітництва та романтизму. Ось чому, з одного боку, чітка громадянська позиція, з іншого — фізіологізм та побутовізм, характерні для Франкової творчості 1870–1890-х рр., сусідять з інтересом до психологічних мотивацій та духовного життя людини.

Не менш суперечливим є ставлення І. Франка до ідеології та мистецьких надбань європейського модернізму. Власне, модерну (тобто «декадентську») ідеологію «мистецтва для мистецтва», що уникає суспільних проблем і моральних питань, він категорично заперечує, натомість, технології західноєвропейського естетизму застосовує у поетичних, прозових та драматургічних творах 1890–1900-х.

На думку М. Легкого, модерні рефлексії унаочнені у тогочасних Франкових поемах («Зів'яле листя», «Сойчине крило»), поетичних збірках («З днів журби», «Semper tiro»), оповіданнях (зокрема «Син Остапа», «Неначе сон») та повістях (зокрема «Великий шум»). Отже на рубежі століть естетика модернізму вже не була йому чужою, часом навіть домінувала в окремих творах, виявляючи потяг автора до трансцендентного та містичного, схильність до символізації буття та імморалізму. У зазначених творах імпресіоністична поетика замістила романтичну, для неї характерний наратив «потoku свідомості» та концепція «світу як гри» [196, с. 83–89].

Віденський франкознавець С. Сімонек вдався до періодизації часу, коли І. Франко «знову і знову обговорював у найрізноманітніший спосіб ті нові художні течії, які саме у ці роки утвердилися в Європі і прийшли на зміну реалістично-міметичній моделі як домінанті» [13, с. 68]. На першому етапі (1891–1896) письменник не лише полемізує з європейськими модерністами, а й обороняє від модних віянь український літературний простір. Так у рецензії на працю Г. Бара «Декаданс»

(стаття «Z dziedziny nauki i literatury» («З галузі науки і літератури», 1891) І. Франко називає модернізм явищем «наскрізь патологічним, близьким до певного виду божевілля» і висловлює сподівання, що йому недовго «блукати сим світом» і що він невдовзі зникне, причому «чим швидше, тим краще» [370, 28, с. 164, 166].

Проте у наступній розвідці з проблеми модернізму (стаття «Доповіді Міріама», 1894) І. Франко значно пом'якшує претензії до поезії франкомовного символізму, водночас визнавши значні художні можливості активної образної символізації. Зрештою, єдиний, так би мовити, «серйозний недолік» символізму, зазначений українським письменником, — це близькість до «містицизму», що позбавляє поезію «життєвого змісту», натомість, змушуючи «збагнути речі таємничі, надзміслові й надземні» [370, 18, с. 197–198].

Далі у кількох нарисах під заголовком «З чужих літератур» (1898–1899), вкотре перелічуючи «бацили», якими заражена європейська література останньої третини ХІХ ст. («брак життєвих ідеалів <...> гіпертрофія власного “я”, перевага матеріальних чинників життя над духовними»), називаючи однаково «декадентськими» «ідеалістичний реалізм» Г. Ібсена та «безідейні» імпресіонізм і символізм, І. Франко все ж визнав «безперечну “ідейність” <...> поодиноких творів» модернізму [371, с. 245–246, 248].

Поступово його погляд на новітню європейську літературу (насамперед поезію) набуває амбівалентних рис, тому й не дивує, що «того ж року, коли Франко назвав Верлена у своїй статті “появою наскрізь патологічною”, він опублікував переклади двох віршів Верлена» [13, с. 160].

Другий етап (1896–1900) розпочинає збірка «Зів'яле листя», продовжують переклади французьких поетів та збірка «Із днів журби». Українські та європейські франкознавці зазначають тогочасне активне використання І. Франком найуживаніших мотивів західноєвропейської модерної лірики: мотивів великого міста, безодні, безцільного блукання, потопання, в'янення, смутку, замерзання тощо. С. Сімонек особливо наголошує на інтертекстуальних зв'язках лірики І. Франка та К. Пшерви-Тетмаєра — вірші представника «Молодої Польщі» зіграли роль своєрідної «призми», крізь яку український літератор «сприйняв істотні аспекти загальноєвропейського модернізму» [13, с. 69]. Н. та Б. Тихолоз зазначають також вплив поезії іншого «младополяка» — Я. Каспровича [354, с. 263].

Літературознавці стверджують, що І. Франко так чи інакше заангажований загальноєвропейським культурним життям, адже тодішня галицько-українська література територіально перебувала у центральноєвропейському помежів'ї. На рубежі ХІХ–ХХ ст. вона таки «вступає у різноманітні взаємопереплетені аж до нерозрізненості генетичні й типологічні зв'язки з іншими слов'янськими й неслов'янськими літературами (наприклад, румунською, угорською чи єврейською) цього простору, позначеними спільними рисами розвитку» [13, с. 68].

Варто зазначити, що модерністичні інтенції Франкової лірики рубежу століть мало не одразу помітили сучасники. Приміром, 1896 р. В. Щурат присвятив цьому питанню статтю «Д-р Іван Франко», де насамперед торкнувся формотворчих особливостей Франкових поетичних творів: зокрема йшлося про їхню структурну довершеність, багату та нетрадиційну образність, віртуозне володіння технікою віршування. Водночас питання інтонаційного звучання, емоційного забарвлення (у даному разі відчутно песимістичного) дописувач практично залишив осторонь.

Мабуть, І. Франко не зрозумів позиції В. Щурата, інакше не взявся би (відомий вірш «Декадент») відхрещуватися від декадентських «гріхів» (хворобливої тужливості, занепадництва, деморалізації, імморалізму та психічної патології), в яких нібито звинуватив його колега по цеху. У свою чергу, В. Щурат (вірш «Се не декадент!» та стаття «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (Прочитавши ліричну драму І. Франка “Зів'яле листя”)») старанно вибачався за нанесені «образи» та наголошував, що оцінював лише поетичні якості Франкових віршів. Проте того ж 1897 р. І. Франко включив вірш «Декадент» до збірки «Мій измарагд», у такий спосіб, на нашу думку, показуючи В. Щурату своє невдоволення тим, що його «приписали» до модерністів.

На третьому етапі (1900–1911) І. Франко звертає увагу на перші паростки українського літературного модернізму. Проте оскільки письменник незмінно впевнений, що література «мусить дбати про <...> глибоке розуміння народу, його життя та інтересів», він, зрозуміло, не погоджується з поглядами тих українських літераторів, які черпають «свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *per nefas* [осудливо — лат.] декадентизмом» [370, 41, с. 87–88]. Водночас І. Франко визнає в цілому позитивний результат «модерністичних» перетворень «молодої» української літератури. С. Сімонек з цього приводу зауважує: «В обстоюванні мистецької свободи письменника <...> можна вбачати ознаку того, що українська література близько 1900 року завдяки представникам модернізму досягла такого бажаного єднання з Європою — і не в останню чергу завдяки зусиллям Франка як лірика, критика й перекладача» [13, с. 219].

У цьому сенсі показовими видаються стосунки І. Франка з М. Вороним. Вони звели близьке знайомство у 1890-х у Львові, певний час М. Вороний допомагав І. Франкові у виданні газет «Громадський голос» і «Радикал». 1897 р. він переїхав у наддніпрянську Україну, впродовж наступних чотирьох років виступав наперемінно у театральних трупах М. Кропивницького, П. Саксаганського, О. Васильєва. Але 1901 р. М. Вороний залишив сцену, працював урядником в установах Єкатеринодара, Харкова, Одеси, Чернігова і несподівано надрукував у «Літературно-науковому віснику» відкритого листа до українських літераторів,

висловивши сподівання, що на сторінках майбутнього альманаху «З-над хмар і з долин» з'являться твори «хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною вільною ідеєю, з сучасним змістом, де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що манить нас своєю недосяжною красою» [96, с. 472]. Він мріяв, що «Український альманах» дорівнюється до кращих західноєвропейських аналогів [Там само]. Зауважимо, що у тогочасній Європі найпотужнішими модерністичними виданнями лишалися часописи символістичних угруповань, отже, спрямування гаданого українського літературно-критичного починання унаочнюється повністю.

Одним із перших на заклик М. Вороного відгукнувся І. Франко. У вірші «Послання» він з відчутним жалем переконував свого «друзяку давнього» та «ідеаліста непоправного», що для «пісень свободних і безпечних, добутих із глибин сердечних, де б той сучасник, горем битий, душею хвильку міг спочити», ще не настав час [370, 3, с. 108].

Зі свого боку, М. Вороний у вірші-посвяті «Іванові Франкові» доводив, що залишається його соратником у справі громадянської літератури, проте, водночас обстоював право поета мати «свобідний творчий дух». До того ж, віршованим рядкам передував епіграф — максима французького протосимволіста Ш. Бодлера: «La poesie n'a pas la verite pour objet, elle n'a qu'elle-meme» («Предметом поезії є лише вона сама, а не дійсність») [96, с. 262].

Загалом поезія та публіцистика М. Вороного початку минулого століття демонстрували прагнення багатьох представників українського модернізму поєднати малосумісні ідеї «служіння» соціальному поступові та вільній творчості. У їхніх найяскравіших творах соціологічні наголоси, публіцистична риторика сусідять з бажанням «розкріпачити» поетичні прийоми та засоби виразності.

На початку ХХ ст. у Львові виникло літературно-мистецьке угруповання «Молода муза», чіє поетичне «ядро» склали поети Михайло Яцків, Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Сидір Твердохліб, Остап Луцький, в «асоційованих членах» перебували літератор Михайло Рудницький, композитор Станіслав Людкевич, поет Осип Шпитко, скульптор Михайло Паращук, живописець Іван Сиверин, скрипаль і маляр Іван Косинин. «Молодомузівців» об'єднало «народне» походження, мистецьке покликання і бажання торувати нові шляхи української культури. 1906 р. центром тяжіння та емблемою угруповання став часопис «Світ», у першому числі якого О. Луцький надрукував його маніфест.

І. Франко в цілому схвально відгукнувся на «молодомузівську» декларацію — поцінував «порив» молодих українських митців «до самостійного льоту» і визнав слушність їхнього твердження, що «боляк всього суспільного ладу» призвів до «страсти всякої віри і надії» [371, с. 393]. Натомість, до «молодомузівських»

авторитетів він поставився скептично: не повірив у щирість «душевної та сердечної кризи», відчуту ними у творчості Ш. Бодлера, Г. Ібсена та М. Метерлінка, засумнівався у здатності Ф. Ніцше побороти віджилі суспільні та естетичні догми, адже його «загадки для розв'язання» — це всього лише вічні проблеми «боротьби людської з границями можливості і з нерозв'язаними загадками власної душі» [371, с. 394].

Водночас «молодомузівська» естетична орієнтація — знання «всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи» — викликала у метра різке заперечення. А от на характеристику української реалістичної літератури Б. Лепкого — мовляв, це — «слово життєвої правди», але сказане воно на «користь для недалеких хоча б днів» — І. Франко образився не на жарт. На його переконання, їй не бракувало «високого ідеалізму» та конкретного ідеалу «суспільного устрою, опертого на справедливість», на відміну від тогочасної європейської філософії та літератури, які наразі демонструють самі наміри повалити «старих богів» суспільності, моралі та творчості [371, с. 398–399].

До речі, Франковий мистецький авторитет та вагу його професійної думки доводить ставлення до «молодомузівської» декларації зосібно Г. Хоткевича. На початку минулого століття, перебуваючи у галицькій еміграції, він познайомився з І. Франком і отримав запрошення до співпраці у «Літературно-науковому віснику» [58, с. 205]. Отже мав уявлення і про «молодомузівський» «маніфест» і про ставлення до нього метра української літератури. Г. Хоткевичу також не сподобалися «абстрактність» «молодомузівського» вислову: «Ви пишете про тугу і біль, про світ і життя, прагнете свободи і вкладаєте в ці слова якогось змісту, — згадає слова Г. Хоткевича М. Рудницький. — Коли слухати вас — можна справді повірити, що боротьба для вас — це писання віршів і оповідань. Але ж з ваших творів читач навіть не догадається, з ким ви боретесь і за що» [103, с. 33].

Проте П. Карманський згодом свідчитиме про Франкове уважне ставлення до «молодомузівської» творчості попри заперечення їхніх ідейних пріоритетів: «Був неможливим суддею у мистецьких справах і прямо дивував нас своєю глибокою аналізою творчості нашої і чужої, хоча розходився у своїх поглядах з нами і не мав виправдання для наших ідеалів модернізму. Хоч не можна сказати, що легковажив нами. Тішився, якщо вдавалося знайти йому в наших писаннях щось, що підпадало під вимоги його естетичних канонів, і хоча гнівила його наша сміливість не тюпати слідами, спорив з нами серйозно» [165, с. 17].

Порівняно з Франковими прозою та поезією, що зазнають доволі активних стильових трансформацій, його драматургічна програма на перший погляд здається ретроградною. Але, не забуваймо, по-перше, що «театральний» період Франкової творчості припадає на другу половину 1880-х та 1890-і — тобто на часи, коли його скепсис однаково торкається як учорашніх ідеалів «наукового

реалізму», так і модернізму, по-друге, що, не зважаючи на більш лояльне ставлення до новітньої поетики, він залишається стійким поборником суспільно значущої культури.

На переконання І. Франка, основна мета театру — відображати життя різних народних верств і відбивати основні тенденції сучасності. Тому він суворо критикує тогочасний репертуар театру Товариства «Руська бесіда», «засмічений» французькою, австрійською та українською, скроєною за їхнім зразком, оперетою, фарсами і квазіромантичною історичною драмою (зокрема творами К. Устияновича). Ця, сказати б, драматургічна «інертність» очільників трупи призвела до того, що галицький театр, лишаючись «принаймні щодо мети — чинником, гідним пошани», в усьому іншому «був швидше блідою копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів, ніж справжнім, хоч і дуже скромним українським народним театром» [370, 41, с. 102–103]. Натомість, «хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку, повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі», адже лише вони здатні «збудити в слухачах критику сього життя» [373, с. 45].

З цієї ж причини І. Франко бореться за залучення до репертуару тогочасного галицького театру «наддніпрянської» драматургії — «оригінальної української драми» — «глибоко народної, переважно хлопської», що допоможе зазирнути у народну душу [373, с. 59]. Водночас, оскільки він «не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр — підпорядкованим їй» [275, с. 133], він доводить, що «національна сцена завдячувала самим своїм існуванням» «цілком серйозному оригінальному українському репертуару», створеному «енергією і талантом Кропивницького, Карпенка-Карого, а — найбільше — Старицького» [370, 41, с. 102–103].

З іншого боку, І. Франко мало не першим звернув увагу на питання «тягlosti українського театрального процесу від давнього періоду до нового» [275, с. 136]. Щоправда, лише, аби мати підстави зробити такий висновок: «Значить театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний» [373, с. 51].

Для становлення сцени даного типу він розшукує та опубліковує тексти «шкільних» драм («Містерія страстей Христових», «Слово про збурення пекла», «Банкет духовний») та інтермедій («Інтермедія єврея з русином», «Котра віра ліпша?»), пише кілька розвідок з історії вертепу («До історії українського вертепа XVIII віку», «Нові матеріали до історії українського вертепа»), де насамперед поціновує стійкі моральні імперативи та синкретичні виражальні засоби, притаманні цим текстам. І. Франко, по суті, звертається до часів, коли національний те-

атр уповні відповідав на духовні та естетичні запити «нижчих верств», переконаний, що «народ наш любив театральні вистави ще давно, в XVI і XVII віках, в часи першого пориву нашого національного розбудження; се доказують живі ще досі останки вертепів і велика популярність церковних колядок, що розвивались під впливом давньої релігійної драми» [Там само].

На нашу думку, очевидний консерватизм Франкової театральної програми заважав йому об'єктивно оцінювати стан тогочасного українського кону, призводив до вельми суперечливих заяв стосовно європейської драми і сцени. Приміром, він одночасно зауважив плідне використання народної пісні М. Лисенком та О. Рубцем і той факт, що «деякі покутні трупи зводять те замилювання до пісень і костюмів просто до абсурда». Проте наполягав, що «історик культури поза тою неприємною лушиною мусить бачити щось більше» [371, с. 342]. Або, усвідомлюючи, що величезна кількість українських труп перетворила національний театр на «предмет спекуляції різних антрепренерів», що «не тільки на полі театру, а й на полі драматичного авторства мусила налетіти юрба спекулянтів, людей без хисту і безоглядних фабрикантів, плагіаторів та карикатуристів <...>», які, «не маючи ані таланту, ані дару спостереження людської душі, ані знання української мови <...>», малюють «сцени хлопських пиятик, повні цинізму і неправди <...>», тим не менше стверджував, що ця ситуація, нібито відповідала «живій потребі суспільності і в більшій або меншій мірі її естетичному смакові» [Там само]. Також двозначним було Франкове ставлення до цензурних утисків: він визнавав украї негативні наслідки штучного звуження репертуарної тематики, однак, доводив шкідливість їхнього полегшення стосовно історичної драми, адже лише «Саву Чалого» І. Карпенка-Карого вважав достойним зразком жанру [371, с. 343].

Він нещадно критикував західноєвропейський кін початку XX ст., що, на його думку, зробився «слугою порнографії та школою утонченої, а то й зовсім брутальної розпусти», категорично заперечував натуралістичну концепцію драми і сцени, вітав «змагання геніальних одиниць», чий репертуар складали п'єси Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Б. Бьорнсона, неодноразово акцентував суспільну орієнтацію та естетичні інновації «нової» драми (статті «Гергард Гауптман і його твори», «Із чужих літератур», «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»).

І. Франко переймався відсутністю в афіші наддніпрянських труп перекладної драматургії та докладав зусиль, аби поповнити ними репертуар театру «Руська бесіда». Щоправда, імена і назви, які він хотів там побачити, склали на диво короткий і, знову ж таки, неоднозначний список: по-перше, важко зрозуміти, якій суспільній меті прислужилися б вистави за «Пентиселеєю» Г. Клейста або «Дамою з камеліями» О. Дюма-сина, «Підступністю та коханням» Ф. Шіллера

або «Мадам Сан-Жен» В. Сарду [370, 41, с. 102–103]; по-друге, зразки європейської класики, запропоновані ним репертуарному відділу «Руської бесіди» («Аламейський алькальд» П. Кальдерона, «Овеча криниця» Лопе де Вега, «Віндзорські кумасі» В. Шекспіра), які І. Франко збирався «не перекласти, а переробити!», належать до давніх часів, відтак, піднімають надто абстрактні проблеми як на кінець XIX ст. — за словами самого І. Франка, показують «панщизняні надужиття і бунт селян проти них» [374, 9, с. 443].

З огляду на Франковий аналіз його власну драматургію можна вважати українським варіантом «нової» драми. Мені суголосна думка С. Хороба, що лояльне ставлення письменника до ідеології та художніх можливостей європейської новітньої літератури допомогло йому на рубежі століть сформулювати «концепцію оновлення літературно-художньої творчості, загалом модерністських типів мислення», ґрунтовану на «поглибленні дослідженні людської душі, що є, на переконання письменника, абсолютно новою і важливою якістю у розвитку реалістичної структури авторської свідомості» [380, с. 23].

Сюжети соціально-психологічних та історичних драм І. Франка поєднують соціо-філософські, побутові та психологічні елементи, вони містять конфлікт новітнього типу, тут мешкають нові герої, обставини місця та часу грають дещо іншу роль.

Окремі мотиви, ідейні акценти, сюжетні повороти та психологічні мотивації, нетрадиційні для тогочасної української драматургії, дають підстави зарахувати «Украдене щастя» І. Франка (1891–1893) до корпусу натуралістичних драм. Новітність сюжету унаочнює зокрема зіставлення п'єси з популярною народною «Піснею про шандаря», де описана досить банальна історія кохання заміжньої жінки до поліціанта і вбивство коханця ображеним чоловіком. І. Франко, натомість, «одягнув» стару подію — насильний розрив зв'язку родинного <...> у «нову одежу» — розказав про адюльтер, ґрунтовно умотивовувавши позашлюбний зв'язок Анни та Михайла, поглиблено проаналізувавши емоції та почуття мимовільних учасників любовного трикутника. За його словами, сюжет «повісті» такий: «Жінка ломить шлюб церковний і віддається “шандареві” одверто, прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває “шандаря” і сам гине ганьблячою смертю <...>» [93, с. 303].

До речі, члени конкурсної комісії, сформованої Крайовим відділом галицького сейму, куди автор 1891 р. подав «Украдене щастя», не пробачили І. Франку саме «одвертості», з якою він розказав свою історію кохання. «Вбачаючи прояви неморальності в поведінці головних героїв — Анни Задорожної і Михайла Гурмана, комісія повернула п'єсу авторові на переробку» [363, с. 303].

Народну пісню від Франкової драми відрізняє інша істотна риса: у першому випадку єдиний мотив жорстокого вбивства — це помста за зруйно-

ваний шлюб, у другому — фінальний удар сокирою не лише забирає життя у Гурмана, а й кладе край моральному падінню всіх трьох учасників драми, що, переконаний автор, страшніше за фізичну смерть. Фактично сюжет «Украденого щастя» — це і є шлях у прірву, пекельні кола, якими блукають герої п'єси. Драматург же, спостерігаючи за ними, ніби повторює слова Е. Золя: «Мої персонажі зовсім не погані: вони тільки неосвічені та зіпсовані середовищем, в якому живуть, обставинами жорстокої роботи та злиденності», — додавши власних виправдань — змову братів Анни та умови військової служби Михайла.

Увага до мотивацій поведінки, вчинків, емоцій персонажів — це один з формотворчих принципів «нової» драми, застосовувавши який, І. Франко «натуралізував» фабулу п'єси та її провідних персонажів. Відповідно до іншого — «теперішнє» героїв визначає їхнє «минуле», зосібно Анна, яка свого часу скорилася волі братів, але згодом розірвала «священні узи» шлюбу, — нагадує водночас ібсенівських фру Альвінг і Нору. Її ставлення до Михайла, чийй пристрасті вона не здатна опиратися, як не може побороти свою пристрасть до нього, втихомирити любовну жагу, — це сила, що вивільняє заборонені, табуйовані прагнення. І. Франко змальовує її, використовуючи технології неопсихологізму, характерні для драматургії А. Стріндберга та А. Шніцлера.

Окрім того, в «Украденому щасті» традиційна зав'язка дії заміненена на ретроспекцію обставин, дієвість фабули примножена за рахунок динаміки внутрішньої дії, драматизм постійно наростає аж до фінальної картини. Важливий психологічний складник п'єси — це мовлення персонажів, що водночас відбиває певний характер і передає атмосферу епізоду, завдяки підтексту і змістовним паузам створює відповідний настрій. Ця глибока «підводна» течія п'єси дає Т. Гундоровій підстави уподібнити драму І. Франка античній драмі: «Кожен із персонажів обікрадений долею у своєму щасті і сліпий, мов Едіп, у пошуках щастя. А сюжет побудований так, що відкриває ірреальні глибини, заховані під зовнішнім буденним плином подій, у ситуаціях і характерах, коли демони добра і зла опанували людські серця й безжально грають ними» [113, с. 52].

Проте, мабуть, К. Підвисоцький, ставлячи «Украдене щастя» у театрі Товариства «Руська бесіда» (1893 р.), не особливо переймався питанням ідейно-художньої новизни Франкової драми. До того ж, на вимогу цензури Михайло Гурман змінив професію (з жандарма перетворився на листоношу), що, безперечно, знизило суспільну вагу вистави.

Прем'єри відбулися у Кам'янці-Струмелівій та Львові. Публіка в цілому прихильно поставилася до «Украденого щастя» — зворушливої історії понівеченого кохання. Натомість, галицька критика зрозуміла, що перед нею — не просто чергова мелодрама з селянського життя, але щось більше. Ось чому претензії

зосібно М. Струсевича до тріо головних виконавців стосувалися насамперед надмірного вживання мелодраматичних фарб. Так «К. Підвисоцький представив тип м'якого добрячого мужичка, о низькій степені інтелігенції. Але, після нашої гадки, треба би оминати тон плаксивий, котрий цілком не починається до виразнішого замаркування слабого характеру, а противно — осмішує деякі сцени трагічні <...>» [128]. До речі, незадоволення грою К. Підвисоцького висловлював також М. Павлик [363, с. 304].

Дещо позитивнішим було враження від виконання С. Яновичем ролі Михайла Гурмана. Безумовно, прекрасна фактура (міцна постава, красиве, виразне обличчя, сильний, тембрально багатий голос) сприяла тому, що актор «полонив глядача при кожній появі на сцені» [128]. Проте Гурман С. Яновича, в чієм характері виразно звучала лише «певність своєї переваги над окрешаючими особами», поступався складній, непересічній особистості з Франкової п'єси [Там само].

Здається, А. Осиповичева також погано зрозуміла свою героїню і головне — місце Анни Задорожної у конфліктній ситуації драми. Актриса «поняла пасивний характер своєї ролі і знала удержатись на тім становищі через цілу драму <...>» [Там само].

Подальша доля «Украденого щастя» на кону «Руської бесіди» також була не надто щасливою: нова версія С. Яновича принципово не змінила трактування п'єси, вистава ж, здійснена Й. Стадником до 40-річчя літературної та громадської діяльності І. Франка, «спровокувала вкрай негативну реакцію рецензентів, які не змогли віднайти у ній реалізації навіть найелементарніших постановочних вимог» [94, с. 114]. Критику зокрема обурило оформлення «на підборі»: замість бойківської хижі на сцені на тлі обшарпаних стін «красувалися» плетені крісла, полірований стіл та етажерка. До того ж, актори грали, як-то кажуть, у манері «хто до чого здатний»: трохи серйозніше ставлення до ролі виказали провідні виконавці (В. Юрчак — Микола, С. Стаднікова — Анна, А. Курбас — Михайло), інші ж грали так, за висловом М. Курцеби, що «компромітували себе і мистецтво» [Там само].

Наступного сезону С. Чарнецький, отримавши від цензорів дозвіл, у червні 1913 р. вперше на професійній галицькій сцені поставив оригінальний варіант «Украденого щастя». Відгуки на цю версію «Руської бесіди» не збереглися, проте, І. Волицька стверджує, що вона — найкраща з-поміж інших [94, с. 115]. Ймовірно, С. Чарнецький скористався з власного досвіду: 1909 р. він грав Гурмана у постановці аматорського театального гуртка з М. Яцковим (Задорожний) та М. Махницькою (Анна).

Цього разу В. Юрчак знову отримав роль Миколи Задорожного, А. Курбас — Михайла Гурмана. Натомість, С. Стадникову замінила сімома роками старша і, мабуть, досвідченіша К. Рубчакова. На жаль, ми не маємо можливості зрозуміти

різницю між версіями образу Задорожного, створеними В. Юрчаком, або зіставити роботи двох виконавиць ролі Анни, тож зосередимося на Гурмані, зіграному А. Курбасом.

Г. Юрчакова, яка бачила багатьох галицьких акторів у цій ролі, свідчить, що гра А. Курбаса була незрівнянною — багатогранний характер Гурмана, його суперечливу натуру актор демонстрував настільки виразно, що буквально кожен рух персонажа, кожна кинута у зал репліка, збуджували емоції та думку глядачів [198, с. 71]. Передовсім у Гурмані А. Курбаса вражали пристрасність, енергія, з якою він відвойовував украдене в нього щастя. Часом здавалося, що він, аби повернути Анну, готовий пожертвувати будь-чим, навіть — власним життям, часом дивувала спритність, з якою Михайло використовував можливості, надані жандармською посадою. Він був живим підтвердженням слів коханої: «І боюсь його, і жити без нього не можу. Тай сильний ж він... Здається, вола за роги вхопить і об землю кине» [Там само].

Проте часом жорсткий, немилосердний (таким зробило шляхетного від природи Михайла жандармство) Гурман — А. Курбас світився любов'ю до Анни, в його очах сяяли людяність та ніжність і водночас — страждання [94, с. 117]. Цими неймовірно глибокими переживаннями, цією драмою роз'ятреної душі А. Курбас пояснював аж ніяк не шляхетні вчинки свого героя, роль, що той зіграв у нещастях подружжя Задорожних.

У лютому 1904 р. «Украдене щастя» І. Франка трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого вперше представила глядачам наддніпрянської України. Однак, попри автентичність обстановки і костюмів, яскравий прикарпатський колорит, зіграний ансамбль, майстерне виконання І. Карпенком-Карим ролі Миколи Задорожного, — вийшла лише старанна сценічна версія тексту п'єси.

1912 р. «Украдене щастя» інсценізував М. Садовський у власному театрі. Призначивши на провідні ролі найдосвідченіших акторів трупи відповідного театру (Задорожного — С. Панківського, Гурмана — І. Мар'яненка, Анни — А. Ліницьку), постановник відчутно поглибив трактовку образів. Проте цього виявилось не досить, характерам (насамперед чоловічим) не вистачило об'єму. С. Панківський акцентував сердечну доброту Миколи, але його героєві бракувало «тієї свідомості власної гідності, яка зрештою прокидалася у цій понівеченій життю <...> людині» [64, с. 92]. І. Мар'яненко правдиво змальовував «суперечності між особистими інтересами і службовим обов'язком, бажання щастя з Анною, боротьбу за нього» [Там само], але духовний конформізм Гурмана, що вбив його душу перш, ніж сокира Задорожного вбила його тіло, актор майже не брав до уваги. Натомість, А. Ліницька зосередилася на передачі почуттів, пробуджених в душі Анни, на її протесті проти украденого щастя. Мабуть, тому її героїня «справляла найяскравіше враження» [Там само].

Впродовж наступних десятиліть «Украдене щастя» залишається однією з найпопулярніших «класичних» драм українського театру, хоча наступні версії твору демонструють його традиційне розуміння як «народної мелодрами» і небажання постановників та виконавців змінювати це ставлення.

Так 1919 р. вистава за Франковим твором з'являється на кону львівського театру «Українська бесіда». С. Чарнецький у цілому позитивно оцінив «старанність», з якою творча група втілила Франкову п'єсу [331]. Водночас він забракував деякі з ключових мізансцен («монолог Анни в І д. по відході Насті <...> кінець І д. — <...> матеріал, з якого рука тямущого режисера (при наймарніших силах) може зробити чудеса») та «недоладні» масові сцени. Також рецензентом вдалося «неприродним», що спектакль йшов у супроводі оркестру [Там само].

Серйозні претензії С. Чарнецький висунув до виконавців. С. Стадниковій дорікав, що в Анни було забагато моментів «безсилового плачу», тому вся перша дія, як на нього, звучала фальшиво. О. Утриско (Задорожний) «розігрався і розіграв своєю грою всю публіку» лише наприкінці дії. Щоправда, у сцені вбивства актор «був просто знаменитий, якоюсь грозою віяло від нього». Для актора Тарасенка (Гурман) рецензент не знайшов добрих слів, С. Чарнецький відзначив також погану дикцію виконавця, що «рвала» Михайлові репліки, його неприродну жестикуляцію, погано вмотивовану поведінку [Там само].

Комедія «Рябина» (1894) за, сказати б, простуватою колізією — протистояння сільської громади, очоленої Казибродом та Ковалем, здирнику й шахраю вийту Рябині та його поплічникам Качуркевичу й Ціноберу — приховує неоднозначний характер персонажа, чиє ім'я дало назву п'єси. Його воістину абсолютне знання селянської психології, здатність миттєво оцінити ситуацію і знайти з неї вихід, спритність, з якою він «ловить рибку в каламутній воді», нагадують риси мольєрівського Тартюфа, водночас, фінальна спроба Рябини вибачитися перед громадою подібна до фіналу ібсенівських «Підпор громадянства».

Проте перед нами — типова комедія характерів. І. Франко не лише дбайливо охарактеризував четвірку головних персонажів (Рябина, Качуркевич, Казибрид та Коваль), а й знайшов характерні рисочки для осіб другого плану: трійки господарів, Орисі та Цінобера. Сюжет п'єси не містить повноцінної інтриги, дія побудована лінійно, автор докладно роз'яснює, куди рухається фабула, готує гіпотетичного читача до того моменту, коли Казибрид «візьме у полон» горобину або коли господарі вкрадуть папери у п'яного писаря. (Можливо, ці зауваження мали на меті допомогти постановникам сформулювати чітку сценічну дію.)

Комедійні та пригодницькі моменти важать у переліку подій значно менше, ніж, сказати б, публіцистичні — закриття за наказом вийта сільської читальні або крадіжка податкових грошей. Відтак проблеми селянської громади (неписьменність, урядники — здирники та хабарники тощо) виходять у сюжеті на перший

план, соціально-моральні акценти звучать чимдалі голосніше, комедія місцями уподібнюється мораліте, місцями — газетній публікації.

Складається враження, що автор не приховував, а, навпаки, наголошував публіцистичність твору. Недарма у початкових розлогих ремарках він прив'язав п'єсу до конкретної місцевості та зазначив, що її дія відбувається у «наші дні». Мабуть, фабулу також складають реальні та типові події.

Натомість, пропозиції щодо розв'язання заявлених проблем належать виключно авторові. На нашу думку, вони — найслабше місце п'єси. Важко повірити, що вийт, який, здається, остаточно загруз у шахрайстві, миттєво «перероджується», навколішки благаючи дочку та сільського патріарха Казиброда пробачити його. Або, що Олекса, не знайшовши управи на писаря у повітовій адміністрації, знаходить її у місті. Якщо зав'язка проблематики у «Рябині» має відчутні соціально-побутові ознаки, то розв'язка нагадує французькі «салонні» п'єси.

Буквально одразу після написання комедія вийшла на кін «Руської бесіди». Газета «Діло» повідомляла, що у липні трупа показувала «Рябину» у Коломиї та Станіславі [128], у вересні — у Львові, надалі — у Бурштині й Перемишлі [129]. Роботу над виставою починав К. Підвисоцький, закінчував — С. Янович. Можливо, через зміну постановника, але, радше за все, — через брак ігрового матеріалу комедію не так зіграли, як продекламували [363, с. 305]. Докори декого з критиків щодо еклектичності зовнішнього боку спектаклю (були вжиті елементи гуцульського, бойківського, покутського і підгірського вбрання) [Там само] можна, навпаки, тлумачити на користь постановника: припустимо, що у такий спосіб С. Янович намагався продемонструвати повсюдність проблем, піднятих у Франковій комедії.

У будь-якому разі, «Рябина» не сподобалася галичанському глядачеві, тому комедія протрималася у репертуарі «Руської бесіди» лише один сезон.

Жанр п'єси «Учитель» (1894) І. Франком зазначений як комедія, проте, серйозні питання, на яких побазований сюжет, та суспільно-побутовий конфлікт наближають твір до «новодрамівської» трагікомедії. Ми неодноразово звертали увагу на виразну індивідуальність мистецьких облич європейської та російської «нової» драми (що зокрема пояснює її репрезентативну спроможність як елемента реалістичного дискурсу). Однак поряд невідворотно виникає питання щодо спільних ознак окремих «великих» стилів представників мистецького напрямку. На нашу думку, однією з них є, так званий, трагікомічний елемент — активно вживаний драматургією рубежу століть, він склав філософсько-естетичне «ядро» відповідного жанру [43, с. 277–281]. Інші провідні риси новітньої трагікомедії — це протистояння героя не антагоністові, але драматичній ситуації в цілому, та конфлікт, що не має розв'язання. Характерним є амбівалентність авторового ставлення до персонажів, однаково ґрунтовна мотивація протилежних

позицій, що ніби лишають останнє слово за гіпотетичним читачем і глядачем [289, с. 61–71].

У трагікомедії «Учитель» І. Франко протиставляє героя громаді, моделюючи ситуацію, він використовує публіцистичний принцип: Омелян Ткач вважає своїм обов'язком «просвітити народ», тобто зробити щось більше, ніж навчити односельців грамоті, вони ж, натомість, не бажають просвіщатися, аби усвідомити, що ними нагло маніпулюють, що вони — іграшки у руках сільської верхівки.

При цьому, вїт і шинкар не схожі на, таких собі, опереткових злодіїв, навпаки, Микита Сойка — людина розумна, непоганий знавець людської душі, Вольф — хитромудрий. Тим значнішою є Омелянова перемога над обома негативними персонажами, хоча на перший погляд здається, що учитель знову зазнав поразки: Ткач на вимогу шкільного інспектора вже вкотре переїздить на нове місце роботи, змушений кинути щойно розпочаті справи, як-от відкриття недільної школи для дорослих. Однак його коротке перебування у селі залишить по собі багато доброго. Про це глядач-читач дізнається зі слів старого Товкача, про це ж свідчить ставлення парубків, які на початку дії сп'яну вчиняють погром у вчителевій оселі. Неоднозначний фінал, що спонукає глядача до роздумів, — ще один «новодрамівський» принцип, застосований І. Франком.

П'єса має просту струнку композицію, її формують два кола зі спільним центром: перший окреслює стосунки Омеляна з сільською громадою, другий — із сестрою Юлією та другом Іваном Хоростілем. Виразні постаті діють лише на першому плані, а контраст зовнішності та натури характеризує тільки головного героя. Високий, худий, обличчя бліде, з борідкою, очі сховані за окулярами, а рот — у кулаку, в який він майже безперервно кашляє, — портрет Омеляна Ткача — типового українського різночинця. Проте цей безпорадний у побутових справах, хворобливий чоловік готовий поступитися власними інтересами заради сестриного щастя, не вагаючись, стріляє з револьвера, перешкоджаючи п'яному погрому у школі, серйозно налаштований голодувати задля перемоги над вїтом.

Для зображення головних супротивників Ткача драматург використав прийоми реалістичної типізації. Вїт Сойка — вуйко, років п'ятидесяти, із стриженими вусами і довгим волоссям, одягнений у звичну гуню (суконну свиту) і з незмінною люлькою в зубах, яку постійно палить. Вольф Зільберглянець — високий, статний, середніх літ чоловік, типової єврейської зовнішності [374, 9, с. 148]. Побачивши їх, глядачі мали одразу впізнати «добрих знайомих», а, відтак, повірити у цілковиту реальність сюжету п'єси.

Любовна лінія Юлії та Івана, їхні стосунки із Ткачем — «лише відлуння основного, соціально-національного конфлікту твору» [238, с. 81]. Але така композиція вигідно відрізняє Франкову трагікомедію від переважної більшості тогочасних українських п'єс, темою яких було кохання.

«Учителя» І. Франка вперше показали у вересні 1894 р. на кону львівського Руського народного театру. Процес роботи над п'єсою був звично сповнений перешкод. По-перше, цензура зажадала купюр: «Твори д-ра Франка не мають щастя у цензури поліційної», — із сумом констатував редактор «Діла» М. Струсевич [131]. По-друге, як і в попередньому випадку, С. Янович узявся до роботи тільки наприкінці короткого репетиційного періоду, може, тому спектакль запам'ятовувався лише живими масовими сценами («Взагалі селянство в «Учителі» було дуже добре заступлено», — стверджував рецензент [Там само]) і вдалим музичним оформленням, яке здійснив композитор і диригент театру Ф. Доліста.

М. Струсевич також відзначив зусилля, докладені виконавцями провідних ролей, аби їхні персонажі походили на реальних людей: «Видно, що наші артисти в часі подорожів до краю придивляються життю сільського народу, обсервують типи, а відтак стараються їх вивести на сцені» [Там само]. «Ліпшого віддання сеї ролі годі собі представити. Спокій, флегматичність, а при тім дурне і зарозуміле поняття в своїй власті як начальника громади, були віддані вірно і без пересадки», — так рецензент оцінив гру А. Стечинського у ролі Сойки [Там само]. Хвалив він також М. Ольшанського (Вольф Зільберглянець), С. Яновича (Іван Хоростіль), С. Підвисоцького та А. Шеремету (сільські господарі). У цілому позитивно М. Струсевич відгукнувся на виконання М. Слободівною ролі Юлії та Е. Підвисоцькою — Марини Пасічної [Там само].

Натомість, манеру К. Підвисоцького (Омелян Ткач) рецензент визнав надміру натуралістичною: «Зазначувати недугу грудну в так драстичний спосіб, щоби через три акти не віднімати хустки від губи і покашлювати — се, мабуть, не відповідно ні з естетичного, ні навіть з фізичного вигляду». М. Струсевич вважав, що майже безперервне наголошування хвороби Омеляна завадило акторові «віддати ролі так, щоби можна було бачити ту ревність до праці, се гаряче почуття обов'язку, енергію та віру в свою ідею й сили». Критика дратували часом «плаксивий тон бесіди», «монотонні судороги лівої руки з хусткою», проте, він відзначив «рівномірну гру» К. Підвисоцького впродовж дії та кілька «добрих» сцен, як-от «в часі іспиту і кінцевий монолог» [Там само].

Не зважаючи на зазначені недоліки, вистава «Учитель» мала успіх у глядача, до того ж, постановник провів відповідну роботу, аби усунути деякі недоречності, і це втримало її у репертуарі на кілька сезонів.

Перу І. Франка належать також кілька зразків «малої» драматургії — одноактівки «Послідній крейцер» (1879), «Майстер Чирняк» (1894), «Кам'яна душа» (1895), «Будка ч. 27» (1893–1896). З них дві перші на рубежі століть залишилися літературними артефактами, дві інші були інсценізовані.

У драмі «Будка ч. 27» мотив збездіщення сільської бідачки багатим розпусником, традиційний для української драматургії, отримує незвичну розв'язку —

жінка мститься кривдникові, заподіявши йому смерть разом із собою. Формуючи сюжет одноактівки, І. Франко вправно використовує прийоми та засоби виразності, що належать різним стилям та жанрам. Рух сюжету п'єси розпочинають лірико-побутові епізоди: Прокіп Завада — багатий сорокап'ятилітній удівець, закохавшись в юну Зосю, дочку будника Панька Середущого, шукає її прихильності. Аби завоювати дівчину, він заручається підтримкою Зосиних батьків, для чого переписує на майбутню дружину половину свого майна.

Аж ось, коли глядач, мабуть, остаточно упевнюється, що перед ним історія великого кохання і щасливого шлюбу (попри різний вік та майновий і суспільний статус Завади та Зосі), сюжет драми раптом розвертається зовсім в інший бік. До села повертається Ксеня, яку Прокіп замолоду збездивив і покриткою пустив світом. Зустрівши кривдника біля будки «ч. 27», жінка нагадує Прокопові про ту, котру він «відпхнув, як собаку! Котру жандарми в кайданах вели! Котру десять літ у шпиталі катували!» [370, 24, с. 376].

Насичені прекрасними і страшними подробицями спогади Ксені про їхнє кохання, про його зраду, про її тюремне покарання та примусове перебування у шпиталі враз руйнують мало не ідилічний настрій перших епізодів. Завада, котрий щойно знайшов своє «останнє кохання» і мріяв про подружній рай, виявляється негідником, який тепер має спокутувати гріхи молодості.

У фінальній частині п'єси І. Франко різко змінює тональність та колористику дії, підсилює її динаміку та емоційну напругу, імпресіоністичні засоби виразності поступаються місцем експресіоністичним. Центром та рушійною силою останнього епізоду стає Ксеня, чиї нервові збудження, раптові переходи від любові до ненависті автор передає з великою емоційною силою. Ксеня хоче разом із Завадою пригадати часи їхнього кохання, про які вона сотні разів згадувала на самоті. Але наступної миті розворушена пам'ять повертає спомини про зраду коханого, і вона кидається на Прокопа з кулаками, тягає, ніби ляльку, по різних кутках сцени. І. Франко гранично достовірно змальовує поведінку жінки, якій напад божевільних ревностів, образи, злості додає неабияких фізичних сил. Її нервові збудження сягає апогею, коли Ксеня бачить потяг, що наближається до станції. Тоді вона вскакує Прокопові на шию, валить на землю і притискає голову до шини. «Мовчи! Мовчи! Бачиш калюжу крові? Бачиш калюжу крові? Пий! Пий! Пий!» [370, 24, с. 377].

Прокіп Завада гине за крок до щастя, спокутуючи гріхи молодості. Разом з ним гине і Ксеня — розплата за страшний гріх дітовбивства. Таким чином, мелодраматичний початок отримує драматичне продовження і трагедійне (відверто моралізаторське) закінчення. Крім того, тут вперше (після «Украденого щастя») внутрішня дія розвивається, так би мовити, на рівних із зовнішньою, традиційні реалістичні засоби виразності (правдоподібні обставини дії, чіткі характе-

ристики персонажів) доповнені експресіоністичними (жахливі подробиці, нагнітання саспенсу) та символістичними (калюжа крові, з якої Ксеня хоче напоїти Прокопа, — символ зради і вбивства).

Драма «Будка ч. 27» була надрукована 1902 р. і тоді ж поставлена у театрі «Руська бесіда». П'єсу показували зокрема у Коломиї [298], але конкретних відомостей про цю постановку не лишилося.

Драматична поема «Кам'яна душа» — ще один зразок Франкової драми на сюжет з гуцульського фольклору. У пісні «Павло Марусяк і попада» йдеться про молоду красуню-попаду, яка через ватажка опришків Марусяка покинула чоловіка і маленьких дітей. Письменник використав цей мотив, розказавши історію Марусі, яка, закохавшись у розбійника, зреклася сім'ї та пішла за коханим до розбійницького табору. Проте І. Франко, як завжди, далекий від прямого наслідування — провідний мотив пісні набуває у драмі іншого трактування: фольклорна попада, отямившись від пристрасі, повернулася до чоловіка, Маруся гине від руки коханця, якого зрадила, намагаючись забезпечити власних дітей. Тобто у першому випадку перед нами — типова мелодрама зі щасливим закінченням, у другому — мелодрама з ознаками драми та навіть трагедії. До того ж, є підстави вважати, що первісний задум твору був об'ємніший, але через об'єктивні причини автор зменшив його обсяг до одного акту. Зокібно Леся Українка писала І. Франку в січні 1903 р.: «<...> я згадала собі, як давно колись, ще в Колодяжному, Ви розповідали мені план одної драми, що здався мені надзвичайно цікавим і оригінальним, потім елементи з нього я пізнала в “Кам'яній душі” і щиро призналась Вам, що від плану я більшого сподівалась. Ви сказали, що дійсно мусили “скрутити голову” планові через незалежні від Вас причини: “умови моєї роботи... умови мого життя... умови нашої сцени <...>»» [362, 12, с. 13].

Мабуть, жанр драматичної поеми повністю відповідав такому «скороченому» варіанту, оскільки не вимагає дотримання багатьох драматургічних правил: передісторії, зав'язки, розгорнутої драматичної дії, детальної характеристики дійових осіб та їхніх взаємин — натомість, апіорі передбачає драматичну або ж трагедійну колізію, бо тяжіє до епічного. Скориставшись зазначеними «перевагами», І. Франко водночас щедро застосував прийоми мелодрами. Насамперед, йдеться про ампуа, в яких виступають персонажі: тут є безневинна жертва — Маруся, благородні розбійники — опришки та їхній отаман Ілько Марусяк, злодій — крайник. У дію введені фатальні збіги обставин, що прискорюють темп і збільшують напругу, моменти підглядання та підслуховування, що ламають попередні наміри.

Проте І. Франку не вдалося побороти недоліки мелодраматичного жанру: сюжету не вистачає справжньої інтриги, характерам — варіативності, вони, натомість, затиснуті у наперед задані параметри, рухаються за призначеною

траєкторією. Щоправда, змусивши Марусю викрасти розбійницький секрет, а Марусяка — помститися їй, автор дещо збільшив об'єм цих двох персонажів, однак, недостатньо, аби вважати їх повноцінними драматичними героями.

«Кам'яна душа» — це фактично монодрама, адже простір дії практично повністю займає образ Марусі, а за спосіб відтворення подій та вияву емоційних реакцій здебільшого правлять монологи жінки. При цьому, І. Франко, сказати б, дуже ощадливо використовує засоби виразності, малюючи характер Марусі. Посуті ми дізнаємося лише про ті риси її натури, переживання та страхи, що безпосередньо пов'язані з історією її кохання, подружньої зради і зречення материнського обов'язку.

Морально-етичний конфлікт драматичної поеми (вибір між почуттям та обов'язком) також торкається лише Марусі. Йдеться про нелегкий вибір — або героїня мусить знову зрадити, цього разу Марусяка, видавши його владі, або її діти втратять дах над головою. Проте жінка вирішує складну дилему інакше: вона залишається серед розбійників, але віддає Баюракові золотого хреста, що ховає таємницю розбійницьких скарбів, аби той передав його дітям.

Здається, І. Франко вважає, що Марусин вчинок подиктований не лише материнським інстинктом, сильнішим за будь-яке почуття, а й прикритим усвідомленням того факту, що її коханий Ілько виявився не кращим за нелюбого чоловіка: обидва — жадібні, жорстокі, егоїстичні деспоти, байдужі до обов'язків сім'ї та честі.

Однак, змальовуючи стосунки між персонажами з позицій життєвої логіки та правди, драматург порушив жанрові правила: відмовився від романтичних умовності, піднесеності, філософської риторики.

Саме цього відступу від канону І. Франку не пробачив глядач прем'єрної вистави «Руської бесіди» у Львові [156, с. 460]. Публіка не зрозуміла авторового задуму, а рецензентів здивував «гнітючий натуралізм» «Кам'яної душі» [132].

* * *

Нові тематика й потрактування відомих сюжетних мотивів відзначають «пізню» драматургію І. Карпенка-Карого. Трагедія «Сава Чалий» (1899) поєднала філософське осмислення подій української минувшини з публіцистичністю. І. Франко вважав, що «Сава Чалий» — це твір, «гідний стати в ряді архітворів нашої літератури», п'єса, що «мала велике значення для України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства», яка «покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам» [374, 17, с. 452]. Автор іншої рецензії також наголошував політичне значення твору: впевнений, що Сава Чалий та Шмигельський «обидва впали жертвами власних наївних мрій про прищеплення народницьких



Іван Карпенко-Карий



Панас Саксаганський



Микола Садовський

поглядів жорстоким тиранам», він закликав «справжніх друзів народу» в жодному разі «не вступати в сумнівні компроміси з його явними і таємними ворогами» [363, с. 258].

1900 р. П. Саксаганський здійснив першопрочитання трагедії «Сава Чалий», послідовно розкривши провідну ідею п'єси — конфлікт народних мас з їхніми проводирями. Два полюси цього протистояння уособили Сава Чалий (М. Садовський) і Гнат Голий (П. Саксаганський). М. Садовський акцентував нерішучість свого героя, його схильність до ідеалізації людей і подій. За версією М. Садовського, Сава зраджував товаришів через власне примиренство та готовність до компромісу з Потоцьким (І. Карпенко-Карий) заради збереження привілеїв козацької старшини.

Голий П. Саксаганського, навпаки, був натурою цілісною, твердих принципів, безкомпромісною. Їхнє суперництво доходило кульмінації у першій картині третьої дії, коли нерішучість і вагання Чалого змушували гайдамаків скинути його з отаманства і поставити Голого на його місце. У фіналі вистави саме Гнат — П. Саксаганський «проголошував смертний вирок Саві Чалому від імені громади, випомінаючи всі кривди, що той заподіяв народові». У суворому голосі Голого «звучала і пересторога зрадникам, і погроза, і впевненість у справедливості народного присуду, і біль та скорбота по загиблих товаришах-гайдамаках» [211, с. 152].

М. Садовський, «найулюбленішою галуззю творчості якого був історичний героїчний репертуар» [64, с. 30], зрозуміло, не міг знехтувати «Савою Чалим» — п'єсою актуальної ідеології та стилістики, яка вочевидь сприяла створенню українського спектаклю «великого» стилю.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Труппа П. Саксаганського і І. Карпенка-Карого, 1900. Сцена з вистави

На переконання В. Василька, «у постановочному плані “Сави Чалого” М. Садовський у всьому дотримувався історизму. На сцені була відтворена історично-конкретна, реалістична картина соціальної боротьби українського народу», де «зовсім не було романтичного серпанку, який часом помічався в інших роботах Садовського» [Там само]. При цьому, до виразних політичних та національних акцентів п'єси постановник додав соціальні, розділивши на протилежні табори «мужиків» та «панів», турбуючись, щоб селяни виглядали не ідеальними, а шляхта не була шаржована.

М. Садовський також вважав, що кульмінаційний момент спектаклю настав у першій картині третьої дії (табір гайдамаків), ось чому він розробив її детальний мізансценічний малюнок складного темпоритму. Епізод починався з побутової замальовки гайдамацького повсякдення, далі (коли до табору надходив лист від кошового) ритм дії різко прискорювався, емоційна напруга наростала, центр уваги постійно переміщувався: від Сави (М. Садовський) спочатку до Шмигельського (С. Паньківський), потім — до Гната Голого (І. Мар'яненко). Поступово глядач усвідомлював, що Савий Чалий і Гнат Голий — антиподи і кожен з них щиро переконаний у власній правоті: перший — у необхідності скоритися отаманові та припинити спротив, другий — у необхідності негайно рушати, аби визволити товаришів з полону чи помститися за їхню загибель.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Театр М. Садовського, 1907. Сава — М. Садовський

До того ж, М. Садовський прагнув довести глядачу, що рішення скинути Чалого зі старшинства було колективним, що Голий переміг не сам, а завдяки підтримці козацької маси, в чій свідомості визріла ідея народного повстання. Тому постановник постійно акцентував різні думки та інтереси всередині козацької юрби, виводячи раз по раз, на передній план дійових осіб з відмінними точками зору. У фінальному епізоді «точно визначалися переходи, вигуки за Голого і за Саву. Нарешті вони зовсім стихали. Перемагав Гнат. Усе рухалось, кричало, шапки злітали догори. Гайдамаки оточили Гната, який стояв на пеньку. Сава намагався доводити, переконувати, та його одіпхнули: розлючений, він одходив у бік» [Там само].

Таким чином, театр знову виносив йому вирок і в його особі — всім політичним лідерам, які зрікаються народних інтересів.

П'єси І. Карпенка-Карого «Суєта» (1903) і «Житейське море» (1904) об'єднані насамперед спільною проблематикою — на початку ХХ ст. інтелігенція активізує свою присутність в українського соціумі, відтак, актуалізуються питання її суспільних прав, цілей та обов'язків. Водночас обидві п'єси містять кілька формотворчих елементів з арсеналу «нової» драми: розподіл ідейних акцентів між характерами, збільшення ваги внутрішньої дії, урізноманітнення способів мовлення та інтелектуалізація комедійних засобів. Тут доречні паралелі з пізніми комедіями



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Театр М. Садовського, 1907. Гнат — І. Мар'яненко

О. Островського, ранніми — Г. Ібсена і навіть із «сумними» комедіями А. Чехова. За драматургічною типологією Г. Липківської, останні п'єси І. Карпенка-Карого — це початок української «позафабульної» драматургії, де сюжет «розгортається ніби поза подіями як такими, котрі можуть бути доволі нечисленними, “змікшованими” і нести персонажам не різкі, аж до катастрофічних, повороти долі та ситуації, а “мікроподії” та “мікроконфлікти”, які часом важко вичленити відразу» [201, с. 80].

Трупа П. Саксаганського вперше показала «Суєту» 14 січня 1904 р. у Києві. Безумовно, вистава прозвучала як «нове слово» українського театру, адже у ній не було звичних співів і танців, етнографізму, любовної лінії, інтриги. Натомість, були внутрішні переживання та роздуми. До того ж, П. Саксаганський старався, щоби цю комедію характерів зіграли без жодного «перебільшення в бік загострення характеру, найменшого перегравання чи трюкацтва. Особливо не допускалось надуживання в слизьких сценах з Матюшею, з Аделаїдою, передягання матері <...> та в сцені з антрепренером Усаєм <...>» [211, с. 155]. Кожну сцену, кожную, навіть найменшу, роль постановник розробляв дуже ретельно, до найдрібнішої деталі, домагаючись ансамблевості та перфектності виконання.

Спектакль групувався довкола Івана Барильченка (П. Саксаганський), якого актор грав «щиро, невимушено, переконливо» [Там само], показуючи сво-

го героя «і веселим, і задумливим, і жартівливим, і легкограйливим, і заглибленим» [276, с. 24]. Кульмінацією, зрозуміло, став монолог Івана з третьої дії про завдання театру, що його П. Саксаганський виголошував з «експресією й щирістю», вкотре вражаючи глядача та колег по сцені «багатством інтонаційного звучання голосу» [211, с. 155].

Інше акторське досягнення «Суєти» — Терешко Сурма у виконанні І. Карпенка-Карого. Цього розумного, хитруватого українського селянина автор п'єси зображав з притаманною йому простотою та щирістю. Він не награвав, не підвищував голос, а зал весь час вибухав сміхом та оплесками [211, с. 156].

Мабуть, більш хрестоматійні, але не менш виразні образи створили М. Садовський (Михайло), С. Паньківський (Петро), С. Тобілевич (Тетяна), Л. Ліницька (Наташа). Вистава здобула прихильність публіки, яка щертю заповнювала залу десять разів поспіль, уславлюючи автора за «Суєту» більше, аніж за будь-яку попередню його п'єсу [274, с. 63].

8 січня 1905 р. П. Саксаганський уперше показав «продовження п'єси “Суєта”» — комедію «Житейське море». Вистава стала однією зі значущих подій того сезону [274, с. 86].

В історії національної театральної культури І. Карпенка-Карого відносять, так би мовити, до «чистих» реалістів. Можливо, тому, що вже його сучасники (зокрібно Д. Антонович), оцінивши спроби драматурга у формальних питаннях «піти за новими спрямуваннями сучасного реалізму», все ж вважали його драму «переходовою», а стилістичні новації «зовнішніми» і «дуже поверховими», як «на розвинений смак в кінці дев'ятих років <...> або наївними, або неудоконалено примітивними» [32, с. 193].

* * *

Намагання переосмислити українське минуле та відбити у драматичних сюжетах нові явища сучасного життя демонструє Борис Грінченко. Шлях його драматургії проліг від історичної мелодрами («Степовий гість» та «Серед бурі» (обидві — 1897), («Ясні зорі» (1900)) до соціально-побутової драми («Нахмарило» (1897), «На громадській роботі» (1901), «На новий шлях» та «Миротворці» (обидві — 1905)). Тобто, на рубежі століть, замість давати «нашій літературі історико-патріотичну драму вищого стилю» [363, с. 343], він зацікавився питаннями відкуп панських земель, осушування боліт, організації на селі товариств тверезості тощо. Актуальна проблематика, відверта соціальна тенденційність, суспільна детермінація конфліктів та характерів, — ці риси споріднюють п'єси Б. Грінченка з драмами та комедіями І. Франка.

Його погляди на театр здебільшого тотожні Франковим. Б. Грінченко переконаний, що основна мета сценічного мистецтва — служіння народній просвіті.



Борис Грінченко

Тому п'єса, аби сподобатися публіці, «неминуче мусить мати в собі цілком зрозумілу глядачам, симпатичну їм і серйозну на їх думку ідею» та «позитивні типи» — «симпатичні особи твору», чиї «відносини до негативних подій та осіб виявляють глядачам ідею твору» [110, с. 173, 175]. Він також переймався питанням, сказати б, морального здоров'я театру, наполягаючи на «очистці» його репертуару «від усієї тієї погані, яка тепер в його набралася», зокрема від «гопака і горілки» та від «демонстрування фізіологічних функцій п'яних та неморальних людей» [110, с. 174–175].

Проте надмірно точне слідування власним драматургічним схемам та принципам зробило схематичними позитивних персонажів Грінченкових п'єс, млявою — дію, надто «докладним» — сюжет. Безумовно, мав рацію М. Кропивницький, закликаючи пам'ятати менш досвідченого колегу по перу, що пересічному глядачеві, навпаки, подобаються саме «густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла» [189, с. 456].

Сценічним версіям п'єс Б. Грінченка у різних українських трупах так само бракувало художньої виразності. Хіба що І. Мар'яненку вдалося «добре поставити» історичну драму «Серед бурі» (1912) у київському театрі М. Садовського [64, с. 80]. Твір привернув увагу постановника широтою охоплення подій військового протистояння козаків і польської шляхти 1671 р. у місті Кальнику та великими народними сценами, які зображували цю боротьбу. Однак, здається, І. Мар'яненко всього лише відтворив на кону сюжет Грінченкової драми, зігравши, до того ж, бенефісну роль полковника Коваленка. В. Василько згадав також Л. Ліницьку в ролі Оксани, М. Петлішенка — сотника Ляковського та «чудовий спів» Т. Івлева у ролі козака-бандуриста [Там само].



Любов Яновська

Так само небагато лишилося в історії театру М. Садовського від комедії «Нахмарило». В. Василько констатував, що «комедія мала успіх і потім увійшла до репертуару як ранкова вистава», та побіжно зупинявся на акторських роботах І. Ковалевського та Н. Горленко [64, с. 83].

З відкриттям у Києві Українського Національного театру драматургія Б. Грінченка потрапляє до його репертуару. Йдеться про комедію «Нахмарило» та історичну мелодраму «Ясні зорі». Однак сказати бодай кілька слів про обидва спектаклі не видається можливим, оскільки вони залишилися поза увагою рецензентів.

Друга із зазначених вище п'єс 1921 р. з'явилася на кону львівського театру «Українська бесіда». На сцені «зустрілись актори різних манер виконання» — це означало, що реалістично-побутова стилістика дуету Айдарових (Дмитро та Олена) суперечила манері М. Морської (Аміна) [54, с. 225]. Остання створила динамічний характер жінки, яка активно використовує «різноманітні способи підступності (хитрощі, лестощі), аби не втратити становища улюбленої жінки гарему» [54, с. 225]. Актриса «показалася з іншого боку принадною» й очевидною спектаклю, якого теж неприємно вразила відсутність тут виконавського ансамблю: Я. Ясень-Славенко намагався передати палкий темперамент Хаміля, водночас А. Петренко — Алі-баша навіть вбивав Аміну «без будь-якого слідного зворушення, гніву чи обурення», К. Козак-Вірленська не спромоглася виокремити характер Фатими, а Г. Сіятовський створив трафаретний образ старого січовика Панаса [21].

* * *

Натомість, драматургія Любові Яновської — зі сценічними ефектами, мелодраматизмом, комедійними барвами — здобула неабияку популярність на українській

сцені рубежу століть. Насамперед це стосувалося, так би мовити, «селянських» п'єс («На сіножаті», «На Зелений Клин», «Дзвін до церкви скликає, та сам у ній не буває» («Лісова квітка»), «Олена»), особливо комедії «Лісова квітка» (1900). Образ наївної та щирої дівчини-наймички Зінки, вподобаний М. Заньковецькою, увійшов до сонму найвищих акторських досягнень вітчизняного театру.

У сезоні 1914/15 рр. комедію «Лісова квітка» показав театр М. Садовського. Ставив п'єсу Ф. Левицький, Марію Сидорівну грала Г. Борисоглібська, Орису — Н. Горленко, Зінку — Є. Хуторна, Андрія — М. Петлішенко, Полікарпа — Г. Маринич. В. Василько зазначав, що змістовним центром вистави стала багата наречена Людмила — безвільна, недалека благодійниця, гостросатиричний образ якої створила Л. Ліницька [65, с. 92].

У драматичних творах Л. Яновської 1907–1914 рр. («Без віри», «Людське щастя», «В передрозсвітньому тумані», «Жертви», «Noli me tangere», «Огненний змії») змінюються тематика та ідеологія, проте, водночас сюжетам цих п'єс не вистачає динаміки, характерам — психологічної глибини та вмотивованості, мовленню — виразності, конфлікту — напруги. Ці вади, безумовно, зменшили художню вагу драм Л. Яновської з життя інтелігенції та робітничого класу, однак, час від часу деякі з них зустрічаємо у репертуарі українських труп. Щоправда, від тих вистав в історії театру не лишилося й сліду, хіба що в окремих випадках зазначався їхній провал. Один із прикладів — спектакль за «досить безпомічною п'єсою» «Серденьку золотому від серденька щирого», поставлений у театрі М. Садовського для бенефісу Г. Борисоглібської [64, с. 85].

* * *

«По модерному розуміючи реалізм, приймаючи і віддаючи дійсність сучасного українського села з неприкрашеною натуралістичною правдою, Васильченко разом з тим ніби мимоволі овіває свої натуралістичні сцени лірикою чарівної поезії і, майстерно граючи на тонах брутальної дійсності і ніжних згуках поетичного настрою, добуває акорди рідкої краси», — так охарактеризував Д. Антонович симбіотичну стилістику замальовок українського селянського життя («На перші гулі», «Зіля-королевич», «Недоросток», «В холодку», «У жнива», «Не співайте, півні, не вменшайте ночі») Степана Васильченка [32, с. 199]. Вони переконливо доводили, що українська побутова драма не вичерпала остаточно художньої сили, що її лірична пісенність та увага до життєвих подробиць обов'язково матимуть вдячних поціновувачів.

Сільські «акварелі» С. Васильченка чекало довге й доволі яскраве сценічне життя: 1911 р. вони «дебютували» на сцені театру М. Садовського, згодом розійшовшись по східно- та західноукраїнських трупах. Так театри



Степан Васильченко

М. Садовського [363, с. 432] та Український Незалежний (1921 р.) показують етюд «На перші гулі», пізніше — «Куди вітер віє» [204, с. 259]. Перша із зазначених і трупа «Тернопільські театральні вечори» та Молодий театр (1917 р.) — етюд «Зіля-королевич». Відомо, що зокрема «молодотеатрівці» були задоволені тим, який прийом у публіки зустрів їхній спектакль, і планували наступну постановку твору С. Васильченка [230, с. 249, 277].

Перша ж вистава — театру М. Садовського — стала «великою подією у театрі <...>, поповнивши його золотий фонд» [64, с. 77]. «Здавалося, нічого особливого у цій п'єсі не було — звичайна собі картинка з життя селянської родини <...>, але автор зовсім по-новому відтворив українське село! Він розкрив нові якості душі нашого народу, його вроджене благородство і життєрадісність, його щиросердну етику, звичаї, а головне — передав це з таким теплим ліричним українським гумором, що зачарував буквально всіх: і акторів, і глядачів. Васильченко написав свій жарт соковитою народною мовою, глибоко поетично, новими засобами», — пояснював творчий успіх вистави «На перші гулі» В. Василько [Там само].

Ніби за вказівкою автора І. Мар'яненко «намалював» сповнену численними живописними нюансами панораму українського села та поліфонічно «озвучив» її. Тут «жив і активно діяв другий план»: перегукувалися парубки («передай канат через двадцять хат» — своєрідний селянський телеграф), грали троїсті музики, звучав хоровий спів, Г. Маринич та М. Миленко дуєтом співали народну пісню «Ой, у полі вітер віє», чулися щебетання солов'я та стукалка нічного сторожа... Перед глядачем спливала ціла симфонія чудової української ночі [Там само].

Декорація І. Бурячка була водночас традиційною і новаційною: звичний мальовничий український пейзаж мав незвичне планування — хату та подвір'я художник перемістив на середину сцени, «вулицю» розташував позаду.

В. Василько переконував, що так само поліфонічно звучав перший план спектаклю: Тимош — І. Мар'яненко, Олена — Є. Хуторна, Матір — Г. Борисоглібська, Батько — Д. Мироненко, Сторож — Ю. Милович [Там само].

Наступна прем'єра театру М. Садовського — сценічний етюд С. Васильченка «В холодку». Перший варіант п'єси, де до покритки залицявся дяк, цензура не пропустила, отже, автор замінив дяка на сільського дуку, підстаркуватого парубка. Проте, мабуть, не це завадило успіхові спектаклю, який практично калькував попередню Васильченкову виставу. Наприклад, знову активно діяв «другий план», однак, цього разу звуки грози і дощу не допомагали створенню потрібної атмосфери, а, навпаки, заважали розчути акторські голоси. Щоправда, троє виконавців (Платон — І. Ковалевський, Федора — М. Малиш-Федорець, пастух Дорош — Я. Доля) знайшли виважену манеру, де емоційна пластичність поєдналася з почуттям гумору.

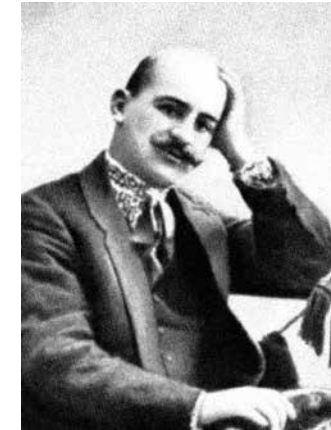
Постановка етюду «Зіля-королевич» відзначилася лише акторським ансамблем: Таня — А. Ліницька, Катря — Н. Горленко, Зіля — М. Петлішенко. Натомість у сценічній версії першої великої п'єси С. Васильченка — «побутової легенди» «Недоросток», поставленої «силами молоді» театру М. Садовського, увагу привертала одна сцена — зустріч у діброві Недоростка з пастухами-нічліжниками [64, с. 81].

* * *

В українській драматургії початку ХХ ст. намічаються тенденції реценційного характеру. Приміром, творча та організаційна діяльність Гната Хоткевича увиразнює національну версію драматургічного і сценічного натуралізму. Стилистику його перших п'єс («Чи повинен?» та «Пристрасті») відзначає прямолінійність вислову, різкі фарби, однозначність конфліктного протистояння. Втім, вони повністю відповідали завданням Робітничого театру, 1903 р. організованого автором у Харкові.

Впродовж 1906–1910 рр., перебуваючи в еміграції у Галичині, Г. Хоткевич пише низку п'єс, присвячених першій соціал-демократичній революції («Лихоліття», «Вони», «На залізниці»). Їхні сюжети — деталізована хронологія подій, їхні персонажі — ніби моментальні фото реальних повстанців. Бажання зберегти правду спонукало автора до змалювання кривавих побоїщ, ґвалтувань, розстрілів, пожеж, катувань тощо.

Проте навряд спектаклі українських та польських аматорських гуртків реалізовували художні переваги п'єс циклу. Принаймні, 1906 р. першу премію га-



Гнат Хоткевич

лицького конкурсу Г. Хоткевич отримав за соціополітичну актуальність вистави «Лихоліття» польського клубу.

1909 р. Г. Хоткевич стає художнім керівником та автором текстів Гуцульського художньо-етнографічного театру, фундованого у карпатському селі Красноїлля. Це самобутнє, на той час єдине у своєму роді, явище вкотре оприявило тенденцію до натуралізації, автентизації сценічного середовища, яка все більше опановувала український кін початку ХХ ст. Рецензенти одноставно відзначали, що спектаклі Гуцульського театру за творами Ю. Коженювського та Г. Хоткевича «дають повну ілюзію, що то не сцена, а Карпатські гори, що глядач, перенесений у ті сторони, дивиться на справжнє гуцульське життя» [178, с. 144].

Прагнучи відбити у п'єсах «цілий нарід, його звички, його звичаї, його світогляд, його розуміння явищ природи, його вірування й заботи, його поезію і епос» [381, с. 552], Г. Хоткевич водночас дбає, щоб вони були до снаги акторам-аматорам. «З драматургічного погляду ці п'єси були досить специфічними, оскільки письменника тут мало цікавив логічний розвиток сюжету, характерів. Наголос робився не на драматичну дію, а на картину, де б, по можливості, найповніше відтворювалися народні звичаї, обряди, ритуали» [94, с. 79].

У цьому сенсі найпоказовіша п'єса циклу — «Гуцульський рік», яку склали чотири етнографічні картини: різдвяне та великоднє святкування, похоронний та весільний обряди. Постановочний задум був симбіотичного характеру: Г. Хоткевич, з одного боку, намагався буквально скопіювати кожний «цитований» ритуал, з іншого, — якнайглибше зануритися в їхній філософський зміст, аби унаочнити самобутність не лише гуцульського життя, а й світобачення.

Вистава відкривалася картиною «Різдвяного вечора». Сцена по порталі була розділена навпіл: ліва частина демонструвала інтер'єр гуцульської хати, права — подвір'я вечірньої пори. У хаті господарі, чекаючи на гостей святкової вечері, виконували ритуал запрошення до столу душ померлих. Тим часом на подвір'ї колядники співали різдвяних пісень і виконували ритуальні танці. Спочатку танцювали «поровень», далі — «плес»: церемоніальний крок, супроводжений підйомом руки з топірцем, змінювали підсакування то на одній, то на другій нозі з одночасним приспівуванням добрих побажань господарям, на завершення — «кругляк». «Якою правдивою старовиною дише від цих коляд. Як красно вони виходять при акомпанементі скрипки й цимбалів! Колядують газді, газдині, панні, а все те весело, природньо, бо гуцул не грає, а живе на сцені», — захоплено ділився враженнями К. Заклинський [171].

У другій дії вистави глядач бачив кілька груп «пасківників», які радісно вітали одне одного зі святом, христосувалися та святили паски. Потім молодь грала у традиційні весняні ігри. «У великодніх обрядах привертав увагу сплав урочистої стриманості ритуальної дії з бурхливим темпераментом юності <...>» [94, с. 80].

Третя дія була віддана під гуцульський похоронний обряд.

... Посередині хати лежало тіло померлої господині. Скорботним звуком трембіти вторило тужливе жіноче голосіння. Гуцули групами заходили до хати, старші сідали біля тіла, а молодь брала участь у традиційній похоронній забаві «посіжінє». Перша гра називалася «груша»: парубки по черзі лягали на лаву, накривши голову шапкою, і підставляли спину під удари товаришів. Били доки той, хто лежав на лаві, не вгадував, хто його бив. Далі йшли ігрові сценки «Млин», «Коза» та «Діди» з елементами рядження та використанням реквізиту і гриму (вимащування обличчя вуглем, сажею, мукою). На відміну від «груші», що мала радше ініціаційний сенс, іграм притаманне було жартівливе, гумористичне начало, яке ніби забарвлювало похоронний обряд у більш веселі тони [94, с. 80]. Він закінчувався поминальним ритуалом: сценою пливли запалені свічки, у майже цілковитій тиші присутнім роздавали гроші з проханням «прийняти за Парашину душу».

Весільний обряд, завершуючи виставу, символізував перемогу життя, його невинний рух. «Се вже знов інша краса — повна радості, блиску і молодості, адже починається нове життя, новий союз! І співи дружок, і обсіпання пшеницею, і обходження довкола стола, і весільне “гевканє” з пістолетів — яке те все гучне, красне та рідне», — радів К. Заклинський [171].

Натомість, п'єса «Непросте» акцентувала своєрідність водночас синкретичного та міфологічного мислення гуцулів. Схожість деяких фабульних мотивів та, сказати б, взаємопроникність людського і демонічного світів дають підстави для зіставлення «Непростого» Г. Хоткевича з «Лісовою піснею» Лесі Українки.

Проте рецензент «Діла» уподібнив виставу Гуцульського театру, що увібрала «багатство матеріалів з гуцульської демонології», «найкращим картинам із Вагнерівських фантастичних опер» [160].

Автор зізнавався, що третя п'єса циклу — «Довбуш» — з історичного боку «це була найслабша річ» [381, с. 552]. Рецензенти також вважали, що центральний герой «вийшов без змісту і недраматичний» [117]. Однак вистава знайшла вдячний прийом у глядачів, для яких історична «правда» важила менше за можливість безпосередньо пережити давні, але духовно близькі події.

* * *

Драматургічну творчість Людмили Старицької-Черняхівської рубежу XIX–XX ст. насамперед відзначають жанрові інновації. Перша проблема, що розв'язують її п'єси, — це актуалізація історії, спочатку античної («Сапфо» (1893), «Аппій Клавдій» (1909)), потім — вітчизняної («Гетьман Дорошенко» (1908), «Останній сніп» (1917), «Розбійник Кармелюк» (1926), «Іван Мазепа» (1927)). Літераторка так пояснила пріоритетне спрямування власної драматургії: «Історична драма — найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє <...> Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажаннями втаєного щастя й громадським обов'язком і т. п.» [322, с. 89].

Варто зазначити, що популяризація національної минувшини, осучаснення старовинних сюжетів — характерні явища тогочасної української мистецької реальності. Приміром, між 1910 та 1916 рр. добою Руїни зацікавилася Леся Українка («Бояриня»), Л. Старицька-Черняхівська («Гетьман Дорошенко»), В. Пачовський («Сонце Руїни») та С. Черкасенко («Про що тирса шелестіла»). Л. Старицька-Черняхівська обрала історію Петра Дорошенка, чиї військові перемоги і боротьба за гетьманську владу значною мірою визначали політичну ситуацію тієї доби.

Ідеологія «Гетьмана Дорошенка» (1911) близька до Шевченкового вірша «Заступила чорна хмара» (1848) та роману П. Куліша «Чорна рада» (1857): Л. Старицька-Черняхівська також дещо ідеалізує постать гетьмана, однак, наводить достовірні мотивації політичної та особистої трагедії Дорошенка. Як зазначалося вище, жанр твору — історична драма, проте, «Гетьман Дорошенко» має симбіотичні інтригу (політичні події поєднані з побутовими) та конфлікт (водночас суспільний і морально-етичний). У стилістиці історична правдивість межує з фольклорними мотивами, алегоричні образи сусідять із «живими» фігурами.

Після завершення роботи над п'єсою Л. Старицька-Черняхівська запросила до себе М. Садовського та кількох акторів його театру для ознайомлення з її

текстом. «П'єса справила на нас велике враження, — згадував М. Садовський, — але я звернув її увагу, що, на жаль, навіряд, щоб цензура дозволила її, бо історична правда, виведена тут, не думаю, щоб прийшлась цензурі до смаку» [303, с. 184]. Однак «Гетьман Дорошенко» таки пройшов крізь цензурне «решето», а очільник колективу на прем'єрі спектаклю став свідком «дивної» розмови: «один з чорносотенців звернувся до голови театральної комісії, теж чорносотенця, з запитанням: — Как вы могли разрешить к постановке такую пьесу? На це той йому, ехидно посміхаючись, відповів: — А что же тут по-вашему худого? Прекрасная пьеса! Прекрасная! Мне очень нравится, и цензура разрешила» [Там само].

Щоправда, без перешкод виставу показали лише тричі, бо «чорна сотня не дрімала й донесла губернаторові про “крамольність” і “мазепинство” її, і з наказу губернатора після третьої вистави поліція вже не підписала афіші» [Там само]. Постановник вдався до переробок — «викинув деякі фрази полковників» — і п'єса знову вийшла до глядача. Але грали її лише двічі на тиждень, бо роль гетьмана виявилася для М. Садовського «надзвичайно тяжкою для виконання» [Там само]. П. Коваленко пояснював це тим, що акторові «доводилось засвоювати колосальний текст, писаний білим віршем, який треба було місцями висловлювати в досить швидкому ритмі з великим емоційним навантаженням» [218, с. 78].

З приводу вистави рецензенти переважно відбулися загальними фразами, мовляв, авторка «розцвітила свою п'єсу любов'ю, місцем гарними монологами та символічними видіннями». Проте зазначали її високу постановочну культуру, переконливість масових сцен, виділяли «сильне й благородне» виконання М. Заньковецькою епізодичних ролей — стариці Митродори, яка проклинає «свого нещасного сина гетьмана», та «жіночої постаті» у сні Дорошенка, яка уособлювала докори сумління. «Ці дві сцени надолужують багато чого», — заявляв дописувач «Русской музыкальной газеты» [300, с. 4].

Цього разу яскраві образні акценти щедрою рукою «розсипав» композитор спектаклю М. Лисенко. Лейтмотивом образу гетьмана став «марш гетьмана Дорошенка». М. Садовський напише: «Цей марш так пасує до загального враження від самої п'єси і створював такий гнітючий настрій, що публіка плакала. Я сам, граючи, не міг кінчити ролю без сліз, які мимоволі текли з моїх очей. Правда, вже остання сцена прощання із стягами болюче вражає, а цей марш піддавав більше гніту» [303, с. 185]. Схожі емоції музика викликала у публіки. М. Садовський став свідком такої сцени: «В першому ряді сидить старий генерал з жінкою. Іде оця остання сцена прощання із стягами. Жінка дивиться на сцену і, побачивши, що в мене течуть сльози по виду, звертається до нього й каже:

— Ты посмотри, ведь он сам плачет!

— Поневоле заплачешь, — відповідає їй генерал, утримуючи з своїх очей сльози» [Там само].

Після успішної прем'єри театру М. Садовського п'єса Л. Старицької-Черняхівської увійшла до репертуару багатьох українських труп. Д. Антонович вбачав причину цієї популярності не у «сценічній й літературній вартості» драми, а у тому, що театри мають «досить антуражу, аби її виставляти» [32, с. 199].

Наступний задум з актуалізації національної історії Л. Старицька-Черняхівська здійснила 1917 р. — у часи Української Народної Республіки. Драматичний етюд «Останній сніп», завершений напередодні вступу військового загону Муравйова до Києва, переповідає один із трагічних епізодів козацького розколу, що призвів до руйнації оплоту української самостійності — Запорізької Січі.

Твір актуального змісту прихильно зустріла критика, зокре́бно В. Королів (В. Старий) оцінював драматичний етюд так: «П'єса-мініатюра “Останній сніп” — невелика, але коштовна як з боку літературного, так і з боку сценічного <...> Один з останніх могікан, старий січовик Нещадима — представник українського лицарства, сповнений святого почуття глибокого патріотизму, пройнятий безмежною любов'ю до великої слави України, не може витримати того за нападу лицарського духу, що під впливом історичних обставин опановує молодшим поколінням. До цього ж покоління належить і син Нещадими, який вкупі з іншими молодчиками “ради лакомства нещасного”, ради царської ласки, ради можливості прикластися до ручки “самої” ладен безсоромно нищити інтереси Вітчизни, продавати Московщині свій край гуртом і по частках за земельні лани, гуральні та всяке інше <...> Це канва того сумного малюнка з далекої минувшини, що покладено в основу історичного етюду Л. Старицької-Черняхівської, який з'являється на нашій сцені саме до речі і в обставинах сучасності набуває особливого інтересу. П'єса написана майстерно, з повним знанням сцени, білим віршем, добірною мовою, в якій додержано запашного історичного колориту» [319, с. 35–36].

Проте ідейні переваги твору завадили рецензентові побачити його стилістичні недоліки: надмірний мелодраматизм, трафаретну фабулу, шаблонний образ Степана та схематичний — старого Нещадими.

Щоправда, ними також не переймалася публіка прем'єрної вистави на кону театру М. Садовського. «Останній сніп», показаний 1920 р. у Кам'янці-Подільському, відвідав, сказати б, специфічний глядач — провід УНР, у тому числі М. Грушевський та С. Петлюра [240]. Постановка в цілому і виконання М. Садовським ролі старого Нещадими були визнані «конгеніальними», справляли враження, що «залишилося яскравим та живим уже назавжди» [Там само]. Мабуть, гра М. Садовського справді була вражаючою, наприклад, Є. Маланюк стверджував пізніше, що актор створив образ символічної сили: «Навіть жупан, в якому виступав у ролі Андрія Нещадими М. Садовський, був підкреслено алегоричним.

І коли герой Садовського падав мертвий, ранений на смерть сердечним ударом, падав, як підтятий дуб, як важкий, золотавий сніп, не згинаючись, цілою своєю випростаною штивою старокозацькою натурою» [323, с. 7].

Інше популярне питання української літератури рубежу XIX–XX ст. Л. Старицька-Черняхівська втілила у психологічній драмі «Крила» (1913). Її сюжет — це історія талановитої жінки, чий хист гине у лабетах міщанських забобонів. Характер головної героїні п'єси Ліни Федорівни авторка сформувала згідно традиції європейської « нової » драми — показала, як та переживає негаразди родинного життя, поступово усвідомлює власне становище і ставлення до неї оточуючих. Внутрішня дія у драмі домінує над зовнішньою, підтекст часом більш промовистий за власне текст.

Водночас сюжет п'єси « забарвлений » у суто мелодраматичні кольори (Ліна Федорівна насамперед переживає через зраду чоловіка — адвоката Віктора Олександровича, який зійшовся з її подругою, оперною співачкою Іриною Павлівною), і це опускає її до рівня банальної « міщанської драми ». Мабуть, тому зосібно І. Стешенко дійшов висновку, що твір, задуманий як психологічна драма, авторка виконала « не на рівні її кращих зразків » [325, с. 98].

Натомість, Г. Александровський, вважаючи, що « Крила » написані « в значній мірі по-чеховські, в м'яких полутонах », вимагав відповідних « форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання » та був незадоволений сценічною версією театру М. Садовського, де тих « форм » не побачив [29, с. 99]. Його думці суперечило враження рецензента « Ради »: « Окремі місця просто захоплювали глядачів. Прекрасна, продумана гра артистів немало допомагала успіхові » [313].

В. Василько також високо оцінив акторські роботи вистави, віддавши пальму першості Л. Ліницькій — Ліні Федорівні: « Найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької. Мені здавалося, що я бачив чеховську героїню ». Він визнав « гарним » виконання М. Петлішенком ролі письменника Василя Павловича, О. Полянською — патронеси, П. Колесниковою — куховарки [68, с. 15].

Слід констатувати, що у нечисленних відгуках на спектакль театру М. Садовського майже залишилися поза увагою акторські роботи М. Малиш-Федорець (Ірина Павлівна) та І. Мар'яненка (Віктор Олександрович). Це означає, що любовний трикутник — основа сюжету та конфлікту — тут не склався. Красномовно свідчить (зрозуміло, не на користь постановочного рішення М. Садовського) єдина згадка мізансценічного ряду вистави — вдало розробленої масової сцени з першого акту [29, с. 99].

Драма « Крила » мала у той час ще кілька сценічних реалізацій (зокрема 1914 р. в антрепризі Л. Сабініна), однак, відомості про них не збереглися.

На мою думку, драматургічна творчість Л. Старицької-Черняхівської якнайкраще демонструє симбіотизм мистецького світогляду представників україн-

ської театральної культури рубежу XIX–XX ст. З одного боку, вони (як і митці попередньої генерації) культивують національно-визвольні ідеї, відбиваючи їх у творах історичної тематики. Тим паче, Л. Старицька-Черняхівська — « співробітниця в літературній праці свого батька » [32, с. 200]. З іншого, їхня творчість актуалізує етичний та естетичний пошук, жанрово-композиційні інновації, новітні драматургічні технології. І це також повною мірою стосується Л. Старицької-Черняхівської — « друга з молодих років і товариша по перу Лесі Українки » [Там само]. Мабуть, Д. Антонович був правий — авторка « дещо збилася між одною і другим », проте, її « неперечна і не підпорядкована талановитість » все-таки робила « продукцію письменниці корисною в новому українському репертуарі » [32, с. 200].

* * *

Найрепрезентативнішим чинником реалістичного дискурсу в українській театральній культурі рубежу століть вважаємо драматургію Володимира Винниченка.

На диво точну характеристику творчого почерку молодого письменника дав І. Франко, рецензуючи першу збірку Винниченкових оповідань « Краса і сила » (1906 р.): « Серед млявої тонко артистичної та малосилої або ординарно шаблонної та безталанної генерації сучасних українських письменників вирінуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а силе його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, в суміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не має меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості » [372, с. 411].

Двадцятидволітнього студента юридичного факультету Київського університету В. Винниченка, який 1902 р. почав літературну діяльність, відзначав сильний громадський темперамент та міцні соціал-демократичні переконання. Участь у роботі студентських революційних гуртків, членство у Революційній Українській партії, агітаційно-пропагандистська робота серед робітників Києва та селян Полтавщини, виключення з університету, арешт та примусова служба у саперному батальйоні — ось той ґрунт, звідки він черпав проблематику та сюжети перших оповідань. В. Винниченко, безумовно, відрізнявся від українських літераторів своєї генерації, насамперед досвідом, радикальними суспільними поглядами та максималістськими принципами. Здається, вільний дух і « чесність з собою » (цей девіз він винесе у назву одного з романів), відбиті на сторінках прозових та драматичних творів початку XX ст., найбільше приваблюють у ньому тогочасних читачів та справляють неабияке враження на критиків.

Позиція В. Винниченка щодо українського літературного мейнстріму видається, як на той час, сказати б, пересічною — він традиційно заперечує віджилі національні мистецькі форми: « Не можу уперто стояти на старих формах. Стиль,

способи малювання Левицького не можуть бути прикладом» [161]. «Проте заперечення старої літературної традиції у реальній творчій практиці відбувалося складно, суперечливо, оскільки на зламах художніх епох завжди виникають перехідні явища» [267, с. 211].

Не менш суперечливим було ставлення українського письменника до новітніх ідейно-естетичних тенденцій європейської та російської культури. Підтримуючи, так би мовити, у цілому європейський мистецький реформізм, В. Винниченко охрестив «оджилою» та «надокучливою» естетику натуралізму попри те, що в його замальовках світу «колишніх людей» у ранній прозі превалюють привабливі та співчутливі тони. Він не засуджував, не моралізував, але аналізував причини та умотивовував їхній спосіб життя [372, с. 412], апологізував саме життя, неприборкану стихійність людських почуттів та пристрастей, не лякався відвертої розмови на теми моралі, знімав покрови з раніше табуйованих питань людської фізіології та статі. У листах до Є. Чикаленка — одного з тогочасних конфідентів — В. Винниченко неодноразово звертався до творчості Е. Золя, Г. Мопассана, Г. Сенкевича, Г. Ібсена, Б. Бьорнсона, Г. Гауптмана, О. Толстого, О. Купріна, акцентуючи її художні переваги. Приміром, збирався повчитися у Г. Ібсена та Г. Гауптмана, як втілювати «ідею» в «дію та образи» [161]. У контексті роздумів над проблемою стосунків між статтями український письменник також апелював до С. Пшибишевського, якого вважав «яскравим виразником ідеї» не лише тілесної, а й духовної спорідненості чоловіка та жінки [90, с. 201]. Пізніше письменник зробить запис у «Щоденнику», примітний щодо пошуків ним «оптимальної» драматургічної форми: «У Пшибишевського нема акції, а тільки життя душі» [384].

Водночас В. Винниченко згідно з українською критичною традицією поширює визначення «декаданс» на усю культуру *fin de siècle*, чия ідеологія, зрозуміло, суперечить його соціал-демократичним переконанням. Він називає її творців співцями «самотності», які загортаються «в плащ дурного самолюбубування», і радіє, що у середовищі українських літераторів — «переважно <...> синів суто мужичої нації» — ця «мода» не приживається: «Наші “шляхетні, поранкові, поетично зажурені” і всякі інші самотники задовольняються поганесеньким ряденцем, яким обгортають свої мимоволі демократичні постаті. На плащ переможців у них нема сил і права <...> Скільки є змоги, вони фарбують свої ряденця в романтичні, демонічні, сатанинські, “символістичні” кольори; але то так убого і смішно виглядає, що соромно стає навіть за ці демонізми та самотності» [89, с. 477].

Тогочасне кредо молодого літератора звучить так: «Всякими путями, всякими способами, а ми мусимо стати нарівні з передовими націями. Це мета, для якої варто жити і працювати <...>» [161]. В. Винниченко не конкретизує способи досягнення цієї мети, однак, відомо, що він шукає обґрунтування естетичних по-



Володимир Винниченко

глядів у філософських трактатах Ф. Ніцше та А. Бергсона, музикознавчих студіях Р. Вагнера, у працях М. Бертеля («Наука и нравственность»), О. Геровича («Развитие наследственности»), В. Бельше («Любовь в природе и развитие любви в живом мире»), М. Гюйо («Происхождение идеи времени. Мораль Эпикура и ее связь с современными учениями»), Ж. Ренана («Жизнь Иисуса»). Мабуть, ці автори певною мірою задовольнили інтерес письменника до проблем людської спадковості та підсвідомості, ролі інстинктів у людській життєдіяльності, питань морально-етичного комплексу та психології творчості. Досить широка наукова обізнаність В. Винниченка — його (за виразом Є. Чикаленка) «наукова озброєність» — дозволить йому включати у драматичні діалоги філософські та наукові дискусії, вкладати в уста персонажів «рецепти» та «формули» модернізації людини та суспільних відносин.

У щоденникових записах та листуванні письменника знаходимо неодноразові заклики віддати сторінки літературних творів і театральний кін для обговорення значущих питань, насамперед — питань «майбутнього людства». Здається, членство в українському соціал-демократичному русі та участь у підготовці соціалістичної революції В. Винниченко розумів як активне втручання у життя з метою його покращення. Звідси походила тенденційність його творів, отже, Леся Українка мала рацію, вважаючи, що В. Винниченко — письменник, схильний водночас до проповідництва і публіцистичності.

З приводу перших драматичних творів В. Винниченка («Дисгармонія» та «Щаблі життя») М. Зеров говорив про «ширший і принадніший, як видавалося самому письменникові» шлях, водночас «небезпечний та непевний, як видавалося тогочасній критиці», зі створення «запальної драми з претензією покласти

основи соціалістичної моралі» [150, с. 440]. Йшлося про відверті заяви письменника про зв'язок його творчості з ідеологією марксизму. На початку минулого століття В. Винниченко вірив сам і переконував інших, що «марксизм <...> — се новий світ, з новою основою, а тому з новим способом реагування на життя, з новими ідеалами й способом їх досягнення», що «марксизм є рух <...> — се вічна самоорганізація <...>», яка «прагне вперед, до нових форм, до майбутнього» [89, с. 475–476]. Трохи раніше він наполягав на «залежності» митця від національної культурної традиції, тепер додалися й інші форми підпорядкованості — зокрема соціальне походження та класові інтереси. В. Винниченко фактично першим серед тогочасних українських літераторів заговорив про «партійність» мистецтва, і, безумовно, правий В. Панченко, зазначаючи деяку спорідненість Винниченкової позиції з майбутніми прокламаціями більшовицьких заспівувачів культурної революції середини 1920-х [267, с. 213].

Відтак стає очевидним «проміжний» характер ідейно-естетичної позиції письменника: з одного боку, обстоювання місіонерського покликання митця та революційна риторика ріднять її з народництвом та марксизмом, з іншого — заклик до нових проблематики і форм зближує з «новодрамівцями» та модерністами. Існування дистанції між суспільно-політичними та професійними поглядами В. Винниченка було широковідомим фактом тогочасного літературного життя. Ось чому, скажімо, П. Богацький та М. Шаповал — редактори «Української хати» — неодноразово пропонували йому — головному редактору «Дзвону» — друкованого органу української соціал-демократії — приєднатися до авторського складу часопису національно-демократичного спрямування. Вочевидь «поступовці» бачили у В. Винниченкові насамперед соратника у боротьбі з «українофільством зі своїм галушково-шароварним патріотизмом», зокрема з «голосною „малоросійською драмою“, яка в останнім часі прибрала застрашуючий вид і в страшний спосіб множиться і росте на очах» [383].

М. Євшан — провідний літературний критик та один з найактивніших авторів «Української хати» — також вважав, що у «розбиванні українофільського капища наших „патріотів“ ми і марксистки можемо стати попліч» [142, с. 40]. До того ж, він не сумнівався, що «антагонізми всяких символістів, неоромантиків, реалістів, декадентів — <...> лише тимчасові, формальні, які уступають разом з появою генія, великого таланту» [Там само]. Натомість, М. Євшан переконував, що творчість В. Винниченка слугувала найкращим доказом «простих» речей, що «соціальний демократ може бути творцем, але з хвилиною, коли він творець — він перестав бути соціальним демократом», адже «власні товариші по партії» письменника «ствердили, що його творча практика говорить що інше, ніж його марксистська теорія <...> Що він пише *проти* себе самого, як тільки поспробує писати „по програмі“ і що перестає бути творцем» [142, с. 40–41].

Вище ми звертали увагу на те, що в українській літературі рубежу XIX–XX ст. панівна народницька ідеологія, що культивувала примат «громадського» над «особистим» і відповідний їй стиль реалізму, однак, з обов'язковим «домішком» романтизму, дещо поступається місцем ідеї самоцінної особистості, яку виявляють технології екзистенціалізму, панпсихізму, символізму та ірраціоналізму, широко застосовані у «постреалістичному» європейському художньому просторі. При цьому, процес «щеплення» інноваціями національної словесної творчості мав усі ознаки складної нелінійної комунікації, результуючи у створенні нових мистецьких якостей, формуванні новітніх формотворчих систем.

На нашу думку, стилістика Винниченкових п'єс 1900–1910-х — це художній симбіоз українського реалізму та європейського модерного полістилізму. На перехідний характер його творчості вказували вже сучасники письменника. Зосібно М. Сріблянський (М. Шаповал) стверджував, що В. Винниченко «становив собою межу між двома окресами нашого письменства — „старим“ натуралістично-побутовим малюванням громадян різних станів, кольорів, запахів і новим періодом аналітичного розгляду душі окремої людини» [312, с. 51].

Варто зазначити, сам В. Винниченко вельми скептично ставився до того, що тогочасна критика намагалася визначити приналежність його творчості до певного художнього напрямку. Зокрема іронізував зі спроб віднайти у ній горьківські та андрєєвські мотиви: «Йй богу, мені стає вже смішно: спершу була в мене „горьковщина“, тепер „андрєєвщина“, а мого, значить, нічого. Неодмінно треба підвести під трафарет, дякуючи сходству тільки в якій-небудь дрібниці форми. А суть, найголовніше не зрівнюється. В мені стільки ж було „горьковщини“, як тепер „андрєєвщини“. Як тоді світогляд Горького круто розходився з моїм, так само це є тепер з Андрєєвим <...>» [161].

Проте українські літературознавці все ж мали підстави зауважувати спільні світоглядні орієнтири та художні візії популярних українського та російських письменників. Насамперед через їхній інтерес до філософської доктрини Фрідріха Ніцше. Щоправда, її скороминущість доводила, що радше то була «мода на Ніцше», яка на початку минулого століття рядувала в імперських інтелігентських колах з «модою на соціалізм» [265, с. 154]. Однак Л. Андрєєв і особливо М. Горький та В. Винниченко тоді щиро вірили у можливість суспільної перебудови, а думки німецького філософа укріплювали цю віру. Вони оспівували сильну особистість, людину діла і переконували, що її можна виховати, якщо пробудити велику творчу силу, що дремає у ній.

Водночас їх, мабуть, вабили не так конкретні імперативи Ф. Ніцше, як його імідж бунтівника проти суспільних норм і приписів, руйнівника моральних догм та табу. Принаймні, В. Винниченко, переоцінюючи традиційні цінності, ревізуючи суспільні відносини, сімейні та інтимні стосунки, проповідуючи вустами своїх

героїв індивідуалізм та «нову мораль», наслідував німецького філософа, відважно вдивляючись у навколишню дійсність і відображаючи результати власних спостережень у прозових та драматичних сюжетах. До того ж, ніцшеанська «філософія життя» допомогла українському письменникові знайти мало не панацею від наслідків деідентифікації людини — проблеми, якою письменник тоді переймався найбільше. П'єси «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Базар», «Гріх» оприявнили віру В. Винниченка у могутність вітальної сили, в її здатність перемогти знеособлення індивідуальної свідомості, розчиненої у колективній. Зрештою, пошлемося на Д. Гусар-Струка, який вважав, що пряме зіставлення ідейно-естетичної позиції В. Винниченка з філософською доктриною Ф. Ніцше — недоречне, тут радше йдеться про спадковість щодо окремих ідей та тем [116, с. 376].

Зокрема цей висновок стосується ніцшеанської концепції «надлюдини», яка знайшла дуже своєрідне тлумачення у Винниченкових, так званих, «революційних» п'єсах. Д. Донцов зауважить щодо «борців за правду», введених у них: «До невпізнання відбився в тім дзеркалі і тип надлюдини Ніцше. В Ніцше він — надлюдина, у Винниченка ... — підлюдина. Ніцше проповідує любов до дальніх, Винниченко любов до ближніх, до самого себе, до свого тіла і до його розпerezаних інстинктів, насамперед. В автора Заратустри — це blond Bestie, в автора «Щаблів життя» — це «вільна скотина». Ніцшівський тип у західній літературі — це Глан з «Пана», у нашій — Мирон з «Щаблів життя». Там — брутальний, веселий і страшний грач. Тут гупо-цинічний і розпусно-похитливий балакун» [137, с. 265]. Схожої думки був П. Христюк: він вважав, що у характерах Винниченкових революціонерів ніцшеанський принцип «вседозволеності» доведений до межі, що робить їх «тільки ілюстраціями до думок Ніцше» [362, с. 281].

Перші п'єси В. Винниченка «з життя революціонерів» («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох»), написані невдовзі після подій першої російської революції, зрозуміло, не отримали цензурного дозволу. Щоправда, «вільне й невимушене поєднання натуралістичних “шматків життя” та «філософічне з'ясування складних життєвих проблем» у «Дизгармонії» [112, с. 97], довгі публіцистичні монологи центрального персонажа та відсутність (окрім образу Мирона) повноцінно розроблених характерів, максимально ущільнена драматична дія, що фактично перетворена на інтелектуальну гру абстрактними поняттями, у «Щаблях життя», відверта суспільно-політична тенденційність та жанрова невизначеність (суміш елементів інтелектуальної, соціально-побутової та родинної драми) «Великого Молоху», — навряд чи знайшли би поціновувачів серед тогочасних очільників визначних українських труп.

Наступні п'єси «революційної» тематики (зокрема «Базар» (1909) та «Гріх» (1914)) також вийшли на сцену після 1917 р. Проте за минулі роки автор встиг

пересвідчитися, що «інтелектуальна» драма не запитана українською сценою, отже, вдався до поєднання її чинників із мелодраматичними. Тому хоча п'єса «Базар» оприявнює гострі соціальні тенденції [231, с. 310], однак, В. Винниченко тут (до речі, вперше в українській літературі) також «показав поза механічно повторюваним словом “кохання” полове питання, яке в суспільній громаді має більшу силу, ніж, так звані, ідеали» [296, с. 79].

Вірний методиці «моральної лабораторії» [116, с. 374], автор знову всебічно аналізує заявлені проблеми, не пропонуючи, при цьому, способів їхнього розв'язання, не пристаючи до жодної з позицій, лише наголошуючи їхню складність. Водночас сюжет «Базару» насичений елементами інтриги — це організація втечі товаришів із в'язниці групою підпільників на чолі з Цінністю Марковичем. Детально розроблений план опиняється під загрозою через відмову Трохима, який приревнував до Леоніда красуню Марусю, підірвати стіну в'язниці. Таким чином, драматург, з одного боку, міцно прив'язує любовний трикутник до соціально-побутових обставин, з іншого, — стосунки всередині нього увиразнюють внутрішню драму Марусі, переконаної, що краса та «рабство тіла» суперечать революційному обов'язку.

Проте, ускладнивши конфліктну ситуацію п'єси введенням новітнього для української драматургії мотиву: «співвідношення духовного і тілесного в інтимному житті людини» [231, с. 300] — В. Винниченко оприлюднює вельми поміркований погляд на нього. І. Дзюба стверджує, що на початку ХХ ст. світова література від «проблеми сучасної жінки в соціальному та ідейному плані» перейшла до розгляду «декадентсько-еротичної проблематики» [126, с. 63]. Український письменник, ставлячи у той час «полове питання», мабуть, вже невпевнений у можливості виправити людську природу відмовою від застарілих моральних норм, проте, поглиблений аналіз цих проблем його мало цікавить. Наразі він зазначає лише, що люди «дурять себе, ховаючи хіть під покривалом духу» [116, с. 375–376]. Ось чому наївна, але щира віра Марусі, що «вся ціль наша, щоб людськість вийшла з рабства тіла <...>» [86, с. 94], протиставлена прихованим прагненням Леоніда, хтивості Трохима та цинізму Марковича.

Виявляючи впродовж дії різні грані основного питання твору, автор домігся його повного розкриття, зберіг, сказати б, поліфонічний конфлікт, вправно поєднав кульмінацію та розв'язку обох сюжетних ліній. До того ж, драматург відчутно увиразнив психологічний портрет головної героїні драми, у цілому варіативнішими стали реакції персонажів, дієвішою — поведінка, експресивнішою — вимова.

Драматург наводить кілька мотивацій Марусиних вчинків — це і героїчний порив, і протест проти фальші у людських стосунках, і кохання. Але насамперед внутрішній конфлікт Марусі породжений її негативним ставленням до своєї

вроди. Дівчина переконана, що приваблива зовнішність заважає їй виконувати революційний обов'язок та перешкоджає щирим стосункам з чоловіками. «Це прямо нестерпимо, всі закохуються, всім зараз моя краса в очі впадає, — сумує Маруся. — Ні один чоловік не любив мене, а тільки прокляте тіло, красу мою, будь ти проклята! У мене нема ні приятелів, ні друга. Або закохані, або вороги. Жінщини ревнують, а чоловіки закохуються <...> Вона зробила те, що я не можу бути вільною <...> Я не вірю людям через неї. Що б я не сказала, що б я не зробила, я ніколи не знаю, чи так, чи не так, бо завжди для всіх це гарно. А гарно через те, що я сама гарна <...> » [86, с. 89, 93].

Маруся чимдалі більше відчуває себе заручницею власної зовнішності, тому лякається пристрасті Трохима, нервується, бо не розуміє істинних почуттів Леоніда, а порівняння з Жанною д'Арк, почуте від Цінності Марковича, наштотує дівчину на абсурдну ідею пожертвувати красою заради примарної «свободи». Смерть дівчини під стінами в'язниці набуває символічного характеру (нарівні зі спотворенням обличчя сірчаною кислотою) — звучить як «максималістський протест проти того, що людське життя — “базар”, на якому гендлярським товаром може стати не лише дівоча краса, а й високі революційні ідеали» [112, с. 99].

Натомість, чоловічі образи драматург окреслив лише кількома, але доволі виразними і, головне, контрастними штрихами. У характері Трохима підкреслив безкомпромісність, безкорисливість та емоційну нестриманість, яка, власне, спровокувала Марусину трагедію. «Ревную до того, що голова крутиться, та й годі <...> Отак звідси якась хвиля як посує, так аж туман в очах, — зізнається Трохим Марковичу. — Знаю — дикість прадідів, некультурність, але не можу. Не можу! Буває, що схопив би її і його й зубами порвав би на шматки. І аж гарчав би <...> » [86, с. 89].

Натура Леоніда видається складнішою: на перший погляд, перед нами — інтелігентна людина, яка має благородні почуття, але не квапиться їх демонструвати. Принаймні, таким його бачить наївна та довірлива Маруся. Та зовсім протилежної думки тримається старша й досвідченіша Леонідова дружина Оксана. Зіставляючи різні жіночі реакції на однакові слова і вчинки, автор підводить нас до висновку, що Леонід насправді — людина безпринципна, готова відмовитися від власних пропозицій та обіцянок, якщо вони суперечать його миттєвим інтересам. Ось чому, нібито захоплений Марусиною сміливістю («От за ким я рачки поповзу <...> Вона вище вас усіх! Краще, прекрасніше!»), Леонід зрікається кохання до дівчини, в якому нещодавно пристрасно освідчився [86, с. 96].

Образ ватажка революційної організації Цінності Марковича нагадує маску. Сутність цієї символічної постаті Трохим окреслює лише двома словами: у того «по-торговому все, математично» [86, с. 90]. Він — такий собі послідовник Макіавеллі: переконаний, що мета виправдовує будь-які засоби і що там де ліс

рублять — обов'язково тріски летять. Тому Маркович задоволений жахливим «експериментом» Марусі, адже дівчина добровільно погоджується здійснити теракт. Він безтрепетною рукою посилає її на вірну смерть, ще й залишає тіло серед уламків тюремної стіни, тікаючи зі звільненими «товаришами».

Драматична, наближена до трагедійної, розв'язка сюжету п'єси «Базар» рятує з нерозв'язаним внутрішнім конфліктом. Мабуть, у такий спосіб В. Винниченко доводив неможливість узгодити високу духовність та біологічні інстинкти, грубу життєву реальність та боротьбу за суспільні ідеали.

Зрештою, на цю думку наводить полеміка, що виникла між автором «Базару» та М. Горьким. Щойно драма була опублікована, російський письменник написав українському колезі по перу листа, в якому зокрема йшлося про таке: «Талановита Ви людина, Володимир Кирилович, але надзвичайно полюбляєте парадокси — мені це видається вельми сумним, особливо, коли Ви висуваєте на сцену такий небезпечний парадокс, як у Вашому “Базарі”. “Будь-яка красива жінка для чоловіка, хто б він не був, — “самиця””. Така Ваша теза? Аби захистити її, Вам довелося зробити майже всіх людей, які оточують Марусю, тварюками. А люди ці — революціонери. Припустімо, останнім часом і с-дек Вересаєв, і есер Савінков усілякими способами здирає з російського революціонера романтичні та ідеальні покрови, але я не можу вважати їхню суперечку з російською історією переможною для них — не можу! І буду розглядати цю незгоду з дійсністю як боротьбу індивідуалізму, що відроджується задля останньої передсмертної бійки, з тією творчою, новою силою, яка невдовзі назавжди придушить його <...> Мені не хочеться порівнювати Вас із Вересаєвим, Савінковим та іншими ліквідаторами революції. Я дозволю собі дивитися на Вашу працю як на непорозуміння, як на помилку <...> » [202, с. 54].

У відповідь Винниченко заперечує: «Я зовсім не належу до ліквідаторів революції, але й не хочу бачити у революціонерах жреців та попів. Революціонери — люди найкращі, найрозумніші, більш чуйні, більш страждальні, проте, не більше ніж люди, підпорядковані всім природним законам. Якщо ж вони мають недоліки, то не приховувати їх треба, але виявляти. І знову таки виявлення до виявлення не приходить. Можна виявляти, зловтішаючись та злостячись, можна і вболівати, виявляючи. Не думаю, щоби у моєму виявленні були злість та зловтіха, адже, виявляючи інших, я себе виявляю. А сам я надто люблю людей, надто розумію, що сенс мого життя у людях, в їхньому добробуті, надто, зрештою, я хочу торжества революції, щоби ліквідувати її та діячів її. Справді, я дещо по-іншому розумію шляхи до соціалізму, я хочу, аби Я не було стерто Ми, аби Ми було складене з великих оригінальних Я, аби був синтез Я та Ти, а не абстрактне безбарвне Ми <...> Знищити пошук, ініціативу, творчість я не хочу. А шукають і творять ті, які незадоволені та дужі» [202, с. 55].

Перебуваючи 1909 р. у Парижі, В. Винниченко переклав «Базар» французькою, аби побачити п'єсу на сцені. Авторіві сподівання не справдилися, і відмова паризьких постановників була для драматурга тим прикрішою, що йому здавалося, це «матиме вагу не тільки для мене одного, а й для всієї нашої літератури» [161].

Однак за три роки В. Винниченко власноруч поставив «Базар» у Львові в аматорському гуртку Товариства «Воля». Спектакль здобув визнання серед громадськості міста [94, с. 135]. Здається, не в останню чергу завдяки співпраці постановника з відомим художником Михайлом Бойчуком, який, за словами М. Лозинського, створив «гарні декорації» [94, с. 136]. І. Волицька зробила цікаве припущення: «Доручаючи оформлення Бойчукові, мистецтво якого несло у собі потужне монументально-узагальнююче начало, Винниченко, ймовірно, прагнув надати виставі символічного звучання, заакцентувати на “вічності” піднятих його п'єсою проблем» [Там само].

Навесні 1917 р. щойноутворена Студія Молодого театру, керована А. Курбасом, кілька разів виставила п'єсу В. Винниченка «з життя революціонерів “Базар”», і цей успіх надихнув на сміливість заснувати постійну трупу» [230, с. 84]. Щоправда, один із засновників Молодого театру С. Бондарчук пізніше перекопував, що А. Курбас «негативно ставився до творів цього драматурга і до винниченківщини взагалі <...>», тому «не з легким серцем погодився», щоб робота колективу почалася з Винниченкової вистави [230, с. 119]. Рішення на користь «Базару» було прийняте тому, що у драмі є «головне тло — життя і діяльність підпільників, його атмосфера, які до певної міри звучали актуально і перегукувалися з тогочасністю». Їх «молодотеатрівці» насамперед «хотіли відобразити та наголосити» у спектаклі, натомість, «схильність драматурга до психологічної драми» їх нібито не зацікавила [Там само]. Цим твердженням суперечать слова провідної актриси трупи П. Самійленко, яка, навпаки, вважала, що тогочасну режисуру приваблювала у драматичних творах В. Винниченка саме «гострота парадоксально поставлених проблем, схильність драматурга до психологічної драми» [230, с. 181].

«Молодотеатрівська» прем'єра вистави «Базар» відбулася 7 травня 1917 р. З повідомлень «Робітничої газети» дізнаємося, що 9-го та 13-го травня спектакль грали «для робітників Лук'янівки», тобто у Лук'янівському народному домі, а 15-го травня — «для мешканців центру», тобто на сцені Троїцького народного дому. Вистава 11-го травня у літньому театрі в Святошині «не відбулася тому, що орендатор театру не встиг підготувати сцену» [230, с. 248–249].

Отже, студійці від самого початку прагнули «завойовувати» широкі глядацькі кола, тому публіку на вистави збирали з, так би мовити, «інтелігентного» центру Києва і з, так званих, «робітничих» районів. Водночас «Базар» оприявнив тогочасну суспільно-політичну орієнтацію Молодого театру: грошовий збір з од-

нієї вистави у сумі 532 крб. С. Бондарчук від імені колективу, який вітав «визволення української культури з-під жандармських утисків» [49, с. 157], передав до Українського національного фонду [254].

Про саму виставу практично не збереглося відомостей, можливо, через те, що вона (за словами її учасників) була «випадковою» в історії Молодого театру. Зокрібно П. Самійленко згадувала, як «Курбас після прем'єри вистави хмурило чоло, ходив, зітхав, розчісуючи свою неслухняну гриву, говорив: “Незважаючи на будь-які обставини, ми усе ж зробили помилку, що почали наш “Молодий театр” “Базаром”, де дешеві нахили людини рекламуються як героїчні вчинки. Такі “герої” не зроблять революції, яка уже живе і вимагає від драматурга і актора відображення величі сучасності. А “Базари” знижують і обмежують наші прагнення <...>”» [230, с. 182].

Можна було б пристати на цю «молодотеатрівську» думку, якби не кілька обставин: інша Винниченкова п'єса незабаром започаткує Молодий театр, Г. Юра 1918 р. планував поставити драму «Брехня», натомість, 1919 р. він втілить драму «Гріх».

5 лютого 1921 р. «Базар» В. Винниченка показали у Львові в Українському Незалежному театрі. Однак спектакль не лишив по собі рецензій [54, с. 118].

Ніби на підтвердження звання «парадоксалиста», яким його неодноразово нагороджувала тогочасна літературна критика, 1911 р. В. Винниченко пропонує українським театрам комедію «Співочі товариства», яка, по-суті, профанує «революційну» тематику — її сюжетна колізія пов'язана з організацією хорових гуртків поміж революційними групами. При цьому, ставлення до нової ідеї увиразнює характери персонажів: один вважає її вигідною для кар'єрного росту, інший — привабливою у фінансовому відношенні, хтось щиро вірить, що вона принесе користь суспільству, хтось знаходить собі чергову забавку... Створюючи галерею несхожих людських натур, В. Винниченко використав широку палітру комедійних засобів, натомість, зовсім не потурбувався про дійовість фабули, інтригу тощо.

Тому часом здається, що «Співочі товариства» — це не комедія характерів, але памфлет, вміщений у драматургічну форму. Дійові особи — це шаржі на конкретні фігури з тогочасної літературно-мистецької спільноти або ж збірні образи, чиїх прототипів сучасники, мабуть, легко відгадували. Ось провінційна поміщиця Секлета Лазарівна, яку обурюють «молоді» та їхня «література» — «одне сміття, порнографія, сороміцьке щось». Ось Євмен Тихенький, для якого «модернізм і моралізм» — це суцільний «намул» (прозорий натяк на С. Єфремова — автора «Літературного намулу» — рецензії на Винниченкові «Щаблі життя»).

Водночас саме така, сказати б, прив'язка до конкретних життєвих реалій та осіб вартувала «Співочим товариствам» незначного сценічного успіху: коли комедія аж за сім років по написанню вийшла на глядача (версія М. Тінського

у Державному Драматичному театрі), публіка зустріла її без особливого захоплення, а рецензенти майже не звернули на неї уваги.

Не мала успіху й постановка Й. Стадника в «Українській бесіді» (1921 р.), попри те, що у ній були зайняті кращі акторські сили трупі: Й. Стадник (Хацкель), М. Бенцаль (Карпо), І. Рубчак (Несторець), М. Крушельницький (Кендюх), М. Морська (Оксана), Г. Борисоглібська (Секлета Лазарівна), О. Голіцинська (Ася), О. Бенцалева (Ксенія Андріївна). Безумовно, провал могла спричинити зміна постановника: О. Загаров працював за планом, але Й. Стадник, узявшись до справи, з ним не погодився і ставив спектакль, керуючись власним поглядом на Винниченків твір. Однак не лише відсутність спільної концепції [54, с. 148] завадила художній цілісності вистави, а й «бліді і мляві, як за змістом, так і за грою» виконавці [20], які не поборолі недоліки драматургічної основи.

Драмою «Гріх» (1914) В. Винниченко повернувся на ним же торовану стежку п'єс «з життя революціонерів». На думку Л. Мороз, драматург тут «всебічно аналізує руйнівні фактори людського буття, а радше мотиви поведінки людини, яка опинилась на грані, але замість того, щоб уникнути непосильного вибору, — вона намагається зрозуміти себе і супротивника, робить спроби щось вирішити, однак, не витримує і в результаті гине» [231, с. 64].

Своєрідну, сказати б, «наступність» п'єси «виказує» відсутність тут нових сюжетних схем або фарб для малювання персонажів. Так провідний жіночий образ революціонерки Марії Ляшківської — це ще один «портрет» у Винниченковій галереї сильних особистостей, які, проте, не спроможні узгодити інтимні стосунки та суспільний обов'язок.

Марія переконана, що сучасне життя (читай — революційна діяльність) позбавлена поняття гріху, що воно — ніщо інше, як пережиток «старого світу». Власне, сюжет п'єси — це процес усвідомлення Ляшківською помилковості свого переконання. Погодившись на пропозицію слідчого скоїти «маленький гріх» — видати товаришів — заради благородної мети звільнення з в'язниці коханого чоловіка, Марія потрапляє у пастку, вміло розставлену Сталинським. Відтепер вона одного за одним «здає» революціонерів поліції, боячись викриття, але найбільша небезпека чатує на неї з боку чоловіка, який очолив пошуки зрадника. Не витримавши докорів сумління, розуміючи, що Іван не пробачить їй, жінка накладає на себе руки, тобто скоює інший антихристиянський вчинок.

В. Винниченко структурував п'єсу, також скориставшись з уже опрацьованого принципу: ущільнив зовнішню дію на догоду внутрішній. Наскрізна лінія драми — духовна руйнація особистості. Однак, поставивши масштабне морально-філософське питання, драматург, на жаль, не дав на нього змістовної відповіді, мабуть, через те, що обрав відверто мелодраматичні засоби розкриття проблематики твору.



В. Винниченко «Гріх». Сталинський — С. Семдор, Марія Ляшківська — П. Самійленко

«Гріх» чи не остаточно переконав українських соціал-демократів, що (за словами С. Петлюри) в автора «для змалювання революціонерів <...> тільки знайшлися одні фарби, що чорні та сірі, і мало яскравих та світло радісних» [271, с. 73]. Безумовно, В. Винниченко не сумнівався у доцільності суспільної перебудови революційним шляхом, водночас питання «нових» побуту, сім'ї, шлюбу, що становлять фундамент його драматургії початку ХХ ст., постійно хвилювали соціал-демократичну спільноту (з цієї теми неодноразово висловлювались В. Плеханов, А. Троцький, П. Струве та інші «соціалістичні ідеалісти»). Український письменник одним із перших звернув увагу на «побічні ефекти» майбутньої революції, замислився над ціною невідворотних втрат в ім'я революційного ідеалу.

Для повноцінної сценічної реалізації Винниченкового задуму постановник має призначити на головну жіночу роль актрису сильного темпераменту і психофізичної пластики. У Молодому театрі образ Марії Ляшківської втілювала П. Самійленко, чия гру Г. Юра визнав «глибоко драматичною» [230, с. 174]. Не менш виразним був образ полковника Сталинського, створений С. Семдором. «Це був справді “поет підлоти”, огидний садист», — зауважував Г. Юра, захоплюючись майстерністю актора, який, не кваплячись, крок за кроком оприявнював духовну спустошеність свого героя, внутрішню потворність цієї, на перший

погляд, цілком пристойної, аж ніяк не злої, часом навіть добродушної людини [Там само].

Ці два образи становили центральний дует спектаклю, довкола якого гуртувався ансамбль інших виконавців. Ф. Близнюк зазначав, що «артисти Молодого театру прекрасно справилися з своїм завданням, утворивши повний ансамбль, дали цілий ряд художніх, з тонким смаком змальованих типів» [365].

Г. Юра, беручись до роботи над Винниченковою драмою, мав на меті, по-перше, подолати «хиби самої п'єси (копирсання у психології зрадника, наголошення еротичних моментів)», по-друге, створити реалістичний «план» вистави, тобто наголосити соціальні та психологічні мотиви персонажів [230, с. 174].

Зі свого боку, С. Гречаний потурбувався про натуральність сценічної обстановки: перші епізоди відбувалися у скромно, невибагливо умебльованому помешканні Ляшківської на другому поверсі міського будинку, де крізь вікна виднілися верхівки дерев. Двоповерхова декрація уможливила максимально правдоподібну передачу жакливого атмосфери жандармської облави: бруківкою та сходами тупотіли солдатські чоботи, знизу доносилися звук мотору арештантського фургону, ляскання дверей, сюрчки поліцаїв. Скупі, але виразні деталі передавали обстановку тюремної камери, де Сталинський — С. Семдор інтригував, підступом та заманливими обіцянками спокушав Марію — П. Самійленко впасти у гріх зрадництва.

Мабуть, перша постановка драми В. Винниченка «Гріх» виявилася вдалою, принаймні, це пояснює той факт, що перший сезон (1920/21 рр.) новоутвореного сценічного колективу — театру ім. І. Франка — Г. Юра почав з її наступної версії.

Водночас однойменний спектакль започаткував «винниченковіану» О. Загарова на кону театру «Українська бесіда». У грудні 1921 р. відбулася прем'єра вистави «Гріх», яка, на думку Г. Лужицького, «пройшла блискуче», переконавши львівську мистецьку спільноту, що «з прибуттям О. Загарова до Львова в історії українського театру розгорнулася нова сторінка» [204, с. 263].

Насамперед рецензенти відзначили М. Морську в ролі Марії. М. Левицький завважував, що «треба великого драматичного вишколу, щоб вивести цю важку роль в повному розумінні та передати <...> всі конфлікти революціонерки і провокаторки в одній особі» [236]. Дехто з критиків звернув увагу на надто повільний темп, в якому актриса вела роль і який годився не для кожного епізоду дії [54, с. 146]. Проте для центрального монологу про сенс гріху М. Морська знайшла відповідний — гірко-саркастичний — тон. Актриса вимовляла слова героїні з «виразом закам'янілого болю, із рисами мистецької маски старогрецької трагедії на обличчі молодої вдови в одязі сестри-жалібниці» [54, с. 145–146].

Оглядачі хвалили також О. Загарова у ролі жандарма Сталинського, звертали увагу на контрастність гри актора у різних сценах, на темпераментність, з якою



В. Винниченко «Гріх». Молодий театр, 1919. Ніна — О. Добровольська

виконавець передавав «елементи сатанізму», що ними позначений характер полковника, намагаючись в іншому сценічному епізоді надавати їм «нового виразу» [400, с. 115].

На переконання А. Головки — постійного оглядача вистав театральних труп Галичини, «дух правдивої артистичної культури», яким віяло зі сцени, активно підтримували виконавці ролей другого плану (Іван — М. Бенцаль, Муфта — Н. Левицька, Ангелок — О. Ковальський, Тітка — Г. Ковачева, Ніздря — Я. Ясень-Славенко) [17]. М. Кедрин (І. Рудницький) відзначив «просто геніальний талант» М. Крушельницького у ролі Середчука [169].

Полемізуючи з М. Горьким щодо «іншого розуміння шляхів до соціалізму», В. Винниченко наполягав на думці, що в окремій країні соціалістичний лад обов'язково набуває національної своєрідності. Ось чому на початку минулого століття письменника найбільше непокоїло, що класово неоднорідна спільнота українських соціал-демократів не може дійти згоди у «національному питанні». Шукаючи «точки перетину» для політичних однодумців, письменник відстоював надкласову природу «національного почуття» і доводив, що «це є перш усього свідомість належності до певної групи, що зберегла себе до цього часу за допомогою певної суми засобів (звичаїв, мови, релігії, моралі, мистецтва і т. д.)» [90, с. 258].

Активна політична діяльність напередодні революції та робота на прем'єрській посаді в уряді Української Народної республіки, мабуть, посприяли надіям В. Винниченка на одномоментне вирішення питань соціальної рівності та національної незалежності. Проте розгортання революційних подій та особливо — вторгнення до Києва більшовицько-російських військових частин і жорстокість, з якою вони чинили розправу над національно-свідомим українським населенням, — оприявнили ілюзорність його ідеалу «соціалізму з українським обличчям». «Ні, не стара буржуазна Європа, а соціалістична молода Советська Росія йде на нас збройною навалою, палить, грабує наші села, вирізує наших письменників (Єфименко з родиною)», — з розпачем записує письменник у «Щоденнику» наприкінці лютого 1918 р. [90, с. 289].

А вже у червні автор читатиме Є. Чикаленку та його друзям останню «революційну» драму «Між двох сил», опісля занотувавши у «Щоденнику» таке: «Видно було, що враження п'єси справила хороше. Всі погодились на тому, що це найкраща з моїх драматичних робіт річ» [90, с. 294]. Написана між квітнем і червнем 1918 р. чотириактна п'єса відстежувала події лютого-березня, поєднавши традиційну публіцистичність авторового мовлення та фактографізм фабули, сплетеної з кількох драматичних колізій: перша — це кохання Софії та Панаса, друга — її стосунки з Грінбергом, з яким засліплена більшовицькою ідеологією жінка торгується за порятунок батька і брата [209, с. 149], третя — обставини, що, так би мовити, перевіряють відданість Софії українським інтересам.

Кілька фабульних ліній допомогли В. Винниченкові намалювати збірний портрет українця, який опинився на межі епох, однак, авторові не вдалося міцно ув'язати їх, і п'єса має доволі «сипку» драматичну фактуру. Окрім того, «лишилося у проекції» зіставлення Панаса з Грінбергом [209, с. 150], а це означає, що пошуки ідеального сполучення духовної та тілесної спорідненості між чоловіком і жінкою, які здійснює Софія, не отримали належної мотивації.

Інше протиставлення, подане натяком, — це протиставлення Грінберга Микити Сліпченку. В. Гуменюк вказує на біблійний мотив принесення у жертву власної дитини, на якому воно ґрунтоване, і зазначає інтертекстуальний характер цього вчинку [111, с. 20]. Дійсно, Микита Сліпченко, який вкрай негативно ставиться до дочиних переконань і підштовхує Софію до самогубства, викликає асоціації з гоголівським Тарасом Бульбою та шевченківським Гонтою. Проте, на нашу думку, реалістичний герой В. Винниченка радше опонує літературним героям позаминулого століття, які належать до романтичної традиції. Не обставини, не історична необхідність змушують Микиту Сліпченка жертвувати рідною кров'ю, він сам обирає роль месника, замість зрозуміти і пожаліти нещасну, ошукану дочку, яка, між іншим, втекла у Росію від «дурної хохляччини», проти «заведення» якої у домі ще вчора активно виступав батько.

Створивши образ Софії Сліпченко, В. Винниченко продовжив «художнє дослідження внутрішнього світу політизованої людини, революціонера, який підкорює себе, своє особисте життя, свої морально-етичні засади і принципи служінню ідеї і намагається пізнати, де лежить ота межа між особистим і суспільним, між чесністю з собою та “служінням народові”, яку змушений переступати революціонер і цим самим прирікати себе на моральну поразку, на втрати свого “я”, своєї суверенності» [146, с. 7]. Тобто перед нами — черговий «лабораторний дослід» — драматургічна схема, звична для Винниченкових п'єс «з життя революціонерів»: не так реальна історія з реальними людьми, як спосіб виявити абстрактно-філософське протиріччя, цього разу — прикру несумісність соціалістичного та національного ідеалів, неможливість узгодити особисті та суспільні інтереси.

Автор майже позбавив героїню минулого, буквально кількома штрихами окреслив її юнацькі роки, аби ми, бодай у загальних рисах, з'ясували, яким чином формувався її світогляд. У теперішньому Софія постала перед дилемою: любов до родини або вірність більшовицькій ідеї. В. Винниченко максимально ускладнив та драматизував цей вибір: з одного боку, Софії дуже боляче прощатися з «червоними» ідеалами, з іншого — вона звикла за чотири роки в Петербурзі до самотійного життя і неохоче підкоряється батьківському диктату. Зруйновані переконання ведуть до краху особистості, але, вчиняючи самогубство, Софія Сліпченко звільняється духовно. При цьому, В. Винниченко доволі вправно підводить нас до аналогії між особистою долею героїні та долею країни, яка так і не зробила правильного соціополітичного вибору, в результаті опинившись у новому «ярмі».

Водночас стилістично драма «Між двох сил» дещо відрізняється від інших суспільно-побутових драм В. Винниченка. Насамперед тим, що тут напруга майже нарівно розподілена між зовнішньою та внутрішньою дією, історичні події не правлять за тло інтризі, але слугують джерелом конфлікту та переживань драматичних осіб. До того ж, В. Винниченко максимально загострив протистояння українських та російських сил, підсиливши ментальну відмінність розбіжністю суспільних та політичних поглядів.

Часом складається враження, що у п'єсі два центральні персонажі, чиї дії оприявнюють окремі колізії: інтенсивність подієвого ряду насамперед пов'язана з Микитою Івановичем Сліпченком — українським патріотом, високий градус емоційного життя передовсім підтримує Софія Сліпченко — його донька, актриса Петербурзького імператорського театру і зв'язкова більшовиків, за чийм духовним переродженням ми спостерігаємо впродовж дії.

Місце дії «Між двох сил» автор практично не визначив: «велике провінційне місто» — можливо, натяк на те, що зображені події могли статися будь-де, де

вирували революційні вихори. У незвичний спосіб В. Винниченко зав’язав конфлікт драми (до речі, далеко випередивши авторів драми екзистенціалізму) — глобальна проблема розкрита на сімейному рівні: трагічний розкол українського народу пройшовся по родині Сліпченків, члени якої опинилися по різні боки національно-політичних барикад. Герої драми дискутують з приводу дуже серйозних питань, вони обстоюють власні переконання, захищають омріяні ідеали. Автор охарактеризував їх доволі схематично, схоже, його цікавила не так їхня індивідуальність, як здатність грати роль своєрідних «рупорів ідей». Безумовно, правий В. Гуменюк, вважаючи, що цього разу «майже не маємо мелодраматичних ефектів, а всі інші поетичні риси виразно спрямовані на розкриття трагедійності» [111, с. 30]. Проте досягти трагедійної розв’язки конфлікту авторові не вдалося, «Між двох сил» — це радше «драма ідей» — один з найпопулярніших різновидів «нової» драми.

30 грудня 1919 р. відбулася прем’єра драми В. Винниченка «Між двох сил» на кону Державного драматичного театру. М. Вороний напише: «Враження страшне, жахливе <...> Ті кошмари, що ми на власні очі бачили торік самі, ми вчора мусили знов пережити у театрі. Це прекрасна ефектна фотографія, точна копія неприкрашеної дійсності <...> Щодо постановки і гри акторів, то їх можна назвати зразковими» [385]. Д. Антонович також визнав постановку «злободенної драми» В. Винниченка «реалістичною в сучасному розумінні цього слова» тому, що вона «виносила на сцену сторінки з кошмарного життя революційної боротьби й громадянської війни. Реалізм автора та режисера тут злилися в одне ціле, й це була одна з найбільш вражаючих вистав українських театрів» [32, с. 136].

1912 р. у рецензії на роман В. Винниченка «На весах жизни» М. Євшан стверджував, що тогочасними творами український письменник «зробив велике вражіння не так своїм художнім хистом — були і єсть більші художники від нього в українській літературі, — ані не змістом і проповіддю нової моралі в своїх творах — нічого нового як мислитель він не дав і не може дати, — а більше своїм темпераментом, розмахом та дужістю своїх молодих сил, своєю свіжістю <...> Легкість і недбалість були не гріхом, а достоїнством його таланту, вони давали всю безпосередність та життє його творам, робили їх близькими читачеві <...>» [142, с. 550]. Безумовно, прозові та драматургічні твори В. Винниченка початку ХХ ст. вирізняються загостреною проблематикою, активним випробуванням духовних сил людини у боротьбі за власне «я», за право бути вільним у почуттях, глибоким проникненням у підсвідомість. Сила, з якою письменник «розтинав» людські розум та душу, дала С. Єфремову підстави нагородити його «реалізм» епітетом «жорстокий». Водночас заперечення буржуазної моралі, звинувачення її у фарисействі, лицемірстві, подвійних стандартах звучать у Винниченкових драмах значно рішучіше, ніж проповідь «нової моралі», що виглядає тут радше як схема, ще й намічена пунктиром.

Як зазначалося вище, інтелігентське протистояння «старій моралі» початку минулого століття «спиралося», здебільшого, на філософські ідеї Ф. Ніцше. (В. Винниченко також знаходить там підтримку «лабораторним дослідям» з моральних питань.) І хоч, на авторитетну думку Е. Ключ, «революція моральної свідомості й не вписувалася у російську традицію, російські цінності та російські міфи (безумовно, в українські також — М. Г.), все ж досвід читання Ніцше кинув на цю традицію нове світло <...> Як критик моралі і як шукач міфу Ніцше став тим вирішальним каталізатором, що перетворив російський імпульс на моральний бунт» [180, с. 120]. Тексти новітньої української літератури та публіцистики часто вступають у резонанс із постулатами німецького філософа.

Міркування українського письменника з приводу морально-філософських питань сучасності часом здаються радикальнішими за висловлювані творцями європейської «нової» драми. Недаремно, так звані, «сімейні» п’єси В. Винниченка частіше викликають аналогії не з драматургією Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Стріндберга, але з прозою Е. Золя, Г. де Мопассана та Г. Д’Аннунціо, також схильних до епатажу, до шокування публіки власними пропозиціями розв’язання морально-побутових проблем.

Винниченкова відданість темі боротьби проти віджилих форм життя надовго закріпила за ним звання «реформатора». Ю. Смолич свідчив, що М. Куліш позичив у старшого колеги по цеху тезу «реформи людини» для Малахія Стаканчика — головного героя «Народного Малахія»: «Пригадую, в розмовах про п’єсу <...> Гурович, душачись сміхом <...> казав, що готує для Бучми роль, в якій йому треба буде гримуватися “під Кирпатого Мефістофеля”». Сам автор допису був при цьому переконаний, що витребування «“реформи людини” — для того, щоб вона стала здатною сприйняти революцію та всі її настанови, — це ж провідна теза винниченківської філософії» [308 с. 61–62].

Перша у низці «сімейних» драма «Брехня» (1910) пропонувала українському читачеві замислитися над здатністю пересічної людини слідувати моральним приписам попри майже щоденні «виклики» життя. Вустами героїні п’єси Наталі Павлівни — вольової, розумної, пристрасної жінки — автор проголошує своєрідний аморальний імператив: «Хай живе брехня!» — конструюючи сюжет п’єси як своєрідну гру у парадокс, що найбільше нагадує широковідому cat’s cradle.

«Брехня» має центробіжну конфігурацію, апробовану В. Винниченком у «драмах ідей»: ідеологія образу головної героїні та її характер розкриваються у сценках із трьома закоханими у неї чоловіками. Проте цього разу автор створив змістовніших персонажів другого плану зі складнішою натурою та більш різнорідними мотиваціями вчинків.

Подружнє життя з Андрієм Карповичем трактоване як самопожертва Наталі Павлівни: її шлюб із нелюбом заснований на брехні, що, однак, допомагає

убезпечити останні дні хворого чоловіка, дає тому сили закінчити винахід всього життя. Стосунки з Антоном — як майже ідеальне кохання, де з боку Наталі Павлівни проскакують материнські нотки. М. Вороний вважав, що «здорове молоді чуття безпосередньо чесної натури» Антона спонукає хлопця бунтувати проти фальшивої «аргументації ad absurdum Наталі Павлівни», проти нав'язаної ролі «друга сім'ї», але водночас ним керує почуття «ображеної людської поваги та егоїстичний інстинкт самця» [97, с. 176].

В. Винниченко поставив героїню перед вибором між почуттям та обов'язком і, мабуть, усвідомив, що вдався до одного з найпоширеніших прийомів у тогочасній світовій літературі. Ось чому, на нашу думку, автор ввів у дію ще одного персонажа, у такий спосіб замінивши традиційний любовний трикутник таким собі драматургічним know-how — любовним квадратом. Між Наталею Павлівною та Іваном Стратоновичем вирують почуття, що кожної наступної миті обертаються на свою протилежність. Несамовита лють і мстивість вперемішку із тихим визнанням незборимої сили своїх почуттів врешті-решт змушують Івана Стратоновича зізнатися: «Ненавиджу за те, що люблю вас» [86, с. 167]. Вона ж вислуховує його екзальтовані освідчення, намагається опиратися його шантажу і... раптом звиряється у власних почуттях.

А. Мороз так трактує ці, сказати б, химеричні стосунки: «Знаючи тяжку долю, непросту біографію чоловікового помічника (і це виявляється в такому разі істотним), відчуваючи його внутрішню незламність і водночас збоченість, вона давно таємно кохала його, не наважуючись навіть самій собі в цьому признатися, і лише тепер, коли дав волю своїй — також доти потаємній — пристрасті той, чие кохання межує з ненавистю <...> вона зачакловано скоряється цій могутній стихії почуттів» [231, с. 108–109]. Ця думка видається слушною, особливо, якщо пригадати, як сам автор п'єси зізнавався, що «кохати одночасно можна двох, трьох, п'ятьох, стільки, скільки вистачить сили і вогню» [90, с. 301].

Натомість, М. Вороний вважав, що В. Винниченко «вплів <...> в інтригу кохання» образ Івана Стратоновича з метою винести з душі героїні «на білий світ» її «внутрішню боротьбу». Театрознавець бачив у цьому персонажі не реальну істоту, а радше «живий символ» — «другу половину душі Наталі Павлівни — сильну і дужу, що не відбилася на її зверхній вдачі і, перебуваючи в потенції, подає свій виразний голос в моменти особливого зворушення, хитання її совісті <...>», знищуючи «всі її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні» [97, с. 178–179]. Тоді, пояснював М. Вороний, стає зрозумілим «поверхово реальний вигляд» Івана Стратоновича, а також усвідомлюється, чому його «любовні перипетії» мають «чисто технічний характер»: його діалоги з Наталею Павлівною — це моменти, коли жінка нарешті говорить правду, крадіжка Антонових листів, шантаж «вексельками» і пропозиція отруїтися — це не справжні погрози, але

«реальний вияв» її підсвідомих страхів [97, с. 179–182]. Якщо ж вдатися до реалістичного трактування образу чоловікового помічника, «його неблаганна, ніби нелюдська жорстокість до Наталі Павлівни здається і дивною, і незрозумілою, а його інквізиторські підступи, моральні тортури роблять його таким собі мелодраматичним героєм-злочинцем, так само, як сцени з викраданням листів і з погрозою векселем нагадують трафаретні ефекти в дусі *deus ex machina* з старих мелодрам» [97, с. 178].

Гра у «правду» та «брехню» на доказ того, що «всяка брехня буває істиною», приводить героїню до психологічного зриву. До кінця не зрозуміло, чому Наталя Павлівна, піднявши келих «за те, що дає радість... що б воно не було: брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть» [86, с. 268], випиває з нього отруту. Можливо, цей жест означає згоду жінки з «пропозицією» Івана Стратоновича, спосіб довести щирість свого кохання, можливо, відчуття, що, заподіявши собі смерть, вона виплутається з лабетів брехні, куди сама себе й загнала, а, можливо, Наталя Павлівна таки переплутала отруту з лавро-вишневими краплями. Замість того, щоб переконливо умотивувати фінал «Брехні», автор зробив його відкритим, залишивши за читачем право на остаточний присуд Наталі Павлівни та її чоловічого оточення. Сам же драматург насамкінець дії вчиняє так, ніби розрубає гордіїв вузол, виводячи героїню з гри.

1919 р. письменник зробить у «Щоденнику» цікавий запис, який свідчить, що його продовжували хвилювати заторкнуті у «Брехні» проблеми: «На крадіж, брехню, убивство, зраду, на всі ті злочинства, які стоять в десятих заповідях Мойсея і в сотнях інших заповідей, кожний чоловік здатний без усякого виїмку. І в громадянстві викликають антипатію не ці якості людей. Антипатію викликають ті люди, які в буденному, щоденному житті виявляють малу жвавність інстинкту життя. Вони нас заражають своєю нудьгою, безфарбністю, одноманітністю і тим одштовхують од себе. Люди воліють веселого, дотепного брехуна, обманщика і шарлатана, аніж чесного, але нудного й обмеженого правдолюбця» [90, с. 308]. У цих парадоксальних твердженнях знову чути відгомін постулатів ніцшеанської філософії про вічний рух життя, що, зрештою, спростовує проблему добра і зла, істини та брехні.

М. Вороний прямо вказував на відповідну ідеологію центрального образу драми: «Дрібнобуржуазний загал з його обмеженим світоглядом і “міщанською” мораллю зробив з неї ту жінку-рабу, для котрої права на власне щастя нема, а є тільки обов'язки перед “ближніми”, щастя мужчини — *я хочу*; щастя жінчини — *він хоче*, — сей афоризм Ніцше якнайкраще стосується Наталі Павлівни. Не маючи сталого і ширшого світогляду, твердих переконань про права і обов'язки особи перед собою і перед громадянством, вона постаралась насамперед укластись в одгорожені для неї сім'єві рамки і тоді вже зважилась украсти і собі шматочок

особистого щастя, але, щоб заспокоїти свою совість, мусила утворити штучну ілюзію права на се» [97, с. 184–185].

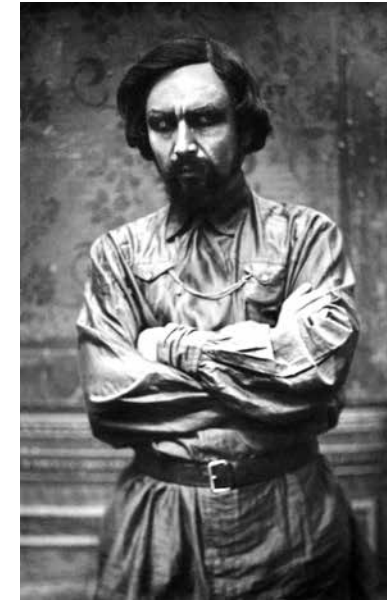
У п'єсі вистачає мелодраматичних мотивів — кохання, зрада, ненависть, ревності, таємна змова, викрадені листи. Водночас В. Винниченко знову змусив персонажів сперечатися, висловлювати різні точки зору з приводу проблем моралі, отже, також намагався дотримуватися принципів інтелектуальної драми. Це навело М. Вороного на думку, що у «Брехні» «ефекти» зі «старих мелодрам <...> мають інше значення, як вдячний вираз конфлікту протилежних переживань і зазначення кульмінаційних пунктів в психологічній еволюції дійової особи» [97, с. 189].

Театрознавець наголосив інші «новодрамівські» риси п'єси: увагу, скеровану насамперед на розвиток «психологічної концепції», на шкоду інтризі, зовнішнім обставинам і побуту, відсунутих на другий план; відмову від «оповідань» про минуле дійових осіб та від довгих монологів, що зменшують «натуральність» дії, їхню заміну на діалоги героїні з «живим символом», тобто зі своїм alter ego, які більш пасують до «інтерпретації інтимних настроїв», що, власне, становлять сюжет драми [97, с. 190].

«Брехня» першою серед Винниченкових драм пододала імперську цензуру — у січні 1911 р. відбулася прем'єра однойменної вистави у театрі М. Садовського. Постановку здійснив І. Мар'яненко, зігравши роль Антона і призначивши А. Ліницьку на роль Наталі Павлівни. Два інші чоловічі образи (Андрія Карповича та Івана Стратоновича) створили відповідно С. Паньківський та О. Корольчук.

Двома роками пізніше М. Вороний назве труднощі, що невідворотно виникають у пересічній українській трупі з «Брехнею» через відсутність необхідного досвіду: по-перше, складна психологія центрального жіночого образу, по-друге, новий герой — не «реальний», але «символічний», по-третє, необхідність створити «суцільно характерну до дрібниць обстановку сцени» [97, с. 190]. Драма цього типу, переконував театрознавець, вимагає «інтелігентного» постановника, якого він в І. Мар'яненку не бачив. Той, ставлячи «Брехню», мабуть, радше покладався на привабливу новизну драматургічного матеріалу, ніж шукав спосіб його сценічного перетворення. Тож не дивно, що рецензенти майже не звернули уваги на роботу постановника. Приміром, В. Чаговець відбувся загальним твердженням — мовляв, «п'єса поставлена чисто і йде рівно» [386].

Зрозуміло, насамперед більшість оглядачів відзначили новітню проблематику Винниченкової п'єси, яка «виводить український репертуар з замороженого мелодраматичного та специфічно побутового кола на широкий шлях європейського репертуару» [79]. Коли ж наприкінці сезону виявиться, що вистава за «Брехнею» — одна з найуспішніших, зосібно А. Вечерницький (О. Кузьминський) пояснив це здатністю Винниченкової драми знищити «могутню фортецю старої української мелодрами», прокласти стежку «до зближення українського театру



В. Винниченко «Брехня». Театр М. Садовського, 1911. Іван Стратонович — О. Корольчук

із світовим», що, на переконання критика, важило більше, ніж відсутність у спектаклі ансамблевої гри і того, що «не всі артисти були на своїх місцях і не скрізь себе в своїй ролі почували добре» [81].

П. Богацький — редактор опозиційної «Української хати» — також підкреслював, що завдяки «Брехні» український театр «вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття. Вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув болюче питання інтелігенції й вона обізвалася й почала ходити в “Український театр” <...> З часу постанови “Брехні” ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру. “Брехню” вважаємо тараном, яким пробито дорогу для літературних драм, для серйозного репертуару і разом з тим — першим кроком трупи М. К. Садовського в ролі пропагатора і толкователя дійсного театрального мистецтва» [1].

Водночас в оцінках конкретних акторських робіт рецензенти були значно стриманішими. «Не зрозуміли артисти цієї “п'єси настрою”, не зрозуміли у ній свого завдання. Старались всі, але з цього старання не в кожного з артистів і не скрізь виходило щось путнє», — констатував зосібно дописувач «Ради» [79]. Присуд М. Вороного був суворішим: «ані режисер, ані артисти нової п'єси не зрозуміли, себто зрозуміли її хибно, по-старому», тому у виставі «замість перетонченої

і складної натури Наталії Павлівни глядачі бачили Пракседу з “Помсти гуцула”, а замість “живого символу”, ірреальної постаті Івана Стратоновича сновигав по сцені Апраш з “Циганки Ази”» [97, с. 72]. Роль Наталії Павлівни Л. Ліницька грала «щиро, соковито, з ефектом, але грала “не мудрствуя лукаво”, як звичайну натуралістичну роль» [97, с. 369]. Старий (В. Королів) теж вважав, що художні якості п’єси «далеко не використано, не надано їй душі живої, не оброблено, не обточено її так, як вона того варта» [317].

Утім, непрямо, але наочно про глядацький успіх спектаклю свідчить те, що 1915 р. після виходу зі складу театру великої групи акторів на чолі з І. Мар’яненком М. Садовський відновив постановку «Брехні». В. Василько згадував: «Цього разу Наталю Павлівну грала Малиш-Федорець, а Тося — Лесь Курбас. Решта — старі виконавці. Малиш-Федорець з роллю зовсім не справилася. Психологічний стан — це все її покликання. Логіка мислення зовсім не розроблялася, через це і образ, і навіть п’єса в цілому дуже багато втратили <...> Лесь Курбас в ролі Тося блиснув новою граню свого обдаровання. Він добре володів психологічним планом. Його Тось — це інтелігентний студент, молодий бунтар <...> справжній юнак-вогник» [65, с. 236].

І. Мар’яненко того ж року здійснить, кажучи сучасною мовою, рімейк «Брехні» у щойно сформованій трупі. Зрозуміло, драма вже втратила статус новинки сезону — оглядач «Киевского театрального курьера» стверджував, що тогочасні українські театри «наввипередки ставили Винниченків твір, а один з галицьких антрепренерів здійснив спеціальне турне з цією п’єсою» [84]. Вистава також не була «новим словом» щодо «Брехні» — Д. Вікторов перелічив інші призначення на кілька ролей і констатував, що п’єса все ще цікавить глядача: «Так само центральну жіночу роль, з великим драматичним піднесенням, веде пані Ліницька. Артистка, як кажуть, оволоділа складною роллю. Добре справляється з новою роллю Івана Стратоновича п. Мар’яненко <...> Непогані виконавці інших ролей — пані Горленко, Нинковський, Жулинський, Романицький. З натхненням співають головні персонажі відомий “Заповіт” Т. Шевченка (у другому акті). Публіка з цікавістю слідувала за розгортанням інтриги цієї цікавої п’єси» [Там само].

У травні 1911 р. на гастролях у Чернівцях «Брехню» показав театр товариства «Руська бесіда». П. Кравчук, проаналізувавши відгуки тогочасної західноукраїнської критики, доводить, що вистава «була міцною загальним переконливим сценічним ансамблем, який виражався у потребі заглиблення в ідею твору, виразністю психологічних нюансів стосунків персонажів і неголосними ефектами у відтворенні образів ірреальних сценічних постатей» [188, с. 190]. Проте С. Чарнецький критикував той «нерівний розподіл ролей», що його здійснив Й. Стадник — постановник спектаклю [188, с. 191].

«Брехня» — перша драма В. Винниченка, яка з’явилася на афішах імператорських (Александринка, січень-березень 1916 р.) та приватних російських театрів. І хоча жодна з інтерпретацій не принесла авторові визнання, московська та петербурзька критика все ж відзначила появу нового і цікавого автора. Привернула її увагу зокрібно М. Андреева, яка у сезоні 1914/15 рр. зіграла Наталю Павлівну в театрі К. Незлобіна [163, 7, с. 402].

Фундований у вересні 1917 р. Український Національний театр 21-го числа виставив «Брехню». Думка рецензентів була одностайною — театр зробив крок уперед порівняно з попередніми сценічними роботами, зокрема з виставою «Пригвожденні» того ж автора. Серед них були ті, хто вважав версію УНТ навіть кращою за інші постановки цієї драми. «На російській сцені виконання “Брехні” було слабше, — переконував Ф. Близнюк, радіючи з того, що перший державний український театр “заслужено починає завойовувати симпатію публіки”» [364]. Проте, високо оцінивши детально розроблений характер головної героїні: «Цілом нове розуміння типу Наталії Павлівни дала д-ка Лучицька. Матимемо детальний, цілком викінчений, тонкий, інтелігентний тип <...>», — критик додав до того кілька загальних слів про «інтелігентність» ансамблю виконавців, оминувши увагою роботу постановника, художника або виконавців інших ролей [Там само].

Наприкінці 1919 р. Г. Юра з другої спроби поставив «Брехню» у щойно сформованій мандрівній трупі. Першого разу художня рада Молодого театру доручила йому втілити драму В. Винниченка у березні 1918 р. Проте тоді через несприятливі політичні обставини жодна намічена вистава не вийшла на глядача.

У західноукраїнському регіоні одним із перших Винниченкову «Брехню» показав Український Незалежний театр. Ролі розподілилися наступним чином: Наталя Павлівна — К. Козак-Вірленська, Тось — Т. Левицький, Іван Стратонович — Я. Ясень-Славенко, Андрій Карпович — М. Бенцаль. Судячи з рецензентських відгуків, вистава вийшла малозмістовною та художньо нецікавою, зокрібно А. Головка нарікав на такі вади виконавців, як безвиразність гри, надмірно яскравий грим і невміння тримати форму образу [54, с. 123].

«Брехня» — остання винниченківська вистава О. Загарова на кону «Української бесіди». В цілому успішна, вона все ж поступалася іншим сценічним роботам режисера, приміром, «Гріхові». Щоправда, рецензенти вподобали ансамблеву гру тріо провідних виконавців (М. Морська — Наталя Павлівна, О. Загаров — Іван Стратонович, М. Крушельницький — Андрій Карпович) і згадали В. Блавацького — Тосю, К. Рубчакову — Досю та Й. Гірняка — Карпа Федоровича [54, с. 152].

Винниченкові контрверсійний мистецький світогляд, парадоксальність мислення, — з одного боку, та письменницька вправність — з іншого, допомагали йому, вдаючись до інших жанрових прийомів, змусити облюбовану тему виблискувати

все новими гранями. Так п'єса «Молода кров» (1910) — це «невеличкий памфлет» з теми одруження на «милих селянках» [268, с. 99], яка піднімає досить актуальну тему тогочасного українського соціуму. До того ж, В. Винниченко — «як і належало марксистові!» — тут не лише «кепкував, осміював народницький погляд на сільські реалії», а й «полемізував <...> роблячи наголос на становій (класовій) розколотості українського села початку століття» [Там само].

«Молода кров» у драматичній формі продовжувала справу Винниченкової прози: «Народний діяч» ламав стереотипний мотив бідачки, яку спокусив та кинув панич; «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» сміявся з низького рівня постановок та акторської гри, сповненої мелодраматичними штампами та примітивною афектацією, малоросійського театру; «Краса і сила» полемізувала із застарілими прийомами української літератури, зосібно з манерою останнього її класика — І. Нечуя-Левицького.

Водночас оприлюднення «Молодої крові» дало сучасникам привід для чергових претензій авторові, цього разу — у неінтелігентності. Є. Маланюк свідчив: «З властивою собі безцеремонністю (і не без цинізму) Володимир Винниченко використав одруження Т. Рильського як сюжет для своєї досить забавно написаної, але й плиткої комедії “Молода кров”, більш подібної до фарсу» [207, с. 315]. Цю думку згодом підтвердить Л. Новиченко: «Родині Рильських узагалі не щастило — в тому числі і в деяких творах художньої літератури: йдеться, конкретно кажучи, про шаржоване і загалом несправедливе зображення, яке вона дістала в ранній п'єсі В. Винниченка “Молода кров”» [257, с. 62]. Щоправда, ніхто з тих, хто звинувачував письменника, — буцімто той, гостюючи влітку 1909 р. у маєтку Рильських у Романівці, спостерігав за подружнім життям відомого «хлопомана» Тадея Рильського, а потім вивів самого господаря та його молоду дружину-селянку в комедії, — так і не пояснив, чому саме Рильські стали прототипами персонажів «Молодої крові».

«Молода кров» — типова комедія положень: перипетії сюжету сконцентровані на одруженні Антося, сина пихатої пані Морочинської, з наймичкою Ївгою. Однак буколічне кохання, що його уявляють собі Антось та його дядько Макар Макарович, захоплений ідеєю оновити «молодою кров'ю» старий дворянський рід, обертається на шлюбний фарс бабія, який вирішив освятити любовні пустощі з сільськими дівчатами, і хвойди, яка вже давно «бігає в стайню» до парубків. Ївга, щойно з під вінця, нарешті скидає з обличчя маску «пейзанки» і стає собою — нахабною, брутальною та брехливою розбитною молодницею, яка домоглася свого — одружилася з паничем. На додачу новоспечений тесть, не гаючи часу, запускає загребуші руки у панське добро.

Сучасні літературознавці насамперед акцентують у комедії принципову зміну ракурсу розповідної теми української літератури: «Усі персонажі, які тра-

диційно викликали співчуття, тут сприймаються з відразою, ситуації, що мали драматичне, а то й трагедійне забарвлення, тут забарвлюються сатирично» [231, с. 121]. У 1920-х М. Зеров основну увагу звертав на суспільне значення ранньої творчості В. Винниченка, чиї проза та драматургія «зліквідували народницько-умовний образ села, показавши його розшарування та деформацію старого побуту» [150, с. 440]. М. Вороний же на початку 1910-х зосереджувався виключно на художніх якостях комедії: нарікав на те, що п'єса справляє враження «написаної нашвидку, в різких тонах», тому «дотепні і ефективні положення дієвих осіб» (наприклад, «“змова”, що держить в напруженні увагу глядача, бо інтригує його і утворює ілюзію руху») рядують із «надуманістю і штучністю» характерів (насамперед Морочинської та Макара Макаровича), які годяться хіба що для водевілю [97, с. 273–274].

Першим Винниченкову комедію показав театр М. Садовського. І. Мар'яненко поставив «Молоду кров» до свого бенефісу у сезоні 1913/14 рр. Відгуки свідків вистави оприявнюють насамперед її нетрадиційний вигляд та абсолютну своєчасність. «Невже це наше сучасне село, невже це і є розгаданий сфінкс, якому кланялися в розкайні наші батьки? — розгублено запитував В. Чаговець, обурений «антинародництвом» автора і трупи. — Хай на це відповідає Винниченко не лише як розлючений художник, але і як син того самого народу, із глибин якого він вийшов» [387]. Критика неприємно вразив епізод шантажу і побиття Антося (І. Мар'яненко) хуліганями, яких Ївга (Н. Горленко) намовляє, аби змусити панича одружитися з нею, та особливо — сцена весілля, вірніше, «не весілля, а п'яного і дикого розгулу, де не видно давньої красивої обрядовості, де не чути солодких весільних пісень, що лунали первозданністю слов'янського язичництва, і ставало страшно від наявної жорстокої реальності» [Там само].

М. Вороний, звернувшись до акторських робіт вистави, гідно оцінив лише «сильне драматичне напруження» та «ефектний щирий плач в фіналі» Антося — І. Мар'яненка, інших (Н. Горленко — Ївга, С. Паньківський — Макар Макарович, О. Полянська — Морочинська, Є. Захарчук — Панас, Ю. Милович — Семен, Д. Мироненко — Клим, Ф. Левицький — Микита) він розкритикував, насамперед за «дешевий комедійний тон». Виключення становила Я. Доля, яка з невеличкої ролі Явдошки створила «справді шедевр, вифілігранований, відточений до найменших дрібниць» [97, с. 275].

Для рецензента «Сяйва» вистава також прозвучала, «як несподіваний вистріл над головою». Його вразила життєва правда драматургічного матеріалу, вона ж, на його думку, «підкупила» виконавців, які створили «цілу галерею надзвичайно цікавих фігур». Оглядач, до того ж, передрікав українській сцені вихід у «широкий світ», якщо її діячі, за прикладом М. Садовського, вдадуться до «дружньої праці» з сучасними українськими драматургами [6].

Здебільшого позитивні враження критики від «Молодої крові» активно підтримувала публіка, зробивши виставу того сезону однією з найкасовіших. Мабуть, цей успіх наштовхнув І. Мар'яненка на думку відновити її у власній трупі, увівши на роль Морочинської М. Заньковецьку, на Макара Макаровича призначивши М. Петлішенка, на Клима — Б. Романицького, на Семена — В. Василька.

1920 р. Г. Березовський втілює Винниченкову комедію у львівському Українському Незалежному театрі. Критичні відгуки зазначають, що у виставі побутовий колорит не затьмарював, але доповнював «любовну історію», водночас вияскравлюючи прикмети кризового стану українського села [239, с. 133]. Проте щодо акторських робіт (Морочинська — М. Березовська, Макар Макарович — М. Бенцаль, Семен Макарович — Г. Березовський, Клим — І. Галин) критика відбулася загальними фразами про старання опрацювання ролі або про досвід виконавця у ролях того чи іншого амплуа [19].

Ще одна не менш популярна в європейських літераторів рубежу століть морально-етична проблема, що нею зацікавився В. Винниченко, — це тема «батьків та дітей». Однак український письменник знайшов до неї особливий підхід, не сказати б, що суто індивідуальний, проте, банального наслідування він таки уникнув. Мотив дітовбивства як акт поборення батьківського інстинкту спершу розроблений у драмах «Memento» (1908) та «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911), згодом — у романах «По-свій» (1912) та «Записки Кирпатого Мефістофеля» (1916). Сюжетно обидві драми перегукуються з новелою Г. де Мопассана «Сповідь» (1884) та романом Г. Д'Аннунціо «Невинна жертва» (1892), стосунки у любовному трикутнику подібні до описаних у п'єсі А. Стріндберга «Винні — невинні» (1910).

«Чорна Пантера і Білий Медвідь», мабуть, перша Винниченкова драма, де «модерні» тематика і технології переважають «новодрамівські». У такий спосіб на початку другого десятиліття ХХ ст. письменник приєднався до діалогу між традиційною та експериментальною культурою, який маркував ситуацію ідейно-естетичного помежів'я тогочасних українських літератури та театру.

Відмовившись детермінувати персонажів твору залежно від їхнього суспільного стану та політичних пріоритетів, В. Винниченко поклав в основу проблематики «Чорної Пантери...» питання трагічної сутності людського життя, заговорив про приреченість індивідуума на самотність, про безупинне суперництво фізіологічних потреб з потребами душі.

Суперечності роздирають душу художника Корнія Каневича: батьківський інстинкт конфліктує з митецьким покликанням. Сюжет п'єси — це низка ситуацій, де герой щоразу стикається з необхідністю дедалі складнішого вибору. Перша дилема має меркантильний характер: Корній вирішує, чи готувати картину до виставки у Салоні, чи продати її, аби на отримані гроші придбати ліки для хворо-

го сина. Друга — сердечний: він обирає, з котрою з жінок (одна — Рита — це уособлення обов'язку, інша — Сніжинка — свободи від нього) зв'язати життя. Третя — екзистенційний: Корній має визначитися, ким бути — ремісником, який малює за гроші, чи вільною творчою особистістю.

Принагідно зазначимо, що тема героя на межі вибору, яка визначатиме театр екзистенціалізму 1950–1960-х, для драматургії В. Винниченка стала знаковою з моменту написання п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

Проте на жодний вибір Корній так і не наважиться. Все глибше занурюючись у творчість, він не помітить, як родичі перетворюються для нього з живих людей на живописну «натуру». Дві «сили», що, за автором, «стукнулись» у ньому, повсякчас провокують Каневича бунтувати проти традиційних родинних зв'язків, штовхають в обійми Сніжинки, яка кепкує з його «сімейного інстинкту», що нібито вбиває у Корнієві митця. «Все для сім'ї! А чому сім'я для мене не робить? Такої сім'ї я не хочу! <...> Все для сім'ї: і честь для сім'ї, і власність, і талант, і держава <...> Та що таке? Хай сім'я служить уже чомусь більшому за неї! Годі!» [86, с. 312], — з боєм, відчаєм та відразою накидається Каневич на Риту. Вона ж, натомість, довіряючи інстинкту жінки та матері, поступово усвідомлює, що «принципи», які обстоює її чоловік, — це ніби хвороба, згубна для їхньої родини і, зрештою, для творчості Корнія. Мабуть, фінальний епізод, коли жінка «нищить» картину, кремсаючи її ножом, має символізувати авторів присуд мистецтву, що служить лише собі.

У світовій літературі позаминулого століття неодноразово з'являлися сюжети, де митця спокушали славою або грошима, владою над натовпом або ж великим коханням. Незадовго до початку ХХ ст. на кону у полі зору опинилися особисте щастя художника, злагода між творчістю та шлюбом [247, 10, с. 214], як-от у відомому романі Е. Золя «Творчість», з яким Винниченкова п'єса збігається за деякими сюжетними та ідейними мотивами. Водночас у «Чорній Пантері...» не лише повторюються колізії з інших творів, а й розвиваються власні: життя беззахисної дитини покладене на вівтар сімейних чвар та митецької свободи, натомість, те, заради чого Каневич жертвує мало не всім, — усього лише полотно, чие «існування» залежить від того, чи «спіймає» Корній кінчиком пензля «чудову блідість» щойно померлого Лесика.

Складною, суперечливою психологією автор наділив також образ Корнієвої дружини. Рита — Чорна Пантера — жінка, яка понад усе прагне кохання і чоловічої уваги, вдаючись часом до химерних способів досягнення мети. Проте не менш важливою для Рити є Корнієва турбота про сина. Часом жінку охоплюють банальні ревності, змушуючи її висувати ультиматуми, ненавидіти Сніжинку, використовувати смертельно хвору дитину як аргумент у суперечках із чоловіком.

В їхніх стосунках родинна драма поступається місцем психологічному дослідженню, поступово авторів протест проти фанатичного служіння «ідеї» сягає абсолюту, де дитяче життя ототожнене з творчістю як категорією буття. Корній переконаний, що мистецтво — це і є життя, в якому переважають страждання. Проте В. Винниченко переконаний у протилежному — не дарма Корній ніби балансує на межі іродового гріху. Ритин гріх — це насамперед вбивство у чоловікові творчого потягу, його навряд чи можна прирівняти до смерті дитини. Однак у фіналі В. Винниченко прозоро натякає на подвійне отруєння, отже, Рита йде з життя, водночас скоївши вбивство і вкоротивши собі віку.

У п'єсі Ритина стихійна жіночність протиставлена улогічненій чоловічій природі. В. Винниченко не лише констатує рівні права обох статей, але досліджує їхні характерні відмінності, перевіряє, чи мають справжню цінність ідеали, які вони плекають. Безумовним антиподом Корнієвої дружини є Сніжинка — вкрай раціональна, скептична, власна і часом цинічна жінка. Вона не сперечається, але виголошує максими, вона не пропонує, але наказує. «Ви хочете бути артистом? То мусите бути вільним. Артист не повинен мати сім'ї. Він — жрець», — безапеляційно заявляє Сніжинка [86, с. 323].

Впродовж дії Корнієва душа залишається полем битви різноспрямованих бажань і чужої волі. Тому «новодрамівська» розв'язка конфлікту, де нібито пермагає Рита, не означає, що її «правда» взяла гору. Важко повірити, спостерігаючи, як Корній уникає втручатися у події, як мляво погоджується з дружиною, що його покора — щира, не приховує нового бунту.

Трагічний фінал «Чорної Пантери...» ніби вивільняє п'єсу з мелодраматичного канону, де обов'язковими є розподіл на «катів» і «жертв» та осудження винних. Амбівалентне закінчення, характерне для модерної драматургії, викликає асоціації зокрема з популярною на початку минулого століття драмою Г. Гауптмана «Міхаель Крамер» — український письменник, заперечуючи фанатичне служіння мистецтву, ніби підтримував тезу німецького колеги про те, що творчість — це «світовий бог любові».

Спочатку «Чорну Пантеру...» В. Винниченко запропонував кільком російським театрам. В обох імперських столицях знайомству постановників із новим твором українського автора взявся посприяти провідний російський «неореаліст» І. Шмельов [90, с. 274]. Не дочекавшись позитивної відповіді, драматург власноруч передав п'єсу до московського Драматичного театру В. та Є. Суходольських, хоча побоювався, що «Чорна Пантера...» у цій трупі не матиме успіху [Там само]. Одночасно В. Винниченко спробував зацікавити образом Рити О. Кніппер-Чехову, сподіваючись, що «коли вона захопиться ролею, то справа улегшуватиметься з Художнім театром» [Там само].

«Чорна Пантера...» не пішла ні у МХТ, ні в антрепризі Суходольських, де Риту, ймовірно, зіграла би Є. Полевицька. Вперше на території наддніпрянської України п'єсу поставили 1916 р. російською у київському театрі «Соловцов», очолюваному тоді відомим антрепренером Н. Синельниковим. Виставу визначав дует Є. Полевицької (Рита) та Н. Ходотова (Корній), який, до речі, склався абсолютно випадково — обоє актори були у трупі «гастролерами». Спектакль мав неабиякий успіх у публіки, щоправда, «лаври» дісталися виключно виконавцям центральних ролей. При цьому, однаково високого художнього результату актори досягали різними шляхами. Н. Ходотов скористався з власного досвіду — в Александринському театрі йому неодноразово випадало грати знаменитих «неврастеніків» (чеховського Треплева, толстовського Протасова, Ібсенівського Освальда). Є. Полевицька ж володіла віртуозною акторською технікою, яка цього разу допомогла їй подолати недоліки п'єси «претензійного драматурга з його бляклою вигадкою та невдалою психологією» і чудово передати ті моменти, коли Рита намагається приховати справжні емоції, — кризь «нервову розірваність руху та тріпотливі інтонації голосу проринали біль, страх і приниження» [217, с. 123].

1914 р. «Чорну Пантеру...» показав театр «Руська бесіда». Тоді вперше Корнія Каневича зіграв Л. Курбас у парі з К. Рубчаковою (Рита). Відомий галицький журналіст Я. Весоловський назвав їхній дует «видержаним вповні», Курбасову інтерпретацію образу Корнія — «старанно продуманою», а гру К. Рубчакової — «прямо знаменитою». Проте, переконував рецензент, «усім граючим належить признання», всі «артисти простудіювали п'єсу і ревно старалися, щоб втримати виставу на належному рівні» [94, с. 136].

Натомість член «Артистичної комісії» професор І. Кокорудз завважував, що Л. Курбас «грав роль Білого Ведмеда в такий спосіб, що представив його ненормальним» і що цей погляд на героя суперечив авторовому [94, с. 138]. До речі, цей висновок опосередковано підтвердив кореспондент «Робітничої газети» у рецензії на іншу версію «Чорної Пантери...» — Молодого театру: згадуючи перше виконання ролі Каневича, рецензент акцентував не лише «інтелігентність» Курбасової манери (недооцінену галицькою публікою), а й відсутність у поведінці Корнія «видержки і внутрішнього спокою» [219].

Інший член «Артистичної комісії» І. Туркевич переконував, що В. Винниченко наділив Корнія «флегматичним темпераментом», нехарактерним для Л. Курбаса, однак, актор «зумів переможно опанувати роль, а в зображенні сліпої <...> пристрасті до мистецтва дав <...> досконале втілення образу». У грі К. Рубчакової він відзначив те, як вдало актриса передала демонічну натуру героїні, її пристрастну любов до чоловіка і сина [94, с. 138–139].

24 вересня 1917 р. прем'єрою вистави «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за В. Винниченком відкрив перший сезон Молодий театр. Напередодні мистецький

очільник колективу опублікував у «Робітничій газеті» програмну статтю «Молодий театр: генеза, завдання, шляхи», де зокрема йшлося про принципи формування його репертуару: «В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після “модернізму” на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо *до себе*» [230, с. 27]. А. Курбас переконував, що поява нового «репертуарного змісту» вимагала також нових та «по змозі самостійних» форм, яких «молодотеатрівці» шукатимуть «головно в студії <...> а репертуарний театр має бути тим полем, де <...> досліди находитимуть приложення» [230, с. 29]. Цей акцент на подвійному (навчально-виробничому) характері Молодого театру не був випадковим — лідер сценічного угруповання ніби завчасно попереджав щодо жанрової та естетичної еклектики майбутніх вистав: «Будуть всуміш елементи і трагічного ідеалізму, і комічного натуралізму, і мелодрами, і всього того, що нам треба навчитись направлять у своє русло» [Там само].

Жодного драматургічного імені А. Курбас тоді не назвав, і це дає нам підстави вважати, що Винниченкова драматургія також слугувала «навчальним матеріалом», тим паче, що елементи «трагічного ідеалізму» та «мелодрами» у стилістиці «Чорної Пантери...» присутні у чималому обсязі.

Відгуки безпосередніх свідків вистави Молодого театру були переважно позитивними. Рецензенти відзначали високий культурний рівень спектаклю, копітку роботу над образами п'єси. «Взагалі вистава пройшла з безперечним художнім успіхом і, не дивлячись на деякі дефекти, показала, що “Молодий театр” стає осередком нашої артистичної молоді, що шукає нових шляхів у мистецтві», — заявляв рецензент «Народної волі» [302]. Насамперед дописувач акцентував «тонке і рельєфне» виконання ролі Каневича — А. Курбас довів, що він — «досвідчений артист, який добре орієнтується на сцені». Порадував рецензента також С. Бондарчук у ролі Штифа, бо був «далеким від шаржування і розуміючий задачі справжнього комізму». Натомість, у героїні П. Самійленко йому не вистачило «украдливої ніжності» — риси, якою В. Винниченко щедро наділив Риту. Хоча критик гідно оцінив «темперамент», з яким актриса виконувала цю складну роль. Претензії в автора статті були також до А. Смереки: виконавиця виглядала занадто молодою, щоб бути матір'ю Корнія [Там само].

Оглядач «Нової ради» теж помітив деякі недоліки вистави, зокрема «нерівність» гри і «боязнь» декого з виконавців. Проте Ф. Близнюк пояснював це тим, що Винниченкова п'єса вимагає від акторів «закінченої школи і чималого досвіду», яких «молодотеатрівці», звісно, ще не мали. Пальму першості серед виконавського складу рецензент віддав А. Курбасу, в якого вистачило «смаку для того, щоб уникнути мелодраматизму і вести роль у стриманих то-

нах». Гру П. Самійленко Ф. Близнюк назвав «красочною», насамперед в епізоді у кав'ярні [366].

Д. Антонович передусім оцінив «незвичний для української сцени загальний тон і загальне піднесення» та відчув тверду режисерську «руку», що інтерпретувала для сцени Винниченкову драму. О. Добровольську в ролі Сніжинки він назвав «окрасою трупи», поцінував темпераментність і силу, з якими П. Самійленко грала Риту, відмітив поступове «наростання настрою» у поведінці Корнія — А. Курбаса [120].

На переконання Гр. Гетьманця (Г. Коваленка), саме «колективізм», «товариська згода», що «очевидно панує серед товаришів акторів молодого українського театру», привела спектакль «Чорна Пантера...» до «суцільного тріумфу» [108].

Кореспондентові одеської газети «Вільне життя» теж впала в око ансамблевість «молодотеатрівської» вистави — результат відмови від «зіркового» принципу, коли постановник турбується про малюнок лише провідних образів. У роботі А. Курбаса рецензент відзначив «гарні і правдиві переходи від мистецького нахнення до самого величезного обурення», «яскраво правдиві і захоплюючі <...> вагання людини, котра здибалась з нерозрішеними питаннями, рішучі, деколи божевільні наміри та вчинки, врешті, безволість “живого трупа”». П. Самійленко дала йому можливість «побачити справжні життєві переходи від одного до другого почуття самої напруженої сили». О. Городиська, яка замінила А. Смереку в ролі матері, створила «справжню життєву фігуру» [282].

Отже, попри те, що увага рецензентів знову здебільшого концентрувалася довкола дуету Корнія та Рити, вони все ж усвідомили, чим вистава Молодого театру відрізнялася від інших версій «Чорної Пантери...»: продуманим малюнком кожного персонажа, незалежно від його місця у списку дійових осіб, та справжнім партнерством, — тобто рисами, притаманними «режисерському» спектаклю.

Наступного разу до «Чорної Пантери...» Молодого театру звернуться у 1920-х театрознавці, аналізуючи початок новітньої історії української сцени. Дехто поставить її в один ряд з іншими Винниченковими виставами трупи — «реалістичними», у сенсі — «касовими» — більш зрозумілими «середньому глядачеві» [230, с. 74], дехто вважатиме зразком «академічного» спектаклю — опозицією будь-яким «експериментам» [230, с. 77], дехто — прикладом «невропатологічної драми» без особливого «художнього ефекту» [97, с. 293–295]. Мабуть, автори цих дописів мали рацію, тим паче, якщо зіставити «Чорну Пантеру...» зі справді експериментальними виставами трупи, як-от «Горе брехунові» за Ф. Грільпарцером, «Едіп-цар» за Софоклом, «Шевченківський вечір» за Кобзарєвою поезією.

Втретє виставу «Чорна Пантера і Білий Медвідь» згадають її учасники під час «відлиги» 1960-х. С. Бондарчук зазначав, що поставити «широко популярну в ті

часи і “касову” п’єсу «молодотеатрівці» вирішили після того, як набули «успішного досвіду», граючи іншу психологічну драму В. Винниченка — «Базар». Тобто переконував, що вибір на користь «модного» автора мав суто прагматичні підстави і що Л. Курбаса не влаштовувала, сказати б, «камерна» ідеологія «Чорної Пантери...», тому постановник збільшив її масштаб — перевів «суперечність світоглядів основних персонажів — Рити і Корнія — у суперечність усього інтелігентського прошарку у суспільстві» [230, с. 123]. «І головне, — підкреслював С. Бондарчук, — Курбас-режисер наголошував не екзотику мансард та кабаре, не богему, що в переважній більшості робили інші постановники, спокусившись саме цим у матеріалі п’єси, а страшну природу капіталізму, де все продається: поцілунки, дружба, кохання, мистецькі полотна, де талант, що не захотів продатися, мусить загинути» [Там само].

Проте інші учасники вистави оминули питання її ідеології, зосередившись на естетичному боці «Чорної Пантери...». Власне, С. Бондарчук також звернув увагу на художні якості спектаклю: на мізансцени, які Л. Курбас komponував «за принципом гострих дійових сутичок персонажів», на «осмислене» опрацювання «пластичних і звукових елементів (жест і слово)» — «за логікою дійового процесу мислі і почуття: ніякої випадковості, ніякого безконтрольного жесту і слова» [Там само].

В. Василько стверджував, що «це була грамотна, чисто зроблена постановка в плані психологічного реалізму» — іншими словами, стилістично вистава відповідала Винниченковій п’єсі [230, с. 208]. Також він не підтримував думки С. Бондарчука щодо соціальних орієнтирів «Чорної Пантери...» — на його переконання, у Молодому театрі грали родинну драму. Згадуючи репетиції, В. Василько зазначав, що Л. Курбаса у цей час понад усе цікавила «глибина мислі персонажа, його психологічні та логічні нюанси», водночас на «побутову характерність» і на національні особливості дійової особи він майже не зважав, шукаючи, натомість, психологічну домінанту її вдачі [230, с. 209].

Сніжинка О. Добровольської здавалася «лагідною та лукавою», щоправда, їй бракувало тонкого французького гумору. Образи Мулена (Й. Шевченко) та Янсона (М. Терещенко) відзначилися графічним малюнком [Там само]. На противагу іншим дописувачам, вибуховий темперамент П. Самійленко — Рити здався В. Василькові «малоінтелігентним»: «Поліна Самійленко в ролі Рити (Чорної Пантери) раптом вибухала диким, неприборканим темпераментом, скажімо, в сцені гри в карти чи під час сварки з чоловіком» [230, с. 208].

С. Бондарчук теж високо оцінював не майстерність актриси, але її «струнку героїчну постать, яскраві променисті очі, свіжий оксамитового тембру голос, щирість, безпосередність і молодечий запал» [230, с. 124].

В. Василько захоплювався Л. Курбасом у ролі Корнія. «Це був справжній інтелігент-художник», — заявляв він, згадуючи відчуття одержимості, з якою

Каневич — Л. Курбас домагався поставленої мети, не помічаючи своєї «нелюдської жорстокості», того, що повністю знехтував батьківською відповідальністю за життя дитини. Привертати увагу також виразні деталі, якими виконавець «оздобив» зовнішність та поведінку свого героя: наприклад, часом, коли Л. Курбас — Каневич втрачав самовладання, «в ньому проривалися специфічні професійні жести живописця» [230, с. 208].

Натомість, Г. Юра виявився найсуворішим критиком спектаклю: «виконавці прагнули грати правдиво, щиро входячи в свої ролі <...> зважаючи на характер самої п’єси, намагалися передати мелодраматизм подій нервовими рухами, рівною, уривчастою мовою. Та манери паризької богеми не дуже вдалися їм» [230, с. 169].

Ймовірно, не надто високий художній результат «Чорної Пантери...» спричинила ще одна несприятлива обставина: «молодотеатрівці» мусили обходитися без просторового рішення — новостворений колектив, не маючи власного приміщення, орендував не лише сцену, а й декорації театру «Бергоньє»¹. Спеціального вбрання та бутафорії теж не виготовили: «Декорації ми підбирали з того, що було в театрі “Бергоньє”, костюми забезпечували, хто як міг», — свідчив С. Бондарчук [230, с. 209].

Судячи навіть з тих нечисленних світлин, що збереглися, творцям спектаклю таки вдалося відтворити час і місце подій п’єси — здебільшого завдяки промовистим деталям. Зокрема в епізоді у кав’ярні чорні сукна лаштунків ніби «обарвлюють» скандал, що розгорівся між персонажами, водночас вони контрастують із «легковажним» стилізованим квітчастим візерунком задником та величезною білою «плямою» скатертини на великому столі. В іншій сцені Корній та Рита з’ясовують стосунки на тлі чорного дверного полотна, у верхній частині якого ледь проглядає маленьке скляне віконце.

Мабуть, прямолінійною, однак, виразною була кольорова гама сценічних костюмів: Рита вбрана у чорне, на противагу, Сніжинка — у біле, на Корнієві — сіра блуза художника. Можливо, ці елементи стилістики дали Г. Веселовській підстави вважати, що спектакль «Чорна Пантера...» «тяжів до символістських аспектів видовищності» [73, с. 17].

Л. Курбас, звернувшись удруге до драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», врахував як недоліки версії «Руської бесіди» і власної інтерпретації образу Корнія, так і, на його думку, позитивний досвід спектаклю «Соловцова». Вистава, зрежисована ним у Молодому театрі, поєднала деталізований

¹ У 1980-і Н. Корнієнко з невідомих причин (хіба що, це ім’я зазначене на одній з афіш «Чорної Пантери...») назвала художником вистави М. Бойчука. Цю помилку 2005 р. поправила Г. Веселовська.

психофізичний малюнок кожного персонажа (звісно, на виконанні ролі позначилися досвід і здібності конкретного виконавця) та експресивні дієві мізансцени, вміщені у простір, сповнений промовистих символічних деталей.

«Чорна Пантера і Білий Медвідь» з'явилася на українських театральних теренах напередодні Першої світової війни, відтоді ставши одним із найужитковіших творів. У сезоні 1914/15 рр. драма увійшла до репертуару Українського Людового театру під орудою В. Коссака, у березні 1916 р. вона вийшла на кін «Тернопільських театральних вечорів», якими на той час керував М. Бенцаль, у березні 1919 р. — Нового Львівського театру, очолюваного А. Бучмою та В. Калином.

30 жовтня 1920 р. відбулася прем'єра вистави «Чорна Пантера...» в Українському Незалежному театрі. Цього разу М. Бенцаль не скористався власним досвідом і відтворив «сюжет п'єси не в психологічній площині, а в площині мелодраматичних родинно-творчих непорозумінь» [54, с. 111]. Дехто з критиків поцінував і «вмілу обробку цілості п'єси» постановником, і «совісну працю граючих над собою і намагання вивести штуку на сцені культурним ладом» [54, с. 113]. Проте Андрія Головку не надто втішило, що К. Козак-Вірленська «зазначила своєю грою різкіші риси Чорної Пантери», а М. Бенцаль показав насамперед Корнієву одержимість творчістю. Інші ж персонажі драми видалися рецензентові невиразними, «блідими» [Там само]. Поряд оглядач газети «Вперед» дивувався з того, що події у виставі розгорталися «не мляво, і не швидко», а у психологічно напруженому фіналі було лише кілька «гарних настроєвих хвилин» [54, с. 112].

Вистава, не схвалена критикою, натомість, мала доволі гучний глядацький успіх, навіть попри те, що частина тогочасної галицької публіки, «люблячи» Винниченкову драматургію, все ж чинила «тихий» спротив його п'єсам, «насиченим арцибашівським подихом», до яких відносилася і «Чорна Пантера...» [204, с. 283].

На сході естафету Молодого театру підхопив Кийдрамте, де А. Курбас повторив нещодавно «молодотеатрівську» виставу, знову зігравши Канєвича, цього разу у дуєті з А. Гаккебуш — Ритою.

1920 р. «Чорну Пантеру...» серед перших вистав показав фундований у Вінниці Театр ім. І. Франка, очолений Г. Юрою. П. Самійленко та О. Добровольська залишилися на ролях Рити та Сніжинки, С. Семдор зіграв Корнія, А. Бучма — Мулена. Ні ідейною, ні естетичною новизною вистава не відзначилася.

Власне, всі версії Винниченкової драми, де провідні ролі виконували колишні «молодотеатрівці», більшою або меншою мірою нагадували виставу-прототип. Це стосується тернопільського спектаклю 1919 р. за участі В. Калина та Ф. Лопатинського, одеської постановки 1920 р. Державного українського театру, в якій грали зосібно В. Васильєв та О. Городиська, київської — Першого

театру УРР ім. Т. Шевченка у сезоні 1921/22 рр. Ставив п'єсу В. Василько, він же зіграв Мулена. Провідний дуєт склали досвідчений І. Мар'яненко — Корній та початківка А. Гаккебуш — Рита.

К. Осмяловська свідчила, що насамперед актриса потурбувалася, аби її героїня навіть ходою, рухами, зовнішніми даними скидалася на пантеру. А. Гаккебуш показала багатогранний характер Рити, проте, численні нюанси не завадили глядачеві побачити її цілісну та пряму натуру, зрозуміти, що жінка вимагає жертв заради сім'ї не лише від Корнія, а й від себе¹.

У другому акті Рита, зважившись залишити родину, вже нагадувала не лагідну матір та віддану дружину, але пристрасну коханку. Однак веселий, дзвінкий сміх Рити — А. Гаккебуш приховував її справжні емоції, а часом кинуті на Корнія — І. Мар'яненка погляди, оприявнювали її душевний біль і тривогу, що задумане нею не здійсниться. У фіналі вона нібито з власної волі поверталася до чоловіка, але фраза Рити — А. Гаккебуш «Чорна Пантера не продається» доводила, що покора — не серед її чеснот, що гідність завжди візьме гору над іншими почуттями.

В останній сцені вистави А. Гаккебуш піднімалася до висот істинної трагедії. Її Рита майже не рухалася і не говорила, лише зрідка робила якийсь жест, після великої паузи вимовляла якесь слово. Всі її переживання, як і рішення заподіяти смерть, були сховані глибоко у душі. Ніби статуя скорботи, Рита — А. Гаккебуш з дитиною на руках сиділа нерухомо перед мольбертом Корнія. Аж ось він кидав схвильовано: «Ти не така, Лесик не такий». Тоді жінка ніби прокидалася, і з болем у голосі кілька разів вимовляла: «Лесик не такий... Лесик не такий...» ...²

Дисгармонія між особистим щастям та сімейним обов'язком становить основу конфлікту комедійної мелодрами «Натусь» (1913). «Тут молодий вчений гине в обстановці своєї сім'ї, де дружина не знає інших запитів, окрім права бути дружиною і права вимагати від чоловіка грошей набагато більше, ніж він може дати із своїх скромних заробітків», — так виглядає її провідна сюжетна колізія у викладі В. Чаговця [390]. Деякою мірою стосунки головного героя — талановитого вченого Романа Возія — з дружиною нагадують суперечки подружжя Канєвичів. До того ж, автор знову розділив його життя на два протилежні боки: дім, де Роман намагається вберегти сина від впливу міщанки Христі, та середовище української богеми, яке уособлює насамперед коханка Романа — актриса Дзижка.

Водночас обидві п'єси відрізняються способом обґрунтування характерів та вчинків головних дійових осіб. Цього разу В. Винниченко використовує прийоми, традиційні для «нової» драми, наприклад, для «сімейних» драм Г. Гауптмана: тут батьківські почуття суперечать свідомому вибору дорослої людини. Проте,

¹ Машинопис з особистого архіву Н. Єрмакової. — С. 3.

² Там само.

мабуть, боячись, що третя «серйозна» п'єса родинної тематики — це вже занадто, він змішує фарби з різних палітр, періодично знижує драматичну напругу за рахунок комедійних моментів. Щоправда, авторові не вистачило вправності, і у жанровому відношенні твір, так би мовити, «завис» між драмою і водевілем. «Винниченкова п'єса “Натусь” збудована на штучній, в дусі французьких комедій, фабулі з адюльтером в осередку її, який і є головною пружиною її сценічного руху і причиною успіху серед “публіки”; в читанні вона робить слабше враження. За винятком двох-трьох місць, психологічний бік п'єси не оброблено, не вивершено <...>», — зазначив з цього приводу М. Вороний [97, с. 273].

Ось чому образ Дзижки, який в іншому випадку залишився би на другому плані, став «яскравим фокусом усієї п'єси», а також перемістилися до центру «колеритно змальований» характер Христі та «не позбавлена характерних рис» постать Чуй-Чуєнка. Натомість, інші дійові особи (включно з Романом Возієм) здалися М. Вороному «написаними більше з голови, ніж з творчої фантазії», а характер Мішеля вразив театрознавця «грубими, нехудожніми мазками» і нагадував «улюблений трафарет старих комедій» [97, с. 274].

Неоднозначне враження справляла не лише нова Винниченкова п'єса, а й вистава театру М. Садовського. М. Вороного прикро вразила відсутність «інтенсивної, глибоко обдуманної праці» постановника І. Мар'яненка. Натомість, рецензент «Сяйва» переконував у протилежному: «Вся п'єса “Натусь” ведеться в нервово-піднесених тонах, чому й захоплює глядача з першої ж дії. Дбайливо обставлена, обміркована з зовнішнього боку до найменших дрібниць, і з боку виконавців вона дістала уважне до себе відношення, я б сказав, любов, що видно було з кожного руху і з кожного сказаного слова» [7]. А. Ніковський також свідчив, що «трупа показала родинне життя Романа Возія так повно і правдиво, що можна навіть виправдати ту штучну зав'язку п'єси: адже драма в цій сім'ї наростає з більшою і більшою силою, ворожий настрій до кінця у Возія все збільшується, розпанахана удача жінки-міщанки все менше керується почуттям тактовності й терпимості та все більше псує молодого Натуса, і коли в такі напружені відносини увіходить хоч легкий дотик сторонньої волі, то все мусить піти надзвичайно швидким темпом до трагічного кінця» [62]. Ці слова мимоволі підтверджує Вс. Чаговець, на якого «Натусь» справив «гнітюче враження» [390].

Акторські роботи спектаклю також отримали суперечливі оцінки. М. Вороний вважав, що «вдячніші ролі і кращі позиції сценічної дії артисти досить добре використали, але власної енергії доложили мало» [97, с. 274]. А. Ніковському, навпаки, здалося, що актори грали «дружно, легко, жваво і щиро» [62]. Вони ніби зраділи, що отримали нагоду «показати себе в інтелігентних ролях, це ж так нечасто трапляється в українському театрі — і доклали усіх сил, аби справитись із завданням найкраще» [7].

На думку М. Вороного, чоловічі образи в цілому були, так би мовити, слабким місцем спектаклю. Так М. Петлішенко лише підкреслив «дефекти <...> трафаретної ролі» Мішеля, О. Корольчук «замазав характерні риси і не дав соковитої колоритності постаті Чуй-Чуєнка». Проте найбільше претензій театрознавець висунув до І. Мар'яненка, який «дав занадто анемічного Романа; у виконанні йому бракувало безпосередньої щирості і простоти» [97, с. 274–275]. Однак інші рецензенти засвідчили глибоку роботу актора над образом Романа, щоправда, по-справжньому переконливим він виглядав у сценах із дружиною та сином, де І. Мар'яненко демонстрував альтруїстичне бажання свого героя оборонити Натуса від впливу матері-міщанки навіть ціною власного щастя.

Не сподобалося М. Вороному виконання М. Малиш-Федорець ролі Дзижки — «нерівне, з пнями і колодами» [97, с. 274]. А от А. Ніковський свідчив, що актриса «відтворила такий чудесний, живий, рухливий і глибоко ліричний образ, що зробила Дзижку природним і необхідним учасником драми» [62].

Більш однастайними були думки критиків щодо образу дружини Возія Христі. М. Вороний відзначив вправність, з якою Л. Ліницька зорієнтувалася у незвичному амплуа, лише місцями збиваючись на тон «героїні» [97, с. 274]. В. Василько захопився «своєрідним “концертом родинного щастя”», який влаштувала Л. Ліницька — Христя на початку дії, відразу оприявнюючи ставлення до чоловіка. Вона буквально сипала словами, весь час підскакувала на місці, ніби емоції не давала їй стояти спокійно. Л. Ліницька — Христя верещала від люті, вимагаючи у чоловіка гроші, коли ж отримувала своє — «відбувався несподіваний перехід до улесливості» [67, с. 106]. Були й інші гостросатиричні епізоди, де актриса висміювала «пошлість і обивательство» своєї героїні: знайомство Христі з Чуй-Чуєнком, гра з гостями у піжмурки та сцена із затісним черевиком [Там само].

«Натусь» набув чималої популярності в українських постановників, хоча поступався двом попереднім «сімейним» драмам В. Винниченка. У ставленні критики до різних версій твору у східно- та західноукраїнських трупах простежується спільна тенденція: оцінка вистави цілком залежить від акторських робіт. Про це свідчить, наприклад, спектакль театру «Українська бесіда» 1923 р. Обійшовши стороною режисуру О. Загорова, О. Бабій спочатку зосереджується на короткому викладі сюжету: «З розмахом і темпераментом вирішує автор конфлікт поміж любов'ю до дитини і любов'ю до жінки і в жорстокий спосіб руйнує суспільну мораль, яка змушує почесного та шанованого вченого зберігати до смерті вірність ординарному “бацолові”, тому що закон і людська опінія не дозволяють йому забрати улюбленої дитини і порвати з жінкою взаємини, освячені церквою» [337, с. 73]. Основний же зміст рецензії складає опис того, як виконавці оприявнили описану вище колізію «Натуса». В. Блавацький насамперед акцентував роздвоєність почуттів, психічне напруження Романа Возія. О. Голіцинська «не грала,

а справді переживала» роль Дзижки, продемонструвавши «вроджений аристократизм жестів, міміки і поведінки» [337, с. 75].

М. Кедрін (І. Рудницький) також аналізував виключно акторський склад спектаклю. Як на нього, перевтілення М. Морської у безпросвітний міщанський тип Христини було повним [168]. Критик поцінував щирість виконання ролей другого плану: Петра Віталійовича — М. Крушельницьким, Марфи — О. Бенцалевою, Мішеля — П. Сорокою [Там само].

«Сімейною» проблематикою В. Винниченко продовжує цікавитися до від'їзду з України. 1914 р. з'являється драма «Пригвожденні», якій передував такий запис у «Щоденнику»: «Ідея написати річ про шлюб усе більш та більш опановує мною. Я все ж таки хочу вірити в те, що кожне явище має свої причини або, інакше, має зв'язок з іншими явищами. І от я хочу з маси прикладів шлюбу вивести яку-небудь закономірність, закономірність хоч для нещасливих шлюбів. Я вірю в деяку творчу будівничу спосібність розуму. А через те вірю в те, що він може іноді зруйнувати привичне й гниле» [90, с. 270].

Сюжетні лінії драми — це п'ять варіантів стосунків між чоловіком і жінкою. Своєрідним епіграфом їхнім характеристикам слугують слова головного героя — Родіона Лобковича, який, підсумовуючи власне «дослідження» родинного життя знайомих та друзів, каже: «...тільки дві пари й найшов щасливих, а сто двадцять три — ті пригвожені» [86, с. 411].

Перші приречені на «каторгу» шлюб — Тимофій Наумович та Устина Марківна, батьки Родіона. Нескінченні скандали, сцени ревнощів, взаємних докорів створюють враження, що такими ж були всі тридцять три роки їхнього подружнього життя. До того ж, хворий на нервовий розлад Лобкович-старший підозрює, що дружина зрадила його та збрехала, аби змусити виховувати нерідну дитину, і всіма правдами й неправдами намагається дізнатися, хто з дітей — байстрюк, адже він — єдиний убезпечений від спадкової недуги. Устина Марківна теж ненавидить чоловіка, бо той колись «купив її тіло», і з помсти чоловікові правди не відкриває.

Настасія та Євген ворогують через дитину, яка поступово стає розмінною монетою їхнього шлюбу. Жінка не йде, бо фінансово залежить від чоловіка, він же, усвідомлюючи, що вчиняє неправильно, тримаючи Настю з сином біля себе, виправдовується тим, що «змінити себе неможливо».

Олімпіада і Микола Голубець беруть шлюб з розрахунку, ніби здійснюють взаємовигідну оборудку: вона засиділася у дівках та мріє жити подалі від батьківських сварок, він — приват-доцент не першої молодості, ставши професорським зятем, зможе зробити кар'єру.

Ольга, надивившись на «пригвожdenних» удома, готова пристати на Вукулову пропозицію «вільного кохання».

У центрі п'єси знову любовний трикутник: Родіон та Гордий змагаються за любов Калерії. Гордий готовий заради неї кинути сім'ю, розірвати свій невдалий шлюб. Цей образ ніби списаний з Івана Стратоновича з «Брехні» — для Гордого так само всі засоби (тобто шантаж, погрози, обмова) годяться. Калерія, як і Наталя Павлівна, не засуджує Гордого, навпаки, вона мало не пишається його вчинками, скоєними заради неї.

Родіон «досліджує» подружнє життя рідних та знайомих з метою уникнути долі «пригвожdenних». Намагаючись водночас досягти рівноправ'я у стосунках та зберегти свободу, він пропонує Калерії «пробний» шлюб, під час якого вони зможуть переконатися у тривалості своїх почуттів та доцільності спільного життя.

Улюблений Винниченків парадокс цього разу полягає у тому, що Родіон — єдиний, хто, здається, знайшов розумний спосіб уникнути нещасного шлюбу, поза сумнівом, — з роду Лобковичів. Його розум все частіше навідують галюцинації та марення, і прояви спадкової хвороби з часом лише посиляться, загрожуючи психіці повним розладом. Родіон знаходить традиційний для героїв В. Винниченка вихід — випиває отруту.

Лобкович-молодший нагадує Освальда з ібсенівських «Примар». Вони обидва — жертви батьківських гріхів, заручники сімейної дисгармонії, ледь прикритої благопристойністю, нормами суспільної моралі. Складається враження, що суперечки Освальда з пастором Мендерсом, що свого часу викликали дискусії в європейському соціумі, український автор ніби запозичив для дискусій батька і сина Лобковичів. Обидва молоді герої бунтують проти ханжества і лицемірства, натомість, їхні старші опоненти вважають це зазіханням на моральні основи, руйнуванням традиційних норм людського співіснування.

Драмою «Пригвожdenні» В. Винниченко знову намагається зацікавити московських постановників, зокрібно К. Станіславського. Очільник МХТ нібито погоджується включити її у репертуар поточного сезону, однак, завчасно попереджає автора: інші акціонери можуть бути проти з огляду на смаки тогочасної публіки, яка не бажає бачити на сцені «нічого сильного, підносячого нерви» [90, с. 276–277]. Ще обережніше повівся В. Немирович-Данченко. «Злякав я Немировича ідеєю, — повіряє драматург щоденнику враження від їхньої розмови, — сказав, що Художній театр зробить велике діло, коли візьме під свою оборону справу перетворення людини й перебудови шлюбу. Після цих моїх слів він так виразно змінився в поведінці, що мені стало ясно, що сподіватись на успіх нема чого. Де ділись усі компліменти, які він казав мені, і бажання прийняти п'єсу під свою відповідальність. Пішов я з досадою і тяжким чуттям на глупоту людей, які замурувалися в якусь шкаралупу» [90, с. 277]. Мабуть, попервах обох керівників Художнього театру ввела в оману подібність «Пригвожdenних» до «ново-

драмівських» «сімейних» п'єс, дуже популярних у російському театрі на початку минулого століття. Проте ближче знайомство з текстом та авторів роз'яснення щодо задуму твору вкотре оприявнили радикалізм поглядів українського письменника.

Більше сміливості виявив К. Незлобін, якого нещодавній приклад «Брехні» переконав у тому, що московська публіка непогано сприймає Винниченкові п'єси. У вересні 1916 р. «Пригвожденних» винесли на суд глядача.

За рік однойменною виставою відкрився Український Національний театр — єдина культурницька ініціатива уряду УНР, очолюваного В. Винниченком, реалізована на практиці. Перше, що відзначили рецензенти у зв'язку із прем'єрним показом новоутвореного колективу, — це його спадковість щодо «новодрамівського» курсу театру М. Садовського. «П'єса трупі удалась, — стверджував оглядач «Нової ради». — І можна сказати це з полегшенням, бо досі наші українські трупи добре орудували переважно п'єсами з старого репертуару; що ж до репертуару Винниченка, Лесі Українки та інших авторів, то коло них рідко хто, крім трупи М. Садовського, відважувався заходжуватись» [14]. Водночас безпосередні оцінки спектаклю були зваженишими. Так Д. Антонович переконував, що «п'єса “Пригвожденні”, що виставлялася на російській сцені в Москві, Одесі, Тифлісі і інших містах в минулому сезоні, ледве чи підходить для п'єси, якою слід би одкривати сезон. Вона не належить до кращих творів нашого неперечно кращого драматурга В. Винниченка. П'єса тяжка, не з ясною будовою і часами не чужа мелодраматизму» [118]. Ще категоричнішим виявився кореспондент петроградського часопису «Театр и искусство»: «Я розумію, що керівництво театру хотіло висловити свою повагу до теперішнього прем'єра, але сам пан Винниченко такої поваги Українському Національному театрові не висловив. Інакше, через повагу до моменту і до тих ідеалів, про які йшлося в урочистих промовах на відкритті, він не повинен був допускати до показу свою п'єсу» [351].

Ставив «Пригвожденних» тодішній головний режисер УНТ М. Вороний. Д. Антонович зауважував щодо акторського ансамблю вистави: вона показала, «що український актор надто пам'ятає своє родство і нелегко відступає від мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару» [118]. Зрозуміло, насамперед театрознавець схвально оцінював тих виконавців, які уникнули вищезазначених недоліків: «Вільним від цього тону від початку до кінця zostався тільки заслужений актор української сцени Ф. Левицький, що повів свою роль старого слуги в м'яких, шляхетних реальних тонах. Зрештою, інколи виходив із мелодраматизму Мар'яненко (Родіон — М. Г.), і давала цікаві minuti Лучицька (Ольга — М. Г.). Але і для першого разу все ж трохи вражала деякими провінціалізмами. Гарну, видержану і солідну школу неперечно виявив

Сагатовський. Це два зовсім нових для Києва актора, які, здається, складають коштовне придбання» [Там само]. Інші рецензенти також відзначили Л. Ліницьку у ролі Настасії та М. Вороного — Євгенія Михайловича.

Шлюбна тема знайшла своєрідне продовження у п'єсі «Мохноноге» (1915). Цим досить дивним слівцем драматург водночас означив біологічну сутність людини та віджилі уявлення, забобони та анахронічні форми, що перешкоджають живому життю: «Воно живе в кожному з нас, живе раніше, ніж свідомість і воля. Раніше того, що зветься людським, добрим або злим. Коли у згоді з нашими бажаннями, цілим світоглядом — добре, коли противне — то вже зле. Тому воно багатолике, мінливе, невловиме. Ми завше в боротьбі з ним, хоч несвідомі цього. Але бувають інколи моменти, коли наша увага яскраво ставить питання про цю боротьбу» [90, с. 227].

Ймовірно, В. Винниченко побачив спосіб уникнути нещасливого шлюбу у подоланні «мохноногих» інстинктів, в облагородженні людської «біології». Таку проблему — самоорганізації особистості — досліджує персонаж п'єси Дмитро Бутенко. Проте, написавши книгу з цього важливого питання, він раптом усвідомлює, що сам не хоче здійснювати «програму», викладену там. До того ж, його дружина Тетяна — ідеалістка і максималістка, замість реалізовувати нежиттєві чоловікові «конструкти», кидається в обійми Якова. Суховій же обводить Тетяну круг пальця, руйнуючи її ілюзії та надії. Щоправда, цього разу обидва герої уникають смерті: коли всі маски зірвано, обман викрито, Тетяна і Дмитро залишаються разом переживати душевні поразки. Останні слова Тетяни: «Ніяких мохноногих! Будемо разом боротися...», — звучать досить обнадійливо [87, с. 66].

«Мохноноге» серед інших «сімейних» драм В. Винниченка — найменш змістовна річ. По-перше, у сюжеті надто багато штучних поворотів, по-друге, характери, сказати б, не тримають форму, по-третє, замість глибокої психології п'єсу сповнюють банальні мелодраматичні та поверхово символістичні ефекти.

Ось чому публіка у московському Драматичному театрі Суходольських зустріла «Мохноноге» з іронією та сарказмом. В. Винниченко, здається, був до цього готовий: за тиждень до прем'єри він відправив листа постановнику Ю. Озаровському, де відмовлявся бути присутнім на репетиціях, соромлячись п'єси, яку назвав «бліденькою, сіренькою, нікчемною» річчю [90, с. 231]. Далі 18 січня 1917 р. з'явився такий запис у щоденнику: «Коли свята творчість даватиме й надалі такі приємні переживання, які я маю тепер, то доведеться, мабуть, вибирати якусь іншу професію. За кілька днів вистава “Мохноногого”. Та п'єса, якою я місяців чотири тому був задоволений, тепер викликає таку огиду й сором за неї, що не знаю, що робити? Страшенно дивно, як я міг так різно цінити її? Що я в ній знаходив доброго?» [90, с. 249]. Провал московської

вистави налаштовує В. Винниченка на «постанову покинути в писаннях “поучення”» [90, с. 231].

Комедія «Панна Мара» (1917) зайвий раз підтвердила, що до своєї «постанови» В. Винниченко ставився серйозно. А її успішне втілення на кону Українського Національного театру буквально одразу після оприлюднення (прем'єра — 5 грудня 1917 р.) доводить, що українські публіка та критика також дещо втомилися від авторових «поучень» і чекали від нього, натомість, не обтяжливих сюжетів та легкої критики суспільних недоліків та людських вад.

Все це демонструвала комедія «Повстання Мари» (перша назва п'єси), що й зазначив Д. Антонович, рецензуючи спектакль УНТ: «П'єса, написана в легких комедійних тонах, навіть по старому рецепту “з переодягненням”, без всяких проблем, питань і доказів, виконується легко і дивиться весело. П'єса виявляє, як і “Молода кров” того ж автора, насмішку над панськими, поміщицькими примхами, але не таку злу, як в “Молодій крові”; ця насмішка не підіймається до сатири, але вона зате і далеко легша, ізящніша, простіша і веселіша, ніж “Молода кров”. І коли автор мав на меті на тлі сучасних подій дати веселий жарт, то йому це вповні удалося» [119].

Театрознавець схвально відгукнувся про режисуру Г. Гаєвського: «В цілому видно вправну руку режисера, видержано комедійний темп і стиль виконання». Звернув він увагу на роботу В. Кричевського, який «спроектував <...> цікаву декорацію, середину клуні» для третьої дії та «зі смаком» оформив другу і четверту дії, «поборюючи обридливі зелені аркади <...> зробив гарні деталі сільського будівництва» [Там само].

Серед виконавців пальму першості Д. Антонович віддав І. Замичковському, який грав «рівно, як завше, витримано», створив «викінчений в усіх деталях» образ, попри те, що роль «примхувато хворобливого пана» критик вважав «не зовсім вдячною» [Там само]. А. Гаккебуш та Ф. Левицький інколи «давали прекрасні місця», але «часами комкали, і деякі місця у них пропадали». П. Коваленко, навпаки, запам'ятав лише «правдиве і переконливе» виконання А. Гаккебуш головної ролі [183, с. 117].

До І. Мар'яненка Д. Антонович переважно висував претензії: «Дві останні дії у нього пройшли живо і весело, друга і особливо перша пройшли важко, а фінальний діалог першої дії був найслабшим місцем цілої п'єси». Для Н. Горленко, С. Каргальського та О. Жулинського критик знайшов слова похвали за те, що «підтримували ансамбль», натомість, О. Полянська прогнівила рецензента саме через невміння контактувати з партнерами по виставі [119].

Спектакль УНТ був справді успішним, недарма після розподілу трупи він залишився у репертуарі Державного Драматичного театру, а 1919 р., коли з ним примусово злили Молодий театр, А. Курбас, згадував М. Вороний, «носився

з думкою» поставити Винниченкову «Панну Мару» «навіть у старих мізансценах режисера Гаєвського з Національного театру» [97, с. 299].

«Панна Мару» також ставили в Українському Незалежному театрі. Тут з невідомих причин п'єсу В. Винниченка зрозуміли як «сонячну картину з медових місяців революції на Україні» [329]. Мабуть, саме бажання відчувати «революційне» дихання завадило адекватно поглянути на традиційну комедію положень [213], як результат — розтягнута дія, уповільнений час, незрозумілий галицький «колорит», присутній в оформленні, акторському вбранні та мовленні, штучні ефекти та штампи у виконанні [239, с. 130].

УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА СЦЕНІЧНИЙ «НЕОРОМАНТИЗМ»

Серед творів української драматургії рубежу століть чимало таких, чий стиль відповідає європейському неоромантизму. Зокрема драматичні поеми Лесі Українки та Василя Пачовського, драми і етюди Спиридона Черкасенка та Олександра Олеса репрезентували процес приєднання української літератури до загальноєвропейської стильової тенденції, водночас конкретизуючи її власну ситуацію у просторі «нового мистецтва».

На авторитетну думку В. Агеєвої, відродження на початку ХХ ст. романтичної традиції української літератури було логічним наслідком загального національно-культурного піднесення. Неоромантичний культ «краси і сили», «уславлення діяльного, сильного героя-бунтаря, часто героя-надлюдини, піднесеної над сірою буденщиною, неприйняття старого рабського світу й віра у можливість становлення світу нового, побудованого за законами гармонії і краси, як ніколи, відповідали духові часу» [22, с. 13]. Проте ця ідеологія, сповідувана багатьма тогочасними українськими літераторами, жодним чином не стосувалася символізму — репрезентанта мистецької епохи модерну. Натомість, спостерігаємо її близькість до ідейно-естетичних принципів європейського і, особливо, російського неоромантизму.

С. Венгеров стверджував, що у зазначений період «неоромантизм» посів місце панівної стильової тенденції «нового» російського мистецтва, підпорядкувавши численні індивідуальні стилі та мистецькі явища, тим самим позбавивши реалізм його «верховенства» [70, с. 238]. Насамперед це означало заперечення реалістичного «побуту» та його заміну на зображальні принципи з «підвищеною мірою умовності» [Там само]. Навпаки, «нове мистецтво» встановило знак рівняння між істиною, етичними нормами і красою, при цьому, спростувавши уявлення про мистецтво як про пошук істини, характерне для 1860-х, та його тотожність із добром, як це розуміли у 1870-х.

Власне, ці ж ідеологічні новації відзначали й стильові трансформації української культури початку ХХ ст. Наприклад, ревний поборник модерністичного оновлення української поезії М. Вороний у промовистому вірші-програмі «Краса» ототожнював відданість ідеї Краси з любов'ю до Батьківщини: «Її я славлю і хвалю, і кожну її хвилину готов оддати я без жалю! Мій друже, я красу люблю — як рідну Україну!» [96, с. 185]. До того ж, мало не кожний драматичний твір українського неоромантизму ніби доводив історичну продуктивність відроджених принципів романтизму, таких, як пафос особистої волі, заперечення повсякденності, культ ірраціонального, тяжіння до фантастики тощо.

Однак «нове мистецтво» — це «складно структурована система», яку не варто розуміти як простий лінійний процес. Тут не лише періодично відбувалася зміна «центру» (з 1880-х до 1910-х символізм поступився місцем постсимволізму), а й постійно множилися різноманітні підсистеми [225, с. 318]. Натомість, «постсимволістське» десятиліття характеризував процес активного скасування меж як на самій території (між різними гілками символізму, між «новим мистецтвом» як «центром» і позасимволістськими «периферіями» неоромантизму), так і поза нею (між неоромантизмом та альтернативними художніми культурами, насамперед реалізмом). Його обумовив ряд причин: по-перше, історичні (революція 1905 р., що знову привернула увагу митців до суспільних проблем, до питань історії та сучасності), по-друге, естетичні (поступова експансія символізму до позасимволістської тематики і, навпаки, інтерес реалістів до символістських прийомів та способів побудови «художнього світу»), по-третє, феноменологічні (невідворотна зміна стильових домінант: попередня стає «класикою» і змушена відійти на культурну периферію, аби, відпочивши «під парою», передати найкращі здобутки непрямым спадкоємцям — так званим, «племінникам») [402, с. 219].

Окрім того, за цей час значно побільшало духовних орієнтирів російського символізму, відтепер у їхніх творах все частіше чуються вимоги оновлення, протест проти буржуазних суспільних форм, повага до осяяних віками культурних цінностей, скорбота за духовність і передчуття соціальних зсувів.

Внаслідок цього, «митці 1910-х, чия творчість так чи інакше співвіднесена із символізмом (а значить, і з «неоромантизмом»), абсолютно вільно наслідують різним (у тому числі і в минулому суперечливим, ворожим один одному) естетичним установкам та поетичним структурам — як усередині символізму і «неоромантизму», так і за їхніми межами» [225, с. 319–320].

* * *

Леся Українка залишила у спадок не тільки низку драматургічних творів, а й стильову генеалогію європейської драматургії другої половини ХІХ — початку ХХ ст., оприлюднену у серії статей 1899–1901 рр. Провідними стилями



Леся Українка

зазначеного періоду поетеса визнала реалізм, неоромантизм та натуралізм, найвиразнішою відмітністю їхньої ідеології вважаючи співвідношення у драмі «особистості» та «маси».

Генетичні риси «народної» драми — драми, що відображає боротьбу різних суспільних груп, — Леся Українка відшукала у давньогрецькій трагедії, середньовічних інтермедіях, драмах і хроніках В. Шекспіра, драматургії Ф. Шіллера та І. В. Гете. На її переконання, це п'єси, ґрунтовані на «поважній ідеї, часом бойовій тенденції, якійсь „злові дню“» [361, с. 214]. Водночас «народним п'єсам» їхніх наступників (зокрема Л. Анценґруберу, Г. Бару, О. Мірбо) бракувало «широти та глибини», їх відзначали «звуженість горизонту, відсутність конкретних суспільних ідеалів» [361, с. 191]. Невисокої думки поетеса була стосовно «старої викривальної драми» (французька «добре зроблена п'єса», твори Г. Ібсена, Б. Бьорнсона та їхніх спадкоємців і «неоригінальна» драма натуралізму, тобто інсценівки романів Е. Золя), де «особиста драма» героя переважала «суспільну», а «натовп» слугував хіба що «„п'єдесталом“ для героя» [361, с. 193].

Ось чому п'єси «північного велетня» нагадували поетесі «суд, в якому процедура ведеться лише для форми, адже всім наперед відомий присуд», або «діалогічні проповіді», що змушують їхнього читача «забути, що *діється* на сцені», і «зосередити увагу на тому, що там *говориться*». Визнаючи «величезний художній талант» Г. Ібсена, Леся Українка все ж констатувала, що попри «любів» до драматичної форми, норвезький автор «не міг до кінця визволитися від роману, філософського трактату або моралізуючої проповіді» [361, с. 211].

Між іншим, це, сказати б, «небале» ставлення до драматургічної форми заважало українській поетесі остаточно визначити стильовий напрям, до якого слід

було віднести п'єси Г. Ібсена. Їхня ідеологія здавалася їй близькою до реалізму, натомість, форма — до символізму, зрештою, Леся Українка визнала норвезького класика автором «символічно-реальної драми настрою», чие місце між натуралізмом п'єс Б. Бьорнсона та символізмом — М. Метерлінка [361, с. 209].

Справжнім родоначальником сучасної «суспільної драми» вона вважала вільного від «буржуазних тенденцій» і далекого від «натуралістичних викриттів» Г. Гауптмана — автора «Ткачів». Творча «свобода», якої досяг німецький драматург, допомогла йому, по-перше, зробити неповторним кожного персонажа п'єси, по-друге, дуже ретельно «опорядити деталі» сюжету, по-третє, героїзувати «натовп», переконавши, що його повсякденне життя — справді трагічне, а страждання — перевищують межу людського [361, с. 212].

Леся Українка повернеться до теми митецької «свободи» в іншій статті, присвяченій Г. Гауптману, конкретніше — аналізу його драми «Міхаель Крамер». На її думку, німецький драматург «менше за все <...> натураліст, хоча багатьом сценам і виразам в його драмах <...> позаздрив би сам Золя; реаліст він настільки, наскільки невідворотно буває ним будь-який істинний митець; печать декадентизму лежить на більшості його героїв; визвольний дух новоромантизму віє у всіх його творах без виключення» [360, с. 8].

Як на неї, цей «визвольний дух» — найперша ознака творів «нової школи» — «новоромантизму». Г. Гауптман посів місце його «глави» і творця сучасного драматургічного типу — «нового Чайльд-Гарольда», «який вже далеко відійшов від свого байронівського прототипу, але все-таки зберіг споріднені з ним риси» [360, с. 10]. Леся Українка назвала його «самотнім» і зауважила «перехідність» та «відсутність цілісності» як його визначальні риси: «Всі самотні Гауптмана <...> не можуть ні помститися, ні пробачити повністю, вони, як Манфред, марно шукають забуття <...> вони, як Чайльд-Гарольд і Дон-Жуан, саме тому самотні, що бажають надто тісної єдності, що надто ідеальні вимоги висувають до оточуючих, настільки ідеальні, що самі не змогли би задовольнити їм зі свого боку. Вони навіть усвідомлюють, наскільки їхні ідеали вище за них самих, і в цьому, мабуть, їхня головна мука, і все ж цим самим усвідомленням вони вищі за середні, врівноважені натури, тому що у цьому невдоволенні запорука кращого майбутнього. І знамення часу полягає у тому, що теперішній Чайльд-Гарольд не “виключна натура”, але звичайна людська особистість, яка починає усвідомлювати свою гідність і права» [360, с. 12–13].

Звернімо увагу, що Леся Українка, докладно аналізуючи типологію та генеалогію «новоромантичного» героя, водночас побіжно торкнулася проблеми «літературної техніки» автора «Міхаеля Крамера», зазначивши, що «ця драма абсолютно нова з точки зору задуму, фабули та виконання» [Там само]. Ніби передбачаючи запитання, що, ймовірно, виникнуть у колег по критичному цеху, вона

запропонувала перейнятися нею спеціалістам з театральної практики, у такий спосіб, на наш погляд, зайвий раз оприявнивши власне розуміння відмінностей, по-перше, між драмою як родом літератури і як текстом для вистави, по-друге, між інтересами літературознавців та діячів сцени.

Той факт, що Леся Українка, досліджуючи тогочасну європейську літературу, завжди трималася відповідних професійних рамок і не підміняла художні пріоритети соціальною значимістю конкретного твору, доводить зіставлення її відгуку на нову драму Г. Гауптмана з аналогічними дописами Петра Струве та Льва Троцького, надрукованими того ж 1901 р. (мабуть, всі троє послуговувалися перекладом «Міхаеля Крамера» у другому числі часопису «Жизнь»).

Для П. Струве, який тоді зрікся соціал-демократичних ідеалів заради лібералізму і став одним із засновників російської Конституційно-демократичної партії, п'єса Г. Гауптмана являла собою не так літературний твір, як зброю у боротьбі з «культурною буржуазністю» — «хворобою» європейською, а тепер і російською, де вона уражала «однаково вдоволених і невдоволених сучасністю». «Культурну буржуазність» характеризували ідеал «ситого шлунку» і культ «задоволення», що перетворився на «найвищу» ціль та «найвищу цінність», заповоливши собою «релігійну свідомість людини» [328, с. 14]. Лише двоє європейських митців, на думку П. Струве, переймалися цією проблемою: насамперед Ф. Ніцше, якому «немає рівних серед борців», та Г. Гауптман, в якого, щоправда, «значно менше сили і змісту, ніж у Ніцше». Власне, окрім як засіб боротьби з огидними явищами російського соціуму драма «Міхаель Крамер» Г. Гауптмана новоспеченого кадета не цікавила.

А. Троцький, який приєднався до російських марксистів тоді ж, коли П. Струве залишив їхні ряди, засланий до далекого Іркутську, використав п'єсу німецького драматурга як привід для полеміки з вчорашнім товаришем по РСДРП. Водночас його короткі характеристики гауптманівських персонажів співпадають з поглядом на них Лесі Українки. Щоправда, це не стосується Міхаеля Крамера — за А. Троцьким, нудного резонера, чиї проповіді не містять жодного нового слова, натомість, просякнуті тією «культурною буржуазністю», з якою закликав боротися П. Струве. Герой Г. Гауптмана — міщанин та обиватель, його стосунки з членами родини, ідеал «обов'язку» та культ «митця-відлюдника» здатні викликати хіба що іронію в істинного соціального прогресиста, його «самотність», про яку з натхненням писала Леся Українка, — це вияв слабкості, пасивності перед суспільними вадами, які Крамер зневажає, але не здатен опиратися їхній силі.

Зрозуміло, А. Троцький також готовий до бою з «культурною буржуазністю», от тільки на відміну від П. Струве не вважає корисними для боротьби «окремі спалахи ліричного протесту», що їх час від часу демонструє Міхаель Крамер. Тим паче, що справжній «символ віри» гауптманівського героя — мистецтво

як релігійний акт — виказує у ньому поборника ідеї «чистого мистецтва», приреченої, за Л. Троцьким, на «повне безпліддя». «Весь трагізм стану Крамерів в тому-то й полягає, — з притаманним його судженням ригоризмом твердить автор допису, — що, ставлячись із презирством до буржуазії, вони водночас мають підкорятися вимогам її ринку. Вульгарне безідейне міщанство опосередковано і прямо диктує їм свої смаки, і підлеглості міщанству їм не уникнути, адже історичні долі міцно прив'язали цих жреців «чистого мистецтва» до буржуазії мертвим зашморгом економічної залежності» [358].

На думку Л. Троцького, на цей «самообман» хворіє не лише герой, а й автор «Міхаеля Крамера»: якщо «Ткачі» — це «вражаюча картина капіталістичного накопичення 40-х років минулого століття, картина, що не втратила свого життєвого значення ще й для сьогодишнього дня», то остання п'єса — це розповідь про душевну драму митця, якого не зрозумів натовп, використана для оприлюднення сумнівної тези, що «справжній художник завжди буває відлюдником». Отже ідейний регрес Г. Гауптмана для автора статті очевидний, а «Міхаель Крамер» слугує найкращим підтвердженням його правоти [358].

З усього видно, що різниця ідеологічних пріоритетів жодним чином не позначилася на підході обох членів російського політичного андерграунду до мистецького твору — він однаково позначений граничним утилітаризмом та ригоризмом висновків. Утім, саме його невдовзі візьмуть на озброєння більшовики, перетворивши на провідний спосіб оцінок культурної спадщини та нового мистецтва.

Огляди новинок європейської та української літератури і проблемні статті з питань літературознавства, вміщені Лесею Українкою у горьківській «Жизни» на рубежі століть, дають підстави визнати неоромантизм тим стилем, який українська поетеса вважала найвідповіднішим сучасній проблематиці. Саме твори «новоромантизму», на її переконання, містять «поважні ідеї», насамперед ідею «вивільнення особистості»: «Новоромантизм <...> намагається вивільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, надати їй можливість знаходити подібних до неї або, якщо вона виключна і при цьому активна, дати їй шанс підняти інших до свого рівня, а не знижуватися до їхнього рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми». Лесею Українку, безумовно, тішить та обстава, що у творах нової суспільної драми — репрезентанта неромантичного стилю — «особистість, якою б вона не була і яку б скромну роль не грала, не стоїть вже <...> на рівні аксесуару, бутафорської речі або декоративного ефекту; як би не була вона зв'язана навколишніми умовами і залежна від інших особистостей, вона все таки наділена своїм власним характером і має інтерес сама по собі; їй не треба ні ходуль, ні магнієвого світла, щоби бути помітною; таким чином, знищується натовп як стихія, і на його місце стає суспільство, тобто союз самостійних особистостей» [361, с. 195].

У зв'язку із наведеним вище варто зазначити дві обставини. Леся Українка — єдина після І. Франка взялася досліджувати новітні стильові течії в європейському просторі, використовуючи власні висновки для створення типології україномовної літератури рубежу століть. Пояснення цього феномену просте: вона — єдиний, окрім І. Франка, справжній поліглот серед колег по цеху.

Вільне володіння кількома європейськими мовами та російською, безумовно, саме по собі заслуговує на велику повагу. Проте, на наше переконання, ще більше важить самостійність поглядів Лесі Українки, її намагання давати власні визначення, індивідуальні характеристики тенденціям, явищам та мистецьким артефактам, що належать тогочасній європейській художній культурі. Зокрема це стосується неоромантичного стилю.

Чергова зміна віх, що настала в європейській художній культурі у 1880-х, означувалася встановленням нових ідейно-художніх парадигм. Донедавна всевладні позитивізм у філософії, соціологізм у культурології та тандем реалізму та натуралізму в літературі та мистецтві поступилися місцем антисцієнтизму, різним суспільним паліативам на межі з асоціальністю та культові ірраціонального, неповсякденного, тяжінню до фантастичного та містичного. При цьому, новий концепт міфу, сформульований Р. Вагнером, фігуративний міфологізм та згущена символіка картин А. Бекліна, екзотика східних казок Р. Кіплінга, «двосвіт» поезії російського символізму «першої хвилі» виявляють не лише спільні, а й відмінні риси порівняно з «великим» стилем романтизму, часом навіть тотально заперечують його ідейно-художні набуток.

На початку доби модерну мало хто з критиків цікавиться генеалогією новітнього мистецтва. Куди простіше вичленити його певну превалюючу рису й відповідним чином «охрестити». Так з'явилося поняття «декадансу», яким визначали водночас часовий відтинок та художницький світогляд. Воно сподобалося майже всім, і це не дивно, адже есхатологічні мотиви занепаду справді об'єднували перших модерністів.

З кінця 1880-х до 1910-х званням «декадента» критика нагороджувала кожного модерного митця, який висловлював невдоволення тогочасною дійсністю та зневіру у суспільний прогрес. На початку минулого століття поодинокими виключеннями виглядають літературознавчі праці, присвячені російському неоромантизму — його практика дає підстави (зосібно С. Венгерову) розділити її на два типи: «декадентський» (тобто «модерністський») та «революційний» [70].

Леся Українка також вважає «новоромантичними» твори, в яких віє «дух вивільнення». «Декадентами» вона називає тих письменників, які наганяють на Європу «страх перед похмурою порожнечою, що погрожувала запанувати на місці зруйнованих вірувань і відкинутих суспільних звичок» [361, с. 166]. Звідси походить її скепсис щодо декадентської ідеї «чистого мистецтва», щодо творчос-

ті французьких «проклятих» поетів, поетів «краківської школи» та Г. Д'Анунціо. Проте звідси ж вона черпає надію, що «вигук», «сповнений світлої, нестримної радості та якогось щирого переконання», почутий нею від молодих польських поетів (зокрібно Є. Жулавського), «врятує» європейську літературу від «невід'язної галюцинації смерті, вічного руйнування, загибелі всіх світів» [361, с. 118].

Трохи згодом, полемізуючи з С. Єфремовим, Леся Українка несподівано захистить «декадентів» — митців, чия ідея походить «не з “кабачка”», а з серйозного ставлення до «теорії регресу», з переконання, що «світ неминуче йде на “вырождение”» [Там само]. Вона переконуватиме, що більшість модерністів (зокрібно ті ж «прокляті» поети) не байдужі до проблем соціуму та питань моралі, хоч і не захоплюються ними, і радить «антимодерністам, “духа не разумеющим”» (зокрібно С. Єфремову), не судити огульно тих, чия поезія впродовж кількох десятиліть справляє величезний вплив на світову літературу [361, с. 237].

Художня система, яку Леся Українка категорично заперечує, — це натуралізм. Їй не подобається звичка натуралістів «шукати фактичної правди і на ній все будувати», позбавлений «видумки» «фотографізм» їхніх творів, сповнених «страхами різними та ефектами», де немає «правди», а є «сама безпросвітня бридота» [361, с. 234].

Шкідливим Леся Українка вважає натуралізм у драмі, передовсім тому, що використання його принципів вимагає «неодмінно великого нагромадження матеріалу і копіткого вироблення деталей, особливо таких, які зовсім неможливо передати на сцені». Поетеса переконана, що «з усіх “людських документів” натуральної школи виявилось так само неможливим створити драму, як неможливо було б шляхом вирізки і наклейки скласти з фотографічних знімків картину. Істинний драматург може використовувати ці документи тільки так, як істинний художник фотографії, — він може лагодитися з ними, щоб допомогти своїй пам'яті, але не підкорятися їм» [361, с. 193]. Спробами такого характеру вона називає інсценізації романів Е. Золя, де особистість залишається «безнадійно підкореною натовпу, який керується законом необхідності і тими, хто краще за все вміє добути користь з цього закону, тобто знову ж таки натовпом у вигляді класу буржуазії» [361, с. 195]. Леся Українка протиставляє їм «Ткачів» Г. Гауптмана — «прямий зразок для більшості новітніх суспільних драм», де ткачі і ткалі «зберігають до кінця особливості своїх характерів і жодного разу не дивують нас яким-небудь несподіваним вчинком» [361, с. 193].

Натомість, ставлення Лесі Українки до реалізму навряд чи можна назвати однозначним. З одного боку, поетеса твердить, що кожний «істинний художник» — реаліст, з іншого, — що без «поривів *ins Blau*» [361, с. 182] він не здатен поставити «ярку, виразну картину перед очі читача» або досягти «щирості і одваги», малюючи «самий тип і ситуацію» [361, с. 38–39]. Таким чином, пристанемо

на думку українських літературознавців, що її «новоромантизм» — «це, по суті, реалізм нового типу, в якому правдиве відображення дійсності поєднується з ідеєю визволення народу і особистості, зі світлою вірою в майбутнє, з романтичною піднесеністю» [147, с. 30]. Цей висновок непрямо підтверджують оспорені Лесею Українкою спроби С. Єфремова жорстко ув'язати між собою суспільно-політичний та жанрово-стилістичний поступ. «Де він бачив “планомерность” в “чередовании направлений” — хіба люди ставили собі планом: оце у нас романтизм, а потім буде натуралізм, а потім новоромантизм і т. і.? *Es kam ja von selbst!* (Це вийшло само собою!), — дивувалася вона і категорично стверджувала, — реалізм і романтизм єднається в лиці одного автора на тисячі прикладів у *всіх* літературах, і се зовсім законне єднання» [361, с. 235].

Перша драматургічна спроба поетеси — драма «Блакитна троянда» (1896) — позначена прямою рецепцією європейської «нової драми». «Се драма не побутова, а психологічна», — акцентувала авторка свій задум, пояснюючи, що у п'єсі внутрішня дія переважає зовнішню і що основна увага скерована нею на духовне життя персонажів [362, 5, с. 239]. До того ж, власне подіям передую розгорнута вступна ремарка, що забарвлює їх відповідним чином, драма фактично позбавлена зав'язки (її замінили епізод розмови матері Ореста з тіткою Любові та наступна багатофігурна сцена, в якій беруть участь всі персонажі), вона розподілена на кілька планів, діалоги персонажів містять багато реплік, що мають подвійний сенс, у фабулу вмонтовані короткі епізоди, які дещо гальмують дію, але увиразнюють характер головної героїні.

Основний конфліктний мотив «Блакитної троянди» — спадкова хвороба, що перешкоджає «земному» кохання Любові та Ореста. Героїня відмовляється від близькості з коханим, налякана сімейною хворобою. Її страхи виявляються немарними — спадкове божевілля опановує розумом і волею Любові, довівши жінку до самогубства. «Закон причинності, спадок, виродження, — ось наші боги», — «здержано, але суворо» заявляє Гоцинська.

Цей мотив нагадує ібсенівських «Привидів» та гауптманівську «Перед сходом сонця»: зовнішня дія у «Блакитній троянді» так само підпорядкована внутрішній, діалоги рядують з короткими монологами, катастрофа (захворювання) передую власне дії, вона обумовлює теперішнє життя героїв, каталізує конфлікт та веде до розв'язки. У «Привидах» камергер Альвінг — це водночас людина і жахлива тінь, що нависла над життям Освальда, у драмі Лесі Українки блакитна троянда — це водночас символ платонічного кохання та образ хворої свідомості. Стосунки Лота та Єлени з драми Г. Гауптмана схожі на стосунки Любові та Ореста.

Створюючи «Блакитну троянду», Леся Українка скористалася не лише мотивами натуралістичної драми, а й технологіями «драми ідей»: фабулу рухає

пряме зіставлення поглядів героїні з опозиційними поглядами Милевського та Крицького.

Здається, Гощинську мала б об'єднувати з Крицьким спільна участь у роботі молодіжного марксистського гуртка. Проте Гощинська вже, мабуть, «перегоріла» ідеями гуртківців, тому її діалоги з колишнім товаришем нагадують суперечки, Любов закидає йому дріб'язковість, «мікроскопічність» їхньої діяльності, що звелася до організації численних лотерей та вечірок.

Стосунки Милевського з Санею — це реалізація його програми «бути самим собою», тобто жити, маючи усвідомлені мету та прагнення. Вони ніби протиставлені коханням Любові та Ореста, увиразнюючи песимістичну ідею драми: «непевним, химерним створінням» не судилося «бути щасливим самим» або «дати щастя іншому».

Щоправда, введення дискусійного прийому у сюжет, організований за законами психологічної драми, гальмує дію, знижує напругу конфлікту, розпорошує увагу глядача до персонажів.

Ці недоліки «Блакитної троянди» виявила прем'єрна вистава трупи М. Кропивницького 1899 р. (Гощинська — О. Ратмирова, Орест — П. Карпенко, лікар Проценко — М. Кропивницький). Рецензентська думка були одноставно негативною, при цьому, претензії насамперед висувалися до автора. Лесі Українці закидали неприродність поведінки головної героїні, погану вмотивованість фінального божевілья, яке здавалося критикам радше примхою авторки, ніж логічним результатом подій драми, надмірну увагу до образу Гощинської, ескізність інших персонажів (Орест, Проценко, Острожин, панночки) [37, с. 26–27].

Наступного разу «Блакитну троянду» втілили учні М. Старицької. Спектакль знову провалився, і знову винною вважали «не нову» і «слабку» п'єсу [37, с. 27]. Між тим, творча група доклала чимало зусиль, аби вийшла повноцінна вистава. Ставив драму досвідчений Г. Матковський, на роль Олімпіади запросили відому актрису Г. Борисоглібську. Н. Дорошенко, аби переконати глядача у хворобливому стані Любові Гощинської, консультувалася з професором-психіатром Сікорським. Однак спектакль, зібравши повну залу театру Крамського, «загалом не вдавсь» [182, с. 250].

Надалі ставлення до першого драматургічного досвіду Лесі Українки прямо залежало від історико-мистецького контексту. Приміром, Г. Хоткевич, який на початку минулого століття написав кілька натуралістичних драм, високо оцінював «Блакитну троянду», в його очах вона навіть переважала пізніші драматичні поеми: п'єса довела, що Леся Українка була «більшим поетом», малюючи «живе життя», ніж «в аскетичних обрисах своїх улюбленців жидів, єгиптян і всякої іншої допотопности <...> Там автор показує нам свої знання і читаність, тут — свою душу; там артизм на послугах у науки, а тут знання прислужують поезії» [380, с. 404].

У 1940-х, коли на радянській сцені, так би мовити, головував «поетичний театр», А. Гозенпуд, навпаки, віддавав пальму першості драматичним поемам початку ХХ ст., стверджуючи при цьому, що «Блакитна троянда» «являє собою більшою мірою п'єсу, позначену чужим впливом, ніж оригінальний твір» [104, с. 13].

Натомість, у 1960-і літературознавці зайняли нейтральну позицію: зосібно О. Бабишкін заявив, що «Блакитна троянда» — «перша драма виключно з життя інтелігенції», написана українською мовою (на відміну від двомовної п'єси М. Старицького «Талан»), могла істотно покращити репертуарну ситуацію українського театру, і ця перевага варта всіх формальних недоліків п'єси [37, с. 29].

Власне, найоб'єктивнішу оцінку своєму драматичному первістку дала Леся Українка: «Часами у мене з'являється якесь дуже скептичне і суворе ставлення до сеї драми, і мені здається тоді, що в ній більше промахів, ніж чого доброго. Дуже се гірка думка, а приходиться вона мені все частіше й частіше <...>», — писала вона матері 1909 р. [362, 5, с. 204]. Однак провини за невдачу, що спікала «Блакитну троянду», поетеса воліла розділити з тогочасним українським театром. Серед причин — і відмова М. Старицького поставити драму, призначивши на головну роль М. Старицьку, і незгода М. Заньковецької грати Гощинську у виставі трупи М. Кропивницького, і відсутність в Україні Theatre Libre («вільного театру») на кшталт паризького театру А. Антуана — театру, де розуміли «нову» драму [362, 5, с. 184].

Більше до сучасних сюжетів Леся Українка не зверталася, відтепер вона вміщувала у драматичну форму біблійні, античні, середньовічні та фантастичні історії. Однак тип драми, свідомо обраний поетесою, — «драма ідей» — завжди орієнтований на актуальні проблеми, ось чому конфлікт її «архаїчних» драматичних поем оприявнює зіткнення сучасних ідеалів. До того ж, технології, які використовувала Леся Українка для його викладу, — також з новітнього ряду. Це, по-перше, дискусійний прийом, по-друге, розкриття переважно ідеології, а не психології характеру. Леся Українка наполягала на самостійному значенні кожного персонажа в ідейному комплексі драматичного твору: «Кожна людина, яка б вона не була, є героєм для самого себе й частиною середовища відносно до інших і що тому тільки в особистій ліриці природним є той літературний засіб, який висовує на перший план одну особу, якимось ніби ізолюючи її від всіх останніх, а в решті родів літератури цей засіб фальшивий і безплідний, там всі особи повинні бути однаково «суверенні», хоч ролі їх можуть різнитися обсягом і якістю» [362, 12, с. 253].

Згадаймо, що рівні права персонажів драматичного твору обстоював А. Чехов, на прикладі власних п'єс зробивши цей принцип аксіоматичним для світової драматургії минулого століття. Зміна композиційних засад драми наштовхнула

структуралістів (зокрібно В. Проппа, Г. Греймаса, А. Юберсфельд) на створення нової типології зв'язків між драматичними характерами, що сприяло виникненню формул «актанту» та «актантної моделі».

Драматичні сцени, етюди та поеми Лесі Українки 1890–1900-х виявляють на-самперед індивідуальну позицію авторки щодо «вічних» питань, активно обговорюваних у тогочасних філософських та мистецьких колах. Тим не менше, у паралель вона працює над кількома більш камерними сюжетами, один з яких — це драматична поема «про скульптора серед пуритан», що врешті-решт отримала назву «У пущі» (1909) [362, 5, с. 532].

Трьохактна драма розказує про життя скульптора Ричарда Айрона у колонії переселенців-пуритан в американській глушині XVII ст. та про його пошуки місця, де «люди можуть вільні бути». Спочатку Леся Українка ніби припускає, що така місцина існує — пуританська громада кидає стару Європу — «країну неволі», «дім роботи» — і переїздить до незайманої американської пущі — землі обітованої. Таким чином, хронотоп драматичної п'єси — це антитеза двох вимірів: Старий світ (минуле) протиставлений Новому (сучасне).

Ричард Айрон також сподівається, що життя в Америці — це вільне співіснування рівноправних громадян. Він залишає Італію, де вчився мистецтву, наляканий долею «виборних талантів», чия «безсила врода» нагадає йому тепличні квіти, і приєднується до пуританської колонії, готовий віддати свій талант на оспівування «суворих, твердих, повних сили й моці» постатей її мешканців. Однак вже у першій дії Леся Українка дає зрозуміти, що життя колоністів насправді знаходиться у духовній неволі у пастора Годвінсона. Коли Ричард усвідомлює, що ті, кому він хотів прислужитися своїм мистецтвом, застигли у рабській покорі годвідсоновській проповіді, він робить перший крок до трагічного фіналу.

Відмовившись ліпити свічники для Годвінсона, рятуючись від натовпу, який готовий знищити скульптури та їхнього творця, Айрон переїздить до Род-Айленда, де попадає в іншу пастку — тамтешні мешканці пропонують йому ліпити горщики, а врятовані скульптури перетворити на манекени. Ричард знову опиняється у пущі байдужих людських душ, його прагнення «того, що вічне», знову наштовхується на нерозуміння оточуючих. Сюжет драматичної поеми згасає у фатальній розв'язці.

У першій та другій частинах поеми герой Лесі Українки попадає у ситуації, з яких немає виходу. Адже і вороже і байдуже ставлення до таланту — однаково згубні для нього. Впродовж всього письменницького життя поетеса переймалася через залежність творчого акту від поденної праці, символом якої вважала І. Франка. Вона зізнавалася метру, що згадувала його «корисну» працю, коли писала «свою драму про скульптора серед пуритан в диких пущах перших амери-

канських колоній» [361, с. 224]. Трагічний фінал драми унаочнює песимізм Лесі Українки щодо можливості узгодити між собою «користь» та «покликання». Як на неї, це глобальна проблема, тому не права Н. Кузякіна, переконуючи, що вона вважала її «радше власне українською, домашньою бідою» [193, с. 42–43]. Драматична поема «У пущі» вкотре доводить талант поетеси бачити «українське» у «світовому», у такий спосіб поєднувати мікро та макросвіти. Водночас Леся Українка усвідомлювала, що власне українські обставини творчого життя часом лише загострюють проблеми, аж ніяк не сприяючи їхньому вирішенню.

На початку драматичної поеми ми бачимо Ричарда у стані творчого пориву, але згодом він усвідомлює своє становище, а його думки та вчинки доводять, що скульптор змирився з ним. Голосом, сповненим емоцій, він описує Венецію, яка для нього — не реальне місто, але ідеальний простір для творчості, символ вічної краси та натхнення. Венеційська майстерня Ричарда, наповнена скульптурними шедеврами, це теж символ — творчої жаги, бажання їхнього автора змусити і камінь заговорити. Навіть пісня, яку тоді співає Айрон, барвіста й квітуча, контрастує з нудними псалмами пуритан, скрипучою та гугнявою промовкою Годвінсона.

У третьому акті Айрон забуває себе колишнього, його охоплює туга за минулим, що звучить у пісні про забутого коника. Перед його очима вже немає тих «взірців», що допомагали йому творити «прекрасне». З його вуст тепер линути не пісні, але балада про лицаря Ричарда, якого королева благала не вирушати у путь у темряві, забувши, що нічна глушина не лякає справжнього воїна. Проте для лицаря «нема у тьмі ні впину, ні дороги, нема й мети <...>». Спорожніла й майстерня скульптора — тепер тут самотньо стирчить єдина незакінчена статуя.

Леся Українка визначала жанр поеми як драму, натомість, «У пущі» має ознаки неотрагедії. Це перевага внутрішньої дії, субстанціальний конфлікт, ототожнення трагічної колізії з духовною кризою головного героя, яку спричинили недосконалість та дисгармонія світобудови, що їх понадсилу здолати не лише індивідууму, а й масі. Відтак фатальне закінчення тут обумовлене понадособистісною (природний катаклізм або хід історії) волею.

Першим до драматичної поеми «У пущі» (прем'єра — 19 серпня 1918 р.) звернувся Молодий театр. «Виставу <...> ми розглядали як наше творче самовизначення», — напише С. Бондарчук [230, с. 147]. Безумовно, насамперед це стосується самої авторки, адже Л. Курбас завжди бачив її твори як основу «наскрізь художньо нового і класичного репертуару» для «зразкового українського театру» [230, с. 167].

С. Бондарчук наголошував на співзвучності проблематики драматичної поеми Лесі Українки і «буремного дволіття» революції, бачив аналогії між «суперечностями в ідеології пуритан» та «темнотою різних прошарків українського народу,

збаламучених псевдореволюційними гаслами». Але Л. Курбас «вирішив розв’язати цю виставу як життєстверджуючу, реалістичну психологічну драму, не підносячи її до трагедійного звучання <...>» [230, с. 147–148]. Натомість, Г. Юра відзначав «суворі барви, відповідні образному ладові твору, зображеній у ньому епосі», в яких режисер «розв’язував постановку» [230, с. 171].

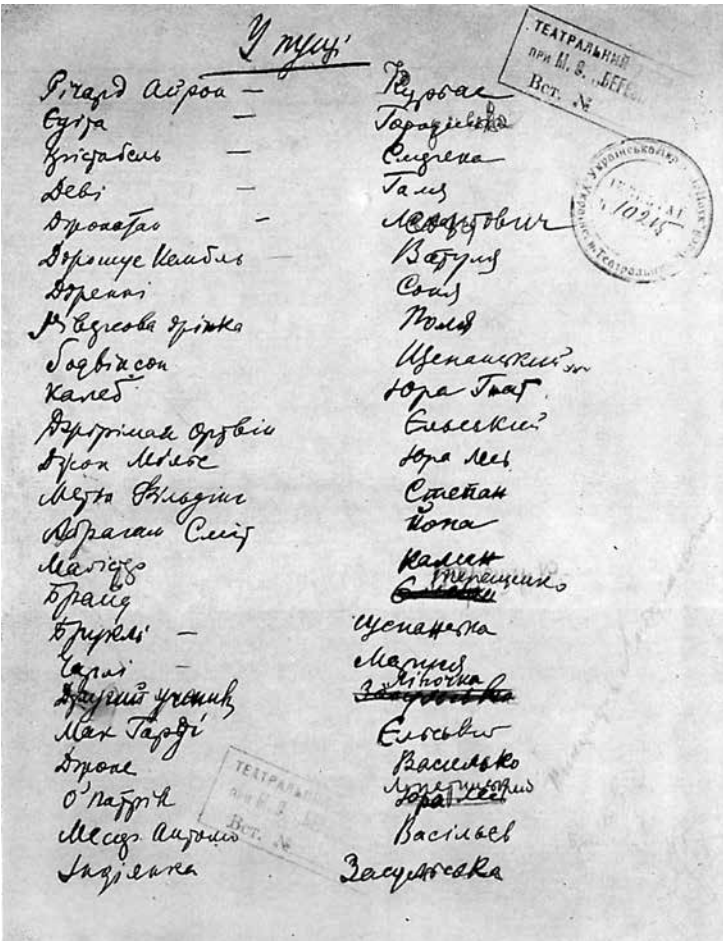
Зважаючи на спогади учасників спектаклю, можна припустити, що основна увага постановника скеровувалася на створення глибоко індивідуальних виразних характерів. Ось чому «досить традиційно були здійснені масові сцени переслідування пуританами Річарда» [230, с. 172], що їх, на вимогу Л. Курбаса, актори вели «стримано, на внутрішній сили й напруженні» [230, с. 149].

П. Самійленко, яка грала у виставі майже безсловесну роль дружини Ріверса, згадувала, що головним завданням виконавця був пошук фізичних та психологічних мотивацій персонажа [230, с. 194]. Таким чином, під час праці над поемою Лесі Українки «молодотеатрівці» вправлялися у прийомах збудження і контролювання акторської фантазії. С. Бондарчук свідчив, що «зовнішній малюнок образів, поведінку й вчинки дійових осіб у виставі “У пущі” Курбас, як звичайно, вимагав базувати на розкритті думок, смислового завдання, дійової мети даного персонажа» [230, с. 149].

У результаті «гра акторів — самого Курбаса в ролі скульптора Річарда Айрона, С. Семдора у ролі проповідника Годвінсона, С. Мануйлович (Джоанна), Г. Прохоренко (Деві), П. Самійленко (Реверсова жінка), Г. Юри (Каліб Педдінгтон) та інших відзначалась сценічною простотою, емоційною наснаженістю» [230, с. 171–172]. Схожим враженням ділився рецензент одеської газети «Вільне життя»: «Фігура Річарда Айрона — скульптора — досить яскраво передана д. Л. Курбасом. Трагедія душі, незрозумілої у своїх стремліннях до височин мистецтва; вороже відношення суворих пуритан, запліснівших в своїх світоглядах до чужого їх душам мистецтва; врешті загибель чулої душі, духовна смерть артиста, котрий створив “мертворожденний” твір, — все це з дійсним артистичним натхненням передано Курбасом» [281].

Учасникам та публіці спектаклю запам’ятався його фінал, де торжествувала перемога «прогресивного над реакційним, життя — над смертю, сили духу митця — над розпадом» [230, с. 148]. Аби досягти цієї мети, Л. Курбас зняв два останні рядки фінального монологу свого героя. Відтепер текст дисонував з темою фатального кінця, що звучала у «Реквіємі». Айрон Курбаса — витончений естет, інтелігент і лірик — гинув, як гине будь-який талант, зіткнувшись із бездушним суспільством, жорстокою юрбою та безпощадною повсякденністю. Однак він вмирав, «мужньо чекаючи неминучого» [230, с. 194].

Н. Кузякіна вважала, що цей фінал «забарвлював» романтичну драму Лесі Українки «емоціями революційного часу» [194, с. 20]. Можливо, Л. Курбас хо-



Розподіл ролей у виставі «У пущі» Лесі Українки. Автограф Леся Курбаса

тів пом’якшити песимізм поетеси, надавши завершальним акордам мажорнішого звучання. Водночас пристрасна кода ніби відміняла стриманість, недостатню емоційність попередніх епізодів, додавала романтизму у загалом реалістичну «дійсність» вистави.

Далі Леся Українка повертається до проблеми, якої вже торкалася у драматичній поемі «Кассандра». Зрада себе — свого покликання, що розуміється як доля, — у «Боярині» (1910) осмислена у національному масштабі. Вперше поетеса присвятила драматичний твір подіям української історії, обравши з них добу Руїни — чи не найтрагічнішу її сторінку — суперечливу та драматичну.

Зусиллями Олени Пчілки «Бояриня» вийде друком 1914 р. і доведе, що позиція авторки у національному питанні залишалася незмінною: перебування України у складі Російської імперії вона вважала лихом, причиною більшості національних проблем, «прокляттям неволі», що стало «спадщиною в історичному організмі народу» [199, 3, с. 128]. Леся Українка не тільки підтвердила деструктивний характер української історії XVII ст. (як це вже зробили зокібно М. Костомаров, Л. Старицька-Черняхівська, В. Пачовський), але з'ясувала її «сенс для українського характеру в цілому» [138, с. 17].

Принципи композиції «Боярині» поетеса вже використовувала у «Руфіні і Прісциллі» (1910): історичні події знову залишилися за лаштунками дії, натомість, у фокус попало родинне життя Оксани і Степана. Збереглися також умови конфлікту: кохання та подружнє життя руйнуються через ідейні розбіжності чоловіка і жінки, через їхнє ставлення до опозиційних категорій «свободи» та «неволі».

Відповідно до форми «драми ідей» Леся Українка висуває на перший план ментальну невідповідність одне одному головних героїв твору: Степан — українець, байдужий до національної ідентичності, навіть більше — за конкретних обставин вона його обтяжує. Можливо, не з великою охотою, але він приймає московський образ життя, іншомовну культуру, втрачаючи при цьому зв'язок із співвітчизниками.

Оксана вважає себе україркою, бо це відчуття тотожне свободі, почуттю власної гідності та честі. Леся Українка малює ще один образ сильної жінки, Оксана наділена глибоким розумом і пристрастю, ідеї, які вона висловлює, не менш значимі, ніж великоруські, що їх пропагує Степан.

Безумовно, зіставлення суспільної та родинної ситуації української та російської жінки, яке пронизує сюжет «Боярині», відсилає до феміністичних настроїв в українському суспільстві початку XX ст. Проте, слід зазначити, що для Лесі Українки «проблеми статі» не обмежувалися прагненням суспільного рівноправ'я жінки з чоловіком, а питання жіночої дискримінації у родині вона навіть не обговорювала. Ось чому поетеса, приміром, не погоджувалася з А. Кримським, який побачив дещо спільне у «біографіях» Оксани та її авторки. Леся Українка зауважувала, що «життя давало більше *натяків*» на драму героїні і що у цьому випадку «більше, ніж де, приходяться слова Сент Бева: “драма це доречне перебільшення”» [361, с. 281].

Власне, на самому початку XX ст. феміністична ідея як така, на переконання Лесі Українки, вже «не вимагала теоретичних доказів» [361, с. 129]. Куди складніше, вважала вона, домогтися того, щоб шанобливе ставлення до жіночої індивідуальності вкоренилося у суспільну свідомість. До того ж, її скептицизм стосовно фемінізму пояснюється її переконанням (тут вона солідарна

з І. Франком), що «жіноче питання» не можна вирішити окремо від інших суспільних проблем. Звідси походило її невдоволення протилежною позицією зокрема Товариства Руських жінок на Буковині, з яким деякий час співпрацювала О. Кобилянська, та українських народників. М. Шкандрій має рацію, припускаючи, що «Бояриня» — це аргумент у феміністичній та антинародницькій критиці Лесі Українки [401, с. 314].

Переконання, що драма має право на «перебільшення» життєвої реальності, дало авторці «Боярині» можливість підняти конфлікт поеми до екзистенційного рівня, де сенс буття Оксани визначає прагнення до найсакральнішого — свободи. Цього разу сильна жіноча особистість як ніколи раніше уособлює саме українську ментальність — гуманістичну, вільну, духовно зрілу. Так, долаючи численні перешкоди, Оксана гине, але її фізична смерть лякає менше, ніж духовна пасивність Степана. «Бояриня» — один із перших творів української літератури, де «пасивному, несміливому та вразливому» чоловіку протиставлена жінка, яка «має тверду, завзяту вдачу і ясний розум». Опозиція такого роду — «один з великих внесків Лесі Українки до літературної портретизації» [Там само].

Текст драматичної поеми пронизує інша антитеза — «рідного краю» і «чужини», створюючи соціально-національний контекст сюжету. Авторка знайшла водночас згущені та пластичні метафори для кожного з полюсів. Особисту свободу символізують квітка і птах, часто пов'язані з образом Оксани. «Холодний» пейзаж, похмуре небо Московії контрастують з ясным блакитним небом і родючою землею, зігрітою гарячим сонцем України.

Окрім того, Леся Українка максимально ущільнила зовнішню дію поеми, проте, динамізувала її внутрішній конфлікт, насатила його драматичними переживаннями. Вона ускладнила мовлення персонажів — воно поєднує особисте, інтимне та публіцистичне, лірика невимушено сусідує з полемікою, розмовна мова — з літературною. Ритмічно багате та індивідуалізоване мовлення стало засобом характеристизації персонажів.

Єдина звернена до української історії драматична поема поетеси доводить її проникливість, цього разу — стосовно долі, яка чекає на українську інтелігенцію у XX ст. М. Драй-Хмара зауважував, що поетеса показала, «з одного боку, ту активну українську інтелігенцію, яка всім єством своїм рвалася до боротьби за суверенітет української державності», з іншого, ту, «яка заради “панства великого, лакомства нещасного” зрадила українські традиції й, помосковившись, добровільно впряглася в чужинецьке ярмо» [138, с. 16].

«Бояриню» вперше втілили на кону театру М. Садовського 1920 р. Трупa тоді перебувала у Кам'янці-Подільському, рятуючись від революційної лихоманки, що охопила Київ. Післяпрем'єрні рецензії засвідчили суспільно-політичну актуальність твору Лесі Українки та вистави за ним. Так редакційна стаття газети

«Наш шлях» акцентувала схожість доби Руїни з початком ХХ ст. — часом активних державницьких змагань в Україні, який знову поставив руба питання національної пасивності та зрадництва, що їх ґрунтовно розробила поетеса та відтворила вистава театру М. Садовського [38, с. 142].

Спектакль мав успіх у публіки, серед якої знаходилися представники уряду УНР та вояки української армії, очолювані С. Петлюрою. М. Грінченко переказував, що глядачі з півгодини аплодували творчій групі, дякуючи за «блискучий спектакль», що перегортив сторінки рідного народу, рідної історії [38, с. 143].

Єдина, хто згадуватиме про виставу пізніше, це Н. Горленко — виконавиця ролі Оксани (грала у чергу з Л. Івановою). Актриса зазначала, що роль принесла їй справжній артистичний успіх і допомогла сформуватися як професійній актрисі [38, с. 141].

Майже не залишилося відомостей про львівську версію «Боярині» (1920). За словами Г. Лужницького, це «була велика мистецька подія для членів нашого театру, а також для українського громадянства у Львові» [204, с. 260].

У листі до А. Кримського Леся Українка зізнавалася, що дуже любить казки і може їх видумувати мільйонами [361, с. 282]. Проте її єдина завершена драма з елементами казки — це інспірована споминами дитинства та образами українського фольклору поема «Лісова пісня» (1911), названа нею «драмою-феєрією на честь волинських лісів» [361, с. 283].

Поетеса населила істотами, породженими у сиву давнину фантазією українського народу, вигадане нею лісове царство. Однак вона не лише вибрала з багатьох української демонології її найзнаковіших «мешканців» (русалок і мавок, що уособлюють жіноче «єство» природи, духів вогню (Перелесник), води (Водяник) і тверді (Той, що в скелі сидить), Лісовика — повноправного володаря лісового царства), а й наділила кожного особливим, неповторним характером.

До речі, антропоморфність фантастичного світу характеризує не лише драматичну поему Лесі Українки, а й «Русалку» О. Пушкіна, «Снігуроньку» О. Островського, «Балладину» та «Лиллу Венеду» Ю. Словацького, «Потоплений дзвін» та «Ганнеле» Г. Гауптмана, «Синього птаха» М. Метерлінка, «Зачароване коло» Л. Риделя, «Лісові таїни» Є. Чирикова, «Золотого коня» Я. Райніса, «Над Дніпром» О. Олеся, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Ці мистецькі зразки поєднують міфопоетичне мислення їхніх авторів та розум і чуттєвість міфологічних постатей, що діють в їхніх сюжетах. До того ж, усі вони належать до романтичного канону.

На нашу думку, найістотніша відмінність «Лісової пісні» полягає у відчутному гендерному спрямуванні ідеології поеми. «А історію Мавки може тільки жінка написати», — стверджувала поетеса у листі до матері [361, с. 284]. На цю ж думку наштовхують численні зіставлення драматичної поеми Лесі Українки з драмою-

феєрією Г. Гауптмана «Потоплений дзвін», чиї автори одностайно заявляли, що ««Лісова пісня» — трагедія Мавки, «Затоплений дзвін» — трагедія майстра Гайнріха» [164, с. 149].

Відповідність формотворчої системи «Лісової пісні» романтизму не витримала перевірки часом. У 1920-х у цьому питанні переважала думка «неокласиків», що «стара романтична нота» звучить у багатьох рядках поеми [150, с. 388–389] і що авторка попала під вплив «модних» течій початку ХХ ст. — символізму та неоромантизму [164, с. 149].

В якості найвагомішого аргументу на користь цього твердження використовувалося трактування у «Лісовій пісні» традиційної для романтичних казок-феєрій опозиції природне/людське. «Неокласики» наполягали на тому, що Леся Українка максимально зблизила обидва «полюси» відповідно до романтичної концепції «живої природи». Так В. Петров (Домонтович) зауважував, що «Лісова пісня» — це «історія “лісовички”, що обертається в “Психею”, спроба символістичного відтворення міту про природу, що, перебуваючи в становищі одриву, перемагає цей одрив і повертається до первісної єдності людського й стихійного». Як на нього, спочатку Ф. Ніцше та Р. Вагнер узаконили думку, буцімто музична творчість здатна виявити «стихійну основу буття в її чистому вигляді», потім вона стала базовою для «символістичної неоромантичної естетики», згодом до переконання, що музика повертає людину до природи, приєдналася Леся Українка [164, с. 151]. Близьким було переконання А. Музички: він доводив, що для вияву цієї теми — провідної теми твору — поетеса сформувала новий стилістичний прийом, якому літературознавець дав назву «натуралістичний імпресіонізм» [237, с. 84–103].

У наш час зосібно В. Агеєва вважає, що у «Лісовій пісні» можна помітити «утвердження багатьох принципів романтичної віри і водночас — пародію на романтизм» [164, с. 13]. Інші дослідники висловлюються менш категорично, хоча й вони не заперечують полемічне ставлення поетеси до романтичної традиції. Так Н. Кузякіна вважала час — екзистенційну категорію — субстанцією, що у поемі сполучає протилежності. Час — головний, абсолютний і повноправний «хазяїн» «Лісової пісні» [193, с. 149]. На нашу думку, часова вертикаль тут радше грає роль прийому, який виструнчує архітектоніку твору, де історія кохання Мавки до Лукаша злита з весняним пробудженням природи, багатством і повнотою її літнього цвітіння, осіннім в’яненням і зимовим спокоєм. До того ж, час у «Лісовій пісні» плине по різному у природі та у людському житті, увиразнюючи розбіжність між двома світами. Природний час — міфологічний, він не має ані початку, ані кінця, тут один цикл невідворотно змінює інший, і це суперечить конкретно-історичному часу людського життя. При цьому, безупинний коловорот природи позбавляє її почуттів, натомість, Мавка, усвідомивши, що життя — конечне, стає ближчою до людей, прагне їхнього кохання, що насправді триває лише мить.

За Т.Гундоровою, особливого значення у художній системі твору Леся Українка надала слову: перейнявшись його «ідеалізуючою і навіть трансцендентною місією», вона, згідно власної «новоромантичної теорії», поставила «на місце традиційної християнської місії Спасіння комунікативну словесну утопію» [114, с. 269]. Безумовно, слово у поемі наділене особливою силою, часом воно набуває сакрального значення. «Німого в лісі в нас нема нічого», — каже Мавка, закликаючи Лукаша почути голос лісу, зрозуміти мову його мешканців і у такий спосіб стати членом її родини. Сама вона, знайшовши вірне слово, творить диво — знімає чари Лісовика і повертає коханому людську подобу. Дядько Лев — єдиний серед людей, хто здатний порозумітися з лісовими істотами, з діда-прадіда знає заповітне: скажеш потрібне слово, й у лісовичку «може уступити душа така саміська, як і наша». Йому достатньо Мавчиної клятви «Змією-Царицею», аби повірити: у неї добре серце, що не приховує злих намірів.

При цьому, Леся Українка вірить не лише у позитивну, а й у негативну силу слова. Всі лісові істоти мають наймення і звать одне одного на ім'я, тільки Марище — Того, хто в скелі сидить — оминають словом, і той називає себе сам. Мавка погрожує занепасти Килину, щойно та ступить на лісові стежки, і Лукаш вірить їй на слово. Дядько Лев не поминає пропасницю, а Лукаш, повернувшись додому, боїться згадати вовкулаку, в чийй подобі нещодавно блукав лісом.

Проте обрана для «Лісової пісні» драматична форма зобов'язувала поетесу надати дії рівні права зі словом. Пригадаймо, ще на початку ХХ ст. Леся Українка переконалася, що увага до слова, але не до дії уподібнює драму трактату або проповіді. Тому її драма-феєрія має цікаву фабулу, і кожного з персонажів характеризують його вчинки. Передусім це стосується дійових осіб жіночої статі, адже у «Лісовій пісні» згідно гендерного спрямування твору жіноче начало головує над чоловічим — «слабка» стать і в побуті, і у «сердечних справах» виявляє більше свободи, рішучості, активніше відстоює свої права. У стосунках Русалки з Тим, що греблі рве, у забавках Мавки з Перелесником віє вільний дух, що, мабуть, активніше, ніж їхня зовнішність та кокетування, привертає увагу і збуджує бажання чоловіків. Між іншим, Мавка, звикла до нескutih обмеженнями почуттів, відповідним чином поводить з Лукашем: вона першою освідчується коханому, з власного бажання йде жити до його хати і змінює спосіб життя. Що вже казати про Килину: вона сама розпитує селян про Лукаша, при першій ліпшій нагоді зваблює хлопця, сама налагоджує стосунки з майбутньою свекрухою, розправляється з суперницею, руйнує споконвічний порядок співіснування лісу та села.

Так, Мавка — будує, допомагає, творить, Килина ж — руйнує, відбирає, бреше. Утім, у «Лісовій пісні» енергія творення хай і не переважає, але й не підкорюється енергії руйнації. На перший погляд здається, що Мавка програла Килині, адже віддала суперницю все, що мала. Але ж вона, як інші героїні драматичних

поем Лесі Українки, — «самотня», отже, «земному» існуванню Мавки заважають не сторонні сили, але її власна натура: нецілісність, «переходовість», максималізм — ось ті риси, що уривають життя її духу задовго до того, як сокира у руках Килини припиняє життя її тіла. Водночас прагнення ідеалу, віра у незборимість душевного пориву дарують Мавці безсмертя, повертають її душі свободу, силу і голос. На нашу думку, не так ніцшеанські «мотиви», як це, сказати б, антихристиянське трактування реінкарнації унаочнює модерністський світогляд Лесі Українки з його індивідуалістичною та інноваційною домінантами.

Автори наукових розвідок 1920-х підмітили у «Лісовій пісні» інше базове протиставлення — духовне/життєве. Так М.Драй-Хмара стверджував, що «в драмі-феєрії <...> змальовано трагедію високої душі, що заблудилась серед болота буденного життя» [138, с. 148]. В.Василенко вважав, що основний сенс твору полягає у розкритті трагедії Мавки, яка ««нисходить» до людей, пристосовується до них і цим завдає собі нещастя, губить себе» [61, с. 74]. М.Зеров називав «загубленими» і Мавку і Лукаша, у чиїх постатях Леся Українка показала «тих невдах, що зраджують самих себе, не слухаються свого хисту, своєї думки та здібностей і з власної стежки сходять на манівці, лишаючись невдоволеними, або сумовитими, живучи, “як одрізана гілка, що валяється долі”» [150, с. 391]. Щоправда, думка В.Петрова була дещо опозиційною: на його переконання, на відміну від Лукаша, який таки занепасти свою «співочу душу», Мавка «не зрадила ані на мить себе». Він вважав провідною у «Лісовій пісні» тему «огневого в коханні визволення від тіла, мелійного перетворення “плоті” в “душу”» [164, с. 156–157].

Очевидно, що ці трактування знову мають доводити «романтичний» характер драми-феєрії. Водночас той же В.Петров, стверджуючи, що ««Лісова пісня» усім своїм стилем, усією тематикою, усім змістом своїм належить до романтичної течії в мистецтві», мусив визнати, що Килина, ««лукава жінка», випадає в Лесі Українки з символічної ланки твору <...> більше в'яжеться з побутовими традиційними персонажами українського побутового фарсу й драми. Килину грає в “Лісовій пісні” артистка з тим же амплуа, що вибере для себе жіночу роль і в “Москалеві чарівнику”» [164, с. 165]. В.Агєєва вважає, що Лукашева історія також більш схожа не на романтичну, але на реалістично-побутову драму [164, с. 13]. На нашу думку, сюжетні лінії Лукаша та Килини сформовані за допомогою технологій «психологічного реалізму», традиційних для української драматургії другої половини ХІХ ст. Інша річ, що водночас Леся Українка полемізує з корифеями, насамперед з ідеологічних питань.

Один з прикладів — порушення Лесею Українкою (вперше після Т.Шевченка) традиції «ідеалізації народу як творця естетичних цінностей» [164, с. 16]. Справді, не людина, але міфологічна істота — Мавка — творить красу і шанує її, вийшовши з лісу, передає селянам дари природи, змушує все довкола буяти, квітнути,

плодитися. При цьому, Мавчине ставлення до краси — безкорисливе, вона ніяк не збагне тої філософії споживацтва, яку сповідують Лукашева матір та Килина.

Стара обурюється через нікчемність «квіток» та «співів» (для неї вони символізують неробство та злидні). «Йому квітки та співи в голові», — досадує мати на сина, всіляко вихваляючи працьовитість Килини. А та, байдужа до Лукашевого таланту, бачить у його вдачі зовсім інші чесноти і не розуміє лісовичку, яка, замість турбуватися про хліб насущний, переймається, щоб не замовк голос Лукашевої сопілки, аби коханий «дорівнявся» до свого таланту.

Інший — забарвлення іронією звичної для української драматургії теми шлюбу. «Шлюб, у трактуванні навіть і Лукаша, — це підлеглість і упослідженість молодій жінки; одружуються насамперед для того (це багато разів підкреслено у різних епізодах тексту), щоб розділити тягар щоденної праці», — зауважує В. Агеєва [164, с. 17]. Мавка, з одного боку, готова розділити з коханим важку селянську працю, з іншого, — намагається вивільнити з повсякденних турбот їхнє з Лукашем кохання. Вона, для якої весільні дзвони виспівують солов'ї, а щоб зрозуміти коханого, треба «пойняти пісні його сопілоньки», може жити, лише як велить душа, а не «старші».

Здається, саме час зіставити «Лісову пісню» Лесі Українки з «Потопленим дзвоном» Г. Гауптмана — письменника, чий «імпульс» (на відміну від «гоголівського», як вважала Олена Пчілка) відчувала поетеса під час роботи над драмою-феєрією. В обох творах інститут шлюбу протиставлений вільному коханню, обидва сюжети — це ніби справдження того застереження, що Мавка і Раутенделяйн чують від Лісовика і Водяника, коли висловлюють бажання піти з лісу та зійти з гори до людей. Проте німецький драматург та українська поетеса використали різні технологічні прийоми, насамперед, маючи стосунки у любовних трикутниках Мавка — Лукаш — Килина та Раутенделяйн — Гейнріх — Марта. У феєрії Г. Гауптмана він — традиційний, ролі тут розподілені від самого початку і не змінюються до кінця: чоловік має вибрати між двома способами життя, уособленими жінками, і врешті-решт відмовляється від мрії, бо не зміг встояти перед дитячими слізьми і переступити через людські прив'язаності [164, с. 13]. У драмі-феєрії Лесі Українки чоловік взагалі не вибирає, замість нього рішення приймають жінки. Мавка розуміє Лукаша краще, ніж він себе, більше за нього турбується про його талант. Отже у цьому випадку прийом інверсії застосований повніше і має більше значення, надаючи драматичній поемі психологічної глибини, а темі стосунків чоловіка і жінки — контекстуальності. До того ж, Гейнріх, так би мовити, — повноцінний романтичний герой, натомість, Лукашу це «звання», сказати б, не пасує, адже його вчинки не є рушійною силою фабули, і навіть розв'язка у «Лісовій пісні» риторична: хлопцеві вистачає «мудрості» лише для того, щоб відмовитися жити і заснути зимовим сном.

Вище зазначалося, що «Потоплений дзвін» — це трагедія Гейнріха, який поривається до недосягненого. «Лісова пісня» ж — це трагедія Мавки [Там само]. Проте одну драму-феєрію від іншої відрізняє не лише стать головного героя. Прийоми, за допомогою яких українська поетеса прописала головний жіночий образ «Лісової пісні», наводять зосібно В. Петрова на думку, що «в межах тих же самих стилістичних і сюжетних варіацій Лесь Українка образ Мавки розвинула в протилежність образу Раутенделяйн» [164, с. 164]. Так, Г. Гауптман вмістив образ Раутенделяйн у рамки романтизму, тому ельф у ній перемагає людину, її натурою керують магічні сили, що диктують їй свою волю. Натомість, образ лісової царівни створений з використанням прийомів «новоромантизму», що, нагадаємо, означав симбіоз романтизму та психологічного реалізму. Мавка, яка отримала людську душу, поводить, як звичайна закохана жінка, і хоч їй дорога «з царівни в служниці» [164, с. 163] нагадує шлях Раутенделяйн, він водночас так само свідомий, як шлях Гейнріха до творчого верхів'я.

В одному з листів до А. Кримського Лесь Українка висловила свій «символ віри», де співчуття поєдналося зі спокутуванням «безвинної вини», і зізналася, що ця її «релігія» ідеалізує «неволю» [362, 10, с. 162]. «Рабство почуттів» було єдиною формою рабства, яке поетеса визнавала, вважала милосердя та відданість найпершим обов'язком жінки і з притаманною їй тверезістю розуміла, що ці добровільні «ланцюги» жодним чином не сковують мінливі чоловічі почуття. Для Мавки Лукашева зрада означає смерть, але, повертаючи коханому людську подобу, вона сама вириває з мороку забуття до світла. Щоправда, на єдину коротку мить, щоби знову щезнути, пообіцявши йому воскреснути навесні у мелодіях сопілки.

Проте варто ще раз наголосити: доволі активно застосовуючи реалістичні драматургічні технології, Лесь Українка не наслідує «корифеїв» — у «Лісовій пісні» майже відсутній український побут, авторка не цікавиться народними звичаями, обрядами, строями. Якщо ж вона кидає погляд на них, то, здається, лише з метою спародіювати. Коли Мавка знімає з себе барвисте та пишне вбрання, вона враз перетворюється з лісової царівни на жебрачку. Або Килину — по-своєму красиву та привабливу молодицю, Лесь Українка описує так, що ми уявляємо мало не гротескову пародію на оцю «молодицю».

Звернімо також увагу, яким чином авторка радила використовувати волинські мелодії, що їх вона підібрала до музичного оформлення «Лісової пісні»: без «штучного аранжування», аби мелодії звучали просто — «як то звичайно буває при грі сільських музик» [164, с. 134].

Водночас «Лісова пісня» вражає багатством кольорової та звукової палітри. Дует Мавки та Лукаша ніби покладено на музику: пісня Лукаша пробуджує лісову царівну від сну, народжує їхнє кохання, з нею Мавка сумує, згадуючи їхні

щасливі дні, під музику вона знову засинає, вірячи, що мелодія кохання відродиться у нових піснях; музичність — це ніби найсвітліша сторона Лукашевої натури, граючи на сопілці, він може «своєю долею до себе дорівнятися».

«Лісову пісню» відзначає також ускладнена метрична побудова. Індивідуальність мовлення вже традиційно слугує провідним засобом вияву окремого характеру. Кожну дію починають та закінчують розгорнуті поетичні ремарки, які, за задумом Лесі Українки мають не тільки «служебне значення», а й «свій “стиль”» [361, с. 287].

Поетеса дуже непокоїлася, що М. Садовський, який збирався поставити «Лісову пісню» у себе в театрі, не врахує особливості драми-феєрії. Ці побоювання були немарними: очільник труп перш, ніж почати репетиції, звернувся до Лесі Українки з проханням надати йому можливість «переробити» твір. Вона не погодилася, щоб її «мрію» «збутафорили на сцені». Тоді М. Садовський відмовився від постановки «Лісової пісні» та звернувся до «Зачарованого кола» Л. Риделя [182, с. 252–257].

«Лісова пісня» вийшла на кін у жовтні 1918 р. — нею відкрив перший сезон щойноутворений Державний Драматичний театр. Схоже, поява драми-феєрії у репертуарі мала принципове значення для художнього керівника театру О. Загарова та його директора Б. Кржевецького. Останній в інтерв'ю часопису «Театральная жизнь» називав ім'я української поетеси серед тих авторів, чия творчість допоможе дистанціювати ДДТ від «рафінованого та набридлого національного “побуту” старої української сцени» [124].

«Лісова пісня» Лесі Українки у постановці О. Загарова та Б. Кржевецького справила неоднозначне враження на очевидців вистави. Зосібно І. Александровський переконував, що «українська сцена до цього часу ще не бачила такої ретельної підготовки», відзначаючи вдале оформлення М. Михайлова і відповідний музичний супровід дії Б. Яновського [159]. Між тим, поза увагою рецензента, як не дивно, залишилися акторські роботи вистави, де були зайняті провідні сили нової трупи: Мавка — Н. Дорошенко, Лукаш — М. Тінський, Килина — М. Махницька, Лісовик — І. Замичковський, дядько Лев — С. Паньківський, Той, що в скелі сидить — П. Коваленко, Той, що греблі рве — С. Каргальський, Перелесник — О. Александров, Куць — Г. Маринич, Русалка водяна — Л. Гаккебуш. Деякою мірою це непорозуміння пояснює Є. Кузьмін, який твердив, що «Лісова пісня» «йде тягуче, нудно, ніби докладено зусилля, щоб і п'єсу і глядача “угробити”. Декорації похмуро линючі, безбарвні. Розтикані справжні посохлі очеретини, шарудять як папір. З'являються русалки. Вони простоволосі і в гарних нічних сорочках» [191]. Лісові мешканці виглядали, як «дивні пани, одягнені у недоладне лахміття немовби з розгромленого інтендантського складу — чи то мішки, чи то брезенти», а Лукаш М. Тінського здавався «етнографічним типом» — та-

ким собі *pausan Ukrainien*, який здивував би «місцевих аборигенів» Марселя або Неаполя [Там само].

Пізніше актор ДДТ Є. Карпенко підтвердив ці враження критика: «І не було виставлено в цій п'єсі ні лісової пісні, ні тієї казки Полісся, якої так багато дала цьому творові Леся Українка, яку вона так ніжно, так казково і так просто вигаптувала на канві народного міту про лісовиків, про мавок, русалок, про фавнів». Лише під час «довших пауз», коли глядач вдивлявся у «дуже добрі» декорації вистави, «Лісова пісня» ставала більш схожою на казку [54, с. 143–144]. П. Коваленко згодом також гідно оцінив лише оформлення спектаклю, зазначивши, що тут «вперше на українській сцені застосовувалися об'ємні декорації: стовбури дерев, фактурені під кору, в підлозі були прорізані люки, замасковані очеретом, з яких з'являлися водяні істоти» [183, с. 130].

Ця, сказати б, очевидна перевага, кажучи сучасною мовою, сценографічних «достоїнств» спектаклю наводить на думку, що оформлення сцени, бутафорія, акторський постіж були тими елементами, що в очах деякого з рецензентів та учасників відповідали «феєричному» характеру драматичної поеми. Проте були й ті, кого, як от Є. Кузьміна, відповідні зусилля постановників не переконали, або, як у С. Бондарчука, викликали лише іронію: «Державний драматичний театр, утворивши бутафорське полісся в сухих лісах Мерінговської вулиці, копав яму Лесі Українці і всіма силами комариних плачів “тих, що в скелях сидять”, намагався загнати туди безсмертний дух великої “Лісової пісні”» [230, с. 65].

Половинчастий успіх «Лісової пісні» Д. Антонович пояснював тим, що «і Загаров, і Кржевецький мали свої смаки, викохані в літературних театрах Росії, і це значною мірою зумовило напрям нового драматичного театру. Він одразу став театром літературно-реалістичним, хоча й почав свою діяльність драмою-казкою Лесі Українки “Лісова пісня”, але в успішній зрештою постанові було підкреслено літературну гідність п'єси й не почувалося казки. П'єсу виконували в тонах надто реальних» [32, с. 85–86].

«Лісовою піснею» відкрився також Театр ім. Лесі Українки, фундований 1921 р. у Києві за ініціативи П. Тичини. Цей колектив мав ще менше матеріальних умов для повноцінного втілення драми-феєрії. Виставу оформили, як то кажуть, «на підборі» — з «умовними» декораціями (художник — К. Єлева) та «приблизним» вбранням персонажів. Довгі чорні коси Мавки зробили з конопель, Русалки польової — з льону [279, с. 23]. Режисуру Є. Коханенка також можна назвати «приблизною», не дарма пізніше зазначалася лише його «участь» у постановці «Лісової пісні». Водночас спектакль став тріумфом П. Няtko у ролі Мавки. Свідкам вистави одностайно сподобалася юна, вродлива лісова царівна. В. Поліщук відзначив щирість її переживань, М. Бажан — витонченість, якусь весінню ласкавість й променистість образу, створеного актрисою [279, с. 23, 25].

Не мала успіху наступна інсценізація «Лісової пісні» — на кону «Української бесіди» (1923). Пересічність, невиразність постановочного рішення Й. Стадника дали привід І. Рудницькому сумніватися щодо доцільності сценічного втілення драматичної поеми Лесі Українки, яка «вже не в силі зробити зі сцени того враження, якого домагається нинішній глядач». Щоправда, з подальшого перебігу рецензії важко зрозуміти, кого винуватив автор у провалі вистави: чи то «примітивну наївність почувань» та «глибіню символів, які є ясними навіть для учнів», «Лісової пісні», чи то керівництво театру, яке не надало постановникові можливості «розпоряджати ніякими світловими ефектами, без яких не можна подумати собі казки-феєрії» [170].

Водночас претензії критика до виконавського складу вистави були ідентичні висунутим свого часу до версії ДДТ. Людські істоти (Мавка — О. Голіцинська, Лукаш — М. Бенцаль, дядько Лев — Г. Березовський, Килина — Я. Барничева) не влаштовували «посередністю», міфологічні (Той, що в скелі сидить — В. Бурлака, Перелесник — В. Блавацький, Куць — О. Бенцалева, Лісовик — М. Крушельницький, Той, що греблі рве — Я. Ярема) — зайвою реалістичністю.

«Сміливий крок! Крім “Марії” Шевченка та кількох шедеврів його лірики, “Смерті Каїна”, “Похорону” та “Мойсея” Франка — в українській поезії ні одна річ на ці вершини не сходила», — цими словами М. Зеров оцінив драматичну поему Лесі Українки «Камінний господар» (1912) [150, с. 394]. Так, для тогочасної української літератури вона означала появу «власного, неперекладеного» варіанту всесвітньовідомої легенди про Дон Жуана, ще й тому оригінального, що «його написала жінка» [361, с. 289]. До того ж, поетеса вважала її «першою справжньою драмою з-під мого пера, об’єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери» [Там само]. Вона раділа, що стиль «Камінного господаря» зуміла «сконцентрувати <...> наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікості <...> уняти сюжет в короткі енергійні риси, дати йому щось “камінного”» [Там само].

Центральну ідею драми «Камінний господар» Леся Українка розуміла як «перемогу камінного, консервативного принципу, втіленого у Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки Донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем волі”» [361, с. 288]. Таким чином, вона не лише ставила власні акценти в одному з найрозповсюдженіших світових сюжетів (на це насамперед звертають увагу автори наукових інтерпретацій драматичної поеми), а й знайшла інший спосіб оприлюднити своє бачення «нової жінки», про яку писала у публіцистиці рубежу століть. Тому, на нашу думку, образ Донни Анни має значніше завдання, ніж встановити перемогу жіночого начала над чоловічим [193, с. 134–135]. Це — найдетальніше розроблений характер, чії риси, по-



Леся Українка «Камінний господар». Театр М. Садовського, 1914. Ескіз декорації першого акту

перше, увиразнюються впродовж усієї дії, по-друге, постійно віддзеркалюються в інших характерах. Окрім того, зауважимо, що поетеса відмовилася додавати щось «нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана» [361, с. 298], відтак, маємо підстави вважати, що Леся Українка писала «Камінного господаря» з метою приєднатися до тих авторів світової літератури, які у різних сюжетах та формах обговорювали зміну «жіночої» ситуації у «чоловічому» світі на рубежі століть.

Ледь не першим на «жіноче усталення теми» «Камінного господаря» звернув увагу Є. Ненадкевич, пояснюючи цю зміну авторової оптики культурницькими (зокрема літературними) реаліями «“доби інтенсивної жіночої емансипації”, в яку Леся Українка творила свою драму»: «Анна, що промовляє до нас голосами ібсено-гайтманових жінок (Гедда Габлер, Анна Мар), “українських Нор” — героїнь Кобилянської, має свій ідейний світ, “горду мрію”, і хоче повернути свого улюбленця у свою віру, примусити, щоб служив її ідеї» [136, с. 33]. В наш час, коли прямі феміністичні інспірації творчості Лесі Українки викликають радше заперечення, зосібно В. Агеєва надає конфлікту драматичної поеми узагальненішого звучання: «Основою драматичного конфлікту тут стає неспівпадіння жіночих і чоловічих цінностей, обов’язкова підлеглість одних — іншим» [136, с. 413].

Горда та егоїстична Донна Анна насамперед демонструє схильність до раціонального, вираженого обмірковування кожного кроку і послідовність у втіленні власних бажань. У першій картині (на кладовищі) вона кількома влучними словами визначає натуру майбутнього чоловіка («Ну, я ж тобі казала — він гора!»), зізнається Долорес, що знає, який зиск матиме від шлюбу з тим, хто шанує присягу і не поступається власними принципами. У другій (заручини у домі батьків Анни) остаточно переконає у тому, що врода, гострий розум і сильна вдача дають жінці перевагу і над особами своєї статі і над чоловіками. Донна Анна вислуховує компліменти молодих залицяльників, але не втрачає голови, не дозволяє молодикам заступати межу. Зрештою їй стає нудно, адже ця гра не гідна її.

Аж ось з'являється значно грізніший суперник, про чиї численні ігри з жінками, що мали фатальний кінець, вона знає. Донна Анна буквально кидається у двобій із Дон Жуаном, вщент руйнуючи його теорію волі без обов'язків, свободи від суспільних обмежень, моральних табу. Вона сміливо називає його бандитом, оголошує його минуле життя жалюгідним, сміється з його надуманих принципів, водночас перевіряючи, наскільки цей незрівняний знавець жіночої статі захопився нею. А той і справді захопився не на жарт, здає одну позицію за одною, залишивши собі тільки перстень Долорес — оберіг, що пов'язує його з минулим життям.

Потім Донні Анні доведеться втихомирювати гнів і ревності Командора, який побачив, що Дон Жуан стоїть навколішки перед його нареченою. Як не дивно, грізний лицар, навчений життєвим досвідом, вірить молоденькій красуні, коли вона пояснює йому, у чому полягає різниця між севільським та кастильським етикетом.

На самому початку дії ми бачимо «роздвоєну душу» Донни Анни, розуміємо, що ця раціоналістка має свою ахіллесову п'яту — давно мріє жити принцесою на високій горі та чекати на лицаря, який здолає всі перешкоди, аби піднятися до неї. Щоправда, біля тої гори «вбиваються і лицарі, і коні» і «кров червоними стрічками обвиває підгір'я», але досі жоден чоловік (включно із Доном Гонзаго) не підійшов на роль омріяного «лицаря». Можливо, «лицаря щасливого немає ніде на світі»... Проникливий розум Донни Анни сперечається зі «сліпим» почуттям, раціоналізм думки суперечить ірраціоналізмові серця.

Роз'ятрена душа героїні, мабуть, достойна співчуття, але, пам'ятаймо, «символ віри» Лесі Українки полягав у милосерді та «рабстві почуттів», отже, вона не змогла би виправдати егоїзм та властолюбство Донни Анни. Ось чому подружнє життя її героїні виявиться ще нуднішим, ніж та передбачала, позбавленим бодай натяку на романтику. «Орлине» верхів'я обернеться на сидіння у камінному «склепі», де немає «повітря» для вільного лету її думки і «води», щоб втамувати любовну «спрагу».

Ситуація ще більш ускладниться за крок до здійснення заповітної мрії Донни Анни. Щойно Дон Гонзаго зізнається дружині, що вирішив здобути корону і поруч на троні посадити свою «орлицю», як, отримавши з рук Долорес королівське та церковне прощення минулим гріхам, з'явиться коханець, аби покласти їй до ніг високий статус, майно і свободу. Анна розгубиться, вибираючи, чия пропозиція краща, а Лесья Українка не «вибачить» їй скнарого серця — змусить спостерігати за поєдинком Командора і Дон Жуана та стати мимовільною помічницею убивці. Своїм криком вона приверне увагу Дона Гонзаго, який цієї миті підставить спину під смертельний удар Дон Жуана.

Смерть Дона Гонзаго кладе край мрії Донни Анни, вона змушена приборкати пиху та гордість і чинити так, щоб відповідати ролі Командорової удови. Проте вже у наступному епізоді ми бачимо колишню Донну Анну — самовпевнену, переконану у своїй владі над людьми та обставинами. Залишившись без підтримки Командора, вона призначає Дон Жуана бути знаряддям досягнення її «орлиної» мети. Погрози рядують із ласками, обіцянки — зі спокусами, і ось плащ Командора лягає на плечі Дон Жуана — Донна Анна перемогла.

Психологічне багатство останнього епізоду драматичної поеми наштовхнули Є. Ненадкевича на аналогії з шекспіровим «Макбетом» [136, с. 30]. Проте, на нашу думку, стосунки Донни Анни та Дон Жуана в цілому нагадують стосунки подружжя Макбетів, а божевілля Донни Анни буквально калькує божевілля леді Макбет. Зауважимо ще один спільний момент обох трагедій: життя шекспірової героїні уривається, бо того захотів автор, так само й Донна Анна вмирає не через зовнішні обставини (божевілля Дон Жуана і поява статуї Командора) — поетеса своєю волею «вбиває» героїню у фіналі. Донна Анна ніби йде зі сцени, переконуючи глядача, що суто чоловічі справи — понадсилу навіть непересічній жінці.

Дон Жуан гине разом із Донною Анною, і ця подвійна смерть — єдине, що ріднить «Камінного господаря» Лесі Українки з іншими версіями легенди. Натомість, характер Дон Жуана, попри твердження поетеси, що «він, власне, повинен був таким бути, яким його звали собі уявляти більш-менш усі» [361, с. 298], майже невлостию, але очевидною відмітністю «бентежив» багатьох дослідників її творчості. Так О. Дейч, проаналізувавши генеалогію знаменитого іспанського героя, дійшов висновку, що «поетеса ніби злила в одне два образи (Дон Жуана Теноріо і Дон Жуана де Маран'я. — М. Г.), надавши старовинному сюжету нове, вповні сучасне філософсько-суспільне звучання» [123, с. 96]. Є. Ненадкевич, посилаючись на свідчення Л. Старицької-Черняхівської, доводив, що «концепція донжуанства» Лесі Українки пов'язана «з дискусією революційно-політичних груп тогочасної української інтелігенції: боротьба між ідеєю оволодіння державним апаратом і анархічним запереченням всякої державності» [136, с. 37].

М. Шкандрій переконує, що «інтерпретація Лесею Українкою легенди виявила-ся деміфологізацією традиційного образу Дон Жуана і критикою чоловічої влади та її реалій» [401, с. 316].

Існують також інтерпретації образу Дон Жуана, позбавлені соціологічних акцентів. Так П. Антокольський наголошував на полемічному ставленні української поетеси до традиції донжуанізму в цілому [31, с. 77]. О. Бабишкін «неповторність» цієї інтерпретації образу легендарного спокусника пояснював виключно тим, що «в центрі драми Лесі Українки став не дон Жуан, а донна Анна» [37, с. 274, 289]. В. Агеева вважає, що цього разу поетеса творила мало не канонічного романтичного героя, наголошуючи його лицарське служіння прекрасній Дамі, яке, щоправда, вже не вабить жінок з його оточення, змушуючи Дон Жуана позбутися зужитих ідеалів та передати урядування своїм життям в їхні руки [136, с. 424].

Безумовно, можливо, неусвідомлено, але авторка таки посприяла тому, щоб її Дон Жуана сприймали, так би мовити, окремо від його попередників — називаючи його «лицарем волі», вона взяла це визначення у лапки і тим перетворила на найуживаніший епітет до всесвітньо відомого образу. Саме «лицарем волі», який не боїться ні Бога ні диявола, який живе, не обмежуючи себе суспільними заборонами, моральними табу, узами, освяченими церквою, бачила Дон Жуана світова література впродовж трьох століть, при цьому, або засуджуючи, або виправдовуючи його образ життя і мислення. Зрештою, Лесея Українка не суперечила цій традиції, не міняла докорінно ідеологію образу, вона лише обґрунтувала ведену роль «легендарної» особистості. В інших версіях Дон Жуан спокутував провину за згублені жіночі долі (між іншим, Анна Ахматова вважала, що тема відплати є провідною у «Камінному гості» О. Пушкіна), у версії Лесі Українки не він, але Донна Анна має відповісти і за смерть Дона Гонзаго і за втрату Дон Жуаном свого «символу віри».

При першій зустрічі Анна, радше за все через заздрість до Долорес, спокушає її нареченого, при другій — закріплює свою перемогу, залишаючи Дон Жуана на самоті серед «уламків» його світу. На перший погляд здається дивним, що молоденька жінка швидко завела на манівці старшого роками і битого життям чоловіка. Але Лесея Українка досить прозоро натякає на те, що Дон Жуана обтяжує донедавна омріяний ідеал «волі» і він схиляється до переконання Донни Анни у тому, що справжня свобода неможлива без влади. Тому шлях, що ним прямує Дон Жуан у сюжеті «Камінного господаря», — це шлях зрадливця, який не лише брехав жінкам, відмовився від обіцянок одружитися з Долорес, а й зрікся себе самого. Приймаючи з рук Донни Анни плащ Командора, вкритий плямами крові вбитого ним Дона Гонзаго, він огортає ним тіло, але насправді сповиває душу і розум. «Де я? Мене нема... се він... камінний!» — останні слова Дон Жуана, за якими проглядає смерть.

Інші провідні персонажі «Камінного господаря» посилюють превалюючі мотиви дуету Донни Анни і Дон Жуана. Лесея Українка визнавала, що образ Командора «вийшов занадто схематичним», походив більше на символ, ніж на живу людину [361, с. 298]. Проте, відвівши Дону Гонзаго зовсім небагато місця, поетеса «дала йому якийсь логічне поведіння і справжнє *raison d'être* (розумна підстава) в драмі» [361, с. 299]. Командор уособлює консервативний світогляд, якому, як міг, чинив спротив Дон Жуан. Але (у цьому, власне, полягає парадокс «Камінного господаря») «камінні» принципи Дона Гонзаго здобувають перемогу над роздвоєною душею Донни Анни тому, що вона сама бажає піднятися на «гору високу». Схрестивши шпаги з Дон Жуаном, Командор захищає не принципи, але честь обманутого чоловіка, не знаючи, що незабаром супротивник успадкує його мету.

«Шкода мені теж, що я не вміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалася блідою супроти Донни Анни», — зізнавалася поетеса [361, с. 299]. Справді, єдина риса нареченої Дон Жуана, яку поетеса «передала <...> читачам», — це її «надлюдська екзальтація». Долорес — сказати б, народилася, аби бути мученицею, вона «все мусить гинути на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук» [Там само]. Проте цієї якості характеру не досить, аби переконливо умотивувати її вірність та жертвність [37, с. 294].

Мабуть, Долорес — це антипод Донни Анни: всі її вади, все «несимпатичне» в характері останньої обертається на переваги першої. Водночас «ніжно-уперта вдача» Долорес, перемагаючи «усталені форми», що не мають «влади над її вільною душею» [361, с. 299], призводить до рабства, щоправда, до «рабства почуттів» — тієї неволі, яку поетеса визнавала, наділивши не одну героїню (Прісцилла, Йоганна, Мавка, Евфрозіна) здатністю жертвувати собою заради коханого.

Однак цього разу поетеса усвідомлювала, що перевищила міру «надреального», формуючи образ Долорес, що її героїня виглядає надто «ідеальною». Можливо, епізоди, де жінка погоджується, аби Дон Жуан віддячив їй за отримання прощення, або намагається контролювати вчинки нареченого, зменшують цілісність її образу, але роблять його більш правдивим. Недарма ж Лесея Українка «який час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми» [361, с. 298]. У будь-якому разі фігура Долорес додає більшої напруги протистоянню жіночого та чоловічого начал, яке обумовлює конфлікт «Камінного господаря».

Остання закінчена драматична поема Лесі Українки свідчить про зрослу майстерність авторки. Передовсім це стосується композиційної стрункості «Камінного господаря». Є. Ненадкевич справедливо наголошував, що «епізодичні і службові персонажі <...> становлять відповідне суспільне тло, яке в різних контрастах і градаціях відтіняє героїв і створює побутово-кolorитну атмосферу навколо них. Всі

персонажі драми в цілому — від героїв до службових — щільно збиті в один композиційний гурт, в міцну організовану єдність: “людське суспільство” драми в найвищій мірі пов’язано перехресними лініями контрастів різного обсягу, ступенювання різних відтінків, всіякого їх сполучення і взаємодоповнення» [136, с. 38]. Фабула «змонтована» з шести картин, де лінії внутрішнього зв’язку зміцнюються завдяки енергії духовного двобою Донни Анни і Дон Жуана.

Намагаючись позбавити стилістику драматичної поеми «ліричної млявості та розволікlostі», Леся Українка таки приборкала ліричну стихію, а дещо квітистий стиль героїв «Камінного господаря» — це, мабуть, данина поважному віковій легенді про Дон Жуана. Є. Ненадкевич правий — у цілому мовлення «Камінного господаря» належить сучасному автору, відзначене «напруженим динамізмом і змістовною стислістю діалогу, відсутністю довгих монологів; насиченою орнаментованістю стилю; семантичною барвистістю; вигостреними, як стилет, дотепами, влучними репліками; витонченими афоризмами; добре заправленими і сценічно наголошеними сентенціями» [136, с. 38].

Безумовно, даниною традиції є подвійний фінал «Камінного господаря», адже поява статуї Командора — це ніби доповнення до основної дії, яка добігає кінця, коли гинуть обидва головні герої. Н. Кузякіна має рацію: таке закінчення є знаком тих внутрішніх змін, що змертвіли Дон Жуана [193, с. 137]. Антураж дії також покликаний стилізувати драматичну поему «під давнину».

Символічне за своєю природою мислення Лесі Українки уповні відбилося у «Камінному господарі». Текст драми, діалоги персонажів буквально пронизані словами-символами, широке їх застосування, «що розростається в образ-символ, допомогло поетесі відтворити настрій, атмосферу, в якій відбувається дія твору, і таким чином глибше розкрити провідну ідею драми» [37, с. 301]. Зрозуміло, найваріативнішою є тут символіка каменю і споріднених з ним понять — застигlosti, скелі, високої гори, могили, муру тощо. З ним пов’язана і символіка кольору, де переважають білі та чорні фарби. Мірою того, як образ «кришталевої гори» з дівочої мрії Донни Анни заміщує образ «камінної скелі» Командора, пропадає сонячне світло, що зігрівало навіть надгробки, кам’яніє, здається, саме повітря довкола героїв. Інший символ — вірність слову, обов’язку, меті — це обручка, яка неодноразово, у різних варіаціях виникає впродовж дії.

В паралель, а по суті — всупереч зазначеним мотивам Лесі Українка актуалізує у тексті «Камінного господаря» мотив маскараду, з притаманною йому сенсу рисою творення химерної «видимої» реальності. У такий спосіб поетеса поглиблює зміст зображених подій, ускладнює — дисгармонізує — стосунки між персонажами, акцентує їхній почасти брехливий характер, де красиві слова та поведінка, облагороджена правилами етикету, приховують недобрі наміри та егоїстичні бажання. Водночас Леся Українка використала здатність одного

з провідних культурницьких символів виявити сутність персонажа: маска «чорне доміно» вічно скорботної Долорес, «соняшник» (поєднання жовтого і чорного кольорів) «сонячної» донни Соль, вишукано-іронічний «мавританський стиль» Дон Жуана миттєво «викривають» їхніх носіїв, залишаючи, при цьому, простір для подальших полісеміологічних трактувань дійової особи, повертаючи гіпотетичного спостерігача маскарадного дійства до архаїчного, первісного сенсу поняття «лицедійство».

Умовність, театральна гра пронизують обидві масові сцени «Камінного господаря». У сцені заручин гості то беруть участь у дійстві, то мовчки слухають серенаду Дон Жуана і спостерігають, як Донна Анна танцює з лицарями. Запрошені удовою Командора родичі не лише куштують поминальну вечерю, а й стають свідками першого акту «вистави», де Донна Анна знімає жалобне вбрання та одягає вбрання нареченої Дон Жуана.

Філософський та естетичний хронотоп і культурні міфологеми часу дії драматичної поеми (епоха бароко) напрошуються на відповідні історико-культурні асоціації, екзистенційні, есхатологічні, реальні та ірреальні паралелі. Мабуть, поетеса відчувала по-своєму «лицедійний» характер сучасності та знайшла для нього у минулому адекватний історичний відтинок, де українська тема знову набула своєрідної поліфонії.

До того ж, стилістика «Камінного господаря» гармонічно поєднала «реальне» та «надреальне»: реалістична фабула, психологічно виразні та досить умотивовані характери, антураж дії, що відповідає історичній епосі, — живляться енергією сильних почуттів, максималізмом ідейного протистояння, високими прагненнями героїв твору. За дев’ять років до цього Леся Українка стверджувала: «Реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах і се зовсім законне єднання» [361, с. 235]. Полістилізм «Камінного господаря» — однієї з найдовершеніших новітніх драм в українській літературі початку ХХ ст. — доводив справедливість цієї тези.

М. Зеров вважав, що «Лісова пісня» і «Камінний господар» — найвища точка, якої сягнула українська драма: «В нашій літературі драматичній нема нічого сильнішого і навіть “сценічнішого”» [150, с. 386]. Цим твердженням літературознавець опонував не лише українським постановникам, серед яких поширювалася думка про «несценічність» драматургії Лесі Українки, а й глядачам «нового» театру, «зіпсованим» його, «так мовити б, кінематографічності» [Там само], тобто надлишковою візуальністю, що не вимагала від публіки вдумливої спостережливості при перегляді вистави.

Невдовзі після смерті Лесі Українки театральна спільнота обговорювала намір М. Садовського, вшановуючи пам’ять поетеси, поставити «Камінного господаря» у себе в театрі. Незабаром з’ясувалося, що ідея належала не очільникові

трупі, але М. Старицькій, сам же М. Садовський, навпаки, відмовлявся від вистави, мотивуючи це «браком коштів на оформлення та костюми» [211, с. 213].

Як відомо, кошти знайшли, і це дало можливість належним чином «спорядити» спектакль. Пошук меценатів, певне, виявився легкою справою, адже після першої ж спроби серед акторів трупи народилося бажання заснувати у Києві театр «на громадських засадах, залучивши до цієї справи різні кооперативні об'єднання та окремих грошовитих громадян-меценатів» [183, с. 90]. М. Старицька запросила на постановку відомого режисера російського театру Г. Матковського, а М. Садовський погодився зіграти роль Командора.

Згодом О. Дейч спробує пояснити вагання М. Садовського тим, що «романтико-філософська» драматична поема Лесі Українки принципово відрізнялася від драматургії з «народним українським колоритом» і «всіляким “побутовізмом”», традиційної для його театру [123, с. 96]. Важко погодитися з цією думкою, адже відгуки рецензентів доводять: у спектаклі вистачало «колориту» і «побуту», щоправда, вони належали іспанському середньовіччю, натові, «романтизм» складав одну з підвалин стилістики театру М. Садовського. Мабуть, точнішим був В. Василько, який зазначав, що труднощі, з якими стикнулася творча група, пояснювалися не незвичною формою драми Лесі Українки і не відмовою очільника трупи ставити її, але тим, що актори погано підготувалися до «відтворення саме такого середовища, таких характерів, таких переживань, які змалювала письменниця. Актори мали створити образи світової драматургії, які вимагали від них зовсім нової психотехніки, незвичної манери гри» [64, с. 85].

«Камінний господар» посів особливе місце у репертуарі театру М. Садовського і, зрештою, в історії національної сцени початку ХХ ст. «Такої вистави ще не бачив український театр, — стверджувала Л. Старицька-Черняхівська у післяпрем'єрній рецензії. — Чудові декорації, костюми і деталі, вірні до найменших дрібниць тої епохи, переносили глядача в далекий край. Коли ж завіса піднялася і глядачі побачили весь палаючий вікнами будинок іспанського гранда — ілюзія була повна. Під темним небом іспанської ночі горіло все вогнями, тремтіло потаємною жагою... З-за освітлених вікон плвли згуки іспанських танців, чувся сміх, жарти і дратуюче цокання кастаньєтів. Весела, безжурна юрба гостей збігала з сходів високої веранди, зникала в солодкій темряві садка, знов розпливалась перед очима, блискуча, мінлива, як легкий жарт. А на фоні цієї іспанської ночі відбувалася велика драма донни Анни, Дон-Жуана і Командора» [199, 3, с. 285]. В. Василько особливо «вдалим і цікавим за планіровкою» вважав оформлення другої дії — «внутрішній дворик з фонтаном посередині, а також печера над морем і кладовище у Мадриді» [64, с. 86–87]. Принцип, яким керувався І. Бурячок, полягав у максимальній натуралізації простору дії. Йому відповідала не лише



Лесь Українка «Камінний господар». Театр М. Садовського, 1914.

Дон Жуан — І. Мар'яненко

пишна декорація, костюми та бутафорія, а й велика масовка, в якій взяли участь учні М. Старицької з Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Щоправда, масові сцени спектаклю виявилися малоцікавими, «непотрібні паузи між виходами уповільнювали темпоритм», а недосвідчені студенти часом гомоніли так, що заглушали голоси провідних персонажів [64, с. 87].

Виставі не пощастило з персонажами другого плану, вони здавалися хіба що «правдивими і витриманими в дусі епохи» [64, с. 88]. Виконання провідних ролей було «шляхетним в тоні і глибоким в темпераменті» [199, 3, с. 286]. При цьому, майстерність і великий сценічний досвід М. Садовського зробили образ Командора центром вистави. «Коли згадати слова Лесі Українки — “ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу”, — зауважував В. Василько, — то Микола Карпович, втілюючи у Командорі ідею консервативного, гнітючого, упертого, тупого начала, створив такий монументальний рельєфний образ, що ніби справді досяг скульптурності вираження» [64, с. 87–88].



Леся Українка «Камінний господар». Театр М. Садовського, 1914.
Командор — М. Садовський, Донна Анна — М. Малиш-Федорець

За словами І. Мар'яненка, актор тримався на сцені з «благородною стриманістю і життєвою простотою», і при «імпозантній постаті це був ніби справжній, висічений з холодного граніту кам'яний господар» [211, с. 115]. «Суворе обличчя, облямоване іспанською бородою, атлетично-монументальна статура, чорний одяг з великим білим хрестом на грудях, білий плащ», — таким побачив М. Садовського — Командора О. Дейч. Виконавець створив «живий образ середньовічного іспанського гранда, для якого дворянська родовитість є вищою за особисті здібності людини та її душевні якості». «Замкнутий кастовий лад, — інтерпретував ідеологію образу О. Дейч, — вселяв у Командора впевненість у тому, що його високий статус призначений йому самим богом. Звідси неперечність його тону, і камінна бездушність, і погордливе нехтування всім тим, що може суперечити його волі» [123, с. 97–98].

Водночас кульмінацією і розв'язкою історії Дона Гонзаго був четвертий епізод, що розпочинався діалогом Командора і Донни Анни, «в якому ширяться гор-

ді мрії про королівський трон», а закінчувався появою Дон-Жуана і мовчазною дуеллю, «без зайвих слів, без сліз, таке звичайне з'явище життя» [199, 3, с. 285].

Дон Жуан І. Мар'яненка був антиподом Командора М. Садовського: «через усю п'єсу проходить трагічний двобій-поєдинок між двома силами, між двома основами: деспотичною, похмурою, уособленою в Командорі, і вільнолюбним співцем права на радість, права на любов, яким за традицією подають Дон Жуана в усіх його варіантах» [394, с. 47]. У виставі вони кілька разів зіштовхувались у коротких сценах, поки не схрестили шпаги в останній смертельній сутичці. Цієї миті Вс. Чаговцю здалося, «ніби на обличчі Дон Жуана з'явилися якісь суворі, похмурі риси... щось від Командора. Наче не дон Жуан, а два командори, як два хижаки, вчепились один в одного іклами із-за здобичі <...>» [Там само].

Наступного разу схожість між Командором — М. Садовським і Дон Жуаном — І. Мар'яненком виявиться в останній картині, коли Донна Анна — М. Малиш-Федорець вкриє плечі коханця білим Командоровим плащем. Той візьме до рук командорський жезл, вбере голову шоломом із білим страусовим пір'ям... Підійде до свічада і, пройнятий жахом, відскочить, повернувшись обличчям до глядачів. «Перед нами — Командор! Двійник убитого ним суперника! І лунає важка хода камінної статуї — і два командори стають один проти одного» [394, с. 48].

Вистава театру М. Садовського була, безумовно, «чоловічою» — її ідеологію визначало протистояння Дона Гонзаго і Дон Жуана. Відтак М. Малиш-Федорець достатньо було передати жадобу влади та егоїстичність Донни Анни, натомість, непересічний розум і цілеспрямованість її героїні залишилися «за дужками» образного малюнку. А на «роздвоєну душу» Донни Анни актриса лише часом натякала. «Малиш-Федорець, — свідчив Г. Александровський, — дала у своєму виконанні цілий ряд ледве помітних, але яскравих художніх рис. Як гарно, наприклад, цей ніби мимовільний наспів впівголоса тієї пісні, що співав Дон-Жуан, свідчить про те, що вона захоплена цим новим своїм поклонником. Або повільна хода і такий же ритм у розмові з Командором у 4-й дії гармоніюють з душевним настроєм Анни і багато ін.» [28, с. 87].

Долорес Є. Хуторної — «тиха, благородна, мила донна» [64, с. 87], готова будь-якої миті сховатися у тіні Донни Анни або Дон Жуана, майже не брала участі у зіткненнях (часом дуже напружених) інших героїв вистави. Не була вона і жінкою «ніжно-упертої вдачі», «жертвою своєї надлюдської екзальтації», «природженою мученицею», як писала про цей образ сама Леся Українка [64, с. 87].

Фактична «маргінальність» жіночих образів спектаклю позбавила необхідної сили конфлікт «Камінного господаря». У результаті рецензенти не розуміли, «навіщо Леся Українка писала, а театр ставив п'єсу», та «осуджує чи піднімає театр Дон-Жуана та Донну Анну, чи достойно оцінює благородну жертвенність Долорес» [123, с. 97]. І. Стешенко вважав, що образ Донни Анни спочатку

був «недомальований» поетесою, потім — недоопрацьований актрисою, відтак, «псує перед нами враження од Д. Жуана, як гарячого, переконаного борця за волю» [324, с. 17]. В. Чаговець наполягав на тому, що загалом соціальний зміст твору Лесі Українки був у спектаклі змазаний [394, с. 49].

Однак, попри істотні недоліки, «Камінний господар» — це вагомий здобуток театру М. Садовського, наступна, «після славнозвісного “Ревізора”» «знаменна, етапна вистава» [64, с. 76]. По-перше, вона довела, що трупа «здатна грати не лише сцени в шинку з горілкою і гопаком» [123, с. 98], по-друге, стала втіленням «прекрасної п’єси Лесі Українки, глибоко задуманої і художньо виконаної, яка так оригінально трактує світову тему Дон-Жуана, що скрасила б кожен європейський театр» [199, 3, с. 285], по-третє, ця «доволі грамотна постановка» серед інших (за творами Л. Андрєєва, Л. Толстого, А. Шніцлера, Ю. Словацького, Г. Гейерманса) продемонструвала, що М. Садовський «уже почав виводити український театр з натуралістичних заулків селянського побуту, ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтелігенції та буржуазії і до трактування навіть нелюдських проблем» [230, с. 76].

Остання закінчена драматична поема Лесі Українки отримала назву «Оргія» (1913). Її проблематика і технології, використані для її розкриття, відсилають нас до попередніх драматичних творів поетеси. За спостереженням С. Тудора, в «Оргії» «неволя як поетична тема» ототожнена із «зачарованим колом поета», для якого «прокляття неволі» вкорінене в «історичному організмі народу» [199, 2, с. 128]. «Оргія» підсумовувала думки Лесі Українки щодо долі національної культури, а сюжет драматичної поеми оприявнював песимізм авторки стосовно цього питання.

Леся Українка знову створила «драму ідей», проте, цього разу вона скористалася також технологіями давньогрецької драматургії. «Оргію» відзначає єдність місця та часу дії: розвиток фабули драматичної поеми обмежений часом бенкету у домі знатного римлянина Мецената, куди грецьких митців — мешканців нещодавно завойованого Коринфу — запросили, аби звеселяти хазяїна та його гостей.

Авторка зіставила два типи національної культури, виявляючи їхню опозиційність за допомогою протиставлення позицій представників різних «таборів». Римський світ насамперед уособлює Прокуратор, чиє ставлення до завойованих еллінів жорстке і прямолінійне: імперія не потребує культури народу, який не чинить опору, кориться неволі. Він переконаний, що слабкість греків спричинена їхньою національною роз’єднаністю, яка ще за аттичних часів відбилася в їхній мові, що розпалася на безліч діалектів. «Що не письменник, то балачка інша», — іронізує Прокуратор, відмовляючись бачити в «іонійському діалекті» виток латинської поезії, адже «мова пана» не може походити з «мови рабів».

Погляд Префекта на колізію співіснування двох культур здається поміркованішим: він визнає, що «Рим ходив у Грецію до школи», проте, доводить, що імперія відплатила колонії за науку, давши Греції те, «чого вона не мала споконвіку» — «спокій і закон». Щоправда, цей «дар» коштував еллінам свободи.

Меценат, на відміну від поважних гостей, не лише шанує еллінську культуру, але купує, «ще й за добру ціну», її артефакти. Таке нетрадиційне ставлення до греків навіть викликає у римських патриціїв підозру, чи не збирається Меценат збудувати Коринфську республіку і звільнити її з-під влади Риму. Але насправді хазяїн бенкету не суперечить колонізаторським намірам, він лише пропонує проводити латинізацію греків «ласкою, дарами навіть».

Коринфську художню еліту презентують співак Антей, його дружина Нерісса, танцівниця, його учень Хілон та друг Федон, скульптор. З моменту їхньої появи у домі Мецената пришвидшується темп дії драматичної поеми, постійно наростає емоційна напруга. Її «знімає» сутичка між Антеєм і Федоном, який продав статую Нерісси в образі музи Терпсихори хазяїну бенкету. Розлючений Антей вбиває зрадливу дружину і вчиняє самогубство, закликавши товаришів наслідувати його приклад.

Цей відчайдушний вчинок був останнім аргументом у довгій суперечці Антея з оточенням. Його близькі та друзі вважають: мистецтво залишиться провінційним і вбогим, позбавленим перспектив на майбутнє, якщо його не бачать заможні поціновувачі, якщо не проллється на мистецький витвір промені слави. Їх лякає доля невизнаних митців, яких «ніхто не чує <...>, ніхто не бачить, немов вони захovanі в могилі», тому вони опираються закликом Антея до жертвовного служіння своєму покликанню.

Багатством трактувань позначений зримий образ «Оргії». Він відповідає полісемантичній і полістилістичній художній картині світу, яким його уявляла поетеса і який знайшов відображення в її зрілій творчості. Оргія слугує лейтмотивом свята і родинного застілля, до того ж, образ водночас карнавалізується — набуває сенсу «бенкету Вальтасара», що пророкує загибель імперії, і профанується — втрачає сакральне значення, означає місце розгулу та розпусти.

З довгого ланцюгу елементів оргіастичної відправи поетеса вибрала ті, що, так би мовити, матеріалізують ідею драматичної поеми. Описуючи світлицю, де відбувається бенкет, Леся Українка розміщує його учасників на «передньому» і «задньому» планах, відповідно до їхнього соціального статусу. Детально відтворюючи ритуал частування, вона вказує на їхню участь у подіях також «за чином». Низький статус Антея підкреслений тим, що він стоїть перед римськими гостями Мецената, які лежать навкруги столу. Дві культури, дві цивілізації зійшлися на «святі життя», але посіли на ньому різні місця: «господарів» і «культурної обслуги».

Головний герой «Оргії» самотньо протистоїть «чужим» і «своїм», з відчаю вкорочує собі віку, сподіваючись, що його вчинок не залишить друзів байдужими. Леся Українка вже вкотре оприлюднила вкрай песимістичний погляд на сьогодення та майбутнє української культури, а також повагу до тих, хто попри обмеження, заборони, зверхнє ставлення можновладців, жертвовно служить її справі.

Натомість, ті колеги по перу, хто, як от В. Винниченко, погрожував «перейти в російську літературу», цим «поводінням» викликали її «досаду». «Я не буду загрожувати переходом в чужу літературу, як то роблять інші, бо то “себе дороже стоїть”, але я можу зробитись учителькою європейських мов і прожити без тих “гонорарів”, за які треба стільки зневаги приймати», — писала Леся Українка матері 19 лютого 1913 р. Поетеса знайшла й інший спосіб заявити про свої переконання — надрукувала «Оргію» у часописі «Дзвін», що видавали українські марксистки під патронажем В. Винниченка, мабуть, аби колізія співіснування еллінської та римської культур і трагічна доля Антея стала відомою багатьом [268].

Прем'єра «Оргії» відбулася 1920-го р. на кону Першого драматичного театру УРР ім. Т. Шевченка. Вистава залишила по собі нечисленні свідчення, зокре́но К. Осмаловська згадувала, що вона була «красивою і поетичною». Основну увагу актриса приділила образу Неріси, створеному Л. Гаккебуш: «Молода, легковажна, вона була чужою в домі свого чоловіка Антея. Дочка танцівниці, з дитячих років вона звикла до бенкетів, оргій, світла і її гнітило спокійне, тихе оточення Антеєвої родини». З'явившись на банкеті у домі Мецената, Неріса — Л. Гаккебуш спочатку поводитися скромно і сором'язливо. Аж ось Антей наказував їй йти додому, а Неріса — Л. Гаккебуш у відповідь кидала різко: «Ні, я залишуся». «Полохливо, несміливо» вона починала танцювати, але чим далі — шаленіла. «Пристрасний танок захоплював всіх, і його нагороджували не тільки учасники оргії, але й вся публіка. Неріса — Л. Гаккебуш здатна тільки на таке життя — на музику, шум, оплески, подарунки...»¹.

* * *

Наскрізним мотивом лірики та драми Василя Пачовського була ідея національного відродження. Між тим, державотворчі прагнення автора виказують у ньому саме лірика — М. Ільницький справедливо називає В. Пачовського «поетом національної ідеї». Окрім того, його доробок (особливо — пов'язаний з українською минувиною) свідчить про прихильне ставлення до історіософських концепцій, де йдеться не про інтелектуальне осмислення історії, але про емоційну

¹ Машинопис з особистого архіву Н. Єрмакової. — С. 3–4.



Василь Пачовський

реакцію на суспільні події, про їхнє ірраціональне сприйняття, висловлене за допомогою символів, екзистенціалів та смислообразів, де історико-суспільний процес переживається як власна духовна доля.

Проте історична метафізика драматичних поем В. Пачовського не затьмарила «україноцентризму» їхньої ідеології. Про це «молодомузівець» П. Карманський згодом напише таке: «Сучасні недооцінюють ролі, яку відіграла поезія Пачовського у вихованні цієї молоді, що колись, не тільки на словах, співала січову пісню: “А ми тую червону калину підіймемо”. Забувають про те, що цю пісню співали на полях слави ті, що пили напій захоплення й віри з його “Сну української ночі”, “Сфінкса Європи” і “Сонця Руїни”. В тих часах це був сильний напій для молодечих сердець синів батьків, які мали надто тверді голови» [165, с. 286]

Стилістика драматичних поем В. Пачовського поєднала елементи символізму та неоромантизму, слугуючи переконливим доказом того, що обидва напрями походять з єдиного ідейно-естетичного джерела. Про модерну орієнтацію молодого поета говорив зокре́но І. Франко, назвавши збірку його віршів «Розсипані перли» (1901) «першим виразним об'явом нового напрямку в нашій літературі» [370, 37, с. 140]. Сам В. Пачовський заявив про модерністські уподобання 1906 р., приєднавшись до львівського угруповання «Молода муза». У ліриці «молодомузівського» періоду найвиразнішим почуттям була туга за втраченим коханням, на її сторінках склався збірний образ «вічної краси» — жіночого ідеалу, якого не втомно прагне самотня душа поета.

Однак вже наприкінці 1900-х драматичні поеми відобразили своєрідний світоглядний перелом, що стався у свідомості автора: В. Пачовський, мабуть,

зневірився у позитивістських ідеях, зрозумів, що у просякнутому ними європейському інтелектуалізмі «не лежить послівний ключ мудрости». Відхід від позитивізму означав «глибоко поняте шукання Бога, далеке від конфесії, що ставить питання про послідні причини і цілі світу і життя <...> я перебував перелом, спершу несвідомий у своїй духовності, та й станув перед містичною загадкою свого народу» [270, с. 378].

Відтак фольклорна символіка стає найкращим засобом втілення сюжетів з української історії. «Сонце Руїни» (1909), за словами автора, написана «ритмікою і мовою дум». Окремі дійові особи змальовані у символістичному ключі, а історичний катаклізм уподібнений нальоту вершників Апокаліпсису. Між тим, перед нами — твір історичного характеру, автор доволі вправно поєднав у сюжеті документальність та вигадку, узгодив реалістичні та символістичні прийоми.

У «Сонці Руїни» доля народу міцно ув'язана з долею головного героя — гетьмана Дорошенка. Ця «сполюка» виявляє основний сенс поеми: нація без держави приречена на руїну, анархія доведе її до стану мурашника, потоптаного перехожими. Водночас Петро Дорошенко, змальований В. Пачовським, мало чим схожий на однойменного персонажа А. Старицької-Черняхівської та на історичних героїв з драм корифеїв. У п'єсах зосібно М. Старицького та І. Карпенка-Карого конфлікт полягає у суперечці головної дійової особи з навколишнім світом, у драмі А. Старицької-Черняхівської герой вибирає між суспільним та особистим життям. Натомість, провідний персонаж драматичної поеми В. Пачовського бореться із собою, сумнівається у власній правоті, мучиться докорами сумління, боячись неминучої кари за вчинене.

Проте поетична довершеність, багата образність, яскрава символістичність, на жаль, не гарантують драматичному твору сценічних якостей. В. Пачовському не вистачало знання особливостей драматургічного письма, ось чому більшість його драматичних поем залишилися артефактами літератури. Тільки «Сонце Руїни» отримало кілька втілень на кону «Руської бесіди».

1912 р. драматичну поему поставив Й. Стадник. Вистава не мала успіху, рецензент «Діла» зазначав, що вона «так потюмила всіх присутніх, дала цілу в'язанку сумних вражень на адресу режисури, авторів не принесла вдоволення, а самій трагедії, що була цікавою появою на полі української галицької драматургії, — так звану кляпу» [99].

1914 р., до п'ятдесятої річниці колективу художній керівник «Руської бесіди» С. Чарнецький вирішив поновити «Сонце Руїни» — твір «визначного таланту поетичного», в якому відчувається «розмах, сила, краса вислову, багатство уяви і надзвичайна легкість в оперуванні віршем» [395]. Водночас постановник просив у В. Пачовського дозволу на своєрідну «хірургічну операцію»: він вирі-

шив прибрати з тексту деякі епізоди, «які виглядають як чисто теоретична конструкція, не відчута, не обдумана, навіть фальшиво скомбінована» [Там само]. Іншими словами, С. Чарнецький хотів пристосувати драматичну поему до сцени: знизити значення слова, надати переваги дії і збільшити її драматичну напругу. Постановник усвідомлював, що Дорошенко В. Пачовського «не має в собі багато з класичного героя, ще менше з героя української класичної мелодрами», і що «живу силу гетьмана» треба показати як його боротьбу «зі всіма і з самим собою» [Там само].

«Сонце Руїни» у «Руській бесіді» відзначилося багатьма дієвими моментами, низкою яскравих характерів, декораціями та акторським вбранням, що відповідало історичним особливостям епохи Руїни. Однак для більшості рецензентів успіх спектаклю забезпечив А. Курбас у ролі гетьмана Дорошенка. Я. Весоловський зазначав: «На перше місце вибився п. Курбас та дав публіці ще один доказ свого визначного таланту артистичного. Заслуга його тим більша, що роль Дорошенка тяжка і невдячна до виконання, а написана так втомлююче, що складалося враження, що ще хвилина і артист наш безсилий від утоми упаде на сцені» [75].

Виконання А. Курбаса було натхненним, особливо піднесено актор грав кульмінаційні епізоди, монологи гетьмана він виголошував з непідробним пафосом. Сцена промови Дорошенка перед військом, яке збирається для воєнного походу на Польщу, «робила таке сильне враження, так поривала і підносила національний дух», що у залі «запанувала якась поважна святкова тиша», а в декого з глядачів «блистіли сльози на очах» [Там само].

В. Гадзінському особливо запам'ятався епізод зустрічі гетьмана з матір'ю (А. Осиповичева) — його вразило справжнє страждання чоловіка, якого прокляла найрідніша людина [99].

«Дуже ефектною», за словами І. Туркевича, була сцену поєдинку між Дорошенком та джурою — коханцем гетьманової дружини. Неспокій і трагічна безвихідь заганяли гетьмана у лісову хащу, він блукав нею, ніби хижий звір, під кінець зустрівши супротивника. А. Курбас грав тут «на вищій межі своїх емоційних можливостей» [94, с. 133].

У фіналі Дорошенко — А. Курбас, знемігши у боротьбі з собою, майже без емоцій, мабуть, усвідомивши, що винен не лише у своїх нещастях, а й у бідах, що спіткали родину та оточення, добровільно віддавав себе до рук царських посланців, які мали відвезти гетьмана до Москви.

Вистава «Руської бесіди» мала успіх у публіки та критики. Водночас роль Дорошенка була переломною у кар'єрі А. Курбаса. Вона засвідчила зросту майстерності та своєрідності сценічної індивідуальності актора, особливості його виконавської манери. Проте, на наш погляд, не менш важливим було те, що

образ, створений Л. Курбасом, — з одного ряду з персонажами європейської та російської сцени (як-от Освальд Й. Кайнца, Гамлет та Едіп С. Моїссі, Анатема В. Качалова), які сформували принципово модерну людську особистість, змоделювали «негероїчного героя», сповненого душевного сум'яття, рефлексій та сумнівів.

* * *

Перші п'єси Спиридона Черкасенка («Старі гнізда» та «Жарт життя») нагадали тогочасним літературним критикам «Вишневий сад» А. Чехова та «Дачники» і «Діти сонця» М. Горького [203, с. 262]. Однак схожа проблематика не означала подібності технологій її відтворення, насправді ці п'єси С. Черкасенка були написані у традиційній стилістиці української мелодрами.

Наступні драматичні твори (ескіз «Жах», етюди «Повинен» та «Ні, ні!», драма «Хуртовина») демонстрували бажання автора опанувати формотворчі прийоми європейського символізму, зокрема застосовані М. Метерлінком. Колізія кожного етюдів базована на одному з психофізичних станів людини: в ескізі «Жах» — це, зрозуміло, стан жаху, що охоплює родину в очікуванні можливого підпаду маєтку наймитам; в етюді «Повинен» — це материнське передчуття наглої смерті сина від рук козаків, чий загін приїздить на шахту, аби вгамувати повсталі шахтарів. Подібно до «маленьких» драм М. Метерлінка вони позбавлені подієвого ряду, сюжет тут не розвивається, власне, характери також відсутні. Ось чому вони замість власних імен названі за родинним найменням — Батько, Матір, Старший син, Середульший, Менший тощо.

Водночас тематика етюдів С. Черкасенка відрізняється від проблематики європейської символістичної драми — вони піднімають актуальні суспільні проблеми, відбивають соціальні антагонізми, якими позначене буття різних верств українського населення початку минулого століття.

Мабуть, саме суспільна актуальність спричинила популярність цих «маленьких» драм С. Черкасенка в українських трупах аж до початку 1920-х. Так етюд «Жах» 1908 р. поставили у колишній трупі Г. Деркача та у Роменському театрі, етюд «Повинен» — 1920 р. у театрі ім. І. Франка. Драму «Хуртовина» 1917 р. М. Вороний втілював на сцені Українського Національного театру, щоправда, без особливого успіху. «Драматургічний матеріал був не досить опрацьований, а постановник М. Вороний не володів достатньо режисерською майстерністю», — свідчив П. Коваленко [183, с. 118].

На початку 1910-х С. Черкасенко звернувся до крупної форми — написав соціальну драму «Земля» (1912). Попри те, що увага автора зосереджена на стосунках Сили, вчорашнього селянина, який подався на заробітки до шахти, та Ольги, першої красуні шахтарського селища, бачимо у п'єсі також яскра-



Спиридон Черкасенко

ві картини побуту донбасівських гірняків з точними проблемними акцентами (важкі умови праці на шахтах, штрейкбрехерство, боротьба гірняків за свої права тощо). Це навело С. Русову на думку, що «взагалі драма не в коханні Ольги і Сили, а в конфлікті двох народних переживань — переходу від незалежного хліборобського становища до злиденного заробітку по фабриках та шахтах» [299, с. 18].

Першим «Землею» зацікавився І. Мар'яненко у театрі М. Садовського. Вона увійшла до циклу суспільних вистав трупи поряд із «Загибеллю Надії» Г. Гейерманса, «Батраками» Б. Костенка, «Старою шахтою» М. Делле-Граціє. Успіхові спектаклю сприяли «ретельна постановка» І. Мар'яненка, «вдалі декорації» І. Бурячка, використання «новинок» (шум дощу в 1-ій дії, прибуття та відправлення поїзда в 4-ій), професійно розроблені народні сцени (1-ої дії — у шинку, 3-ої — у казармі, 4-ої — на вокзалі), де «кожний, навіть безсловесний персонаж, жив і діяв <...> за законами логіки і життєвої правдивості» [64, с. 75].

І. Мар'яненко був першим і серед виконавців, створивши «цілком оригінальний монументальний образ щиросердного, добродушного велетня Сили, який над усе любив землю». Ф. Левицького хвалили за те, що актор «вніс багато теплоти і свіжого гумору в роль безвільного шахтаря-добряка Юхима, який не може забути села і все збирається кинути шахту. Своєю товариськістю і м'якістю Юхим особливо виділявся серед суворих шахтарів». На другому плані І. Ковалевський «добре зіграв» роль Шинкаря, Ю. Милович — Снігира, М. Петлішенко — Федя [64, с. 75–76].

А. Ліницька у ролі «шахтової царівни, вогонь-дівки» Ольги «виявила таку силу темпераменту, таку волю, що вірилося: так, це робітниця, у неї зовсім

інші риси характеру, інші погляди, інші стосунки з людьми, зовсім немає в неї селянської замкнутості і наївності. Це вже продукт інших соціальних умов, новий, ще не знаний на українській сцені характер» [65, с. 89]. Таким чином, театрові вдалося зберегти комбінаторний характер конфлікту Черкасенкової «Землі».

С. Черкасенко написав кілька побутових комедій («Жарт життя», «Аматори», «Газетна помилка») з життя української інтелігенції. Проте художні якості цих водевілів поступаються попереднім творам. Їхні сценічні версії тільки підтвердили цю думку. «Газетну помилку», поставлену І. Мар'яненком у театрі М. Садовського, показали всього кілька разів. «Жарт життя», зрежисований О. Загаровим в «Українській бесіді» (1923), М. Струтинський оцінив так: «Наші артисти видобули з п'єси Черкасенка все, що з неї добути можна» [54, с. 155]. При цьому, рецензент прихильно поставився лише до М. Крушельницького в епізодичній ролі глухонімого Жоржа, сина деспотичного старого діда Білаша (Г. Сіятівський), та до О. Загарова у ролі меркантильного конторника Зайця.

Далі С. Черкасенко несподівано робить доволі крутий поворот — оприлюднює віршовану драму «Казка старого млина» (1913). Її стилістика близька до драми Г. Хоткевича «Непросте» і драматичної поеми Лесі Українки «Лісова пісня»: в її сюжеті рядують антропологічні, суспільні та природничі мотиви, у реалістичному плані вирішується питання економічного освоєння вчорашніх сільськогосподарських земель, у символістичному — проблема чоловічої психології, пов'язана із потягом до двох жінок, які мають різний менталітет. Головний герой твору, гірничий інженер Вагнер має вибрати суджену між панянкою Марією, яка уособлює новий суспільний лад, та мельниківну Мар'яною, яка, навпаки, ратує за красу старих часів, стару «казку».

Утім, поетично довершена драма доволі складної форми водночас мала істотний недолік — дві конфліктні лінії автор не узгодив між собою. По-перше, любовний трикутник, «навантажений» ідеологічними мотиваціями, як на той час виглядає надто неоригінальним, по-друге, соціальному плану драми бракує дієвості, персонажі, що керують ним (Подорожній, Сусанна), — маловиразні.

Першим до «Казки старого млина» звернувся І. Мар'яненко — 1915 р. він поставив п'єсу у «Товаристві Українських артистів при участі М. К. Заньковецької і П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка». Роль інженера Вагнера постановник віддав М. Петлішенку, Марію грала Я. Доля, Мар'яну — Н. Горленко, Подорожного — Б. Романицький, Сусанну — А. Ліницька. Однак це все, що ми знаємо про ту виставу, тогочасна критика обійшла її увагою.

Майже не залишила по собі пам'яті версія Українського Незалежного театру (1920). Мабуть, вистава рецензентам не сподобалася, не дарма ж А. Головка

не згадує імен постановника та виконавців, лише зазначає «старанне акторське виконання» та «цілком нові декорації» [18].

Спектакль «Казка старого млина» «Української бесіди», який 1922 р. здійснив Й. Стадник, багатьма сприймався як спадкоємець вистави Українського Незалежного театру. По-перше, у ньому були зайняті ті ж актори, зокрема М. Бенцаль та Я. Ясень-Славенко. По-друге, рецензенти знову відбувалися загальниками, на кшталт оцінки виконавців як «усіх без винятку в ролях дібраних і гарних» [54, с. 231]. Лише О. Загаров у ролі мельника був відмічений особисто — зокрема Г. Гануляку його персонаж здався «непривітним, диким, таємничим дідом, а проте чарівно-сильним» [Там само].

Трагедія «Про що тирса шелестіла...» (1916) — перший твір С. Черкасенка на історичну тему, проте події минулого слугують тут лише тлом. Автор попереджав читача, що той, хто «хотів би знайти в сій п'єсі історичну достотність, повинен упередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а як живі символи до втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків, Сірчиха — клопітна буденщина, не здатна підвестись над життям, і т. д.), епоха і історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи» [363, с. 354].

М. Вороний, якому належить найґрунтовніше визначення поняття «живого символу» в тогочасному українському театрознавстві, вважав, що технологія його творення полягає у тому, що, «виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, — і все має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну» [97, с. 167]. Виходячи з цього, єдиний «живий символ», що більш-менш вдався С. Черкасенку, — Оксана Орлівна — «перша душа, що жадає крові» [363, с. 354] кошового отамана Сірка. Хоч автор міцно ув'язав цей персонаж із трьома провідними чоловічими постатями (Сірка та обох його синів — Петра і Романа), образ Оксани не набув того «скритого і глибокого значення», того «враження таємничості», які М. Вороний вважав неодмінними характеристичними рисами «живого символу» [Там само]. На нашу думку, чергова спроба драматурга створити симбіотичну форму справді зазнала поразки, найбільш виразними у стилістиці «Про що тирса шелестіла...» є романтично-побутові елементи. Безумовно, Д. Антонович мав привід для іронії щодо «надто примітивної» модерності цієї п'єси та інших Черкасенкових драм [32, с. 463].

Зрештою, вже перша постановка п'єси — М. Садовського (1916 р.) — підтвердила висновок театрознавця. Постановник, не вагаючись, «уникнув символики п'єси» [64, с. 112], натомість, ввів у дію численні музичні номери, написані К. Стеценком, перетворивши трагедію на музично-драматичну виставу. Пісня-монолог Сірка «Ой, чого ти, дубе, на яр похилився», колискова пісня душевно

хворої Килини, чоловічий хор «Гей, не тумани з моря», «цнотливі веснянки, ліричні дівочі хороводи», що різко контрастували з «хвацькими» чоловічими танцями, тонко передавали душевний стан персонажів і створювали відповідну атмосферу кожної картини [Там само].

Інші засоби виразності М. Садовський використовував економно, дію постановник уклав у лапідарні, проте, яскраві мізансцени. Особливо мальовничою вийшла сцена гуляння запорожців після перемоги над татарами, що закінчувалася епізодом писання листа турецькому султанові. Аби зробити його водночас лаконічним, змістовним та образно насиченим, М. Садовський змонтував композицію, що нагадувала широковідому картину І. Рєпіна.

У виставі були зайняті кращі актори трупи: Сірко — М. Садовський, Сірчиха — Г. Борисоглібська, Роман — А. Курбас, Килина — С. Стаднікова, Оксана — М. Малиш-Федорець. Вони змогли оживити не надто виразних персонажів С. Черкасенка, при цьому, всі образи спектаклю старанно урєальнювалися, про спроби створити «живі символи» не йшлося.

Того ж сезону драма «Про що тирса шелестіла...» була показана у трупі «Тернопільські театральні вечори». «Блискучу» постановку здійснив М. Бенцаль, який у березні 1916 р. отримав з рук А. Курбаса режисерську посаду в театрі. Мабуть, вистава справді була успішною, недарма за два роки постановник переніс її на сцену «Української бесіди» [158].

1920 р. свою версію Черкасенкової трагедії в «Українській бесіді» вирішив здійснити В. Коссак. Однак вона сподобалася далеко не всім. Дехто з рецензентів звинувачував у провалі спектаклю публіку, яка не зрозуміла авторів задум [262], але більшість поклала це на карб виключно постановникові. Зосібно С. Чарнецький вважав, що В. Коссак не усвідомив, що п'єса С. Черкасенка «не є трагедією, а ще однією спробою створити вищу драму» [396]. При цьому, менше за все критик оцінив горезвісні «живі символи», які, на думку С. Чарнецького, «не мали переконуючої сили, мали лиш мелодраматичну манеру». Водночас критик визнавав, що «Черкасенко є зручним техніком театру. Він розуміє вимоги сцени; він має почуття сценічної оптики і акустики. Тому на його фільмі картини добре в'яжуться, стильові форми виглядають добре і добре позуються поста-ті» [Там само].

Не менш серйозні претензії рецензент висував до акторів. Лише образ Сірка, створений О. Остоею, мав «вираз і силу», а «внутрішній холод і томляча іноді однотонність голосу були зовсім на місці» [Там само]. Інші виконавці (С. Стаднікова — Килина, А. Осиповичева — Сірчиха, І. Коссакова — Оксана, Т. Купчинський — Перепелиця, М. Бодак — Лесь) С. Чарнецького не вдовольнили. Особливо негативне враження справляло те, що ніхто з них не оволодів білим віршем, яким написана п'єса.

Позитивне враження на С. Чарнецького справили хіба що декорації та музика К. Стеценка. А от масові сцени, що, як правило, прикрашали вистави з української минувшини, цього разу були безбарвними і надавали дії «томлячо-похоронного» темпу [Там само].

* * *

Найпослідовніші спроби «щепити» українську драму прийомами європейського неоромантизму продемонстрував Олександр Олесь. 1911–1913 рр. поет надрукував серію драматичних етюдів («Трагедія серця», «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя», «Тихого вечора», «На свій шлях», «Злотна нитка»), щодо яких тогочасна критика знову заговорила про вплив М. Метерлінка. Між тим, запозичення стосувалися форми «маленьких» п'єс українського автора, натомість, їхній зміст нагадував про опуси «творця жахів» О. де Лорда та новели Е. По, популярні на початку ХХ ст. в європейському та російському гиньоль-театрі. Етюди О. Олесь якнайкраще відповідають формату «інтимного» театру — їхній сюжет вміщений в один епізод, виконання має бути максимально наближеним до глядача, щоб той міг розгледіти всі нюанси поведінки, кожну дрібну зміну у виразі обличчя [24, с. 400–418].

Найвиразніші елементи гиньолю містить етюд «Осінь», де персонажі знаходяться у стані саспенсу, напруженого очікування лиха. Інстинктивний, неусвідомлений жах раз по раз охоплює Сторожиху, відчуття безвиході, розумового та душевного заціпеніння опанували Паном і Панночкою...

З нетерпінням і страхом чекають на народження чергової дитини у родині горбанів в етюді «Танець життя»... Ідею цього маленького твору М. Вороний виводив зі «Сліпих» М. Метерлінка, водночас зауважуючи ідейну різницю між обома творами: бельгійський символіст хоч «свого часу уявляв собі всю людськість в постатях “сліпих”, що під проводом старенького, безтямного священика заблудились десь у лісі», проте, у його творі жила «якась надія, хоч і марна, як останнє блимання каганця», адже «сліпі пізнають світ дотиком, слухом, вони прислухаються до крику дитини <...>», натомість, для О. Олесь «вся людськість — обридливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, сповнене зневіри й розпуки, завершується божевільним танком» [97, с. 273].

Однак, нам здається, що Олєсєвий твір більш оптимістичний. Скалічений свідомості братів протиставлена душевна щедрість і доброта сестри, їхнє потворно радісне збудження, коли народжується наступний брат-горбань, розчиняється у звуках батькової скрипки — рвучи струни, той виплескує біль, викликає ще одним понівеченим життям. Тому фінальний фантазмагоричний танець трьох синів під звуки скрипки видається не символічним, але алегоричним — він

унаочнює авторове переконання у тому, що краса і потворність — речі відносні й що душа може залишатися живою навіть у скаліченому тілі.

Етюди виявилися найбільш запитаними поміж Олесеєвих драматичних творів. Невдовзі після публікації два з них І. Мар'яненко поставив у театрі М. Садовського, знову засвідчивши «проєвропейські» зусилля провідного українського антрепренера. Щоправда, сценічні одноактівки враз похитнули до того майже бездоганну репутацію їхнього автора. Зосібно М. Вороний дорікав О. Олесеєві за «недостатній психологічний апарат» «Осені» і за неоригінальну ідею та «жахливий песимізм» основної тональності «Танцю життя» [97, с. 272–273].

М. Вороний вважав, що постановника і виконавців «п'єси не зацікавили, не запалили», до того ж, акторам бракувало відповідних «технічних засобів у виконанні», тому в «Осені» «примітивне (д. Хуторна) і фальшиво патетичне (д. Мар'яненко) виконання робило враження, що ніби вся дія відбувається в кінематографі, на екрані, а слова артистів були марні і зайві, і що якби тих слів зовсім не було, то п'єса не втратила б ні на смислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька) на тлі безнадійних змагань її партнерів визначалась рисами талановитості, але сама вона не могла врятувати п'єсу» [97, с. 272].

Я. Стоколос (П. Богацький) переконував, що І. Мар'яненко та інші актори «не розібралися і не зрозуміли своїх ролей», відтак, «були якісь наче порожні. Вони казали свої слова, але слова ті не були повні переживань. Не чулося під ними трагізму, не відчували ми ні того сліпого, інстинктивного жаху і нещастя, яке чула Сторожиха, ні того безвихідного стану, яке бачили Пан і Панночка. Недохватку настрою артисти замінили притишеним голосом. Бажання ілюструвати свої слова рухами і тим більше переконати глядача не вдавалось, бо були то рухи невідповідні, не настільки характерні і тонкі, щоб переказати все, що треба. Враження настільки було слабе, поверхове, що останню сцену, де сниться Панночці сон, що йде до неї Пан — публіка зрозуміла буквально <...> Публіка розсміялася, значить була далека від дійсного стану речей <...>» [327, с. 378].

Не зрозумівши особливостей стилістики «Осені», І. Мар'яненко намагався переконати зал, «що символічна річ в умілих руках стане такою ж звичайно-реалістичною річчю», але домігся лише того, що позбавив виставу ознак власне символізму. «Оцей самий Вітер — вісник недоброго повинен був рельєфно підкресленим в п'єсі. До його необхідно було віднести режисерові як до одної з головних ролей, — переконував рецензент. — Але того не було <...> Вітер завивав, стукав, але не грав іншої ролі, як ролі аксесуара в постановці. Се перша хиба, з котрої випливає і все останнє <...>» [327, с. 376].

Йому вторив «радянин» А. Вечерницький (О. Кузьминський): «Грають талановиті, здібні актори, добре вишколені, матеріал для гри гарний, новий, а душі в їх творчості мало; місцями навіть — сухий тон, переказування ролі» [82].



Олександр Олесь

Схожої думки трималися й інші рецензенти. Відмінним було лише їхнє ставлення до окремих виконавців. Так «найкраще враження» на А. Вечерницького справила гра І. Мар'яненка, що, навпаки, не сподобалася М. Вороному. Він висував претензії до Є. Хуторної, якою, натомість, захоплювалися В. Чаговець [389] та рецензент «Сяйва» [307]. В. О'Коннор-Вілінська [261, с. 19] та М. Вороний [97, с. 272] — єдині серед оглядачів, хто високо оцінив акторську роботу Г. Борисоглібської.

Окрім того, лише В. Чаговець погодився з вибором І. Мар'яненка щодо просторового образу спектаклю: «Густо затягла стіни чорна ніч, жахливо, лякаюче проступає вона крізь промерзле вікно, ледь розрізняються дві, наче закам'янілі постаті, і лише мерехтливе полум'я свічки кидає свою тінь на бліді перелякані обличчя» [389]. Його колеги по перу до «зовнішнього боку» постановки у кращому разі поставилися байдуже. До того ж, «Осінь» грали не на стаціонарі (у приміщенні Троїцького Народного дому), а на літній естраді Купецького саду, де було «складно в задушливий вечір перенестися в настрій осінніх безмісячних і холодних ночей», та й «літня публіка» поводитися на виставі «доволі невимушено», заважаючи «сприйняттю настроїв, що створюється автором і акторами» [Там само]. Рецензент «Сяйва» також вважав, що «незалежні обставини» — театр Купецького саду — зіпсували «чимало крові <...> і режисерам, і артистам», а що «до публіки, той поготів» [307].

М. Вороний переконував, що «наскрізь символістичний» «Танець життя» О. Олесь, який «вимагає тонко художньої інтерпретації в символічних образах, вимагає настроєвої гри, повільно-розміреного до crescendo наростання музики жаху», провалився у театрі М. Садовського за схожих обставин: символістична

п'єса «йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру» [97, с. 273]. В.Васильку теж здалося, що спектакль був «абсолютним провалом і актора, і театру», але його спричинила «надумана символіка» «Танцю життя», що «аж ніяк не відповідала реалістичному напрямкові театру». Натомість актори театру М.Садовського «не розуміли, що вони грали, та й не вміли грати символічну драму» [64, с. 83].

Мабуть, серед свідків «Танцю життя» тільки А.Ніковський гідно оцінив нетрадиційні засоби, за допомогою яких творча група реалізовувала на сцені малознаний художній матеріал: «Вистава з одного боку ясніше показала достоїнства етюду Олесь, а з другого боку виявила здібності молодих артистів трупи М.Садовського. Артисти якось потрапили, не начіплюючи великих горбів, а удавши тільки сутулість в плечах, — показати в виразі обличчя, в нервових рухах, в якійсь особливій ході (особливо вдатно — д. Мар'яненко) всю вагу і вплив на душу того каліцтва, і цим одразу опанували настроєм глядачів» [63]. «Секрет успіху» постановки, на думку рецензента, полягав у експресивній передачі того «змагання до ясного, до щастя і в страшній гримасі, яка панує над ясними хвилинами», що увиразнювала єдність «зігнутих постатей» і вираз «одчаю та нервового шукання виходу з тісного кола одноманітного в сім'ї каліцтва і лиха, в сподіванні нового лиха, бо дитина має ще раз нагадати про непоправність та довічність їхнього лиха» [Там само]. А.Ніковський із великим задоволенням констатував «загальну увагу і напружену тишу» під час перегляду вистави, що «ясно свідчили, що автор і артисти з честю вийдуть з трудної спроби» [Там само].

Водночас А.Ніковський наводив Олесеву виставу у театрі М.Садовського як приклад того, що «в методах, способах і техніці театрального мистецтва наш театр таки піде за тим, що покажеться найкращим, що приймуть європейські народи» [251].

Проте є підстави вважати, що І.Мар'яненко не особливо переймався через прохолодний прийом у публіки та критики його спроби «символістичного» характеру. Переносючи етюд О.Олесь «Осінь» на кін Українського Національного театру (прем'єра — 12 жовтня 1917 року), він все ще вважав його «драмою настрою». Тому вирішив, що буде достатньо, коли актори, як і першого разу, передадуть загальну психологічну тональність етюду. Відтак на сцені «відтворювались одразу дві дійсності — зовнішня, конкретно-відчутна, і внутрішня, що містилася в підтексті. Хід зображуваних подій теж був позбавлений самостійного значення і мусив лише викликати у глядача певні асоціації, через які розкривався б інший, вищий зміст драми <...> Досвідчені партнери А.Гаккебуш І.Мар'яненко і Г.Борисоглібська не надавали особливого значення модній атрибутіці п'єси — вони грали мелодраму. Щодо дебютантки, то вона, за свідченням

П.Нятко, знайшла потрібні засоби для змалювання своєї героїні згідно із загальним вирішенням вистави: “Актриса злилась в єдине ціле зі змістом етюду та його художнім оформленням. Виття вітру, стук самотньої хвіртки відповідали сумному настрою Панночки. Її самотність знаходила відбиток у звучанні голосу актриси, надзвичайно м'якому, оксамитовому, в усій поведінці, в пластичних рухах”» [143, с. 11].

Наступного разу етюди О.Олесь показав Молодий театр. Прем'єра «Вечору етюдів» відбулася 17 листопада 1917 р. Спочатку виставу склали три роботи Леся Курбаса: «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри», потім останній етюд замінила одноактівка «Тихого вечора», поставлена Г.Юрою.

С.Бондарчук стверджував, що А.Курбас звернувся до творчості О.Олесь не в останню чергу через те, що грав (після І.Мар'яненка) роль Пана у виставі «Осінь» театру М.Садовського [230, с. 127]. Однак вступна бесіда постановника з творчою групою, де він розмірковував «про особливості творчості Олесь, про потребу познайомити з його драматургією глядача, про нові завдання, що в зв'язку з цим постають перед режисурою та акторами», доводить, що А.Курбас вважав майбутню виставу принциповою для поступу Молодого театру [230, с. 36].

Власне, очільник трупи підтвердить це знову, коли, одягнувшись у костюм П'єро, звернеться до публіки перед початком Олесевої вистави. У його промові отримали поетичні визначення світ автора етюдів — світ, «де людські душі нечутно зустрічаються нестримними, пристрасними, не тілесними поцілунками, де в нічній тиші лунає дзвін биття серця землі», і самі етюди: «При світлі ватри» А.Курбас назвав «лірико-драматичною хвилиною», «Осінь» — «інсценізацією життя душі», «Танок життя» — намаганням дати «щось <...> зболіле, ображене, загнане в якесь душевне гетто, те, що рветься проти неможливого, що протестує, що сичить глуомом, наругою, хоч саме і благородне» [Там само].

Постановник вважав, що О.Олесь мав на меті «вплинути на глядачів і схвилювати в їхніх душах таємне море темнот», відповідно до неї надзавдання вистави полягало у тому, щоб «одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки <...> щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, і рухом і жестом, почуваннями і позами, світлом і тінями <...>» [230, с. 36–37]. Встановлення «естетичних канонів символічного театру» становило зовсім нове завдання для «молодотеатрівців», і «цілком умовна» постановка етюдів відрізнялася від «усіх попередніх вистав, що їх було розв'язано в умовно-реалістичному плані, подеколи із елементами стилізації» [230, с. 127].

Також новим було місце, яке посів у «Вечорі етюдів» художник — А.Петрицький став справжнім співавтором вистави. Він рішуче відмовився від традиційного

павільйонного принципу і створив економне, лаконічне, але образно виразне оформлення. В етюді «Осінь» «сцена була в темних сукнах, на їхньому тлі, у глибині, яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою» [230, с. 128]. З вікна, запрошеного замороззю, пробивався тонкий промінь зеленуватого мертвотного місячного сяйва. Ліворуч вгадувались обриси великого комина, з якого паралельно рампі линув червоний промінь [230, с. 209].

У просторі, сповненому символічних деталей, постановник малював «психологічні сцени з життя», позбавлені «будь-якої містики, претензійності <...> хоч і з абстрагованими дійовими особами» [230, с. 128]. А. Курбас фундував етюд «на тонкому відчутті внутрішнього ритму не стільки поетичної мови <...> скільки ритму не висловлених у них думок і почуттів <...>», що вимагало від акторів «майже музичної співзвучності жестів і рухів» [230, с. 127].

У першому етюді публіку захопив монолог Пана, блискуче прочитаний А. Курбасом, здивувало емоційно напружене ведення В. Онацькою ролі Панночки та контрасти у характері Сторожихи, передані А. Смерекою. Цьому враженню вочевидь сприяв незвичний спосіб «подачі» актора, який А. Курбас використував й надалі: «актори виходили під один із променів або в точку перетину їх обох, а потім відходили в темноту. Внаслідок такого принципу освітлення дійова особа здебільшого виглядала силуетно, а не об'ємно. Мізансцени були побудовані так, що, залежно від ситуації і змісту слів, постать актора освітлювалася по-різному» [230, с. 210]. Лаконічна, але точна просторова координація виконавців разом з мелодикою інтонацій та складним ритмом жестикуляції відображали неспокій, поривчастий настрій, страхи персонажів, створюючи «гроттеровську жуть»¹ «Осені» [192].

«Танець життя» йшов на тлі величезного, на всю сцену, панно у червоній гамі. Цілий калейдоскоп барв — від бурої до яскравого краплаку. В переплетіннях ліній і барв угадувались якісь дивні образи — чи то колосальні поскручувані удави, чи то клуби зловісних хмар» [230, с. 210]. Емоції, збуджувані задником А. Петрицького, повністю відповідали змістові Олесевого етюду, що його А. Курбас передавав у «ламаних, зигзагоподібних, рвучких» мізансценах [Там само] та в експресивному малюнку дійових осіб. «Скованість у почуттях персонажів-братів, їхнє самокатування, спотворена свідомість» зумовлювали їхнє фізичне існування: «стислу зібраність тіла, гострий, рвучкий жест, протискуване крізь щілини зубів напружене слово» [230, с. 128].

¹ Гротгер Артур (1837–1867) — польський графік та живописець, представник романтизму. У циклі картонів, присвячених драматичним подіям Польського повстання 1863–1864 рр., поєднав академізм з містичною символікою.

Фізично та духовно потворні брати (Перший — Й. Шевченко, Другий — М. Терещенко, Третій — С. Бондарчук, Четвертий — І. Левченко) контрастували з їхньою сестрою (С. Мануйлович), в якій фізична краса живилася творчим почином. «Щоб підкреслити прозорість душевного життя цього мистецького образу, Софія Мануйлович входила в кімнату з букетиком розквітлого бузку та кількома трояндами... і дарувала одну з троянд четвертому братові — ідіоту. Всю роль артистка вела у м'яких, теплих тонах. Мелодійна мова та елегантний пластичний жест були завершенням образу сестри, прихід якої створював настрій, ніби до кімнати зазирнуло проміння вечірньої зорі» [Там само].

А. Курбас трохи змінив фінал етюду — тепер він закінчувався смертю Батька (О. Ватуля). Той падав замертво, побачивши, з якою несамовитою радістю його сини зустріли звістку, що в їхній сім'ї народився черговий каліка. Фінальною крапкою ставав дикий танець трьох калік, за яким із лагідною посмішкою, м'яко плескаючи у долоні, спостерігав четвертий син-ідіот.

«Фантастична гофманщина» [192], «один надмірний жах» [280] етюду справляли тяжке враження: В. Василько згадував, як йому хотілося «вийти на свіже повітря від цього жаху» [230, с. 210]. Між тим, Ф. Близнюк визнав «Танець життя» «художньо найяскравішим з-поміж всіх етюдів» [367].

Натомість етюд «При світлі ватри» «нічим особливим не відзначався» [230, с. 129]. Рецензент «Нової ради» зазначав, що ця «лірична драма» виглядала «неяскравою» у зіставленні, наприклад, із «Танцем життя» [367]. Проте виконавці (Давид — В. Леонтович, Марія — Н. Репніна, Галя — О. Добровольська, Андрій — В. Васильєв) «вправно відтворили поетичну атмосферу твору» [230, с. 129].

Невдовзі етюд «При світлі ватри» замінили на етюд «Тихого вечора». Його простір — мальовничий куточок саду з великою вазою квітів на цоколі, візерунки гілок на тлі злегка затьмареного неба — контрастували з «темрявою» попередніх сценічних епізодів. В діалозі чарівної Зарученої (Р. Нещадименко) та юного і навіть красивого Зарученого (Г. Юра) також вистачало контрастних емоцій: і елегійності, і певної екстатичності...

У відгуках на спектакль тогочасної критики переважали позитивні оцінки. І попри незначний успіх Олесевої вистави у глядача [230, с. 210], «Вечір етюдів» тримався у репертуарі Молодого театру впродовж двох сезонів. Пізніше зосібно Ю. Блохін визнає «Вечір етюдів» початком «справжніх шукань нового» у Молодому театрі [49, с. 154–171], М. Вороний — «першим» поміж інших постановок за «оригінальність режисерського помислу та естетичний смак» [97, с. 293–304], а Д. Антонович акцентував, що «Курбас потрапив вдунути душу живу в узагальнене життя символіки Олесея <...>» [230, с. 319].

Водночас для самого А. Курбаса постановка етюдів О. Олесея означала початок нового етапу його режисури — тепер він «стає автором вистави» [230, с. 209].

До того ж, у «Вечорі етюдів» була нарешті застосована методологія естетичної комбінаторики, узгодження художніх прийомів з різних мистецьких арсеналів. Цей принцип гармонізації елементів поезії, пантоміми, музики, танцю та пластики у середині XIX ст. запропонував європейському театрові Р. Вагнер, потім його розвивали протосимволісти і успадкували символісти та неоромантики рубежу XIX–XX ст., плідно використовуючи у, так званому, «умовному» театрі. Виставою за етюдами О. Олеся А. Курбас не лише довів, що «нове мистецтво» надає «величезне поле для режисера» та «нову преінтересну можливість для театру — сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови і літургії, пластики і музики» [230, с. 55], а й по-своєму виструнчив та улогізував драматургію символістичної вистави.

розділ третій

СТИЛЬОВІ ПЕРЕХРЕСТЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ ПОЧАТКУ XX століття

Дискурсивна стратегія реалізму на початку ХХ ст. набуває репрезентативнішого характеру, оскільки, завдяки скасуванню 1906 р. заборони на перекладну драматургію, українська сцена значно розширює репертуарні межі.

До послуг українських постановників — ціла низка перекладів творів західноєвропейських драматургів, насамперед авторів «високої» класики (В. Шекспір, Ф. Шіллер, Ж.Б. Мольєр), здійснених ще у 1870-х. Так одним із перших М. Старицький переклав шекспірівського «Гамлета», П. Куліш — близько десяти найвідоміших комедій та трагедій англійського драматурга, серед яких «Макбет», що ним 1920 р. скористався А. Курбас у Кийдрамте. Завдяки Б. Грінченку, І. Стешенку, О. Черняхівському, В. Самійленку українською заговорили герої драм і трагедій Ф. Шіллера, комедій Ж.Б. Мольєра та К. Гольдоні. М. Рильському належали поетичні версії класицистичної французької трагедії П. Корнеля та Ж. Расіна. Вище йшлося про активну перекладацьку діяльність І. Франка для «Руської бесіди», але її плоди також ставали у нагоді постановникам з наддніпрянської України: зосібно Франкова інтерпретація українською «Царя Едіпа» Софокла йшла у Молодому театрі.

У деяких випадках окремий театр замовляв переклад того чи іншого твору. Наприклад, П. Саксаганський звернувся до А. Лопатинського з приводу трагедії К. Гуцкова «Уриель Акоста», М. Вороний — до В. О'Коннор-Вілінської щодо «Лукреції Борджіа» В. Гюго, О. Загаров — до Б. Грінченка («Тартюф» Ж.-Б. Мольєра) та до В. Самійленка («Господиня заїзду» К. Гольдоні).

Попервах входження російської та європейської п'єси у репертуар українських труп за нечисленними виключеннями пов'язується лише з театром М. Садовського. Один з таких винятків — дві прем'єри трупи О. Суслова за п'єсами М. Горького «На дні» та «Діти сонця» (обидві — 1905 р.). З різницею у два тижні перші покази відбулися у м. Лібава (Білорусь), однак, відомості про них — надто скупі, щоб можна було зрозуміти, яким чином О. Суслов інтерпретував горьківський текст. Скажімо, стосовно акторського виконання у «На дні» (Сатін — О. Суслов, Лука — О. Шатковський, Пепел — І. Мар'яненко, Настя — Є. Зарницька, Бубнов — Л. Манько) оглядачі відбулися загальними фразами, зазначивши, що воно було «вдалим». Утім, впадає в око, що впродовж дії рецензента охоплювало лише нав'язливе відчуття жаху від тої «філософії», яку сповідували персонажі сусловського спектаклю. На його думку, основний мотив, який на різні лади повторювали дійові особи, звучав як «заперечення громадськості», і це дає підстави вважати, що О. Суслов спростив проблематику горьківської п'єси, що замість людей, безумовно, однаково маргінальних, декласованих, але водночас різних у ставленні до оточуючого світу, вони являли собою збірний образ «людини дна» — сильної, міцної та жажливої у ненависті до суспільства [363, с. 390].

З відгуків на виставу «Діти сонця» довідуємося про її значний успіх у публіки, і про те, що спектакль змальовував цілу і закінчену картину розбрату, класового антагонізму у тогочасному російському соціумі. Рецензенти також відзначили витримане, без шаржування виконання головних ролей О. Сусловим, Е. Зарницькою та М. Олексієнко [363, с. 391].

Натомість, у репертуарі театру М. Садовського російська та європейська драматургія становить значний відсоток, хоч і поступається українській п'єсі. Насамперед йдеться про російськомовні твори. Серед них найбільший успіх у публіки та критики мають «Ревізор» (1907 р.) та «Тарас Бульба» (1909 р.) М. Гоголя. Обидві вистави В. Василько симптоматично визнав «програмними» роботами М. Садовського [64, с. 363, 368]. До них додаються «Євреї» Є. Чирикова (1907), «Освідчення» (1907) та «Ведмідь» (1909) А. Чехова, «Тепленьке місце» О. Островського (1910), «Gaudeamus» Л. Андрєєва (1911). Польську драматургію представляють «В липневу ніч» Б. Горчинського (1907), «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (1910), «Зачароване коло» Л. Риделя (1912), «Мазепа» Ю. Словацького (1914), єврейську — «Міреле Ефрос», «Кохання і смерть», «За синім морем» та «Людожери» (1910) Я. Гордіна і «Суламіф» (1910) А. Гольдфадена. До цього списку слід долучити «Забавки» (1908) визнаного австрійця А. Шніцлера та «Стару шахту» (1913) його маловідомої співвітчизниці М. Делле Граціє і «Загибель “Надії”» голландця Г. Гейєрманса (1908).

Переклад і постановку М. Садовським гоголівського «Ревізора» та чириковських «Євреїв» у прем'єрному київському сезоні 1907/08 рр. В. Василько назвав «першим новаторським заходом» антрепренера, який у такий спосіб вирішив гостру проблему поповнення репертуару, що її було не уникнути при переході на стаціонарну діяльність [64, с. 48]. Зі свого боку, М. Садовський вважав, що, ставлячи «Ревізора» М. Гоголя, трупа складала іспит «перед очима всієї публіки на право стати <...> з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів» [303, с. 164]. До того ж, він сподівався, що майбутня вистава «заткне пельку» «усім ворогам української культури», а надто головному редактору петербурзького часопису «Театр и искусство», відомому критику О. Кугелю, який розцінив намір М. Садовського втілити гоголівську комедію як щось смішне та безглузде: «Хохли після гопака й горілки на театральному кону вирішили здивувати світ постановкою п'єси “Ревізор” М. Гоголя і, чути, вперше вона піде у театрі Садовського в Києві. Це номер...» [303, с. 164–165].

При цьому, М. Садовському здавалося, що комедія просто таки просилася на українську сцену, адже «хоч Гоголь і написав п'єсу по-російському і події навіть переніс у Саратовську губернію, але він, мабуть, сам того не почував, що всі дієві особи його суто українські типи, якими тоді кишіла наша благодатна Україна» [303, с. 165]. Проте це не означало, що постановник вирішив «українізувати» «Ревізора», але й «вичавлювати» з вистави національний колорит він теж не намірявся, розуміючи, що той неодмінно з'явиться, щойно гоголівські персонажі заговорять українською.

Переклад М. Садовського був вдалим, «яскравим і в манері Гоголя». Ось кілька прикладів: «коли у Гоголя у листі Хлестакова про Городничого сказано: “Глуп, как сивый мерин...”, то Садовський переклав: “Городничий дурний, як драний чобіт...” <...> глядачі завжди реагували на ці слова вибухом сміху. Коли у Гоголя у тому ж листі Хлестакова про Поштмейстера читаємо: “Почтмейстер точь в точь департаментский сторож Михеев, должно быть, также подлец, пьет горькую”, то Садовський переклав це речення дуже соковито: “Поштмейстер, як дві каплі води, — сторож у департаменті, Михеев, і теж, падлюка, мочить морду в горілці”» [64, с. 51].

Мабуть, це була перша вистава, над якою театр працював так довго (майже три тижні репетицій), а постановник входив буквально у всі деталі, аж до клітки з канаркою на вікні у домі Городничого [303, с. 165]. Дещо незвичними були загальні постановочні принципи, обрані М. Садовським: з одного боку, вистава традиційно «йшла <...> в реалістичному плані з акцентом на гостру, соковиту акторську подачу образів», з іншого, побутові «дрібниці були одкинуті — намагались підкреслити сатиричний бік твору» [211, с. 158].

Під час роботи над гоголівськими типами М. Садовський просив акторів «не впадати в мавпування того шаблону, за яким усі російські актори споконвіку грають “Ревізора”, а щоб кожен зрозумів характер ролі в п’єсі й дав йому своєрідне забарвлення» [303, с. 165]. Почав постановник із себе. Його Городничий мав українське походження та уособлював владну силу, що її давала висока посада градоправителя. Але під самовпевненістю й пихатістю ясно проступали риси банального «солдафона», який свято вірив у «кулачне право». Час від часу актор буквально демонстрував важкі кулаки Сквозник-Дмухановського — він то здіймав їх над головою, то грюкав ними об стіл, то вони, ніби самі собою, складалися перед носом прохача в об’ємисту дулю [122, с. 160].

Проте ще більше вражала спритність, з якою Городничий — М. Садовський, так би мовити, ловив рибку у каламутній воді, обертав обставини на користь собі. Навіть його прохання, аби Господь допоміг йому «тільки на цей раз», здавалося не молитовним благанням, але черговою оборудкою, недарма ж наприкінці він, забувши перехреститися, накидався з погрозами на «клятих купців»: «На кожну анахтемську купецьку душу наложу по три пуди воску!». І не відпускав бідолах, доки не роздав їм усі вказівки: «наказуючи їм, “щоб вітання було неабияке”, він правою рукою з двома випростаними пальцями, робив такий рух, ніби вкладав їх то в одну, то в другу кишеню. Це означало — великі хабарі в обидві кишені» [64, с. 154–155].

Сквозник-Дмухановському — М. Садовському було властиве низькопоклонство перед дужчими за нього і бездушне ставлення до слабших. Стурбований і заклопотаний — «інкогніто» ж бо сиділо у нього в голові! — він, тим не менше, не забував вилаяти на всі заставки підлеглих, із роздратованим нетерпінням вислухати Суддю і напосісти на Хлопова за стілець, поламаний учителем історії [64, с. 153].

Все у Городничому — М. Садовському виказувало людину, сказати б, погоголівськи дурну і самозакохану. Огрядний, міцний, дужий, він рухався поважно, щоправда, часом був експресивним і здавався не по літах молодим. Його жорстке посивіле волосся колись, напевно, було стрижене їжаком, але посаді градоправителя відповідала інша зачіска — з проділом набік, от тільки волосся не слухалося і все одно стирчало, а проділ було ледве видно. На обличчі з суворим виразом виділялися пронизливі сірі очі та великий ніс, схожий на товсту картоплину [64, с. 155].

Перша зустріч із Хлестаковим — І. Мар’яненком демонструвала ще один хист Городничого — М. Садовського — вміння будь-що домагатися свого. Використовуючи де лестощі, де прозорі натяки на вигоду від дружніх стосунків із ним, то задобрюючи, то провокуючи, Сквозник-Дмухановський — М. Садовський з азартом завзятого гравця вперто йшов до своєї мети — ввіймати



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907. Сцена з вистави

Хлестакова «на гачок», давши «на лапу». Зрозуміло, «досвідчений старий лис» перемагав — він же і «не таких, мовляв, обкручував!» [64, с. 154]. Далі все йшло, як по-писаному, аж раптом Бобчинський мало не вдарив гостя дверима... І кремезний Городничий — М. Садовський з переляку ледь не втрачав свідомість.

Приймаючи Хлестакова — І. Мар’яненка вдома, Городничий — М. Садовський пестив сп’янілого гостя, наче малу дитину. Він був у доброму гуморі, адже думав, що убезпечив себе від можливих донощиків. Але чим далі Хлестаков — І. Мар’яненко теревенів про своє петербурзьке життя — про суп у каструльці з Парижу, про сорок тисяч кур’єрів і про сердечну дружбу з Пушкіним — Городничого — М. Садовського знову охоплював страх: чи досить тих мір, які він прийняв?

Оговтавшись, Городничий — М. Садовський буквально на руках ніс гостя до сусідньої кімнати, аби той відпочив. Повертався звідти, голосно віддихуючись, витираючи носовиком спітнілі обличчя та шию, і сідав перепочити ніби після важкої праці. «Але недовго тривав цей спочинок. Городничий — М. Садовський, мов коршак, накидався на Держиморду і Свистунова, хапав їх за комір, волік наперед і озвіріло, але стримуючи голос, не інструктував, а розпикав, давав накази, погрожував кулаками», тобто поводився так, як годиться свавільному та жорстокому градоначальникові [Там само].



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907. Сцена з вистави

У «Ревізорі» театру М. Садовського чотири дії слугували зав'язкою п'ятій, де ставилися крапки над «і»: «Ось поштмейстер перехопив листа Хлестакова, рожеві ілюзії Городничого та його дам розсіялись, він осміяний, його пошили у дурні, скинули з хиткого п'єдесталу, що здавався йому гранітним підмурівком майбутньої столичної кар'єри. Городничий кидається у різні боки від безсилої люті, хрипло викрикуючи окремі слова, хапається то за шпажку, привішену збоку, то за серце. Нарешті, послужливі урядники підставляють йому крісло, і він буквально падає у нього, витираючи піт великим фуляровим носовиком. Хвилина перепочинку — і Городничий трохи оговтується. Він шукає виходу з образливої ситуації, в якій опинився, гнів заміщується безсилям і знову опановує Городничим. Про писак, “чортове сім'я”, він говорив вже більш спокійно. Вони, писак, ще, мабуть, комедію напишуть, і весь світ сміятиметься над Городничим, який пошився у дурні.

Знамениті слова: “З чого смієтесь? з себе смієтесь!... Гей, ви!...” — кидав не урядникам, а, перекинувшись через рампу, у перші ряди партеру» [122, с. 92].

Далі, «шукаючи поглядом», Городничий — М. Садовський «грізно запитував: “Який це чорт перший пустив поголоску, що він ревізор? Признавайтесь!” <...> Розлючений велетень-городничий грізно посувався, щоб все на своєму шляху

розтрошити, знищити. Та, на щастя, з'являвся жандарм, сповіщав про прибуття справжнього ревізора, і все завмирало, і грізна постать городничого ставала жалюгідною, на смерть переляканою нікчемною істотою, нагадуючи розтоптану велику зелену білогрудку жабу (він був зодягнений у зелений розстебнутий мундир і в білі штани та жилет)» [311, с. 111–112].

Безумовно, великою мірою «успіх чи провал вистави, перемога чи поразка українського театру» залежали від того, чи впорається І. Мар'яненко з роллю Хлестакова [353, с. 61]. Між тим, дані актора не відповідали «гоголівському образу хвастуна, що не має ніякого контролю над своїми словами і вчинками, що наморочить інших брехнею, як чимось цілком реальним» [211, с. 158]. Отже І. Мар'яненко мусив майже повністю перебудувати психофізичний апарат, «що вже значною мірою призвичаївся до ролей героїв-коханців або резонерів, до ролей героїко-романтичного та ліричного плану у соціально-побутових або історичних драмах, комедіях і мелодрамах української національної драматургії» [353, с. 62]. Роль Хлестакова довела, що І. Мар'яненко — «блискучий майстер перевтілення»: кремезна постать «потоншала і ніби понижчала, басовий тембр голосу зазвучав у теноровому регістрі, хода легенька, жести плавні, ніби жіночі, все, все змінилося. Хлистик, жевжик і вдало награв роль важної персони <...>» [353, с. 65]. Актор «з першого ж виходу зумів узяти належний тон і чудово витримав усі труднощі свого становища, не зробивши жодного жесту і не давши жодного фальшивого звуку» [175]. Кореспондент «Ради» нарахував кілька «обміркованих до найдрібніших деталей» епізодів, де «то переляканий, то нахабний чиновник петербурзьких департаментів» Хлестаков — І. Мар'яненко вів «прийом чиновників і просителів» та «пустував з дочкою й жінкою Городничого» [285].

Щоправда, актор не зумів передати «надзвичайну легкість думок» Хлестакова [64, с. 53], проте, створена ним «істота, вдягнена у випадково вцілілий фрак — “свистульку” з підрізнаними полами, — істота з такими ж дрібними рухами, яке дрібне було життя Хлестакова до фатальної помилки, коли його прийняли за ревізора» [211, с. 158], виглядала дуже переконливою. При цьому, І. Мар'яненко потурбувався, аби публіка не одразу усвідомила, що його герой — це «наймиліший брехунець з розряду найпустіших і, по суті, найдобріших, хоча й безпардонних хлопців» [175]. Спочатку могло здатися, що він — серйозний молодик, який переживає через скрутне становище, в якому опинився: «Один монолог, другий — ні, Хлестаков просто розумна людина, що потрапила в біду. Городничий пропонує переїхати на іншу квартиру. Хлестаков обурений, гадає, що розмова йде про тюрму. Та становище потроху яснішає. Почалася розмова по-другому. Хлестаков узяв гроші.

— Я бачу, ви благородна людина. Тепер інша справа...

Ось тільки з цих слів глядач поступово розглядає справжнє обличчя новоз'явленого ревізора. З'ясовується, що вся серйозність Хлестакова мала місце тільки тому, що він був голодний і без грошей. Одержавши асигнації, зрадів, прийняв звичайний для себе вигляд <...> Легковажний, дурненький Хлестаков стає розумним у хвилину, коли йдеться про власну наживу — риса, характерна для дуже багатьох осіб, схожих на Хлестакова» [353, с. 65].

Таким чином, за версією театру саме «дурне провінційне суспільство» заохочувало Хлестакова набрехати з три короби, нахапати грошей — «бери, що пливе до рук!». Через легковажність він так до кінця і не зрозумів, куди може завести його власна гра, аж «ось вже жвава трійка із лункими бубонцями уносить його зі смішної й страшної, жалюгідної й жорстокої вотчини гоголівських урядників» [122, с. 158].

Не пошкодувавши компліментів на адресу дуету М. Садовського та І. Мар'яненка, рецензенти водночас більш стримано (часом двома-трьома словами) оцінили численних персонажів другого плану. Наприклад, В. Чаговцю створені О. Полянською та О. Петляш образи Анни Андріївни та Мар'ї Антонівни здалися «живими типами старого провінційного життя» [388]. Одностайно були відзначені М. Вільшанський у ролі Тяпкіна-Ляпкіна та Г. Борисоглібська, яка «зробила з Пошльопкіної цілком оригінальний тип» [Там само]. Натомість, до С. Панківського — Йосипа та І. Загорського — Добчинського зосібно В. Чаговець висунув претензії: у першому випадку критика дещо дратувала «надмірна рухливість» слуги Хлестакова, у другому — персонажу, навпаки, не вис-тачало жвавості поведінки [Там само].

Несподівано худорлявим та пригальмованим, зваженим у рухах, словах та діях здавався Земляника — Ф. Левицький. Він — єдиний, хто від початку не довіряв Хлестакову і до останньої миті сумнівався у доцільності хабарів, що сипалися на заїжджого молодика, мов з рогу достатку. Ось чому в останній дії, коли обман було викрито, тихий попечитель богадільні голосно торжествував: «Ага! Я ж вам казав, що він не ревізор!» [64, с. 52].

Дует городовиків Свистунова (М. Миленко) та Держиморди (Я. Зубко) не походив на «жодний інший з бачених». Перший — невисокий і худий, не говорив, а стрекотав, мов сорока, другий — високий, огрядний, то сипів пропитим басом, то його слова лунали, «ніби постріл гармати». Кумедна парочка особливо насмішила публіку у третій дії, коли Городничий — М. Садовський вчив їх «тащити і не пущать», тобто роз'яснював, як треба поводитися з купцями [Там само].

Прем'єрний показ «Ревізора» 1 листопада 1907 р. викликав велике хвилювання і в глядацькій залі й за лаштунками. Постановник «ледве стримував у собі якесь незрозуміле тремтіння» [303, с. 166], І. Мар'яненко так нервувався, що забув слова ролі [211, с. 159]. Першу дію грали «на заниженому тоні і затягли

темп», на що публіка відреагувала «досить стриманими оплесками». Проте з виходом Городничого — М. Садовського «діалог налагоджується, і дія закінчується під виразніші оплески». До того ж, друзі театру не забарилися з привітаннями, і це позитивно позначилося на подальшому перебігу дії — настає «перелом у сприйманні вистави», яка закінчилася під бурхливу овацію зали [211, с. 160].

Між тим, не всі крісла у залі Троїцького Народного дому були зайняті до фіналу — частина глядачів демонстративно полишила зал [211, с. 160]. Це був, за словами М. Садовського, той «ворожий елемент», що «здалегоди вже радів, передбачаючи провал» спектаклю. Були серед публіки й ті, кому «цікаво було глянути на “этот номер”» і кому «страшенно кортіло побачити, в якому саме місці п'єси “хохлы” вставлять свій неодмінний гопак». Щоправда, «українська частина, що з затаєним страхом у душі чекала на підняття завіси, бажаючи, щоб усе відбулося якнайкраще», у залі переважала [303, с. 166].

«Вистава мала величезний успіх. Вороги були посоромлені, цікаві не дочекались гопака, адже вистава була витримана у строго класичному стилі, а друзі театру тріумфували. Іспит на зрілість українського театру, безумовно, був витриманий», — свідчив О. Дейч [122, с. 91]. Йому вторив рецензент газети «Киевские вести»: «“Ревізора” зіграно настільки добре, з таким ансамблем, з таким почуттям такту і розумінням кожним з виконавців своєї задачі, що трупа може сміливо залучити “Ревізор” до свого репертуару як одну з найбільш вдало виконаних п'єс» [175].

Успіх не лише окрилив трупу, а й змусив дбати про спектакль. Тогочасна преса відзначала, що «навіть, рівняючи її до першої постановки, тепер п'єса проходить ще краще, з надзвичайно старанно обміркованими деталями. Видно, що і режисур, і артисти не перестають працювати, дякуючи чому “Ревізор” у Садовського проходить зразково <...>» [353, с. 66]. Гідний результат цих зусиль через чотири роки помітить петербурзьке «Обозрение театров»: «Безсмертна комедія Гоголя знайшла собі гідних втілювачів в особі малоросів. Геніальна сатира, пройнята блискучим гоголівським гумором, якнайкраще підходить до вчорашніх виконавців. Багато продуманості, багато життя в їхній грі» [Там само]. Власник впливового «Нового времени» О. Суворін, який до початку вистави мало не насміхався над М. Садовським, після третьої дії з'явився у нього у гримерці, супроводжений двома генералами з царськими коронами на еполетах і, «доземно вклонившись», промовив: «Привіт тобі, Миколо Карповичу, від усього Петербурга! Спасибі! Ніяк не сподівався! Адже Александринка — коліска “Ревізора”, але ти вніс щось свіже, нове. Я відчуваю запах гоголівських степів» [Там само].

У цю «діжку» рецензентського «меду» чи не єдину «ложку дьогтю» підлив такий часопис «Театр и искусство»: «Постановку перекладних п'єс на українській

сцені у трупі Садовського треба визнати загалом задовільною, хоча, з іншого боку, артисти виказують невідповідність й примітивність гри, відсутність серйозної школи, деяку некультурність, що виявляється у загальному нерозумінні психології персонажа». «Добре ще, хоч не дуже вилаяв!» — з великодушністю переможця відгукнувся на це М. Садовський [303, с. 168].

Виставою за популярною п'єсою Є. Чирикова «Євреї» М. Садовський мав намір розпочати київський сезон театру. Однак твір, що з 1903 р. розійшовся по російських сценах, який поставили у Львові українською та польською, грали у Німеччині та США (трупа П. Орленєва), очільник першого стаціонарного українського театру втілити не зміг через цензурну заборону. П'єсу, написану свідком страшного єврейського погрому в Кишиневі, наказом міністра внутрішніх справ було заборонено виставляти у тих містах, де це могло спричинити національний розбрат. Йшлося про міста зі значним відсотком єврейського населення, наприклад, Київ. Проте наступного року М. Садовський таки поставив «Євреїв» (переклад Л. Пахаревського), створивши один із суспільно вагомих спектаклів театру.

Зрозуміло, переваги п'єси Є. Чирикова насамперед містилися у змісті та ідеології. За словами М. Горького, автор у ній «торкнувся всього — і ставлення росіян до єврейства, взаємин євреїв соціал-демократів, сіоністів, ортодоксальних та асиміляторів». Проте, поважаючи автора драми за широту поглядів, популярний російський драматург побоювався, що «вона <...> не багатьом сподобається. Не сподобається і соціал-демократам. Більше за інших будуть невдоволені та озлоблені, зрозуміло, антисеміти, задоволеними і зрадцями, натомість, будуть сіоністи, адже тип сіоніста — найяскравіший» [23, с. 112]. Однак, схоже, що українські соціал-демократи п'єсу Є. Чирикова вітали: зосібно С. Петлюра, визнаючи, що вона «має свої дефекти і цій п'єсі можна закинути багато дечого з артистичного боку», стверджував, що «більше значення має те, що ця п'єса зачіпає проблему, яку досі зовсім не чіпали українські драматурги <...> більше значення має те, що ця п'єса збуджує в серцях глядачів глибоку любов до пригнобленої нації, викликає до страждальця щире співчуття, а до того ладу, в якому можливі хижацькі знущання над невинними жертвами, запалює гнів і ненависть. А гнів — передпосилка бурхливої акції, що має знищити лихо, в якій би формі і в якій би сфері воно не виявлялось» [271, с. 54].

Ми не знаємо, чи викликали «Євреї» у публіки саме ті почуття, на які сподівався С. Петлюра, але відомо, що вистава мала успіх і трималася у репертуарі кілька сезонів. Водночас драма Є. Чирикова прислужилася трупі не лише з ідеологічної, а й з естетичної точки зору, адже в її стилістиці сусідають традиційні та новітні риси, налаштовуючи творців сценічної версії на пошук нових засобів виразності.

П'єса містить чимало реалій та колоритних деталей бідняцького єврейського побуту й повсякдення, однак, не менш виразною є її публіцистичність: герої твору розмірковують над питаннями сіонізму, соціальної рівності, гуманізму і любові до батьківщини, потойбічного життя тощо. Крім того, поруч традиційних образів Лейзера (М. Садовський) та його дочки Лії (М. Заньковецька) публіка побачила кількох незвичних персонажів: Нахмана (І. Мар'яненко) — екзальтованого, мало не божевільного молодика та пару революціонерів — колишнього студента єврея Боруха і росіянина Березіна.

З огляду на те, що перші «революційні» п'єси В. Винниченка «Дизгармонія» та «Великий Молох» у той час цензура заборонила, вперше соціал-демократичні ідеї пролунали з української сцени саме в «Євреях» Є. Чирикова.

Інноваційна драматургія А. Чехова 1890–1900-х не була представлена на кону театру М. Садовського. Натомість, тут йшли ранні (1888 р.) «жарти в одній дії» «Освідчення» (1907) та «Ведмідь» (1908). Невідомо, чи бачив український постановник «Ведмеда» (1889) — прем'єрний спектакль київської антрепризи Н. Соловцова, між тим, його інтерпретації чеховських водевілів нагадували соловцовські — були орієнтовані на відтворення тексту суто акторськими засобами.

Жарт «Освідчення» «певного сліду у роботі театру <...> не залишив», натомість, акторське виконання у водевілі «Ведмідь» (Смирнов — М. Садовський, Попова — М. Малиш-Федорець, Лука — Г. Березовський) відзначалося «правдивістю, легкістю, безпосередністю, глибоким внутрішнім комізмом, своєрідною грацією». В. Василько стверджував, що високі художні якості вистави ввели її до «золотого фонду репертуару українського театру» [64, с. 55, 62]. А от дописувач «Ради» був стриманішим в оцінках, визнавши «Ведмеда» «дальшим, послідовним кроком українського театру по шляху порівняння з театрами інших націй» [321].

1911 р. у бенефіс актора М. Вільшанського вперше на українській сцені зіграли драму Л. Андрєєва «Gaudeamus». Виставу підготували до показу нашвидкуруч, і пройшла вона буквально один чи два рази [64, с. 67]. Дивує також, що публіцистична драма з життя революційно налаштованого російського студентства сподобалася публіці «особливим мелодраматичним характером» [392].

Домінуючим засобом створення потрібної атмосфери у виставі була студентська пісня, яку М. Вільшанський вдало «українізував» [78]. В. Чаговець також відзначив «могутнє, вільне» звучання пісні «Ми, гайдамаки», коли піднімалася завіса, та поцінував «новий акорд переможної юності» — пісню «Соколи, соколи!», яку постановник увів у «сумний монолог Старого студента», підсиливши у такий спосіб настрій сцени, довівши його до апогею [392].

Серед акторських робіт рецензенти помітили М. Вільшанського у ролі Онуфрія, С. Паньківського — Старого студента та Ф. Левицького в епізодичній ролі Капітонича.

З-поміж вистав за п'єсами єврейських драматургів найбільший резонанс викликала «Міреле Ефрос» Я. Гордіна. Історія старої єврейської жінки-матері розказана автором з використанням мелодраматичних прийомів, уподобаних тогочасним театром. Дія відбувається на виразному тлі та в експресивній атмосфері єврейського містечка межі осілості. Ці якості принесли драмі Я. Гордіна популярність у російському (зокрема «Соловцов», театр Ф. Корша) та єврейському театрі, де найбільшим успіхом користувалися виконавиці головної ролі О. Токарева, Є. Жихарева та Е. Камінська. Гастрольний виступ останньої в Одесі 1913 р. рецензент «Одесского обозрения театров» назвав «святом єврейського мистецтва», де «розширені очі в багатьох з публіки, сором'язливі сльози і навіть істерика — все це вказувало на колосальний успіх артистки» [26].

У театрі М. Садовського переконливий образ Міреле — літньої жінки, матері й господині дому — створила Л. Ліницька. Рецензент «Ради» свідчив, що «добродійка Ліницька тут так зуміла розгорнути і виявити свої могутні сили, показати стільки артистичної інтелігентності, розуміння ролі й художнього чуття, відзначити непомітні на перший погляд риси і загалом дати стільки цільного й великого, що решта персонажів, незважаючи на те, що автор надав їм першорядні місця в п'єсі, відходять якось на задній план і, власне, підіграють тільки Міреле Ефрос — Ліницькій» [286]. В. Василька вразила «велика внутрішня сила цієї міцної духом жінки», чий «зовнішній спокій приховував тяжкі переживання», що їх «артистка передавала виразною мімікою, глибоким красномовним поглядом та яскравими інтонаціями» [65, с. 130–133].

Мабуть, очікуючи на успіх, подібний до того, що мала «Міреле Ефрос», М. Садовський взяв у репертуар іншу драму Я. Гордіна «Кохання і смерть». Зрозуміло, на головну роль він знову призначив Л. Ліницьку. Проте невідворотне зіставлення обох постановок обернулося не на користь останньої. Так А. Вечерницький (О. Кузьминський), дивлячись на «Кохання і смерть» крізь призму «Міреле Ефрос», констатував, що «художність виконання» тут «не досягає таки тої вмілості, що дають артисти в “Міреле Ефрос”». Крім того, критик не побачив відмінностей в образах Берти та Міреле: «Ролі Міреле і Берти по суті паралельні, обидві вони керуються в своєму житті одним лозунгом — жити для щастя ближніх, забувши про власне. З жалем на серці, з пекельною мукою матері розлучається Міреле з домом, з дітьми, для їх тільки щастя, навіки замикає в душі кохання до Бернарда Берта задля щастя сестри Іди. Міреле і Берта знайшли собі певне художнє місце у виконання Л. Ліницької. Чудово, в м'яких драматичних рисах веде Ліницька роль Берти, її гра цілком закінчена і покриває своєю художністю навіть першорядне виконання решти» [80].

Доволі цікавий матеріал для сцени надавала «Суламіф» А. Гольдфадена. Поперше, біблійний сюжет — нечастий гість у українському театрі, по-друге, мело-

драма цього разу вбрана у шати «видовища з великою дозою феєричності» [64, с. 63]. Проте автори нечисленних відгуків на виставу красномовно утримувалися від прямих її оцінок, натомість, зазначаючи великі «енергію й працю», вкладену у виставу «всіма учасниками», та чималу вартість костюмів, сценічної обстановки і декорацій [229]. Однак порівняння спектаклю зі знаменитою пародією «Кривого дзеркала» Н. Євреїнова та О. Кугеля (критик назвав «Суламіф» театру М. Садовського «єврейською Вампукою» [Там само]) говорило само за себе. В. Василько твердив, що «наголошена емоційність» та «ефектність виразу» в акторських роботах зашкодили логіці та психологічній вмотивованості образів та їхньому ансамблю (Суламіф — О. Петляш, Моноан — Д. Мироненко, Натан — Г. Павловський, Цингінтам — Захарчук) [64, с. 63].

Польську драматургію у першому київському сезоні представив спектакль «В липневу ніч» Б. Горчинського (переклад С. Тобілевич). Сказати б, заявлений сюжет про селянку-солдатку, яку занапастив пан, у репертуарі театру В. Василько пояснив тим, що «п'єси настрою тоді саме входили в моду» [64, с. 49].

З відгуків на виставу довідуємося, що «виконання п'єси було дуже гарне та гармонічне: кожна дрібничка свідчила про старанну і талановиту режисуру М. К. Садовського». До того ж, драма Б. Горчинського надала вдячний сценічний матеріал М. Заньковецькій, яка створила тут один зі своїх кращих образів — Ягни [284].

У першій сцені — у палаці діди́ча — глядач бачив мовчазну та налякану Ягну — М. Заньковецьку, яка дивилася на всіх «здивованими очима дикуна». Потроху вираз страху сходив з її обличчя, і воно «прибирало зовсім дитячий вираз — спокійний і наївний». Ягна — М. Заньковецька «з надзвичайною теплою» переказувала панові події свого життя, замріяно пригадуючи тиху, теплу липневу ніч, коли вони з Ігнацем «змовились».

Натомість, у другій дії Ягна — М. Заньковецька виглядала інакшою: вона здавалася спокійною та впевненою у собі, її рухи стали повільними та м'якими, лише у тихому голосі бриніла образа, коли дівчина розмовляла з Ігнацем.

Ігнац — М. Садовський також змушував глядача глибоко переживати за свого героя і найбільше в останній дії вистави, коли пригноблений муками особистого горя він остаточно втрачав своє щастя [Там само].

Одна з кращих вистав театру М. Садовського — інсценізація трагедії «Мазепа» Ю. Словацького (1914). Серед кількох довершених зразків, що відтворювали історію кохання юного пажу з почту польського короля Казимира до молодої дружини воеводи («Історія Карла XII» Вольтера (1731), поеми «Мазепа» В. Гюго (1829) та Дж. Г. Байрона (1831), трагедія «Мазепа» Ю. Словацького (1839)), очільник трупи обрав твір польського автора, мабуть, тому, що він повністю відповідав канону романтичної (псевдоготичної) драми.

Ю. Словацький створив об'ємну дихотомічну картину XVII ст. — водночас блискучого, полум'яного і похмурого, жорстокого. При цьому, сюжет трагедії та особливо її фінал написані з істинно шекспірівським розмахом: Збігнев застрелюється, Амелія помирає на його труні, Воєвода вкорочує собі віку, Мазепу схоплено і йому не оминати суду, а, можливо, і страти.

Між тим, основний мотив трагедії — мотив честі та прийоми його драматургічної реалізації належать до барокового мистецького арсеналу. Фетишизоване почуття честі провокує Збігнева на самогубство, збуджує в душі Воєводи страшні ревності та підштовхує його розправитися з Амелією та Мазепою, якого він замурує у спальні дружини, вирішивши, що то був король — ще один її залицяльник. Звідти ж Ю. Словацький узяв провідну тональність твору — експресія виразу тут породжена таємничою змовою, прихованими намірами героїв. Інший мотив — страдницьких мук (фізичних та душевних) і смерті — неухильно піднімає мелодраматичний сюжет до трагедійної висоти, де врешті опиняються обидва герої — молодий Мазепа і старий Воєвода.

М. Садовський розумів твір Ю. Словацького як драму сильних почуттів. Але постановник «не захопився зовнішніми ефектами романтичної трагедії, а всю увагу звернув на зміст п'єси, на внутрішню дію, на переживання та думки дійових осіб, на їхні характери, які показувались у рухові, в боротьбі» [64, с. 83]. До того ж, він потурбувався про відповідний антураж дії: «звичаї старої Польщі, її аристократичні традиції <...> похмуре життя магнатського палацу» відтворювалися «історично правильно» [Там само].

У цьому, сказати б, промовистому середовищі розміщувалися виразні постаті героїв трагедії. Проте образ Мазеви Є. Захарчук дещо спростив: Ю. Словацький, створюючи характер молодого Мазеви, ніби передбачав у ньому ту неоднозначність, якою відзначатиметься майбутній український гетьман. Натомість, Мазепа — Є. Захарчук — це «золотий вітрогон», легковажний і хитрий, зухвалий і спритний, гідний паж свого сюзерена короля Казимира (С. Паньківський) — інтригана та ловеласа, який вправно ховав недостойні наміри під маскою благочестивого святенника.

Водночас ця інтерпретація образу Мазеви вияскравлювала його опозиційність щодо образу Збігнева. І. Мар'яненко підкреслював мрійливість сина Воєводи і його вірність кодексу лицарства. Розквітле у душі Збігнева палке почуття до мачухи не породжувало пристрасть, але налаштовувало на служіння прекрасній дамі. Кожний сердечний порух, кожні жест і слово Збігнев — І. Мар'яненко ніби перевіряв на відповідність законам честі, сумніваючись у власному благородстві, болісно роздумуючи над своїми вчинками.

Тим прикрішим здавалося непорозуміння між Збігневом і Воєводою — М. Садовським — «гордим і романтичним», «аристократом з голови до ніг». Вбраний

у польський історичний костюм, він ніби зійшов у виставу прямо з полотна Яна Матейка [198, с. 80].

Характер Амелії, створений М. Малиш-Федорець, не відзначався ні складністю, ні особливою виразністю. Дружина Воєводи була чарівливою, благородною та невинною жертвою ревності і непорозуміння.

До ансамблю провідних персонажів додалися колоритні фігури другого плану, зокрібно вірний слуга Хмара — Т. Івлєв та базіка і гострослівець Хшонстка — І. Ковалевський.

1916 р. на роль Збігнева був уведений Л. Курбас. О. Дейч охарактеризував акторську манеру нового прем'єра трупи двома словами: «добротний реалізм, психологічна повнота» [122, с. 120]. Критик також наголошував підкреслену стриманість, з якою актор вів роль Збігнева, його намагання не «зловживати» «романтичністю». О. Дейч зазначав «європеїзм» Курбасової манери, його «почуття нової правди» і невідворотну «відчуженість від ансамблю театру Садовського» — небажання «пурхати коном наче бутафорський метелик і видавати традиційні “наспівні інтонації”» [Там само].

Критика вразила очі Збігнева — Л. Курбаса — сповнені скорботи та запитань. Сказати б, серйозність акторського висловлювання та ґрунтовність відтворення характеру навели критика на думку, що у трупі з'явився виконавець на роль Гамлета [Там само].

О. Сердюк запам'ятав, як вправно Л. Курбас — Збігнев носив історичний костюм (трико, високі чоботи, легкі обладунки, що прикривали груди). Проте насамперед його увагу привернула пластичність актора та його музичність, що виявилася в особливому ритмі існування Курбасового персонажа [198, с. 80–81].

Стосовно комедії Г. Запольської «Мораль пані Дульської» у театрі М. Садовського В. Василько «відбувся» одним реченням: «Ця хороша комедія, на жаль, була поставлена наспіх, невдало і успіху не мала» [64, с. 80–81]. Як на іншого свідка спектаклю А. Вечерницького (О. Кузьмінського), «легкий польський жарт» Г. Запольської дуже мало відрізнявся від традиційної побутової комедії, сила-силенна яких перебувала на київському кону, тож М. Садовському взагалі не варто було допускати її на сцену свого театру [83].

Насправді, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської — комедія, що поєднала яскраві суспільні акценти та розгорнуті соціально-психологічні характеристики персонажів з увагою до побутової натуральності. Такого роду драматургія не часто гостювала на українському кону, отже, цього разу йшлося не про елементарне відтворення тексту, але про пошук відповідних засобів виразності, тобто про сценічну роботу з ознаками експерименту.

Натомість, постановочні прийоми С. Паньківського зовсім не зацікавили А. Вечерницького, акторські роботи здалися йому пересічними: «Артисти зде-

більшого, особливо в першій дії, грали нерівно і навіть хвилювались». Щоправда, критик дуже високо оцінив образ Дульської, створений С. Тобілевич (спектакль підготували до бенефісу актриси), відзначив виконання І. Мар'яненком ролі Збишека, похвалив М. Вільшанського, який був дуже смішним у безсловесній ролі пана Дульського [Там само].

Інший напрям польської драматургії репрезентувало «Зачароване коло» Л. Риделя (1912). Ставлячи цю драму-казку, театр М. Садовського знову вступав у творче змагання з російським «Соловцовим». Утім, цього разу український театр перебував у кращій ситуації, адже «соловцовський» спектакль показали чотири роки тому і захвату у публіки та критики він не викликав. Досвідчений Н. Ніколаєв вважав, що нереалістична стилістика «Зачарованого кола» суперечила традиційній естетиці тогочасного театру, і у такий спосіб виправдовував «неуспіх» труп, що бралися за твір Л. Риделя: «Звичайно, сцена вкоротила крильця його творчій фантазії. Вона виявила неможливість реалізувати її у трьох вимірах реалістичного сприйняття. Те, що поетові видається таким легким і захоплюючим, на кону стає нецікавим і грубим. Сцена для поетичної фантазії те саме, що електричне світло для нафарбованої жінки, умовність її краси оприявнюється надто помітно <...> Відтак бачимо видовище стомлююче, задовге, з фальшивою й штучною наївністю буколичних настроїв, які, однак, позбавлені як змістовної глибини, так і поетичної відвертості» [250].

Як би там не було, рецензенти «Зачарованого кола» театру М. Садовського наголошували, що із заочного змагання з «Соловцовим» українська трупа вийшла переможцем. Зосібно оглядач «Киевской жизни» з погано прихованим здивуванням визнавав, що «вони ж зіграли і поставили цю чудову поетичну п'єсу Риделя краще, ніж у театрі “Соловцов”» [173].

Нагадаймо, що крім зазначеного протистояння двох сценічних версій існувало суперництво між двома драматичними творами: між «Зачарованим колом» Л. Риделя та «Лісовою піснею» Лесі Українки. Польська драма-казка, сказати б, ситуативно перемогла, проте, як на мене, лише завдяки тому, що М. Садовський завчасно зрозумів, що драма-феєрія Лесі Українки ще менше відповідає, скористаймося визначенням Н. Ніколаєва, «тривимірному» реалістичному сприйняттю.

Власне, фольклорно-казковий мотив твору Л. Риделя «забезпечений» лише кількома інфернальними персонажами. Двоє з них — чорти Куций та Бурта — безпосередньо втручаються у людське життя, унаочнюючи злитність земного та потойбічного боків людського існування, повсякчасну присутність у ньому диявольських сил та їхній вплив на нього. Усе решта у сюжеті «Зачарованого кола» — розповсюджена у світовій літературі історія вбивства старого чоловіка зрадливою дружиною та її молодим коханцем. А фантастичні притчі (про вбо-

гого пастушка-дурника, про Воеводу, який занапастив душу та ін.) додають їй змістовного об'єму [74, с. 410].

Втім, здається, М. Садовського якраз задовольняла ця «поміркована» казковість «Зачарованого кола». До того ж, свідчать рецензенти спектаклю, феєричний компонент п'єси Л. Риделя він майже не взяв до уваги, п'єсу-казку тут, натомість, грали як психологічно-побутову драму з етнографічно-фольклорними «вкрапленнями».

«Нарешті, здається, український театр знайшов п'єсу для біжучого сезону, — заявляв В. Королів. — Коли кілька років тому мені довелося бачити п'єсу Риделя на російській сцені, — мимоволі спадала думка, що ця п'єса в українському театрові буде більш на місці, бо тут уміють поважати й етнографію, знають селянський побут, мають досвід в тому, як треба грати польських панів, щоб та гра справді нагадувала дійсне життя» [318]. Сподівання критика виявились не марними, «Зачароване коло» театру М. Садовського справило на нього «дуже добре <...> загальне вражіння»: «багата постановка, прекрасні декорації Бурячка, характерні костюми декого, навіть пишні <...> мелодична і досить цікава музика Кошиця до танку русалок в першій дії» [Там само]. Постановник потурбувався і про сценічні ефекти, без яких неможливо повноцінно втілити казку, зокрема це стосувалося появи та зникнення чорта Борути.

У стилістиці окремих образів також сусідили елементи «казкової фантастики і реалістичності побутової драми» [391]. Насамперед критики хвалили М. Малиш-Федорець (Марина): «Окремо стоїть постать Марини, детально продумана й прекрасно виконана Малиш-Федорець». Рецензентові «Сяйва» особливо припала до душі сцена з першого акту, де Марина — М. Малиш-Федорець «з глибоким почуттям виливає свої скарги на життя перед лісовим дідом» [11]. Йому вторив дописувач «Киевской мысли»: «у грі цієї талановитої артистки немає місця трафарету, підробці: навіть у дрібницях вона дає власне — захоплююче, сповнене глибокого творчого підйому» [258].

Позитивними були враження від виконання Є. Рибчинським ролі Лісовика: актор, взявши «спочатку вірний символічний тон», «з успіхом додержує його до останнього моменту» [11]. Я. Доля «оточила» образ пастушка Мацюся «поетичним серпанком», Є. Хуторна створила «милий» образ Басі [318].

«Загибель “Надії”» Г. Гейерманса (1900) — наступний (після «Євреїв» Є. Чирикова) сценічний твір суспільної проблематики в «європейському» репертуарі театру М. Садовського. Г. Гейерманс — провідний голландський драматург-натураліст, який симпатизував радикальним соціалістичним ідеям, у драмі з життя рибальського поселення не лише відтворив характерні побут та звичаї, а й висвітлює біди та страждання його мешканців, викрив методи капіталістичного ви-зиску, закликаючи боротися проти пригноблення злидарів, протестувати проти

економічного насильства. Водночас сюжет «Загибелі “Надії”» — стислий і динамічний, персонажі — влучно охарактеризовані, діалоги — живі та індивідуалізовані.

Мабуть, самі ці художні якості спричинили популярність драми Г. Гейерманса у російському театрі початку минулого століття. Серед численних її версій зазначимо дві, найбільш репрезентативні: 1902 р. херсонської трупи Вс. Мейерхольда і В. Кошеверова та 1913 р. Першої студії МХТ (режисура Р. Болеславського).

«Загибель “Надії”» переклав українською С. Панківський. Він же виступив постановником спектаклю.

В. Василько, поцінувавши нову — робітничу — тематику вистави, акцентував також, що постановник старанно дотримувався реалістичної манери, намагався витримати у певному стилі сценічну обстановку та костюми персонажів, навіть подбав про відповідні «шумові ефекти» [64, с. 54–55]. С. Панківський справді наполягав, аби М. Садовський спеціально для «Загибелі “Надії”» придбав «голандські, рибальські, бідні, але правдиві, стильні костюми» та «дерев’яні ходики» [269, с. 10].

Зусилля постановника не були марними — рецензенти одностайно відзначали загальну культурність постановки і той факт, що у спектаклі пильнували найменшу дрібницю, аби «обстановка відповідала змісту п’єси» [357]. Навіть М. Вороний зазначив цікаві декораційні мотиви «Надії», щоправда, критик вважав, що їх «не цілком використано, розроблено і дотримано у виконанні» [97, с. 109].

Водночас рецензенти мали різні думки стосовно акторських робіт вистави. М. Заньковецька в ролі Іо — юної дівчини-сироти, закоханої у задержувача, запального моряка Геєрта (І. Мар’яненко), здалася непереконливою у першій дії кореспондентові часопису «В мире искусств»: він не повірив у щире веселість Іо, яку актриса передавала «карикатурно» [53]. Натомість, на рецензента «Ради» Іо — М. Заньковецька справила сильне враження у третій дії: «Страшенну муку переживає вона, коли під час бурі <...> жінки починають розповідати про свої нещастя, терпець увірвався, і вона вибухає сльозами і прокльонами. З цього часу вона вже не панує над собою і в останній дії, коли довідується про загибель свого нареченого, вона кляне свого “благодітеля, шкіпера” Боса» [357].

Не мала успіху Є. Хуторна у ролі дочки шкіпера Боса, ніжною, мрійливою Клементини. В. Чаговець відзначив «вірний малюнок» ролі, «життєву правду» деяких епізодів, проте нарікав, що грі актриси бракувало «інтенсивності ліній, особливо в останньому акті» [100, с. 23].

Матінку Княтре Фармер грали у чергу Г. Борисоглібська та С. Тобілевич. Образи, створені актрисами, дещо різнилися між собою. Так кореспондент

«Ради» найсильнішою вважав сцену з другої дії, коли Княтре — С. Тобілевич виряджала Баренда (О. Певний) в море: її актриса «провела з повним розумінням страждання людської душі, з великою простотою і щирістю» [357]. На думку П. Коваленка, у роботі Г. Борисоглібської найвиразнішою була мовчазна сцена у конторі, коли Княтре довідувалася про загибель рибалок, серед яких був її син: вона знесилено опускалась на лаву, «на обличчі — покірна приреченість перед невблаганною долею бідарів» [182, с. 234].

Центральною особою вистави доволі несподівано виявився Гейєрт І. Мар’яненко. За автором п’єси, Гейєрт — такий собі молодик-розбишака, зайдиголова, постійно готовий до сварки і бійки. Актор перетрактував цей образ, і Гейєрт тепер здавався свідомим протестантом проти суспільної несправедливості, а також проти того, що мати «шанує його експлуататора» [357]. Публіка співчувала героєві І. Мар’яненко, активно реагуючи на «гарячі протести Гейєрта проти експлуатації капіталістів» [97, с. 144].

А от стосовно О. Певного у ролі Баренда кореспондент часопису «В мире искусств», здається, не погоджувався із самим собою: з одного боку, переконував, що «кожне слово його було продумано і дихало непідробною щирістю», з іншого, — що виконавець пішов «проти задуму автора» [53].

Між тим, М. Вороний, закликаючи очільників українських труп брати у репертуар п’єси, де «малюються соціальна нерівність, економічні кривди, де розвиваються політико-громадські конфлікти, де виразно виступає національно-демократична ідея і т. п.», водночас попереджав їх щодо нерозуміння «ідейних перекладних п’єс» з боку публіки. Щоправда, критик був упевнений, цей «дефект» усуне «експресія виконання, бурхлива акція п’єси і ефектна обстановка» [97, с. 145]. «Надія» Г. Гейерманса виявилася «не дуже цікавою для публіки» [182, с. 137], проте, її робітнича тематика, нетрадиційна для тогочасного українського театру, та сценічне втілення соціально обумовлених персонажів активно розширювали діапазон виконавських можливостей трупи — допомагали акторам «звільнитися від традиційних штампів, нашарованих внаслідок їх участі в одноманітному історико-етнографічному репертуарі <...>» [182, с. 88].

Спектакль вкотре засвідчив прагнення М. Садовського максимально збільшити глядацький загаль театр, стаціоназованого у великому сучасному місті, зорієнтувати кін на публіку найширшого спектру. Саме з цією метою П. Коваленко переклав для театру соціальну драму австрійки Марії Делле-Граціє «Стара шахта» («Підземні гази») [Там само].

М. Вороний визнав «пролетарські тенденції» єдиною чеснотою драми М. Делле-Граціє, яку вважав твором «мелодраматичного закрою і невисокої художньої вартості» [97, с. 276]. До речі, його думка співпадала із враженням Лесі

Українки, яка теж поцінувала ідею, але не художні якості «Підземних газів» М. Делле-Граціє [361, с. 209].

Прохолодне ставлення рецензентів до п'єси, безперечно, позначилося на їхніх оцінках постановки І. Мар'яненка. Стосовно вистави в цілому М. Вороний лише зазначив, що «антураж п'єси досить дотриманий». Натомість, фінал спектаклю викликав у критика категоричне заперечення: «Останню дію, чи картину, що відбувається в шахті під землею, не варто виставляти, бо її зайвий драматизм тільки б'є по нервах, а до цілості п'єси рішучо нічого нового не додає» [97, с. 276]. Однак з цією думкою дописувача важко погодитись, адже у драмі М. Делле-Граціє черговий вибух отруйних газів у шахті кладе край суперечкам, що точаться впродовж дії, та остаточно з'ясовує позиції кожного їх учасника. До того ж, автор, так би мовити, не несе відповідальності за те, що у театрі М. Садовського «розрух шахти» виглядав як елементарний «обвал декорацій» [327, с. 380].

Значно більше пощастило І. Мар'яненку в ролі старого шахтаря Грубера. Актор створив надзвичайно виразний малюнок ролі, дуже ощадливо використовуючи прийоми його передачі [Там само]. І. Мар'яненко не акцентував каліцтво свого героя, колись отримане під час катастрофи на шахті, адже хотів, аби глядач не жалів Грубера, але відчував «обурення проти нелюдських умов праці в капіталістичних умовах» [182, с. 275]. «Артист виконував цю роль низьким, надтріснутим, приглушеним басом на певному монотоні, тільки в окремих місцях підвищуючи голос, щоб виявити гостро емоційний вибух. Його ніби закам'яніле обличчя ставало рухливим, а чорні, як вуглини, глибоко запалі очі метали іскри негасимого гніву, класової непримиренності» [Там само].

До речі, роль Грубера — чи не перший приклад в історії новітнього українського театру, коли актор не представляв «характерну постать» [327, с. 380], але створював узагальнюючий образ, у даному випадку той, який уособлював «могутню монолітність робітничого класу» [182, с. 276]. Щоб досягти бажаного результату, І. Мар'яненко вивчав скульптури К. Мен'є — бельгійського живописця і скульптора, чиї зображення представників різних робітничих професій відзначалися одночасно точною деталізацією та узагальненням образу, подеколи доведеним до алегорії [Там само]. Схоже, актор домігся своєї мети, його Грубер — то «була душа, сама душа цілої шахти, душа ображена, вкрита болячками і просичена ненавистю до капіталу, винного в тому всьому» [327, с. 380].

Проте декому з рецензентів не сподобалася «статичність і монотонність виконання» ролі [182, с. 275], а часом і зайва мелодраматичність [97, с. 276]. А от глядачки-«мар'яністки», звиклі милуватися актором у ролях героїв-коханців, були прикро вражені, коли побачили «свого улюбленця старим та ще у такому потворному вигляді» [182, с. 276].

Я. Стоколос відзначив також «тонку і пильну спостережливість», що допомогли Я. Долі передати хворобливий стан Ганнусі та виявити «чисту, прозору душу дівчини, переповнену любов'ю до всіх, як до своєї ляльки» [327, с. 380]. На В. Чаговця особливе враження справив образ дружини капіталіста, створений Л. Ліницькою [174]. М. Вороному також запам'ятався Г. Маринич у невеличкій ролі шахтаря Дучки [97, с. 276].

«Забавками» А. Шніцлера (переклад Б. Грінченка, 1908) І. Мар'яненко дебютував у якості постановника. Поза сумнівом, звернувшись до творчості одного з емблематичних авторів європейського модерну, він тим самим оприявнював напрям подальшої роботи на ниві режисури. Справді, впродовж наступних сезонів, до виходу з трупи 1915 р., І. Мар'яненко старанно шукав драматургічний матеріал, кажучи словами М. Вороного, «хоч з маленькою ціхою оригінальності».

Ці його зусилля були одразу помічені тогочасною критикою. Наприклад, рецензент «Ради» вважав «Забавки» доказом того, що українські актори вже «можуть виступати в п'єсах світового репертуару» [356]. Він тішився з того, що «обставлено п'єсу старанно і, як то кажуть, любовно» [Там само]. Щоправда, В. Чаговцю, навпаки, у перших двох актах «було навіть якось прикро», бо спало на думку, що Шніцлер «ще зовсім не потрібний українському театрові» [393].

Між тим, перед тридцятирічним І. Мар'яненком стояло не надто складне завдання: всього лише, знявши «важкий одяг <... > побутового чи історичного репертуару», одягти на себе «легке убрання віденських піжонів» [Там само]. В. Чаговець вважав, що актору це не надто вдалося, натомість, рецензенту «Ради» здалося, що саме у ролі Фріца «особливо яскраво проявилися» вміння І. Мар'яненко «панувати над собою й перетворюватися в ту особу, роль якої він грає» [356].

А от М. Заньковецькій, яка досягла зрілого віку, мабуть, не просто було удати юну дівчину. Проте дописувач «Ради» стверджував, що актриса «зуміла бути в перших двох актах смирним, трохи наївним, любим дівчам, що безмірно кохає свого Фріца» [356]. В. Чаговець, який ледве висидів «перші два сіренькі акти», був вражений третім актом вистави, де розпочалося «нове життя, сповнене мук і катастроф». Стався «вибух вулкану» — то Кристина — М. Заньковецька дізнавалася, що з її коханим стався нещасний випадок: «Уривки слів, безглузді закінчення фраз без початку і початки без кінців. По смертельно-блідому обличчю із збожеволілих і заанімілих очей раптом покотились дві сльози... Упали, залишили тільки дві вузькі мокрі смужки. З ними прокинулася від німого заціпеніння душа, і зі стиснутого, паралізованого горла вилетіли одне за одним слова, не слова — ридання, не ридання — крик смерті <...>» [393].

Сценічні колективи, утворені 1917–1918 рр. за ініціативою Театральної ради УНР (Український Національний театр та його спадкоємці — Український Народний і Державний драматичний театри), ще наочніше демонструють радше прагнення до оновлення кону, ніж розуміння їхніми очільниками, в який спосіб ті прагнення реалізувати. Ось чому, попри різновекторні інтенції інноваційного характеру, «старий добрий» реалізм переважає у стилістиці їхніх вистав.

Репертуар Українського Національного театру (на чолі з І. Мар'яненком, М. Вороним, Г. Гаєвським) попервах нагадував, словами Я. Мамонтова, «золоту добу української романтики та етнографіки», оскільки «ряснів» п'єсами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Мирного, Т. Шевченка, І. Котляревського. Спорадичні вкраплення психологічно-побутової драми та комедії Б. Грінченка, А. Яновської, В. Самійленка, С. Васильченка, А. Старицької-Черняхівської, зрозуміло, принципово не міняли картини, як і численні сценічні втілення надпопулярної драматургії В. Винниченка. Правий був П. Рулін, який, вдивляючись у блякле творче обличчя УНТ, зневажливо назвав труп «поправленим виданням театру М. Садовського» [297, с. 44].

Європейська драма («Тартюф» Ж.Б. Мольєра, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана, «Зачароване коло» А. Риделя) на афіші Національного театру «тішила око» декому з критичного цеху [368], однак, значно ясніше ці вистави засвідчували той факт, що український актор старої формації надто неохоче відмовляється від прийомів психологічно-побутової «школи», а режисура не здатна «впоратися» з цією бідою. Не дивно, що за три місяці від початку першого сезону Національному театру було запропоновано «рішуче стати на чомусь одному, а між двома соснами не блукати!» [119].

Водночас той же Д. Антонович підкреслював особливе ставлення глядацького загалу до новоутвореного колективу: «Не можна жалуватись українському театру на незичливість аудиторії. Кожен хоч трохи свіжіший крок зустрічає прихильність таку, якої не діждатися за відповідний акт театрові російському, ніякому іншому. Наприклад, вистава “Огні Іванової ночі” ні на російській, ні на якій іншій сцені навіть при далеко кращій постанові і кращому виконанні не витримала б в одному сезоні і півдесятка представлень; в Українському Національному театрі і постановка не блискача, і виконання в цілому слабе, але самий факт виставлення цієї п'єси на українській сцені уже зворушує аудиторію <...>» [290, с. 4].

Ф. Близнюк також акцентував особливу роль «Огнів Іванової ночі» (прем'єра — 24 жовтня 1917 р.): на його думку, то був «прилюдний іспит», де УНТ «мав дати відповідь на запитання українського громадянства, чого можна сподіватись від теперішнього складу цього театру». Так, іспит було складено «не блис-

куче», а лише «пристойно і добре», однак, окремі моменти спектаклю дозволяли сподіватись, що УНТ все-таки здатен «визволитись і нарешті цілком розтросити тісну шкаралупу побутовщини» [255, с. 4].

Натомість, «Зачароване коло» А. Риделя викликало у рецензентів самі нарікання. «Про виконання п'єси Риделя на сцені національного театру в цілому говорити не приходиться», — заявив Д. Антонович, обурений тим, що «невідомому режисерові не удалось показати казки, а грали п'єсу так само, як грають в тому ж театрі “Безталанну” або “По ревізії”» [291, с. 4]. При цьому, Я. Доля та І. Замичковський хоча б «грали коректно», а от «Ліницька, Петлішенко, Чичорський лицедійствували гірше, ніж слабо», з ролі чорта Куцого «Волков зробив щось зовсім по-дилетантськи партацьке, а актор “три зірки” в ролі чорта Барути був звичайний резонер-шляхтич, а зовсім не чорт» [Там само].

Здається, єдиною перевагою «Зачарованого кола» в УНТ було музичне оформлення вистави. Наприклад, дописувач «Нової ради», зіставивши тутешню версію зі спектаклем театру М. Садовського, переконував, що співу русалок більше пасує супровід флейти, а не оркестру [266, с. 4].

«Стара віком, але вічно молода змістом — чудова комедія безсмертного Мольєра» [235, с. 338], на переконання Д. Антоновича, з'явилася у репертуарі Національного театру не інакше, як через «якогось злого порадирика» [290, с. 4]. По-перше, з'ясувалося, що «актори зовсім не уміють читати віршів, і ніякої комедійної гри, легкості і комізму не було, а були тільки вивчені режисером, але незручно зроблені рухи <...> Так-сяк управлялися з віршем тільки Горленко та Коваленко, якого гра і тут виявлялася в звичайному прикладанні кулаків до грудей». По-друге, «обстановка — одіяння вісімнадцятого віку з париками у акторів сімнадцятого віку, а у актрис — дев'ятнадцятого віку — була зовсім, як в Царевokokшайську в театрі купця Епішкіна» [Там само].

О. Олесь також зауважував, що «п'єсу артисти проводили нерівно, місцями навіть вульгарно», серед них тільки Ф. Левицький опанував мольєрівський вірш, давши можливість розчутти «чудовий» переклад В. Самійленка [252, с. 4].

Художня невизначеність Національного театру, що, натомість, мав репрезентувати мистецтво незалежної української сцени, змусила урядників вдатися до безпрецедентного заходу — розділити труп на дві частини різного спрямування: П. Саксаганський у Народному та Б. Крживецький і О. Загаров у Державному Драматичному театрах маніфестували відповідно «класичну» та «модерну» орієнтацію очолюваних ними колективів. До того ж, свідчив П. Коваленко, це рішення Головного управління мистецтв гетьманату П. Скоропадського було суспільно орієнтоване: Державний драматичний театр задумувався як театр «для інтелігенції», натомість Народний — для обслуговування «народу, “сіроми”» [183, с. 127]. У мистецьких колах воно було

сприйняте неоднозначно, зосібно С. Васильченко вважав, що «така реорганізація театральної справи <...> зруйнує національне мистецтво, роз'єднає інтелігенцію з народом» [183, с. 128].

Емблематичним було відкриття Народного театру — «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського. І несподівано «понівечена, змордована», «завчена напам'ять» п'єса ожила на новому кону «у виблисках гумору» П. Саксаганського (Виборний) та «мелодраматичному драматизмі» М. Заньковецької (Наталка) [157]. Проте бажання очільника трупи, фундуючи репертуар на кращих національних драматургічних зразках реалізму та романтизму, реставрувати стилістику театру корифеїв здійняло у тогочасній пресі хвилю протесту: кореспонденти українських та російських видань одностайно зазначали недостатній художній рівень «класичних» вистав Народного театру, де немає ні ансамблю, ні окремої зразково виконаної ролі. Серед невдоволених були й такі, хто категорично заявляв: Народний — «це не театр, а балаган, це не трупа, а збиранина з вулиці» [85, с. 7].

Мабуть, аби уникнути подібних звинувачень, П. Саксаганський трохи піднімає класичний «горизонт» театру, включаючи у репертуар «Розбійників» Ф. Шіллера та «Уриеля Акосту» К. Гуцкова. Водночас канонічну романтичну драму Ф. Шіллера (переклад О. Черняхівського), де бунтар-одинак протистоятиме навколишньому світу, П. Саксаганський тлумачив у сучаснішому — неоромантичному — дусі, насамперед загострюючи мотив ворожнечі між братами Моорами. Відтак «за сюжетними колізіями «Розбійників» <...> вгадувалися сучасні революційні події: брат ішов на брата, як на фронтах громадянської війни» [397, с. 24].

Крім того, постановник зробив у тексті значні купюри, у такий спосіб динамізувавши дію, сильною рукою розставив суспільні акценти у масових сценах. Йому «вдалося створити з масових сцен живі та мальовничі групи, а з окремих персонажів цих груп — живих людей, сповнених своєрідної індивідуальності <...>» [27, с. 11]. Водночас прикрим чином манера виконання ролей другого плану відповідала радше психологічно-побутовій українській п'єсі, але не драмі високого романтизму, зіпсовуючи враження від вистави. «Може, раніше треба створити “нову породу” українських акторів, а вже потім прагнути до оселення європейських класиків на українській сцені», — ставив з цього приводу риторичне запитання І. Александровський [Там само].

Натомість, похвалу критика заслужили початківець Б. Романицький (Карл) і знавець акторської справи П. Саксаганський (Франц). Карл Моор Б. Романицького був справжнім ідейним центром вистави. За його юнацькою відкритістю і палкістю відчувалася сила, яку дає впевненість у правоті своєї справи, вірність обраній меті. П. Саксаганський «збирав» характер Франца Моора з багатьох філігранно розроблених деталей, демонструючи кожний, навіть найдріб-



Ф. Шіллер «Розбійники». Український Народний театр, 1918. Карл — Б. Романицький

ніший, внутрішній поштовх до вчинку, поєднуючи «велике внутрішнє емоційне напруження» із «зовнішньою стриманістю» [212, с. 176]. І. Мар'яненко особливо запам'яталися сцени, «коли Франца мучили кошмари, та фінальна, коли він вішався на шнурку, закинutoму за спинку високого крісла, спиною для глядачів». У цих епізодах П. Саксаганський «досягав трагедійних вершин сценічного мистецтва» [Там само].

Загалом, попри окремі недоліки, виставою «Розбійники» Ф. Шіллера Народний театр «втїшив надзвичайно» переважну більшість тогочасного критичного загалу [85, с. 7]. Закріпити цей успіх могла вистава за популярною драмою К. Гуцкова «Уриель Акоста». Проте критика обійшла її увагою, публіка також майже проігнорувала європейські вистави Народного театру.

Згодом, аналізуючи причини провалу цієї ініціативи, П. Саксаганський назве дві: брак артистичних сил та нікчемний репертуар [304, с. 175]. На нашу думку, більш слушним є висновок Н. Кузякіної: «Народний театр <...> довів, що пряме консервування театру корифеїв нежиттєздатне» [194, с. 8].

Напередодні відкриття сезону Державного драматичного театру часопис «Театральная жизнь» повідомляв, що О. Загаров працює над «Візником Геншелем» Г. Гауптмана і що Б. Крживецький домовляється з Г. Нарбутом щодо оформлення вистави «Франческа да Ріміні» Г. Д'Аннунціо [334, с. 19]. Директор

театру засвідчив, що новий колектив у роботі орієнтуватиметься на новітню драматургію — українську та європейську: «Для початку ми будемо ставити Гауптмана, Ібсена, Лесю Українку, Олесь» [335, с. 13]. О. Загаров додавав до цього, що спектаклі мають ставитися «в стилі національної школи» [148, с. 29]. Він вважав, «що і театр К. С. Станіславського, і театр корифеїв української сцени — організми, які зросли на ґрунті щепкінської школи і мають спільну естетичну природу» [143, с. 19].

Обидві перші прем'єри — «Лісова пісня» Лесі Українки та «Візник Геншель» Г. Гауптмана — були першими сценічними втіленнями цих творів на українській сцені. Невдовзі репертуарний список поповнили «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра та «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Підпори громадянства», «Нора» та «Примари» Г. Ібсена і п'ять п'єс В. Винниченка («Гріх», «Дизгармонія», «Брехня», «Панна Мара» та «Між двох сил»). Варто зазначити, що цей репертуар — звичний для будь-якої європейської або російської трупі — був «не виданим на українській сцені» [230, с. 86].

Д. Антонович, який, пам'ятаємо, дуже критично ставився до діяльності Українського Національного театру, вистави О. Загарова та Б. Крживецького називав не інакше, як «солідними, продуманими, талановитими». Насамперед це стосувалося ібсенівського репертуару ДДТ («Підпори громадянства», «Примари», «Нора», «Північні велетні») — «улюбленого <...> обома режисерами» [Там само].

Власне, більш високою постановочною культурою, «ретельною» підготовкою відзначалися й інші вистави Державного Драматичного театру [194, с. 10]. Наприклад, рецензент тижневика «Театр» зазначав щодо «Ткачів» Г. Гауптмана: «Усі творили сильний ансамбль, такий гармонійний і щирий, що мені, вихованцеві театральної Москви, здавалося часом, наче я знову бачу одну з найкращих вистав Московського Малого театру або тішуся гарною психологічною грою в Студії московських “художників”» [210].

З кожною новою виставою серед «кваліфікованих глядачів» Державного Драматичного театру ширилося «відчуття несаможитності» його режисури [194, с. 10]. «У найпомітніших своїх виставах останнього часу він лише повторював кращі досягнення російської дореволюційної сцени», — стверджував зосібно Ф. Якубовський [409]. І. Мар'яненко пояснював це тим, що «ніяка режисура <...> за короткий час не в силі була об'єднати окремі індивідуальності в те органічне ціле, що зветься в театрі ансамблем, і за умов якого тільки й можливе сценічне рішення драматургічного твору в єдиному творчому плані. Так само наявність міцних виконавських сил сама по собі не могла забезпечити швидкого визначення ідейно-художньої платформи театру, вироблення єдиних стильових ознак вистав» [210]. Натомість, на думку П. Коваленка, причини поступового гальмуван-

ня творчого руху крилися у тому, що «керівництво Державного драматичного театру в особі Б. Крживецького <...> вважало, що треба дати глядачеві змогу забути в театрі від страхіть імперіалістичної та громадянської війн, нестатків і злигоднів, перенести глядача із суворої сучасності в царство мрії, феєрії» [183, с. 131]. Як би там не було, але трупа з очевидним інноваційним потенціалом спромоглася лише на «чисті й біль-менш витримані в дусі психологічного натуралізму ставлення» [297, с. 97].

«ЕСТЕТИЧНИЙ» ТЕАТР

У цьому сенсі інакшою була практика Молодого театру А. Курбаса 1917–1919 рр. На думку Н. Кузякіної, основу комплексу думок, з якими 1916 р. очільник новоутвореного сценічного угруповання починав діяльність режисера і педагога, становили режисерські ідеї Г. Крега, Г. Фукса та М. Рейнгардта [194, с. 15]. Якщо спробувати відшукати спільне у театральних концепціях цих постановників — різного, часом опозиційного сценічного віросповідання — перше, що спадає на думку, це значення, яке всі троє надавали просторовому вирішенню вистави. Безумовно, передусім це стосується Г. Фукса, чия праця «Революція театру», як відомо, справила на А. Курбаса велике враження. Трохи згодом стане очевидним, що програмові спектаклі Молодого театру, відзначені яскравими естетичними пошуками, — це приклади творчого симбіозу режисерської та художницької думки, насамперед символістичного та неоромантичного спрямування.

Розпочинає цей ряд «Вечір етюдів» О. Олесь, продовжують вистави-стилізації «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (прем'єра — 21 серпня 1918 р.), «Едіп-цар» Софокла (прем'єра — 16 листопада 1918 р.), «Різдвяний вертеп» (прем'єра — 8 січня 1919 р.), завершує — «Шевченківський вечір» за поезіями Кобзаря (прем'єра — 14 березня 1919 р.). Щоразу художником виступав А. Петрицький, в останньому випадку до нього приєднався С. Гречаний.

Першою серед вистав-стилізацій, яку Молодий театр представив публіці після повернення з Одеси, була «вправа на гротеск» [297, с. 98] — комедія Ф. Грільпарцера «Горе брехунові». Цю «серйозну п'єсу із щасливим закінченням», написану і поставлену на сцені 1838 р., А. Курбас бачив у віденському Бургтеатрі у сезоні 1907/1908 рр. і був захоплений грою в ній Й. Кайнца. Однак свідки київського спектаклю побачили щось зовсім несподіване — виставу-свято у стилі, близькому до *comedia dell'arte*, де «мистецькі образи і все оточення, всі речі зреклися побутових буднів в ім'я святкової дії на сцені <...>» [230, с. 151]. Більше за все глядачів вразило оформлення сцени А. Петрицького —

«елегантне», у «весняних розмаїтих барвах», воно вмістило загадковий ліс із деревами дивної форми та кольорів, золоту річку, повну риби, застиглої, аби «глядач намилювався пружністю ритмічної плавби» [230, с. 152], і набір химеричних предметів: маленький замок, у чию браму величезним мечем гатив Лицар (В. Васильєв), маленьку кухоньку, де вимахували натуральними ополониками тріо кухарчат (П. Нятко, В. Веріко, А. Лючик). Затіяна художником гра зі сценічними предметами (їхніми розмірами, масштабом, об'ємом), утворили умовний — казковий — світ «Горе брехунові», де персонажі, бавлячись, навви-передки пускалися у сюжетні події.

Ніби пам'ятаючи (а, може, знаючи, скажімо, від А. Курбаса, який брався до роботи над виставою будь-якого стилю, перед тим ґрунтовно простудіювавши відповідні наукові розвідки), що родовід *comedia dell'arte* веде від італійського народного карнавалу, А. Петрицький щедро насичує простір вистави широкою палітрою напрочуд яскравих кольорів. Ними виблискували «штандарти», що спускалися з колосників, «розквітаючи» сонцем, зорями та казковими тваринами, вони «буяли» у гілках могутнього дуба, у кущах і траві, мінілися у «водах» річки, засліплюючи очі блиском риб'ячої луски.

Від тих щедрот художника дісталася й костюмам персонажів, які мало того, що були пошиті з дорогих матеріалів, як от шкіра, оксамит, парча, шифон (принаймні, такими вони виглядали), ще й орнаментовані. Візерунки та орнаменти прикрашали головні убори чоловіків (навіть вояцькі рогаті шоломи), їхні сорочки, колети, каптани і кольчуги, жіночі стрічки і туніки, священицьке вбрання.

Стилістична єдність просторового рішення вистави та його симбіотичність із режисерським задумом не пройшли повз увагу рецензентів. «Декорації цілком відповідали духові самої комедії. Дерева фантастичного рисунку й кольору, великанські ключі, хати, розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс», — зауважував зосібно О. Метлинський [223].

Вистава «молодотеатрівців» вабила публіку та критику й «витриманою і стрункою грою» артистів [Там само]. С. Бондарчук також свідчив, що на показах «Горе брехунові» — спектаклю, зразкового за вправністю, винахідливістю і соковитістю гри акторів, зал постійно був заповнений вщерть [230, с. 153]. Щоправда, серед очевидців спектаклю були й ті, хто вважав (як-от В. Коряк), що дійство «во вкусе площадном, во вкусе Плавтовом» годилося лишень для того, щоб викликати «здоровий гогот гальорки» [5]. Або ті (як-от М. Вороний), хто переконував, що комедію Ф. Грільпарцера в Молодому театрі «грали хоч і весело, але занадто вульгарно, без відповідної легкої елегантії, що робило враження несмаку» [97, с. 295]. На нашу думку, його претензії стосувалися не способу презентації характерів п'єси, обраного режисером, але почуття міри, з яким той чи той актор представляв свого персонажа. Зазначимо також, що *comedia dell'*



Ф. Грільпарцер «Горе брехунові». Молодий театр, 1918. Сцена з вистави

arte не передбачає нюансованої гри, не потребує повноцінних сценічних характерів, натомість, дозволяє акторові вільно, імпровізаційно існувати у рамках сюжету, заохочує трюкацтво, вимагає прямого контакту із публікою. Саме це з успіхом робили Ф. Лопатинський та А. Курбас у ролі кухарчука Леона, Г. Юра у ролі Грегора, єпископа шалонського, В. Василько — графа Котвальда, Г. Прохоренко та О. Добровольська — Едріти, В. Калин — Паломника, А. Пясецький — Аталюса [230, с. 166].

Таким чином, вже перша вистава-стилізація Молодого театру засвідчила свідоме ставлення її учасників до стилістичних перетворень, вчинених А. Курбасом відносно реалізму «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера.

Ще наочнішою була стилістична єдність спектаклю «Едіп-цар» за Софоклом — мабуть, найемблематичнішої сценічної роботи Молодого театру. В. Василько зазначав, що А. Курбас від початку намірявся зберегти у режисерському плані вистави «самобутні елементи», які складають «специфіку» давньогрецької трагедії [66, с. 123]. Серед цих елементів насамперед він мав на увазі хор, який порівнював із «діючим колективом», що «виступає не лише представником народу, а й одночасно є «словами від автора», виявляючи думки з приводу тої чи іншої події або вчинку» [Там само]. На жаль, не залишилося свідчень стосовно того, яким бачив режисер простір майбутнього спектаклю, отже, припустімо, що його



Ф. Грільпарцер «Горе брехунові». Молодий театр, 1918. Котвальд — В. Василько

концепція (як у випадку «Горе брехунові») належала А. Петрицькому, який, при цьому, знову виявив готовність, так би мовити, скорити художницьку індивідуальність провідним постановочним ідеям.

Власне, те, що перед ними вистава-стилізація, глядачі «Едіпа-царя» усвідомлювали, щойно бачили її оформлення — водночас умовне та історично означене. Декорацію А. Петрицького склали білий портик, чиє перекриття підтримували шість струнких доричних колон, дві колони на лівому і правому порталах, що тягнулися під колосники, та жертovníк. Три пологі шаблі відділяли територію Едіпового палацу від міської площі. Темний простір за білими колонами в моменти емоційного піднесення (приміром, коли фіванці молять Едіпа про допомогу) несподівано спалахував багрянцем — червона завіса ритмічно рухалася поміж колонами у такт молитовно-благальним жестам людських рук [352, с. 150].

Цей архітектурний та колористичний мінімалізм, здається, не тільки не заважав чуттєвому сприйняттю дії спектаклю, але, навпаки, посилював його. В. Васильєв свідчив, що А. Петрицький досяг «такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада їде в туманну далечінь горизонту». У свою чергу, світлові ефекти, чия гама була ретельно підібрана постановником, «доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми — в жахливо фіоле-



Ф. Грільпарцер «Горе брехунові». Молодий театр, 1918

тові з якимсь сірим, безнадійним відтінком» [230, с. 73]. До того ж, варіативне використання світла руйнувало відчуття монолітності декораційного модуля, натомість, увиразнюючи рельєфність сценічного простору і сповнюючи його «емоціями», «атмосферою», «почуттями».

Досягнутий художній результат особливо вражає, якщо зважити, що матеріалом декораціям та костюмам слугували мішківина та бязь. Під «умілими руками художника мішківина перетворювалася на оксамит чи ще на якусь небачену тканину» [352, с. 150], а короткі білосніжні бязеві хітони хору, чия пластика та мелодика мали наперед розписану ритмову партитуру, перетворювали цю групу юнаків та юнок на оживий й напрочуд виразний храмовий барельєф. Тим ефектнішим був зовнішній вигляд персонажів трагедії, чиє вбрання А. Петрицький зібрав у пишні складки, щедро оздобивши орнаментом.

Сьогодні стало загальноприйнятим, беручись до аналізу «молодотеатрівської» версії класичної «високої» трагедії, зіставляти її з, мабуть, найвідомішою версією XX ст. — тією, що належала М. Рейнгардту. Показана 1912 р. у Києві, вона, за словами О. Дейча, «полонила» публіку «Гіппо-Паласу» і викликала шквал захоплених відгуків у пресі [123, с. 33]. Серед нинішніх театрознавців панує переконання (його висловлюють зосібно Н. Корнієнко, Г. Веселовська), що постановка Л. Курбаса відчутно полемізувала з грандіозним спектаклем М. Рейнгардта.

Натомість, автори безпосередніх свідчень прем'єри «молодотеатрівського» «Едіпа-царя» (зосібно М. Вороний, Є. Кузьмін) та дехто з учасників спектаклю (зосібно Г. Юра) наголошували на «впливі» вистави німецького режисера. На нашу думку, обидва висновки не мають під собою належних підстав, адже ні наслідування, ані полеміка між виставами неможливі, якщо їхні творці не бачили робіт одне одного.

Не змінює ситуацію й те, що, за свідченням О. Дейча, А. Курбас, як анекдот, розказував, що 1911 р. брав участь у рейнгардтівському «Царі Едіпі» в якості статиста багаточисельної масовки [123, с. 124]. До того ж, цей факт погано узгоджується із заявою М. Чайковського, наведеною П. Медведиком, ніби той зустрічався з А. Курбасом у Відні на спектаклі «відомого режисера Макса Рейнгардта “Цар Едіп”», де «Леся висловив своє задоволення виставою, поставленою в дусі античного театру» [94, с. 58].

Між тим, зіставлення обох версій трагедії Софокла їхніми сучасниками має свою цінність, оскільки допомагає краще усвідомити ідейно-естетичні особливості давньої сценічної роботи Молодого театру. Так Є. Кузьмін перегук між курбасівською та рейнгардтівською постановками побачив насамперед у масових сценах першої дії, при цьому, називаючи режисерську роботу А. Курбаса — «серйозною» та «майстерною» [177]. Видається, опозиція «герой — натовп» у спектаклях німецького та українського режисерів справді мала спільне коріння: доволі нечисельну масовку «молодотеатрівського» «Едіпа-царя» єднали страх, біль, відчуття близької катастрофи і надія на свого правителя. Такі ж емоції «цементували» величезну людську масу «Царя Едіпа» М. Рейнгардта.

Однак німецький режисер звідти черпав енергію, що не лише гуртувала «фіванський натовп», а й забирала у полон дійства так само величезну масу глядачів. Натомість, мета співіснування хору та персонажів, за задумом А. Курбаса, була значно скромнішою: хор, розділений на чоловічу та жіночу групи, повторював, роблячи наочнішими, укрупнюючи, душевні порухи головного героя [184]. Масовка вистави М. Рейнгардта — це людський натовп, могутній і незборимий, хор вистави А. Курбаса — це чотирнадцять юнаків та дівчат, які одному з рецензентів здалися «надто чепурними» і нагадали «ніжних флейтисток або танцюристок» [306].

Ще далі відстоять одна від одної концептуальні засади обох вистав. Нагадаймо, М. Рейнгардт, декларативно відмовляючись «копіювати зовнішній вигляд античного театру» [56, с. 119], відтворив у «Царі Едіпі» провідний мотив його трагічного простору — протиставлення героя і натовпу, приреченості особистості на офіру вищим силам задля забезпечення маси. А. Курбас, також не бажаючи «реставрувати виставу давньогрецького театру», бачив основний сенс



Софокл «Едіп-цар». Молодий театр, 1918. Сцена хору

майбутнього дійства у точній передачі «трагічних душевних колізій» головного героя античного твору [230, с. 46]. «Трагічна послідовність» [123, с. 35], з якою Едіп С. Моїссі рухався до істини, безмірність його страждань, невтішність його покори незмінно вражали публіку, зокрема київську, викликали захоплені рецензентські відгуки. Едіпа А. Курбаса глядацька зала та критика сприйняли неоднозначно. Одностайно відзначаючи простоту та щирість — риси, що приваблювали їх в акторській манері А. Курбаса, — рецензенти водночас ніби спростовували власну думку, стверджуючи таке: «Курбас-Едіп часом впадав у якийсь побутовий ліричний тон (особливо в останній дії), чим позбавляв образ його трагічної експресії» [177], або таке: «Курбасу не вистачало місцями достатньої темпераментної сили» [306].

Творячи свою версію давньогрецької трагедії, М. Рейнгардт, здається, відшукував її художню ідею у переліку її емблематичних рис. «Моя мета — домогтися взаємодії сцени та глядача, притаманної античному театру», — заявляв він, приступаючи до роботи над Софокловим твором, надалі міркуючи над способом максимально повного впливу дійства на глядача [56, с. 120]. На нашу думку, А. Курбас, працюючи над «Едіпом-царем», не так переймався самою п'єсою чи стилістикою давньогрецького театрального видовища (хоча питання сучасного звучання давнього тексту його напевно хвилювало), скільки прагнув, сказати б,



Софокл «Едіп-цар». Молодий театр, 1918. Креон — В. Леонтович, Йокаста — В. Шепанська

скласти специфікацію цього видовища, а потім — опанувати його елементи. Це «надзавдання» обумовило, по-перше, безпрецедентно довгий — майже трирічний — період підготовки спектаклю, по-друге, за словами М. Вороного, «особливі риси виконання» твору Софокла, а саме: «вся дія відбувалась <...> виключно на сцені, де й стояв жертвник; хор реагував на трагічні події пластичними рухами (оживлені фрески) і мелодійною декламацією в акордових тонах, що загалом створило високу гармонію трагізму» [97, с. 294].

Учасники вистави (зосібно С. Бондарчук, Г. Юра, П. Самійленко, В. Василько) підтвердили застосування Л. Курбасом принципів сценічної умовності («шукування незвичного зовнішнього малюнка мізансцен, захоплення ритмічними контрастами, музичними інтонаціями тощо» [230, с. 172]) також при створенні окремих характерів. Отже маємо підстави стверджувати: естетична цілісність вистави «Едіп-цар» доводила, по-перше, концептуальний характер «естетичного театру», що його формував Л. Курбас, по-друге, той факт, що Молодий театр вже здолав чималу дистанцію на цьому шляху.

Спробою Молодого театру «на вправу в маріонетковому стилі» назвав П. Рулін виставу «Різдвяний вертеп» (1919), за текстом Л. Старицької-Черняхівської [297, 98], що являв собою літературну обробку (стилізацію) одного з канонічних вертепних текстів — Сокоринського.



Софокл «Едіп-цар». Молодий театр, 1918. Креон — В. Леонтович, Йокаста — В. Шепанська, Едіп — Л. Курбас

Передусім впадає в око, сказати б, триєдність художньої мети майбутньої вистави, що її Л. Курбас визначив перед початком репетицій «Різдвяного вертепу»: спектакль мислився, по-перше, як вияв народного менталітету, акцентуація зокрема синкретичного й міфологічного характеру народного мислення, по-друге, як зазначення неперервності поступального руху української сцени від XVI ст., по-третє, як вирішення творчого завдання з підвищення акторської майстерності [66, с. 137].

У безпосередній роботі над спектаклем останнє завдання конкретизується як «аналіз основ руху людини» [66, с. 139], що його Л. Курбас проводить, аби виконавці усвідомили нові можливості володіння тілом, іншу механіку руху, позбулися звичних жестів, і, відтак, сформулювали для себе інший спосіб акторського перевтілення — не за логікою поведінки живої істоти, а за логікою механічного руху ляльки, виявляючи не нюанси людських почуттів, але первісні, примітивні емоції [66, с. 138].

Згодом В. Василько зізнається, що, оцінюючи роботу виконавців, Л. Курбас закидав їм часте «випадіння з образу», одна тільки Р. Нещадименко (лялька Рахіль) своїм триванням у ролі більш-менш відповідала вимогам режисера [66, с. 139]. Можливо, саме через брак акторської майстерності, технічну недосконалість виконавців вистава не мала значного успіху. Навіть більше, спектакль

Молодого театру, замість ствердити ідею фіксованого акторського малюнку («лінії», за термінологією А. Курбаса), яку художній керівник трупі впроваджував у практику, мабуть, відштовхуючись від постулатів Е.Г. Крега [198, с. 159], цю ідею і ці постулати ледь не скомпрометувала [51, с. 168; 97, с. 294].

Водночас тогочасна критика одноставно позитивно сприйняла сценічне оформлення «Різдвяного вертепу» А. Петрицького. Коли розсувалася завіса, глядачі бачили збільшену у розмірах хоромину лялькового вертепу, оздоблену срібною і золотою фольгою та кольоровим папером. По боках хоромини на двох клирсах розмістився хор бурсаків, що супроводжував дію поясненнями та виводив справжні мелодії стародавнього вертепу, розшукані А. Курбасом [66, с. 140]. На верхньому поверсі діяли міфологічні персонажі (Царі, Ірод, Янголи, Смерть, Сатана), вбрані у костюми з пофарбованої марлі, обклеєні аплікаціями з кольорового паперу. За задумом режисера, вони рухалися й розмовляли механічно, уривчасто, монотонно; лише Сатані (М. Терещенко) було дозволено говорити нормально й кидати час від часу репліки на злобу дня. Натомість, на нижньому поверсі діяли життєві персонажі (Запорожець, Циган, Москаль, Дід, Баба та ін.), чий зовнішній вигляд, одяг, манера розмовляти та рухатися були звичними, пересічними [Там само].

Отже з трьох вищезазначених компонентів надзавдання «Різдвяного вертепу» А. Курбасу та творчій групі деякою мірою вдалося реалізувати лише останній.

Ювілейна «Шевченківська вистава» (прем'єра 11 березня 1919 р.) — «вправа на „чисту театральність»» [297, с. 99] — складалася з інсценізацій поеми «Єретик», містерії «Великий льох», ліричних віршів «Не спалося, — а ніч, як море...», «І небо невмите, і заспані хмари...», «У неділеньку та ранесенько...». Для кожної з частин А. Петрицький створив оригінальне оформлення, яке повністю відповідало обраній режисером стилістиці сценічного відтворення поетичного тексту.

У містерії «Великий льох» А. Курбас шукав і знаходив реальні, відповідні змістові символи, наділяючи персонажів досить гострими характеристиками, емоційно настраюючи їх [230, с. 156]. Основний зміст просторового рішення був зосереджений у мальованому заднику, що представляв стару, напівзруйновану церкву з багатьма проломами, з яких промовляли душі. Поруч — віковий дуб з дуплами-медальйонами, крізь які виднілися голови відповідно заграмованих акторів, котрі грали Воронів [Там само].

Декораційне рішення вірша «Не спалося, — а ніч, як море...» було театральнореалістичним: на другому плані крізь заграмоване вікно глядач бачив фігуру ув'язненого Шевченка. На першому плані двоє вартових біля каземату вели розмову про долю російського та українського народів, однаково позбавлених людських прав.

Вірші «І небо невмите, і заспані хмари...» та «У неділеньку та ранесенько...» А. Курбас вирішував засобами «умовного» театру, де колективна декламація поєднувалася із ритмопластичними рухами. Тому на сцені «не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі». У першому вірші режисер розташував на цих «підвищеннях» п'ять-шість акторів, убраних від шиї до п'ят у широкі шати з сірого, небіленого полотна і такого ж кольору перуки пейзажів». Вони «індивідуальними та поєднаними зі словами поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації — то “заспаних хвиль”, то вибуху протесту <...>» [230, с. 157]. Окрім того, за допомогою ще одного декораційного засобу — світла — постановник та художник увиразнили рельєф сцени та дії, розставили потрібні акценти, спрямовуючи світловий промінь на актора у той момент, коли він подавав репліку.

У другому — на тлі блакитного «повітря», що півколом оточувало станки, під звуки фортепіано з глибини сцени просто на глядача ритмічною ходою йшли семеро дівчат у підперезаних крайками сорочках-хітонах без рукавів. Кожній на спину з-під віночка спадали розплетені коси. Це — чумакові матері, дружини, сестри, кохані вийшли назустріч чоловікам, які вертаються з далеких країв.

Жінки ніби пливли у повітрі, утворюючи мальовничі групи, сплітаючись і розплітаючись під звуки музики. «І ви чуєте сповнений безмежним смутком звук — не співу, не плачу, не сміху, не туги й не радості, а всього разом, — сплєтених в один вінок людських почуттів <...> Та що це? Одна, найтонша, найбідніша, вихопилася наперед... І все десь провалилося... Лише плетуться звуки скрипом дерев'яних коліс чумацьких маж: нема... не-ма... не-ма-є... і на цьому тлі звучить високе, скорботне: А я так його любила...» [Там само].

Економними художніми засобами була інсценізована також поема «Єретик» («Іван Гус»). Відмовившись від «будь-якої ілюзорності ілюстративного оформлення» [230, с. 158], режисер та художник «вбирають» простір дії у сукна, сповнюючи його нечисленними, але напрочуд виразними ігровими деталями: спочатку — аналой та хрест, перед якими молиться Іван Гус, далі — ґрати тюрми та ганебний стовп, біля якого сплять Єретика. Як і у випадку ліричних віршів, роль виразного засобу тут також грало світло. Ним А. Петрицький ставив необхідні смислові акценти, доповнював емоційний ряд вистави. На початку два світлові промені вихоплювали з темних сукон аналой і хрест над ним, біля якого у темному чернечому вбранні стояв Іван Гус. Далі світлове коло збільшувалося, окреслюючи «зміїне кубло»: натовп у такому ж чернечому вбранні, в якому проглядали й кардинальські сутани, скупчувався довкола Єретика. У фіналі промінь зупинявся на страхітливому кострищі — місці страти Гуса, біля якого знову клубочилося «гадюче кардинальське зборище» [Там само].

Учасники та глядачі «Шевченківського вечора» неодноразово заявляли: інсценізації Кобзаревих поезій водночас слугували «етюдами до майбутнього великого сценічного полотна» [Там само] — спектаклю «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка (прем'єра — 10 березня 1920 р.).

Насамперед спадкоємність між двома виставами виявлялася у засобах сценічного втілення Шевченкової лірики. В обох випадках її уособленням були «дівчата у стилізованому під старовинні свитки легкому полотняному одязі, перехопленому неширокими поясами-крайками, у скромних віночках на розпущеному волоссі» [51, с. 57]. Однак у першому спектаклі функціонування дівочого хору переважно мало, сказати б, естетико-технологічний характер — Л. Курбас вирішував тут складні ритмопластичні завдання, домагаючись гармонійного злиття музики, людських голосів, авторового тексту, який «виникав вже ніби на вершині злиття мелодії та голосів, що вели мелодію під сурдинку, він народжувався з цих мелодій» [197, с. 20–21]. Натомість, у другому — воно набуло водночас більшої змістовності та конструктивності. Постійно перебуваючи на сцені, хор брав безпосередню участь у подіях вистави, висловлював ставлення до них, виступаючи то як «Десять слів поета» — голос самого Кобзаря, то як власне хор — багатолікий голос народу, гомінкої юрби. Якоїсь миті з дівочих вуст виливалися потайні думки і приховані почуття героїв «Гайдамаків», іншої — вони діяли ніби жива декорація, «відтворюючи» інтер'єри корчми чи оселі титаря. Вони то плавно розходилися по боках сцени, по черзі вступаючи у дію, то стривожено збиралися групою у центрі...

Музично вивірене й на диво гармонійне звучання жіночих голосів (від ліричних і плавних інтонацій у сцені зустрічі Оксани та Яреми до рвучких і драматичних — в епізоді катувань Титаря), експресивна народна пісня (в обробці К. Стеценка), що її співали Десять слів поета, зрештою, утворювали один з емоційно-змістовних полюсів Курбасового спектаклю: за законом романтичного контрасту в особі ліричного хору режисер надавав войовничій виставі про страшну, але справедливую помсту ворогам жіночу, сполохану душу [197, с. 24].

Досвід, набутий в «Едіпі-царі» Софокла та «Шевченківському вечорі», позначився й на просторовому рішенні «Гайдамаків». Створене Л. Курбасом середовище було умовним, позбавленим ознак місця та часу дії. Двоє станків із похилими площинами і східці поміж ними, відсунуті на задній план, залишали вільною підлогу сцени. Конструкцію вкривало сіре полотно, з нього ж був пошитий задник, центральна (натягнута) частина якого завдяки світлу допомагала створити атмосферу, необхідну для окремої частини дії (ясний день під блакитними небами, синьо-зеленкуваті весняні сутінки, грізно-червона заграва пожежі), а бокові (призбирані) — утворювали інтермедійну завісу, що її відкривали і закри-



Т. Шевченко «Гайдамаки». Перший державний театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920. Десять слів поета

вали Десять слів поета. Цей «графічний» і «суконний» простір, по-перше, надавав постановнику необмежені мізансценічні можливості, по-друге, слугував «виразною рамкою» [51, с. 60] для персонажів — одягнених у барвисті строї гайдамаків та конфедератів і вбраних у темне Гонти (І. Мар'яненко), Благочинного (О. Загаров), Ксьондза (П. Милорадович), по-третє, дуже ефективно «взаємодіяв» зі світлом.

«Гайдамаків» загалом відзначала вибаглива світлова партитура. Мабуть, вперше у новітньому українському театрі світло грало роль художнього компоненту вистави, ставало «композиційним інструментом в руках режисера» [51, с. 59], набуваючи власної варіативної семантики. «Промені прожектора видихоплювали “крупний план” облич героїв у моменти їхнього драматичного самовиявлення, вихоплювали з маси окремі постаті, наголошували суттєве. Спалахи червоного світла зображували пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрій ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне — невгамовну лют “червоного бенкету”» [Там само].

Водночас, оповідаючи про криваві події Коліївщини, Л. Курбас не впадав у натуралізм, уникав прямого зображення катувань і вбивств. Глядачі не бачили побиття Лейби чи катувань Титаря — вони спостерігали за реакціями

тих, хто своїми постатями заступав ці страхіття. А в момент, коли Гонта — І. Мар'яненко, аби довести, що не зрадив гайдамацькій справі, вбивав власних дітей, хрещених за католицьким обрядом, сцена поринала у темряву. Психологічної напруги, емоційного відгуку режисер домагався, збуджуючи глядачеву уяву, змушуючи залу співпереживати персонажам.

Безумовно, відповідний емоційно-психологічний лад «Гайдамаків» насамперед відтворювала музика, якій у виставі належала виняткова роль. Шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою — написав на запрошення Л. Курбаса відомий композитор Р. Глієр [185, с. 8]. Крім того, режисер використав пісні українських композиторів: «Ой, літа орел», «Пісню про Швачку», «Од села до села» М. Лисенка, «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» К. Стеценка та «А в нашого Галайди...» Н. Прусліна [66, с. 164]. Коли Р. Глієр поїхав з Києва, останній завершив музичну редакцію і диригував оркестром під час спектаклю. Чотири композитори — «в даному разі не еклектика, а швидше симбіоз, бо режисер знайшов те, що йому було потрібне в об'єднанні, доповненні, а часом і антитезі їхньої творчості» [73, с. 95]. Музика не лише органічно впліталася у дію «Гайдамаків», вона часто ставала камертоном окремого епізоду, як-от хоровий спів «Ой, зійшла зоря вечірняя» впродовж монологу Благочинного (О. Загаров). В інші моменти музичний акомпанемент різко контрастував із тим, що відбувалося на сцені: приміром, безжурна пісня «Од села до села» лунала з-за лаштунків паралельно до відчайдушного монологу Гонти (І. Мар'яненко), який, розшукуючи вбитих дітей серед інших загиблих аби поховати їх, каючись у гріхах, готуючись до смерті.

Головним героєм Курбасової вистави була гайдамацька маса. Відтак основний мізансценічний акцент дійства припадав на масові сцени, в яких брали участь до сорока осіб (переважно учні Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка). Проте через їхній винятковий динамізм та психологічну напругу в глядача складалося враження, що на сцені діє величезна людський натовп. Здебільшого масові сцени розв'язувалися «не шляхом індивідуалізації, а в поривах спільних пристрастей — страху, гніву, урочистої клятви, торжества перемоги» [51, с. 59]. Часом узагальнення сягали символістичної висоти. Такою була алегорична картина «Поневолення», що нею відкривалася вистава. Уярмлені селяни витягували на сцену карету, в якій їхала вельможна пані — Польща. За каретою «стіною» стояли конфедерати, а підлога сцени перед очима ясновельможної була вкрита спинами українського людства, яке припало до землі під нагаями гайдуків.

Пантомімою «Сходка гайдамаків» починалася друга картина. Тут постановник також задіяв небагатьох акторів, але завдяки продуманій мізансцені скла-



Т. Шевченко «Гайдамаки». Перший державний театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920.

Гонта — І. Мар'яненко

далося враження, що їх — маса. Л. Курбас розмістив персонажів та нечисленну масовку вздовж станків, розподіливши їх на невеликі групки, що постійно рухалися у протилежні боки. До того ж, в епізоді діяли кілька дуже колоритних персонажів, які неодмінно привертати увагу глядачів: палкий Запорожець, мудрець Волох (В. Василько), троє старшин — заповзятий молодик, посивілий у боях вояка, спокійний і стриманий, але до всього цікавий гайдамака середнього віку [135, с. 42].

Масштабна монументальна картина «Освячення ножів», де масовка діяла у розробленому до дрібниць ритмі, підхопленому музикою, «немовби передавала духовну єдність цілого народу» [51, с. 59]. У пантомімі битви Л. Курбас варіативно використав світло: «промені прожекторів, рухаючись по сцені, вихоплювали з п'їтьми на якусь мить селян-гайдамаків і конфедератів, які стялися у смертельній сутичці. Завдяки світловому монтажу створювалося враження запеклого бою» [Там само].

Центральною постаттю третьої масової картини «Бенкет у Лисянці» був Гонта І. Мар'яненка. Одягнений у багатий жупан, підперезаний широким поясом,

у хутряній шапці з пером, широких шароварах, заправлених у сап'янці, озброєний гайдамацькою шаблею та пістолем, він яскраво вирізнявся з-поміж братів-гайдамаків. Високе чоло, густі брови, орлиний ніс, пишні вуса, що окреслюють тверді губи, вольове підборіддя і серйозний, часом грізний вираз очей — Гонти — І. Мар'яненко являв собою водночас неповторну індивідуальність та збірний портрет героя Коліївщини. «Образ жив у часі і в просторі, метр у речитативі руху і голосу, — писав рецензент газети «Боротьба». — Ритм — в речитативі головних модуляцій, звукових напружень, у загальній музичній тональності» [408]. Особливо потрясав глядачів монолог Гонти — Мар'яненко у сцені поховання дітей. Він виходив на сцену повільно, вдягнений у чорний плащ, із пониклою головою — різкий контраст до ще зовсім недавно такого картинно міцного і владного гайдамацького ватажка. Гонти — І. Мар'яненко спускався сходами, а хор пояснював, що він шукає власних дітей, аби поховати їх. Благородний баритон актора звучав могутньо, глибоко щиро [197, с. 24]. Цієї ж миті за сценою чулася весела музика — то гайдамаки святкували захоплення Умані... Цей скорботний і відчайдушний монолог Гонти — І. Мар'яненко підносив Курбасових «Гайдамаків» на трагічну висоту — масові сцени страждань і боротьби ніби сконцентровувалися у трагедії особистості, яка пожертвувала всім заради загальної справедливості та приречення себе на смерть.

У виставі діяло ще кілька характерних персонажів. Серед них — Залізняк Д. Антоновича. «Олександр Степанович підкреслював, що Залізняк, який очолює боротьбу за визволення від поневолення польськими магнатами, — людина селянського середовища, кращий представник народних мас», — згадуватиме актор. А. Курбас домагався, аби гайдамацький ватажок виглядав таким, яким його зберегла народна пам'ять, але внутрішній зміст образу мав бути більш сучасним [198, с. 118].

Образ кобзаря Волоха створив В. Василько. Згодом він так охарактеризує свого персонажа: «Волох — старий, бувалий, мудрий козак-патріот. Не маючи сили взяти в руки зброю, він “воює словом, піснею”, допомагає порадами. У цій ролі треба не лише співати, а насамперед запалювати людей на боротьбу, підтримувати віру в перемогу народного повстання» [66, с. 165].

Потужний ліричний струмінь вистави підтримував дует Оксани (В. Чистякова) та Яреми (Ф. Лопатинський). Сцена «Лебедина», де Оксана — В. Чистякова, врятована від рук конфедератів, розмовляла із Черницею — В. Яновичевою, ніби втихомирювала рвучкий динамізм попередніх масових сцен, «розмивала» жорсткі, криваві фарби, приміром, сцени у корчмі. Тут Десять слів поета також набували своєї жіночої сутності — тихо, м'яко, по-жіночому співчутливо підхоплював хор останні слова черниці: «Не журись... Надійся... Та Богу молися...».

Органічне та варіативне поєднання глибоко драматичних та проникливо ліричних епізодів, емоційно-піднесених масових сцен, «умовних» принципів існування хору утворили комбінаторну стилістику Курбасових «Гайдамаків», яка буквально захоплювала публіку. Кобзарева поема на кону Першого театру УРР ім. Т. Шевченка здобула величезний успіх. «Таку цілком оригінальну постановку український театр ставив уперше. Чудесно виконані “Гайдамаки” мали великий, цілком заслужений успіх поміж слухачами», — заявляв рецензент газети «Більшовик» [48]. За свідченнями очевидців, серед глядачів були й такі, що сприймали гайдамацький заклик (трохи змінений А. Курбасом) «Кари, панам, кари!» як безпосередній заклик до боротьби із військом Пінсудського, що у той час вдерлося в Україну.

Однак були й ті, кого вразила не ідеологія, але стилістика вистави. «В постановці поем Т. Шевченка “Іван Гус” і “Гайдамаки” А. Курбас став поруч з велетнем-поетом, одним помахом крила своєї уяви розбив вщент традиційні форми старої драматургії, а показав нові форми, достойні сучасного віку <...>», — стверджував дописувач газети «Вісті» [369]. Трохи згодом, коли А. Курбас «відредагує» спектакль для мандрівного «Київдрамте», Я. Струханчук назве «Гайдамаки» «величезним і могутнім видовищем», «містерією з прологом і хором, як в старинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим пафосом і жестом <...>» [330].

На думку сучасного дослідника, «Гайдамаками» А. Курбас прокладав курс національного театру в майбутнє [338, с. 178]. Н. Кузякіна слушно зауважила, що спектакль зробив поему Т. Шевченка явищем театральним, а принципи «умовного» театру, широко та різноманітно застосовані режисером у спектаклі, збагатили практику української сцени [197, с. 25].

Краса композиційних рішень, зовнішня експресивність мізансцен, їхній вивірений ритмічний малюнок, пластичність звукової та музичної партитури захоплювали глядачів і рецензентів «Едіпа-царя», «Шевченківського вечора», «Гайдамаків» Молодого театру, давши привід М. Вороному визнати їх «новим і незвичним явищем на українській сцені, де естетичний метод постановок був до того часу майже не знаний» [97, с. 294]. За П. Рудимом, напрямок Молодого театру «хитався <...> десь поміж різними відтінками неоромантизму, іноді дуже близько підходячи до символізму, іноді, як це свідчить Лесь Курбас, виявляючи перші зерна експресіонізму (дещо в “Царі Едіпі” та “Іванові Гусі” за Т. Шевченком)» [297, с. 99].

Таким чином, пройшовши у часи Молодого театру крізь низку спектаклів — вправ на засвоєння різностильових інтенцій світового та національного театру від їхніх архаїчних до новітніх форм, — А. Курбас доходить остаточного висновку: українське сценічне мистецтво конче потребує зміни естетичних орієн-

тирів. Цей процес мав йти шляхом «відродження» — надання більшої художньої ваги суто театральним засобам з одночасним вивільненням театру із системи патерналістських відносин з літературою та шляхом посутньо інакшого розв’язання питань сценічного простору і часу [198, с. 221]. Справдженню цієї мети присвячуватиметься певною мірою діяльність подальших Курбасових театральних угруповань. Щоправда, більше ніколи питання «естетичного» театру він не вирішуватиме комплексно.

ВИСНОВКИ

Дослідження дискурсивної практики «великого» стилю реалізму як комплексної комунікативної події на матеріалі європейського та російського й українського театру 1880–1910-х насамперед дає підстави для такого висновку: естетичні трансформації, що відбувалися у сценічному просторі, були спричинені змінами у художній свідомості. В Європі вони означали відмову від суспільно орієнтованого позитивізму на користь соціальноіндиферентного антисцієнтизму, в Росії та Україні — скасування народницької парадигми задля утвердження парадигми суспільного прогресизму, в останньому випадку забарвленої ідеєю національного звільнення.

Кожного разу дещо різний суспільно-історичний ландшафт, зрозуміло, впливав на дещо іншу комунікативну стратегію дискурсу. Проте не варто вважати цей вплив надто серйозним, його спростовують, по-перше, характерна для дискурсу нелінійність зв’язків між моделюючими елементами, по-друге, «парадоксальність» функціонування дискурсу, що взагалі «бере у лапки» саме поняття «впливу». Тому не буде помилкою твердження, що для всіх трьох ареалів комунікативна стратегія однаково пов’язана зі становленням «режисерського» театру.

Підґрунтям новій театральній моделі слугують на перший погляд звичного формату, але насправді дуже ускладнені стосунки драматурга та постановника, де другий тепер є не втілювачем драматичного тексту, але організатором персоніфікованої сценічної оповіді, послуговуючись висловом М. Фуко, із власними формами зчеплення та послідовності художніх елементів. На нашу думку, під цим кутом

зору варто розглядати практику Theatre Libra А. Антуана та О. Брама, Малого та Німецького театрів М. Рейнгардта, перші сезони Московського Художнього театру та «мейєрхольдівські» — Драматичного театру В. Комісаржевської, діяльність київських театрів М. Садовського та Молодого.

Однією з найвиразніших спільних рис вищеназваних труп, на якій варто наголосити, є «дифузність» їхнього репертуару. А. Антуан як «хороший солдат» служив ідеям не лише Е. Золя, а й, так званих, «парнасців». На афіші Вільної сцени та Німецького театру рядували імена реалістів, неоромантиків, імпресіоністів та символістів. М. Рейнгардт, отримавши від О. Брама пост очільника Німецького театру, абсолютизував цей принцип, окрім того, актуалізуючи «високу» класику. К. Станіславський ставив вперемішку аполітичні п'єси А. Чехова та суспільно-активні — Г. Ібсена, неоромантичні — Г. Гауптмана та абстрактно-філософські — Л. Андрєєва. Вс. Мейєрхольда у Театрі на Офіцерській однаково цікавила конкретна реальність ібсенівського «Лялькового дому» та символістична умовність метерлінківської «Сестри Беатриса». На кону Театру М. Садовського реалістична драматургія «корифеїв» поступилася місцем драмі українського та європейського неореалізму. Кожна наступна вистава Молодого театру — це «вправа» в іншому стилі: від античності до символізму.

Однак, попри те, що реальність вищезазначених сценічних угруповань здається часом аж надто строкатою, зважений погляд виокремить з неї і поставить на чільне місце вистави неостилістики, у більшості випадків — неореалістичної або неоромантичної, яку сприймають оновленим синтезом реалізму та романтизму. Саме такі сценічні роботи формують «правило» реалістичного дискурсу рубежу століть, укладають порядок його функціонування.

Між тим, використання принципів дискурс-аналізу дозволяє долучити до переліку конфігурацій, сказати б, феноменологічно «одноріднішу» практику Abbey Theatre Ш. О'Кейсі, Theatre d'Art П. Фора, «L'Oeuvre» О.М. Люнье-По, «Vieux Colombier» Ж. Копо в якості «обмеження», так званого, «умовного» театру у реалістичній інтеракції. Ту ж роль варто закріпити за сценічними концепціями режисерів-теоретиків — Г. Крега, Г. Фукса, А. Аппія, чиї реформаторські ідеї, інспіровані філософськими доктринами А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона і теорією художнього синтезу Р. Вагнера, також стосувалися інакшої ритмічної організації простору вистави, інакших принципів візуального оформлення, інакших — позаособистісних — причинно-наслідкових зв'язків людини з буттям.

Водночас відсутність у тогочасному українському театральному просторі диференційованих художніх напрямів заважає повноцінному застосуванню дискурсивних категорій до його художніх набутків у царині «умовного» театру. Адже йдеться лише про окремі вистави, наприклад, про сценічне втілення етюдів О. Олесь І. Мар'яненком та Л. Курбасом та про «естетичні» постанов-

ки Молодого театру. Проте у власне українському сенсі вони так само, як перекладний репертуар наддніпрянських труп, є засобом визначення особливого порядку реалістичного дискурсу національної театральної культури рубежу ХІХ–ХХ ст.

Репрезентантом реалістичного дискурсу стала «нова» драма. В Європі та Росії це поняття насамперед асоціювалося з драматургією визначних норвежця — Г. Ібсена та німця — Г. Гауптмана, чиї п'єси характеризувала нова проблематика та тип героя, типологічно інші конфлікти і значення обставин місця та часу. Натомість, в Україні вага європейської « нової » драми була порівняно меншою — національний театр насамперед орієнтувався на «своїх» авторів. Однак драматургія І. Франка, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Л. Яновської та В. Винниченка відбила у сюжетах новітні явища українського життя та типажі, деякі драми Г. Хоткевича були «щеплені» ідеями та використовували технології європейського натуралізму, у п'єсах Л. Старицької-Черняхівської та С. Васильченка застосована техніка імпресіонізму та неопсихологізму, драматичні поеми Лесі Українки та В. Пачовського і драми С. Черкасенка рецепціюють стилістику європейського неоромантизму, в етюдах О. Олесь апробовані «фарби» з палітри європейського символізму. Завдяки цьому український драматургічний реалізм рубежу століть значно ускладнює структуру, де синтезовані компоненти «чистого» стилю і «наближених» до нього формотворчих систем.

Поза тим, важко назвати драматургічне ім'я, тим паче кілька, чий мистецький доробок «спроможний» «моделювати» дискурсивну практику. Адже підвищена умовність деяких творів, застосування їхніми авторами технологій з арсеналу європейського модернізму не означали відмови від ідеології українського реалізму — від ідей суспільного прогресу та національної свободи. Отже нереалістична українська драма початку минулого століття підлягала тій же епісистемі, що і неореалістична, вони лише утворювали різні конфігурації одного дискурсивного порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. *Alienus*. [Богацький П.]. Нова драма. (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. Садовського) / *Alienus* // Українська хата. — 1911. — № 3. — с. 186–189.
2. *Alienus*. [Богацький П.]. Український театр в 1912 році / *Alienus* // Українська хата. — 1913. — № 1. — с. 182–186.
3. *Anstley F.* Punch's Pocket Ibsen / Frederick Anstley. — London, 1893. — 413 p.
4. *Archer W.* The Theatrical World for 1893: in 5 vol. / William Archer. — New-York, 1894. Vol. 1. — 1894. — 93 p.
5. *Avanti* [Коряк В.]. Від «Молодого театру» до «Березоля» / Володимир Коряк // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 16 травня.
6. *Benevolus*. «Молода кров». П'єса Винниченка / *Benevolus* // Сяйво. — 1913. — № 11. — с. 260–262.
7. *Benevolus*. «Натусь» — п'єса В. Винниченка / *Benevolus* // Сяйво. — 1913. — № 11. — с. 259–260.
8. *Dijk Van T.* Ideology: A Multidisciplinary Approach / Teun Van Dijk. — London: Sage, 1998. — 227 p.
9. H. Ibsen: The Critical Heritage / [Ed. by M. Egan]. — London — Boston: Routledge & Kegan, 1972. — 505 p.
10. *Jones H. A.* The Renaissance of English Drama / Henry Arthur Jones. — London, 1894. — 168 p.
11. *Mortalis*. Вистава «Зачарованого кола» в театрі М. Садовського / *Mortalis* // Сяйво. — 1913. — № 1. — с. 131–135.
12. *Show B.* The Quintessence of Ibsenism / Bernard Show. — London: Hill & Wang, 1969. — 188 p.
13. *Simonek S.* Ivan Franko und die «Moloda Muza»: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne / Stefan Simonek. — Köln–Weimar–Wien, 1997. — 347 s.
14. *Valent*. Український Національний театр / Valent // Нова рада. — 1917. — 19 вересня.
15. *Абрамов Я.* Ибсен и Бьернсон: Литературная характеристика / Яков Абрамов. — СПб.: М. Городецкий, 1897. — 55 с.
16. А. Г. [Головка Андрій]. «Брехня», п'єса В. Винниченка в 3-х діях / А. Г. // Вперед. — 1921. — 20 квітня.
17. А. Г. [Головка Андрій]. «Гріх», п'єса В. Винниченка на 3 дії / А. Г. // Вперед. — 1921. — 13 жовтня.
18. А. Г. [Головка Андрій]. «Казка старого млина» / А. Г. // Вперед. — 1920. — 23 вересня.
19. А. Г. [Головка Андрій]. «Молода кров», п'єса В. Винниченка на 4 дії / А. Г. // Вперед. — 1920. — 9 жовтня.
20. А. Г. [Головка Андрій]. «Співочі товариства», п'єса Винниченка на 4 дії / А. Г. // Вперед. — 1921. — 16 листопада.
21. А. Г. [Головка Андрій]. «Ясні зорі», драма на 5 дій Б. Грінченка / А. Г. // Вперед. — 1921. — 4 листопада.
22. *Агєєва В. П.* Українська імпресіоністична проза / Віра Павлівна Агєєва. — К.: Віпол, 1994. — 158 с.
23. *Агурский М. Шкловская М.* Максим Горький. Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос / М. Агурский, М. Шкловская. — Иерусалим, 1986. — 535 с.
24. *Адмони В.* Август Стриндберг // История западноевропейского театра: в 6 т. / Владимир Григорьевич Адмони. — М.: Искусство, 1970. Т. 5. — 1970. — с. 400–418.
25. *Адмони В. Г.* Генрик Ибсен / Владимир Григорьевич Адмони. — Москва: Художественная литература, 1959. — 270 с.
26. *Аквилон.* Русский театр / Аквилон // Одесское обозрение театров. — 1913. — 21 июня.
27. *Александровский И.* Украинский театр / Измаил Александровский // Театральная жизнь. — 1918. — № 29.
28. *Александровський Г.* Український театр. «Камінний господар» — драма Лесі Українки / Григорій Александровський // Сяйво. — 1914. — № 1.
29. *Александровський Г.* Український театр. «Крила» — буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської / Григорій Александровський // Сяйво. — 1914. — № 3.
30. *Анненский И. Ф.* Книга отражений / Иннокентий Анненский. — М.: Наука, 1979. — 680 с.
31. *Антокольский П. Г.* Поэты и время / Павел Григорьевич Антокольский. — Москва: Советский писатель, 1957. — 378 с.
32. *Антонович Д.* Триста років українського театру (1619–1919) / Дмитро Антонович [передм. Б. Козак; ред. Н. Бічужа]. — Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2001. — 273 с.
33. *Антонович Д.* Український театр // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Дмитро Антонович [упоряд. С. Ульяновська; вс. ст. І. Дзюба]. — Київ: Либідь, 1993. — с. 443–473. — (Пам'ятки історичної думки України).

34. Антуан А. Дневники директора театра / Андре Антуан. — М.-Л.: Искусство, 1939. — 504 с.
35. Аппиа А. Живое искусство: сб. статей / Адольф Аппиа / [сост., пер., коммент. А. Бобылева]. — Москва: ГИТИС, 1993. — 100 с.
36. Артист. — 1893. — № 28. — с. 66–67.
37. Бабишкін О. К. Драматургія Лесі Українки / Олег Кіндратович Бабишкін. — Київ: Наукова думка, 1963. — 632 с.
38. Барабан А. І. Микола Садовський і його театр періоду УНР / Леонід Іванович Барабан // Мистецтвознавство України. — 2005. — Вип. 5. — с. 135–144.
39. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. — Москва: Прогресс, 1989. — 616 с.
40. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг / Татьяна Израилевна Бачелис. — Москва: Наука, 1883. — 350 с.
41. Беляев Ю. Дети солнца / Юрий Беляев // Новое время. — 1905. — 14 октября. — с. 7–8.
42. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Эмиль Бенвенист // [перев. с франц. Ю. Караулов, В. Мурат, И. Барышева, И. Мельникова; редю, вступ. ст., коммент. Ю. С. Степанов]. — М.: Прогресс, 1974. — 448 с.
43. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли // [перев. с англ. В. Воронин; коммент. Д. Урнов]. — М.: Искусство, 1978. — 368 с.
44. Березарк И. «На дне» в зарубежных театрах / Илья Березарк // Звезда. — 1936. — № 8. — с. 310–312.
45. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 кн. / Виктор Иосифович Березкин. — М.: Эдиториал УРСС, 1997.
Кн. 1.: От истоков до начала XX века. — 1997. — 544 с.
46. Б-ій. Молодий театр / Б-ій // Воля. — 1919. — № 1(4).
47. Білецький О. Вибрані праці: в 2 т. / Олександр Білецький — Київ: Наукова думка, 1960.
Т. 1. — 1960. — 502 с.
Т. 2. — 1960. — 456 с.
48. Більшовик. — 1920. — 13 березня.
49. Блохін Ю. Молодий театр / Юрій Блохін // Життя і революція. — 1930. — кн. 6. — с. 154–171.
50. Боборыкин П. Литературный театр / Петр Боборыкин // Артист. — 1893.
№ 26. — с. 10–15;
№ 27. — с. 3–11.
51. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Юрій Миколайович Бобошко. — К.: Мистецтво, 1987. — 198 с.
52. Бодрийяр Ж. Труды / Жан Бодрийяр // [перев. с франц. С. Н. Зенкина]. — Москва: Ad Marginem, 2000. — 257 с.
53. Бойко Ст. Украинский театр. «Надія» Геерманса на украинской сцене / Степан Бойко // В мире искусств. — 1908. — № 1. — с. 23–24.
54. Боньковська О. О. Львівський театр товариства «Українська бесіда» (1915–1924) / Олена Олегівна Боньковська. — Львів: Літопис, 2003. — 342 с.
55. Боров Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века: Борьба реализма и модернизма / Юрий Борисович Боров. — Киев: Юнити-Дана, 1986. — 133 с.
56. Бояджиева Л. Рейнхардт / Людмила Бояджиева. — Л.: Искусство, 1987. — 221 с. — (Серия: Жизнь в искусстве).
57. Бушуева С. Моисси / Светлана Бушуева. — Л.: Искусство, 1986. — 189 с. — (Серия: Жизнь в искусстве).
58. Ваврик О. Иван Франко і Гнат Хоткевич / Оксана Ваврик // Мистецькі обрії. — 2005–2006. — вип. 8–9. — с. 204–206.
59. Вайман С. Т. Марксистская эстетика и проблемы реализма / Семен Теодорович Вайман. — М.: Политиздат, 1964. — 320 с.
60. Вальцель О. Экспрессионизм и импрессионизм в Германии (1890–1920) // [ред. В. Жирмунский] / Отто Вальцель. — П-д, 1922. — 96 с.
61. Василенко В. Мотиви творчості Л. Українки / Володимир Василенко // Критика. — 1928. — № 8. — с. 72–77.
62. Василько Ан. [Ніковський А.]. «Натусь» — п'єса В. Винниченка / Ан. Василько // Рада. — 1913. — 28 жовтня.
63. Василько Ан. [Ніковський А.]. Труп М. Садовського: «Танок життя» О. Олеся / Ан. Василько // Рада. — 1913. — 1 листопада.
64. Василько В. Микола Садовський та його театр / Василь Василько. — Київ: Мистецтво, 1964. — 195 с.
65. Василько В. Театр Миколи Садовського // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 653. — Опис 2. — Справа 189. — 256 с.
66. Василько В. Театру віддане життя / Василь Василько. — Київ: Мистецтво, 1984. — 407 с.
67. Василько В. Щоденники // Архів-музей літератури та мистецтва України. — Ф. 653. — Спр. 189. — Оп. 2.
68. Василько В. Щоденники / Василь Василько // Український театр. — 1999. — № 1–2. — с. 14–18.
69. Вельфлін Г. Ренессанс и барокко / Генрих Велфлін. — М.: Азбука, 2004. — 288 с. — (Серия: Художник и знаток).
70. Венгеров С. А. Этапы «неоромантического» движения // Русская литература XX века: в 2 т. // [ред. С. Венгеров] / Семен Афанасьевич Венгерок. — М.: Мир, 1914.
Т. 1. — 1914. — 337 с.
71. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії / Ірина Вериківська. — К.: Мистецтво, 1981. — 186 с.

72. *Веселовский А.* Генрик Ибсен: Этюд / Александр Веселовский // Ибсен Г. Собр. соч.: в 6 т. // [вступ. ст. А. Веселовский, пер. И. Юровский, К. Бальмонт, Н. Миревич и др.]. — СПб.: изд. И. Юровского, 1896–1897. Т. 5. — 1897. — с. 3–56.
73. *Веселовська Г. І.* Дванадцять вистав Леся Курбаса: навч. посіб. [для вищ. навч. закл. культури та мистецтв] / Ганна Веселовська. — Вінниця: Нова книга, 2005. — 311 с.
74. *Веселовська Г.* «Зачароване коло» Люциана Риделя на театральних перехрестях Києва 1910-х / Ганна Веселовська // Художня культура. Актуальні проблеми. — 2006. — Вип. 3. — с. 409–416.
75. *Веселовський О.* Ювілей українського театру / О. Веселовський // Діло. — 1914. — № 74.
76. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.] Театр і музика. Інформація / А. Вечерницький // Рада. — 1912. — 26 вересня.
77. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.] Театр і музика. Інформація / А. Вечерницький // Рада. — 1913. — 12 червня.
78. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.]. «Gaudeamus» — бенефіс артиста М. Вільшанського / А. Вечерницький // Рада. — 1911. — 13 лютого.
79. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.]. «Брехня» В. Винниченка / А. Вечерницький // Рада. — 1911. — 4 лютого.
80. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.]. «Кохання і смерть» / А. Вечерницький // Рада. — 1910. — 21 вересня.
81. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.]. Труп М. К. Садовського (сезон 1910–1911 року) / А. Вечерницький // Рада. — 1911. — 1 травня.
82. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.]. Українська трупа М. К. Садовського. «Осінь» — драматичний етюд Олеся / А. Вечерницький // Рада. — 1913. — 26 травня.
83. *Вечерницький А.* [Кузьминський О.]. Український театр. «Моральність пані Дульської» / А. Вечерницький // Рада. — 1910. — 19 лютого.
84. *Викторов Д.* II-й Городской театр. Спектакли украинской труппы под упр. И. А. Марьяненко: «Брехня» / Дмитрий Викторов // Киевский театральный курьер. — 1916. — 17 апреля.
85. Відродження. — 1918. — 16 жовтня.
86. *Винниченко В.* Вибрані п'єси // [упоряд. М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела] / Володимир Винниченко. — К.: Мистецтво, 1990. — 605 с.
87. *Винниченко В.* Мохноноге / Володимир Винниченко // Вежа. — 1996–1997. 1996. — № 4–5. — с. 3–30; 1997. — № 6–7. — с. 23–66.
88. *Винниченко В.* О морали господствующих и морали угнетенных: открытое письмо моим читателям и критикам / Владимир Винниченко. — Львів, 1911. — с. 3–38.
89. *Винниченко В.* Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво / Володимир Винниченко // Дзвін. — 1913. — № 12. — с. 474–480.
90. *Винниченко В.* Щоденник: у 2 т. / Володимир Винниченко. — Едмонтон — Нью-Йорк, 1980. Т. 1. — 1980. — 499 с.
91. *Виноградов В. В.* Из истории изучения поэтики (20-е годы) / Виктор Владимирович Виноградов // Известия АН СССР. Серия языка и литературы. — 1975. — № 3. — с. 280–287.
92. *Владимирова Н.* Образотворче мистецтво як один із чинників формування естетико-художньої моделі театру Г. Фукса / Наталя Вікторівна Владимирова // Аркадіа. — 2005. — № 4(10). — с. 44–50.
93. *Возняк М.* Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка / Михайло Возняк — Київ: Держлітвидав УРСР, 1958. — 403 с.
94. *Волицька І.* Театральна юність Леся Курбаса: Проблема формування творчої особистості / Ірина Волицька. — Львів: Ін-т. народознавства НАН України, 1995. — 152 с.
95. *Волконский С.* Красота и правда на сцене / Сергей Волконский // Аполлон. — 1911. — № 4. — с. 66–67.
96. *Вороний М.* Поезії. Есе. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. — Київ: Наукова думка, 1996. — 699 с.
97. *Вороний М.* Театр і драма: зб. статей // [упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкін] / Микола Вороний. — Київ: Мистецтво, 1989. — 408 с.
98. *Воррингер В.* Об искусстве XX века: Выступления разных лет // [пер. с нем., послеслов. И. Чечот] / Вильгельм Воррингер // Метафизические исследования. — М., 2000. — вып. 13. — с. 252–295.
99. *Гадзінський В.* З театру і музики / Володимир Гадзінський // Діло. — 1914. — № 89.
100. *Гайдабура В. М.* Єлизавета Хуторна / Валерій Михайлович Гайдабура. — К.: Мистецтво, 1985. — 127 с.
101. *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий: очерки / Алексей Александрович Гвоздев. — М.-Л.: Искусство, 1939. — 376 с.
102. *Гірняк Й.* Спомини / Йосип Гірняк. — Нью-Йорк: Сучасність, 1982. — 487 с.
103. Гнат Хоткевич: Спогади. Статті. Світлина. — К.: УКСП «Кобза», 1994. — 166 с.
104. *Гозенпуд А.* Поетичний театр / Абрам Гозенпуд. — К.: Мистецтво, 1937. — 352 с.
105. *Городиский М. П.* Київський театр «Соловцов»: нарис / Марсель Павлович Городиский. — Київ: Мистецтво, 1961. — 123 с.
106. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. / Максим Горький. — Москва: Наука, 1968–1976. Т. 25: Очерки, литературные портреты, статьи. — 1975. — 412,[3] с.
107. *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. / Максим Горький. — Москва: Гослитиздат, 1949–1955. Т. 28. — 1954–453 с.
108. *Гр. Гетьманець [Коваленко Г.].* На першій виставі / Гр. Гетьманець // Робітнича газета. — 1917. — 28 вересня.

109. *Греймас А.* Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика // [сост., вступ. ст., ред. Ю. Степанова] / А. Греймас, Ж. Курте. — Москва: Радуга, 1983. — 559 с.
110. *Грінченко Б.* Народний театр / Борис Грінченко // Літературно-науковий вісник. — 1900. — Т. XI. — с. 173–175.
111. *Гуменюк В.* Високість трагедійності. Особливості поетики п'єси В. Винниченка «Між двох сил» / Віктор Іванович Гуменюк. — Сімферополь, 2001. — 32 с.
112. *Гуменюк В.* Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Іванович Гуменюк. — Сімферополь: Таврія, 2001. — 340 с.
113. *Гундорова Т.* Невідомий Іван Франко: авторська антологія / Тамара Гундорова. — Київ: Либідь, 2006. — 360 с.
114. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Львів: Літопис, 1997. — 297 с.
115. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр / Тамара Гундорова. — Київ: Критика, 2006. — 350 с.
116. *Гусар-Струк Д.* Винниченкова моральна лабораторія / Данило Гусар-Струк // Українське слово: Хрестоматія української літератури та критики: в 4 кн. — К.: Рось, 1994.
Кн. 1. — 1994. — с. 374–383.
117. *Гуцульський театр* // Діло. — 1912. — № 66.
118. *Д. А. [Антонович Дмитро].* Національний театр / Дмитро Антонович // Робітничая газета. — 1917. — 19 вересня.
119. *Д. А. [Антонович Дмитро].* Національний театр / Дмитро Антонович // Робітничая газета. — 1917. — 8 грудня.
120. *Д. А. [Антонович Дмитро].* Театральні замітки / Дмитро Антонович // Робітничая газета. — 1917. — 26 вересня.
121. *Дворжак М.* История искусства как история Духа // [перевод с нем. А. Сидоров, В. Сидоров; общ. ред. А. Лепорк] / Макс Дворак. — СПб.: Академический проект, 2001. — 336 с.
122. *Дейч А.* Голос памяти: театральные впечатления и встречи / Александр Дейч. — Москва: Искусство, 1966. — 374 с.
123. *Дейч А.* По ступеням времени: воспоминания и статьи // [вс. ст. И. Драч; послеслов. Л. Танюк] / Александр Дейч. — Киев: Мистецтво, 1988. — 232 с.
124. *Державный драматический театр: интервью с директором Б.Ф. Крживецким* // Театральная жизнь. — 1918. — № 27. — с. 13–15.
125. *Деррида Ж.* Голос и феномен / Жак Деррида. — СПб.: Алетейя, 1999. — 208 с.
126. *Дзюба І. М.* Читаючи Кобилянську / Іван Михайлович Дзюба // Сучасність. — 1969. — № 5. — с. 60–73.
127. *Дильтей В.* Описательная психология / Вильгельм Дильтей. — М.: Academia, 1924. — 217 с.
128. Діло. — 1893. — 6 листопада. — № 250.
129. Діло. — 1894. — 23 липня. — № 139.
130. Діло. — 1894. — 7 вересня. — № 189.
131. Діло. — 1894. — 8 жовтня. — № 203.
132. Діло. — 1895. — 20 листопада. — № 260.
133. ДМТМК України. — Відділ рукописних фондів. — Архів І. Мар'яненка. — № 8901.
134. До 100-річчя від дня народження М.К. Садовського: Зб. статей. — К: Мистецтво, 1957. — 187 с.
135. *Довбищенко Г., Лабінський М.* Поема народного гніву / Г.В. Довбищенко, М.Г. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1972. — 227 с.
136. *Дон Жуан у світовому контексті: збірка статей* // [упоряд. В.П. Агеєва]. — Київ: Факт, 2002. — 447 с. — (Літературний проект «Текст + контекст»: знакові літературні доробки та навколо них).
137. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби // [репринтне видання 1958 р.] / Дмитро Донців. — Львів, 1991. — 295 с.
138. *Драй-Хмара М.* Леся Українка. Життя і творчість / Михайло Драй-Хмара. — Київ: Держвидав України, 1926. — 183 с.
139. *Ейхенбаум Б.* Теорія «формального методу» / Борис Ейхенбаум // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8. — с. 24–43.
140. *Ефремов С.* В поисках новой красоты / Сергей Ефремов // Киевская старина. — 1902. — № 1–3.
141. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. — Київ: Основи, 1998. — 658 с.
142. *Євшан М.* Рецензія на роман В. Винниченка «На весах жизни» / Микола Євшан // Українська хата. — 1912. — № 9–10. — с. 550–551.
143. *Єрмакова Н. П.* Акторська майстерність Любові Гаккебуш / Наталія Петрівна Єрмакова. — К.: Наукова думка, 1978. — 123 с.
144. *Єфремов С. О.* Літературний намул // Нариси історії української літератури й критики / Сергій Олексійович Єфремов. — Мюнхен, 1994. — с. 63–64.
145. *Жарри А.* Убю-король и другие произведения: Пьесы, романы, эссе // [состав., ред., послес., пер. с фр. Г. Косиков, предислов. С. Дубин] / Альфред Жарри. — Москва: Б.С.Г. — Пресс, 2002. — 603 с.
146. *Жулинський М.* Його пером водила сама історія / Микола Жулинський // Винниченко В. Вибрані п'єси. — К.: «Шкільна бібліотека», 2002. — с. 7–10.
147. *Журавська І.* Леся Українка та зарубіжні літератури / Інна Журавська. — Київ: Вид. АН УРСР, 1963. — 238 с.
148. *Загаров О.* Мистецтво актора / Олександр Загаров // Театральний порадник. — К., 1920. — вип. 3. — 36 с.
149. *Заря.* — 1884. — 29 августа.

150. *Зеров М.* Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: [нарис з новітнього українського письменства]: статті / Микола Зеров. — Дрогобич: Відродження, 2007. — 566 с.
151. *Зноско-Боровський Е.* Русский театр начала XX века / Евгений Зноско-Боровский. — Прага, 1925. — 444 с.
152. *Зограф Н.* Малый театр в конце XIX — начале XX века / Николай Зограф. — Москва: Наука, 1966–604 с.
153. *Золотницький М. Ф.* Квіти в легендах і переказах / М. Ф. Золотницький. — Київ: Довіра, 1992. — 207 с.
154. *Золя Э.* Собр. соч.: в 26 т. / Эмиль Золя // [вс. ст. И. Анисимов]. — Москва: Гослитиздат, 1960–1967.
Т. 24. — 1966. — 512 с.
Т. 25. — 1966. — 458 с.
155. Зоря. — 1894. — № 23.
156. Зоря. — 1895. — № 23.
157. Зритель. — 1918. — 17 сентября.
158. З театру // Українське слово. — 1918. — 5 квітня.
159. *И. А.* [Александровский Измаил]. Украинский державный театр / Измаил Александровский // Театральная жизнь. — 1918. — № 34. — с. 16–17.
160. *Іванчук О.* З нагоди вистав Гуцульського театру в Косові / О. Іванчук // Діло. — 1911. — № 269.
161. Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського. — Фонд 293. — Справа 73–183.
162. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX века: в 2 кн. // [ред. *Виттер Б. Р.*]. — Москва: Наука, 1969.
Кн. 2. — 1969. — 867 с.
163. История русского драматического театра: в 7 т. // [ред. кол. Е. Г. Холодов и др.]. — Москва: Искусство, 1977–1980.
Т. 5: 1862–1881. — 1979. — 507 с.
Т. 6: 1882–1897. — 1980. — 501 с.
Т. 7: 1898–1917. — 1980. — 500 с.
164. Їм промовляти душа моя буде... «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації: зб. статей // [упоряд. В. Агеєва]. — К.: Факт, 2002–224 с. — (Літературний проект «Текст + контекст»).
165. *Карманський П.* Українська богема / Петро Карманський. — Львів, 1936. — 81 с.
166. *Кахане А.* Первая постановка «На дне» в Берлине / Александр Кахане // Советское искусство. — 1932. — 21 сентября.
167. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса: сб статей // [общ. ред. П. Серио] — М.: Прогресс, 1999. — 416 с.
168. *Кедрин М.* [Рудницький Іван]. В. Винниченко «Натусь», постановка О. Загарова / М. Кедрин // Діло. — 1923. — 27 квітня.
169. *Кедрин М.* [Рудницький Іван]. З недолі українського театру (міркування на самоті) / М. Кедрин // Слово. — 1922. — 24 листопада.
170. *Кедрин М.* [Рудницький Іван]. Леся Українка: «Лісова пісня», казка-феєрія на 3 дії, постановка О. Стадника / М. Кедрин // Діло. — 1923. — 18 листопада.
171. *К. З.* [Заклинський Корнилій]. Гуцульський театр / Корнилій Заклинський // Діло. — 1911. — № 235.
172. Киевская газета. — 1904. — № 246.
173. Киевская жизнь. — 1912. — 17 ноября.
174. Киевская мысль. — 1913. — 17 июня.
175. Киевские вести. — 1907. — 3 ноября. — № 141.
176. Киевские отклики. — 1904. — № 246.
177. *К-ин Ев.* [Кузьмин Е.]. Молодой украинский театр. Эдип / Евгений Кузьмин // Голос Киева. — 1918. — 19 ноября.
178. *Кирчів Р.* Гуцульський театр / Роман Кирчів // Вітчизна. — 1959. — № 3. — с. 142–147.
179. *Клюев В.* Первые шекспировские спектакли Макса Рейнгардта / В. Клюев // Ежегодник ВНИИ искусствознания. — М.: ВНИИ искусствознания, 1958. — с. 308–312.
180. *Клюс Э. В.* Революция морального сознания: Ницше в русской литературе. 1890–1914 // [пер. с англ. А. В. Марченко, ред. А. Д. Микитич] / Эдит В. Клюс. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 223 с.
181. *К. М.* Русский театр: Гастроли Каминской / К. М. // Одесское слово. — 1913. — 22 июня.
182. *Коваленко П.* Незабутнє. Спогади старого актора / Прохор Коваленко. — К.: Мистецтво, 1962. — 271 с.
183. *Коваленко П.* Шляхи на сцену / Прохор Коваленко. — К.: Мистецтво, 1964. — 291 с.
184. *Ковдра Б.* [Могиланський М.]. Сучасне в античному: З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» / Б. Ковдра // Театр. — 1919. — 7–8 квітня.
185. *Козицький П.* Музика в «Березолі» / Пилип Козицький // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Відділ рукописних фондів. — Ф. 42. — од. зб. 16.
186. *Косиков Г.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // [Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора] / Георгій Константинович Косиков. — М.: Изательство МГУ, 1993. — с. 5–33.
187. *Кравчук П.* Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського / Петро Іванович Кравчук // Український театр. — 1999. — № 4. — с. 16–20.
188. *Кравчук П.* Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка / Петро Іванович Кравчук // Мистецтвознавство України. — 2001. — вип. 2. — с. 186–196.

189. *Кропивницький М.* Твори: в 6 т. / Марко Кропивницький. — К.: Дніпро, 1958. Т. 6. — 1958. — 504 с.
190. *Крэг Э. Г.* Воспоминания. Статьи. Письма / Эдвард Гордон Крег // [сост. А. Образцова, Г. Фридштейн; вс. ст. А. Образцова]. — Москва: Искусство, 1988. — 399 с.
191. *Кузьмин Е.* Державний український театр. «Лісова пісня», драма-феєрія Леси Українки / Евгений Кузьмин // Голос Києва. — 1918. — 18 ноябрь.
192. *Кузьмин Е.* Молодой украинский театр. Этюды Олеся / Евгений Кузьмин // Голос Киева. — 1918. — 1 декабрь.
193. *Кузякина Н. Б.* Леся Украинка и Александр Блок / Наталья Борисовна Кузякина. — К.: Рад. письменник, 1980. — 167 с.
194. *Кузякина Н. Б.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.) / Наталья Борисовна Кузякина. — Л.: ЛГИТМиК, 1984. — 79 с.
195. *Курбас А.* Березіль. Із творчої спадщини // [упоряд., прим. М. Г. Лабінський] / Лесь Курбас. — К.: Дніпро, 1988. — 520 с.
196. *Легкий М.* Иван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць. — Вип. 1. — Дрогобич: Вимір, 2001. — с. 83–89.
197. *Леонова Е.* Немецкая литература XX века. Германия. Австрия // [Учеб. пособие] / Елена Леонова. — М.: Флинта-Наука, 2010. — 360 с.
198. *Лесь Курбас:* Спогади сучасників // [упоряд., ред. В. С. Василько]. — К.: Мистецтво, 1969. — 359 с.
199. *Леся Українка:* публікації, статті, дослідження. — К.: Наукова думка, 1960–1971. Вип. 2. — 1960. — 468 с. Вип. 3. — 1971. — 431 с.
200. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смысле «пост» / Жан-Франсуа Лиотар // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — с. 56–59.
201. *Липківська А.* Світ у дзеркалі драми / Анна Липківська. — К.: Кий, 2007. — 356 с.
202. *Листування Максима Горького із Володимиром Винниченком* / Максим Горький, Володимир Винниченко // Слово і час. — 1993. — № 2. — с. 53–56.
203. *Л. П-ський.* «Старі гнізда» С. Черкасенка / Л. П-ський // Україна. — 1907. — № 7–8.
204. *Лужницький Г.* Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: в 2 кн. / Григор Лужницький. — Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. Кн. 1. — 2004. — 342 с.
205. *Луначарская-Розенель Н. А.* Память сердца: Воспоминания [об А. Луначарском] / Наталья Александровна Луначарская-Розенель. — М.: Искусство, 1977. — 484 с.
206. *Луначарский А.* Собр. соч.: в 8 т. / Анатолий Луначарский. — М.: Художественная литература, 1963–1967. Т. 6. — 1965. — с. 496–499.
207. *Маланюк Є.* Книга спостережень: Статті про літературу / Євген Маланюк. — К.: Дніпро, 1997. — 430 с.
208. *Малютіна Н.* Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки / Наталія Павлівна Малютіна. — Одеса: Астропринт, 2001. — 80 с.
209. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Павлівна Малютіна. — Одеса: Астропринт, 2006. — 276 с.
210. *Манджос Б.* Ткачі / Борис Манджос // Театр. — 1919. — № 9.
211. *Мар'яненко І.* Минуле українського театру: зустрічі, творча праця / Іван Мар'яненко. — К.: Мистецтво, 1953. — 184 с.
212. *Мар'яненко І.* Сцена, актори, ролі / Іван Мар'яненко. — К.: Мистецтво, 1964. — 291 с.
213. *Мар'ян* [Дорошенко Володимир]. «Панна Мара», комедія на 4 дії В. Винниченка / Мар'ян // Вперед. — 1920. — 23 червня.
214. *Марков П.* В театре разных стран: сборник статей / Павел Александрович Марков. — Москва: ВТО, 1967. — 396 с.
215. *Марков П.* В Художественном театре. Книга завлита / Павел Александрович Марков. — Москва: ВТО, 1976. — 608 с.
216. *Марков П.* Новейшие театральные течения / Павел Марков. — М.: Изд-во Дома театрального просвещения им. В. Д. Поленова, 1924. — 68 с.
217. *Марков П.* О театре: в 4 т. / Павел Александрович Марков. — М.: Искусство, 1975–1977. Т. 3. — 1976. — 640 с.
218. *Матеріали до 100-річчя від дня народження М. К. Садовського:* збірка статей. — К.: Мистецтво, 1957. — 187 с.
219. *М. Б-н.* Молодий театр. Володимир Винниченко. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» М. Б-н // Робітнича газета. — 1918. — 21 квітня.
220. *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 кн. // [ред., вступ. ст. Б. Росточкий] / Всеволод Мейерхольд. — М.: Искусство, 1968. Кн. 1. — 1968. — 462 с.
221. *Меринг Ф.* Литературно-критические статьи: в 2 т. / Франц Меринг. — Москва: Academia, 1934. Т. 2. — 1934. — 602 с.
222. *Метерлинк М.* Сокровище смиренных. Мудрость и судьба // [пер. с фр. Н. Минский, Л. Вилькина; пред. В. Розанов] / Морис Метерлинк. — Томск: Водолей, 1994. — 256 с.
223. *Метлинський Ол.* Молодий театр: «Горе брехунові» / Олександр Метлинський // Відродження. — 1918. — 6 грудня.
224. *Минский Н.* Генрик Ибсен, его жизнь и литературная деятельность / Николай Минский. — СПб., 1896. — 52 с.

225. *Минц З. Г.* Поэтика русского символизма // Избранные труды: в 3 кн. / Зара Григорьевна Минц. — СПб.: Искусство, 2004.
Кн. 3. — 2004. — 480 с.
226. *Мирович Н.* [Иванова Зинаида]. Генрик Ібсен: Биографический очерк / Н. Мирович // Пантеон литературы. — СПб., 1892. — № 3. — 46 с.
227. *Михайловский Н. К.* Литература и жизнь: Сборник статей / Николай Константинович Михайловский. — СПб., 1892. — 501 с.
228. *Михайловский Н.* Отклики / Николай Константинович Михайловский // Русское богатство. — 1904. — кн. 1. — с. 84–88.
229. *М. А.* «Суламифь» / *М. А.* // Рада. — 1910. — 5 жовтня.
230. Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи: статті, спомини, матеріали // [упоряд., вступ. ст., прим. М. Лабінський]. — К.: Мистецтво, 1991. — 320 с.
231. *Мороз А.* Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Мороз. — К.: Віпол, 1994. — 206 с.
232. *Морозов П.* Генрик Ібсен и его драмы / Петр Морозов // Наблюдатель. — 1884.
№ 10. — с. 48–69;
№ 11. — с. 42–60.
233. Московские ведомости. — 1899. — 1 ноября.
234. Московский Художественный театр. Пьесы Чехова. — П-д, 1914. — 84 с.
235. *Мочульський М.* Український національний Театр / Михайло Мочульський // Літературно-науковий вісник. — К., 1917. — кн. V–VI. — Т. LXVIII.
236. *М. П.* [Левіцький Модест]. Ювілейна вистава УТП в театрі / Модест Левіцький // Вперед. — 1921. — 7 грудня.
237. *Музичка А.* Драматична творчість Лесі Українки та її розуміння / А. Музичка // Червоний шлях. — 1928. — № 9–10. — с. 84–103.
238. *Наєнко М. К.* Іван франко: тяжіння до модернізму / Михайло Кузьмович Наєнко. — К.: Академвидав, 2006. — 96 с.
239. Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва: в 2 т. // [гол. ред. Григір Лужницький]. — Нью-Йорк — Париж — Сідней — Торонто, 1995.
Т. 1. — 1995. — 667 с.
240. Наш шлях. — 1920. — 20 квітня.
241. *Неврлий М.* Олександр Олесь. Життя і творчість / Мікулаш Неврлий. — К.: Дніпро, 1994. — 236 с.
242. *Нелли В.* Марджанов и «Фуэнтэ Овехуна» // Есть три эпохи у воспоминаний... К. Хохлов. В. Нелли. М. Соколов. Д. Боровский // [сост., вступ. ст. М. Гринишина] / Владимир Нелли. — К.: Альтер-пресс, 2001. — с. 141–157.
243. *Немирович-Данченко В.* Избранные письма: в 2 т. / Владимир Иванович Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1979.
Т. 1.: 1879–1909. — 1979. — 608 с.
244. *Немирович-Данченко В.* Из прошлого / В. И. Немирович-Данченко. — М.: Вагриус, 2003. — 352 с.
245. *Немирович-Данченко В.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки (1877–1942) / Владимир Иванович Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1980. — 376 с.
246. *Немирович-Данченко В.* Статьи. Речи. Беседы. Письма: в 2 т. / Владимир Иванович Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1952.
Т. 1. — 1952. — 287 с.
247. *Нечуй-Левицький І.* Збір. творів: у 10 т. / Іван Нечуй-Левицький. — К.: Дніпро, 1965–1969.
Т. 10. — 1968. — с. 212–214.
248. *Николаев Н.* Драматический театр в г. Киеве: Исторический очерк (1803–1893) / Николай Николаев. — К.: Изд-во Я. Б-го и Н. И-ва, 1898. — 28 с.
249. *Николаев Н.* Письма из Киева / Николай Николаев // Театр и искусство. — 1901. — № 12 (18 марта). — с. 256–257.
250. *Николаев Н.* Театральные заметки. «Заколдованный круг» / Николай Николаев // Киевлянин. — 1908. — 2 декабря.
251. *Ніковський А.* Останній сезон нашого театру / Андрій Ніковський // Літературно-науковий вісник. — 1914. — т. III. — с. 112–124.
252. *Н. Н.* [Олесь О.] Український Національний театр / *Н. Н.* // Нова рада. — 1917. — 14 грудня. — № 208.
253. Нова п'єса т. Винниченка // Робітнича газета. — 1917. — 5 листопада. — № 177.
254. Нова Рада. — 1917. — 25 травня.
255. Нова Рада. — 1917. — 27 жовтня. — № 173.
256. Нові постановки в Національному театрі // Робітнича газета. — 1917. — 7 листопада. — № 178.
257. *Новиченко Л.* Поетичний світ Максима Рильського: у 2 кн. / Леонід Новиченко. — К.: Наукова думка, 1993.
Книга друга: 1941–1964. — 1993. — 406 с.
258. Новый. «Зачароване коло» / Новый // Киевская мысль. — 1912. — 19 ноября.
259. *Образцова А. Г.* Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков / Анна Георгиевна Образцова. — М.: Наука, 1974. — 392 с.
260. *Огієнко І.* Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко. — К.: Ви-во книгарні Є. Череповського, 1918. — 272 с.
261. *О'Коннор-Вілінська В.* Ювілей Г. І. Борисоглібської / Валерія О'Коннор-Вілінська // Сяйво. — 1914. — № 1.
262. *Ом.* З українського театру / *Ом.* // Вперед. — 1920. — 16 березня.
263. Очерки истории русской театральной критики: в 3 кн. // [ред. А. Альтшуллер]. — Л.: Искусство, 1975–1979.
Кн. 2. — 1976. — 396 с.

264. *Паві П.* Словник театру // [перек. з фр. М. Якубик, перед. А. Юберсфельд] / Патріс Паві. — Львів: Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 640 с.
265. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — К.: Либідь, 1999. — 276 с.
266. *Павлусь.* Святковий репертуар Українського Національного Театру / Павлусь // Нова рада. — 1918. — 12 січня. — № 8.
267. *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості / Володимир Панченко. — К.: Твімінтер, 2004. — 287 с.
268. *Панченко В.* «Я не буду погрожувати переходом в чужу літературу...» (загадка генези драматичної поеми Лесі Українки «Оргія») / Володимир Панченко // Вежа: Літературний часопис. — Кіровоград, 1996. — № 3. — с. 227–238.
269. *Паньківський С.* На шляху до європейського театру / Северин Паньківський // Театр. — К., 1940. — № 8. — с. 9–10.
270. *Пачовський В.* Зібрані твори: в 2 т. / Василь Пачовський. — Філадельфія — Нью-Йорк — Торонто, 1984–1985. Т. 2. — 1985. — 560 с.
271. *Петлюра С.* Статті // [упоряд., вступ. ст. О.О. Климчук] / Симон Петлюра. — К.: Дніпро, 1993. — 341 с.
272. *Пешио Д.* Социологическое воображение в современном англоязычном литературоведении / Джо Пешио // Новое литературное обозрение. — М.: Издательский дом «НЛО», 2002. — № 58. — с. 334–343.
273. *Писарев Д.И.* Сочинения: в 4 т. / Дмитрий Иванович Писарев. — М.: Госиздат. художественной литературы, 1955. Т. 3. — 1955. — 528 с.
274. *Пільгук І.* Іван Карпенко-Карий (Тобілевич) / Іван Пільгук. — К.: Молодь, 1976. — 295 с.
275. *Пилипчук Р.* Франкова концепція історії українського театру / Ростислав Піліпчук // Мистецькі обрії. — 2006. — вип. 8–9. — с. 133–136.
276. *П.К. Саксаганський:* Статті і спогади про корифея української сцени. — К.: Мистецтво, 1939–219 с.
277. Постмодернізм: Енциклопедія // [сост., науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко]. — Минск: Интерпрессервис, 2001. — 1040 с.
278. Проблемы литературной формы: сб. статей // [ст. О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, А. Шпитцер]. — Л.: Academia, 1928. — 339 с.
279. Про Поліну Нятко: зб. статей і спогадів. — К.: Мистецтво, 1985. — 173 с.
280. *Професор Шпонька.* «Етюди» Олесь / Професор Шпонька // Вільне життя (Одеса). — 1918. — 28 серпня.
281. *Професор Шпонька.* «У пуші» / Професор Шпонька // Вільне життя (Одеса). — 1918. — 21 серпня.
282. *Професор Шпонька.* «Чорна Пантера і Білий Медвідь» / Професор Шпонька // Вільне життя (Одеса). — 1918. — 24 серпня.
283. *Рабинович М.* Три сестри / Исаак Моисеевич Рабинович // Театр и искусство. — 1907. — № 38. — с. 384–385.
284. Рада. — 1907. — 12 жовтня.
285. Рада. — 1907. — 3 листопада. — № 246.
286. Рада. — 1910. — 24 серпня.
287. *Радишевський Р.* Журба і радість Олександра Олесь // Олесь О. Твори: у 2 т. / Ростислав Петрович Радишевський. — К.: Дніпро, 1990. Т. 1. — 1990. — с. 20–32.
288. *Рацкий И.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира / И.А. Рацкий // Театр. — 1971. — № 2. — с. 61–71.
289. *Реале Д., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней: в 4 т. // [пер. с итал. и ред. С.А. Мальцева] / Джованни Реале, Дарио Антисери. — СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. Т. 4.: От романтизма до наших дней. — 1997. — 880 с.
290. Робітничка газета. — 1917. — 12 листопада. — № 183.
291. Робітничка газета. — 1917. — 13 грудня. — № 206.
292. Робітничка газета. — 1918. — 1 травня. — № 284.
293. «Розбійники» Шіллера. Державний Народний театр // Відродження. — 1918. — 12 жовтня.
294. *Рудницький К. А.* Мейєрхольд / Константин Лазаревич Рудницький. — М.: Искусство, 1981. — 423 с.
295. *Рудницький А.* П'єси В. Винниченка на німецькій сцені / Леонід Рудницький // Український театр. — 1990. — № 1. — с. 24–27.
296. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового / Михайло Рудницький. — Львів: Діло, 1936. — 439 с.
297. *Рулін П.* На шляхах революційного театру / Петро Рулін. — К.: Мистецтво, 1972. — 375 с.
298. Руслан. — 1902. — № 286.
299. *Русова С.* Драматичні твори С. Черкасенка / Софія Русова // Сяйво. — 1913. — № 1.
300. Русская музыкальная газета. — 1911. — № 12.
301. *Рыбакова Ю.* Комиссаржевская / Юлия Рыбакова. — Л.: Искусство. — 190 с. — (Серия: Жизнь в искусстве).
302. *Садко.* Молодий театр / Садко // Народна воля. — 1917. — 26 вересня.
303. *Садовський М.* Мої театральні згадки / Микола Садовський. — К.: Мистецтво, 1956. — 187 с.
304. *Саксаганський П.* Думки про театр / Панас Саксаганський. — К.: Мистецтво, 1955. — 195 с.

305. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: в 20 т. / Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. — М.: Художественная литература, 1964–1975. Т. 5. — 1965. — 540 с.
306. *Сек.* Эдип-царь / Сек. // Зритель. — 1918. — 21 ноябрю.
307. *Сергій Р.* Театр М.К. Садовського: «Осінь». Драматичний етюд О. Олеся / *Сергій Р.* // Сяйво. — 1913. — № 5–6.
308. *Смолич Ю.* Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті: в 2 ч. / Юрій Смолич. — К.: Радянський письменник, 1968–1972. Ч. 1. — 1968. — 285 с.
309. Современное искусство. — 1904. — № 11.
310. *Соколов Е.* Модерн — декаданс: Вагнер и символизм / *Е.Г. Соколов* // Очерки по философии и культуре. Серия «Мыслитель». — СПб., 2001. — вып. 5. — с. 235–244.
311. Спогади про Миколу Садовського: зб. статей // [упоряд., вступ. ст., прим. Р. Пилючук]. — К.: Мистецтво, 1981. — 182 с.
312. *Сріблянський М.* [Шаповал Микита]. На великім шляху / Микола Сріблянський // Українська хата. — 1910. — № 1. — с. 51–54.
313. *Ст.* Театр і музика. Бенефіс С. Паньковського. «Крила» / Ст. // Рада. — 1914. — 25 січня.
314. *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: в 3 кн. // [перек. з англ. І. Босак, О. Дзера, І. Ковальська, Г. Пехник, літ. ред. Н. Бічуя, наук. ред. Б. Козак] / Джон Стайн. — Львів: Львівський Національний університет імені Івана Франка, 2003. Кн. 1.: Реалізм і натуралізм. — 2003. — 256 с.
315. *Станиславський К.С.* Моя жизнь в искусстве / Константин Сергеевич Станиславский. — М.: Искусство, 1928. — 399 с.
316. *Станиславський К.С.* Собр. соч.: в 8 т. // [ред. кол. М.Н. Кедрин и др.] / Константин Сергеевич Станиславский. — М.: Искусство, 1954–1961. Т. 1. — 1954. — 549 с.
317. *Старий В. [Королів В.].* «Брехня» В. Винниченка / В. Старий // Рада. — 1911. — 4 лютого.
318. *Старий В. [Королів В.].* «Зачароване коло», драматична казка Л. Риделя / В. Старий // Рада. — 1912. — 15 листопада.
319. *Старий В. [Королів В.].* А. Старицька-Черняхівська. «Останній сніп» / В. Старий // Книгар. — 1917. — ч. I. — с. 35–36.
320. *Старий В. [Королів В.].* Український театр М. Садовського / В. Старий // Нова Рада. — 1917. — 16 вересня.
321. *Старий В. [Королів В.].* Український театр. Народний дім товариства Грамотності. Труппа М.К. Садовського / В. Старий // Рада. — 1909. — 17 листопада.
322. *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки) / Людмила Старицька-Черняхівська // Україна. — 1907. — т. 4. — кн. 2, 3. — с. 331–342.
323. *Старицька-Черняхівська Л.* Останній сніп. Народна драма / Людмила Старицька-Черняхівська. — Нью-Йорк, 1958. — 39 с.
324. *Стешенко І.* «Камінний господар» — п'єса Лесі Українки / Іван Стешенко // Сяйво. — 1914. — № 1.
325. *Стешенко І.* «Крила». Буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської (критичний аналіз) / Іван Стешенко // Сяйво. — 1914. — № 14.
326. *Стешенко І.* «Натусь» — п'єса Винниченка / Іван Стешенко // Сяйво. — 1913. — № 10–12.
327. *Стоколос Я.* Театральні замітки / Я. Стоколос // Українська хата. — 1913. — № 6. — с. 380–381.
328. *Струве П.* На разные темы / Петр Струве // Мир Божий. — 1901. — № 1.
329. *Струтинський М.* «Панна Мара» В. Винниченка / Михайло Струтинський // Громадська думка. — 1920. — 23 грудня.
330. *Струхманчук Я.* «Гайдамаки» на сцені пролетарського театру Ярослав Струхманчук // Вісті. — Умань, 1920. — 23 грудня.
331. *Ст. Ч. [Чарнецький Степан].* З театру / Ст. Ч. // Вперед. — 1919. — 17 грудня.
332. *Субтельний О.* Україна: Історія // [вид. 2-е; пер. з англ. Ю. Шевчук, вступ. ст. С. Кульчицький] / Орест Субтельний. — К.: Либідь, 1992. — 512 с.
333. Сяйво. — 1914. — № 1.
334. Театральная жизнь. — 1918. — № 26.
335. Театральная жизнь. — 1918. — № 27.
336. Театральная критика Власа Дорошевича // [сост., вступ. ст., ком. С. Букчина] / Влас Дорошевич. — Минск: Харвест, 2004. — 863 с. — (Серия: Воспоминания, мемуары).
337. Театральне мистецтво. — 1923. — вип. 5. — с. 73–75.
338. Театральне мистецтво України ХХ ст.: Антологія вистав // [заг. ред. М. Гринишина]. — К.: Хімджест, 2010. — 936 с.
339. Театр и искусство. — 1901. — № 1. — с. 40–49.
340. Театр и искусство. — 1902. — № 42. — с. 760–764.
341. Театр и искусство. — 1903. — № 42. — с. 763–764.
342. Театр и искусство. — 1905. — № 42. — с. 738–747.
343. Театр и искусство. — 1905. — № 45/46. — с. 711–712.
344. Театр и искусство. — 1906. — № 1. — с. 13–15.
345. Театр и искусство. — 1906. — № 13. — с. 194–195.
346. Театр и искусство. — 1907. — № 22. — с. 366–367.
347. Театр и искусство. — 1907. — № 38. — с. 613–614.
348. Театр и искусство. — 1908. — № 35. — с. 611–612.

349. Театр и искусство. — 1908. — № 45. — с. 786–787.
350. Театр и искусство. — 1910. — № 43. — с. 793–799.
351. Театр и искусство. — 1917. — № 40. — с. 697–698.
352. *Терещенко М.* Кризь лет часу / Марко Терещенко. — К.: Мистецтво, 1974. — 166 с.
353. *Тернюк П.* Иван Марьяненко / Петр Тернюк. — М.: Искусство, 1977. — 233 с.
354. *Тихолоз Н., Тихолоз Б.* Иван Франко та модернізм: погляд із Відня (*Simonek S. Ivan Franko und die «Moloda Muza»: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne.* — Köln-Weimar-Wien, 1997) / Богдан Тихолоз, Наталья Тихолоз // Вісник Львівського Національного університету ім. І.Франка. — Серія Українське літературознавство. — 2003. — вип. 66. — с. 257–271.
355. *Тодоров Ц.* Семиотика литературы // Семиотика: Антология // [изд-е 2-е, испр. и доп.; сост. Ю.С. Степанов] / Цветан Тодоров. — М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — с. 371–375.
356. *Т. Р.* «Забавки» / *Т. Р.* // Рада. — 1908. — 29 листопада.
357. *Т. Р.* «Надія» / *Т. Р.* // Рада. — 1908. — 19 жовтня.
358. *Троцкий А.* Последняя драма Гауптмана и комментарий к ней Струве / Лев Троцкий // Восточное обозрение. — 1901. — 5 мая; — 1901. — 9 мая.
359. *Тэн И.* Философия искусства // [вступ. ст., прим. В.П. Головин] / Ипполит Тэн. — М.: Изобразительное искусство, 1995. — 352 с.
360. *Українка Леся.* «Міхаель Крамер». Остання драма Герхарта Гауптмана / (переклад українською) / Леся Українка // Всесвіт. — 1976. — № 3. — с. 3–15.
361. *Українка Леся.* Про літературу: поезії, статті, критичні огляди, листи // [упоряд. О.К. Бабишкін] / Леся Українка. — К.: Держлітвидав, 1955. — 333 с.
362. *Українка Леся.* Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1971–1978. — Т. 10. — 1977. — 354 с. — Т. 12. — 1978. — 422 с.
363. Український драматичний театр. Нариси історії: в 2 т. — К.: Наукова думка, 1959, 1967. — Т. 1: Дожовтневий період. — 1967. — 516 с.
364. *Федір Б.* [Близнюк Ф.]. «Брехня» / *Федір Б.* // Нова рада. — 1917. — 23 вересня.
365. *Федір Б.* [Близнюк Ф.]. «Гріх» / *Федір Б.* // Нова рада. — 1919. — 5 лютого.
366. *Федір Б.* [Близнюк Ф.]. Молодий український театр. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» / *Федір Б.* // Нова рада. — 1917. — 26 вересня.
367. *Федір Б.* [Близнюк Ф.]. Олесь на сцені Молодого театру / *Федір Б.* // Нова рада. — 1917. — 19 листопада.
368. *Федір Б.* [Близнюк Ф.]. Український Національний театр / *Федір Б.* // Нова Рада. — 1917. — 3 жовтня.
369. *Ф. П. Г-ко.* Леся Курбас / *Ф. П. Г-ко* // Вісті. — 1920. — 14 березня.
370. *Франко І. Я.* Збір. творів: у 50 т. / Іван Якович Франко. — К.: Наукова думка, 1976–1986. — Т. 18: Повісті та оповідання (1888–1892). — 1978. — 484, [3] с. — Т. 21: Оповідання (1896–1904). — 1979. — 501 с. — Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892). — 1980. — 439 с. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1892–1899). — 1982. — 566 с. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1899–1910). — 1984. — 684 с.
371. *Франко І.* Літературно-критичні статті // [упоряд., прим. Г.Сидоренко] / Іван Франко. — К.: Держлітвидав, 1950. — 452 с.
372. *Франко І.* Мозаїка: Поезії. Переклади. Літературно-критичні та публіцистичні твори // [упоряд. З. Франко, М. Василенко, передмов. З. Франко] / Іван Франко. — Львів: Каменяр, 2001. — 434 с.
373. *Франко І.* Про театр і драматургію: вибранні статті, рецензії та висловлювання // [упоряд. М. Нечиталюк] / Іван Франко. — К.: Видавництво Академії Наук УРСР, 1957–240 с.
374. *Франко І.* Твори: у 20 т. / Іван Франко. — К.: Держлітвидав, 1950–1956. — Т. 9. — 1952. — 472 с. — Т. 17. — 1955. — 511 с.
375. Французский символизм. Драматургия и театр: Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма // [сост., вступ. ст., коммент. В. Максимов; пер. с фр. А. Миролубов, Ю. Федоров и др.]. — СПб.: ИЦ Гуманитарная академия, Гиперион, 2000. — 480 с.
376. *Фуко М.* Работы разных лет // [пер. с фр., сост., ком., послесл. С. Табачникова] / Мишель Фуко. — Москва: Касталь, 1996. — 448 с.
377. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук // [пер. с фр. В. Визгин, Н. Автономова; вс. ст. Н. Автономова] / Мишель Фуко. — СПб., А-сэд, 1994. — 488 с.
378. *Фукс Г.* Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Георг Фукс. — СПб.: Типо-Литография «Якорь», 1911. — 304 с.
379. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ, 2002. — 414 с.
380. *Хоткевич Г.* Літературні вражіння. (За минулий рік) / Гнат Хоткевич // Літературно-науковий вісник. — 1909. — кн. 2. — т. XV. — с. 403–407.
381. *Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. // [упоряд., підготов. текстів, прим. Ф. Погребенник] / Гнат Хоткевич. — К.: Дніпро, 1966. — 602 с. — Т. 2. — 1966. — 602 с.
382. *Христюк П. В.* Винниченко і Ф. Ніцше / Павло Христюк // Українська хата. — 1913. — № 5.
383. ЦДАВО України. — Ф. 1823. — Оп. 1. — Спр. 22.
384. ЦДАВО України. — Ф. 1823. — Оп. 1. — Спр. 30.

385. ЦДАВО України. — Ф. 1429. — Оп. 1. — Спр. 51.
386. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. «Брехня». Новая драма В. Винниченко / Вс. Ча-цъ // Киевская мысль. — 1911. — 5 февраля.
387. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. «Молода кров». Драма Винниченко / Вс. Ча-цъ // Киевская мысль. — 1913. — 15 ноября.
388. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. «Ревизор» на сцене украинского театра / Всеволод Чаговець // Киевская мысль. — 1907. — 10 ноября. — № 288.
389. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. Театр Купеческого собрания. «Осень». Драма Олеся / Вс. Ча-цъ // Киевская мысль. — 1913. — 30 мая.
390. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. Театр Народного дома / Всеволод Чаговець // Киевская мысль. — 1913. — 15 октября.
391. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. Театр Садовского. «Заколдованный круг». Драматическая сказка Люциана Риделя / Всеволод Чаговець // Киевская мысль. — 1912. — 15 ноября.
392. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. Украинский театр («Gaudeamus» — бенефис М. И. Вильшанского) / Всеволод Чаговець // Киевская мысль. — 1911. — 16 февраля.
393. *Ча-цъ Вс. [Чаговець Всеволод]*. Шницлер на сцене украинского театра / Всеволод Чаговець // Киевская мысль. — 1908. — 30 ноября.
394. *Чаговець Вс.* Життя і сцена / Всеволод Чаговець. — К.: Мистецтво, 1956. — 212 с.
395. *Чарнецький С.* З театру і музики. «Сонце Руїни» / Степан Чарнецький // Діло. — 1912. — № 23.
396. *Чарнецький С.* «Про що тирса шелестіла». Трагедія в 5 діях Спиридона Черкасенка / Степан Чарнецький // Громадська думка. — 1920. — 17 березня.
397. *Чечель Н.* Українське театральне Відродження (Західна класика на українській сцені 1920-х — 1930-х років. Проблеми трагедійної вистави) / Наталія Чечель. — К.: Наукова думка, 1993. — 144 с.
398. *Чижевський Д.* Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. — Тернопіль: МПП «Презент»: Феміна, 1994. — 480 с.
399. *Чикаленко Є.* Спогади (1862–1907) / Євген Чикаленко. — Нью-Йорк, 1955. — 429 с.
400. *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Юрій Шерегій. — Нью-Йорк, 1993. — 344 с.
401. *Шкандрій М.* В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. — К.: Факт, 2004. — 583 с.
402. *Шкловський В.* О теории прозы / Виктор Шкловский. — М.: Советский писатель, 1983. — 384 с.
403. *Шоу Б.* Пьесы. О драме и театре / Бернард Шоу. — М.: Художественная литература, 2000. — 496 с.
404. *Эфрос Н.* «На дне», пьеса Максима Горького в постановке Московского Художественного театра / Николай Эфрос. — М.: Гос. изд-во, 1923. — 115 с.
405. Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова. — К., 1902. — 58 с.
406. *Якобсон Р.* Московский лингвистический кружок / Роман Якобсон // Philologica. — 1996. — № 3. — с. 362–371.
407. *Якобсон Р.* Про реалізм в мистецтві / Роман Якобсон // Вапліте. — 1927. — № 2. — с. 23–24.
408. *Я. С.* Інсценізація творів Т. Шевченка / Я. С. // Боротьба. — 1920. — 14 березня.
409. *Я. Ф. [Ф. Якубовський]*. Державний театр імені Шевченка. «Північні велетні» / Федір Якубовський // Вісті. — К., 1921. — 13 жовтня. — № 251.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

АБРАМОВ Яків (1858–1906) — російський публіцист, літератор, дослідник народного життя
АВЕРКІЄВ Дмитрій (1836–1905) — російський драматург, беле-
трист, театральний критик
АГЕСЬВА Віра (н. 1958) — український літературознавець
АДМОНІ Владимир (1909–1993) — російський мовознавець, літе-
ратурознавець, перекладач
АЙДАРОВ Дмитро — український актор
АЙДАРОВА Олена — українська актриса
АЛЕКСАНДРОВ О. — актор Державного Драматичного театру
АЛЕКСАНДРОВСЬКИЙ Григорій (1872–1936) — український лі-
тературознавець, критик
АЛЕКСАНДРОВСЬКИЙ Ізмаїл — український театральний критик
АЛЕКСІС Поль (Alexis Paul) (1847–1901) — французький пись-
менник
АЛПЕРС Борис (1894–1974) — російський театрознавець
АНДРЕЄВ Леонід (1871–1919) — російський письменник
АНДРЕЄВА (уродж. Юрковська) Марія (1868–1953) — російська
актриса
АНДРІЯШЕВ Павел (1875–1925) — російський художник театру
АННЕНСЬКИЙ Інокентій (1855–1909) — російський поет, драма-
тург, перекладач
АНТОНОВИЧ Дмитро (1877–1945) — український історик мисте-
цтва, театрознавець, політичний діяч
АНТОНОВИЧ Данило (1889–1975) — український актор
АНТУАН Андре (Antoine Andre) (1858–1943) — французький ак-
тор і режисер театру та кіно, теоретик театру
АНЦЕНГРУБЕР Людвіг (Anzengruber Ludwig) (1839–1889) — авст-
рійський драматург

АППІА Адольф (Appia Adolphe) (1862–1928) — швейцарський художник і теоретик
театру
АРАПОВ Анатолій (1876–1949) — російський художник
АРБАТОВ Ніколай (1869–1926) — російський режисер
АРИСТОФАН (б. 445–б. 385) — давньогрецький драматург
АРНОЛЬД В. (1873–1914) — німецький актор
АРОН Робер — французький драматург
АРТО Антуан Марі Жозеф (Антонен) (Artaud Antonin) (1896–1948) — французький
письменник, художник, актор, режисер, теоретик театру
АРЧЕР Вільям (Archer William) (1856–1924) — шотландський критик, драматург, пере-
кладач

БАБ Юліус (Bab Julius) (1880–1955) — німецький театрознавець і драматург
БАБІЙ Олесь (1897–1875) — український письменник, критик, літературознавець
БАБИШКІН Олег — український літературознавець
БАЖАН Микола (1904–1983) — український письменник, перекладач
БАЖЕНОВ Олександр (1835–1867) — російський письменник, театральний критик, пере-
кладач
БАЙРОН Джордж Новел Гордон (Byron George Nowel Gordon) (1788–1824) — англій-
ський поет
БАНВІЛЬ Теодор де (Banville Théodore de) (1823–1891) — французький письменник, кри-
тик, журналіст
БАР Герман (Bahr Hermann) (1863–1934) — австрійський драматург, критик, есеїст
БАРВІНСЬКИЙ Володимир (1850–1883) — український громадський діяч, видавець, іс-
торик, соціолог, письменник
БАРНАЙ Людвіг (Barnay Ludwig) (1842–1924) — німецький актор
БАРНИЧЕВА Я. — актриса театру «Українська бесіда»
БАРТ Ролан (Barthes Roland) (1915–1980) — французький філософ-постструктураліст
та семіотик
БАССЕРМАН Альберт (Bassermann Albert) (1867–1952) — німецький актор
БАТАЙЛЬ Анрі (Bataille Henri) (1872–1922) — французький драматург
БАЧЕЛІС Татьяна (1919–1999) — російський театрознавець
БЕК Анрі Франсуа (Becque Henri Francois) (1837–1899) — французький письменник
БЕКЛІН Арнольд (Böcklin Arnold) (1827–1901) — швейцарський живописець, графік,
скульптор
БЕЛЬШЕ Вільгельм (Bölsche Wilhelm) (1861–1939) — німецький письменник та критик
БЕНВЕНІСТ Еміль (Benveniste Emille) (1902–1976) — французький лінгвіст
БЕНКРОФТ (Bancroft) (уродж. Вілтон (Wilton)) Мері Еффі (Marie Effie) (1840–1921) — ан-
глійська актриса та антрепренер

БЕНКРОФТ (Bancroft; уродж. Баттерфілд (Butterfield)) Уайт (White) (1841–1926) — англійський актор та антрепренер

БЕНТАІ Ерік (Bentley Eric) (н.1916) — британо-американський критик, драматург, перекладач

БЕНЦАЛЬ Микола (1891–1938) — український актор, режисер, театральний діяч

БЕНЦАЛЬ-КАРП'ЯК (уродж. Сімнич) Олена (1891–1990) — українська співачка та актриса

БЕРГСОН Анрі (Bergson Henri) (1859–1941) — французький філософ

БЕРДСЛІ Обрі Вінсент (Beardsley Aubrey Vincent) (1872–1898) — англійський художник, музикант, поет

БЕРЕЗОВСЬКА-АВСЮКЕВИЧ Марта (1880–1965) — українська актриса

БЕРЕЗОВСЬКИЙ Григорій (1878–1952) — український акор та режисер

БЕРЖЕРА Еміль (Bergerat Emile) (1845–1923) — французький письменник та критик

БЕРКОВСЬКИЙ Наум (1901–1972) — російський літературознавець

БЕРНАР Еміль (Bernard Émile) (1868–1941) — французький художник

БЕРТЕНС Роза — німецька актриса

БЄЛЯЄВ Юрій (1876–1917) — російський драматург і театральний критик

БІЗЕ Жорж Олександр Сезар Леопольд (Bizet Georges Alexandre César Léopold) (1838–1875) — французький композитор

БЛАВАЦЬКИЙ (справж. прізви. Трач) Володимир (1900–1953) — український актор, режисер

БЛИЗНЮК Федір — український критик

БЛОК Олександр (1880–1921) — російський поет

БЛОК (уродж. Менделєєва) Любов (1881–1939) — російська актриса, історик балету

БОБОРИКІН Пьотр (1836–1921) — російський письменник, драматург, журналіст

БОГАЦЬКИЙ Павло (1883–1962) — український письменник, журналіст, літературознавець, політичний діяч

БОДАК М. — український актор

БОДЛЕР Шарль Пьер (Baudelaire Charles Pierre) (1821–1867) — французький поет та критик

БОДРІЙЯР Жан (Baudrillard Jean) (1929–2007) — французький соціолог, культуролог, філософ-постмодерніст

БОЙКО-БЛОХІН (справж. прізви. Блохін) Юрій (1909–2002) — український літературознавець, театрознавець, громадський діяч

БОЙЧУК Михайло (1882–1937) — український художник

БОЛЕСЛАВСЬКИЙ (справж. прізви. Стрежницький) Ричард (1887–1937) — російський режисер

БОНДАРЧУК Степан (1886–1970) — український актор, режисер, театральний критик

БОНДІ Юрій (1889–1926) — режисер, художник театру, графік

БОРЕВ Юрій (н. 1925) — російський літератур, критик, філолог

БОРИСОГЛІБСЬКА (уродж. Сидоренко-Свидерська) Ганна (1868–1939) — українська актриса

БОЯДЖІЄВА Людмила — російський театрознавець

БРАВИЧ Казимир (1861–1912) — російський актор

БРАМ (Brahm, справж. прізви. Абрахамзон (Abrahamsohn)) Отто (Otto) (1856–1912) — німецький театральний діяч, критик і режисер

БРОДЕРОВ Борис — антрепренер єврейського театру

БУЛЬВЕР-ЛІТТОН Едвард Джордж (Bulwer-Lytton Edward George) (1803–1873) — англійський письменник

БУРЖ (Bourge) Елемір (1852–1925) — французький письменник

БУРЯЧОК (справж. прізви. Боряк) Іван (1877–1936) — український художник театру, живописець, графік

БУСІКО Дайєн (справж. ім'я Дионісіус Ларднер) (1820–1890) — ірландський драматург

БУЧМА Амвросій (1891–1957) — український актор та режисер

БУШУЄВА Світлана (1936–1998) — російський театрознавець

БЬОРНСОН Бьорнстєрне Мартінус (Bjornson Bjornstjerne Martinus) (1832–1910) — норвезький письменник

БЬЮРНЕ-ДЖОУНС Едвард Колі (Burne-Jones Edward Koli) (1833–1898) — англійський живописець

БЮСНАК Вільям Бертран (Byusnak Villiam Bertran) (1832–1907) — французький драматург та театральний діяч

БЮХНЕР Георг (Büchner Georg) (1813–1837) — німецький поет і драматург

ВАГНЕР Вільгельм Ріхард (Wagner Wilhelm Richard) (1813–1883) — німецький композитор

ВАЛЬЗЕР Карл — німецький живописець

ВАЛЬЦЕЛЬ Оскар (Walzel Oskar) (1864–1944) — німецький літературознавець

ВАСИЛЬЄВ Валерій — актор та режисер Молодого театру

ВАСИЛЬЄВ Олександр — театральний антрепренер

ВАСИЛЬЄВ (справж. прізви. Фльоров) Сергій (1841–1901) — російський театральний критик

ВАСИЛЬКО (справж. прізви. Миляєв) Василь (1893–1972) — український актор, режисер, педагог, театральний діяч

ВАТУЛЯ Олексій (1891–1955) — український актор

ВАХТАНГОВ Євген (1883–1922) — російський актор, режисер

ВЕГА-і-КАРПІО де Лопе Фелікс (Vega-y-Carpio de Lope Félix) (1562–1635) — іспанський драматург

ВЕДЕКІНД Франц (Wedekind Franz) (1864–1918) — німецький драматург

ВЕЛІЗАРІЙ (уродж. Новицька) Марія (1864–1944) — російська актриса

ВЕНГЕРОВ Семен (1855–1920) — російський історик літератури, бібліограф

ВЕРГА Джованні (Verga Giovanni) (1840–1922) — італійський письменник

ВЕРІКО В. — актриса Молодого театру
ВЕРИГІНА Валентина (1882–1974) — російська актриса
ВЕРЛЕН Поль Марі (Verlaine Paul Marie) (1844–1896) — французький поет
ВЕРХАРН Еміль (Verhaeren Emile) (1855–1916) — бельгійський поет
ВЕСЕЛОВСЬКИЙ Олександр (1838–1906) — російський історик літератури
ВЕСОЛОВСЬКИЙ Ярослав (1881–1917) — український публіцист, критик
ВІАН Борис (Vian Boris) (1920–1959) — французький письменник, музикант, співак
ВІЗЕВ де (Wyzev; справж. прізви. Візевський) Теодор (1802–1917) — французький публіцист та перекладач
ВЬЄЛЄ-ГРІФФЕН Франсис (Vielé-Griffin Francis) (1864–1937) — французький поет
ВІЛЬШАНСЬКИЙ Микола (1881–1917) — український актор
ВІНТЕРШТЕЙН (Winterstein; справж. прізви. Вангенхайм (Wangenheim)) Едуард фон (Eduard von) (1871–1961) — німецький актор
ВІТВИЦЬКА Божена — російський театральний критик
ВІТРАК (Vitrac) Роже (1899–1952) — французький поет, драматург
ВИННИЧЕНКО Володимир (1880–1951) — український письменник
ВИНОГРАДОВ Віктор (1895–1969) — російський лінгвіст та літературознавець
ВЛАДИМИРОВА Наталя (н. 1958) — український театрознавець
ВОЛИЦЬКА-ЗУБКО Ірина — українська актриса, режисер, театрознавець
ВОЛКОВ Іван — російський філолог
ВОЛОШИН (уродж. Кириєнко-Волошин) Максиміліан (1877–1932) — поет, перекладач, художник, критик
ВОРОНИЙ Микола (1871–1938) — український поет, актор, режисер, театрознавець
ВОРРІНГЕР Вільгельм (Worringer Wilhelm) (1881–1965) — німецький історик та теоретик мистецтва
ВЬОЛФФЛІН Генріх (Wölfflin Heinrich) (1864–1945) — швейцарський історик та мистецтвознавець

ГААЗЕ (Haase) Фрідріх (1825–1911) — німецький актор та режисер
ГАБЕРМАС Юрген (Habermas Jürgen) (н. 1929) — німецький філософ та соціолог
ГАДЗІНСЬКИЙ Володимир (1888–1932) — український поет, критик
ГАЄВСЬКИЙ Григорій (1872–1933) — український режисер і театральний художник
ГАККЕБУШ Любов (1888–1947) — українська актриса
ГАЛИН Іван — український акор
ГАМСУН Кнут (Hamsun Knut; справж. прізви. та ім. Педерсен Кнуд (Pedersen Knud)) (1859–1952) — норвезький письменник
ГАНУЛЯК Григорій (1883–1945) — український письменник і видавець
ГАРДІН (справж. прізви. Благодіров) Володимир (1877–1965) — російський актор, режисер, сценарист

ГАСТІНО О. — французький драматург
ГАУПТМАН Герхарт Йоганн Роберт (Hauptmann Gerhart Johann Robert) (1862–1946) — німецький драматург
ГВОЗДЄВ Алексей (1887–1939) — російський театрознавець та літературознавець, критик
ГЕББЕЛЬ Христіан Фрідріх (Hebbel Friedrich) (1813–1863) — німецький драматург
ГЕЙЄРМАНС Герман (Heijermans Herman) (1864–1924) — нідерландський письменник
ГЕЙЗЕ Пауль (Heyse Paul) (1830–1914) — німецький письменник
ГЕНДЕЛЬ Георг Фрідріх (Händel Georg Friedrich) (1685–1759) — німецький композитор
ГЕСПЕН Луї (Guespin Luis) — французький неолог
ГІЛЬДЕНБРАНД Адольф фон (Hildebrand Adolf von) (1847–1921) — німецький скульптор та теоретик мистецтва
ГІРНЯК Йосип (1895–1989) — український актор та режисер
ГЛІЄР Рейнгольд Ернест (1874–1956) — російсько-український композитор
ГЛЮК Кристоф Вільгальд Ріттер фон (Gluck Christoph Willibald Ritter von) (1717–1787) — німецький композитор
ГОГОЛЬ (уродж. Яновський) Микола (1809–1852) — україно-російський прозаїк, драматург, публіцист
ГОЗЕНПУД Абрам (1908–2004) — мистецтвознавець, перекладач
ГОЛОВКА Андрій — театральний рецензент
ГОЛІЦИНСЬКА Олена — українська актриса
ГОЛСВОРСІ Джон (Galsworthy John) (1867–19233) — англійський прозаїк та драматург
ГОЛЬДМАН Пауль — німецький критик
ГОЛЬДОНІ (Goldoni) Карло (Carlo) (1707–1793) — італійський драматург
ГОЛЬДФАДЕН Абрам (1840–1908) — єврейський драматург та антрепренер
ГОЛЬЦ Арно (Holz Arno) (1863–1929) — німецький письменник
ГОНКУР Едмон Луї Антуан Юо де (Goncourt Edmond Huot) (1822–1896) — французький письменник
ГОНКУР Жюль Альфред Юо де (Goncourt Jules Huot) (1830–1870) — французький письменник
ГОРДІН Яків (1853–1909) — єврейський драматург
ГОРЛЕНКО Ніна (1898–1950) — українська актриса
ГОРОДИСЬКА О. — актриса Молодого театру
ГОРОДИСЬКИЙ Марсель (1901–1971) — український актор, театрознавець, юрист
ГОРЬКИЙ Максим (справж. прізви. та ім. Пешков Олексій) (1868–1936) — російський письменник
ГОУЛДНЕР Олвін Ворд (Gouldner Alvin Ward) (1920–1980) — американський соціолог
ГОФМАНСТАЛЬ Гуго фон (Hofmannsthal Hugo von) (1874–1929) — австрійський поет, драматург, критик, видавець

ГРАББЕ Христiан Дитрих (Grabbe Christian Dietrich) (1801–1836) — нiмецький драматург
ГРЕЙМАС Альгiрдас Юлiус (Greimas Algirdas Julius) (1917–1992) — французький (литовського походження) лiнгвiст, фольклорист та лiтературознавець
ГРЕНВІЛЛ-БАРКЕР Харлi (Grenville-Barker Harli) (1877–1946) — англiйський режисер i драматург
ГРЕЧАНІЙ С. — український театральний художник
ГРiНЧЕНКО Борис (1863–1910) — український етнограф, педагог, лiтературознавець, письменник
ГРiНЧЕНКО Микола (1888–1942) — український музикознавець, педагог
ГРИГОРЬЄВ Апполон (1822–1864) — російський поет, критик, перекладач
ГРУШЕВСЬКИЙ Михайло (1866–1934) — iсторик, публiцист, полiтичний діяч
ГУМЕНЮК Віктор — український лiтературознавець, перекладач
ГУМПЕРДІНК Енгельберт (Humperdinck Engelbert) (1854–1921) — нiмецький композитор
ГУНДОРОВА Тамара (н. 1955) — український лiтературознавець, культуролог
ГУРМОН Ремi де (Gourmont Remy de) (1858–1915) — французький письменник
ГУСАР-СТРУК Данило (1940–1999) — український науковець
ГУЦКОВ Карл Фердинанд (Gutzkow Karl) (1811–1878) — нiмецький письменник i публiцист
ГЮІСМАНС Жорес Карл (Huysmans Joris Karl) (1948–1907) — французький письменник
ГЮЙО (Guyau) Жан Марі (1854–1888) — французький філософ

ДАЛМАТОВ (справж. прiзв. Лучич) Василіи (1852–1912) — російський актор
Д’АННУНЦІО Габріеле (D’Annunzio Gabriele) (1863–1938) — італійський письменник
ДАРСЬКИЙ (справж. прiзв. Псаров) Михайл (1861–1930) — російський актор i режисер
ДВОРЖАК Макс (Dvorak Max) (1874–1921) — австрiйський iсторик мистецтва
ДЕЙК Тойн Андрианус ван (Dejk Teun Andrianus van) (н. 1943) — нiдерландський лiнгвiст
ДЕЙЧ Олександр (1893–1972) — російський письменник та критик
ДЕЛЛЕ-ГРАЦІЄ Марія Євгенія (1864–1931) — австрiйська письменниця
Д’ЕНДІ Венсан (d’Indy Vincent) (1851–1931) — французький композитор
ДЕНІ Моріс (Denis Maurice) (1870–1943) — французький художник
ДЕРКАЧ Георгiй (1846–1900) — український актор, антрепренер
ДЕРРІДА Жак (Derrida Jacques) (1930–2004) — французький філософ i теоретик лiтератури
ДЕТОМ Максим (Dethomas Maxim) (1867–1929) — французький художник i декоратор
ДЖОНС Генрі Артур (Jones Henri Arthur) (1851–1929) — англiйський драматург
ДЗЮБА Іван (н. 1931) — український лiтературознавець i публiцист
ДІАЛЬТЕЙ Вільгельм (Dilthey Wilhelm) (1833–1911) — нiмецький філософ та iсторик культури
ДОБРОВОЛЬСЬКА Олімпія (1895–1990) — українська актриса
ДОБРОЛЮБОВ Ніколай (1836–1861) — російський публiцист i критик
ДОДЕ Альфонс (Daudet Alphonse) (1840–1897) — французький письменник

ДОНАНЬЇ Ерньо (Dohnányi Ernő) (1877–1960) — угорський піаніст, композитор, диригент
ДОНЦОВ Дмитро (1883–1973) — український публiцист, лiтературний критик, полiтичний діяч
ДОРОШЕВИЧ Влас (1864–1922) — російський публiцист, журналіст, театральний критик
ДОРОШЕНКО Володимир (1879–1963) — український науковець, лiтературознавець, бібліограф
ДОРОШЕНКО Наталія (1888–1980) — українська актриса та співачка
ДОСТОЄВСЬКИЙ Фьодор (1821–1881) — російський письменник
ДРАЙ-ХМАРА Михайло (1889–1939) — український поет, лiтературознавець, перекладач
ДРЕЗА Жак — французький живописець
ДУЗЕ Елеонора (Duse Eleonora) (1858–1924) — італійська актриса
ДЮЖАРДЕН Едуард (Dujardin Edouard) (1861–1949) — французький поет, видавець
ДЮКА (Dukas) Поль (1865–1935) — французький композитор
ДЮКРО Освальд (Discrot Oswald) — французький лiнгвiст
ДЮМА Олександр (син) (Dumas Alexandre (fils)) (1824–1895) — французький драматург

ЄВРЕЇНОВ Ніколай (1879–1953) — російський драматург, режисер, теоретик театру
ЄВШАН (справж. прiзв. Федюшка) Микола (1889–1919) — український лiтературний критик, лiтературознавець i перекладач
ЄГОРОВ Володимир (1878–1960) — російський художник театру та кіно
ЄЛЕВА Костянтин (1897–1950) — український художник
ЄРМОЛОВА Марія (1853–1928) — російська актриса
ЄФРЕМОВ Сергiй (1876–1939) — український лiтературознавець, громадський діяч

ЕВРИПІД (Euripides) (б. 480 до н. е. — 406 до н. е.) — давньогрецький драматург
ЕЙЗОЛЬД Гертруда — нiмецька актриса
ЕНГЕЛЬС Фрідріх (Engels Friedrich) (1820–1895) — нiмецький філософ-марксист
ЕЙХЕНБАУМ Борис (1886–1959) — російський лiтературознавець
ЕННІК Леон (1851–1935) — французький письменник
ЕРЛЕР Фріц (Erler Fritz) (1868–1940) — нiмецький художник
ЕРНСТ Макс (Ernst Max) (1891–1976) — нiмецько-французький художник
ЕФРОС Ніколай (1867–1923) — російський театральний критик та iсторик театру

ЖАК-ДАЛЬКРОЗ (Jaques Dalcroze; справж. прiзв. Жак (Jaques)) Еміль (Emile) (1865–1950) — швейцарський композитор i педагог
ЖАРРІ Альфред (Jarry Alfred) (1873–1907) — французький актор, письменник
ЖЕМ’Є (Gémier; справж. прiзв. Тоннер (Tonnerre)) Фирмен (Firmin) (1869–1933) — французький актор
ЖІЛЬСОН Етьєнн (Gilson Étienne) (1884–1978) — французький філософ

ЖУЛАВСЬКИЙ Єжі (Żuławski Jerzy) (1874–1915) — польський письменник
ЖУЛИНСЬКИЙ О. — український актор 213, 244
ЖУЛИНСЬКИЙ Микола (н. 1940) — український літературознавець
ЖЮЛЬЄН Жан — французький письменник

ЗАГАРОВ (справж. прізви. Фессінг) Олександр (1877–1941) — російський та український актор та режисер
ЗАГОРСЬКИЙ Іван (1858–1904) — український актор
ЗАМИЧКОВСЬКИЙ Іван (1868–1931) — український актор
ЗАНЬКОВЕЦЬКА (уродж. Адамовська) Марія А (1854–1934) — українська актриса
ЗАРНИЦЬКА (уродж. Азгуріді) Єфросинія (1867–1936) — українська актриса
ЗАХАРЧУК Євген (1882–1938) — український актор
ЗЕРОВ Микола (1890–1937) — український літературознавець, поет, перекладач
ЗІНГЕРМАН Борис (1928–2000) — російський історик драматургії та театру
ЗОЛЯ Еміль (Zola Emile) (1840–1902) — французький письменник
ЗОРМА (Sorma, справж. прізви. Заремба (Zaremba)) Агнес (Agnes) (1865–1927) — німецька актриса
ЗУБКО Яків — український актор
ЗУДЕРМАН Герман (Sudermann Hermann) (1857–1928) — німецький белетрист і драматург

ІБСЕН Генрік Йоган (Ibsen Henrik Johan) (1828–1906) — норвезький драматург
ІВАНОВ Іван (1862–1929) — російський історик літератури та критик
ІВЛЄВ (справж. прізви. Трохименко) Трохим — український актор та співак
ІЛЬНАРСЬКА (справж. прізви. Ільїнська) Віра (1877– кінець 1920-х рр.) — російська актриса
ІЛЬНИЦЬКИЙ Микола (н. 1934) — український літературознавець, критик, поет, перекладач

ЙІТС Уільям Батлер (Yeats William Butler) (1865–1939) — ірландський поет, драматург
ЙОНЕСКО Ежен (Ionesco Eugène) (1909–1994) — французький драматург

КАГАНЕЦЬ Григорій — український театральний антрепренер
КАЙНЦ (Kainz) Йозеф (1858–1910) — австрійський актор
КАЛІДАСА (IV–V ст. н. е.) — індійський драматург та поет
КАЛИН Володимир (1896–1923) — український актор та режисер
КАЛЬДЕРОН де ла Барка Педро (Calderon de la Barca Pedro) (1600–1681) — іспанський драматург
КАН Гюстав (Kahn Gustave) (1859–1936) — французький письменник

КАСПРОВИЧ Ян (Kasprowicz Jan) (1860–1926) — польський поет, драматург, літературний критик, перекладач
КАРГАЛЬСЬКИЙ (справж. прізви. Слинька) Сергій (1889–1938) — український актор та режисер
КАРМАНСЬКИЙ Петро (1878–1956) — український поет, перекладач
КАРПЕНКО Євген — актор Державного Драматичного театру
КАРПЕНКО Петро — український актор
КАРПЕНКО-КАРИЙ (справж. прізви. Тобілевич) Іван (1845–1907) — український драматург, актор, антрепренер
КАУЛЬБАХ Вільгельм фон (Kaulbach Wilhelm von) (1805–1874) — німецький живописець та графік
КАЧАЛОВ (справж. прізви. Шверубович) Василь (1875–1948) — російський актор
КЕДРИН-РУДНИЦЬКИЙ Іван (1896–1995) — український політичний діяч, журналіст, історик
КЕЛЛЕР Готфريد (Keller Gottfried) (1819–1890) — німецько-швейцарський письменник
КЕССЛЕР Геррі Клемент Ульріх Kessler Harry Clément Ulrich (1868–1937) — англо-німецький дипломат, письменник, меценат
КІЙЯР П'єр Антуан — французький драматург
КІПЛІНГ Редьярд Джозеф (Kipling Rudyard Joseph) (1865–1936) — англійський письменник
КИСЕЛЕВСЬКИЙ Іван (1839–1898) — російський актор
КЛЕЙСТ Генріх фон (Kleist Heinrich von) (1777–1811) — німецький поет і драматург
КЛОДЕЛЬ Поль Луї Шарль Марі (Claudé Paul Louis Charles Marie) (1868–1955) — французький поет, драматург, дипломат
КЛЮС Едіт — американська русистка
КНІППЕР-ЧЕХОВА Ольга (1868–1959) — російська актриса
КНИНА Георг — татральний художник
КОБИЛЯНСЬКА Ольга (1863–1942) — українська письменниця
КОВАЛЕВСЬКИЙ Іван (1882–1955) — український актор
КОВАЛЕНКО Григорій (1867–1938) — український літератор
КОВАЛЕНКО Прохор (1884–1963) — український актор
КОВАЛЬСЬКИЙ О. — український актор
КОВАЧЕВА Ганна — українська актриса
КОГАН Пьотр (1872–1932) — російський історик літератури, критик
КОЖЕНЬОВСЬКИЙ Юзеф (1797–1863) — польський письменник, педагог
КОЗАК-ВІРЛЕНСЬКА Катерина (1892–?) — українська актриса
КОКОРУДЗ Ілля (1857–1933) — педагог, філолог, україніст
КОКОШКА Оскар (Kokoschka Oskar) (1886–1980) — чеський художник та письменник
КОЛЕСНИКОВА Парасковія — українська актриса та співачка
КОЛЕСНИЧЕНКО Трохим (1876–1941) — український актор та антрепренер

КОМИССАРЖЕВСЬКА Віра (1864–1910) — російська актриса
КОНТ Ісідор Марі Огюст Франсуа Ксав'є (Comte Isidore Marie Auguste François Xavier) (1798–1857) — французький філософ та соціолог
КОПО Жак (Coreau Jacques) (1879–1949) — французький актор та режисер
КОРНЕЛІУС (Cornelius) Петер фон (1783–1867) — німецький живописець
КОРНЕЛЬ П'єр (Corneille Pierre) (1606–1684) — французький драматург
КОРОЛЕНКО Володимир (1853–1921) — російський письменник, журналіст, публіцист
КОРОЛІВ В. — театральний критик
КОРОЛЬЧУК Олександр (1893–1925) — український актор та постановник
КОРШ Фьодор (1852–1923) — російський театральний діяч, антрепренер, перекладач
КОРЯК Володимир (справж. прізвище та ім'я Блюмштейн Волько) (1889–1937) — український літературознавець, критик, перекладач
КОСИНІН Іван (1884–1959) — український художник і музикант
КОССАК Василь (1886–1932) — український актор, співак, режисер
КОССАКОВА (уродж. Стечинська) Ірина (1882–1959) — українська актриса
КОСТОМАРОВ Микола (1817–1885) — український історик, поет, громадський діяч
КОТЛЯРЕВСЬКИЙ Іван (1769–1838) — український письменник, громадський діяч
КОХАНЕНКО Євген (1886–1955) — український актор і режисер
КОЦЮБІНСЬКИЙ Михайло (1864–1913) — український письменник, громадський діяч
КОШЕВЕРОВ Олександр (1874–1921) — російський актор, режисер, театральний діяч
КРАШЕВСЬКИЙ Юзеф Ігнацій (Kraszewski Józef Ignacy) (1812–1887) — польський письменник
КРЕГ Едвард Гордон (Craig Edward Gordon) (1872–1966) — англійський актор, режисер, теоретик театру
КРЖИВЕЦЬКИЙ (справж. прізвище Кривецький) Борис (дата народ. і смерті невідомі) — російський режисер
КРИМСЬКИЙ Агатангел (1871–1942) — український історик, письменник і перекладач кримськотатарською походження
КРОНЕК Людвіг (Chronegk Ludwig) (1837–1891) — німецький актор та театральний директор
КРОПІВНИЦЬКИЙ Марко (1840–1910) — український письменник, актор, антрепренер
КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ Мар'ян (1897–1963) — український актор, режисер, педагог, театральний діяч
КУГЕЛЬ Олександр (1864–1928) — російський театральний критик
КУЗЬМІН Євгеній — російсько-український театральний критик
КУЗЬМІНСЬКИЙ Олександр — російсько-український театральний рецензент
КУЗЯКІНА Наталія (1928–1994) — український літературознавець та театрознавець
КУЛІШ Микола (1892–1937) — український драматург
КУЛІШ Пантелеймон (1819–1897) — український письменник, перекладач, видавець
КУПРІН Олександр (1870–1938) — російський письменник

КУПЧИНСЬКИЙ Тарас — український актор
КУРБАС Олександр (Лесь) (1887–1937) — український актор, режисер, театральний діяч, теоретик театру, драматург
КУХАРЕНКО Яків (1800–1862) — український військовий, драматург

ЛАУБЕ Генріх (Laube Heinrich) (1806–1884) — німецький письменник, драматург, театральний діяч
ЛАУТЕНШЛЕГЕР Карл — німецький інженер
ЛАФОРГ Жюль (Laforge Jules) (1860–1887) — французький поет
ЛЕВІ-СТРОСС Клод (Lévi-Strauss Claude) (1908–2009) — французький етнолог, культуролог, структураліст
ЛЕВИЦЬКА Наталя (1890–1939) — українська актриса
ЛЕВИЦЬКИЙ Модест (1866–1932) — український письменник, культурний діяч, лікар
ЛЕВИЦЬКИЙ Тимофій — український актор
ЛЕВИЦЬКИЙ Федір (1858–1933) — український актор, постановник, театральний діяч
ЛЕВЧЕНКО Іван — актор Молодого театру
ЛЕГКИЙ Микола — український літературознавець
ЛЕГУВЕ Ернест (справж. прізвище та ім'я Вілфрід Габріель Жан Батист) (1807–1903) — французький письменник
ЛЕЙБЛЬ Вільгельм Марія Хубертус (Leibl Wilhelm Maria Hubertus) (1844–1900) — німецький художник
ЛЕМАН Ельза (1866–1940) — німецька актриса
ЛЕНСЬКИЙ (справж. прізвище Вервіціотті) Олександр (1847–1908) — російський актор, режисер, педагог та теоретик театру
ЛЕНТОВСЬКИЙ Михаїл (1843–1906) — російський актор, режисер та антрепренер
ЛЕОНІДОВ (справж. прізвище Вольфензон) Леонід (1873–1941) — російський актор, режисер, педагог
ЛЕОНТОВИЧ Володимир — актор Молодого театру
ЛЕПКИЙ Богдан Теодор Нестор (1872–1941) — український літератор, критик, публіцист, перекладач
ЛЕРБЕРГ Шарль ван (Lerberghe Charles Van) (1861–1907) — бельгійський поет та драматург
ЛЕССИНГ Готхольд Ефраїм (Lessing Gotthold Ephraim) (1729–1781) — німецький поет, драматург, теоретик мистецтва, літературний критик
ЛІАЛЬ АДАМ Жан Марі Матіас Філіпп Огюст Вільє (l'Isle Adam Jean Marie Matthieu Philippe Auguste Villiers) (1838–1889) — французький письменник
ЛІНИЦЬКА Любов (1866–1924) — українська актриса
ЛІОТАР Жан Франсуа (Lyotard Jean François) (1924–1998) — французький філософ і теоретик літератури

ЛИПА Іван (1865–1923) — український громадський і політичний діяч, письменник, лікар
ЛИПКІВСЬКА Анна (н. 1967) — український театрознавець
ЛИСЕНКО Микола (1842–1912) — український композитор і музикант
ЛОЗИНСЬКИЙ Михайло (1880–1937) — український публіцист, театральний критик
ЛОПАТИНСЬКИЙ Лев (1868–1916) — український драматург, театральний діяч
ЛОПАТИНСЬКИЙ Фавст (1899–1937) — український актор, режисер, сценарист
ЛОТРЕАМОН (Lautréamont) (справж. прізви. та ім'я Дюкас Ізидор (Ducasse Isidore) (1846–1970) — французький поет
ЛУЖНИЦЬКИЙ Григор (1903–1990) — український історик церкви, театрознавець, драматург
ЛУКАЧ Дьєрдь (Lukács György) (справж. прізви. та ім'я Левингер Дьєрдь Бернат) (1885–1971) — угорський філософ, літературний критик
ЛУЦЬКИЙ Остап (1883–1941) — український громадський діяч, критик, поет, публіцист
ЛУЧИЦЬКА Катерина (1889–1971) — українська актриса
ЛЮДВІГ Отто (Ludwig Otto) (1813–1865) — німецький письменник
ЛЮДКЕВИЧ Станіслав (1879–1979) — український композитор, музикознавець, фольклорист
ЛЮНЬЄ-ПО Орельєн Марі (Lugne-Poe Orelieen Mari) (1869–1940) — французький режисер, письменник, теоретик театру, критик
ЛЮЧИК А. — актриса Молодого театру

МАЙКОВ Валер'ян (1823–1847) — російський літературний критик
МАЛИШ-ФЕДОРЕЦЬ (уродж. Мінченко) Марія (1885–1960) — українська актриса
МАЛЛАРМЕ Стефан (Mallarme Stephane) (1842–1898) — французький поет
МАМОНТОВ Яків (1888–1940) — український драматург, критик, теоретик театру
МАНЕ Едуард (Manet Édouard) (1832–1883) — французький художник
МАНУЙЛОВИЧ Софія (1892–1971) — українська актриса, режисер
МАНЬКО Леонід (1863–1922) — український актор та драматург
МАРДЖАНОВ (МАРДЖАНІШВІЛІ) Костянтин (Коте) (1872–1933) — грузинський режисер
МАРІТЕН Жак (Maritain Jacques) (1882–1973) — французький філософ
МАРИНИЧ Григорій (1876–1961) — український актор
МАРКОВ Павел (1897–1980) — російський театральний критик
МАРКС Карл Генріх (Marx Karl Heinrich) (1818–1883) — німецький філософ, економіст
МАР'ЯНЕНКО (справж. прізви. Петлішенко) Іван (1878–1952) — український актор та режисер
МАТКОВСЬКИЙ Григорій (дати народження та смерті невідомі) — російський актор, режисер та антрепренер
МАТУСІН О. — український антрепренер

МАХНИЦЬКА Марія — українська актриса
МАЦА Іван (справж. ім'я Іоганн) (1893–1974) — російський історик мистецтва
МГЕБРОВ Олександр (1884–1966) — російський актор і режисер
МЕЙЄР Конрад Фердинанд (Meyer Conrad Ferdinand) (1825–1898) — швейцарський письменник
МЕЙЄРХОЛЬД Всеволод (1874–1940) — російський актор і режисер, театральний діяч, теоретик театру
МЕМЛІНГ Ханс (Memling Hans) (1440–1494) — нідерландський живописець
МЕНДЕЛЬСОН Бартольд Якоб Людвіг Фелікс (Mendelssohn Bartholdy Jakob Ludwig Felix) (1809–1847) — німецький композитор, піаніст, диригент
МЕНДЕС Катюль (Mendes Catulle) (1841–1909) — французький письменник і критик
МЕНЦЕЛЬ Адольф Фрідріх Ермманн фон (Menzel Adolph Friedrich Erdmann von) (1815–1905) — німецький художник
МЕНЬЄ Константен Еміль (1831–1905) — французький художник і скульптор
МЕТЕНЬЄ Оскар (1859–1913) — французький драматург
МЕТЕРЛІНК Моріс Полідор Марі Бернар (Maeterlinck Maurice Polydore Marie Bernard) (1862–1949) — бельгійський поет, драматург
МЕТАЛІНСЬКИЙ Олександр — український журналіст
МІНСЬКИЙ (справж. прізви. Віленкін) Ніколай (1855–1937) — російський поет, публіцист
МІРБЕ Октав (Mirbeau Octave) (1848–1917) — французький письменник, публіцист, критик
МІХНОВСЬКИЙ Микола (1873–1924) — український громадський діяч, правник, публіцист
МИЛЕНКО Микола — український актор
МИЛОРАДОВИЧ Пьотр — російський актор
МИРНИЙ (справж. прізви. Рудченко) Панас (1849–1920) — український письменник
МИРОВИЧ Н. (справж. прізви. та ім'я Іванова Зінаїда) (1865–1905) — російський публіцист, критик, перекладач
МИРОНЕНКО Денис (1880–1918) — український актор та співак
МИХАЙЛОВ Михаїл — російський актор
МИХАЙЛОВ М. — театральний художник
МИХАЙЛОВСЬКИЙ Ніколай (1842–1904) — російський публіцист, соціолог, літературний критик, теоретик народництва
МОЇССИ Олександр (Сандро) (Moissi Alexander) (1880–1935) — німецький актор
МОЛЬЄР (Molière; справж. прізви. Поклен (Poquelin)) Жан Батист (Jean Baptiste) (1622–1673) — французький драматург, актор, антрепренер
МОНТЕВЕРДІ Клаудіо Джованні Антоніо (Monteverdi Cláudio Giovanni António) (1567–1643) — італійський композитор
МОНТІФО Марк де (справж. прізви. та ім'я Шартруль Марія Амелія) — французький письменник та критик

МОПАССАН Анрі Рене Альбер Гі де (Maupassant Henry René Albert Guy de) (1850–1893) — французький письменник

МОРЕАС Жан (Moréas Jean) (1856–1910) — французький поет

МОРИС Шарль — французький культуролог

МОРОЗ Лариса (н. 1940) — український літературознавець

МОРОЗОВ Пьотр (1854–1920) — російський історик літератури, пушкініст, театральний діяч

МОРСАС Жюль — французький поет

МОРСЬКА (уродж. Пьеткевич) Марія (1895–1932) — українська актриса

МОЦАРТ Йоганн Хризостом Вольфганг Теофіл Амадей (Mozart Joannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus Amadeus) (1756–1791) — австрійський композитор, скрипаль, органіст

МУЗИЧКА Андрій (1886–1966) — український літературознавець

МУНК Едвард (Munch Edvard) (1863–1944) — норвезький живописець і графік

МУР Джордж Огастас (Moore George Augustus) (1852–1933) — ірландський драматург, прозаїк і критик

МУССИНАК (Moussinac) Леон (1890–1964) — французький письменник

НАЙДЬОНОВ (справж. прізви. Алексєєв) Сергій (1868–1922) — російський драматург

НЕВРАЇЙ Мікулаш (Nevrlý Mikuláš) (н. 1916) — чеський літературознавець, україніст

НЕДЕЇН (справж. прізви. Недзельський) Євген (1850–1913) — російський актор

НЕЗЛОБІН (справж. прізви. Аляб'єв) Костянтин (1857–1930) — російський актор, постановник, антрепренер

НЕЛЛІ Владимир (1895–1980) — російсько-український режисер

НЕМИРОВИЧ Варвара (1856–1901) — російська актриса

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир (1858–1943) — російський режисер, письменник, драматург, театральний діяч

НЕНАДКЕВИЧ Євген (1882–1966) — український літературознавець, педагог

НЕЧУЙ-ЛЕВИЦЬКИЙ (справж. прізви. Левицький) Іван (1838–1918) — український письменник, перекладач

НЕЩАДИМЕНКО Рита (Харитина) (1890–1926) — українська актриса

НІКОЛАЄВ Ніколай (1865–1918) — поет, журналіст, театральний рецензент

НІЦШЕ Фрідріх Вільгельм (Nietzsche Friedrich Wilhelm) (1844–1900) — німецький філософ

НИНКОВСЬКИЙ — український актор

НЯТКО (уродж. Табачнікова) Поліна (1900–1994) — українська актриса

Д'ОБІН'ЯК Франсуа Еделен (d'Aubignas Francois Hedelin) (1604–1676) — французький письменник і теоретик драми

ОБРАЗЦОВА Анна (1922–2003) — російський театрознавець

ОЗАРОВСЬКИЙ Юрій (1869–1927) — російський режисер, театрознавець та педагог

ОЖЬЄ Гільом Віктор Еміль (Augier Guillaume Victor Emile) (1820–1889) — французький драматург

О'КЕЙСІ Шон (O'Casey Sean) (1880–1964) — ірландський драматург

ОЛЕКСІЄНКО М. — український актор

ОЛЕСЬ (справж. прізви. Кандиба) Олександр (1878–1944) — український письменник

ОНАЦЬКА Віра (1897–1968) — українська актриса

ОРАЛЕНЄВ (справж. прізви. Орлов) Павел (1869–1932) — російський актор

ОРАЛОВ-ЧУЖБІНІН (справж. прізви. Орлов) Яків (1876–1940) — російський актор

ОРТЕГА-і-ГАССЕТ Хоце (Ortega-y-Gasset José) (1883–1955) — іспанський філософ та соціолог

ОРШАНОВ (справж. прізви. Лучицький) Борис — український актор та антрепренер

ОСИПОВИЧЕВА (уродж. Скришіван) Антоніна (1855–1926) — українська актриса

ОСМЯЛЛОВСЬКА Катерина (1904–1997) — українська актриса

ОСТІН Джон Ленгшоу (Austin John Langshaw) (1911–1960) — британський філософ

ОСТОЯ О. — український актор

ОСТРОВСЬКИЙ Олександр (1823–1886) — російський драматург

ОТВЕЙ Томас (Otway Thomas) (1652–1685) — англійський драматург

ОФФЕНБАХ Жак (Offenbach Jacques) (1819–1890) — французький композитор

ПАВІ Патріс (Pavis Patrice) — французький театрознавець, професор театрознавства Паризького Університету

ПАВЛИК Михайло (1853–1915) — український письменник, публіцист, громадський діяч

ПАВЛОВСЬКИЙ Григорій (1884–1967) — український акор та співак

ПАНЧЕНКО Володимир — український літературознавець

ПАНЬКІВСЬКИЙ Северин (1872–1943) — український актор

ПАРАЩУК Михайло (1878–1963) — український скульптор

ПАСТЕРНАК Борис (1890–1960) — російський поет

ПАСХАЛОВА (справж. прізви. Чегодаєва) Анна (1867–1944) — російська актриса

ПАХАРЕВСЬКИЙ Леонід (1883–1938) — український письменник та актор

ПАЧОВСЬКИЙ Василь (1878–1942) — український поет

ПЕВНИЙ О. — український актор

ПЕЙТЕР Уолтер (Pater Walter) (1839–1894) — англійський письменник і критик

ПЕРЕВЕРЗЄВА Антоніна — українська актриса

ПЕРСЕЛЛ Генрі (Purcell Henry) (1659–1695) — англійський композитор

ПЕТИПА Віктор (1879–1939) — російський актор

ПЕТАШЕНКО Марко (1880–1938) — український актор

ПЕТАЮРА Симон (1879–1926) — український політичний та військовий діяч, публіцист

ПЕТЛЯШ (уродж. Петляш-Барілотті) Олена (1890–1971) — українська актриса та співачка

ПЕТРЕНКО А. — український актор

ПЕТРИЦЬКИЙ Анатоль (1895–1964) — український художник

ПЕТРОВ Віктор (1894–1969) — український письменник, літературний критик, археолог, етнолог

ПЕШІО Джон — британський літературознавець

ПІДВИСОЦЬКА Емілія (1856–1920) — українська актриса

ПІДВИСОЦЬКИЙ Кость (1851–1904) — український актор, постановник, драматург

ПІНЕРО Артур Уінг (Pinero Arthur Wing) (1855–1934) — англійський драматург

ПІО (Pio) Рене (1869–1934) — французький художник

ПІТОЄВ Жорж (Pitoëff Georges) (1885–1939) — франко-російський театральний актор та режисер

ПИСАРЄВ Дмитрій (1840–1868) — російський публіцист і критик

ПИСЕМСЬКИЙ Алексій (1821–1881) — російський письменник

ПЛЄХАНОВ Георгій (1856–1918) — російський теоретик марксизму

ПО Едгар Алан (Poe Edgar Allan) (1809–1949) — американський письменник

ПОЛЕВИЦЬКА Єлена (1881–1973) — російська актриса

ПОЛІЩУК Валеріан (1897–1937) — український письменник, літературний критик

ПОЛЯНСЬКА Ольга (1869–1943) — українська актриса

ПОМ'ЯЛОВСЬКИЙ Ніколай (1835–1863) — російський прозаїк

ПОССАРТ (Possart) Ернст (1841–1921) — німецький актор, режисер, театральний діяч

ПОТОЦЬКА Марія (1861–1940) — російська актриса

ПРОНІН Борис (1875–1946) — російський актор, антрепренер

ПРОПП Володимир (1895–1970) — російський лінгвіст

ПРОХОРЕНКО Ганна — актриса Молодого театру

ПРОХОРОВИЧ Павло (1871–1925?) — український театральний антрепренер

ПРУСЛІН Наум (1877–1943) — український композитор

ПУШКІН Олександр (1799–1837) — російський письменник

ПЧІАКА Олена (справж. прізви. та ім'я Косач Ольга) (1849–1930) — українська письменниця, етнолог, громадська діячка

ПШЕРВА-ТЕТМАЄР Казімеж (Przerwa-Tetmajer Kazimierz) (1865–1940) — польський письменник

ПШИБИШЕВСЬКИЙ Станіслав Фелікс (Przybyszewski Stanisław Feliks) (1868–1927) — польський письменник

ПЯСЕЦЬКИЙ Лев — актор Молодого театру

РАБИНОВИЧ М. (справж. ім'я Ісаак) (1894–1961) — український театральний художник

РАВЕЛЬ Жозеф Моріс Ravel Joseph Maurice (1875–1937) — французький композитор

РАЙГЕР Емануель (1849–1924) — німецький актор

РАЙНІС (Rainis) (справж. прізви. Плієкшанс (Pliekšāns)) Яніс (Jānis) (1865–1929) — латвійський поет та драматург

РАМО Жан Філіпп (Rameau Jean Philippe) (1683–1764) — французький композитор і музичний теоретик

РАСІН Жан Батист (Racine Jean Baptiste) (1639–1699) — французький драматург

РАСКІН Джон (Ruskin John) (1819–1900) — британський філософ і культуролог

РАТМИРОВА Олена (1869–1927) — українська співачка та актриса

РАШПЛЬД (Rachilde) (уродж. Емері Маргеріт (Eumery Marguerite)) (1860–1953) — французька письменниця

РЕДОН Оділон (Redon Odilon) (1840–1916) — французький художник

РЕЙНГАРДТ Макс (Reinhardt Max) (1873–1943) — німецький актор, режисер, театральний діяч

РЕМБО Жан Ніколя Артюр (Rimbaud Jean Nicolas Arthur) (1854–1891) — французький поет

РЕНАН Жозеф Ернест Renan Joseph Ernest (1823–1892) — французький письменник, історик, філолог

РЕНУАР П'єр Огюст (Renoir Pierre-Auguste) (1841–1919) — французький художник

РЕНЬЄ Анрі Франсуа Жозеф де (Régnier Henri Francois Joseph de) (1864–1936) — французький поет

РЕПІН Ілля (1844–1930) — російський художник

РЕПНІНА Надія — актриса Молодого театру

РІГЕЛЬМАН Олександр (1720–1789) — російський військовий інженер, історик

РІГЛЬ Алоїз (Reigl Alois) (1958–1905) — австрійський мистецтвознавець

РІТТЕР Рудольф (1869–1943) — німецький актор

РИБЧИНСЬКИЙ Євген — український актор

РИДЕЛЬ Люціан Антоній Фелікс (Rydel Lucjan Antoni Feliks) (1870–1918) — польський поет і драматург

РИЛЬСЬКИЙ Тадей (1841–1902) — український громадський і культурний діяч

РИЛЬСЬКИЙ Максим (1895–1964) — український поет, перекладач, публіцист

РОБЕРТСОН Томас Вільям (Robertson Thomas William) (1829–1871) — англійський драматург

РОВЕТТА Джероламо (Rovetta Gerolamo) (1851–1910) — італійський письменник

РОДІНА Тат'яна (1914–1989) — російський театрознавець

РОМАНИЦЬКИЙ Борис (1891–1988) — український актор та режисер

РОСЕТТІ Данте Габріель (Rossetti Dante Gabriel) (1828–1882) — англійський поет, художник, перекладач

РОСТАН Едмон Ежен Алексіс (Rostand Edmond Eugène Alexis) (1868–1918) — французький поет і драматург

РОЩІН-ІНСАРОВ (справж. прізви. Пашенний) Ніколай (1861–1899) — російський актор

РОЩІНА-ІНСАРОВА (уродж. Пашенна) Катерина (1883–1970) — російська актриса

РУБЕЦЬ Олександр (1837–1913) — російсько-український музикознавець, фольклорист, педагог

РУБЧАК Іван (1874–1952) — український актор та співак

РУБЧАКОВА (уродж. Коссак) Катерина (1881–1919) — українська актриса

РУДНИЦЬКИЙ Михайло (1889–1975) — український літературознавець, письменник, перекладач

РУДІН Петро (1892–1940) — український театрознавець

РУСОВА (уродж. Ліндфорс) Софія (1856–1940) — український педагог і громадська діячка

РУШЕ Жак (Rouche Jaques) (1862–1957) — французький театральний діяч, режисер

САБІНІН (справж. прізви. Теплинський) Лев (1874–1955) — український антрепренер, постановник, актор

САВИНА Марія (1854–1915) — російська актриса

САГАТОВСЬКИЙ (справж. прізви. Мокренко-Коток) Іван (1882–1951) — український актор, режисер, театральний діяч

САДОВСЬКИЙ (справж. прізви. Тобілевич) Микола (1856–1933) — український актор, режисер, антрепренер

САЙМОНС Артур (Simons Arthur) (1865–1945) — англійський есеїст та критик

САКСАГАНСЬКИЙ (справж. прізви. Тобілевич) Панас (1859–1940) — український актор, постановник, антрепренер

САЛТИКОВ-ЩЕДРІН Михаїл (справж. прізви. Салтиков) (1826–1889) — російський письменник

САМІЙЛЕНКО Володимир (1864–1925) — український письменник і перекладач

САМІЙЛЕНКО Поліна (1889–1984) — українська актриса

САПУНОВ Ніколай (1880–1912) — російський живописець, театральний художник

САРДУ Вікторьєн (Sardou Victorien) (1831–1908) — французький драматург

САРСЕ Франциск (Sarcey Francisque) (1827–1899) — французький критик і публіцист

САЦ Ілля (1875–1912) — російський віолончеліст, диригент, театральний композитор

СВІНБЬЮРН Алджернон Чарльз (Swinburne Algernon Charles) (1837–1909) — англійський поет, драматург, критик

СЕАР Анрі (1851–1924) — французький письменник

СЕМДОР Семен (справж. прізви. та ім. Гольдштейн Шимен) (1888–1938) — актор та режисер українського та єврейського театру

СЕНКЕВИЧ Генрік Адам Александер Піус (Sienkiewicz Henryk Adam Aleksander Pius) (1846–1916) — польський письменник

СЕНТ-БЕВ Шарль Огюстен де (Sainte-Beuve Charles Augustin) (1804–1869) — французький літературний критик, романіст та поет

СЕРВАНТЕС СААВЕДРА Мигель де (Cervantes Saavedra Miguel de) (1547–1616) — іспанський письменник

СЕРДЮК Олександр (1900–1988) — український актор

СЕРІО Патрік (Seriot Patrick) (н. 1949) — швейцарський лінгвіст

СЕРЮЗ'Є Поль (Sérusier Paul) (1864–1927) — французький художник

СІМОНЕК Стефан (Simonek Stefan) — австрійський літературознавець

СІЯТОВСЬКИЙ Григорій — український актор

СІВЕРИН Іван (1881–1964) — український художник

СИНЕЛЬНИКОВ Ніколай (1855–1939) — російський актор, постановник, театральний діяч

СКОРОПАДСЬКИЙ Павло (1873–1945) — український політичний і громадський діяч

СКОТТ Клемент (Scott Clement) (1841–1904) — англійський критик

СКРИБ Огюстен Ежен (Scribe Augustin Eugène) (1791–1861) — французький драматург

СЛОБОДІВНА (Крушельницька) (уродж. Слобода) Марія (1876–1935) — українська актриса, письменниця, громадська діячка

СЛОВАЦЬКИЙ Юліуш (Slowacki Juliusz) (1809–1849) — польський поет та драматург

СМЕРЕКА (справж. прізви. Баглій) Антоніна (1892–1981) — українська актриса

СМОЛИЧ Юрій (1900–1976) — український письменник, театральний критик

СОЛОВЦОВ (справж. прізви. Федоров) Ніколай (1857–1902) — російський актор, режисер, антрепренер

СОРОКА Петро — український актор

СТАДНИК Йосип (1876–1954) — український актор та постановник

СТАДНИКОВА (дів. прізви. Стечинська) Софія (1888–1959) — українська актриса та співачка

СТАНІСЛАВСЬКИЙ (справж. прізви. Алексєєв) Конstantin (1863–1938) — російський актор, режисер, театральний діяч, педагог

СТАРИЦЬКА Марія (1865–1930) — українська актриса і театральний діяч

СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА (уродж. Старицька) Людмила (1868–1941) — українська письменниця, перекладач, громадська діячка

СТАРИЦЬКИЙ Михайло (1840–1904) — український драматург, поет, постановник, антрепренер

СТЕЦЕНКО Кирило (1882–1922) — український композитор

СТЕШЕНКО Іван (1873–1918) — український літературознавець, історик, письменник, перекладач, громадський діяч

СТРІНДБЕРГ Юха Август (Strindberg Joha August) (1849–1912) — шведський письменник

СТРУВЕ Пьотр (1870–1944) — російський політичний діяч, економіст, філософ

СТРУСЕВИЧ Михайло (1855–1898) — український журналіст

СТРУТИНСЬКИЙ Михайло — український літературознавець, критик

СТРУХМАНЧУК Яків (1884–1937) — український художник

СУВОРІН Олексій (1834–1912) — російський видавець, журналіст, театральний діяч, драматург

СУДЕЙКІН Сергій (1882–1946) — російський живописець, графік, театральний художник

СУРЕНЬЯНЦ Вардгес (1860–1921) — вірменський живописець, графік, театральний художник

СУСЛОВ (справж. прізви. Рєзніков) Онисим (1857–1929) — український актор, постановник, антрепренер

СУХОВО-КОБИЛІН Александр (1817–1903) — російський філософ. драматург, перекладач

СУХОДОЛЬСЬКИЙ В. — театральний антрепренер

ТАЇРОВ Олександр (1885–1950) — російський режисер

ТАРАСЕНКО О. — український актор

ТАУЛОУ Фріц (Thaulow Frits) (1847–1906) — норвезький художник

ТВЕРДОХЛІБ Сидір (1886–1922) — український поет і перекладач

ТЕЙЛОР Том (Taylor Tom) (1817–1880) — англійський драматург

ТЕККЕРЕЙ Вільям Мейкпіс (Thackeray William Makepeace) (1811–1863) — англійський письменник

ТЕН Іполіт Адольф (Taine Hippolyte Adolphe) (1828–1893) — французький філософ-політичний, естетик, історик, психолог

ТЕННІСОН Альфред (Tennyson Alfred) (1809–1892) — англійський поет

ТЕРЕЩЕНКО Марко (1894–1982) — український актор та режисер

ТІМАЄВА Г. — українська актриса

ТІНСЬКИЙ Михайло (1896–1946) — український актор

ТИХОМИРОВ Іван — російський театральний постановник

ТИЧИНА Павло (1891–1967) — український поет

ТОБІАЄВИЧ Софія (1860–1953) — українська актриса, перекладач, фольклорист

ТОДОРОВ Цветан (Todorov Tzvetan) (н. 1939) — франко-болгарський філософ, теоретик літератури, історик та культуролог

ТОЛСТОЙ Лев (1828–1910) — російський письменник

ТОСКАНІНІ Артуро (Toscanini Arturo) (1867–1957) — італійський диригент

ТРОЦЬКИЙ Лев (справж. прізви. та ім. Бронштейн Лейба) (1879–1940) — політичний діяч, теоретик марксизму, літературний критик

ТУЛУЗ-ЛОТРЕК МОНФА Анрі Марі Раймон де (Toulouse-Lautrec Monfa Henri Marie Raymond de) (1864–1901) — французький художник

ТУРГЕНЄВ Іван (1818–1883) — російський письменник

ТУРКЕВИЧ Іван — український музикознавець

УАЙЛЬД Оскар (Wilde Oscar) (1854–1900) — британський письменник і критик

УКРАЇНКА Лєся (уродж. Косач Лариса) (1871–1913) — українська поетеса

УЛЬЯНОВ Ніколай (1875–1949) — російський живописець, графік, художник театру

УРУСОВ Олександр (1843–1900) — російський юрист і публіцист

УСПЕНСЬКИЙ Глєб (1843–1902) — російський прозаїк

УСТИЯНОВИЧ Корнило (1839–1903) — український літератор та художник

УТРИСКО Олександр — український актор

ФЕДОТОВА Глікерія (1846–1925) — російська актриса

ФЕЙЕРБАХ Ансельм (Feuerbach Anselm) (1829–1880) — німецький живописець

ФЕЙЕРБАХ Людвіг Андреас фон (Feuerbach Ludwig Andreas von) (1804–1872) — німецький філософ

ФЕРСТЕР (Förster) Август (1828–1889) — німецький актор

ФІДЛЕР Конрад (Fiedler Konrade) (1841–1895) — німецький естетик

ФІСКЕ Джон (Fiske John) — американський культуролог

ФЛОБЕР Гюстав (Flaubert Gustave) (1821–1880) — французький письменник

ФОЛЬМЕЛЛЕР Карл (Vollmöller Karl) — німецький мовознавець і драматург

ФОНТАНЕ Теодор (Fontane Theodor) (1819–1898) — німецький поет, есеїст, новеліст

ФОНТЕН-ЛАТУР Анрі (Fantin-Latour Henri) (1836–1904) — французький художник

ФОР Поль (Fort Paul) (1872–1960) — французький поет, театральний діяч

ФОРЕ Габріель Урбен (Fauré Gabriel Urbain) (1845–1924) — французький композитор

ФОРЕЛЬ Август (Forel August) (1848–1931) — швейцарський невропатолог

ФРАНКО Іван (1856–1916) — український письменник, публіцист, літературний критик

ФРЕКЗА А — німецький літератор

ФРІЧЕ Володимир (1870–1929) — російський літературознавець

ФУКО Мішель (Foucault Michel) (1926–1984) — французький філософ, теоретик культури, історик, психоаналітик

ФУКС Георг (Fuchs Georg) (1868–1949) — німецький режисер і теоретик театру

ХОРОБ Степан (н. 1949) — український літературознавець, педагог

ХОТКЕВИЧ Гнат (1877–1938) — український письменник, етнограф, музикознавець, театральний діяч

ХРИСТЮК Павло (1890–1941) — український політичний діяч, публіцист, історик

ХУТОРНА (уродж. Островерхова) Єлизавета (1886–1980) — українська актриса

ЧАГОВЕЦЬ Всеволод (1877–1950) — український журналіст, театрознавець і музикознавець

ЧАРНЕЦЬКИЙ Степан (1881–1944) — український поет, перекладач, театральний постановник і критик

ЧЕРКАСЕНКО Спиридон (1876–1940) — український письменник

ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ Ніколай (1828–1889) — російський філософ, письменник, публіцист, критик

ЧЕРНЯХІВСЬКИЙ Олександр (1869–1939) — український лікар, громадський діяч, перекладач

ЧЕХОВ Антон (1860–1904) — російський письменник

ЧИКАЛЕНКО Євген (1861–1929) — український громадський діяч та меценат
ЧИРИКОВ Євгеній (1864–1932) — російський письменник
ЧИСТЯКОВА Валентина (1900–1984) — українська актриса
ЧИЧОРСЬКИЙ Ростислав (1871–1927) — український актор

ШАБЕЛЬСЬКА Олександра — українська письменниця
ШАБРІЄ (Chabrier) Еммануель (1841–1894) — французький композитор
ШАНФЛЕРІ (справж. прізви. та ім'я (Юссон (Husson) Жюль Франсуа Фелікс) (1821–1889) — французький письменник
ШАПОВАЛ Микита (1882–1932) — український поет, публіцист, соціолог, громадський та політичний діяч
ШАТКОВСЬКИЙ О. — український актор
ШАХ-АЗІЗОВА Татяна — російський театрознавець
ШЕВЧЕНКО Йона (1887–1937) — український актор, театральний критик
ШЕВЧЕНКО Тарас (1814–1861) — український письменник та художник
ШЕКСПІР Вільям (Shakespeare William) (1864–1616) — англійський поет і драматург
ШЕРЕМЕТА Андрій (1871–1946) — український актор
ШЕРІДАН Ричард Брінслі (Sheridan Richard Brinsley) (1751–1816) — британський драматург
ШІЛЛЕР Франц (1898–1955) — російський літературознавець
ШІЛЛЕР Фрідріх Йоганн Кристоф фон (Schiller Friedrich Johann Christoph von) (1759–1805) — німецький поет, драматург, філософ, історик, теоретик мистецтва
ШКАНДРІЙ Мирослав (Shkandrij Myroslav) (н. 1950) — канадійський літературознавець та мистецтвознавець
ШКЛОВСЬКИЙ Віктор (1893–1984) — російський письменник, літературознавець та кінознавець
ШЛЕНТЕР Пауль (Schlenter Paul) (1854–1916) — німецький письменник і критик
ШЛЯФ Йоганнес (Schlaf Johannes) (1862–1941) — німецький письменник
ШМЕЛЬОВ Іван (1873–1950) — російський письменник
ШНІЦЛЕР Артур (Schnitzler Arthur) (1862–1931) — австрійський письменник
ШОЛЬЦ Август Карл (1857–1923) — німецький літератор та перекладач
ШОПЕНГАУЕР Артур (Schopenhauer Arthur) (1788–1860) — німецький філософ
ШОССОН Ернест Амеді (Chausson Amédée Ernest) (1855–1899) — французький композитор
ШОУ Джордж Бернард (Shaw George Bernard) (1956–1950) — британський драматург, театральний публіцист
ШПЕНГЛЕР Освальд Арнольд Готтфрід (Spengler Oswald Arnold Gottfried) (1880–1936) — німецький філософ
ШПІЛЬГАГЕН (Spielhagen) Фрідріх (1829–1911) — німецький письменник
ШПІЦВЕГ Карл (Spitzweg Carl) (1808–1885) — німецький художник та ілюстратор
ШПИТКО Осип (1869–?) — поет, журналіст, актор

ШУВАЛОВ (справж. прізви. Єгоров) Іван (1865–1905) — російський актор
ШУМАН Роберт (Schumann Robert) (1810–1856) — німецький композитор
ШЮРЕ Едуард (Schure Edouard) (1841–1929) — французький письменник, філософ та музикознавець

ЩУРАТ Василь (1871–1948) — український літературознавець, перекладач, поет

ЮБЕРСФЕЛЬД Анн (Ubersfeld Anne) (1918–2010) — французький теоретик та історик культури, творець театральної семіотики
ЮЖИН (справж. прізви. Сумбатов (Сумбатшвілі)) Олександр (1857–1927) — російський актор, драматург, театральний діяч
ЮРА Гнат (1888–1966) — український актор та режисер
ЮРЄНЄВА Віра (1876–1962) — російська актриса
ЮРЧАК Василь (1876–1914) — український актор
ЮРЧАКОВА Ганна (1879–1965) — українська актриса
ЮШКЕВИЧ Семен (1868–1927) — єврейський письменник

ЯБЛОЧКІНА Олександра (1866–1964) — російська актриса
ЯВОРСЬКА (уродж. фон Гюббенет) Лідія (1971–1921) — російська актриса, антрепренер
ЯКОБСОН Роман (1896–1982) — російський лінгвіст та літературознавець
ЯКУБОВСЬКИЙ Федір — український театральний критик
ЯНОВИЧ (справж. прізви. Курбас) Степан (1862–1908) — український актор, постановник, співак
ЯНОВИЧЕВА Ванда (1867–1950) — українська актриса
ЯНОВСЬКА Любов (1861–1933) — українська письменниця, громадська діячка
ЯНОВСЬКИЙ Богдан — український композитор
ЯРЕМА Ярослав — актор театру «Українська бесіда»
ЯРЦЕВ Пьотр (1870–1930) — російський театральний критик, драматург, режисер
ЯСЕНЬ-СЛАВЕНКО (справж. прізви. Сеньків) Ярослав — український актор
ЯЦКІВ Михайло (1873–1961) — український літератор

СПИСОК ВИСТАВ

«**Gaudeamus**» Л. Андреева — 1911 р., театр М. Садовського, постановник — М. Вільшанський, Онуфрій — М. Вільшанський, Старий студент — С. Панківський, Капітонич — Ф. Левицький
«**Анатема**» Л. Андреева — 1910 р., МХТ, режисери — В. Немирович-Данченко, В. Лужський, Анатема — В. Качалов
«**Ацис та Галатея**» Г. Генделя — 1902 р., Хемпстед, режисер — Е. Г. Крег
«**Базар**» В. Винниченка — 1912 р., гурток Товариства «Воля», постановник — В. Винниченка, художник — М. Бойчук
«**Базар**» В. Винниченка — 1917 р. студія «Молодий театр», постановник — А. Курбас
«**Блакитна троянда**» Лесі Українки — 1899 р., трупа М. Кропивницького, Гошинська — О. Ратмирова, Орест — П. Карпенко, Проценко — М. Кропивницький
«**Бояриня**» Лесі Українки — 1920 р., театр М. Садовського, Оксана — Н. Горленко
«**Брехня**» В. Винниченка — 1911 р., театр М. Садовського, постановка — І. Мар'яненка, Наталя Павлівна — А. Ліницька, Андрій Карпович — С. Паньківський, Іван Стратонович — О. Корольчук, Тось — І. Мар'яненко
«**Брехня**» В. Винниченка — 1915 р., театр М. Садовського, постановка — М. Садовського, Наталя Павлівна — М. Малиш-Федорець, Андрій Карпович — С. Паньківський, Іван Стратонович — О. Корольчук, Тось — А. Курбас
«**Брехня**» В. Винниченка — 1915 р., трупа І. Мар'яненка, постановка — І. Мар'яненка, Наталя Павлівна — А. Ліницька, Іван Стратонович — І. Мар'яненко
«**Брехня**» В. Винниченка — 1921 р., театр «Українська бесіда», режисер — О. Загаров, Наталя Павлівна — М. Морська, Анд-

рій — М. Крушельницький, Іван Стратонович — О. Загаров, Тось — В. Блавацький, Дося — Н. Рубчакова, Карп — Й. Гірняк
«**Ведмідь**» А. Чехова — 1908 р., театр М. Садовського, Смирнов — М. Садовський, Попова — М. Малиш-Федорець, Лука — Г. Березовський
«**Віфлеєм**» Д. Мура, А. Хаусман — 1902 р., Хемпстед, режисер — Е. Г. Крег
«**Винні — невинні**» А. Стріндберга — 1912 р., театр у Теріоках, режисер — Вс. Мейєрхольд, художник — Ю. Бонді, Моріс — О. Мгебров, Жанна — А. Блок, Генрієтта — В. Верігіна
«**Вишневий сад**» А. Чехова — 1904 р., театр «Соловцов», режисер — Г. Матковський, Раневська — В. Ільнарська, Гаєв — Є. Неделін, Трофимов — Я. Орлов-Чужбінін
«**Влада темряви**» Л. Толстого — 1888 р., Вільний театр, постановник — А. Антуан
«**В липневу ніч**» Б. Горчинського — 1912 р., постановка — М. Садовського, Ягна — М. Заньковецька, Ігнат — М. Садовський
«**В холодку**» С. Васильченка — 1912 р., театр М. Садовського, Платон — І. Ковалевський, Федора — М. Малиш-Федорець, Дорош — Я. Доля
«**Гайдамаки**» Т. Шевченка — 1920 р., Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, інсценізація, постановка, сценографія — А. Курбас, композитор — К. Стеценко, Р. Глієр, Н. Пруслін, М. Лисенко, Гонта — І. Марьяненко, Благочинний — О. Загаров, Ксьондз — П. Милорадович, Оксана — В. Чистякова, Ярема — Ф. Лопатинський, Черниця — В. Яновичева
«**Гамлет**» В. Шекспіра — 1909 р. Мюнхенський Художній театр, режисер — М. Рейнгардт, Гамлет — С. Моїсці
«**Гамлет**» В. Шекспіра — 1910 р., Німецький театр (Берлін), режисер — М. Рейнгардт, Гамлет — А. Бассерман
«**Гамлет**» В. Шекспіра — 1911 р., Московський Художній театр, режисери — Е. Г. Крег, К. Станіславський, Гамлет — В. Качалов, Гертруда — О. Книппер-Чехова, Офелія — О. Гзовська, Лаерт — Р. Болеславський, Клавдій — Н. Масалітінов, Гораціо — К. Хохлов, Полоній — В. Лужський, Перший актор — О. Вишневський, Другий актор — П. Жариков, Перший могильник — В. Грибунін, Другий могильник — П. Павлов, Розенкранц — С. Воронов, Гільденстерн — Б. Сушкевич, Фортінбрас — І. Берсенев
«**Гамлет**» В. Шекспіра — 1913 р., Німецький театр (Берлін), режисер — М. Рейнгардт, Гамлет — С. Моїсці
«**Гетьман Дорошенко**» Л. Старицької-Черняхівської — 1911 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, композитор — М. Лисенко, Дорошенко — М. Садовський, Митродора — М. Заньковецька
«**Горе брехунові**» Ф. Грільпарцера — 1918 р., Молодий театр, режисер — А. Курбас, художник — А. Петрицький, Леон — А. Курбас, Котвальд — В. Василько, Едіта — Г. Прохоренко, О. Добровольська, Паломник — В. Калин, Аталюс — А. Пясецький
«**Гріх**» В. Винниченка — 1918 р., Молодий театр, постановка — Г. Юри, художник — С. Гречаний, Марія — П. Самійленко, Сталінський — С. Семдор

«Гріх» В. Винниченка — 1921 р., театр «Українська бесіда», режисер — О. Загаров, Марія — М. Морська, Сталінський — О. Загаров, Іван — М. Бенцаль, Муфта — Н. Левицька, Ангелок — О. Ковальський, Тітка — Г. Ковачева, Ніздра — Я. Ясень-Славенко, Середчук — М. Крушельницький

«Гуцульський рік» — 1909 р., Гуцульський театр, постановник — Г. Хоткевич

«Дачники» М. Горького — 1905 р., Театр на Офіцерській, режисер — І. Тихомиров

«Дідона та Еней» Г. Перселла — 1900 р., Хемпстед, режисер — Е. Г. Крег

«Діти сонця» М. Горького — 1905 р., Театр на Офіцерській, режисер — Н. Арбатов

«Драма життя» К. Гамсуна — 1905 р., МХТ, режисер — К. Станіславський, художники — В. Єгоров, Н. Ульянов, композитор — І. Сац

«Дядя Ваня» А. Чехова — 1899 р. — театр Н. Соловцова, режисер — Н. Соловцов, Войницький — Н. Рощин-Інсаров, Астров — Є. Неделін, Соня — А. Пасхалова, Єлена — В. Немирович

«Едіп-цар» Софокла — 1918 р., Молодий театр, режисер — А. Курбас, художник — А. Петрицький, Едіп — А. Курбас, Перший пастух — Г. Юра, Другий пастух — Й. Шевченко, Терезій — С. Семдор, Йокаста — В. Щепанська, Креон — В. Леонтович

«Євреї» Є. Чирикова — 1908 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Гейзер — М. Садовський, Лія — М. Заньковецька, Нахман — І. Мар'яненко

«Жарт життя» С. Черкасенка — 1923 р., театр «Українська бесіда», постановник — О. Загаров, Жорж — М. Крушельницький, Заєць — О. Загаров, Білаш — Г. Сіятовський

«Жерміналь» Е. Золя — 1888 р., Театр Шатле (Париж)

«Життя Людини» Л. Андрєєва — 1907 р., МХТ, режисер — К. Станіславський, художник — В. Єгоров

«Життя Людини» Л. Андрєєва — 1907 р., театр В. Коміссаржевської (Санкт-Петербург), режисер — Вс. Мейєрхольд

«Забавки» А. Шніцлера — 1908 р., театр М. Садовського, постановка — І. Мар'яненка, Фріц — І. Мар'яненко, Кристина — М. Заньковецька

«Загибель “Надії”» Г. Гейерманса — 1908 р., театр М. Садовського, постановник — С. Панківський, Іо — М. Заньковецька, Клементина — Є. Хуторна, Княтне Фармер — Г. Борисоглібська, С. Тобілевич, Баренд — О. Певний, Гейєрт — І. Мар'яненко

«Зачароване коло» Л. Риделя — 1912 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, художник — І. Бурячок, композитор — М. Кошиць, Марина — М. Малиш-Федорець, Лісовик — Є. Рибчинський, Мацюсь — Я. Доля, Бася — Є. Хуторна

«Земля» С. Черкасенка — 1913 р., театр М. Садовського, постановник — І. Мар'яненко, художник — І. Бурячок, Сила — І. Мар'яненко, Юхим — Ф. Левицький, Шинкар — І. Ковалевський, Снігирь — Ю. Милович, Федь — М. Петлішенко, Ольга — А. Ліницька

«Казка старого млина» С. Черкасенка — 1915 р., Товариство українських артистів при участі М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка, постановник — І. Мар'яненко, Вагнер — М. Петлішенко, Марія — Я. Доля, Мар'яна —

Н. Горленко, Подорожний — Б. Романицький, Сусанна — А. Ліницька

«Камінний господар» Лесі Українки — 1913 р., театр М. Садовського, постановник — Г. Маяковський, художник — І. Бурячок, Командор — М. Садовський, Дон Жуан — І. Мар'яненко, Донна Анна — М. Малиш-Федорець, Долорес — Є. Хуторна

«Король Убю» А. Жаррі — 1896 р., театр «L'Oeuvre», постановник — О. Люньє-По, Убю — Ф. Жем'є

«Крила» Л. Старицької-Черняхівської — 1913 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Ірина — М. Малиш-Федорець, Віктор — І. Мар'яненко, Василь Павлович — М. Петлішенко, Ліна — А. Ліницька, патронеса — О. Полянська, куховарка — П. Колесникова

«Кохання і смерть» Я. Гордіна — 1910 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Берта — А. Ліницька

«Ліс» О. Островського — 1891 р., трупа М. Кропивницького, постановник — М. Садовський, Щасливців — І. Загорський, Улита — Г. Тімаєва, Гурмизька — А. Переверзєва, Буланов — П. Карпенко, Нещасливців — М. Садовський, Аксютя — М. Заньковецька

«Лісова квітка» Л. Яновської — 1915 р., театр М. Садовського, постановник — Ф. Левицький, Марія Сидорівна — Г. Борисоглібська, Орися — Н. Горленко, Зінька — Є. Хуторна, Андрій — М. Петлішенко, Полікарп — Г. Маринич, Людмила — А. Ліницька

«Лісова пісня» Лесі Українки — 1920 р., Державний Драматичний театр, режисер — О. Загаров, художник — М. Михайлов, композитор — Б. Яновський, Мавка — Н. Дорошенко, Лукаш — М. Тінський, Килина — М. Махницька, Лісовик — І. Замичковський, дядько Лев — С. Панківський, Той, що у скелі сидить — П. Коваленко, Той, що греблі рве — С. Каргальський, Перелесник — О. Александров, Куць — Г. Маринич, Русалка водяна — А. Гаккебуш

«Лісова пісня» Лесі Українки — 1921 р., Театр ім. Лесі Українки, режисер — Є. Коханенко, художник — К. Єлева, Мавка — П. Нятко

«Лісова пісня» Лесі Українки — 1923 р., театр «Українська бесіда», постановник — Й. Стадник, Мавка — О. Голіцинська, Лукаш — М. Бенцаль, дядько Лев — Г. Березовський, Килина — Я. Барничева, Той, що в скелі сидить — В. Бурлака, Перелесник — В. Блавацький, Куць — О. Бенцалева, Лісовик — М. Крушельницький, Той, що греблі рве — Я. Ярема

«Мазепа» Ю. Словацького — 1913 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Мазепа — Є. Захарчук, Казимир — С. Панківський, Збігнев — І. Мар'яненко, А. Курбас, Воевода — М. Садовський, Амелія — М. Малиш-Федорець, Хмара — Т. Івлєв, Хшонстка — І. Ковалевський

«Міреле Ефрос» Я. Гордіна — 1910 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Міреле — А. Ліницька

«Між двох сил» В. Винниченка — 1919 р., Державний драматичний театр, постановник — М. Вороний

«Міраклъ» К. Фольмеллера за «Сестрою Беатрисою» М. Метерлінка — 1913 р., Олімпіа-холл (Лондон), режисер — М. Рейнгардт, композитор — Е. Гумпердінк

«Міщани» М. Горького — 1902 р., МХТ, режисери — К. Станіславський, В. Лужський, художник — Н. Симов, Безсеменов — В. Лужський, Акуліна — Є. Муратова, Пьотр — Вс. Мейєрхольд, Тетяна — Роксанова, Тетерев — Баранов, Цветаєва — Бутова, Ніл — Судьбінін, Перчихін — А. Артем, Єлена — О. Кніппер

«Молода кров» В. Винниченка — 1914 р., театр М. Садовського, постановка — І. Мар'яненко, Антось — І. Мар'яненко, Івга — Н. Горленко, Макар Макарович — С. Панківський, Сорочинська — О. Полянська, Панас — Є. Захарчук, Семен — Ю. Милович, Клим — Д. Мироненко, Микита — Ф. Левицький, Явдошка — Я. Доля

«Молода кров» В. Винниченка — 1920 р., Український незалежний театр, постановка — Г. Березовського, Сорочинська — М. Березовська, Макар Макарович — М. Бенцаль, Семен Макарович — Г. Березовський, Клим — І. Калин

«Мораль пані Дульської» Г. Запольської — 1910 р., театр М. Садовського, постановник — С. Панківський, Дульська — С. Тобілевич, Збишек — І. Мар'яненко, Дульський — М. Вільшанський

«На дні» М. Горького — 1902 р., МХТ, режисери — К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Лука — І. Москвін, Барон — В. Качалов, Настя — О. Кніппер, Сатин — К. Станіславський, Васька Попіл — А. Леонідов

«На дні» М. Горького — 1905 р., трупа О. Суслова, постановник — О. Суслов, Лука — О. Шатковський, Сатін — О. Суслов, Пепел — І. Мар'яненко, Настя — Є. Зарницька, Бубнов — Л. Манько

«На перші гулі» С. Васильченка — 1911 р., театр М. Садовського, постановник — І. Мар'яненко, декорація — І. Бурячок, Тимош — І. Мар'яненко, Олена — Є. Хуторна, Матір — Г. Борисоглібська, Батько — Д. Мироненко, Сторож — Ю. Милович

«Натусь» В. Винниченка — 1913 р., Театр М. Садовського, постановник — І. Мар'яненко, Роман — І. Мар'яненко, Мішель — М. Петлішенко, Чуй-Чуєнко — О. Корольчук, Движка — М. Малиш-Федорець, Христя — А. Ліницька

«Натусь» В. Винниченка — 1923 р., театр «Українська бесіда», постановник — О. Загаров, Роман — В. Блавацький, Движка — О. Голіцинська, Христя — М. Морська, Петро Віталійович — М. Крушельницький, Марфа — О. Бенцалева, Мішель — П. Сорока

«Никандр Нещасний» («Горькая судьбина») О. Писемського — 1891 р., трупа М. Кропивницького, Никандр — М. Садовський, Ярина — М. Заньковецька

«Нічліжка» («На дні») М. Горького (переклад А. Шольца) — 1903, Маленький театр (Берлін), постановник — Р. Валентин, Лука — М. Рейнгардт, Актор — Е. Райгер, Настя — Г. Ейзольд, Сатін — Р. Валентин, Васька — Е. Вінтерштейн, Костильов — В. Арнольд, Василіса — Р. Бертенс

«Оргія» Лесі Українки — 1920 р., Перший драматичний театр УРР ім. Т. Шевченка, Нерісса — А. Гаккебуш

«Осінь» О. Олеся — 1913 р., театр М. Садовського, постановник — І. Мар'яненко, Пан — І. Мар'яненко, Панночка — Є. Хуторна, Сторожиха — Г. Борисоглібська

«Осінь» О. Олеся — 1917 р., Український Національний театр, постановник — І. Мар'яненко, Пан — І. Мар'яненко, Сторожиха — Г. Борисоглібська, Панночка — А. Гаккебуш

«Осінь» О. Олеся — 1917 р., Молодий театр, режисер — А. Курбас, художник — А. Петрицький, Пан — А. Курбас, Панночка — В. Онацька, Сторожиха — А. Смерека

«Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської — 1920 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Андрій Нещадима — М. Садовський

«Панна Мара» В. Винниченка — 1917 р., Український Національний театр, режисер — Г. Гаєвський, художник — В. Кричевський, Мара — А. Гаккебуш, у виставі зайняті: І. Мар'яненко, І. Замичковський, Ф. Левицький, Н. Горленко, С. Каргальський, О. Жулинський, О. Полянська

«Пелеас та Мелізанда» М. Метерлінка — 1895 р., театр «L'Oeuvre», постановник — О. Люньє-По, художник — П. Фоглер

«Покривало П'єретти» («Покривало Беатрисы») А. Шніцлера — 1913 р., Свободний театр, режисер — О. Таїров

«Привиди» Г. Ібсена — 1906 р., Новий театр (Берлін), режисер — М. Рейнгардт, фру Альвінг — А. Зорма, Освальд — С. Моїсці, Мандерс — Е. Райгер

«Пригвожденні» В. Винниченка — 1917 р., Український Національний театр, режисер — М. Вороний, Родіон — І. Мар'яненко, Ольга — К. Лучицька, Настасія — А. Ліницька, Євген — М. Вороний

«При світлі ватри» О. Олеся — 1917 р., Молодий театр, режисер — А. Курбас, художник — А. Петрицький, Давид — В. Леонтович, Марія — Н. Репніна, Галя — О. Добровольська, Андрій — В. Васильєв

«Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка — 1916 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, композитор — К. Стеценко, Сірко — М. Садовський, Сірчиха — Г. Борисоглібська, Роман — А. Курбас, Килина — С. Стаднікова, Оксана — М. Малиш-Федорець

«Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка — 1920 р., театр «Українська бесіда», постановник — В. Коссак, музика — К. Стеценка, Сірко — О. Остоя, Килина — С. Стаднікова, Сірчиха — А. Осиповичева, Оксана — І. Коссакова, перепелиця — Т. Купчинський, Лесь — М. Бодак

«Ревізор» М. Гоголя — 1907 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Городничий — М. Садовський, Хлестаков — І. Мар'яненко, Анна Андріївна — О. Полянська, Марія Антонівна — О. Петляш, Тяпкін-Ляпкін — М. Вільшанський, Пошльопкіна — Г. Борисоглібська, Йосип — С. Панківський, Добчинський — І. Загорський, Земляника — Ф. Левицький, Свистунов — М. Миленко, Держиморда — Я. Зубко

«Різдвяний вертеп» (за текстом Л. Старицької-Черняхівської) — 1919 р., Молодий театр, постановник — А. Курбас, художник — А. Петрицький

«Розбійники» Ф. Шіллера — 1918 р., Український народний театр, постановник — П. Саксаганський, Карл — Б. Романицький, Франц — П. Саксаганський

«Рябина» І. Франка — 1894 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановники — К. Підвисоцький, С. Янович

«Сава Чалий» І. Карпенка-Карого — 1900 р., трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, постановка — П. Саксаганського, Сава Чалий — М. Садовський, Гнат Голий — П. Саксаганський, Потоцький — І. Карпенко-Карий

«Сава Чалий» І. Карпенка-Карого — 1908 р., театр М. Садовського, постановник — М. Садовський, Чалий — М. Садовський, Шмигельський — С. Панківський, Голий — І. Мар'яненко

«Серед бурі» Б. Грінченка — 1912 р., театр М. Садовського, постановник — І. Мар'яненко, Коваленко — І. Мар'яненко, Оксана — А. Ліницька, Ляковський — М. Петлішенко, бандурист — С. Івлєв

«Сестра Беатриса» М. Метерлінка — 1907 р., театр на Офіцерській (Санкт-Петербург), режисер — Вс. Мейерхольд, художник — С. Судейкін, Беатриса — В. Комісаржевська

«Синій птах» М. Метерлінка — 1908 р., МХТ, режисер — К. Станіславський, художник — В. Єгоров, композитор — І. Сац, Фея — М. Германова, Нежить — О. Богословська, Дідусь — О. Адашев, Бабуся — М. Савицька, Закохані — М. Біренс та М. Жданова, Молоко — А. Космінська, Хліб — Н. Балієв, Цукор — В. Болтін, Мітіль — А. Коонен, Вода — А. Коренєва, Світло — В. Барановська, Тіль-тіль — С. Халютіна, Час — Н. Знаменський, Ніч — Є. Муратова, Мати — Н. Бутова, Кіт — С. Кузнецов, Пес — Н. Коновалов, Баран — Г. Асланов, Корова — Н. Миронова, Свиня — Н. Александров, Кінь — В. Попов, Півень — А. Карцев, Вогонь — Г. Бурджалов

«Сліпі» — «Непрохана» — «Всередині» М. Метерлінка — 1904 р. МХТ, режисер — К. Станіславський, художник — В. Суреньянц

«Смерть Тентажіля» М. Метерлінка — 1905 р., Студія на Поварській, режисер — Вс. Мейерхольд, художники — Н. Сапунов, С. Судейкін, композитор — І. Сац

«Сніг» С. Пішибішевського — 1903 р., Товариство нової драми, режисер — Вс. Мейерхольд

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра — 1905 р., Німецький театр (Берлін), режисер — М. Рейнгарт, художник — Г. Книна, художник по костюмах — К. Вальтер, композитор — Ф. Мендельсон

«Сонце Руїни» В. Пачовського — 1914 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник — С. Чарнецький, Дорошенко — А. Курбас

«Співочі товариства» В. Винниченка — 1921 р., театр «Українська бесіда», постановник — Й. Стадник, Хацкель — Й. Стадник, Карпо — М. Бенцаль, Несторець — І. Рубчак, Кендюх — М. Крушельницький, Оксана — М. Морська, Секлета Лазарівна — Г. Борисоглібська, Ася — О. Голіцинська, Ксенія — О. Бенцалева

«Стара шахта» М. Делле-Граціє — 1913 р., постановник — І. Мар'яненко, Грубер — І. Мар'яненко, Ганнуса — Я. Доля, Дружина — А. Ліницька, Дучка — Г. Маринич

«Суєта» І. Карпенка-Карого — 1904 р., трупа П. Саксаганського та І. Карпенко-Карого, постановка — П. Саксаганського, Іван Барильченко — П. Саксаганського, Терешко Сурма — І. Карпенко-Карий, Михайло — М. Садовський, Петро — С. Панківський, Тетяна — С. Тобілевич, Наташа — А. Ліницька

«Суламіф» А. Гольдфадена — 1911 р., театр М. Садовського, постановка — М. Садовського, Сула міф — О. Петляш, Мономан — Д. Мироненко, Натан — Г. Павловський, Цингінтам — Захарчук

«Сумурун» А. Фрекзи (з циклу «Тисяча та одна ніч») — 1910 р., Мюнхенський Художній театр, режисер — М. Рейнгарт, Принц — С. Моїссі

«Танець життя» О. Олеся — 1913 р., театр М. Садовського, постановник — І. Мар'яненко

«Танець життя» О. Олеся — 1917 р., Молодий театр, режисер — А. Курбас, художник — А. Петрицький, Перший брат — Й. Шевченко, Другий — М. Терещенко, третій — С. Бондарчук, Четвертий — І. Левченко, Сестра — С. Мануйлович, Батько — О. Ватуля

«Тихого вечора» О. Олеся — 1917 р., Молодий театр, режисери — А. Курбас, Г. Юра, художник — А. Петрицький, Заручена — Р. Нещадименко, Заручений — Г. Юра

«Ткачі» Г. Гауптмана — 1893 р., Вільний театр, постановник — А. Антуан

«Три сестри» А. Чехова — 1901 р., театр Н. Соловцова, режисер — Н. Соловцов, Маша — Г. Пасхалова, Ірина — М. Велізарій, Ольга — К. Роціна-Інсарова, Кулігін — Є. Неделін, Вершинін — І. Шувалов, Тузенбах — М. Багров, Солений — А. Леонідов

«Три сестри» А. Чехова — 1907 р., театр «Соловцов», режисер — К. Марджанов, художник — О. Андріяшев

«Украдене щастя» І. Франка — 1893 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник — К. Підвисоцький, Задорожний — К. Підвисоцький, Гурман — С. Янович, Анна — А. Осиповичева

«Украдене щастя» І. Франка — 1912 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник — Й. Стадник, Микола — В. Юрчак, Михайло — А. Курбас, Анна — С. Стаднікова

«Украдене щастя» І. Франка — 1913 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник — С. Чарнецький, Микола — В. Юрчак, Михайло — А. Курбас, Анна — К. Рубчакова

«Украдене щастя» І. Франка — 1912 р., театр М. Садовського (Київ), постановник — М. Садовський, Задорожний — С. Панківський, Гурман — І. Мар'яненко, Анна — А. Ліницька

«Украдене щастя» І. Франка — 1919 р., театр «Українська бесіда», Задорожний — О. Утриско, Гурман — Тарасенко, Анна — С. Стаднікова

«У пущі» Лесі Українки — 1918 р., Молодий театр, режисер — А. Курбас, Айрон — А. Курбас, Годвідсон — С. Семдор, Джоанна — С. Мануйлович, Деві — Г. Прохоренко, дружина Реверса — П. Самійленко, Калєб Педдінгтон — Г. Юра

«Учитель» І. Франка — 1894 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник — С. Янович, Ткач — С. Підвисоцький, Со́йка — А. Стечинський, Вольф — М. Ольшанський. Іван Хоростіль — С. Янович, Юлія — М. Слободівна, Пасіна — Є. Підвисоцька, господар — А. Шеремета

«Цар Едіп» Г. фон Гофмансталя (за Софоклом) — 1910 р., Німецький театр (Берлін), режисер — М.Рейнгардт, Едіп — С.Моїссі

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В.Винниченка — 1914 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник — С.Чарнецький, Чорна Пантера — К.Рубчакова, Білий Ведмідь — А.Курбас

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В.Винниченка — 1916 р., театр «Соловцов», Рита — Є.Полевицька, Корній — Н.Ходотов

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В.Винниченка — 1917 р., Молодий театр, режисер — А.Курбас, Рита — П.Самійленко, Корній — А.Курбас, Сніжинка — О.Добровольська, Штиф — С.Бондарчук, Мати — А.Смерека, О.Городиська, Мулен — Й.Шевченко, Янсон — М.Терещенко

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В.Винниченка — 1920 р., Український Незалежний театр, постановник — М.Бенцаль, Рита — К.Козак-Вірленська, Корній — М.Бенцаль

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В.Винниченка — 1921 р., Перший театр УРР ім. Т.Шевченка, постановник — В.Василько, Рита — А.Гаккебуш, Корній — І.Мар'яненко

«Шарф Коломбіни» («Покривало Беатрисі») А.Шніцлера — 1910 р., Дім інтермедій, режисер — Вс.Мейєрхольд, художник — Н.Сапунов, музика — Е.Донаньї

«Шевченківська вистава» за Т.Шевченком — 1919 р., Молодий театр, режисер — А.Курбас, художник — А.Петрицький

«Ясні зорі» Б.Грінченка — 1921 р., театр «Українська бесіда», Дмитро — Айдаров, Олена — Айдарова, Аміна — М.Морська, Хаміль — Я.Ясень-Славенко, Алі-баша — А.Петренко, Фатима — К.Козак-Вірленська, Панас — Г.Сіятовський.

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ перший ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ПОРЯДОК ДИСКУРСУ	25
Розділ другий УКРАЇНСЬКИЙ ПОРЯДОК ДИСКУРСУ	95
Український драматургічний та сценічний «неореалізм»	101
Український драматургічний та сценічний «неоромантизм»	183
Розділ третій СТИЛЬОВІ ПЕРЕХРЕСТЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	239
«Естетичний» театр	267
Висновки	285
Список використаних джерел та літератури	288
Іменний покажчик	310
Список вистав	334

Наукове видання

Марина Олександрівна ГРИНИШИНА

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА РУБЕЖУ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ РЕАЛІЗМ. ДИСКУРС

Літературний редактор — *О. В. Кунцевська*

Коректори — *Ю. Г. Раєвська, Н. І. Попова-Черкасова*

Обкладинка, оригінал-макет, верстання, препринт — *О. С. Червінський*

Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Гарнітура «Мисль». Ум. др. арк. 27,74. Обл.-вид. арк. 20,57. Зам. ДФ181.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Щорса (Євгена Коновальця), 18-Д, тел.: (044) 529–2051

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи № 1186 від 29.12.2002

Видруковано в друкарні «Видавництво “ФЕНІКС”»

Україна, 03680, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи № 271 від 7.12.2000

Printed in Ukraine