

„Fata morgana“ Коцюбинського та наше „СЬОГОДНІ“

Не випадково останнього часу ніби-то збільшився інтерес до старіших українських письменників, зокрема до Коцюбинського. Що до таких творів, як „Fata morgana“, то тут можливо відіграють роль і такі моменти, як те, що цей твір зв'язаний із історією 1905 р., якою громадянство особливо зацікавилось у зв'язку з двадцятиріччям цієї події, то-що. Але безперечно загальний стан сучасної української художньої прози спричиняється до такого підвищення інтересу до попередніх письменників. Та криза, що її тепер переживає українська художня проза, має дуже різноманітні й глибокі причини. Аналізувати їх тут не слід просто через те, що стаття й без того має свою широку тему. Проте слід одзначити, що серед цих багатьох причин є й певна відірваність од попередньої літературної роботи. Помічається до певної міри те, що деякі наші письменники зробилися ніби-то зовсім письменниками безтрадиційними, письменниками-безбатченками. В перший період революції, в період ламання всіх форм, зокрема й мистецьких, у період упертого шукання нових форм для нової ідеології це явище було неминуче. Воно впливало логічно з тодішньої літературної ситуації. Але, коли література набуває сталіших форм, коли вона входить у певне річище, вона неминуче повинна десь знайти ту течію, що її сполучає з попередніми літературними шуканнями. Вона десь повинна дійти того джерела, яке ще не пересохло й з якого вона може та неминуче мусить черпати свіжі соки.

„Fata morgana“ М. Коцюбинського належить до тих чільних творів, яким письменники віддають більшу частину свого життя, в які вони вкладають усі свої ідеологічні поривання й шукання та всю різнобарвність своєї художньої техніки. Першу частину „Fata morgana“ датовано 1908, другу — 1910 р. І до того з біографічних даних М. М. Коцюбинського відомо, аналізом твору стверджується, та врешті й а priori зрозуміло, що Коцюбинський оддав цьому творові не тільки два роки свого життя. Повертався він до цього твору не раз, думав про нього, вагався чи писати, чи ні (дані про це є в листуванні Коцюбинського з Є. Х. Чикаленком). Коцюбинський мав на оці весь час і третю частину, що так і не написав її. Словом, ми не помилилися, якщо визнаємо „Fata morgana“ за центральний твір Коцюбинського.

І цей центральний твір щільно зв'язаний із подіями 1905 р. Він завершує всі ті поривання Коцюбинського відбити різні явища нашої

першої революції та реакції після неї, що рясно розсипані по всіх тогочасних і либонь найсильніших для Коцюбинського взагалі новелах („Сміх“, „Він іде“, „Persona grata“, „В дорозі“, „Intermezzo“ то-що).

Хоч як далеко відбігають усі ці новелі що до сюжету й до самої композиції від „Fata morgana“, (новеля та повість-епопея), проте для цілковитого розуміння „Fata morgana“ слід дещо сказати й про них, узявши їх на тлі біографії й світогляду письменника.

І. СОЦІАЛЬНИЙ ТИП ПИСЬМЕННИКА

М. Коцюбинський, як соціальний тип письменника, не легко надається до характеристики.

Син дуже дрібного урядовця й сам урядовець славнозвісної в його біографії „Філоксерної комісії“, він не виявляє тенденції розвитку в бік будь-якої з соціальних верств, що провадили за його життя боротьбу (поміщики, буржуазія, пролетаріят і селянство). Є в нього нахил до певного аристократизму й то не тільки духовного. Він соромиться, уникає говорити про своє походження, натякає на якусь свою генеалогію від давніх українських бояр. Проте він ні на хвилину не йде плече в плече з справжніми нащадками „українських бояр“, тобто поміщиками. Усі його симпатії на боці селянства та взагалі пригнобленої трудящої верстви.

Проте, що вдіяти, куди й за ким іти, Коцюбинський не знає. В листах Гнатюкові він здебільшого скаржиться на царський уряд і передає всякі не досить певні й ґрунтовні міркування та чутки що до майбутнього. Що до партійних симпатій Коцюбинського, то відомо, що вже року 1903-го він ображався, коли казали, що він не соціал-демократ. З листування з Винниченком видно, що Винниченко, маючи певну уяву про політичні симпатії Коцюбинського, не наважується ставити тут питання руба, приміром так: „Ви — марксист, соціал-демократ, коли не партійний, то з переконанням, отже... і т. д.“. Він пише інакше, обережніше: „Напрям журналу марксистський, отже ближчий Вам, аніж усякий інший, справа значить не тільки чиясь, а й Ваша...“. І Коцюбинський, що міг ображатися за те, що його не хотіли називати соціал-демократом, цей дуже обережний тон що до його політичних симпатій тут приймає без заперечення.

Словом, коли б ми хотіли визначити партійні симпатії Коцюбинського, то заплуталися б так само, як свого часу Чернігівська „охранка“, що залічила письменника відразу до с.-р., до РУП, і до к.-д. (а про с.-д. „охранка“ ще й забула!).

Політичні прагнення Коцюбинського, на нашу думку, можна визначити просто: 1) програма максимум — установити, замість жорсткого самодержавного режиму, режим, що „сприяв би спокійному культурному життю“. — конкретнішого плану Коцюбинський не має; 2) програма-мінімум: воля друкованого слова, особливо ж українського, його-бо переслідують, за словами Коцюбинського, вже не бичами, як усяке вільне слово в царській імперії, а скорпіонами. Але хіба що в диспуті з Б. Грінченком на квартирі Антоновича про методи громадської праці на українському ґрунті міг Коцюбинський

заслужити з уст Є. Х. Чикаленка назву „готового вже посла до майбутнього українського парламенту“ (акад. Єфремов, Коцюбинський. „Слово“. Київ, 1922, ст. 63.). Більше ніде ні за яких обставин такої характеристики Коцюбинському не давали.

Він, звісно, міг палко виступати року 1905-го на зборах Чернігівської громадської бібліотеки (див. про це в статті С. Козуба, журн. „Україна“ 1925 р. ч. 4, ст. 130), або на святі Котляревського року 1903 в Полтаві. Але не далі й не глибше. На утіски ж уряду він врешті відповідає: „Хотів би залізти хоч би в літературу, хоч би в працю, найти розраду — але й тут чигають на тебе всякі хвороби та валять з ніг“.

„А он мятежный ищет бури,
Как будто в бурях есть покой...“

Перефразувавши ці рядки, з заміною слів „мятежный“ і „бури“ в першому рядку на які небудь інші в дусі „спокійний, спокій“, ми б мали певну громадську характеристику Коцюбинського. Цього спокою в бурях Коцюбинський шукав, але не дала йому спокою його доба. Ото ж найбільше прагнення письменника було знайти собі за-спокоення в літературі.

До речі треба відзначити, що тим процесам психологічного й морального занепаду підчас реакції після 1905 р., які так гостро засуджував письменник у своїм „У дорозі“, до певної міри він був причетний і сам. Правда, в далеко витонченішій, шляхетнішій формі. Його зльот на верхів'я індивідуалізму — то з громадського погляду був спуск навіть без гальмів у ту яму, з якої, можливо, й удень можна спостерігати зорі, але... тільки спостерігати. Його ліричні поезії в прозі про самоту є тому найкращий доказ.

Класова лінія розвитку цього ніби-то „позакласового інтелігента“ (а інтелігентська позакласовість — то ж є давно вже спростований міт!) лежить у напрямку розвитку дрібної буржуазії. Коцюбинський, як найкультурніший, найгуманіший її представник, висловлює найкращі, найвищі її ідеали. Але ніколи й ніде не більше. Тому така невиразна його політична платформа, тому з нього не борець і ніколи не міг би він борцем бути. Не тільки його непристосований до боротьби, спраглий спокою, хворий організм тому причиною. Головна причина все ж таки є в тому, що Коцюбинський був представником тої дрібно-буржуазної інтелігенції, що стояла осторонь од боротьби й, ненавидячи царський режим, проте не знала, куди й як цю ненависть вилити.

II. КЛАСОВИЙ ДОБІР У ТВОРАХ КОЦЮБИНСЬКОГО

Це й визначає собою класовий добір у художніх творах Коцюбинського. Взяти його новелі, зв'язані з подіями 1905 р., то скрізь ми побачимо: 1) Коцюбинський не знав і не бачив тої верстви, що вела перед у всі справи, тоб-то пролетаріату. Тут він сам заподіяв собі не меншу шкоду, ніж той цензор, що в „Лялечці“ знищив мало не всі психологічні вузли. А письменник не знайшов того соціального вузла, що дав би йому змогу орієнтуватися в навколишньому житті.

Ото ж назва марксиста Коцюбинському і з цього погляду а ніяк не пасує; 2) беручи поодинокі постаті з верстви революційної інтелігенції або з селянської верстви, письменник зупиняється на змалюванні поодиноких людей, індивідуумів, даючи певний імпресіоністичний акомпаньямент.

Соціальні колізії, такі, приміром, як у героя „Сміху“ адвоката Валеріяна Чубинського, з його куховаркою, є колізії не розв'язані й для письменника. У картині масового злочину — погрому („Він іде“) прийом змалювання події також психологічно-індивідуалістичний. Справа полягає в переживаннях старої Естерки. Решта — тільки художній акомпаньямент, тільки тло, що для нього взято фарби й факти поточного життя.

Тільки побіжно накресливши лінії письменникового сприймання тої революційної сучасності, що його оточувала та відбивання її в художніх творах, ми маємо скористати з цих загальних висновків для того, щоб на весь зріст поставити питання про „Fata morgana“.

„Fata morgana“ вже займає в нашій літературі місце твору — епопеї революційної боротьби селянства, що її відбито надзвичайно вірно, глибоко, надзвичайно широко охоплено. На підставі цього Коцюбинського дехто вважав навіть за марксівця.

Біографічні дані, як ми вже бачили, спростовують легенду про марксівський світогляд Коцюбинського. Проте остаточно перевірити це що до письменника можна тільки аналізою відповідного його твору.

Ото-ж одразу спробуємо поставити питання про класовий добір Коцюбинського. Що значить класовий добір? Це питання охоплює всі чисто ідеологічні й формальні моменти твору. Творчість дидактична, тоб-то твір спеціально написаний для ілюстрації або для агітації за певну ідею, до поняття класового добору ні в якому разі не входить. Там уже немає добору, а є тільки підпорядкування матеріялу ідеї, що її дано заздалегідь і окремо від матеріялу. В таких творах матеріял і прийом часто густо суперечать ідеї, що спонукала автора писати певний твір.

Класовий добір то є навпаки процес органічний, природний, часто суміжний і підсвідомій галузі людської істоти. То є збирання образів, звуків, комплекси їх, оформлення матеріялу, в певній композиції (для прози переважно фабула й сюжет). Тут людина може почувати себе вільною або невільною, а проте завжди діє в межах певного класового детермінізму.

Класове — це найсильніше, бо в ньому як-найповніше відбивається вся складність взаємовідносин письменника з масою, з оточенням, із поточними явищами життя. В центрі ж прозаїчного твору, що має розв'язати якусь проблему (може й несвідомо для автора) конче стоїть сюжет, тоб-то з героями твору конче мусить щось траплятися. Вони мусять вести якесь сюжетне існування, що відрізняє їх од десятків і сотень тисяч таких самих, або дуже схожих до них людей. Ота своєрідність подій, що проходить у творі, по-перше приковує до нього читачеву увагу, а по-друге становить той екран, на якому цілком виразно виявляється класовий добір письменника, виявляються організаційні або дезорганізаційні для читацької маси риси письменницької вдачі та світогляду.

III. САМОСТІЙНЕ ЗНАЧІННЯ ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ „FATA MORGANA“

„Fata morgana“ складається з двох цілком різних частин, що з них другу написано на сім років пізніше за першу. Це були по-перше сім років великої еволюції письменника, по-друге — великої еволюції його теми, коли її широко брати як революційний селянський рух на Україні. На цьому шляху стояли 1905 рік, і все, що було після 1905 р.

У цілому ми оцінюємо „Fata morgana“ як епопею 1905 р. на селі. 1905 р. дав провідні точки для її сюжету. А в тім першу її частину написано до 1905 р. Це дуже ускладняє розуміння сюжету епопеї.

Перша та друга її частини зовсім одмінні й що до художнього прийому і навіть що до поодиноких побутових спостережень. А. Лебідь визнає напр. у передмові до видання „Fata morgana“ (Книгоспілка), що в першій частині змальовано Подільське село, а в другій — Чернігівське.

Саме співставлення дат написання обох частин дає нам в руки аксіому, що, пишучи першу частину, письменник абсолютно не міг мати уяви про другу частину, що присвячена подіям, які відбулися вже після написання першої частини. Отож у даному разі дати дають нам дуже цінний ключ до розуміння проблеми сюжету даного твору.

З аксіоми логично переходимо до постуляту: чи могла б існувати перша частина „Fata morgana“ — ну, приміром, якби письменник довчасно помер чи не спромігся б зібрати матеріял для другої частини? Чи була б вона тоді самостійним твором, чи тільки чернетками десь у письменникових архівах? Ми гадаємо, що тут є всі елементи закінченого твору.

Насамперед перша частина „Fata morgana“ визначається самостійним сюжетом. Це є сюжет перегорнутий. Подія в житті Андрія Волика то є його праця на цукроварні. На тлі його злиденного життя це була подія — заробляв гроші, пив пиво („чисте, золоте, холодне...“ загострений психологічний момент). Тепер — звичайне, сіре, злиденне існування безземельного селянина. Волик на це життя вже ніяк не може пристати.

„Тьху, тьху, тьху! Тричі тьху на твою землю! Хай вона тричі западеться!“ Ці його слова становлять кульмінаційний пункт першої частини „Fata morgana“. У них є вся суть сюжетово-психологічної інтриги. Завдяки минулій праці Воликовій на цукроварні й його нормальне ніби-то існування, існування одного з мільйонів, став існуванням сюжетним.

Друга підпора цього сюжетного існування Воликового є побожна любов його жінки до землі.

— Що ти кажеш, неприємний? Та ти ставай на коліна, та цілуй її... Їж її, землю святу, вона тебе годує... вона тебе й сховає, чоловіче...

Ця колізія між чоловіком і жінкою стверджується й сценою з землемірами. До речі, в своїх нотатках підчас писання твору Коцюбинський так стисло характеризує Маланку: „У Маланки такий інстинкт прив'язання до землі, як у ластівки до будівання гнізда“.

Третій момент: мрії батьків, особливо матери, про майбутнє Гафійки. „Гафійка безжурна, чиста, поетична, мов дитина. Щаслива, бо батьки її обороняють од усяких неприємностей. На селі судять Маланку, що при своїй бідності не наймає дочку, мов яка багатирка“. Ці нотатки до твору Коцюбинського, стверджені й усім твором, говорять за глибоку колізію що до питання, чи видати дочку заміж за заможного чоловіка, чи віддати в найми (Хомине запитання: „А чи піде коза до воза?“), Гафійка ж не перечить проти другого, а проти материних мрій, якби справа зайшла далі, очевидно повсталала б рішучо, бо в неї зав'язується щось з Марком Гуцею, також злидарем, що його до того ненавидить за революційність несвідомий ще батько.

Вузол заплутується в песимістичному закінченні першої частини. На тлі цілої низки імпресіоністичних образів (заробітчани—немов каліки-журавлі; немов осінній дощ; підлять морок маленькі вікна; спаданням-дрібних крапель згадки... а дощ іде... і т. д. і т. і.)—все це в складній гармонійній композиції і виступає ще раз Хомине запитання: „Чи прийде коза до воза?“ і автор відповідає: „А мабуть прийде“.

Сюжет побудовано так, що всі його вузли в кінці зав'язалися міцно й безнадійно, ніби-то на віки, ніби-то надаремна всяка боротьба. Цілоком самостійне оповідання Коцюбинського розв'язане, чи певніше сказати зав'язане. Зав'язане так, що й не знати, як розв'язати і сталося це так тому, що за сюжетне існування героїв узято саму буденщину, саме сіре й звичайне. Тому значіння цього твору поширюється, він охоплює величезну проблему павперизації селянства, але завдяки сюжетній його будові він проте є не ілюстрація до економічної хрестоматії, а високо художній, коли не невмирущий, то принаймні довговічний твір. Не наша справа ставити через 23 роки прогноз, як би письменник міг зробити інакше. Які б мотиви слід йому було взяти й як побудувати сюжет, щоб не було такого песимістичного розв'язання. Це ж бо, ще раз повторюємо, художній твір, а не ілюстрація на певну соціальну політичну тему.

Ми можемо ставити тільки діагноз; для першої частини „Fata morgana“ він такий: письменник сказав правду, але не зумів її ніяк тлумачити. Спостерігач подій, він своїм класовим добром вибрав те явище, що не могло не викликати в нього протесту й співчуття. Але не знайшов тих форм, куди б той протест укласти, крім імпресіоністичного прийому, що ввесь скерований до того, щоб подати дію в послаблених ліричних, так-би мовити акварельних тонах.

Імпресіонізм Коцюбинського, це тема, що її не можна вичерпати побіжно в аналізі „Fata morgana“. Вона заслуговує на окрему розвідку й то з охопленням більшого числа творів Коцюбинського. Проте фінал першої частини „Fata morgana“, ще раз підкреслимо, ми визначаємо, як надзвичайно складний що до композиції образів зразок використання імпресіоністичного прийому для акомпаньяменту до певних психологічних явищ.

І, коли треба скласти підсумки всім тим сюжетовим і психологічним моментам, що їх у такій багатій і складній конструкції подано в першій частині „Fata morgana“, коли треба визначити ті соціальні висновки, що природньо з цього всього випливають, то треба навести одну тільки цитату з фінального розділу першої частини.

„Як краплі ці — упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильніших, на щасливіших, немов так і треба,

Немов так і треба...“

„Немов так і треба...“ І ми бачимо логично художній висновок: великий знак запитання на тлі сірого безугавного, безмежного дощу, що просякає наскрізь, аж у саму душу, не залишаючи й найменшої надії, що колись ще зглянеться на землю й на людей сонце.

І це є образ тодішньої селянської України, що їй шляху, хоч як шукав, не міг проказати Коцюбинський.

IV. „FATA MORGANA“ ЯК ЕПОПЕЯ 1905 Р.

Друга частина „Fata morgana“ куди складніша за першу. По-перше її звивають, і досить слушно, епопеєю 1905 р. По-друге її писано на сім років пізніше за першу частину й то як раз після того, як ушухли революційні бої. В цих боях хоч не брав участі письменник, проте так чи інакше відривався для них од того „культурного спокійного життя“, що в бурхливій хвилині ввижалося йому мало не за недосяжний ідеал.

Далеко бур письменник міг творити. Далеко — по-перше що до часу, а по-друге не зовсім близько й що до переживань. Зробімо тут припущення, дуже важливе для постановки питання: коли б, скажемо, Коцюбинський сам був у такому селі, що перегоріло в полум'ї повстання, може й справді перегоріло так, що zostалися самі чорні пеньки, коли б він на своїй спині відчув біль уразок од козацьких нагаїв і т. і. і т. і.; словом, коли б Коцюбинський сам був із селян учасників повстань 1905 р. або що найменше мав із такими селянами дуже близькі родинні чи то товариські зв'язки, — що б тоді було? Так чи не так написав би він тоді другу частину „Fata morgana“? Не доводячи до кінця ризикованого прогнозу, — „щоб було б, коли б...“, ми проте рішуче твердимо, що не так. Не так, бо гостра суб'єктивна нота неподільно зв'язана з громадською соціальною нотою, вириналася б тоді таким боляче напруженим нервом, що вийшов би твір не об'єктивно художньо врівноважений, не досконало скомпонований що до всіх вимог художньої техніки, а твір-стогін, зойк зненависти й обурення. Словом міг би бути твір художньо гірший, з перевагою суто громадської дидактично виявленої тенденції, і то твір, мабуть, не такого великого розміру. Либонь, він розпався б на цілу низку різних гострих і коротких новель.

Це питання про епопею цілком, на нашу думку, гармонує з усім тим, що ми раніше визначили про Коцюбинського, а по-друге до певної міри дає відповідь і на те, чому сучасна наша література й досі не дає епопеї нашої сучасної революційної боротьби. Очевидячки, треба все ж таки бути як мога далі від подій, щоб спокійно їх спостерігати й відповідати на них епопеєю. Тому, приміром, російському письменникові Вересаєву пощастило написати епопею боротьби за Радянську владу в Криму під назвою „В тупике“, художньо досконалу, соціально ж сприйняту й збудовану через аперцепцію типового дрібнобуржуазного інтелігента.

Це спрощена аналогія до другої частини „Fata morgana“. Коцюбинський, будучи представником приблизно такої ж соціальної верстви, як Вересаєв, зробив менше за Вересаєва помилок по-перше тому, що відносини між різними верствами за його часів не так загострювались і заплутувалися, як за часів, коли Вересаєв писав „В тупике“, а по-друге й головню тому, що Коцюбинський одразу зробив одну ґрунтовну помилку, що виключала потім усі інші. Він не догледів, зовсім не помітив, як ми вже зазначали, аналізуючи новелі Коцюбинського, що провід у революції веде пролетаріят. Просто фатально, ставлячи Андрія Волика на гуральню в певне робітниче оточення, беручи з життя, з самої його гущі, Марка Гущу, що безумовно загартував свій погляд поміж робітників, — Коцюбинський проте не може сказати до кінця те, що конче треба сказати. Бере Коцюбинський ці факти тому, що це та правда, що її не сила обминати письменникові, який умів уважно спостерігати соціальний матеріял (як і всякий інший) для свого твору. Синтезувати ж і пояснити події ні собі, ні читачеві письменник не вміє.

Тому вже на початку селянського повстання робітники з гуральні відіграють невдячну й невиразну роль статистів десь на другому плані. Тому безперечно недороблений, трохи теоретичний і абстрактний носій революційного слова вийшов із Марка Гущі.

Проте як раз Коцюбинський, людина того соціального типу, що ми вже докладно вище визначили, спромігся на таку епопею. Учасникам боротьби це було б над силу, особливо, коли ще не було тій боротьбі кінця, коли вони жили передчуттям близького її продовження.

V. СЮЖЕТОВІ ВУЗЛИ „FATA MORGANA“ ТА ЇХ СОЦІАЛЬНА СУТЬ

Композиційно друга частина „Fata morgana“ уже щільно пов'язана з першою. Це зв'язок неорганічний, а скорше це співставлення двох паралельних планів, що з них перший ховає в собі всі елементи другого в нерозвинутому ще рудиментарному так би мовити вигляді. Це за приблизною аналогією є співвідношення оперової увертюри до самої опери, або співвідношення прологу чи інтермедії з деяких старих драматичних творів до самої драми (ну, як, приміром за приблизною аналогією сцени „театр у театрі“ в Шекспіровському „Гамлеті“, до самої трагедії „Гамлет“).

Що до композиції сюжету, то другу частину „Fata morgana“ можна поділити на два основних плани: Андріїв і Маланчин, плани фабрики та землі. В першій частині „фабричний“ такби мовити план подано в перегорнутому вигляді (фабрика була колись і тому звичайне життя Андрієве на екрані спогадів про фабрику стало сюжетовим). В другій частині надзвичайно легко й без перешкод Андрій спускається в цей досюжетовий план. Він — робітник на гуральні. Настає бажане йому життя. Це — існування безсюжетове, звичайне, і, майстер складного сюжету, Коцюбинський мусить (уже через 20 сторінок після початку другої частини) його обірвати нещасним випадком із Андрієвою рукою та відкрити як-найширшу дорогу розвитку Маланчиного сюжету про землю. Маланчин сюжет — земля, Маланці ніколи ще не щастило задовольнитися роботою

коло неї, і те, що так до землі прагне вона, стає тлом для змалювання всього страйкового та повстанського селянського руху.

І прикметно, що в момент найбільшого загострення боротьби, коли все селянство й особливо Маланка певні, що землю вже завойовано, Маланка звертається до Прокопа Кандзюби тими ж словами що в першій частині до землемірів: „... щоб мені одрізали ближче там, де пшениця родить...“ Те, що в першій частині „Fata morgana“ подано в оточенні дрібних фактів у досить статичному плані, стає в другій частині на весь свій зріст, бренть найбільшим багатством нот, а в тім висловлюється тими ж словами. Оце й є співвідношення увертюри, або — визначимо тут остаточно цей термін, що до першої частини „Fata morgana“ — експозиції до кульмінаційної точки твору. Перша частина „Fata morgana“ є експозиція своєрідна. Вона бо має всі елементи для самостійного життя так, як одрізаний хвіст гадюки чи яшура.

Ще раз формулюємо: друга частина „Fata morgana“ в розгорнутому звичайному плані, розбиваючись на два плани — Андріїв і Маланчин, розвиває те, що перша частина ховала в зародкові і в перегорнутому плані. За досюжетне існування героїв ми і в першій частині або навіть не в першій частині, а до неї, десь у ненаписаній потенціальній експозиції до експозиції, і в другій частині визначаємо той стан, що як-найбільше задовольняє пролетаризованого селянина Андрія Волика, тоб-то праця на фабриці. Для Маланки ж початком безсюжетного або вірніше післясюжетного існування було б її життя після здійснення мрії про землю.

Аналізуючи ці ніби-то формальні моменти, ми одразу натикаємось на надзвичайно гострий зв'язок між ними й певними соціальними явищами. Адже-ж як раз те, що умови тодішньої поміщичої капіталістичної дійсності ставили на перешкоді до здійснення і Андрієвих, і Маланчиних, хоч і суперечних поміж себе, прагнень, дало ґрунт для будови сюжету „Fata morgana“. Тут ми встановлюємо як найщільніший зв'язок поміж соціально-ідеологічною й сюжетною частинами твору. Навіть і там, де прагнення всієї селянської гололи контактується, де під червоним прапором із написом „земля і воля“ виступають дружно і Андрій і Маланка, дійсність їх мрії розбиває, безсюжетного існування їм не дає. Характерний і цей психологічний контакт між представниками протилежних селянських настроїв і домагань, у даному разі між чоловіком і жінкою. Цей контакт висловлено в таких Маланчиних спостереженнях: „Навіть Андрій зняв перед миром скалічену руку, щоб не забули за нього. А давно проклинав землю? Ну, та минулося. Тепер вона добра, не пам'ятлива, в неї нема серця на Андрія“.

В кульмінаційному моменті „Fata morgana“ ми маємо аж чотири сцени, де Андрієва та Маланчина колізія виступає на ширшому тлі, а врешті сама стає тлом, екраном для виявлення боротьби всієї селянської маси. Це — 1) страйк, 2) похід і читання маніфесту, 3) руїна панського дому та гуральні, 4) самосуд.

Тут влітається розвиток Хоминого бунтарського анархістичного руйнівницького за всяку ціну сюжету. Далі виступає ламана лінія сюжетного існування темних і зацькованих селян — сьогодні бунтарів,

а завтра добровільних катів своїх же односельців. Нарешті, впливає сюжет Гафійки та Марка Гуці.

В той час, як перша частина „Fata morgana“ закінчувалася запитанням що до Гафійки ж: „А чи піде коза до воза? тоб-то „а чи піде Гафійка на заробітки?“, і друга частина кінчається такою ж загадкою що до Гафійки.

Батька вже вбито, мати пірнула в глибокий сум, безмежно-глибокий сум, що вже не залишає місця для будь-якої надії, навіть і для такої, яка ще могла бути в кінці першої частини. Гафійка в цей час вертається додому

— Де ти була?

— Марка рятувала.

— Утік?

— Утік.

— А батька забили...

І ось тут, на тлі тяжких материних думок, що нагадують гарячкове моторошне маріння, про понівечені пальці-цурупалки вбитого чоловіка, — враз, як приходить Гафійка, імпресіоністичний пензель Коцюбинського дає несподівано свіжий мазок.

„Важким, холодним сном за хатою спала земля, а високо над нею тріпались зорі: наче в небесному акваріумі грали золоті рибки...“

VI. ЧОМУ КОЦЮБІНСЬКИЙ НЕ НАПИСАВ ТРЕТЬОЇ ЧАСТИНИ „Fata morgana“?

Хоч і кінчається повість тяжким, прозаїчним рядком — акордом — „на світанні козаки вступили в село“ ..., а в тім той імпресіоністичний малюнок, що відбиває очевидячки щось із Гафійчиних настроїв, міг би вже бути початковим акордом третьої частини „Fata morgana“.

Логично, діалектично з борні Андрія й Маланки там, де ця борня була спільна, плече - в - плече, а не одне проти одного, впливає тло роману Гафійки й Гуці. Такі, як вони, безперечно довели боротьбу до кінця. Вони переробили й клятві умови поміщицького ладу, і темноту закладлого в своїх злиднях селянства. З них мала бути й уже була та підойма, що поєднала рух міських пролетарів із революційною або просто стихійно-бунтарською селянською стихією. Хома Гудз і Марко Гуца, що втекли разом (або й поодинокі, але сюжетно вкупі, разом — одночасно) з села, либонь, ще десь зустрінуться знову. Може товаришами й на партроботі?

Якби розвинув Коцюбинський усі ті сюжетові елементи, що не були довершені в двох частинах „Fata morgana“, може й була б велика епопея революційної боротьби з двома основними планами: батьки та діти. Може б і обидві частини „Fata morgana“ до певної міри правили б за експозицію до третьої частини.

Можливо, правда, для цього треба було б Коцюбинському не вмирати року 1914-го, а жити й до наших часів, щоб довершення боротьби бачити. І, безперечно, треба було Коцюбинському бути людиною іншої класи, або принаймні іншого, певнішого, чіткішого

світогляду, щоб усі сюжетні гачки, що він закинув, до кінця використати й розвинути.

Зрозуміло, що така метода доводити є метода *reductio ad absurdum* доведення до неможливого. Адже - ж не можна робити спроби поширювати хронологичні рямці біографії й запитувати: що було б, коли б письменник довше жив? Не можна й ставити питання про належність письменника до іншої верстви, або говорити про його потенціально припущений інший світогляд.

Нам слід тільки встановити, що третьої частини, що ми її тут спробували спроектувати, Коцюбинський ні як письменник, ні як людина з певної верстви, людина певної вдачі, певного світогляду, не написав би. Написати третю частину „Fata morgana“ це б значило логично й діалектично зробити всі висновки з тих спостережень, з тих художніх відбитків епохи, що їх зробив Коцюбинський у першій і другій частинах свого твору. Зважаючи на всі вже визначені в нас риси, Коцюбинський цього зробити не міг.

Маючи величезний розмах що до змалювання життєвих явищ, діалектичним синтетиком у своїй творчості Коцюбинський ніколи не був. Цим висновком ми ще раз спростовуємо припущення деякого про марксієвський світогляд, або марксієвську може й несвідому, або підсвідому, суть творів.

По-перше не може бути марксизму несвідомого, а по-друге — марксизму без певних соціальних передумов. Виявивши соціальні передумови Коцюбинського, ми ствердили наші попередні висновки аналізом чільного його твору.

Такі постаті, як Коцюбинський, є великі постаті, що високо стоять не тільки над своєю безпосередньою епохою, але й над ширшим відтинком часу. Творчість таких письменників до певної міри відіграє роль прожекторів, роль яскраво освітлених дороговказів для наступних літературних генерацій. Наша доба абсолютно не виключає й не може виключити Коцюбинського. Вона не може зробити з ним експерименту за колишнім футуристичним гаслом: геть із корабля сучасності“. Безперечно, він впливає й ще більше, ніж тепер, впливатиме як на поодиноких письменників, так і на весь розвиток нашої художньої прози.

Але вплив Коцюбинського, як вплив взагалі всякого надбання попередніх, хоч би й недавніх епох, мусить бути точно врегульований, точно визначений і, насамперед, у свідомості тих письменників, що з Коцюбинським так чи інакше стикаються, або стикатимуться.

Цей нарис, звичайно, нічого не вичерпує. Проте це спроба рубати поставити питання про соціальний підхід до творів Коцюбинського. І до певної міри це є спроба хоч побіжними шкідцями це питання розв'язати.

Я. МАМОНТОВ

Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917).

(історичний огляд)

1. ОСТАННІ П'ЕСИ І. ТОБІЛЕВИЧА. — Б. ГРІНЧЕНКО ТА І. ФРАНКО В ЇХНІХ ДРАМАТИЧНИХ ВИСТУПАХ

Українська драматургія 19-го ст. обмежувалася на сюжетах сільсько-побутових, або національно-історичних, і серед її персонажів тільки випадково з'являлися люди без козацьких жупанів і вишиваних сорочок: це були типові постаті дяків, корчмарів, москалів, або панів в їх відносинах до селянства, як, наприклад, в п'есі М. Старицького „Не так склалось, як жадалось“, або М. Кропивницького — „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“. Та вже І. Тобілевич (помер 1907 р.), найвидатніший український драматург минулого століття, в останній період свого життя почав виходити з цього обмеженого кола: в його п'есах „Понад Дніпром“, „Суєта“ і „Житейське море“ змальована вже інтелігенція. Ці п'еси І. Тобілевича були ніби мостом, що по ньому український театр переходив до світового репертуару. Ще за нашої пам'яті після перших вистав „Суєти“ в широких колах українського суспільства гаряче дебатовано питання: чи можуть генерали та інспектори говорити українською мовою на кону, коли вони не говорять нею в житті? Доти високі особи в українському театрі говорили тільки російською мовою, навіть тоді, коли вони були... турецького походження: курйозним прикладом може бути султан в популярній опереті С. Гулака-Артемовського — „Запорожець за Дунаєм“. От якою пуританкою була наша мова в той час! Цікаво занотувати, що І. Тобілевич саме в тих п'есах, де виводить інтелігенцію, робиться філософом і романтиком селянського життя: село, на його погляд, є таке ж джерело фізичної та моральної сили для виснажених і деморалізованих інтелігентів, як земля для античного Антея. Можна навіть думати, що І. Тобілевич передбачав не тільки європеїзацію українського театрального мистецтва, але бачив і дальший етап його, що ледве передчувається в наш час: поворот до народніх творчих стихій, з новими засобами і новим світоглядом. На такі думки наводить актор Іван Барильченко в п'есі „Житейське море“, коли вирішує, після блискучих виступів у Шекспірових та інших ролях, повернутися на село за „моральною дисципліною“.

В безпосередній близькості до І. Тобілевича стоїть декілька українських драматургів, що були його сучасниками або наступниками: це — Б. Грінченко, І. Франко, Л. Яновська й інші. З них жоден не може

бути поставлений поруч І. Тобілевича ні по творчій силі, ні по розумінню театрального мистецтва. Але всі вони, в міру своїх сил, поширювали український театральний обрій і живили своєю продукцією наш театр саме в той критичний момент, коли він починав переходити на загально-європейський репертуар.

Найближче до І. Тобілевича, і змістом і формою, стоїть Б. Грінченко (1863 — 1910). В його широкій літературній діяльності драматична форма не була ні виключна, ні навіть головна: в такій же мірі, як драматургом, він був і ліриком і повістярем і публіцистом. І подібно до того, як у кожній із цих галузів Б. Грінченко, не будучи яскравим талантом, був дуже корисним працівником, так і в своїх драматичних творах він не прокладав нових доріг, не переходив рубіконів, а лише торував шлях своїх попередників. Б. Грінченкові належить до 10 оригінальних п'єс, з історичним, психологічним і побутовим змістом, і цілий ряд перекладних: з Ібсена, Шіллера, Зюдермана, Гавітмана, Шніцлера, Мірбо й інш. авторів. З оригінальних п'єс найбільш репертуарні і типові для автора є: „Степовий гість“ (на п'ять актів) і „На громадській роботі“ (теж на п'ять актів). В першій п'єсі змальовано соціальні відносини між польським панством та українським селянством (року 1648), що на них базувався великий повстанський рух під проводом Богдана Хмельницького. Але автор мало використав динамізм і драматизм цієї героїчної доби; він зробив її тільки тлом для мелодраматичного сюжету. А сам від себе цей сюжет — трагедія матери — міг би бути цікавим хіба в руках драматурга психолога, яким Б. Грінченко ніколи не був, хоч часом і мав на це претензію („На новий шлях“). У другій репертуарній п'єсі Б. Грінченка — „На громадській роботі“ трактується питання про відносини між індивідом і суспільством (інженер Арсен Яворенко і селяни). Драматичною ситуацією ця п'єса нагадує відому комедію Г. Ібсена „Ворог народів“, але наш автор підходить до цього „вічного питання“ не з філософського і навіть не з психологічного боку, а насамперед з боку побутового, і в його руках воно обертається на цілком конкретний сюжет про роботу українського інтелігента на селі. Індивідуальний драматичний мотив тут переплітається з мотивом соціальним: диференціація українського селянства на ворожі табори куркулів і незаможників. Окрім зазначених, досить часто ставлено з Грінченкових п'єс — „Ясні Зорі“, „Серед бурі“ та „Нахарило.“

Головним дефектом в літературній творчості Б. Грінченка є відсутність безпосередніх творчих захватів, перевага інтелектуальних елементів, безкровність образів. Ці дефекти можуть надолужуватися мистецькою технікою, але Б. Грінченко не був і не міг бути великим майстром: він робив усе, чого вимагали від нього обставини тогочасного українського життя і не міг культивувати виключно свій драматичний, чи літературний хист. Занотовані вади найбільш рельєфно виявляються в п'єсах Б. Грінченка. І це цілком натурально. Драматична творчість в найбільшій мірі вимагає од автора, з одного боку, безпосередності й експресії в малюванні персонажів, а з другого — досвіду і майстерності в будові театральних композицій, окремих ситуацій то-що. (Не дарма ж великі драматурги були як не акторами, то людьми дуже близькими до театру). Б. Грінченко не мав

ні того ні другого: його персонажі не можуть бути зачислені ні до типових, ні до символічних; в його композиціях немає суцільности, а театральний рух не витримано, розірвано непотрібними епізодами; наприклад у п'єсі „На громадській роботі“, „поет самородок“ виводиться без жадної потреби, хіба тільки для того, щоб дати будь-який комічний елемент.

І. Франко (1856 — 1916) був драматургом лише „між іншим“. Він написав чотири великих п'єс: 1. „Украдене щастя“ — мелодрама на 5 дій, 2. „Учитель“ — комедія на 3 дії, 3. „Сон князя Святослава“ — драм. казка на 5 дій, 4. „Рябина“ — драма на 5 дій. І чотири одноактових етюдів: 1. „Будка ч. 27“, 2. „Майстер Чирняк“, 3. „Чи вдуріла“ і 4. „Кам'яна душа“.

В „Українській Драматургії“ М. Комарова зазначається ще трьох-актова драма І. Франка „Три князі на один престол“, але вона ніде не була надрукована. Крім того, І. Франкові належить ще кілька драматичних перекладів та перероблень з Байрона, Гете, Лесінга й інших авторів.

П'єси І. Франка не відзначаються ні оригінальним змістом, ні досконалою формою. Вони — найменш помітна частина в його багатій літературній творчості. В еволюції українського театру п'єси І. Франка теж не відіграли будь-якої помітної ролі. Проте, їх все-таки цікаво й тепер перечитати, а деякі з них, на мій погляд, варті й того, щоб їх показати в театрі. Особливо в добу репертуарного голоду і особливо в театрі, що носить в своєму титулі ім'я І. Франка.

Отже — видавництво „Рух“ мало рацію, коли нещодавно в своїй „Театральній Бібліотеці“ дало чотири п'єси І. Франка: „Украдене щастя“, „Учитель“ „Майстер Чирняк“, „Будка ч. 27“.

Перша з цих п'єс — „Украдене щастя“ — є типова мелодрама з сільського життя. На фоні селянського безправ'я і злиднів (місце дієства — село Незваничі, в Галичині) розгортається любовна драма жінки, що мусіла або губити вік свій за нелюбом, хоч і добрим, чоловіком, або забути за мораль і кинутися в обійми коханого. Героїня І. Франка йде другим шляхом і намагається хоч у такий спосіб вирвати з пазурів долі своє „Украдене щастя“. Але чоловік її, доведений до нестями, забиває свого супротивника (водночас інтимного і класового) і на цій катастрофі мелодрама кінчається. Для сучасного народного театру ця п'єса навряд чи може бути дуже цікавою, хоч написана вона далеко сильніше багатьох інших „нешасних кохань“: іншим життям живе сучасне українське село, на іншому фоні відбуваються його родинні драми. А нові люди вимагають і нових пісень.

Більш характерна для І. Франка і більш сучасна своїм змістом комедія „Учитель“. Тут дія відбувається в глухій гірській селі, поміж темними, некультурними бойками. Закинутий сюди долею, учитель героїчно бореться з сільською темрявою і такими „культуртрегерами“, як сільський орендар і лихвар Вольф. Ця боротьба носить не так комедійний як драматичний характер і змальована І. Франком надзвичайно реалістично і яскраво. Читач і глядач (ця п'єса була в репертуарі театру М. Садовського, в Києві) з напруженням стежить за ходом цієї боротьби і щиро радіє перемозі учителя. Задурені бойки, нарешті, розуміють, хто їм друг і хто ворог, і життя учителя далі

могло б поліпшитися. Але заходами Вольфа його переводять у другий, ще темніший куток і він, виснажений, хоробливий, мусить знов починати ту ж саму боротьбу. Зміст цієї п'єси не стратив актуальності і в наш час, і можна побажати їй успіху в сільських театрах. Тим більш, що і з боку сценічного вона краще удалася І. Франкові, ніж інші п'єси. В попередніх виданнях цієї п'єси був штучний кінець з *deus ex machina* в особі жандарма. В виданні „Рух“ цю недоладність виправлено, від чого п'єса багато виграла.

Із одноактівок І. Франка „Майстер Чирняк“ малює той самий момент машиноборства, що недавно був розроблений в п'єсі Е. Толера (під назвою „Машиноборці“ ця п'єса виставлялася в театрі „Березіль“). З театрального боку це річ дуже слабенька: з довгими розмовами, малою акцією і мало-цікавою трактовкою теми.

Далеко ефектовніша „Будка ч. 27“. Тема цієї п'єси — все те ж „нещасне кохання“. Багатий парубок зраджує вбогу дівчину і доводить її через злочин до становища напів-божевільної жебрачки. П'єса починається з того моменту, коли жебрачка метиться за свою загублену долю (випробуваний ібсеновський прийом: починати епілогом). Ця помста відбувається саме тоді, як багатий-облудник, тепер підстаркуватий удовець, сватається до молодої дівчини, дочки будника. Жебрачка з'являється перед ним грізним привидом минулого і губить його разом з собою, під потягом. В добрій театральній постановці „Будка ч. 27“ може бути дуже ефективною, а соціальна підкладка виносить її з кола набридлих любовних сюжетів і ставить на окремому місці.

2. НА ШЛЯХУ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ (Л. ЯНОВСЬКА) ТА ГРОТЕСКОВОЇ КОМЕДІЇ (В. САМІЙЛЕНКО).

На одному творчому рівні з Б. Грінченком стоїть Л. Яновська (народилася 1861 р.) Це одна з найпродуктивніших українських драматичних письменниць: вона написала коло 20 п'єс, з яких велика більшість мають по 4 і 5 актів. В цих п'єсах змальоване і життя селян („На зелений клин“) і життя міських робітників („Жертви“) і інтелігенція в її відносинах до народнього життя („Лісова квітка“) та в своїх ідеологічних і моральних колізіях („Людське щастя“, „Огненний змії“ і інш.). Але, на великий жаль, якість п'єс Л. Яновської не відповідає кількості їх. І літературною трактовкою сюжетів, і методом своїх драматизацій ця письменниця цілком належить до напрямків минулого століття: це — старий пережитий натуралізм, що намагається, насамперед, показати все „так, як у житті“. Цей застарілий напрям тим більш не вигідний для Л. Яновської, що вона любить малювати не так побут, як психологію дієвих персонажів, або намагається навіть піднятися до філософичних проблем. Але тут як раз і виявляється повний розлад між ідейним заміром письменниці, та її мистецькими засобами. Можна сказати, що Л. Яновська більш за кого іншого намагалася піднятися над традиційним натуралізмом і вийти на шлях нового (як на той час) психологічного реалізму. Тільки сили її були для цього дуже малі.

Під цим поглядом, дуже характерні такі п'єси, як „Без віри“, „Noli me tangere“, „Людське щастя“, і майже всі інші, написані на психологічні, або філософичні сюжети. Наприклад, в драмі „Людське щастя“ (на 5 актів) є безперечний намір дати інтерпретацію одного з „вічних питань“: що таке щастя людини? Намір дуже важливий. Як же його виконано? В першому акті дано малюнок щасливого життя талановитого професора, Василя Петровича, і питання не поставлено зовсім. Читач ще не може догадатися, навіщо це написано. З актом другим починається ряд нещасливих, для Василя Петровича і його родини, подій: виявляється, що батько професорів колись програв чужі гроші і його зарятував от загибели купець Дорослий; тепер же син купецький нагадав про борг, і Василь Петрович мусить його задовольнити, бо це моральний обов'язок його. Але цим руйнується добробут родини професора і жінка його, Віра Андріївна, рішуче не хоче помиритися з такою перспективою. На цьому ґрунті відбувається конфлікт і в результаті Віра Андріївна кидається з 4-го поверху, а професор через деякий час закохується в Ганні Архиповні і хоче з новим щастям вирушити за кордон. Та йому й тут не поталанило: під впливом матери професора, Ганна Архиповна покидає його і п'єса закінчується мелодраматичним запитом: „О щастя! Жадане щастя! Доки тебе шукати? Хто тебе знайшов?“ Таким чином, питання лишається одвертим і не розв'язано навіть у негативний спосіб, бо нещастя всіх персонажів виникали без жадної доконечности, цілком випадково і тому не можуть ні переконувати, ні жахати своїм фаталізмом. А коли так, то навіщо було і город городити? Отже бачимо, що намір був цікавий, але ні філософичних, ні мистецьких засобів для нього не вистарчило.

Так буває з Л. Яновською завжди в подібних випадках, що не раз відзначала літературна критика. До літературних дефектів її треба зачислити також невиразність, або нехарактерність персонажів (за винятком таких, як Зінька в п'єсі „Лісова квітка“ і деяких інш.). Це відбулося і на мові її персонажів: в більшості п'єс вони розмовляють рівною, чистенькою літературною мовою, без жадних характерних ознак. Особливо це впадає в очі в таких п'єсах як „Жертви“, де змальовано побут. Часом дуже шкодить Л. Яновській і велемовність. В драматичній формі цей дефект є найпримітніший і дуже неприємний, бо тут люди мусять говорити самі за себе і лише те, що конче потрібне для дійства, а Л. Яновська любить сама казати за своїх персонажів і далеко більш, ніж того вимагає хід подій; для цього вона користується, між іншим, монологами, майже у всіх своїх п'єсах.

П'єси Л. Яновської досить часто ставлено на українських професійних і аматорських театрах. Але до п'єс, любих акторам і публіці, вони ніколи не належали. Це пояснюється тим, що, крім зазначених літературних дефектів, вони мають ще більш дефектів театральних. Одкинувши етнографізм та синкретизм своїх попередників, Л. Яновська нічим цікавим не замінила його і тому в її п'єсах дуже мало театральности. Ні режисерам, ні акторам більшість п'єс Л. Яновської не ставлять цікавих завдань, не дають можливости широко виявити свій хист. Часом письменниця ніби сама бачить цю вадку і намагається

надолужити її будь-яким ефектом і тоді вона зовсім виходить за межі мистецтва. Так, наприклад, у п'єсі „В передрозсвітньому тумані“ у вікно падає каміння, а один із персонажів кидається з вікна і зараз же вертається назад — комедійний трюк, цілком недоречний в серйозних драматичних ситуаціях; п'єса „Жертви“ кінчається пострілом з рушниці, смертю одного персонажа, божевіллем другого і викиданням дитини з вікна. І все це — раптом, несподівано перед тим, як закриється завіса. А в п'єсі „Людське щастя“ до покинутого професора, ні з того, ні з сього, приходить божевільний лікар, з головою кістяка, прибраною квітами та іншим реквізитом. І т. д. Шкодить п'єсам Л. Яновської також розтягненість та мала концентрація руху. Це та вода, що дуже часто зустрічається в українській драматургії нового часу. Але серед п'єс Л. Яновської є й такі, що в значній мірі відповідають вимогам театрального мистецтва; наприклад, у таких п'єсах, як „На сіножаті“, „Огнений змії“ і ще деяких досить багато динаміки і того, що можна назвати театальною грамотністю.

До цього ж покоління належить ще В. Самійленко (1864 — 1926). Як і І. Франко, В. Самійленко писав п'єси тільки між іншою літературною роботою (лірика і сатира) і не був майстром у цій галузі. Крім перекладів з Мольєра та ще деяких драматургів, відомі його п'єси: „Драма без горілки“ (одноактовий жарт) і „У Гайхан-Бея“ — жарт-фантазія на два акти. На першій п'єсі можна не зупинятися, а друга відзначається легким діалогом і щиро комедійним темпом. Бувши сатирою на російській самодержавний сатрапізм, цей жарт є разом з тим сатирою на абсолютизм і бюрократизм без різниці доби і нації і може бути поставлений поруч політичних сатир М. Салтикова-Щедрина. Але комізм „Гайхан-Бея“ не театральний, а літературний: це комізм слів, характеристик, а не ситуацій і рухів. Крім зазначених, В. Самійленко написав ще декілька п'єс, але вони мало відомі в літературі (деякі навіть не друкувалися і за них можна довідатися лише з „Української Драматургії“ М. Комарова) і в репертуар українських театрів не були введені.

Не зважаючи на відсутність яскравих драматичних талантів, такі автори як Б. Грінченко, І. Франко, Л. Яновська, В. Самійленко своїми оригінальними п'єсами і перекладами все-таки виводили український репертуар з вузького кола етнографічно-побутових сюжетів і допомагали йому піднятися на рівень мистецтва культурних націй. Але для того, щоб проложити українській Мельпомені широкий шлях на світовий Парнас потрібний був дужий творчий розмах, що зумовлюється не тільки природнім хистом, а також і високою мистецькою культурою. З таким творчим розмахом ми зустрічаємося в п'єсах Л. Українки та В. Винниченка, що цілком вивели нашу драматургію на новий шлях.

3. ДРАМАТИЧНА ТВОРЧІСТЬ Л. УКРАЇНКИ.

Найвидатніший український драматург нового часу є Лариса Косачева, відома в літературі під псевдонімом Лесі Українки (1872 — 1913). Не зважаючи на свій короткий вік, вона залишила по

собі — опріч всього іншого — коло двох десятків драматичних етюдів, драматизованих поем та драм. Майже всі ці твори відзначаються високою літературною вартістю, але вимогам театрального мистецтва вони відповідають в різній мірі, а часом і зовсім одходять од нього. Під театральним поглядом найцікавіші з творів Лесі Українки є такі: з більших п'єс — „Камінний Господар“, „Лісова пісня“, „Оргія“, „Руфін і Прісцилла“ та „У пущі“, а з одноактових — „В дому роботи, в країні неволі“, „В катакомбах“, „Йоганна жінка Хусова“ і декілька інших.

Творчість Л. Українки, як в драматичній формі, так і в інших, відзначається найбільшою саморідністю та інтелігентністю; після Т. Шевченка, жадний письменник український не був такий самобутній і, разом з тим, загально-людський, як Л. Українка. І це було, мабуть, головною причиною того, що творчість Л. Українки до останніх років була дуже мало з'ясована українською критикою, деморалізованою традиційними формами та примитивним змістом українського мистецтва. Л. Українка жила в перехідний період українського культурного відродження: від народництва до модерністичних течій; але своїм світоглядом і творчою психологією вона цілком належала молодому поколінню. Навіть більш того: ті риси, що були типові для українських модерністів, ніде не відбилися з такою мистецькою силою, як у творах Л. Українки. Творчий індивідуалізм в його боротьбі з консервативним і обмеженим громадянством („На руїнах“, „У пущі“ й інш.), обурення мізерним доброчинством, рабською покорю та тупим фанатизмом („В катакомбах“, „Руфін і Прісцилла“ й інш.), гарячий протест проти всяких компромісів, „никондизма“, ренегатства („Адвокат Мартіян“, „Оргія“ й інш.) — це головні мотиви творчості Л. Українки, але вони є такі і для цілого покоління української інтелігенції на початку ХХ ст. На перший погляд може показатися, що серед цих творчих мотивів не має жодного, що належав би самій Л. Українці: хіба не лунали вони раніш у творах Ф. Ніцше, Г. Ібсена, С. Пшибишевського та інших видатних індивідуалістів ХІХ століття? В чім же полягає самобутність Л. Українки?

Насамперед в тім, що індивідуалізм її не анархічний, не аристократичний і не розкладовий, як у західно-європейських представників цього напрямку, а будівничий, демократичний, соціальний. В драматичному етюді „В катакомбах“ неохіт-раб не хоче коритися християнським вимогам терпеливості та покорі і залишає катакомби з погрозою:

А я піду за волю проти рабства,
я виступлю за правду проти вас!

Так, цей індивідуаліст виступить проти ненавидного йому суспільства, але виступить в повстанських лавах рабів, щоб разом з ними боротися за людську гідність. Так само, і в драмі „Руфін і Прісцилла“ Руфін не переходить в християнство, слідом за своєю коханою жінкою і другом Люцієм, не того, що не може нахилити до нього свій гордий патриціанський дух — це він міг би перебороти в собі — а того, що не може відшукати в новій вірі задоволення своїм громадським почуттям та ідеалам. А коли його жінка журиться тим,

що він разом з нею гине невідомо „за віщо і нащо“, без жадних надій на рай небесний, то з уст його зривається гіркий самодокір:

Ні! Я знаю, за що гину.
... Коли республіканець, рука склавши
і мовчки тернить люту тиранію —
повинен смерти він.

Іншими словами, Руфін гине за свій громадянський індивертен-тизм і свою загибель не хоче виправдувати небесною нагородою, як це роблять християни. Цей індивідуаліст-патрицій, як і неофіт-раб, наскрізь перейнятий соціальним почуттям. Навіть найбільш гедоністичний з персонажів Л. Українки, Річард (в драмі „У пущі“), що „робить завжди тільки по охоті“, і той дуже чуло ставиться до чужого горя і без жадних вагань іде будувати піч бідній Рівереовій жінці. Таким чином, гордий і дужий індивід у творах Л. Українки бореться з суспільством не тільки за себе самого, не тільки за ідею індивідуального визволення, а перш за все і більш за все — за певний соціальний ідеал, за нове суспільство.

Другою самобутньою рисою Л. Українки є та екзотичність її сюжетів, що часом викликала велике незадоволення серед українських критиків і читачів та нарікання за відірваність від сучасного їй українського життя. Але ці нарікання свідчать лише про те, як мало розуміли велику письменницю її сучасники. Річ у тім, що екзотичність у творах Л. Українки саме тим і пояснюється, що за нею захована жива сучасність українського життя. Ця сучасність була така болюча, така ганебна, що називати її власним ім'ям і цілком оголено виводити на широкий світ письменниця не хотіла: цього не дозволяв їй ні артистичний інстинкт, ні громадський такт, ні може навіть жіноча делікатність¹⁾.

Саме в цьому і бачимо ми велику саморідність творчості Л. Українки: подібно до того, як в індивідуалізмі вона лишається громадянкою і борцем за суспільний ідеал, так і екзотичність її ніколи не замикається сама в собі, не тішиться собою, не відривається від життя. Л. Українка була широко освічена людина і тому панувала над сюжетом в повній мірі. А творчий процес її майже завжди був інтелектуалістичний, конструктивний, цеб-то виходив з ідейних міркувань, що можуть бути виявлені в найрізноманітніших образах. І от ми бачимо, що ідеологія Л. Українки цілком сучасна, міцно зв'язана з українською дійсністю, але мистецький вияв її — незвичайний, екзотичний.

Це з особливою силою виявляється в п'єсах Л. Українки з часів первісного християнства. Д. Донцов мав рацію, коли висловив парадоксальний погляд, що Л. Українка дивилася на християнство, як на символ сучасного їй українського громадянства.²⁾ Дійсно, тут одкривається широкий простір для аналогій: аполітизм („Кесарево Кесареві, а боже богові“), покірливість ворожій силі, філантропізм у соціальних відносинах, фанатична обмеженість і самопевність та багато інших християнських чеснот дуже нагадують наш український „домаш-

¹⁾ Пор. інший погляд на це: А. Ніковський. Екзотичність сюжету і драматизм у творах Л. Українки. „ЛНВістник“, 1913, X.

²⁾ Див. „Украинская Жизнь“ 1913, IX і X. Д. Донцов. Поэзия индивидуализма.

ний обиход“, опортюнізм, романтизм і інші риси українського громадянства о другій половині XIX століття. А в одній з останніх п'єс Л. Українки ця аналогія впадає в очі з непереможною силою: це — в п'єсі „Адвокат Мартіян“. Весь драматизм тут збудовано на переконаному „нікодимстві“ Мартіяна. Це „нікодимство“ приводить його до тяжких конфліктів з дочкою і сином, що не можуть далі виносити постійного роздвоєння між наочним ідолянством і захованим од людських очей християнством і кидають батьківський дім; через нього на очах його гине син щирого друга, Ардент, що в запалі розбив статую цезаря і хотів заховатися в Мартіяновім домі від погоні ідолян; жертвою „нікодимства“ робиться і Мартіянова небога Люцілла. І хіба ж „нікодимство“ не було типовою рисою українського дрібно-буржуазного громадянства XIX століття? Хіба не викликало воно обурення в наших пізніших поколіннях? Тут аналогія доведена до найменших подробиць, але змальована з надзвичайною об'єктивністю. Гаряча симпатія до дітей не перешкоджає Л. Українці бачити позитивні риси і у батьків: холодний аскетизм Мартіянів здається його синові „рабством духа“; це так, але і в ньому є своя велич і не такий він бездушний, як це може показатися на перший погляд: адвокат Мартіян не поступився своїм аскетизмом ні для молодих поривів своїх дітей, ні для життя дорогого йому Ардента, він тільки... посивів за ці години. Рідко митець підноситься на такий високий ступінь об'єктивності.

Ми не можемо, за браком місця, більш детально зупинитися на цьому надзвичайно цікавому боці драматичних творів Л. Українки, а мусимо відзначити ще один загальний момент її творчості; це той інтелектуалізм, який ми вже раз відзначили. Це — і позитивна і негативна ознака: позитивна — скільки тут виявляється здатність до вищих філософських концепцій і та культурність, що в наш час є доконечно умовою великих творчих досягнень; негативна — скільки він дається відчувати в самій будові творів, у мові персонажів. Цією рисою Л. Українка дуже нагадує таких письменників, як Г. Ібсен або Е. Золя, але відрізняється від них тим, що її інтелектуалізм часом сполучається з ніжною емоційністю (наприклад Руфін, або Річард в драмі „У пущі“), або зовсім відсувається на задній план надзвичайним багатством образів („Лісова пісня“).

Літературна вартість драматичних творів Л. Українки, на великий жаль, далеко вища за їх вартість театральну. Під цим поглядом наша письменниця не може бути поставлена в один ряд з такими майстрами драматичного мистецтва, як Г. Ібсен, Г. Гавітман, Г. Гофмансталь і інші. На наш погляд, з драматичних творів Л. Українки найбільш відповідають вимогам театральності — „Камінний Господар“ і „Оргія“. Перша драма (на 6 одмін) написана на відомий літературний сюжет про Дон-Жуана. Інтерпретація цього сюжету в Л. Українки досить саморідна: Дон-Жуан гине за гріх перед самим собою, а не перед тими, що кохали його і за нього загинули. А гріх цей полягає в тім, що він під впливом донни Анни захотів добути гідність командора і навіть королівський трон:

Як чудно... лицар волі — переймає
до рук своїх тяжкий таран камінний,
щоб городів і замків добувати.

Мотив, як бачимо цілком ібсеновський: Дон-Жуан перестав „бути самим собою“ і за це його покарала доля.

Де я? Мене нема... Це він... камінний!

Цим передсмертним покриком Дон-Жуана ідея п'єси виявляється цілком ясно. Драматизм „Камінного Господаря“ неглибокий; душевний перелом Дон-Жуана відбувається лише в останній сцені і майже без боротьби. Мало драматичних моментів і у донни Анни. Найбільш драматичною постаттю є Долорес, але вона — персонаж другорядний. Не дивлячись на це „Камінний Господар“ є один з найкращих творів Л. Українки, бо його досить насичено рухом, і цей рух не переривається зайвими розмовами, не розбивається жадним випадковим епізодом, а розвивається з певним темпом і доходить до свого логічного кінця.

Такою ж театральню досконалою є і драма „Оргія“ (на два акти) тут дія відбувається у Коринті, за часів римського панування, Коринтський співець Антей не хоче йти на оргію до римлянина Мецената, куди його запрошено, бо це не мириться з його національною гідністю. Але жінка Антева, Неріса — дочка рабині, жадібна слави і розкошів — ставить йому ультиматум: коли не піде він на оргію, то піде вона. І Антей мусить іти. На оргії гордий коринтський співець не хоче розважати своїм співом римлян-переможців, та Неріса і тут примушує його побороти свій гонор, за-ради того, щоб не допустити її до танців перед розпущеним римським панством. Але в той час, коли Антей співав, Неріса все-таки почала танцювати і драма кінчається тим, що Антей в запалі убиває Нерісу, а сам задушується струною з ліри, кинувши своїм землякам трагічний заклик:

Товариші даю вам добрий приклад!

Ця невелика п'єса і змістом і формою є найдорожча перлина в нашій драматичній літературі. Тут драматизм розвивається з надзвичайною силою і послідовністю, а в другому акті — оргія в домі Мецената — відкривається такий широкий простір для театального мистецтва в його найрізноманітніших формах. Тільки недбалістю наших режисерів можна пояснити той факт, що „Оргія“ до цього часу не стала репертуарною п'єсою.

В інших п'єсах Л. Українки, при всіх літературних вартостях їхніх — чудова мова, витриманість образів, багатство цікавих ситуацій — досить багато театральних вад, а певний відсоток їх навіть зовсім не можна приділити до творів драматичних, бо діалог сам від себе ще не робить з літературного твору драми. Л. Українка, мабуть, сама розуміла це, коли більшість своїх п'єс називала драматичними поемами, або навіть діалогами. Головний дефект Л. Українки полягає в тім, що мало не у всіх її п'єсах мало динаміки, руху. Цей дефект найбільш дається відчутти в таких п'єсах, як „Адвокат Мартіян“, „Касандра“, „На полі крові“ й інші. Адвокат Мартіян, наприклад, є центральною постаттю в п'єсі і він зовсім нерухомий; це ніби резервуар, куди зо всіх боків виливають свої почуття і наміри син, дочка

й інші персонажі, він реагує на це, але весь час лишається на тому - ж самому рівні. В „Касандрі“ протягом перших 6 одмін точаться розмови, змальовано ряд образів, дано багато цікавих психологічних моментів і тільки в останніх двох одмінах, коли дія перенесена на майдан, поема стає дійсно драматичною, цеб-то насичується динамікою. „На полі крові“, як і більшість одноактових п'єс Л. Українки, не що інше, як діалектичний процес, тонкий і захоплюючий, в цікавих екзотичних масках, але це не театральне дійство: бо театр вимагає не голих думок, почувань і бажань, а пластичного виразу їх, що досягається тільки через рух.

В інших п'єсах Л. Українки часом досить динаміки, але вона не концентрується, розривається різними епізодами або діалогами, не розвивається з потрібним темпом. До таких п'єс належать „У пущі“ — чудовий драматичний твір, що можна було б поставити поруч „Ворога Народові“ Г. Ібсена, якби в останньому, 3-му акті, раптом не обірвався наростаючий драматичний рух і п'єса не перевелася на монологи та ліричний настрій. В 4-х актової драмі „Руфін і Прісцилла“ теж досить динаміки, але вона раз-у-раз перетинається надто довгими діалогами, розвивається нерівно і закінчується невиразним ліричним акордом. До органічних вад Л. Українки, на наш погляд треба віднести також непластичність її образів. Певна річ, що це не стосується до таких персонажів, як Дон-Жуан, Антей, Неріса і деяких інших. (Зокрема всіх персонажів п'єси „Лісова пісня“). Але в творах Л. Українки дуже часто пластична виразність одсувається на задній план інтелектуальною будовою п'єси або психологічним виявленням дієвих осіб. Це найяскравіше помічається в містичній „Касандрі“, в раціональному „Адвокаті Мартіанові“, в масових сценах „Руфіна і Прісцилли“ і в деяких одноактових етюдах. Л. Українка ніби не бачить тіла і його рухів, а стежить за самим діалектичним процесом.

Цілком окреме місце серед драматичних творів Л. Українки належить „Лісовій пісні“. Ця драма-феєрія (на 3 акти) побудована на волинських народніх мітах і є найбільш динамічний, пластичний і, такби мовити, музичний утвір її. До цієї п'єси важко підходити з ідеологічним критерієм: ідея її — відносини між природою і людиною в різних аспектах, або між ідеальним і реальним початком людського життя — виявляється не зовсім виразно і річ тут не в ній, а в надзвичайному багатстві безпосередньо відчutih образів, у чудових гармонійних сполученнях фарб, рухів і настроїв, у музиці самих слів і ритмів. Передавати зміст і давати будь-який коментарій до таких речей, як „Лісова пісня“ може тільки сухий педант: тут потрібне безпосереднє відчуття. Поруч мітичних образів лісовика, мавки, перелесника, потерчат і інш., переданих з надзвичайною грацією та музичністю, у „Лісовій пісні“ фігурують і реальні персонажі: Лукаш, його дядько, мати і Килина. Цим персонажам Л. Українка надала місцевого волинського кольориту, чим чудово підкреслюється їхній реалізм та етнографічна близькість до волинських мітичних образів. В українській драматичній літературі немає другої п'єси, що ставила б перед театром такі цікаві і тонкі завдання, як „Лісова пісня“. Але справжній режисер її ще не з'явився.

Зрештою, Л. Українка є найоригінальніший український драматург. Навіть більш того: драматична творчість її, якщо я не помиляюся, не втискується в рамки жодного з європейських літературних напрямків і з повним правом може бути названа самобутнім українським класицизмом. А коли перечитуєш п'єси Л. Українки після українських драматургів ХІХ і навіть ХХ століття, то почуваш, що переходиш в зовсім інший світ, підносишся на другий рівень культури. Мимоволі думається, що такий творець повинен був би почати новий етап у розвитку нашого театру, утворити нову добу. Але цього не сталося: п'єси Л. Українки не були репертуарними до останніх років і тепер ставлять їх дуже рідко. Чому так? *Nemo propheta in patria sua*? Так, але не зовсім: другою причиною цього були, мабуть, ті театральні вади в п'єсах Л. Українки, що їх занотовано вище. Але кращим із цих п'єс ще належить велика будучина.

4. ДРАМАТИЧНА ТВОРЧІСТЬ В. ВИННИЧЕНКА

Найбільшою популярністю серед акторів і широких кол громадянства користується другий український драматург — В. Винниченко (народився 1880 р.). Серед українських драматичних письменників 20-го ст. це найбільш репертуарний і найбільш продуктивний: протягом п'ятнадцяти років (з 1906 по 1922) він написав, коли не помиляюся, вісімнадцять п'єс (від трьох до п'яти актів у кожній), що майже всі бували на кону, а деякі належать навіть до дуже популярних („Чорна Пантера і Білий Медвідь“, „Молода кров“, „Панна Мара“ і інш.). Цей успіх пояснюється не так мистецькою вартістю п'єс В. Винниченка, як його темпераментом і надзвичайною сучасністю. Жодний письменник український не був таким сином свого часу, як В. Винниченко, і до нього в найбільшій мірі можна прикласти відомий вірш О. Пушкіна, де поет порівнюється з луною. Цим же пояснюється і той факт, що кожний новий твір В. Винниченка викликав ряд контрастних реакцій серед критиків і громадянства, а часом приводив навіть до гострих конфліктів (бойкот читачів „ЛНВістника“, демонстративний виступ студентів в „Укр. Хаті“ й інш.). Як митець, В. Винниченко типовий *Problemmendichter*. Кожний твір його призначається тій чи іншій проблемі: стимулюється нею, будується на ній, присвячується їй кожним образом і кожною ситуацією. В такому методі — і сила і неміч В. Винниченка: ніхто не ставить питання з такою гостротою, з таким темпераментом і парадоксальним блиском, як В. Винниченко; але цей ідеологічний процес часом переходить у тенденцію, паралізує безпосереднє відчуття дійсності і тоді замість мистецьких образів у його творах фігурують „ідеї в масках“.

Коло проблем у В. Винниченка досить широке: мораль, полові відносини, соціальна та політична боротьба, творчість з різних боків і в різних аспектах, коротко кажучи — все те (за винятком хіба релігійних питань), що найбільш цікавило й нервувало інтелігенцію на початку 20-го ст. Не можна сказати, щоб наш письменник оригінально розв'язував ці питання, але він дуже цікаво ставить їх і ніколи не буває нудний. Найкращим прикладом цього може бути

принцип „чесности з самим собою“, в перший раз проголошений В. Винниченком у п'єсах „Великий Молох“ і „Щаблі життя“ (1907 р.). Чого вимагає цей принцип? Суцільності людини, гармонії між тим, що людина робить, думає й відчуває. „Розум повинен бути в гармонії з кров'ю, з нервами, з тілом“, як каже один з персонажів п'єси „Діз-гармонія“, що написана В. Винниченком ще раніше названих п'єс (в 1906 р.). Ця гармонія часом розбивається різними обов'язками, що накладає на індивіда колектив і традиційна мораль. Наприклад, у п'єсі „Великий Молох“ революціонер Зінько, за партійною постановою, повинен рятувати товариша, тим часом як він ненавидить його кожним своїм атомом, а в п'єсі „Щаблі життя“ студент Мирон мусить допомогати божевільній матері боротися за життя в той час, коли він бачить, що це життя тільки мучить її саму і губить інших, молодих і дужих. Як же тут бути? Мирон прискорює смерть отрутою, а Зінько йде рятувати ненавидного товариша аж тоді, коли в ньому широко прокидається соціальний інстинкт, і його „я“ зливається з „Великим Молохом“, ц. т. з колективом. — „Тепер — каже він матері — „я“ і Молох — одне“. Таким чином, чесність з собою є ніщо інше, як моральний індивідуалізм, що може погоджуватися з чесністю соціальною (моральним колективізмом) і може ворогувати з нею. Як бачимо, цей принцип, що викликав безліч непорозумінь, нарікань і філістерських дотепів серед українського і російського громадянства, зовсім не новий: етичний індивідуалізм з великим блиском був проголошений Ф. Ніцше і має багато талановитих репрезентантів у мистецтві, а в галузі драматичній його репрезентовано таким колосом, як Г. Ібсен. Ідеологічна близькість В. Винниченка до Г. Ібсена — в окремих питаннях — часом доходить навіть до тотожних виразів. „Я дужий тепер, я став собою, каже Зінько („Великий Молох“). „Знаєш від якого злочинства найбільше страждання? — питає Мирон свою кохану. — Від злочинства проти себе, проти своїх законів!“ Але хто не пам'ятає таких же самих виразів в драмах Г. Ібсена — „Бранд“, „Пер Гюнт“ і інших? Певна річ, що цей гедоністичний принцип мусив викликати обурення в широких колах українського громадянства, перейнятого народницькою ідеологією.

В проблемах полу, творчості й інших В. Винниченко теж не дає нових відповідей, але підходить до них з дуже цікавих боків і ставить в парадоксальних формах. От, наприклад, давно відоме питання про обов'язок митця перед родиною і перед своїм покликанням. Багато написано на цю тему різних творів на різних мовах, і тільки такий талант, як В. Винниченко, міг надати їй нового виразу і захопити читача. Цю тему трактує п'єса „Чорна Пантера і Білий Медвідь“, що користується великим успіхом на українській і російській сценах. Маляр Корній Каневич („Білий Медвідь“) захоплений великим творчим процесом: він малює матір над дитиною, а жінка його Ріта („Чорна Пантера“) позує йому з маленьким сином Лесіком. Твір ще не закінчено, а Лесік занедужав і лікар каже, що порятувати дитину може лише виїзд родини з Парижа, де відбувається дія. Але цей виїзд може відбутися тільки тоді, коли Корній продасть недомальований твір. Родина вимагає цього, а митець ні за що не може піти на це і на цьому ґрунті відбувається тяжкий конфлікт з катастрофічним кінцем.

Ідея п'єси і тут не нова: коли митець, заскочений протилежними вимогами покликання і родини (чи будь кого іншого) не може визволитися від загально-людських почувань (за Ф. Ніцше — не може бути надлюдиною), то він мусить загинути. Цю ідею не раз інтерпретовано і в західно-європейській літературі і в російській (Л. Андреев і інш.) і, наприклад, Лесік в п'єсі В. Винниченка цілком тотожний з дітьми майстера Гайнріха в п'єсі Г. Гавітмана „Затоплений дзвін“. Проте п'єса нашого письменника в читанні і в театрі збуджує великий інтерес, бо відома ідея виявлена в ній в оригінальних образах, в парадоксальних ситуаціях і з надзвичайним темпераментом. Певна річ, що можна не погодитися з автором, ніби-то мистецький інстинкт може бути дужчий за первісний батьківський інстинкт (малювання недужного і навіть мертвого Лесіка), і з іншими парадоксами його, але мистецьким вражінням ця парадоксальність перечить лише в рідких випадках, коли переходить в психологічний nonsens.

Крім чулого відношення до питань сучасності та виявлення їх в гострих, парадоксальних формах, В. Винниченко характеризується ще надзвичайною яскравістю кольорів, живою виразністю своїх образів. Кожний персонаж його говорить цілком індивідуальною мовою, де відбивається цілий характер. Ця особливість В. Винниченка впадає в очі в кожній його п'єсі, а в повній мірі вона з'ясовується, коли поставити поруч головних персонажів його, наприклад: Мартин („Дізгармонія“), Маркович („Базар“), Корній („Чорна Пантера і Білий Медвідь“), або Катря („Великий Молох“), Наталя Павловна („Брехня“), панна Мара, і крім того нагадати собі цілий музей побутових типів, що складається з епізодичних персонажів п'єс В. Винниченка і змальований — так би мовити — одним мазком, або одною характерною фразою. Але В. Винниченко і тут часом переходить межі мистецтва в погоні за натуралістичним ефектом і деякі п'єси його відзначаються тим дешевим „комізмом мови“, що так широко культивується нашим драматичним лубком („Молода кров“, „Панна Мара“ і інш.).

Що торкається негативних рис у драматичній творчості В. Винниченка, то їх досить багато занотовано українською і російською критикою. — Перш за все, в багатьох п'єсах В. Винниченка надто рельєфно визначається ідеологічний кістяк, і тоді образи їх робляться лише прозорим серпанковим одягом для ідеологічних конструкцій. Це суперечить тому, що ми казали перед цим про виразність і барвистість образів В. Винниченка та мови їх. Але такий вже талант цього письменника: нерівний, з високим піднесенням і низьким падінням, яскравими фарбами, соковитими образами і голою публіцистикою, антимистецькою тенденційністю. Серед українських письменників В. Винниченко, мабуть, найбільш невитриманий, темпераментний і з цього боку він є повною протилежністю Л. Українки. Тенденційність почувається в багатьох п'єсах В. Винниченка, а в деяких вона цілком нищить мистецький бік; так, наприклад, п'єса „Між двох сил“, де змальована боротьба РСФСР і УНР в 1918 р., перед німецькою окупацією, є цілковита публіцистика і од „Відродження нації“ того ж автора відрізняється тільки діалогічною формою. Особливо не дається В. Винниченкові комедійний жанр: „Молода кров“, „Співочі

товариства“, „Панна Мара“ і інші комедії його в найбільшій мірі відзначаються грубою ідеологічною конструкцією, примітивним натуралізмом та схематичністю персонажів. В цих п'єсах автор, виходячи з певних ідейних намірів, бере потрібний йому психологічний фактор (самопевність, обмеженість, жах перед смертю і т. д.), доводить його до гіперболических розмірів—і образ (шарж) готовий. Таким чином написані: кабінетний професор, Макар Макарович („Молода кров“), Чубчик-Чубківський („Панна Мара“), що може думати і балакати тільки про самих мікробів, і багато інших комедійних персонажів В. Винниченка. Цей примітивний літературний метод часом нищить цікаво задуманий твір, переводить його на фельетон. До таких творів В. Винниченка можна зачислити комедію „Молода кров“. Вона задумана, мабуть, як сатира на мелодрами М. Старицького і М. Кропивницького, що надто ідеалізують наше селянство; але цікавий і сам по собі комедійний сюжет цілком зіпсовано шаржованим схематизмом образів та зовсім нелітературним натуралізмом мови.

Під театральним поглядом, вади В. Винниченка полягають у тім же натуралізмі, про який ми писали, а, крім того, в його п'єсах часом розмовність переважає рухливість, і архітектоника відзначається великою незграбністю. На наш погляд, М. Вороний помиляється коли відносить В. Винниченка до драматургів нереалістів і ставить поруч Г. Ібсена, С. Пшибишевського, Г. Гавшмана, А. Чехова і інш. Своім талантом і творчим розмахом В. Винниченко, може, і дорівнюється до них, але літературною манерою, драматичним методом він належить попереднім літературним генераціям, і його не можна ставити в один ряд з майстрами так званого „подвійного театального дійства“. Свій помилковий висновок М. Вороний будує лише на двох п'єсах В. Винниченка: „Брехня“ та „Чорна Пантера і Білий Медвідь“. Навіть і того менше: на двох персонажах цих п'єс—Іван Стратонович в першій та Сніжинка—в другій¹⁾. На його погляд, Іван Стратонович є живим символом того морального закону, що живе в душі Наталі Павловни і нищить її апологію брехні, а Сніжинка—такий же символ самопільного мистецького покликання, що керує життям Білого Медведя. З цим не можна погодитися, насамперед, через те, що Іван Стратонович надто натуралістичний і заплутаний інтригою кохання і тому нічого не може символізувати. Хіба таки можливо, щоб символ—хоч би й живий—викрадав листи, видавав векселі і говорив мовою типового резонера: „Ви не забули, мабуть, що я маю на Андрія Карповича вексельок... моторчик ваш, що мусить привезти вам автомобільчик, тю—тю! Що? Шах і мат?“ А Сніжинка надто вульгарна, щоб бути таким високим символом, як пише М. Вороний, і більш подібна до реальних субреток, ніж до реальних символів „Ви—хто? питає вона Корнія—артист, творець краси, чи фабрикант дітей?“ Може, В. Винниченко і мав такий намір, як пише М. Вороний, але він зовсім не досяг його, і серед його персонажів Сніжинка найбільш невдалий: вона нікого не може переконати, що хоче заволодіти Білим Медведем для мистецтва, а не через мистецтво для себе і тому все, що говорить вона про мистецтво, покликання etc в її вустах

¹⁾ М. Вороний. Театр і драма. К. 1913. Стор. 139.

робиться вульгарним, а нечутливість до горя Чорної Пантери робить її гидкою. Крім того, в неореалістичних п'єсах подвійність дійства будується не тільки на одному якому-небудь персонажі, а на всій обстанові, часом на найменших дрібницях: в них немає нічого випадкового і цим вони, головним чином, і відрізняються від п'єс натуралістичних. В п'єсах же В. Винниченка обстановка ніколи не буває символічною, так само як і мова, і образи. В цьому відношенні наш драматург не ставить перед режисером і актором тих тонких завдань, що виникають у п'єсах символічних, і не дає імпульсів українському театрові, щоб залишити натуралізм минулого століття і шукати нових шляхів.

В багатьох п'єсах В. Винниченка помічається перевага розмов над дійством; наприклад, п'єса „Великий Молох“ цілком побудована на розмовах, а в інших п'єсах вони затримують рух, роблять його дуже нерівним і таким чином порушується архітектоника п'єси. Це дуже шкодить таким п'єсам, як „Дізгармонія“, що її сам автор назвав навіть „картинами“, „Брехня“, де надто багато розмовності в 2-му акті, „Гріх“, з гіпертрофічним 3-м актом, і багатьом іншим. — Невитриманість В. Винниченка, як занотовано раніш, найгірше відбивається на будові його драматичних творів, бо це як-раз та літературна форма, що в найбільшій мірі вимагає від митця не тільки творчих стихій, але й великих технічних засобів, чого не можна надолужити ні інтуїцією, ні темпераментом. З цього боку, найбільш досконалою п'єсою В. Винниченка є, безперечно, „Чорна Пантера і Білий Медвідь“.

Нині не можна робити історичний підсумок драматичним творам В. Винниченка: автор ще живий і повний сил і невідомо на чому кінчиться його творчість. Але, як би не було далі, те, що дав В. Винниченко українській драматургії по цей час, одводить йому першорядне місце на наших театральних скрижалях. В той час, коли український театр переходив від етнографічно-побутових мелодрам до п'єс вищих літературних кваліфікацій, на долю В. Винниченка випала дуже велика місія: дати репертуар з новим психологічним і соціальним змістом, але в тих реалістичних формах, до яких український актор був призвичаєний репертуаром попередніх часів. Цю місію В. Винниченко виконав з успіхом: його п'єси в найбільшій мірі допомагали — і тепер допомагають — поступовому розвою українського театального мистецтва. Але чи належить їм будучина? Серед п'єс В. Винниченка досить мало таких, що мають будучину. В не раз нагадуваній п'єсі, „Білий Медвідь“ каже „Сніжинці“ (у 2-му акті), що він мусить дати такий твір, де віки життя, як бублики, провижуться одною ниткою, і на ній лишиться те „що у всіх віках було й буде“. Це як раз те, чого бракує п'єсам В. Винниченка, а формою вони відстають навіть від свого часу, коли підходити до них з загально-європейським критерієм.

5. ДРАМАТИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ О. ОЛЕСЯ.

Не чужий театрові і видатний український лірик О. Олесь (народився 1878 р.): він написав трьохактовий драматичний етюд „По дорозі в казку“, фантазію на 6-ть коротеньких одмін „Над

Дніпром“ і коло десяти одноактових етюдів: „Осінь“, „Танець життя“, „Тихого вечора“, „Трагедія серця“, „Фесько Андибер“ і инш. Більшість його п'єс ставлено в кращих українських театрах.

Коли в ліричних поезіях О. Олеся індивідуальний мотив чергується з мотивами громадянськими, то в драматичних творах його (за винятком „Фесько Андибера“, написаного за відомою народньою думою) панує індивідуалізм. На перший погляд, може показатися, що „По дорозі в казку“ належить до п'єс соціальних, бо в ній є масовий рух і боротьба за соціальний ідеал. Але це погляд поверховий і помилковий: творчим мотором в цій п'єсі є індивід (Він), а не колектив (юрба), а та проблема, що трактується тут — відносини між героєм і масою — цікавить автора з боку індивідуального, а не соціального. Таким чином, коли формою цей твір належить до соціальних п'єс то по своїх ідеологічних імпульсах він цілком індивідуалістичний. Це підкреслюється і тим негативним змалюванням юрби, що дане в цій п'єсі, і тим фактом, що пізніш О. Олесь ніколи не вертався до п'єс з масовим дійством, а трактував сюжети типові для поетів-індивідуалістів. Такий сюжет є, насамперед, любов в її музично тонких і трагічних виявленнях. Цей сюжет інтерпретували О. Олесь в більшості своїх етюдів („Тихого вечора“, „Трагедія серця“, „Осінь“ і в инш.) і він найтипівший для нього. Часом зачіпає в своїх драматичних творах О. Олесь й інші теми („Танець життя“), але зміст їх не самобутній, сам по собі мало цікавий і не в ньому вага цих творів. Мистецька вартість п'єс О. Олеся полягає в їх лірично-символічних образах, в ритмічних настроях і чудовій, музичній мові. Серед українських драматургів 20-го ст. О. Олесь єдиний чистий символіст, що засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів. В драматичних етюдах О. Олеся немає нічого випадкового, як у мові персонажів, так і в обстанові: за кожним словом і кожною річчю заховано символ, що надає цілком звичайним явищам зовсім іншого нового змісту. Наприклад, в етюді „Осінь“ за вікном виє сердитий вітер. Але це робиться зовсім не для осіннього настрою і не для натуральності обстанови, або в кожному разі не тільки для цього: тут вітер є символ жаги та влади її над людиною. Коли панночка хоче лягати на відпочинок у кімнаті, наповненій музикою минулого кохання, сторожика попереджає її: „Ох, панночко, тут не заснете! Тут прилетить вітер і почне битись об вікна і вити як голодний звір“. А коли входить пан, що раніше був запалив коханням душу панночки, то сторожика каже: „Про вітер говорили, аж ось і...пан...“. В цих словах символізм обстанови виявляється цілком ясно. Або от ще один приклад: пан з пристрасстю каже панночці про свою любов:

Пан. Я люблю тебе.

Панночка. Не муч. Хіба не досить...

Пан. Я мучусь подвійно.

Сторожика (входить) Горить? Ще не погасло? і т. д.

Мова йде про коминок, для якого сторожика приносить дрова, але разом з тим і про пана з панночкою. Типовий приклад подвійного дійства в символічних п'єсах.

Але символізм О. Олеся не так драматичний, як ліричний: він в настроях, в обстанові, в самій мові і менше всього в рухах, в драматичних колізіях. Характерною ознакою драматичних етюдів О. Олеся є також ритмічність їх, що відбивається не тільки в переливах настроїв, але і в мові. Цєю ритмічністю компенсується навіть відсутність руху: вона заколисує глядача і не хочеться порушати її жадним драматичним моментом. От ілюстрація з етюду „Трагедія серця“:

Дівчина: Хотілось би мені лежати
в якомусь забутті,
а сон чи шелест трав зелених
нехай би все шумів
недавно пережиту казку.
Хотіла б я лежати
в якомусь забутті,
а дотик кучерів твоїх,
чи крила вітру вечнього
нехай би гладили мене...
... І спати б вічно так
і вже прокинутись
ніколи не хотіти. —

Чоловік: Не треба прокидатись! і т. д.

Занотовані ознаки в повній мірі виявилися і в більшій п'єсі О. Олеся — „По дорозі в казку“. І тут він, насамперед, лірик, а потім вже драматург. Ідея цього твору не нова: трагедія героя, що веде народ у казку загального щастя, надривається в титаничній боротьбі з інертністю маси і, побитий за свою слабкість камінням, падає перед самим порогом казки. І тут, як і в одноактових етюдах, центр ваги не в ідейному задумі, а в мистецькій інтерпретації його. І в цій п'єсі О. Олесь чарує і ритмічністю настроїв, і багатством мови, і силою та щирістю емоцій. Але цей твір більший обсягом і тому тут у більшій мірі виявилось те, чого бракує лірикові, щоб бути драматургом. Сюжет п'єси дуже драматичний: насичений боротьбою з ворогом зовнішнім (ліс) і багатий на внутрішні на колізії (Він і юрба). Але використав його автор, головним чином, з боку ліричного, а не драматичного: центром ваги, на протязі всіх трьох актів, є лірика переживань його, а боротьба з оточенням і героїзм її відбувається за коном. Навіть в колізіях між Ним і юрбою драматичний момент завжди відсувається на другий план, а на перший висувається момент ліричний. Він каже про казку і про свою віру в неї, і його огнем запалюється юрба маловірів. Ліричний підхід до сюжету відбився і на цілій будові п'єси: вона одноманітна, і та ритмічність, що нею компенсується відсутність руху в одноактових етюдах О. Олеся, тут не може замінити собою суто-драматичних засобів композиції, ц. т. дійства, що своїм логичним розвоєм і наростанням приводить до різноманітних колізій і кінчається перемогою або катастрофою. А в „По дорозі в казку“ вся дія тримається на закличах його до боротьби і віри в перемогу і кінчається катастрофою тільки тому, що в нього не вистачає сили продовжити ці закличання ще на один акт. Брак драматичних засобів відбився також і з іншого боку: для великих композицій така символика, як день, казка, сонце... здається надто порожньою і тривіальною. Для юрби ж, що

часом поводитьсь досить таки реально, коли турбується про хліб, про паливо і т. інш., ця символика і зовсім нічого не може казати, а О. Олесь примушує і її з захватом декламувати:

— Ми вгляди́мо блаки́ть небесну!
 — Ми вгляди́мо промі́ння сонця!
 — Надивимо́сь на сві́т господній!

Треба також відзначити, що юрба в „По дорозі в казку“ надто монолітна, стилізована і символізувати нею цілий народ, з класовими суперечностями, не можна. Часом здається, що в п'єсі маси зовсім немає, а є тільки двоє індивідів (з яких один називається Юрбою) та між ними дівчина. І поводження юрби відзначається надто великим автоматизмом, пасивністю і наївністю навіть для символічних п'єс. Це дефект не тільки ідеологічний, а також і мистецький.

А зрештою, не дивлячись на ці дефекти, „По дорозі в казку“ може бути дуже цікавою в театрі, коли їй дати тонкого режисера і бездоганний ансамбль. На наш погляд, цю п'єсу треба ставити не в горизонтальних перспективах (як це робив „театр ім. Т. Шевченка“ в 1922 р.), а в вертикальних і з перевагою музичних моментів, бо тільки таким засобом можна використати її ліризм і подолати одноманітність будови. Дуже вдячний матеріал для режисера дають і дві п'єси О. Олесь, написані на народні українські сюжети: весняна казка „Над Дніпром“, яка побудована на народніх переказах про русалок і може бути зразком синтетичного театрального мистецтва (драматичний елемент тут з'єднано з балетом, музикою і т. інш.) і „Фесько Андигер“, що являє собою дуже гарну інсценізацію народньої думи під тою ж назвою про боротьбу козака-нетяги з козацькою старшиною.

6. УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В П'ЄСАХ Г. ХОТКЕВИЧА ТА Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ.

Для найвидатніших українських драматургів на початку 20-го ст. характерною рисою є та „європеїзація“, або інтернаціоналізація творчості, що була в той час бойовим гаслом українського культурного відродження. В. Винниченко, О. Олесь, Л. Українка, кожен на свій лад, шукають нових сюжетів з широким інтернаціональним змістом, і намагаються надати їм загально-європейських форм. Ніби на боці від них стоїть письменник, менш популярний, але не менш продуктивний, Г. Хоткевич (народився 1877 р.). Дивна доля цього письменника: щедро обдарований природою (він і громадський діяч, і композитор, і літератор, і український історик, і віртуоз-бандурист), широко освічений і надзвичайно працьовитий, він по цей час не видав навіть найголовніших своїх творів і відомий серед нашого громадянства дуже малою часткою того, що він написав протягом 25—30-ти років (це в той час, коли—після 1905 і особливо 1917 р.—на український книжковий ринок викидалося—і викидається—багато таких авторів, що стоять навіть по той бік літератури). Зокрема, що стосується драматичних творів то з двад-

п'яти оригінальних п'єс (підрахунок приблизний) і багатьох перероблень і перекладів з Шекспіра, Мольєра, Калідаси („Шякунтала“) і інш. авторів, більш чи менш відомі були лише дві п'єси Г. Хоткевича, що виходили окремими виданнями: „Лихоліття“ (на 5 актів) і одно-актовий етюд „Вони“. Аж у 1926 р. з'явилися „О полку Ігоревім“ (В-во „Рух“) і „На залізниці“ (ДВУ). Деякі з його п'єс друковано в галицьких журналах: „ЛНВістник“, коли він ще не виходив у Києві („Чи потрібне“, „Пристрасти“, „Каменярі“, „Емігранти“) — але більшість їх по цей день лежить у рукописах, в архіві автора. Це тим більше жаль, що серед українських драматургів Г. Хоткевич найбільш перейнятий українською стихією і ліпшими традиціями українського театрального мистецтва попередніх поколінь.

Драматичну творчість Г. Хоткевича можна поділити на чотири циклі:

1. П'єси з історичним змістом: „Богдан Хмельницький“ (тетралогія на 16 актів), „О полку Ігоревім“, „Рогнідь“, „Молодий Криштоф“ (р. 1648);

2. П'єси з соціальним змістом: „Лихоліття“ (1905 р.), „На залізниці“, „Вони“.

3. П'єси з перевагою психологічних елементів: „Море“, „Щастя“, „Люблю жінчину“ й інш.:

4. П'єси з гуцульського народнього життя, написані гуцульським діялєктом „Довбуш“, „Гуцульський рік“, „Практикований жовнір“ і інш.

Про переробки та переклади тут мови не буде.

З цих циклів, на наш погляд найбільш коштовний і характерний для Хоткевича є перший, тим більше, що і з соціальних п'єс його „Лихоліття“ та „На залізниці“ теж можна вчислити до цього циклу. В п'єсах історичних дуже характерний для Г. Хоткевича протест, викликаний політичним і соціальним поневоленням українських народніх мас, національним ренегатством і іншими ганебними явищами нашого минулого. Часом автор переймається гострим болем за рідний народ і його долю.

Такий біль з надзвичайною силою переданий, наприклад, в останньому акті „Берестечка“ (третя частина „Богдана Хмельницького“) ¹⁾, де малюється моторошний настрій козаків, покинутих розбитим гетьманом серед лісів, темного вечора, під дощем. Крім досконалого знання минувшини, у всіх історичних п'єсах Г. Хоткевича помічається ще й тонка історична інтуїція, що відбивається і в мові персонажів, і в подобицях обстанови, і в історичних характеристиках. В п'єсах соціального циклу домінуючий настрій — революційний і виявляється він в захватах молодого ревлюційною стихією та в ненависті до тих, що душать її, або не розуміють, або профанують ліберальним красномовством. В психологічних п'єсах Г. Хоткевича інтерпретується такі теми, як психологія провокатора („Море“), щастя людини („Щастя“), патологія кохання й інш. Але що до глибших філософічних підвалин, то в цих п'єсах вони виявляються досить невиразно. Наприклад, в п'єсі

¹⁾ В 1926 р. Г. Хоткевич радикально переробив свого „Богдана Хмельницького“, але переробка ця мені ще невідома.

„Щастя“ змальовано кілька пар щасливих людей; потім щастя їх руйнується, і автор робить висновок, що найміцніше воно буває тоді, коли побудоване не на суб'єктивних, а на об'єктивних підвалинах. Коли це — філософія, то мало цікава і заради неї автор, мабуть, не писав би цей твір. А тим часом, психологія без філософичних концепцій в мистецьких творах дуже багато тратить.

Переходячи до літературних і театральних ознак, мусимо занотувати, що з сучасних українських драматургів Г. Хоткевич найбільш сполучений з нашими національними традиціями. Насамперед, він, як і В. Винниченко, яскравий реаліст і в мові, і в літературній манері. Можна негативно ставитися до натуралістичних перебільшувачів у мистецтві, але не можна не дивуватися тій надзвичайній майстерності, що виявив Г. Хоткевич, наприклад, в 2-му акті „Лихоліття“, де йому довелося малювати десятки персонажів: тут кожний екземпляр „низів суспільства“ одною нелітературною фразою характеризується так яскраво і так індивідуально, що мимоволі хочеться виправдати автора за такий антимистецький лексикон. Реалістичного писання Г. Хоткевич додержується в п'єсах усіх чотирьох циклів і це виразно відбивається на мові його персонажів: коли порівняти, під цим поглядом, п'єси „Рогнідь“, „Богдан Хмельницький“ і „Лихоліття“, то зараз же можна побачити, що між добами цих п'єс дуже довгий часовий протяг. Але натуралізм Г. Хоткевича відрізняється від його театральних попередників тим, що він більш соціальний і психологічний, а не побутовий і не ромальований театальною етнографікою (етнографічні п'єси Г. Хоткевича становлять окремий ґуцульський цикл і до них повинно прикладати і окремий критерій). Далі, близькість Г. Хоткевича до українських театральних традицій виявляється в тім, що серед наших сучасних драматургів він чи не найбільший майстер масових сцен. Таких сцен в його п'єсах дуже багато, а в тетралогії „Богдан Хмельницький“ другу частину („Зборів“) цілком побудовано на масових рухах і в інших частинах масовий рух також відіграє велику роль. Навіть в психологічних п'єсах Г. Хоткевич часом бере масовий фон для виявлення індивідуальних переживань, так що відмінюється навіть самий характер п'єси: так написано етюд „Вони“, де масовий фон остільки яскравий, що весь твір можна вчислити до п'єс соціальних. Цей же самий метод, але в меншій мірі, використано в п'єсі „Щастя“ і в деяких інших. Певна річ, що тут Г. Хоткевич не переносить до своїх п'єс традицію „народних сцен“ готовою, як вона виробилася в творах М. Кропивницького та його сучасників; він індивідуалізує масових персонажів, надає їм активності, робить їх живішими. Не цурається Г. Хоткевич в своїх п'єсах і музики, але вона в нього ніколи не буває механічним театральним додатком до сюжету, а виникає з самих же сюжетів: наприклад, в „Лихолітті“ є „Legende“ Венявського, „Дубинушка“, „Жалібний марш“ і всього цього вимагає самий хід подій, цілком натурально, без жадних вампучних натяжок. Дуже яскраво помічається в п'єсах Г. Хоткевича і те, що називається сценічним почуттям: сюжети більшості його п'єс відзначаються драматизмом, окремим сценам надається виразність дужою експресією, або контрастом, або музичним ефектом.

Але в драматичних творах Г. Хоткевича багато і негативних рис. Перше за все, в нього дуже розтягнений, важкий діалог, „Лихоліття“, наприклад, за винятком 2-го та 3-го актів, перевантажене різними оповіданнями дієвих осіб, і діалог його зовсім не драматичний. Так само і „Вони“, крім чудових масових сцен, написано оповідальним діалогом, що дуже нівечить цей цікавий етюд. В інших п'єсах, за винятком масових сцен, діалог також відзначається не драматичним, а повістярським характером; наприклад; в „Рогніді“, в сцені сватання князів, або в „Щасті“ в розмовах закоханих пар. Потім, в п'єсах Г. Хоткевича яскравий реалістичний стиль часом порушується символізмом або містикою. Так, наприклад, у третій частині „Богдана Хмельницького“ („Берестечко“) кінець п'єси — надзвичайно сильний сам по собі — написано цілком в метерлінковських тонах і в цілій п'єсі це звучить дисонансом: „В тяжкім мовчанню стоять зоставлені гетьманом козаки; поволі обгортає їх мряка. То там, то там з сірої маси скаже хтось слово і замовкне.

— Що-ж воно тепер буде, браття дорогі?

— Не знаємо, не знаємо...

— Вже ніч надходить...

— Утратили ми ранок, браття... і т. д.

А перша частина тетралогії („Суботів“) закінчується символічно-містичною картиною, де з'являється дівчина в кайданах і з терновим вінком на голові, а потім — постаті козака і селянина, що закликають Богдана боротися з поляками. Сам по собі такий мистецький засіб дуже театральний і цілком допустимий (пор. вихід Польщі в „Гайдамаках“ Л. Курбаса), але в реалістичній п'єсі він різко порушує загальний стиль і розбиває попередній настрій. Таких стилістичних дисонансів у п'єсах Г. Хоткевича досить багато. Дуже рідко витримана в нього і архітектоника п'єс. Г. Хоткевич, як і В. Винниченко, надто темпераментний драматург: він захоплюється діалогом, або діалектичним процесом і це погано відбивається на будові п'єси, приводить до гіпертрофії окремих сцен і актів. Таким гіпертрофізмом відзначається: 1-й акт „Лихоліття“, 2-й акт „Рогніди“ (сватання), діалог головних персонажів у п'єсі „Вони“ і багато інших п'єс. До негативних рис Г. Хоткевича треба вчислити також і зайвий натуралізм його мови („Лихоліття“, „Щастя“ і інш.) та любов до ефектів, коли вона виявляється в грубих формах. Наприклад, в п'єсі „Рогнідь“, князь Володимир на очах публіки готується гвалтувати Рогнідь; в інших п'єсах автор, щоб дати певний ефект, кидається до мелодраматичних засобів. Це негативний пережиток доби М. Кропивницького — М. Старицького. Не вважаючи на ці вади, більшість п'єс Г. Хоткевича дають цікавий матеріал режисерам і акторам і тільки інертністю можна пояснити той факт, що ці п'єси до цього часу не бачили раппи.

Далі, серед українських драматургів на початку 20-го ст. відзначається літературним хистом і розумінням театрального мистецтва Л. Старицька-Черняхівська (народилася 1868 р.). Вона написала коло дванадцяти п'єс. Серед цих п'єс „Гетьман Дорошенко“ в свій час був досить популярний в наших театральних колах. Коли кинути загальний погляд на драматичну творчість Л. Старицької-Черняхів-

ської, то перш за все помічається відсутність яскравої індивідуальності, що дає можливість по самому сюжету, або навіть по якій небудь подробиці відрізнити даного автора від кожного іншого. Але цей брак індивідуальності в п'єсах Л. Старицької-Черняхівської з успіхом надолужується широкою освітою, літературним досвідом і розумінням особливих вимог театрального мистецтва (передреволюційного,) чого так бракує українським драматургам нового часу. З відомих нам п'єс Л. Старицької-Черняхівської, крім „Гетьмана Дорошенка“ мусять бути занотовані: „Апій Клавдій“ (на 5 актів), „Крила“ (на 4 акти), „Милость Божа“ (на 3 акти), „Останній сніп“ (одноактовий етюд) „Розбійник Кармелюк“ (на 5 актів).

„Гетьман Дорошенко“ (на 5 актів), як з літературного, так і з театрального боку, є одна з найкращих історичних п'єс в українському репертуарі. Ми не можемо нічого казати про портретність ц. т. історичну подібність, як П. Дорошенка, так і інших історичних персонажів п'єси: мистецька вартість історичних творів від цього мало залежить. Для нас досить того, що всім образам дано мистецьку виразність та індивідуальність, а цілій п'єсі певний колорит. Авторка досягає цього іноді яким-небудь одним характерним зачерком; наприклад, 1-й акт кінчається тужливим покриком баби: „Пшениченька моя і знов пропала!“ Як чудово відбивається в цих бабиних словах побутовий трагізм доби П. Дорошенка! Лейг-мотив п'єси — боротьба П. Дорошенка за українську державність — теж зазначено з відповідною виразністю, хоч і з різним напруженням на протязі всіх п'яти актів. З найбільшою ж силою цей мотив і персональний трагізм П. Дорошенка, як „національного героя“ виявлено в 1-ій картині 4-го акту, в сценах з українськими бранцями і турецьким посланцем.

Бувши цілком театральним, „Гетьман Дорошенко“ не позбавлений і серйозних дефектів: в деяких місцях дуже розтягується діалог (наприклад, у 2-му акті — Дорошенка і Мазепи — або в 5-му — Дорошенка і Янка), — часом помічається риторика і декламація, наприклад, в діловій розмові з Мазепою, коли вирішується дуже важний політичний крок, „високий стиль“ П. Дорошенка —

Я знов стою, мов вибитий із криці
горить душа і віра виростає і т. д.

робить погане вражіння. І це повторюється в багатьох місцях п'єси. В деяких діалогах і монологів дуже чувається старий український мелодраматизм, особливо в 2-му і 3-му актах (Прися і Галя, монолог П. Дорошенка й інш.). Містичний образ Матери-України, в 5-му акті, досить кінематографічний. Дуже важним дефектом п'єси, на наш погляд, є також відсутність народніх мас, що за них і з ними бореться П. Дорошенко. Масових сцен 4-го акту мало для того, щоб заповнити цю галявину. А без народніх сцен історія в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської виходить надто персонально або, як то кажуть, анекдотично.

Поруч „Гетьмана Дорошенка“ треба поставити історичну комедію Л. Старицької-Черняхівської „Милость Божа“. Це одна з найбільш оригінальних і цікавих п'єс в українському репертуарі. На фоні

побуту студентів Київсько-Могилянського Колегіума (р. 1728-го) та інтриги кохання реставрується давня історична трагедія Т. Трофимовича (а може когось іншого), що дала назву і п'єсі Л. Старицької-Черняхівської, про визволення України гетьманом Б. Хмельницьким від польського поневолення. Цю трагедію, з трьома інтермедіями, виставляють студенти, з zachovanniam всіх характерних подробиць театрального мистецтва того часу, і в цьому полягає головний інтерес п'єси Л. Старицької-Черняхівської. В цій п'єсі в найбільшій мірі виявляється театральний досвід і хист авторки: історія в історичному оздобленні, театральний патос і гумор на театральному фоні — це надзвичайно цікавий задум і виконано його дотепно.

До кращих п'єс Л. Старицької-Черняхівської належить також історично-побутовий етюд „Останній сніп“, написаний в неореалістичних тонах. Тут єсть три символічних образи: козак-лицар, Андрій Нещадима, його син — ренегат, Семен Нещадима, і донька Семенова, Ганнуся — символ української народної пісні та народного духу. Старий Нещадима довідується, що син його допоміг генералові Текелі обложити Січ, і на цьому ґрунті збудовано драматизм п'єски. Коли відкинути мелодраматизм монологів і деяких сцен, а також шаблонність деяких персонажів (старий Нещадима), то етюд можна вчислити до п'єс цілком досконалих в літературному і театральному відношенні. Менш цікаві п'єси Л. Старицької-Черняхівської „Аппій Клавдій“ — з античного життя, — „Крила“ — з життя інтелігентського. В останній п'єсі авторка демонструвала свою нездатність до мистецької творчості на філософично-психологічному ґрунті: як постановка питання (про шлюб), так і інтерпретація його відзначаються трафаретністю сальонових романів, і в наш час ця п'єса нічим і нікого не може цікавити.

Остання п'єса Л. Старицької-Черняхівської „Розбійник Кармелюк“ написана за тою ж самою драматургічною методою, що й „Гетьман Дорошенко“. Тільки тут менше патосу і виразніш виступають соціальні моменти. Крім того, „Розбійник Кармелюк“ написано прозою і він дальший от класицизму й ближчий до реалізму.

7. П'ЄСИ С. ЧЕРКАСЕНКА ТА С. ВАСИЛЬЧЕНКА — ІНШІ ДРАМАТУРГИ

Одного часу — саме перед революцією 1917 р. — був дуже популярний, як поет і драматург, С. Черкасенко (народився 1876 р.). Його п'єси з великим успіхом ішли в театрі М. Садовського і в театрах провінціальних, виходили в окремих виданнях і з похвалою були рецензовані в українських газетах та журналах. Але після 1917 р. жадний з передових українських театрів не заводив п'єс С. Черкасенка у свій репертуар. Sic transit gloria mundi! І це є об'єктивним показником того, як за короткий революційний період піднявся рівень нашого театрального мистецтва. Популярність С. Черкасенка будувалася на літературних і театральних ефектах, часом мистецьких, часом антимистецьких, але в кожному разі зовнішніх, надуманих, шаблонних. А крім цих ефектів, в п'єсах його лишається бідний, іноді позичений зміст і вони зовсім втрачають будь-який інтерес.

С. Черкасенко написав досить багато п'єс і декілька інсценізацій: „В старім гнізді“, „Жарт життя“, „Хуртовина“, „Казка старого млина“, „Про що тирса шелестіла“, „Страшна помста“ (за М. Гоголем), „Чорна Рада“ (за П. Кулішем) і ще декілька великих п'єс та одноактових етюдів і шаржів: „Жах“, „Повинен“ і інш. Найпопулярніші були його п'єси: „Казка старого млина“ (на 4 акти) і „Про що тирса шелестіла“ (на 5 актів), що й нині з успіхом ідуть в провінційних театрах. В цих же п'єсах найяскравіше відбилися і мистецькі чи антимистецькі засоби С. Черкасенка.

В „Казці старого млина“ змальовано індустріялізацію первісного краю, з представником її інженером Г. Вагнером. Це культур-трегерство відбувається в капіталістичних формах і тому несе з собою велику деморалізацію, а жертвою її є старий млин з його мешканцями—дідом, Мар'яною та німим чабаном Юрком. Так розвоєм культури руйнується казка первісного життя, перевитого чарами мітичної краси. Але автор не захотів бути романтиком і філософом а la Ж. Ж. Руссо і додав до своїх персонажів ще двох (Подоріжний та Сусанна), що репрезентують його соціалістично-демократичний світогляд і настирливо лізуть в інтригу п'єси та інтерпретують замір автора. Коли вірити цим персонажам, то нема чого журитися над загином казки старого млина: вона відродиться, але не для капіталістів та їхніх агентів, а для робітників. Але яким чином і в яких формах? Чи заперечується нею індустріяльна культура з її інженерами, чи ні? Це питання лишається нерозв'язане і зводить ні на що ідеологію п'єси. Ще гірше виходить з мистецьким виявленням думок автора: реалізм п'єси неможливим способом переплутано з символізмом, що на кожному кроці пояснюється автором з надзвичайним педантизмом; наприклад, коли в 1-му акті з'являється Мар'яна і жартує з водяником, то інженер та землемір висловлюють про неї різні догади, а Подоріжний раз-у-раз каже, що то—казка і чорним по білому з'ясовує, що воно і до чого. Ще й надто, часом символічні персонажі і самі себе інтерпретують; в 2-му акті Мар'яна каже:

Я тільки — казка.
А всяка казка нам надокучає,
коли не раз, не два її ти чуєш і т. д.

Такими поясненнями насичена вся п'єса: жадний персонаж не говорить в ній від себе самого, а тільки від С. Черкасенка, і в діалогах, і в монологів. Мотор п'єси не в персонажах її, не в їх характерах, а в намірах самого автора. Між реальним життям і твором С. Черкасенка завжди стоїть література і кожний твір його — не безпосередній результат творчих виявлень природи, а — так би мовити — літературного походження. І тому, коли читаєш „Казку старого млина“, то мимоволі пригадується і „Затоплений Дзвін“ Г. Гавітмана, і „Зачароване коло“ Л. Риделя, і „Лісова пісня“ Л. Українки. Що до ефектів, то в цій п'єсі їх також багато, як і в інших п'єсах С. Черкасенка: тут і виходи через вікно (Юрко сам і з Мар'яною), і постріл, і неприємність, і пожежа, і „сім смертей разом“. Певна річ, що це — театральність, але нині вона не годиться навіть провінційному українському театрові.

Такою ж ідеологічною неспроможністю і мистецькою вульгарністю та несамобутністю відзначається і п'єса „Про що тирса шелестіла“. В передмові до неї автор попереджає читачів, що це „лев, а не собака“, ц. т., що на твір цей треба дивитися, як на символічний („живі символи“), а не історичний. Таким попередженням автор дуже зобов'язує себе: символічний твір багато вимагає і з ідеологічного і з мистецького боку, і не виносить жадних аксесуарів, коли вони нічого не символізують. Як попередив сам автор, в цій п'єсі мусить виявлятися боротьба в людині двох початків: природи й духу. Ця боротьба відбувається в душі кошового Івана Сірка, а кожний з контрастивних початків його душі символізується окремим образом — Оксани (натура) і Килина (дух). На такій схемі побудовано п'єсу, а кінчається вона тим, що Сірко застрелив Оксану і сам помер, бо не міг жити одною частиною душі. Погодимосся, що автор показав „боротьбу в людині двох початків“ і сумний кінець її. А далі що? Невже в цьому весь ідейний зміст п'єси? Тоді навіщо було і город городити: аксіома не доведена. Але автор і сам собі суперечить: Сірко губить людей не з дикунських інстинктів, а в боротьбі за певний ідеал, і колізія двох початків відбувається в його душі цілком вигадано, не натурально. Так само і Оксана та Килина символізують не те, що каже автор і до боротьби двох початків нікого не приводять. С. Черкасенко зовсім не засвоїв методу символістів і кожен з образів його не символ, а тільки алегорія якої-небудь риси в характері людини. Мистецькі засоби в цій п'єсі цілком мелодраматичні — постріл за пострілом, монолог над трупом, син-зрадник, дівчина-козак, і непритомність, і багато смертей, і безліч інших ефектів з освітленням, з музикою і всякими засобами. Як жаль, що таке велике почуття театральності виявляється в тих примітивних мелодраматичних формах, які український театр залишив за порогом 20-го ст.

Написав декілька п'єс і талановитий сучасний новеліст С. Васильченко (народився 1888 року): „Недоросток“ (народня гумореска на 4 акти), „Не співайте, півні, не вменшайте ночі“ (в 3 картинах) і кілька одноактових етюдів — „На перші гулі“, „Зіля Королевич“ і інш. Крім зазначених п'єс, йому належить ще історичний етюд „Кармелюк“ і кілька дитячих п'єс. Продукція, як бачимо, зовсім невелика і припадає, головним чином, на період передреволюційний. Деякі з його п'єс були на кону (в театрі М. Садовського), а етюд „На перші гулі“ мав навіть великий успіх. Нині п'єси С. Васильченка, якщо виставляються, то хіба тільки на сільських театрах.

В названих п'єсах С. Васильченко — типовий просвітянський драматург. Зміст його п'єс — сільський, передреволюційний побут, ц. т. тематично він близький до кращих п'єс І. Тобілевича. Тільки С. Васильченко виводить на кін сільський побут не в його соціальних тенденціях та суперечностях, як це робив І. Тобілевич, а в його гумористичних та ліричних моментах. Наприклад, „Недоросток“ — найбільша з драматичних композицій С. Васильченка. В сюжетній основі цієї п'єси лежить народня гумореска про те, як дужа жінка приборкала дурковатого та розбещеного чоловіка, прив'язавши його до дуба, в лісі, на цілих три доби. Опріч родинних колізій, читач в цій п'єсі нічого не побачить. Або „На перші гулі“: молода дівчина

проситься на вулицю, коханий парубок допомагає їй, а батьки не пускають. От весь зміст п'єски. Колиж часом і продзвенить у п'єсах С. Васильченка соціальний мотив (як, наприклад, в етюді „В холодку“), то лише мимохідь, невиразно.

Не насичений соціальним змістом, побут у С. Васильченка бідний також і на драматизм. Мабуть, між цими моментами є певна залежність: раз автор не бачить в побуті соціальних суперечностей і боротьби різних суспільних шарів, значить в колі його творчих обсервацій немає найдраматичніших моментів.

З боку драматичної техніки С. Васильченко — лише талановитий дилетант. В своїх драматичних творах він лишається новелістом, бо діялог сам від себе ще не робить повість або новелю театральною п'єсою. Відсутність суто-драматичних засобів найдужче відчувається в більших композиціях С. Васильченка — „Недоросток“, „Не співайте, півні“. В цих п'єсах немає ні драматичних чи комедійних колізій, ні дієвих центрів, ні театального руху, нічого того, на чому мусить будуватися драматичний твір. В „Не співайте півні“, наприклад, протягом усіх трьох актів точаться балачки, перемішані з піснями, без жаднісінького руху. А в п'єсі „Недоросток“ драматургійна безпорадність автора виявляється ще з більшою силою. Сюжетом це — комедія, навіть шарж, ц. - т. така річ, що вимагає прискореного темпу в розгортанні подій. А що робить наш автор? Він протягом цілого акту (2-го) лише виражає в дорогу недоростка з жінкою. Ніщо цій подорожі не заважає — затримують її виключно хатні розмови. Автор, очевидно, думає, що коли персонажам є про що говорити в п'єсі, то акторам буде що робити в театрі. Це — звичайна помилка драматургів, що мало знаються на театральних справах.

В більшій мірі відповідають театральним вимогам одноактові п'єси С. Васильченка, особливо — „На перші гулі“: це одна з найкращих одноактівок в нашому побутовому репертуарі. Тут автор „формою нищить матерію“ (за Ф. Шіллером) і глядач або читач лише *post factum* може подумати: як то можна захоплюватися такими дурничками? За винятком „На перші гулі“, п'єси С. Васильченка навряд чи знайдуть собі глядача в наш час: і змістом і технікою вони далекі від сучасности. Проте, наша сучасна побутова драматургія може дечого навчитися з цих п'єс. Перш за все — мова: така напрочуд чиста, запашна та соковита мова зустрічається дуже рідко. З побутових драматургів українських, мабуть, один С. Васильченко володіє цим секретом: досягати театральних ефектів (комічних) засобами української мови, а не малоросійського жаргону, як це робили його попередники (особливо М. Кропивницький) і нині роблять В. Винниченко, М. Куліш і інші.

Потім у С. Васильченка є один цікавий засіб, з якого він завжди користується в своїх п'єсах з більшим чи меншим успіхом: це — другий план. Правда, засіб цей — неоригінальний по суті: він — од А. Чехова і інших авторів „настроевих драм“. Але в п'єсах С. Васильченка цей другий план завжди набуває музичного характеру, з яскравим українським колоритом. І подивіться, як життя цього другого плану гармонійно зливається з життям персонажів, наприклад, в етюді „На перші гулі“. Це — дуже цікавий і тонкий театральний прийом. На жаль, С. Васильченко іноді надто захоплюється цим прийомом

і тоді в нього другий план робиться цікавіший за перший і замір провалюється, як це сталося з „Не співайте півні“.

Відсутність руху в п'єсах С. Васильченка іноді надолужується такими компонентами, як ритмічний діалог, народне прислів'я, анекдот, танець то-що. Це — засоби нашого романтично-побутового театру, і С. Васильченко часом добре користується ними. Дуже важливим компонентом є в нього також музична емоційність персонажів — цим компонентом вирітовується, наприклад, така мила п'єска, як „Зіля Королевич“.

Вже й цього досить, щоб показати, чого можна повчитися у С. Васильченка нашим молодим драматургам, що підходять до сільського побуту виключно з революційною риторикою.

Такий є С. Васильченко в п'єсах, виданих до цього часу. Будемо сподіватися, що ці п'єси — пройдений етап і далі наш талановитий автор виступить не як драматург-дилетант, а як драматург-майстер. — Може цим саме й пояснюється його довге мовчання?

Зазначеними авторами, більш чи менш, вичерпується українська драматична творчість (в межах УСРР) на протязі 1900 — 1917 р. Але в ці роки український театр переходив на новий репертуар і цьому допомагала не тільки наша оригінальна драматична продукція, що змістом і формою піднімалася на загально-європейський рівень, але й українізація світового репертуару, ц. т. переклад на українську мову найкращих п'єс чужоземних авторів. Це завдання і було і є нині дуже велике і поважне; його розуміли діячі нашого театру і ми вже відзначили переклади Б. Грінченка, І. Франка, В. Самійленка і Г. Хоткевича, коли писали про цих авторів. Крім них, багато перекладів належить Н. Грінченківні, М. Грушевській, М. Загірній і інш. літератам, що дали нашому театрові п'єси Г. Ібсена, Г. Зудермана, М. Метерлінка, А. Шніцлера і багатьох інших європейських драматургів нового часу, — досить багато дав перекладів, драматичних переробок та лібрето актор М. Садовський і, між іншим, лібрето для опери М. Лисенка „Енеїда“ (за Котляревським), що мала великий успіх в його театрі.

В попередньому репертуарному огляді не занотовано авторів, що стоять по цей бік літератури, коли не цілком, то хоч в окремих випадках. До таких авторів належить: Г. Ващенко („Сліпий“ на 5 актів), Г. Грицинський („Брат на брата“ на 5 актів), А. Кащенко („Зоря нового життя“ на 4 акти), Ф. Костенко („Батраки“ на 4 акти), Г. Коваленко („Зрада“ на 3 акти), Г. Левченко („Смерть“ на 2 акти і інш.), В. Мова-Лиманський („Старе гніздо і молоді птахи“ на 5 актів — пристосована до сцени Г. Хоткевичем і інш. авторами), В. Товстонас („Вічна пісня“ на 3 акти) і, може, ще декілька драматургів. А за ними, вже цілком по той бік літератури, починається довгий ряд лубкових театральних письменників — А. Володський, Т. Колесниченко, А. Суходольський і т. д. і т. д. Популярність цих авторів часом була дуже велика, але вона не виходить за межі українського міщанства. Дослідник українського театального мистецтва може зупинитися на них тільки для того, щоби з'ясувати те негативне явище, що називається „гаркун-задунайщиною“.