

Н. ГЕРКЕН-РУСОВА  
ГЕРОЇЧНИЙ ТЕАТР.



**Н. ГЕРКЕН-РУСОВА**  
(N. Guerquin—Roussov)

# **ГЕРОЇЧНИЙ ТЕАТР**

(Théâtre Heroique)

Дві естетики, два світовідчуття,  
дві краси.

Д. Донцов (Наша доба  
і література).



Канадсько-Український Бібліотечний Центр  
Канадсько-Український Бібліотечний Центр

**НАКЛАДОМ УКРАЇНСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ**

**ЛОНДОН**

**1957**

**Обкладинка роботи**  
**Н. Геркен-Русової**

**Друге виправлене видання**

**З друкарні Української Видавничої Співки в Лондоні**

---

**Printed by Ukrainian Publishers Ltd., 237 Liverpool Rd., London, N. 1.**

**Професорові Д. В. Антоновичеві, дяді  
й другові, в знак глибокої пошани  
присвячує**

**АВТОРКА**

## ВСТУПНЕ СЛОВО

Праця Н. Геркен-Русової своїм змістом виходить поза рамки теми, яку в першій лінії трактує.

Вона присвячена не лише театрові, не лише героїчному театрові, але й його «ролі й місці» в нації.

Моттом до книжки могли б служити цитовані в ній, звернені до Мельпомени, слова П. Куліша: «народний дух з занепаду підняти».

З занепаду XIX віку, коли українська демократія пишалася, що ми — мовляв Драгоманов — стали «плебейською нацією».

Відродити у нас мистецтво провідної верстви з гаслом *pro patria*, зробити з нього одну зі зброй, яка б знищила «плебейську» душу й надхнула стародавньо-новим героїчним духом еліту нації, її «думку, творчість, психіку і чин» — така, на мою думку, основна ідея книжки.

«Великість мистця, — читаємо в *Wille zur Macht* Ніцше, — треба міряти не «гарними почуваннями», які він порушує..., але тим, у яким ступені він наближається до великого стилю». Таким має бути й мистецтво героїчного театру. Такою має бути наша література. Такою має бути наша національна ідеологія, яку від 1922 року боронить ЛНВ-к і Вістник.

Ось чому і праця Авторки з'явилася в нашій журналі. Ось чому в його виданні з'являється окремою книжкою.

Дм. Донцов

Львів, 18 червня 1939.

## ПЕРЕДМОВА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ

Перше видання книжки Геркен-Русової, співробітнички львівського «Вістника», вийшло з друку за кілька тижнів перед вибухом польсько-німецької війни. Отож, книжка не могла належно поширитися. Тепер читачі, бодай на вигнанні, мають нагоду познайомитися з працею, такою ж актуальною нині, як і тоді.

Театр грав велику роль в українськiм культурно-політичнiм житті, особливо до ХІХ віку, до занепаду держави. Разом з державою, занепадає й театр, особливо в нашу добу «прогресу», себто машинізації життя й вульгаризації культури. Його виховуюча, ушляхетнююча роль падає, його метою стає розрада, забава. Засада — формувати високі ідеали душі уступає місце засаді — «мистецтво для мистецтва». Замість богів, святих, героїв, з'явилися на сцені найперше звичайні люди, покривджені долею, потім — виродки, злочинці, повії, гангстери або здегенеровані інтелігентські »Schöngelst«-и з буденними насолодами чи халепами їх особистого життя.

Поминаючи кілька виїмкових постатей авторів та артистів, як Старицький, Садовський, Старицька-Черняхівська, Заньковецька, єдина Леся Українка, наш театр кінця ХІХ і початку ХХ віку жив під гаслом убогої селянської побутовщини, проблематики неврастенічної інтелігенції (Л. Пахаревський, О. Олесь, С. Черкасенко) або розпоясаного сексуалізму (Винниченко).

Ще нижче впав театр, коли Україна опинилася під чоботом большевицької Москви. Цей театр, український лише мовою, став у московських руках зброєю для ідейного формування касты яничарів на Україні, так само, зрештою, як і «українська» література й кіно (М. Куліш, О. Корнійчук, Тичина, Рильський, Довженко). Комуністично-російський і антиукраїнський репертуар того «рідномовного» театру намагаються на еміграції (Шерех, »Прометей«) показати як репертуар українського театру, а його акторів — як борців за український театр. Ці намагання, очевидно, не в силі закрити прикрої й трагічної правди.

Праця пані Геркен-Русової є пристрасним закликem здвинути театральне мистецтво наше на зовсім інших ідейних підвалинах, нав'язуючи до блискучих театральних традицій українського минулого.

Театр високого стилю, театр провідної верстви нації, не для дешевої розваги чи для деморалізації публіки, а для формування героїчного духу, в службі нації й високим ідеям, театр як «меч духовний», як зброя в боротьбі за волю проти чужинецького панування і проти всього, що спідлює, деморалізує або розніжнює душу нації й людини, гасить її дух, — такі основні ідеї «Героїчного театру». Ідеї — співзвучні з ідеями, які поширював у політиці, в літературі та в мистецтві і львівський «Вістник», ще видав ту працю.

Своїми думками «Героїчний театр» дуже нагадує мистецькі ідеї Т. Шевченка, який жорстоко картав «нудку солодкавість і м'якість» стилю в театрі, ненавидів «ярмарковий», «лубочний», «мужикуватий» стиль мистецтва «товпи», маси, протиставляючи йому стиль вищого мистецтва, «вогненний», «благородний»; твердячи, що релігія у давніх і в нових народів все була джерелом і підоймою мистецтва; відкидаючи «балаганну дрян» юрби (хоч би і столичної), протиставляючи їй героїку минувшини своєї землі.

Присвячена театрові і його завданню, книжка пані Н. Г.-Русової охоплює ширші обрії: це пропаганда повороту від підлого духу і стилю голотського, антигероїчного, вузько-матеріалістичного й гедоністичного сучасного віку «прогресу», віку «малої людини», до традицій нації з блискучим минулим і великим майбутнім, нації аскетів і борців за свою велику Правду.

Робити це важно саме тепер, коли з невсипущим завзяттям намагається Москва обернути Україну — політично і культурно — в гелотську «Хохландію», яка в своїх прагненнях і почуваннях не сміє піднятися над рівень народу плебеїв. Цікаво, що по першій окупації Західніх Земель України московське радіо з Овідіополя проголосило «Героїчний театр» за шкідливий для себе якраз за пропаганду нової зброї, духу героїки серед завоюваного Москвою народу.

Ті самі ідеї обстоювала Авторка і в інших своїх писаннях, в розкиданих по пресі новелях, або в «Шевченко у Репніних», «Свято моря» чи в «Influence de l'Esprit occidental dans le Théâtre Ukrainien» (These de Maitrise), ст. VI + 90, Montreal, 1953.

Яскравий, певний себе стиль книжки, міцність конструкції, різне формулювання тез, ясність думки і читаність Авторки надають книжці тим більшої пробоєвої ваги в наш хитливо-скептичний, двоєдушний час.

На вигнанні, червень 1956.

Д. Донцов

## I. ІДЕЯ ГЕРОЇЧНОГО ТЕАТРУ

»Ars militans« — войовниче мистецтво з гаслом »Ars arma pro patria«, я висуваю в ділянці спектакулярного мистецтва у формі героїчного театру. Це — театр патріотичного, політичного, історичного і духового змісту й стилю, як антитеза театру народнього комосу чи мелодрами етнографічного й побутового стилю; як протилежність театру »міщанської драми«, присвяченого питанням буденного життя з його »проблемами«, »емоціями«, з усією його гамою »душевних переживань« і »психічних настроїв«.

Ці проблеми побутового і »соціально-сексуального« характеру, як і проблеми психічного емоціонального жанру, — складаються на зміст т. зв. »людяного мистецтва« (art humain); мистецтва, що його протегує й завзято здійснює у житті »світова демократія«, більш або менш вдало маскуючи перед загалом свої ганебні тенденції: ступнево розкласти всі національно-моральні й культурні гідності духа на славу якоїсь інтернаціональної спільноти, »загальнолюдського добра« чи душевного »всесвітнянського єднання«.

Ця »мистецька праця« людяного мистецтва, що після війни аж досі здійснює свої тенденції на сценах і, особливо, на екранах країн, де панує »велика світова демократія« з її ідеями і мораллю, — найяскравіше виявляє себе у французьким і американським театрі й кіні. З одного боку, є це т. зв. »діловий фільм« (для гешефту), що не має нічого спільного зі справжнім мистецтвом, будучи лише продукцією, фабрикатом для масового вжитку. Незмінні теми тих фільмів, це вславлення не »героїки« (жадоби перемоги ідеї, безкорисної слави, чести чи духового служіння ідеалам), а авантюри (вияви жадоби перемоги власної користи, чинів на честь особистих пристрастей). Ці якості (матеріялістичних інтересів) завжди



лежать у суті авантюриництва, в протилежність іншим якостям — шляхетності й ідеалізму, які є основою всякого героїчного вчинку і мистецтва. Постійне звеличання в американським кіноматографі (за рідкими виїмками) »гангстерства«, авантюриництва, »детективов«, героїв інтернаціонального шпигунства разом з чулими, сентиментальними сценами, — характеристичне для американських фільмів. Провідна ідея, що керує їх акцією, є інтерес продукції, під покришкою »глибоколюдяного, вселюдського мистецтва«, яким задурюють невибагливого глядача, впливаючи на його найпримітивніші емоції.

До цієї »безморальної« тематики додається ще інша: — »жанр« солодкавої сентиментальності, людської »душевності« з усією гамою звичайних людських емоцій у безглуздох, переважно, історійках (так званих »акціях моральних сценаріїв«), де місце »духової моралі« заступають підозрілі »психологічні сентенції«.

Це ті форми, в яких і в театрі, і в кіні виявляє свої тенденції так зване »людяне мистецтво«, *art humain*, яке в цей спосіб перемінюється в *ars vulgaris*, у мистецтво юрби, — плебсу. Бо відома річ, що плебс усіх країн однаково воліє від активної героїки — пасивну »гуманність«, у яких формах вона себе не виявляла б. На цю тему є цікава думка Стендаля: описуючи один з мілянських театрів своєї доби (тоді був це театр героїчно-клясичного стилю) і його різнорідну масу глядачів, він зазначає, що в ньому не було лише плебсу, а пояснює це тим, що »плебс не любить героїчного видовища, бо — не має нічого спільного з ним по духу«.

Це »людяне«, і разом »людське«, мистецтво, мистецтво »для душі«, а не »для духу«, можна оглядати на переважуючій більшості екранів нашої доби. Таким же по суті є воно й на сценах нашого часу, і найяскравіше (за невеликими виїмками) презентує себе театром сучасної Франції, який уперто і тенденційно глорифікує різні форми морального й психічного збочення у стилі, дуже близьким до московського мистецького жанру з тим його розпусним стилем, що донедавна там панував, заражуючи своєю »модою« й Захід.

Резюмуючи сказане, я окреслюю це інтернаціональне, »людяне« мистецтво (*l'art humain*), як мистецтво упад-

ку, декадентське, аморальне, апатріотичне, анаціональне і розкладове; як мистецтво, тематикою якого завжди є або життєва буденщина, або авантюра, основана на матеріальнім інтересі, а не на події, що має в основі високу ідею; як мистецтво, мораллю якого не є культ слави, чести, правди, лише сентенції в дусі матеріалістичної користи, все одно чи при цім перемагає »зло«, чи »добро«.

Тенденціями цього »всесвітнянського« мистецтва є завше, більш або менш замаскована, гльорифікація руїнницьких чинників, як то: апотеоза зрадництва політичного чи адультерного, знищення національного чи релігійного почуття, пропаганда шантажу й підступу. Мета того мистецтва — це нищити духове життя і його світ, підносячи над ним інтерес матеріалістичного життєвого характеру, незмінний тріумф »інтересу« над ідеалом, матеріалізму над духовістю. Не перемога ідеї чи саможертва для ідеї, лише »happy end« (щасливий кінець), здобутий часто не дуже то моральними засобами; перемога ідеї »власного вигідництва«.

З другого боку, упадаючі епохи завше висувають гасло »мистецтво — для мистецтва« (*l'art pour l'art*), себто мистецтва без внутрішнього змісту, — мистецтва »настрєвої естетики« — не духового змісту й ідейности. Цей рід мистецтва висував головню естетичну емоцію переживання, себто знову таки діяв на душу, викликаючи приємні чи неприємні зворушення, але не збуджуючи думки, не даючи образу і змісту якогось високого ідеалу. Це мистецтво не проводило ніякої тенденції, ні позитивної, ні негативної, тікаючи, ховаючись від дійсного життя у світ естетичних шукань і настроїв. У нашу епоху, повну буревійних поривів, а особливо для нас, перед якими лежить висока національна і державно творча мета, — гасло »мистецтво для мистецтва« є цілком несвоечасне, а з уваги на те, що це мистецтво звертається до психіки і до емоцій, а не до духу, є воно й шкідливе.

Як противагу цим мистецтвам — »людяному« (шкідливої тенденції), як і »мистецтву для мистецтва« (атенденційному), які активно чи пасивно нищать вищі цінності ідеї, моралі, психіки й духа, нищать духові ідеологічні змагання, заступаючи їх ефектами психічних, а іноді й фізіологічних зворушень, заміняючи, отже, про я-

ви духу — душевними переживаннями, — як протизагальному їм я висуваю в мистецтві взагалі, а в ділянці спектакулярного мистецтва зокрема — мистецтво надлюдське (l'art surhumain), героїчне мистецтво, як одну з форм войовничого мистецтва взагалі.

Роблячи з героїчного мистецтва антитезу «людяного» і «мистецтва для мистецтва» (як психологічних, а не ідеологічних по суті), постараюся з'ясувати, в чім, властиво, полягає героїчне мистецтво.

Воно належить до царини духа, до вищих сфер, до генія нашої нації, до області «богів і героїв» й до відповідних їм «надлюдських» подій, думок, чинів, творчості, слів, образів і постатей.

З прадавніх часів існував (як існує й досі) поділ на «людське» і «героїчне», як і поділ на «люд» і «героїв». Завжди існували: люди-загал з їх звичайним укладом життя, маленькими переживаннями, обмеженими думками — з одного боку, і герої-генії — з другого боку. Завжди «герої» відрізнялися від «людей» і психічно, і духово; звідси й загальна традиція в мистецтві — ідеалізувати героїв у їх зовнішнім фізичним вигляді. Завше герої мали свій уклад життя, свої ідеї, ідеали, свої змагання, свою психіку, ментальність, свої діла й слова, свої чесноти, мудрість і творчість, свій сенс, обличчя і свою правду.

Отже, й героїчне мистецтво, мистецтво героїв і героїки, очевидно, має виявляти це, як і давати надхнення до героїзму і до його чинних проявів. Тому героїчне мистецтво, в царині спектакулярної акції, повинно бути носієм, виявом і джерелом творчості героїчного духа, себто творчості, в основі якої лежатимуть високі ідеї, ідеали, чесноти й мораль духа. Ці духові цінності треба здійснювати в образах і візіях мистецтва високого стилю, форми й змісту, в лініях традиції і спиритуалізму.

Тематикою цього мистецтва буде духовість, культ Бога, вітчизни, героїзму, слави, чести і мудрости. Його чеснотами має бути добро, шляхетність, духовий аристократизм і розум. Його тенденцією — культ віри, патріотизму, державности. Його традицією — вславлення Бога, святих і героїв, високих чинів і подій, явлен-

ня не «буденного життя», а «героїчного подвигу», перемоги «шпади духа».

Це мистецтво має відрізнятись високою духовою внутрішньою потенцією, мудрістю й глибокою суттєвістю, як і досконалістю форми. Героїчне мистецтво має бути мистецтвом духа нації в протилежність «людяному» і «людському», що є виявом мистецтва душі народу. Слід відразу зазначити, що не йде тут про поборювання т. зв. народного мистецтва в його фолклорних формах, яке виявляє великий скарб душі нашого народу й якого цінність я розглядаю в іншій місці. Мова йде лише про те, що героїчне мистецтво, виявляючи дух нації, завжди займатиме перший плян у державнотворчій праці, відсуваючи «людяне», душевне, психологічне мистецтво — на другий плян. Так завжди було з нашими двома формами мистецтва, так, певно, й буде.

Серед заповітів античного світу, з джерела культури якого бере початки й наша культура (зв'язана з середземноморською, як мистецькою, так і державноімперською культурою) — лишився постулат-ідея, що «діоністичне мистецьке служення, у формі звеличування Марса, Мінерви й Аполлона», є найвищою формою «служення Мельпомені»; та що це «служення» є «значно вища дія», ніж «славлення Венери, Вакха й Ероса вакхічною мовою й дією комедії».

Античний світ одрізняє у мистецтві взагалі два типи, дві форми, два аспекти бога Аполлона, що є одночасно і богом сонця, і богом мистецтва, патроном муз і мистців. Два аспекти, дві постаті Аполлона символізують дві різні, протилежні собі, мистецькі концепції, які стоять у стислій залежності від епох, які вони інспірують і відбивають. Епохам державного занепаду, здебільша, питоме мистецтво, яке символізує Аполлон Кіфаред (Солодкоспівний Аполлон) — постать, оповита в довгі й м'які, майже жіночі шати, з головою уквітчаною вінцем з рож і лаврів, з мрійливим виразом обличчя, з довгими пальцями тонких рук, що ніжно торкають струни Кіфари або солодкоспівної ліри. Ця постать Аполлона Кіфареда найліпше символізує ніжно-сумне, мрійливе і настроеве мистецтво, те естетичне мистецтво, що впливає на наші душевні переживання, але не ділає на наш дух,

не в силі його збудити, піднести й надхнути великими ідеями й вчинками.

Цій постаті, головню в часи героїчних епох, протиставляється інша постать того самого бога — Аполлона Мілітанса, войовника. Ця остання постать Аполлона виявляється в образі прекрасного юнака, в суворім і простім вигляді якого відчувається краса, сила, стриманий внутрішній динамізм і гордий порив уперед, до боротьби і перемоги. Ця постать, здебільшого, показує Аполлона з луком у руці і сагайдаком з стрілами при боці, з кучерями, завитими у природний шолом, з гнівним і грізним виразом обличчя або з усмішкою переможця.

Ці дві постаті — Аполлона Кіфареда і Аполлона Войовника, прекрасно символізують два роди мистецтва: лірично-емоціональне та ідеологічне-героїчне. Вже в античному світі панувала думка, що формам героїчного мистецтва належить вище і славіше місце, ніж мистецтву комедійному звичайних людських пристрастей. Як свідчить більшість істориків античного театру, трагічно-героїчне мистецтво почалося з Діоністичних ритуальних свят і містеріальних некрополістичних дійств; і лише з часом розгорнулося у форми славлення богів і героїв, чеснотам і святості яких склалися панегірики й пеани. Ці «дійства» й були тими основоположними початками, з яких зродилася форма трагедії, героїчного видовища. Ця форма мистецтва («трагедія») завжди була в більшій пошані, ніж «комедія» або інша форма видовища народнього «комосу», якої темою було показати події та постаті повсякчасного життя і його діл.

Як «видовище комосу родить сміх і веселість душі», — говорить одна з античних сентенцій, що колись прикрашувала театр у Дельфах, — «так героїчний театр родить героїчний дух і підіймає його до високих учинків». Тому в давні героїчно-трагічні доби свого існування люди середземноморського світу (останнім етапом якого на сході є Чорне море), серед спектаклярно-мистецьких акцій на честь Аполлона, Мітри, Артеміди, Діоніса чи Орфея, відводили перше місце музі клясичної трагедії, Мельпомені, і лише друге — музі комедії, Талії.

У нас ті антично-еллінські, а пізніше візантійсько-християнські середземноморські морально-мистецькі традиції відбилися у своєрідній формі, питомій нашому мистецтву войовничої клясики. Вони відбилися вславленням «Мельпомени музи мечем бряцаючої», «грізної світлої Ніке-Перемозі наподобленої», мистецтва «нового Гелікону» українських «муз-беллон, що надихають героїзмом і віртутами (чеснотами) високими» глядачів і творців цього мистецтва, що «штукою високої трагедії», чи то «героїчної вірши дух отрочат і зацних мужів до високих вчинків духовних і державних направляло».

Такі і їм подібні свідоцтва традиційно повторюються в наших історичних і літературних матеріалах і пам'ятках. Це й доводить, що на Україні в доби державного існування мистецтву героїчного змісту і трагічного стилю належало загально визнане перше місце; натомість, друге місце — мистецтву комедійному, пізніше побутовому, мелодраматичному, і мистецтву чистого естетизму душевних емоцій.

Бо, починаючи з давніх епох державности, мистецькі «штуки світської і грішної Талії», як і попередні скоморошні комедійні забави й дійства з народнього комосу, звалися «ігрищами бісовськими»; вони діяли на народ і князівство так, що «мудрі мужі і отці церкви» (напр., Теодосій Печерський) уважали потрібним боротися з ними «як со злом диявольським». В той же час, та й пізніше, подібні ж «мудрі мужі» (як, напр., Пенкальський у своїй «Острожській війні») незмінно виявляли себе прихильниками «благородних мистецтв» і «штуки Божої і Янгольської»; — прихильниками «грізного і могутнього Аполлона», «лаврами вінчаючого» «цнотливих отрочат» «у товаристві муз, учених і шляхетних богинь». З тих останніх автор (Пенкальський) радить найбільше вславляти «Мельпомену, матір позорових штук красних і високої трагедії, вправну в писанні героїчної вірши, і Каліопу (вправну) у передачі високих і поважних речей» (з історії).

Таке традиційно українське, глибоко національне ставлення підносить високе мистецтво героїки національних чеснот і войовничого духу над мистецтвом звичайного комосу чулої людської душі. Таке ставлення є конечне

і державнотворче явище, як є ним і самий факт рівнобіжного існування цих двох форм мистецтва, необхідно-го для розцвіту всебічного повного існування нації.

Треба лише дбати про постійну гармонійну рівновагу тих двох образів мистецтва, як і про їх взаємовідносини, не допускаючи ні їх сполучення\*), ні взаємного нищення. Тому тепер, в добу змагань за національний ідеал, наше спектакулярне мистецтво героїчного змісту й форми мусить утвердитись, як мистецтво першого плану, як мистецтво національного духу; і не нищити, лише підпорядковувати собі мистецтво другого плану, мистецтво народного комосу, побутової етнографії, хуторянського стилю і народної екзотики.

Тим, хто зрозуміє справедливність цих тверджень, хто відчує асонанс моїх ідей до своїх власних думок, я пропоную скерувати свої зусилля і творчість у спектакулярній ділянці мистецтв у напрямку нижче зформулованих засад, поставити свій творчий чин під символ Аполлона Войовника, бога мистецтва, з луком і стрілами, що символізує на протязі історії бога світла і сонця. Це ж той Аполлон, Феб, Фебес, якого (за здогадом деяких істориків) під назвою Велеса (бога отар) шанували і як бога співців, отже мистців, наші предки праукраїнської доби. Руїни храму цього «Грізного Аполлона» збереглися й досі на острові Тендері в гирлах Дніпра, в наших понтійських Делосі. Для тих, кому є близька клясична традиція Києва, цієї «степової Олександрії» (Е. Маланюк), або «руських Атен», буде зрозумілим символ Аполлона Войовника, як патрона нашої войовничої Мельпомени. Буде зрозумілим і як образ ідеї, у формі певної ініціації. Суть цієї ідеї полягає в таких тезах героїчного театру:

1) Героїчний театр повинен бути храмом мистецького служення найвищій національній ідеї, театром боротьби за неї, школою духа й героїзму на честь нації, не лиш розвагою чи «бізнесом».

2) Героїчний театр повинен давати репертуар героїчного змісту і високих ідей. А не забавних «кавалків» з пустих п'єс, чи образу малої людини, такої ж улюбленої

\*) Так часто буває у нас, напр., на Шевченкових святах: героїчний репертуар, героїчна вистава, а між ними — ліричні або фольклорні романси чи вірші.

у нас прихильниками сентиментального просвітянського стилю минулого століття, які ані трохи не розвинули ні свого смаку, ні знання, ані духових здібностей.

3) Героїчний театр має на меті збуджувати у глядачів вищі духові й душевні переживання, щоб надовго лишити в них спогади-стимули до високих патріотичних вчинків.

4) Героїчний театр має завдання давати видовище не лише героїчного змісту, але і образу. Цебто повинен давати візію державної слави (не руїни!), великих подій і перемог (не поразок!), сильних і видатних індивідуальностей, що відіграли почесну роль своїми чинами й чеснотами (не авантюристів!).

5) Героїчний театр має пропагувати і вшановувати наші національні чесноти: служення таким ідеалам, як «честь і слава», «віра і вітчизна», «права і вольності», нація і держава. Отже вславляти ці високі чесноти національного духа (а не ганьбити їх), як ідеали, за які лили свою кров герої і клали своє життя\*).

6) Героїчний театр має користуватися національними святами, як нагодою афірмувати, виявити в образах і словах славу «прадідів великих» і нинішні аспірації.

7) Героїчний театр повинен бути тою формою войовничого мистецтва (Ars militans), що повинна включити в себе всю гаму різних родів мистецтва героїчного стилю, а, по змозі, й усі його ділянки: героїчну поезію, літературу, малярство, будівництво, різьбарство, музику, спів, танець і кінове мистецтво.

Окрім цих ідеологічних тез, подаю провідні вказівки технічного характеру\*\*):

\*) На жаль, у нас часто влаштовують свята чи роковини поразок, а не перемог, виводять на сцені негативних «героїв»-зрадників: не глорифікують героїв, лише оплакують жертви, не підіймають духово, а наводять сум, викриваючи могилами й трупами. Не слід плутати панахиду по героях-жертвах з глорифікацією героїв-переможців.

\*\*) Ці тези, як і попередні, вже були подані в мій вступний статті в брошурі «Свято Державности» — за героїчний театр» — Прага, 1936, разом із списком свят (Свята Духа — день Шевченка, Свята Імперії — за Українське Море, Свята перемоги — здобуття Києва і ін.), в яких мали ці тези ілюструватися моїми драматизаціями й декоративними проєктами.



I. Героїчний театр має опрацювати свої імпрези не лише досконало в ідеологічному відношенні, але рівною мірою й щодо техніки, оскільки зміст діє на розум і волю, зовнішнє оформлення впливає на уяву й почуття. Тому необхідно «образ ідеї» подати в артистично доскональній формі.

II. Героїчний театр повинен опрацьовувати всі засоби, з допомогою яких має досягнути видовище високого героїчного напняття й стилю. Він повинен реалізувати видовище у відповідних завданню героїчних лініях і тонах, себто здійснювати режисерську, інсценізаційну, декоративну костюмово-реквізитну, музично-вокальну, статичну і динамічну частину акції у досконалім сценічному оформленні.

В цих основних тезах і полягає ідея героїчного театру. Лише театр такої ідеології може бути театром справжньої сучасності, її актуальною формою і потрібною чинністю. Лише такий театр, як чинник духового провідництва і національно-творчого змагання, буде в стані надати нашому мистецтву відповідне значення і зміст, повернути йому відвічну його цінність і потугу. Лише такий театр буде виконувати свою роллю духової «піднятої догори зброї», «цитаделі духа» і «терену боротьби» (сампо Martio Musis), тією твердиною лицарського духа, без якої немає ані героїчного мистецтва, ані державної героїки, ані нації, яка «не може постати без участі лицарської продукуючої верстви» та її духової чи мистецької творчости.

До сфери ідейного діяння героїчного театру має, насамперед, належати, так би мовити, «стандартизація» як героїчної спектакулярної творчости й її продукції, так і її вияву і впливу; себто до нього має належати та ініціативна акція, за допомогою якої технічно можна здійснити у пляні духовому уніфікацію ідей, а разом з тим і збірних переживань, емоцій і думок глядачів. Коли під впливом однорідних ідейно-мистецьких форм, образів і слів, маси глядачів одночасно переживатимуть ті самі думки в образах і звуках, — тоді тим самим досягається в духовім пляні ідейна єдність сприймання певної формули. Ця формула спричиниться — у пляні фізичнім — до здійснення того, що є головним змістом нашої ідеї, на-

щих прагнень. Важне не саме »хотіння«, але й його організація, чисельне помноження цієї потенції. Така ідейна стандартизація, що лежить в основі впливу героїчного театру, є однією з основних і найголовніших чинностей мистецької акції в сенсі національного будівництва.

Отже ідеєю героїчного театру є:

Протиставити наше ідеологічне, героїчне мистецтво — тенденційному інтернаціональному мистецтву »загально-людських ідеалів і переживань«. Протиставити його рідним тенденціям чи мистецьким формам етнографічної побутовщини, психологічно-настроєвої і соціально-сексуальної тематики так званого »мистецтва інтелігенції«. Протиставити його декадентським формам безтенденційного »мистецтва для мистецтва« і ворожому нам гаслу офіційного »пролетарського мистецтва« Москви, як і різним рідним гатункам тепер непотрібної і шкідливої Мазайли.

Ідея героїчного мистецтва полягає в тім, щоб зробити з українського спектакулярного мистецтва духову зброю за вітчизну (*Ars arma pro Patria*); створити з театру школу героїзму, звеличуючи славне минуле, його героїв; надати театрові характер поля змагань за наші ідеали і чинника пропаганди цих ідеалів словом і образом. Ідея героїчного театру є особливо важлива тепер, у бурхливій русі сучасних подій. Необхідно відтепер мобілізувати »духову зброю«, укріплювати й будувати »цитаделю духа«, створивши терени духової боротьби, зосередивши всі духові сили...

Треба твердо знати і вірити, що *Ars arma pro Patria* — це та форма духового »озброєння«, від якої ніхто не зможе »відзброїти«; це та невід'ємна зброя духа, якої нас не сміють позбавити ніякі обставини; ніхто, крім нас самих, коли не схочемо її відродити.

Тому вже тепер вважаю необхідним подати як ідеї героїчного мистецтва (у формі »*Ars militans*«), так і способи їх здійснення у ділянці спектакулярної образотворчої акції, а також вказати мету цього ідейного і мистецького пориву.

Тим самим ці статті не претендують бути спробою дослідів з історії театру (це — тема наукової праці), ані бути спробою характеристики героїчного мистецтва вза-

галі (це — тема філософського трактату). Ці статті мають бути лише формою декларації нової мистецької концепції. Тому й звертаюся я з ними лише до тих мистецьких індивідуальностей і одиниць, які психікою і вдачею можуть і хочуть провадити, творити нові цінності сучасні у згоді з грядучою епохою ідеалізму, яка йде на зміну нашій матеріялістичній добі. Отже звертаюсь до тих, які здібні:

»Не плакати, ридати і журитись  
(Знов на нових руїнах Трої), —  
Бо в небесах зачав огонь іскритись  
І грізний Феб скликає нас до бою.  
У нескорній славі колесниці  
Бог войовничий піднімає зброю  
Довкола музи, мов грізні вірлиці,  
І лук дзвенить натягнений стрілою».

Ця »стріла« — образ того пориву ідейного мистецтва, що ними »мізок нації« (до якого, як »робітники духа«, належать насамперед і мистці) захоплює »людей... меча і продукції«, і »їх на діла підіймає і ділами їхніми реалізує ідеології та будує держави«.

## II. ВОЙОВНИЧЕ МИСТЕЦТВО

**Ars militans** — войовниче мистецтво і його гасло «*ars arma pro Patria*» — мистецтво — зброя для вітчизни (в значенні батьківщини і держави), — я протиставляю застарілій і неактуальній формулі безплідного естетизму; протиставляю психологічно-настрєвому мистецтву і його формулі «мистецтво для мистецтва» (*l'art pour l'art*). Я протиставляю змістовність мистецтва войовничого духа — мистецтву емоціонального естетизму душі. Мистецтво певної національної ідеї — мистецтву безідейної емоції.

Протиставляючи такі протилежні аспекти обидвох форм мистецтва, мистецтва духа (мистецтва змісту) — з одного боку, і мистецтва душевних емоцій (мистецтва настрою) з другого боку, — маю на меті не критикувати останнє, а лише доказати, що на часі є перше.

Це протиставлення яскраво ілюструється двома обличчями бога мистецтва в античній грецькій мітологічній символіці. В ній мистецтво войовничого духа уособлене в постаті соняшного бога, що є одночасно і богом мистецтва — Аполлоном войовником (*Apollo Militans*) або Фебом. Ця мужня войовнича постать бога, у вигляді бійця з луком у руці і з сагайдаком при боці, іноді з мечем і в шоломі (*Apollon guerrier*), символізує ідею войовничого мистецтва, мистецтва ідеї.

Емотивна душа і істота естетичного мистецтва — символізована й уособлена в постаті того ж Феба-Аполлона, але в цілком іншій, майже протилежній, образі. Є це постать Аполлона Кіфареда: ніжна й мрійлива, здебільшого оповита у довгі, м'які, майже жіночі шати, з чолом, увітханим трояндами і з солодкостівною лірою в руці. Ця постать, можливо, теж чарівна, але пасивна. Постать Аполлона-войовника — активна й повна динамізму.

Ясна річ, що ці два, різно висловлені, мистецькі символи, які виявляють собою два обличчя мистецтва, — мусять різно інспірувати і не однаково діяти. Тому й їх мистецькі завдання, ролі і наслідки їх діяння теж мусять бути різні. Мистецтво психологічної настроєвості, як, напр., образ: »сумний осінній пейзаж« або »соняшний веселий ранок«; чи то новеля, роман або вірш на тему лірично-ідилічну; рівнож як і драма з сюжетом любовно-романтичної природи чи психологічної ситуації зі звичайної адультерної п'єси, — діють лише на наши почування, на сферу емотивну, душевну. Тому ці твори залишаються лише творами сантиметалістичними, — в протилежність творам мистецтва ідеологічного. Розчуленість сантименталістичного мистецтва, — властива добі розкоші або часам упадку. Доба героїчна, переломова, трагічна, епоха боротьби, ідейних чи воєнних змагань — завжди викликала до життя мистецтво героїчне, мілітарного чину, змісту і форми.

В часи боротьби і напняття нових молодих сил нації, в часи зосередження всіх можливостей на справі змагання за велику ідею, героїчне мистецтво має бути формою, в якій ми повинні здійснювати духову боротьбу. Героїчне мистецтво має виявляти зміст і форми тої великої ідеї. Серед форм, якими мистецтво афірмує укриту силу нашого національного генія, спектаклярному мистецтву належить нині одне з перших місць. Спектаклярне мистецтво має змогу безпосередньо впливати на маси глядачів, і то найпевнішими засобами: словом і образом.

Книга (друковане слово) сприймається значно тяжче, ніж картина, і вимагає від читача значно більшої інтелектуальної підготовки й розвитку. Тому на справу театру і взагалі спектаклярної акції необхідно звернути найпильнішу увагу; дати цьому чинникові національного усвідомлення можливості здійснити його завдання.

Цьому питанню й присвячую цю книгу.

Але перед тим, як перейти до конкретних вказівок, до окреслення головних основ, на яких можна в теперішні часи створити героїчний національний театр, хочу в загальних рисах схарактеризувати ролю нашого національного мистецтва, висвітлити його завдання і традицію.

Українське мистецтво бере свої початки з джерела еллінської і візантійської штуки та культури. З цієї середземноморською культурою нас зв'язує Чорне море, що є останнім етапом західноєвропейської культури на сході. В цій і полягає величезне значення для нас Чорного моря, що воно є одночасно і символом державно-імперської потенції майбутности, символом її духового розцвіту і експансії. Чорне море сполучувало первні нашої культури й цивілізації з джерелом західної, середземноморської духової й матеріальної скарбниці.

Таким чином, наша культура і мистецька традиція посилає в своїй основі: і елементи краси і мудрости еллінського духа, і (через Візантію) елементи християнської віри й моралі, а разом з тим (теж через Візантію) і основи раціоналістичного латинського генія, — рацію, логіку, почуття міри.

До відродження (ренесансу) цих елементів (таких чужих Сходові) ми повинні змагати засобами нової мистецької орієнтації, концепції і творчости; інспірувати ними нашу працю, черпаючи з них, як з праджерел, нові імпульси. Чорне море, яке є символом майбутности імперського призначення України, повинно стати в уяві українця *Mare nostrum* («нашим морем»). Навколо цієї ідеї повинні зосередитися всі зусилля тих, що прагнуть підготувати ґрунт для сприйняття й реалізації тієї ідеї. Тим, хто намагався зблизитися до містерій символіки античних мистців і їх мистецтва, тим легко зрозуміти прогнози тієї символіки. А зрозумівши, черпати з них творче надхнення і глибокий ідейний зміст, який мусить вкладатися у творчість мистецтва войовничого духа.

До такої символіки належить і міт про Аполлона-Бійця, переможця потвори-змія. Це символ позитивного войовничого чину, що перемагає силу негативну.

Святиня Аполлона *Militans*'а знаходиться у Дельфах. Його численні храми, скарбниці, пам'яткові монументи, як і гімназії, академії, театри і стадіон, — служили в античній добі місцем, у яким відправлялися містерійні культу з їх ритуалами. Тут же відбувалися втаємничення в містерії духа. Тут пророкував відомий Дельфійський оракул. Ця святиня була втіленням переможного чи-

ну; була побудована на честь побідної боротьби творчого духа, войовничого ества, в мистецтві, в думці і у війні з Тихоном, чадом зла, символом чорної сили в античнім світі.

Сюди приходили по імпульси вищого духового порядку, щоб черпати їх зі змісту містерійних ритуалів і навчань, творці мистецтв, мудріці, керівники держав, основоположники імперської могутності і герої воєнної слави. Тим і пояснюється значення Дельф на протязі цілої античної історії, як і особливо значення дельфійських містерійних дійств, тих представлень, що відбувалися, як сценічні вистави в театрах або як ритуальні дійства в храмах під час дельфійських свят.

Дещо з тих містерійних навчань, тез і відкрить зберегли нам фрагменти оповідань-написів на руїнах. З тих написів, яких нараховується коло 30.000, які частинно відчитані завдяки праці французької археологічної комісії, що має концесію на розкопки у Дельфах, наведу далі один, що і нині не втратив актуальности, й досі формулує завдання сучасного героїчного театру.

З тою святинею войовничого духа — з Дельфами, як з островом Делосом і Елевзійською святинею богині Деметри, наша історія і праісторія тісно зв'язані. За Геродотом, в ті місця, суходолом і Чорним морем, процесіями тяглися «прочани», люди і з наших пратериторій! Щоб вклонитися богам відвічного початку; щоб причаститися таємницям знання, мудрости і духової сили в самих джерелах еллінського духу, — йшли наші прапрадіди, щоб ті таємниці понести до себе, як духовий скарб, що мав укластися у форми своєрідних понять, з яких виростають традиції.

Можна, напр., припустити, що культ і містерії Деметри, як каже Щербаківський, не були чужі предкам і нашого хліборобського народу. Можна припускати, що їм не були чужі і містерії Елевзіни на честь тої ж богині Деметри, як і аполлоністичні містерії Делоса і Дельф, бо острів Делос був присвячений Аполлону і його сестрі богині Артеміді, яку вшляляли на берегах Понтіди, особливо у Таврії. Гіпербореїські процесії на поклон еллінським богам і святиням відбувалися урочисто, з музикою і співами, отже, мали і «зрілищний» характер. Коли

прийняти твердження щодо спільності чи подібності релігійних ідей і богів Греції з нашою праукраїнською територією, можна припустити, що спільні були і форми мистецтва, які тісно зв'язані з релігійною містерією культури, постали з її ритуалів. У змісті того паломництва до еллінських святинь, у яких плекали таємниці вищого духовного початку і вищої волі у всіх проявах життя природи, людськості, віри, мистецтва і чину — можемо добачати зв'язок нашої культури з традиціями еллінського духа і мудрости. Тому так «традиційно» нам і тепер повернутися до свого джерела і шукати в ньому як певних містерійних відкриттів, так і мистецьких ініціацій. Одночасно треба думати, в які актуальні форми можна виливати ті ініціативні стимули, щоб проводити їх у певну акцію та на реальнім життєвім пляні нашої сучасності? В тому полягає завдання мистця, який у своїй творчій праці шукає надхнення в подібних ініціаціях і ними керується. Отже з таких ініціацій наведу одну, бо вона має відношення до теми театру, його ролі і завдань, за Роберт де Мірел'єм з праць французької археологічної комісії у Дельфах. Той текст, відчитаний на відламку каменя коло руїн театру, очевидно, звернений до жреця-архонта і є, мабуть, записом наказу оракула, як гадає автор:

»Коли царство зруйноване, а города зрушені в своїй величі і моці, а вороги жорстоко полонять переможену країну, нищать і смутять той нарід і коли молоді вояки впали на полі бою, а старші мужі втратили мудрість і силу духу, а юнаки ще не осягнули мудрости і не ввійшли в силу й боротьбу, пам'ятай, що тоді у того народу залишається непереможна зброя: мій лук і стріли — меч Мельпомени музи і голос Каліопи, матері героїв, що оповідає про героїчні вчинки. Це те, що має бути божеською зброєю і силою народу з моєї волі. Оповідай про те тому народові, запалюючи жертвні вогні на моїх вівтарях, у моїх святинях і в кавеа амфітеатрів. Пам'ятай, що видовищем героїчних образів підіймається дух того народу з плачу і розпачу до вершин палких прагнень перемоги«.



Далі говориться, що завдання театру, його завдання в часи лихоліття для народу, города і держави — це бути:

»божеською зброєю, піднятою догори«, особливо в ті часи, коли земні мечі »поцервлені і повержені у прах разом з духом того народу«.

Ясно, що коли наш Київ знову завойовано, коли »вороги полонять« нашу вітчизну, коли мечі наші »поцервлені і повержені в прах« — »тому народу« залишається ще піднести божеську зброю бога мистецтва і його героїчних муз. Як меч Мельпомени, »музи високої трагедії, яким здавна бряцала наша національна Мельпомена«, так і голос епічної музи Каліопи мають скласти символічну і провідну основу нашого героїчного театру.

Тому завдання цього театру, насамперед, підняти той славний меч Мельпомени на честь дідівської слави, підняти його догори, »вогнем душі омити його іржу« і приневолити його знову блищати непереможним блиском. Затвердити його на сцені нашого театру, зробити його такою ж непереможною »божеською силою«, як і стріли Аполлона, якими з аполлоністичної ліри, що перетворилася у »круторогий лук войовника«, войовнича сучасна поезія кидає свій виклик, в яким »стрілами з струн зриваються слова«. Я маю на увазі когорту войовничої поезії »Вістника«. Поети, які зробили епоху в нашій сучасній літературі, епоху блискучу. Тим вони зрівноважили той страшливий вакуум у нашій поезії під советською окупацією, де московський терор знищив усе, що було прекрасне і шляхетне в ній, знищили найбільш блискучі постаті поетів, на чолі яких, безперечно, стояв Зеров.

Цікаво, що та войовнича традиція спектакулярного мистецтва, яку відкриває з таємниць давнини напис на уламку каменя у Дельфах і яка у безконечних варіантах повертається на протязі культурного розвитку античного мистецького духа, незмінно впродовж століть давала надхнення мистецькій акції цілої середземноморської культури.

Щоб не обтяжувати статті історичним переглядом, спинюся лише на проявах тієї войовничої традиції в кінці ХІХ-го віку і донині у різних народів середземноморської цивілізації, щоб дати зрозуміти, в яких формах і у яким

вигляді вона дійшла до нашого часу і в чім, властиво, зафіксувала себе у нас.

В самій Елладі — сучасній Греції — знаходимо ту невмирущу традицію спектакулярного войовничого (мілітантного) мистецтва ще у формах багатих, мандрівних вертепів, що так чарували Байрона під час його грецької подорожі, яка обернулася в епопею з трагічною розв'язкою і смертю поета і воїна у Місолонгах.

Примітивне втілення мистецької мілітантної дії в формі того лялькового чи тіневого театру, — що обсервував Байрон, — було засобом мистецької зброї, якою нарід послуговувався у своїй боротьбі проти турецької займанщини і в яку вкладав свій протест проти Ісламу, звеличуючи свою християнську віру, своїх героїв і свої державницькі прагнення.

В ту форму мистецтва, в його образи, нарід вкладав свою спрагу героїки, чину і перемоги своїх національних ідеалів. Цікаві матеріали на цю тему можна знайти в атенському історичнім музеї (музей визвольної боротьби греків).

Ті скромні вияви мистецької акції, що таки плекали правдиво еллінську традицію войовничого спектакулярного мистецтва в найтяжчі часи державного лихоліття, незмінно стояли на базі національної героїки, якої завданням було підіймати дух глядачів і піднімати їх до войовничого чину; не розчулювати їх душу образами національної мізерії і занепаду.

Незмінними постатями цього «театру» були герої греки, «стратіотіси» і «патріотіси», у національнім військовім убранні, янгол, що їм допомагає, і вороги — турок і чорт, який підтримує ворога греків. Ще й донині можна побачити від Пельопонеса і до Македонії в часі національних і церковних свят ці «вистави» чи то на майдаках, чи то у оливкових гаях поза містом, як мені не раз доводилось їх бачити, мандруючи по Греції 1929-38 рр.

Про ті «театри» національному диктаторові Греції Метаксасові приписують наступні слова:

»Грецькі мандрівні театри маріонеток треба якнайважніше вивчати і плекати, бо вони часом краще, ніж наше офіційне мистецтво, виконують своє національне завдання. Роблять з театрального видовища засіб боротьби

і пропаганди за честь, героїзм і національну правду і славу. Цю спадщину еллінського духа ми повинні берегти, як дорогий спогад минувшини з її боротьбою і перемогою, як розвагу почесну і шляхетну, як виховний засіб для нашого молодого покоління, що знаходить у ній видовище героїки і легенди».

Неменш цікаве твердження щодо подібного завдання театральної акції знаходимо і у сербського дослідника театру Мірко Трабича:

»В час австрійського панування у Загребі театр був тереном боротьби проти австрійського і угорського впливу. Кожна вистава була значною подією як політичного, так і артистичного значення в житті загребських мешканців, а зовсім не комерційною справою, якої мета є лише розважити публіку, стомлену денною працею».

Далі автор робить висновок, що цей факт здавна традиційно існував і дав новому сербському національному театрові »його велику традицію«. У XVI віці ті ж традиції плекалися у духовних представленнях, які по-латині організувало християнське духовенство у Загребі. У XVII і XVIII вв. ті ж самі завдання здійснювалися у спектакулярних імпрезах, які давали »спудеї семінарії« по-хорватськи. Тому то й досі Загреб рахується вогнищем »кроатського духа«.

В Італії акція спектакулярного войовничого мистецтва, що зродилося з тієї ж традиції і завдання якої рівнож полягало у піднесенні духа глядачів демонстрацією образів героїчного стилю і напруження, остільки відома, що на ній немає чого спинятися. Досить згадати, що форми спектакулярного мистецтва, у яких вона виявлялася, були особливо цікаві для нас (та й залишилися ними і тепер, коли вони уважно плекаються державою і видатними особистостями в сучасній Італії).

Так, в Сіцилії, Калябрії, Неаполі, Фльоренції, Сієні, Пізі і Венеції, себто в тих місцях, де всілякі завойовники і напасники особливо гнітили нарід, з'явилася та форма войовничого мистецтва, як реакція, засіб у національній боротьбі. Звичайно, в тих лицарських грах, турнірах, кортежних діях, співучих і танцювальних ігрищах, як і в містерійних і вертепних виставах та інтермедіях, був той самий зміст, ті самі головні постаті суто-національ-

них героїв, як, напр., місцеві Мадонни, святі, королі, лицарі і дами, і їх супротивники — нормани, маври, австрійці і чорти.

У всіх тих імпрезах було те саме завдання: піднести духово глядачів, запалити видовищем минулої слави і героїчних вчинків, вплинути на дух і душу італійців, збуджуючи в них чесноти вищого порядку.

Тими ж самими стимулами надхнуті і славнозвісні спектакулярні акції островів Мінорки і Майорки, де у формі релігійно-містерійних видовищ здійснюється те саме завдання: збудити героїчний дух, піднести його у глядача, коли йому показують переможну боротьбу еспанців з маврами за славу вітчизни і віру християнську.

Цікавим прикладом, що яскраво характеризує завдання героїчного спектакулярного мистецтва і його ролю в трагічні години духового, душевного і фізичного напруження, в години боротьби, — може нам послужити улаштування спектакулярних імпрез в Альказарі під час його героїчної оборони. Здається, що грім гармат і лоскіт падаючих стін відродив у молодих оборонців Альказару прадідівський дух еспанського героїзму. Ось що про те, вже цілком сучасні, події знаходимо в книзі Енрі Масіс'а і Роберта Бразіляка (*Les cadets de l'Alcazar*):

»В Альказарі улаштовувалися (під час облоги і обстрілу!) театральні вистави, співи, поетичні рецитації, національні і воєнні танці, свята на славу Діви Марії і на честь кожної націоналістичної перемоги, оповіщеної по радіо«.

І далі:

»Це закон героїчної моралі, який хоче, щоб героїзм ішов у сполучі з радістю«. Все в тих імпрезах »навертало дух до честі і великого шанування історії, все носило печать полум'я і заліза«.

У тій же книжці на тему героїки є ще одна цікава думка, що підтримує мою концепцію героїчних завдань спектакулярного мистецтва і його образної сутності:

»Треба розуміти велику силу і чесноти образів, з яких постають перед масами низки символів, щоб звеличати їх діло і розповсюдити їх містику, бо хибно думати, що можна нас позбавити героїв і мітів«.

У Португалії завдання героїчного театру, як сучасне так і давнє, характеризує надзвичайно влучно самий Салязар, диктатор і відродитель сучасної Португалії:

»На сцені має розгортатися така дія, щоб луна від неї збуджувала серця і думки глядачів, і повинна стати одною зі сил нашої комбативної епохи, гоном майбутнього«.

Тому Салязар відроджує стародавні лицарські епопеї, де португальські лицарі переможно борються чи то за віру, чи то за честь і славу, чи за свою країну та її державні й духові ідеали.

Реасумуючи ті приклади, можна сказати, що донедавна Окцидент черпав від еллінського осередка традиції спектакулярного мистецтва, які походять з джерела еллінського духа. Скрізь войовничий дух театральної акції виявляє свою могутність і являється домінуючим особливо в епохи трагічних лихоліть, коли єдиною національною зброєю лишалося мистецтво у націй нездегенерованих, вірних традиціям.

У нас, на схід від джерела еллінських традицій, на Україні, ця традиція незмінно затримується і виявляє себе на протязі цілої історії нашого театру. Вона виявляє те ж саме завдання: піднести героїчний, мілітантний дух глядача, вславити національні чесноти, глорифікувати віру, вітчизну і дідівську славу, кликати до боротьби. Ось як характеризує це в своїй праці («Триста літ українського театру») видатний авторитет спектакулярного мистецтва проф. Д. Антонович, говорячи про його традицію: »Політично-громадські стимули були одними з головних, що покликали на Україні театр до існування«... Постійна необхідність боротися з акцією, зверненою проти українського православ'я, оборонна акція того останнього, нарешті боротьба з обмосковленням, — все це мало наслідком, що театр став на Україні не лише мистецькою акцією, але одночасно і політичною, що з ранніх часів на коні нашого театру з'являлися »політичні п'єси чи діалоги, які, власне, були політичними дискусіями, виложеними у діалогічній формі й »през шкільних отротач отправованими«. У тих спектакулярних програмах, здебільша, виявлялася наша віра й минула слава, »ідеалізувалося козацтво«, докорялося Заходові і Сходові. Далі проф. Антонович каже, що »цю політичну ро-

лю культурної боротьби й оборони прав українського народу український театр не перестав грати протягом трьох віків» (від XVII до XX в.).

Ясно, що і ми мусимо духово-ідейний і мистецько-технічний ренесанс нашого нового спектакулярного мистецтва базувати на традиціях мілітарного духа, очищати його від тих збочень, куди завела його мелодраматична побутовщина «малоросійського стилю» і міщанська драма, соціально-сексуальних проблем винниченківщини останнього часу.

Лише виходячи з здорових традицій, маємо проводити акцію героїчного театру і в її форми укладати суттєвість наших сучасних завдань.

А ті завдання можна охарактеризувати в такий спосіб: боротьба за наші ідеали, за нашу національну честь, за нашу політичну ідеологію, за незмінні гасла віри, вітчизни і слави.

Цю афірмацію нашої волі засобом нашого національно-мистецького генія мусимо вести в широкому розмаху героїки високого стилю, себто мистецтва першорядної духової й ідейної творчості. Всупереч всім акціям мистецтва для розваги, комерційного, чи то безмістовно-настрєвого жанру, що завжди залишається мистецтвом другорядного, декадентного ґатунку.

Ті з нас, хто дійшов у своїх думках до розуміння цих завдань нашого спектакулярного мистецтва; хто ясно може їх зформулювати, побачивши їх виразно і зрозумівши, — ті і повинні ставати до праці, свідомо сприйнявши заповіт, вирізьблений на камені дельфійських руїн:

«Хто, чувши голос Бога і зрозумівши його волю, не сповіщає її іншим і не здійсмає руку на сповнення його наказу, — більш винен, ніж той, хто у несвідомості Бога зруйнував його діло і дає йому впасти у забуття».

### III. ОСНОВИ ОРГАНІЗАЦІЇ ГЕРОЇЧНОГО ТЕАТРУ

На яких підвалинах можливо плянувати працю нової театральної акції? Цебто, з допомогою яких чинників можна здійснити ідею національного героїчного театру? З допомогою яких чинників цю акцію з стану спорадичних імпрез можна вивести на шлях систематичних досягнень? На ті питання спробую дати відповідь.

Для створення нового національного, героїчного театру, навіть у найскромніших виявах, необхідна наявність трьох чинників:

1) Ясна провідна ідея, що складає ідеологічну базу мистецької акції, виявляє її зміст, характер, напрямок і мету. Ця ідея, що одночасно являється і основою ідеологічної мистецької концепції, уособлюється в провідні індивідуальності, що стоять на чолі акції.

2) Жива сила, що складається з колективу національно свідомої організації молоді, яка перебирає на себе виконання добровільної спектакулярної повинності на терені героїчного театру при нагоді різних імпрез чи в кінових акціях.

3) Фінансовий чинник, який уособлений в організованім суспільстві, що бере на себе добровільну грошову повинність для справи героїчного театру.

Зокрема розгляну завдання, значення, обов'язки і контингенти, з яких складається кожний з тих чинників.

До першого творчого чинника належить наявність мистецької провідної індивідуальності, що має проводити цілою акцією.

I. Завдання, які належать до кола діяльності тієї провідної мистецько-ідеологічної індивідуальності, є наступні:

а) Створення певної ідеологічно-мистецької бази, на якій повинна розгортати свою діяльність артистична праця героїчного театру.

б) Організаційно-адміністративна праця, себто підбирання і відповідне оформлення живих сил, згідно з ідеологічно-мистецькими завданнями, як і технічними вимогами. Ясно, що ця організаційна справа мусить здійснюватися засобами, достойними поставленої високої мети.

в) Технічна, реалізаційна і фінансова праця, — яка має розгортатися на принципі проведення певного розробленого плану, а не у стилі — на жаль, досить звичайного — «артистичного безладдя», коли беруть гору над організованою конструктивністю і над змістовою логікою реалізаційного проведення сценічної справи якісь, так звані сумні випадки, які стараються вибачити певні прогріхи.

г) Утворення тої загальної мистецької атмосфери високої і справжнього артизму, — яка була б позитивним явищем першорядного значення загальної дружньої співпраці у справі героїчного театру.

II. Окресливши завдання, які має провідна мистецька індивідуальність, вкажу, яка праця належить до її сфери, розбивши цю працю на точки, залежні від її завдань:

а) Ідеологічно-мистецька праця над змістовим матеріалом акції, себто підбір літературно-драматичного матеріалу, його пристосування, ідейне оформлення, часом драматизація, декупаж, адоптування, сценічна інтерпретація і т. п. Сюди ж належить і мистецько-декоративне оформлення візуальної — «зрілисної» частини імпрези. Отже праця як над змістом театрального матеріалу, так і над його мальовничою образівістю.

б) Організаційна праця. Розподіл ролей, завдань і функцій між усіма співробітниками акції, і то в такий спосіб, щоб співпраця розгорталася у повній гармонії і певнім дисциплінованім порядку. Треба, щоб провідна мистецька індивідуальність вела весь апарат колективної праці так, щоб він проводив свою акцію у незміннім бойовім, бадьорім і чиннім дусі активного творчого напіння для переможної справи героїчного театру.

в) Технічна праця над здійсненням спектакулярної акції. Сюди входить фахова праця: драматично-літературної сценізації матеріалу, малярсько-декоративна,



сценічно-реквізитова і режисерська, себто всі праці загального сценічного оформлення. Ясно, що в цю ділянку, крім фахового знання і досвіду, треба передусім вносити певні здібності або вияв індивідуальності, якщо не талант, а не лише рутину фаховості.

г) Праця над «атмосферою» героїчного театру, себто над постійним розвитком і формацією сил усіх співробітників, виконавців і прихильників. Праця над створенням, утриманням і піднесенням тої творчої високо-культурної національно-моральної артистичної і ідейної атмосфери, в якій має проходити вся праця героїчного театру. Ця праця полягає у постійній напруженій акції виховання, навчання і опрацювання тих духових стимулів, з яких має зродитися відповідальна, свідомо чинність; та чинність, що має плекатися у ділянці ідеологічно-мистецької атмосфери національного героїчного театру.

Отже праця над створенням «атмосфери», належачи до кола завдань мистецької провідної індивідуальності, одночасно становить одну з найважливіших ділянок її праці творчої і організаційної. Морально добра атмосфера без дріб'язкових інтриг і дрібничкових амбіцій, щира співпраця усіх елементів має таке ж важне значення, як і чинник фінансовий. Обидва ті чинники є елементами першорядної ваги у реалізаційнім плані.

Провідна мистецька постать, яка стає на чолі акції національно-героїчного театру, мусить насамперед мати певну і ясну ідеологію політичну, а також і вповні виразно і ясно окреслене мистецьке «вірую», виявлене у певній мистецькій концепції.

Вона має бути, одночасно з тим, озброєною фахово необхідним знанням і певним стажем у ділянці театру, імпрез, кіна. Ясно, що здібності, талант чи почуття «покликання» — є необхідною підставою її активності. Запал, ентузіазм, віра, відданість акції, як і почуття і свідомість своєї місії — ті емотивні елементи мають бути наявними рівною мірою з елементами розумового до неї ставлення.

Себто ця індивідуальність повинна сполучувати обидва чинники: емотивний і розумовий, отже душевно-духо-

вий і раціональний у самій підставі свого творчо-провідного стимулу і свого »діяння«.

До інших прикмет, які окреслюють провідну мистецьку індивідуальність, належить »дар« — уміти одразу схопити як ідейний, так і мистецький реалізаційний бік справи, або схопити весь його задум. І то охопити все — від змісту його конструктивної форми до його візуальної реалізації у всіх найдрібніших деталях. Те все мусить уміти зробити провідник не »загально-абстрактно«, а вповні конкретно у пристосованні до даної нагоди, матеріялу, місця, акторів, аматорів, публіки і т. п.

Провідна індивідуальність мусить уміти »відчути« і »викликати« це видиво задуму у спіритуальнім пляні так, ніби його вже спроектовано у пляні реальнім, як на екрані перед фізичним оком.

При тій спіритуальній ініціяції, а пізніше при її здійсненні, провідна мистецька індивідуальність повинна керуватися лише своїми ініціяційними переживаннями, а також і тими реальними засобами, які вона черпає з свого знання.

Певність смаку, артистична орієнтація, сила хотіння разом з мистецькою інтуїцією, повинні бути її одинокими засобами і стимулами. Отже стимули ініціяційного, інтуїтивного і вольового порядку мають бути основою її творчої акції.

В тому і полягає містерія творчости і праці мистецької провідної індивідуальности у ділянці плястичній і спектакулярній. Вона »ясно бачить«, і тому »твердо знає«, що і як треба робити.

Тому провідна особа мусить стояти на ґрунті повноправства і цілковито відповідати за мистецько-спектакулярну акцію національного героїчного театру. Вона має дивитися на цілу акцію, як на боротьбу, в якій повинна змагати до переможного закінчення; до того, щоб опанувати своєю ідеєю колектив, групи і окремі одиниці; щоб підбити загаль своєму певному і ясному принципіві; щоб заімпонувати засобами й осягами своєї праці.

Повторюю, підбити загаль, а не (як то, на жаль, часто буває) намагатися »придбати собі« похвали і прихильність суспільства, підробляючися під »смак загалу«. Це підроблення »під смак публіки« здебільшого ро-

битися або з-за відсутності своїх власних провідних ідей, або з міркувань спекулятивно-комерційних.

Отже, реасумуючи вище сказане, зазначую: мистецька провідна індивідуальність, яка стоятиме на чолі тої чи другої акції героїчного театру, повинна мати як елементи спритувальної ініціації, так і реального відчуття справи у повній їх синтезі. Вона повинна з «покликання» знати, що р о б и т и, але одночасно бути озброєною відповідним фаховим знанням, щоб знати і те, як р о б и т и. Вона повинна надхнути цілу акцію національного героїчного театру, реалізувати її у житті й керувати нею. Таким чином, ця провідна індивідуальність буде справді носієм і втіленням «д у х а» театру. Там, де такої провідної одиниці не знаходиться, постає питання, як здійснювати мистецько-спектаклярну акцію без цього першого і чи не найважливішого чинника. В таких негативних і сумних випадках не слід, звичайно, відмовлятися від акції, але переборювати трудність спільним зусиллям. Провідну мистецьку одиницю має заступити невеличка група людей: дві, три особи, тісно зв'язані між собою не «ділово» (як комітет), а ідейно, себто духово, які доповняють своїми здібностями одна другу. Цей зв'язок повинен носити форму ідеологічно-мистецької солідарності, яка і має бути основою співпраці. Розподіл роль і обов'язків кожного згідно з його талантом, знанням, нахилами і здібностями, — мусить бути точно визначений у технічній ділянці.

Другий чинник, з допомогою якого я рахую можливим здійснювати акцію героїчного театру, є: Ж и в а с и л а, — яку персоніфікує гурт (колектив), що перебирає на себе «добровільну спектаклярну повинність», як одну з форм національного обов'язку і духового служіння своїй національній ідеї. Цей колектив повинен ставитися з захопленням, любов'ю і відданістю до праці і з почуттям відповідальності до цілої справи. При тім цей збір молодих сил мусить вносити енергію і повну свідомість завдань спектаклярної акції, а рівнож здавати собі справу з необхідності поступового, постійного, витривалого і зорганізованого зусилля, якого ця акція від нього вимагає.

Тому цей гурт повинен посідати певні душевні і духові якості, стояти на базі єдиної для всіх національно-

політичної ідеології і відповідної до неї мистецької концепції; а також мати засади певної, однієї для всіх етики, естетики і моралі. В тій самій мірі, як і провідна індивідуальність, мусить і цей гурт мати добру волю, чинне і здисципліноване ставлення до праці, віддавати їй не лише час і працю, але і присвятити їй усі свої природні здібності і таланти.

Ця «жива сила» творить, так би мовити, емоціональну енергію, що складається з віри, любови, пориву, змагання, почуття і чину; вона входить у склад театральної організації, як його психічна частина, виявляє і втілює душу героїчного театру.

Очевидно, що цей колектив живих сил, душевний матеріал, має насамперед складатися з кадрів організованої і свідомої національної молоді. Тої молоді, що буде складати кадри «добровільної мистецької повинности», такі питомі всім спектакулярним акціям усіх ідучих до своєї державної мети націй; такі протилежні змістом тому «примусовому набору», з допомогою якого большевицька Московія здійснює свою артистичну і спектакулярну акцію, де все робиться з наказу не «космічного надхнення», а «комісарського веління».

З цієї ж молоді живої сили мають автоматично підбиратися і свідомо випрацьовуватися мистці і фахівці як сцени, так і куліс і адміністрації. Певно, що найвидатніші індивідуальності мають оформитися згідно з їх природними даними, щоб з них витворилися нові кадри провідників, які у свою чергу могли б перебрати провідництво іншими спектакулярно-мистецькими акціями.

Але, перш ніж ділитися на окремі виразні індивідуальності, цей гурт добровільної праці має бути групою, тісно зв'язаною між собою духовим, ідеологічним і мистецьким зв'язком; бути відданою і підвладною мистецькому проводові, до якого, ясна річ, має ставитися з послухом і признанням його покликання. Необхідно, щоб усі елементи приватних інтересів і персональної конкуренції в артистичній площині, по можливості, були відкинуті і щоб між окремими членами гурту панувала атмосфера щирої і доброзичливої співпраці, надхнена спільною всім ідеєю.

Спираючи справу героїчного театру на сили добровільного молодого колективу з кадрів національної молоді, я зовсім не пропоную відкидати від співпраці фахові артистичні сили. Лише в тій акції на них не рахую, і то з таких міркувань: 1) Наші нечисленні українські театри не розпоряджають достатньою кількістю фахових сил, на які можна було б поважно покладатися; 2) Наші фахові артисти в тій ділянці є, на жаль, здебільшого, залюблені в застарілих репертуарах мелодраматичної або побутової рутини, коли не працюють у чужих театрах.

Все ж вважаю природним і радісним явищем зворот до героїчного театру деяких наших фахових талановитіших артистів. Сподіваючись співпраці таких обдарованих знанням і талантом артистів, все ж, повторюю, головний тягар спаде на гурт національної молоді. З її рядів будуть витворюватися необхідні для того театру сили.

В тому полягає свідомий зворот до нашої національної театральнo-спектакулярної традиції, з якою в повній згоді завжди здійснювалася у нас театральна акція як добровільна і почесна національна повинність української молоді.

Одночасно і тут слід звернутися до традиції еллінського театру, що лежить в основі нашої спектакулярної концепції. Адже грецький театр до найпізніших часів свого розвитку не мав фахових акторів, а роля виконавців лежала на молоді як світських, так і духовних, жрецьких кол, які поповнювалися окремими одиницями з видатних і почесних горожан або найвизначніших осіб міста, королівства чи республіки.

Згідно з духом тієї традиції, на Україні з давніх часів і досі спектакулярну акцію незмінно зберігала національна молодь: у князівську добу у своєрідній формі нашого трубадурства, що протиставлялася акції мандрівних «кумедійних дійств» і «скоморошнім» трупам. Акція поважного героїчного змісту здійснювалася також і «співцями дружинниками» чи «отроками» чи баладинами феодального князівського лицарства, що «хвалили старе время» або співали і розповідали про «колишню славу» і вчинки героїв: Боян, Митуза та ін.

Пізніше, в епоху козацької держави, в час розквіту «шкільної драми», служення національній войовничій

музі Мельпомені перебирає на себе «спудейська» (студентська) молодь вищих шкіл України. Театральна акція у той період «відправовується пшез зацних отрочат» з академічної молоді, «з синів гетьманської і козацької старшини чи то іншої шляхти». З часом і з представників міщанства, що в пізнішу добу добре зорганізувалося у цехові спілки й братства; з них творилися кадри артистів, що особливо спричинилися до збереження традицій нашого мистецтва, особливо в добу лихоліть, коли козацька старшина і школи занепадали.

Вірна традиціям добровільного мистецького чину, студентська молодь кінця минулого і початку цього століття відроджує і продовжує спектакулярну акцію на Україні в питомій їй формі національно-політичної культурної боротьби. Цю спектакулярну акцію здійснює головню українська молодь у формі аматорських гуртків побутового театру «для народу».

Тепер, коли національна молодь, згідно з нашою старою традицією, і собі візьметься проводити справу театру та перейме на себе обов'язок служіння національній Мельпомені, а одночасно й ініціативу праці над реформою і відродженням нашого спектакулярного мистецтва, — справа героїчного театру у нас зреалізується напевню.

Але з допомогою яких чинників треба відродити силу давньої нашої традиції? — В цім питанні найкраще звернутися до тих сучасних метод, якими послуговуються у своїх спектакулярних акціях молодь таких держав, як Італія, Португалія й Німеччина. На тих методах можна собі з'ясувати, яку ролю грає в тих акціях добровільна, ідейна праця молоді і які корисні наслідки має вона для згаданих держав.

Щодо спектакулярної акції Італії, то відомий театральний критик Марко Румпеті характеризує акцію націоналістичної італійської молоді, — як академічної, так і професійної («*dopo lavoro* — по праці») — в наступний спосіб:

«Наша націоналістична молодь своєю добровільною ідейною працею внесла в спектакулярну акцію і в осяги сучасного державного театру і його мистецтва надзвичайно плідне оживлення своєю пристрасною любов'ю до мистецтва, відданістю національній ідеї, захопленням

працею і новою ініціативою. Тим вона спромоглася відродити ту ділянку нашого мистецтва. Як наслідок, наступило те оновлення національного мистецтва, якого ніхто не міг би зреалізувати без допомоги тієї молоді».

»Ця акція, — реасумує свої твердження Марко Румперті, — прийшла як лік на декаденцію (упадок) нашого офіційного мистецтва, на zdeгенеравані тенденції всяких »ізмів«, рівнож як і настроєвий естетизм психологічного мистецтва. Ця акція молоді оздоровила моральну недугу і параліч італійського повоєнного мистецтва, внесла нове світло в темряву його ночі; завдяки тій праці і вимогам, які вона викликала у глядача, наше офіційне державне мистецтво у спектакулярній ділянці почало набирати нового творчого духу, нового творчого імпульсу. Наші театри, що з довшого часу все ще були закоронками соромництва і ексгібіціонізму, — перестали бути полем діяння безмістовного, аморфного, здрібнілого мистецтва, по суті комерційного, бо наша націоналістична молодь внесла в нього через свою акцію свій героїчний дух — дух традиційної гордості і величі нашої національної ідеї«.

Отже італійська молодь своєю чинною ідейною мистецькою спектакулярною акцією внесла у сучасне мистецтво нове відродження, новий героїчно-пробойовий дух. Вона надала йому, значною мірою, свою чисту, моральну, високу, палку і здисципліновану душу і таким чином зреформувала мистецьку акцію Італії, надхнула її традиційною величчю.

Приблизно, у таких самих рисах характеризує сучасна португальська мистецька критика ролю молоді у спектакулярній акції Португалії:

»Плекання національної ідеї і патріотичного духу у всій його шляхетності й моралі належиться нашій національній молоді, рівнож як і вславлення основ нашої національної етики і релігійного первня, яким вона надхнена«.

Цю акцію суспільство і держава лише підтримують морально і матеріально, цілковито передавши її ініціативу новим мистецьким особистостям, які вповні керують нею у відповіднім національно-героїчнім стилі і дусі. Згадаємо лише величне щорічне свято на честь поета

Камоенса — цього героїчного поета, якого португальці шанують, як ми Шевченка.

У німців справа стояла так само, з тією лише відмінною, що там уся акція була надхнена, насамперед, ідеєю мистецької дисципліни, певного стандартного типу, і що держава брала на себе почин. Тут змагання до стандартизації «типу» мистецтва, скерованого, головню, на честь держави і на задоволення духових потреб, з натиском на колективність певного стилю.

Своїм чинним і активним ставленням до справ мистецької спектакулярної акції німецька молодь найкраще доказує, яким важливим чинником національно-державного значення є справа театру, і якою зброєю вона може бути.

Я певна, що і наша молодь стане до активного змагання у спектакулярній ділянці, коли ця ділянка буде ареною змагань в честь нашої ідеї. Я певна, що наша молодь у своїм органічнім шуканні теренів для змагання і праці, до якої можна було б прикласти свою енергію і волю, знайде у формах спектакулярної героїчної акції природний ґрунт пропаганди, навчання інших і праці над собою у розмаху загальнонаціонального значення.

Окресливши завдання і ролі цього другого необхідного чинника для створення і організації героїчного театру, переходжу до третього чинника.

\* \* \*

Третій чинник, що доповнює собою два попередні й уможливорює справу реалізації героїчного театру, це є справа фінансова, себто коштів для театру.

Цей чинник є, так би мовити, реальна основа театральної акції — «тіло» театального організму. Він необхідний для функціонування чинників духового і душевного порядку, отже легковажити ним не можна; навпаки, слід ставитись поважно і до тієї справи. Ясно, що і це питання треба рішити, насамперед, і то виключно власними національними силами, власним свідомим національним зусиллям у межах реальних можливостей.



Тут знову треба одночасно звернутися до напих національних традицій в ділянці спектакулярного мистецтва; з них почерпнути потрібний імпульс, а так само скористати і з прикладів, як провадили свою спектакулярну акцію інші народи в часи, подібні до тих, що їх переживаємо тепер ми.

Добрим прикладом тут можуть послужити чехи, які за Австро-Угорської монархії надавали театрові дуже великого значення, як чинникові національного усвідомлення і плекання національного духа. Завданням театральної акції було для них плекання душі і духа народу; як завданням сокільської організації було фізичне й моральне виховання, плекання тіла й організація національного темпераменту.

Чеська театральна акція, як відомо, будувалася виключно на принципі національної жертвовності, на яку свідомо й систематично спромагалося чеське патріотичне громадянство, просякнуте почуттям національного обов'язку. Ця акція громадянського фінансування ідейної національно-культурної акції — не тільки поставила чеський театр на належну височину, але зробила з нього могутній чинник боротьби, виховання і пропаганди національно-державних ідей. Чеське громадянство спромоглося створити міцну матеріальну базу театральної акції, з якої досі широко користується чеське мистецтво. Одним з виявів тієї справи, з матеріального боку, є нині численні будівлі театрів у всій Чехії, що носять і досі на своїх фронтонах золоті написи: «Нарід собі», «Чехи на власні сили», «Чехи вітчизні і музам» (Pro Patria et Musis) і т. п.

Це один з багатьох яскравих прикладів того, як у різних європейських народів в їх бездержавну добу справу фінансування спектакулярної акції переймало на себе організоване і свідоме громадянство, і то не лише поодинокі меценати, але цілі гурти, різні національні організації й установи.

Ясно, що і в нас у справі фінансування національно-героїчного театру ролю економічного чинника повинно відіграти наше організоване суспільство, свідоме своїх цілей і завдань. В тому питанні йому треба заграти першу ролю, й таким шляхом виявити своє активне співчуття

акції національно-героїчного театру, чи тепер, може, разом і театру і кіна, оскільки зфільмувати такі імпрези — значить давати чудовий матеріал в стилі так званих фільмованих вистав або перенесення на екран театрального чи клясичного репертуару.

При тому громадянство повинно виявити свою чинність не одноразово чи спорадично, а систематично, у формі певної грошової добровільної повинности. Одночасно громадянство мусить знати, що його жертвовність повинна нести характер не добродійности, а тої чи іншої форми позики.

Треба заздалегідь собі з'ясувати, що всі організації, установи і окремі одиниці, що добровільно перебирають на себе ролю меценатів, будуть мати певну компенсацію з боку національного героїчного театру, відповідну до сум і розмірів своєї фінансової співучасті. Така постановка питання є як у дусі нашої національної театральної традиції, так і в згоді з організаційними принципами «духа часу».

Згідно з духом нашої театральної традиції, акція моральної і матеріальної підтримки театру лежала на тих установах та організованих гуртах, верствах чи групах, якими були, насамперед, високі школи України, гетьманські і старшинські осередки, а головню цехи й братства, себто професійно організоване міщанство. Особливо в часи лихоліть і в переломові доби, коли гетьманський двір і старшина перестали дбати за театр внаслідок політичного занепаду, що відбивався на цих колах; коли високі школи України занепадали — тоді всю театральну акцію переймало на себе організоване населення міст, цехи і братства. Вони то найвідданіше плекали скарби національної культури, особливо в її «зрілих» формах. Історія українського театру дає під цим оглядом досить цінних і повчаючих прикладів з Великої України і з Галичини.

Так, наприклад, у справі урочистої дефіляди вулицями Києва в час святкування приїзду туди Олексія Розумовського і цариці Єлисавети, київські цехи й марієтрат виробили блискучу програму. Цілий ряд зрілих (спектаклярних) точок мав внести театральну ноту в сфідційну частину прийняття. Найцікавішою з точок був

кортеж (похід)-дефіляда вулицями міста «мітологічного поїзду Великого Маршала Козацького» (*Grand marechal des Cosaques*) Олексія Розумовського.

Золочений повіз був запряжений двома крилатими золотими кіньми, що «мали відображати Пегаса, цього «кона» Мінерви і Белерофонта, що його рука славного Цехмайстра спіймала на висотах Київських гір, подібно сміливій руці Персея коло античної Іпокрени». Ті «пегаси»-автомати мали везти золоту карету, подібну до тої, «що нею послуговувалися Олімпійські боги». Боги мусіли іти навколо у «відповідних їх званню убраннях». Своім виглядом і пишнотою шат, гідно репрезентуючи київські цехи, які ініціювали і своїми коштами технічно реалізували ту спектакулярну імпрезу, дбаючи, щоб усе випало якнайпишніше.

Ця наша традиція, яка наказувала підтримувти спектакулярні акції професійно-організованому міщанству (цехам), — дуже наближає нас до тих самих традицій, що їх мали і націоналістичні держави.

Так, наприклад, в епоху пізнього середньовіччя і в початках ренесансу в Німеччині справу театру починають перебирати на себе міські цехи, які разом з політичним і економічним розквітом міст широко патронують мистецькій національній акції. Серед тих цехів, що патрунували морально і матеріально спектакулярній акції, особливо плекалися містерійні п'єси і вистави, пісні, хори і музика. Особливо вславився підтримуванням тих родів мистецтва нюрнберзький «цех шевців».

В Італії, в добу громадянських війн епохи ренесансу, коли скарбниця великого герцога Тосканського спорожніла, а тим самим падала і фінансова могутність патріційнських верств, опіку і меценатство над театральною акцією переймали на себе, як і в Німеччині, організовані цехові спілки.

З тих цехових братств, що вславили себе опікою над мистецтвом і його діячами, особливо визначився т. зв. «Вовняний цех» (*Arte della lana*), який прикрасив Флоренцію одним з головних творів її архітектурного мистецтва — храмом святого Михайла (*Or. St. Michele*), а працювати у ньому закликав цех найкращих майстрів тодішніх часів. Отже той цех перебирає на себе в час

громадянських і міждержавних війн справу театру, яка опинилася в прикрім стані, під загрозою повного за-непаду.

Міські архіви Фльоренції зберегли цікавий документ з тих часів. В нім згадується, що «вовняний цех» перебирає на себе ведення справи театру Тосканського герцогства, тому що театр знаходиться в тяжкій стані і тому, що «не можна допустити до остаточної загибелі того, що уособлює собою високі осяги фльорентійської поезії, музики і малярства, як і виявів шляхетного духа, питомого високому фльорентійському духові» (*al alto spirito Fiorentino*). Цех переймає на себе не лише турботи в справах фінансування театру в його мистецьких потребах, але одночасно заопіковується й долею артистів, щоб вони були «здорові і ситі», а головно одягнені «відповідно високому рангу», який дає їм звання «артиста вовняного цеху Фльоренції», щоб їх не змішувано зі звичайними мандрівними комедіянтами інших сторін півострова.

Особливу увагу цех звернув на одяги головної протагоністки (що виконувала роль Мадонни у містерійних п'єсах) — «Монни Лізоти», якої одяг повинен був дорівнювати одягу «Небесної Цариці» (*della serenissima Regina*). На такий «люксус і замилювання до театру» дійсно міг у ті часи спромогтися лише висококультурний і добре зорганізований колектив, глибоко просякнутий як любов'ю до мистецтва, так і духом гордості й величі своєї *Patria Fiorentina* й її культурно-політичної ідеї, репрезентованої її театром.

Таке ставлення італійського цеху до театральної справи надзвичайно близьке своєю істотою у відношенні до спектакулярної акції наших об'єднаних київських цехів XVIII ст.

Не менш вражає подібність у наставленні української національно-цехової традиції та італійських цехових організацій до театру і в тім, як їм за те віддячувався театр.

Театри, матеріально підтримувані цехами, звертали свою головну акцію на славу цехів і проведення цехових свят і урочистостей у найблисучіший спосіб, у відповіднім мистецьким оформленні. За відомостями фльо-

рентійських архівів видно, що фльорентійський театр, підтримуваний вовняним цехом, брав у відношенні до останнього певні зобов'язання. Один з обов'язків вдячності полягав у тім, що театр мав виставляти «твори високої штуки», які мусіли віддавати відповідну честь духові і генієві Фльоренції, втілюючи у своїх імпрезах і мистецьких виявах першість тосканського духу і його гегемонію в культурнім і політичнім відношенні над цілою Італією. Але, крім цього ідейного обов'язку, фльорентійський театр мав якнайліпше проводити свята вовняного цеху. Ті цехові свята, яким театр мусів надавати якнайбільше пишности і «блиску, тонкості й дотепу» (*belleza, fineza e spirituozita*), були тою подякою, якою театр платив вовняному цехові за його меценатство.

Відродити нашу національну традицію — таку близьку до італійської і таку питому нашій театральній акції на протязі нашої історії, — це наше сучасне завдання. За тією традицією, наш театр незмінно патронували організовані групи нашого громадянства, його установи або й окремі одиниці з культурної еліти народу, як духовної, так і світської, від митрополитів і гетьманів до шляхти, цехмайстрів і цехів включно. Надати цьому історичному імпульсові нову сучасну форму і належно покерувати акцією, що постане з імпульсу — ось одне з наших сучасних завдань.

Повчаючий приклад дає нам організація молодого німецького театру (*Deutsches Land Theater*) у Румунських королівстві.

Цей театр не мав ніякої державної фінансової підтримки, але існував виключно за кошти національно і культурно-економічно організованого німецького населення і різних околиць, а головню міської торговельно-промислової верстви (подаю це за інформаціями членів театру). Початок театру положено в провінціальному місті Сібіу за почином певного національно-мистецького осередку, що мав на меті плекати духову німецьку культуру і пропагувати здобутки німецької штуки у формах спектакулярного мистецтва. Цю ініціативу спочатку підтримало громадянство того містечка через свої організації, постановивши регулярно фінансувати справу театру. Таким чином, знайшлося коло 250 донаторів (окремих

осіб і організацій), які спромоглися взяти на себе обов'язок систематичної фінансової повинності у скромній сумі 3.000 лей річно\*). Це дало на рік 750.000 лей. Завдяки тій сумі, театр міг зорганізуватися у складі коло 10 осіб і розпочати свою акцію, базуючися, крім цієї підтримки, й на добровільній співпраці національної німецької молоді. Справа пішла добре завдяки тій співпраці (приїжджаючи до того чи другого міста, театр добирав з місцевої молоді артистів, статистів і хори); а також завдяки тому, що організоване громадянство взяло на себе турботи і в улаштуванні помешкань для театру, і в приміщенні артистів. За це донатори і добродії театру мали право відвідувати вистави, не платячи за квитки, в сумі їх внесків.

Починаючи з наступного року, кошти, які складалися на справу театру, стали зростати завдяки припливу нових донаторів з сіл і з провінції, і це продовжувалося до останнього часу, коли в 1936 р. бюджет театру піднявся поверх півтора мільйона лей. Цілком зрозуміло, що в зв'язку зі збільшенням коштів, збільшилася і кількість сталих артистів, а також піднялася їх якість, бо до справи приєдналися, з одного боку, нові фахові сили, а з другого боку, виробилися свіжі кадри з добровільної молоді, які теж дістали змогу увійти у склад сталого фахового персоналу театру. Розгорнулася і мистецька праця, і техніка справи. Колишні дуже скромні дії замінилися більш складними. Репертуар також відповідно поширив свою скалю. Сфера діяльності театру поширилася ще й тому, що стало необхідним робити «турне» по тих місцевостях і провінціях, які давали відповідну кількість донаторів на справу театру, а також добровільних помічників.

Цей скромний приклад може насунути корисні думки, щодо того, як його можна наслідувати й нам в Америці, в Європі чи на інших еміграційних теренах — у межах наших можливостей.

Я певна, що й у нас, при добрій волі, заінтересованості і любові до праці й мистецтва, знайдеться змога і придбати необхідні кошти, і оминути чи залагодити всякі

---

\*) 100 лей = майже пів долара.

»труднощі« іншого порядку\*). Але це може статися лише тоді, коли українське громадянство, його ліпші представники, остільки перейметься національною свідомістю і почуттям своїх національно-культурних обов'язків, що буде в стані прийняти ідею необхідності існування свого власного театру, і то в його національно-героїчній формі.

Коли наш загаль відчує і зрозуміє, що справа героїчного театру є національною справою, одною з наших засобів у змаганні за наші ідеали і одночасно »ареною слави і гордості генія нашої раси«, рівнож як і »школою духа«, у якій має виховуватися молоде покоління, — тоді справа національного героїчного театру буде зреалізована.

Поки це не станеться, всі заходи в цьому напрямку залишаються безплідними, а спектаклярна акція й надалі носитиме спорадичний характер. Це, звичайно, не спинить акції героїчного театру, лише затримає на деякий час її повний розвиток і розбудову.

Така затримка у розвитку спектаклярного мистецтва є явищем дуже негативним, особливо з точки погляду загального розвитку нашого національного руху у його ділянці духа нашої нації.

Затримка в одній із функцій національного організму, безперечно, явище ненормальне і тому шкідливе.

В той час, коли наша ідеологічно-національна публіцистика, література і поезія, що так блискуче розгорнулися за останні роки, виконують свою високу роль духового »будительства і водительства« нашої нації, виробляючи поняття нашої національної ідеї, викристалізовуючи її магічною силою слова — в той час наше образотворче плястичне і спектаклярне мистецтво ще не досягнуло в тім призначених йому щаблів. Воно ще не спромоглося виконати свого завдання, себто дати у формі образів видів тієї ж національної ідеї; ще не стало на шляху духового ведення, себто не дало у реальних мистецьких формах вияву своєї ініціативи.

Це явище робило і робить ту прогалину, яка, повторю, порушує загальну гармонію всіх діючих позитивних

---

\*) В підсоветській Україні акцію організації героїчного національного театру розглядати не доводиться, бо ясно, що там взагалі ніяких форм національного мистецтва бути не може.

духових чинників і тим затримує загальну духову еволюцію нашої нації, гальмує розвиток нашої ідеї.

Це ні парадокс, ні метафізика, ні фантазія, а цілком зрозуміле твердження для тих, хто стоїть на базі спиритуального, а не вузько-матеріалістичного світогляду і обсервує, з нього виходячи, розвиток сучасних подій. Той, хто це відчує, зрозуміє як необхідність — прикласти свою ініціативу і активність для зрівноваження тієї диспропорції, той вкладе свої сили для створення певної гармонії у розвитку всіх тих мистецьких проявів. Особливо тепер, коли відчувається, що це — «дух часу», коли стає ясным для кожного, що ті прояви мистецької акції, якими є плястичні спектакулярні форми, стають актуальними. Спектакулярне мистецтво стає нині справою вповні реальною, тому що є вже відповідний «дух» у певних мистців, є необхідний для підтримки його настрій у молоді. Навіть помітні деякі позитивні симптоми у напрямку зацікавлення і «активної співучасті» (у зміслі фінансування «потрібної, і навіть необхідної, акції національного героїчного театру») в певних групах громадянства, які прагнуть іншого від побутовщини видовища в театральних і кінових імпрезах.

Це все дає змогу твердити, що справа національного героїчного театру стає вимогою часу. Отже використати цей дух часу енергійно, вміло і розумно належить тим нашим мистцям і артистам, які почувають себе до того «покликаними»; які сміливо візьмуться за мистецьку спектакулярну акцію з повним розумінням відповідальності і важливості справи, як і з певним запалом, вірою, знанням справи і витривалістю. Ясно, що крім любови і відданости справі необхідно посідати знання, досвід і здібності, коли не талант. Треба також розуміти, що в сучасних обставинах можна зреалізувати і що є під силу з огляду на технічні обставини і фінансові засоби. Можливо також, що треба буде вміти пристосовуватися і до нових форм, досі ще не існуючих, що появляться, як новітні форми спектакулярних мистецтв і їх вияву в майбутнім.

Створити український героїчний національний театр поза межами московської окупації нині є цілком можливо, не зважаючи на труднощі. І то, повторяю, створити



цей театр можна лише на основі трьох вищерозглянутих чинників:

1) Мистецької провідної індивідуальності, яка, надаючи всій акції певний ідеологічний характер, озброєна необхідним знанням, творчою інтуїцією і фаховим досвідом, створить, так би мовити, «дух» цілої акції героїчного національного театру.

2) Живої сили національної молоді, яка візьме на себе добровільно (і напочатку безкоштовно) весь тягар мистецько-театральної повинности, віддаючи свій час і працю на служіння акції, творячи — так би мовити — «душу» театру.

3) Фінансової підтримки, і то не добродійно-спорадичної, а сталої і систематичної «грошової повинности» — яка буде компенсуватися у відповідній формі і яку буде виконувати громадянство, організоване в ідейні, в комерційні чи в фахові угруповання (кооперативи, комерційні т-ва, Просвіта, окремі особи і т. п.). Це дасть матеріальну основу або створить, так би мовити, «тіло» театру, дасть змогу наймати залю, виробляти декорації, костюми і проводити необхідні для справи акції.

Ті три елементи — необхідні для створення організму театру і лише їх наявність дасть змогу жити тому «Я», тій індивідуальності, яку повинен уявляти з себе український національний героїчний театр.

Інакше кажучи, ці три елементи мають скласти одне гармонійне ціле, зложене з чинника духово-ініціційно-розумового, з чинника душевно (психічно)-емоціонального і інтуїтивного та чинника «вольового», матеріяльного порядку.

Кожному, отже, хто визнає за свій спіритуалістичний світогляд і вважає, що дух є сильніший за матерію, ці ідеї будуть цілком ясні і зрозумілі. Отже, черпаючи з минулого, а також з нашої духової спадщини середземноморської антики і сполучуючи їх з певними елементами наших своєрідних традицій, ми повинні утворити синтезу, необхідну для сприймання мистецької ініціації, для творчості в дусі нових часів.

Думаю, що інші спроби створити ідейну театральну акцію, базуючи її лише на ґрунті матеріялістичного сві-

тогляду чи на яких інших підвалинах і принципах, — засуджені або на фіяско, або на животіння при наших сучасних обставинах. Лише духовий підхід до справ ідеологічного мистецтва, до його ролі і завдань, — може тепер викликати відповідну реакцію у позитивнім напрямку. Лише в цей спосіб можна створити з театру ту духову силу і надати їй характер »Ars arma pro Patria«, що зробить з національно-героїчного театру арену ідейної боротьби — Campo Martio Musis (поле бою муз), у якій кожний член, чи то з проводу, чи актор, чи статист, чи механік, чи суфлер почуватиме себе вімкненим у кадри ідейних борців.

А глядачі стануть свідомі свого національного призначення, завдань і обов'язків спільноти.

Лише така спектакулярна акція буде в стані зреалізувати ту призначену їй роль, яку так інтуїтивно відчув і висловив у своїм вірші покійний поет-воjak Дарраган:

»Виходиш так, бувало, із театру,  
І тисне груди божевільний шал,  
І спрага подвигу в палкому серці взоре  
Глибокий слід і збудить мрій фіял«.

Ось та роль театру: збудити певні духові чинники, викликати їх до життя і примусити діяти у сфері спіритуальній, щоб приготувати певний ґрунт, який зможе стати базою для діла. Не настрій розвагово-безжурний, що має за джерело бажання або потяг лише розвеселення, а навпаки, героїчний театр повинен викликати мрію-мету, порив до діла на користь і на честь нації та її великої майбутности, героїчне піднесення духу.

#### IV. АКЦІЯ ГЕРОЇЧНОГО ТЕАТРУ

Ars militans (войовниче мистецтво) і його гасло — *ars arma pro patria* (мистецтво — зброя за батьківщину) — це поняття й кличі, з яких треба зробити засіб героїчного мистецтва взагалі, й нашого spektakлярного мистецтва зокрема.

Щоб ця акція мілітантного мистецтва, у формі національного героїчного театру, стала справжнім змаганням за наші ідеали на полі нашого національного *Campro Martio Musis*, конче треба, щоб її інспіратори, ініціатори і виконавці засвоїли цілком новий підхід до мистецького «діяння». Треба, щоб вони собі твердо й ясно усвідомили, що мистецька акція повинна бути не «кимвалом марно серед пира бряцаючим», лише — «дзвінкою крицею, що на бій урочистий взиває»; що акція героїчного театру — це не «сладчайша година насолоди», лише «час гарячого, пристрасного бою»; що символом тієї акції є ліра не у формі «солодкоспівної кіфари», лише — у формі «круторогого лука» войовника.

Треба починати акцію героїчного театру з візією того символу — Аполлона войовника, з поняттями, які зв'язані з ним і які мають виявляти ідею, суть войовничого мистецтва. Треба при тій акції мати на увазі честь нації, її ідею, її правду, її ідеали. Треба завше пам'ятати при тім прекрасне «вірую» Куліша:

«О, Мельпомено, муза, правди мати,  
Дай нам тобі достойно послужити —  
Народний дух з занепаду підняти, —  
Гасителів його посоромити!»

Засвоївши ці ідеї, уявивши собі ясно образ цілої акції героїчного мистецтва, треба братися за реалізацію тої акції, не лякаючись початків і ризика. Початки — все не легкі, але і не такі тяжкі для тих, хто приймає тради-

ційний погляд на них, — як це гарно відчув і висловив Пенкальський в поемі «Острожська війна» з 1600 року:

»не бійся і прийми початки, може за ними прийде щось більше. Не погорди мудримми богинями-музами (бо цим лише викажеш власне неуттво), не відкидай з страхом муз, — бо немає нічого славнішого від благородних мистецтв«.

Пригадати теж і такі близькі, другі слова з нашої ста родовної мудрости, часів Могили — з «Напутствія спудеям»:

»вставайте до брані і служення на честь благородних муз парнаських, не боячись початків, ібо кожний добрий почин благословен єсть«.

Що ж до ризика, на яке могла б наразитися акція героїчного театру, то всякий страх треба відкласти набік тому що така акція — на часі, а тому — скоріше чи пізніше — всі перепони будуть усунені, зникнуть самі собою, акція ж постане в цілім розмаху, у своїй величі. Мистецькі з'явища мають те в собі, що приходять, коли певна галузь мистецтва стає пекуче потрібною, коли стає необхідністю; себто коли загал дозріває до стану, в яким може сприймати ще одну мистецьку форму праці й боротьби, що в ній афірмує себе його національний геній. Тоді з'являються й відповідні ідеї, і мистецькі постаті, що втілюють їх. Це реальний прояв нагромадженої духової творчої енергії. В такі моменти загал органічно й несвідомо прагне відповідної мистецької акції, зацікавлюється нею, як виявом своїх сил і свого генія. Тоді справа, досі забута, нагло активізується. Це значить, що настав час, час героїчного імпульсу, до якого прямують одиниці, на які відзивається іноді і загал.

В чім є «благословенний почин» тої акції? В чім полягає акція героїчного театру? Вона мусить спрямовувати свою активність у двох площинах рівнобіжно: в площині мистецько-ідейній, і в площині технічно-реалізаційній. Обидві ці форми творчого діяння повинні мати, як засаду, ясну мистецьку провідну гадку. Не вільно нехтувати мистецьким чинником, він — основа всієї акції. Однаковою мірою, не вільно нехтувати інтересами мистецтва для «ідейно-політичної» чи «культурно-громад-

ської» мети, як і не вільно жертвувати основними мистецькими засадами чи артистичними ефектами — для «реалізаційного упрощення» справи. Це — одне з головних правил, яке треба твердо засвоїти. Бо коли допустити подібні помилки, коли порушити встановлену вище засаду, ніяка акція героїчного мистецтва на полі спектакулярнім не osiąгне бажаних наслідків.

Власне, порушення тієї засади у більшості наших національних імпрез й є типовою уємною рисою нашого «артистичного діяння». Характеристичним в цих імпрезах буває ще й те, що їм часто бракує цільності й однастайності програми, як і певної ідейної системи в укладенні репертуару. Цей останній носить, здебільша, випадковий, досить хаотичний характер. Аматорським, громадським і театральним маніфестаціям «артистичного стилю», — головню бракує загальної ідейної, провідної думки. А в форумі цієї думки, власне, повинна укладатися вся акція, вона й має головне значення для глядача. Акція, яка зраджує своє основне завдання — дати словом, звуком і образом видовища ясну синтезу певної ідеї, постаті, події, — є хибною і невдалою.

Роз'єднання моментів — мистецького й ідейного — я вважаю хибним; навпаки, гадаю, що спектакулярну акцію героїчного театру треба розгортати і будувати на основі кончеї й тісної сполуки цих обидвох первнів, — мистецько-духового, ідейного і — реалізаційно-технічного порядку.

Що належить до акції героїчного театру? Як вона має себе виявляти? Що є цариною її праці, формою її вияву?

До акції героїчного театру належить, насамперед:

1) Створити «театр зрілища», 2) дати новий репертуар героїчної тематики і високої артистичної якості, 3) зреалізувати цей репертуар, як засобом праці сталого театру, так і за допомогою всіх можливостей спорадичного характеру, використовуванням *plain air*'у, природною архітектурною і натуральною декорацією, 4) здійснити цей репертуар методами новочасної *mise en scène* — тими з них, які найбільш надавалися б до наших обставин і спроможностей, 5) здійснювати декоративно-технічні акції героїчного театру, конче стояти на засадах високого героїчного стилю, відповідно до драматичного матері-

ялу, в душі провідної ідеї войовничого мистецтва, 6) взяти на себе ідеологічно-мистецький провід усіх національних свят-роковин і урочистостей громадського характеру; давати зразкові імпрези з цих нагод, щоб керувати громадськими починами, їх духом, енергією і доброю волею, помагати їм; широко йти назустріч приватним починам, 7) своїми творчими і технічними засобами допомагаючи їм відроджувати й реалізувати наші стародавні традиції релігійних містерій, — надхнути їх новою ідеєю і подати їх у відповідних нових мистецьких формах і вигляді.

Такі основні напрями і сфера діяння акції героїчного театру. До неї ж — як побічні справи — належать також:

1) утворення мистецького осередка з одностудійців, створення довкола осередка цілої акції — гуртка мистецької, творчої еліти войовничого духу, 2) плекання артистичної етики, 3) створення поважної мистецької фахової критики, 4) виховання почуття пошани до публіки і совісного ставлення до неї, як і до своєї власної праці.

В ці точки укладається акція героїчного театру, — її ідея, дух і зміст. Коли ця акція захопить в коло свого діяння всі ті точки, — вона виконає своє завдання, як чинника духового провідництва, як чинника, що формує національний дух. Акція героїчного театру, в таких формах і з таким змістом, буде знаряддям і зброєю нації, зверненою на честь її ідей, змагань, про які я згадала вище, — буде формою її боротьби.

Виходячи з цієї вимоги, вважаю далі за необхідне розгорнути спектакулярну акцію в сенсі утворення, насамперед, «зрілища», відразу спрямувати акцію героїчного театру в напрямі створення «театру-зрілища», — як протиставлення «театрові літературному» чи «театрові актора». Театр мусить бути — «театром-видовищем», де, насамперед, йшло б про вияв «образу ідеї», а не про самий літературний твір, ані теж про попис для актора й його «високої штуки». Акція героїчного театру — на мою думку — повинна передусім і головню — давати образ ідеї, героя, героїчного вчинку, події, доби та її духа. Ця акція — тим самим — повинна давати видовище вищого духового поряд-

ку, образ вищих національних чеснот, їх змагань і осягів, давати образ національної слави, звеличення національного генія, його духа. Ця акція повинна — засобом видовища — давати візію героїчного минулого, відновляти й відтворювати героїчний міт, творити нову, героїчну легенду, в'язати її з сучасністю. Подавати у формі спектакулярного образу нашу національну істоту, показувати справжній дух нашої героїчної доби, з його прагненням боротьби і перемоги. Повторяю, давати це не лиш словом (змістом), але й образом (формою), що персоніфікував би той зміст у вигляді зовнішньої візії, відповідної йсму і його завданню. Отже давати, насамперед, театр образу, видива, а не психологічних ситуацій. Емоція, викликана візією, значно сильніша від емоції, висловленої психологічною ситуацією, де головний наголос не на образі, а на його вислові.

»Сила візії величезна« — пише Сільвіо Пеліко у своїх спогадах з часів італійських визвольних змагань, — »вона часом сильніша за слово, за зброю, за саме життя«. Вона »доводить і переконує там, де часом ніяка мудрість, ні логіка, ні запал не в стані дописати«.

Хіба кримінальна хроніка останніх літ не підтверджує цих слів, коли в катастрофальнім збільшенні злочинної активності серед юнацтва всіх країн, винуватить сугестивну силу гангстерського фільму? Отже — старатися видовом героїчного образу збудити в масах і в одиницях стимули вищого, духового порядку, збудити думки й почування великого національного значення, загальнонаціонального ідейного характеру, — в цьому і полягатиме додатня громадсько-ідейна, духова і політична праця героїчного театру. В цьому — театр сповнятиме у нас свою відвічну, призначену йому величезну роль; цим він вступить на шлях, від якого збочив у часи національного занепаду, особливо по катастрофі відродженої в 1917 р. держави. Бо цей давній дух нашого театру жив незмінно, вічно готовлячись відродитися з-під попелу забуття. Цей дух, якого діяння в українськй театрі на протязі історії, — наш видатний авторитет в історії мистецтва, проф. Д. Антонович, характеризує так:

»На Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури й на-родности«, і далі — »українські вистави в Києві були — політика«, а акція українського театру — »міцною твер-динею українського життя і руху«.

Про роллю театральної акції та її вплив проф. Д. Анто-нович постійно зазначає, що театральна акція — »повин-на учити, доводити, переконувати« (»Триста літ україн-ського театру«). Вся ця акція повинна, очевидно, роби-тись засобами образу, видава, зрелища, як і слова, сюже-ту, теми. Все це має, очевидно, бути спрямоване до од-ної вищої мети.

На цю ж тему, крім наведених цитатів з Пеліко і Ан-тоновича, і судової хроніки, — хочу подати прекрасні слова Роберта Бразіляка:

»Без візії, народ гине, — кажуть святі книги. Нема ні віри, ні ідеї, які могли б обійтися без образів. Дарем-но, отже, старатися позбавити себе видава героїв і мітів«.

Пояснюючи це твердження, автор доводить:

»Треба збагнути високі прикмети образу, бо крізь них встає перед масами цілий ряд символів, що славлять їх діла, що поширюють їх містику«.

Тому то акція героїчного театру повинна бути акцією високого героїчного видовища, образом боротьби, змагань і перемоги на честь певного національного ідеалу. Ідея без візії, в якій образ вона втілюється — мертва. Тому такий потрібний є ідейний »театр-видовище«.

Як цей театр виявить себе в акції, заманіфестує себе? Ясно, що він повинен базувати акцію на відповідним репертуарним матеріалі, ставити — у видовищі — новий театральний репертуар, на підставі певної державної іде-ології, перейнятої духом *ars militans*, у нових, але тради-ційних формах нашого спектакулярного мистецтва. Що має собою уявляти той новий репертуар? Передусім він повинен, очевидно, бути репертуаром героїчної романти-ки, не репертуаром адультерного сюжету чи сексуально-соціальних драм (як я вже зазначувала в першому розді-лі), чи випадкового перекладного матеріалу легкого жан-ру. Новий репертуар повинен відкинути і п'єсу стилю мелодраматичної побутовщини, як і психологічну драму



»статевих проблем« — »Брежню« чи »Зрадника« — приклади з циклу »національних п'єс« буковинських офіційних репертуарів. Ясно, що так же вороже поставиться героїчний театр і до »кумедійного жанру« перекладаних п'єс чи то власних кумедійок, яких темою є, здебільшого, або »родинні конфлікти« з биттям начиння на голові чи незмінним »нещасним коханням«, або з happy-end'ом, співами й гопаком, чи з традиційним божеволінням і топленням Гриців чи Марусь, з заміною лише їх імен на Славків, Влодків чи Дарок (»Чорт не жінка«). Репертуар героїчного театру повинен мати героїчну тематику, героїчний сюжет, розмах і стиль героїчного жанру всього спектакулярного матеріалу. Він повинен включати твори як героїчної трагедії, так і трагікомедії, сатири (політичної і обичасвої), і героїчної драми. Баталістика, пригоди, романтика і лірика неодмінно входять до того репертуару, лише у відповіднім героїчнім стилі і забарвленні. Тому всі п'єси історичної романтики, як і літературної героїки, всі (документальні) матеріали з патріотичної бувальщини, як і з »національної слави« — є природним репертуаром того театру.

Питання цього репертуару виводиться тепер у такім вигляді: 1) репертуар п'єс старих, уже існуючих, який треба використовувати з певним добором, декупажем, щоб пристосувати їх до сучасного завдання, до духа і потреб того театру, 2) репертуар, який треба присвоїти, випрацювавши його з тих наших старих літературних і історичних матеріалів і пам'яток, які до цього найбільше надаються. Наприклад: драматизація літописних переказів, патериків, стародавніх хронік і діяріїв, дум, билин, легенд; так само, як і подібна ж драматизація відповідної мемуаристики і речей оповідального, нарративного стилю з сучасної літератури. Це дало б чудовий драматизований матеріал для спектакулярної акції героїчного театру. І, нарешті, 3) репертуар, який повинні ступнево створити наші сучасні письменники й драматурги — на честь ідеї войовничого мистецтва.

Ширший і докладніший розгляд тої теми подам у наступному розділі, спеціально присвяченім репертуарові героїчного театру. Тепер же, вказавши в загальних рисах, яким той репертуар має бути, перейду до можливо-

стей, серед яких його можна реалізувати. Розуміється, цей новий репертуар має бути виконаний або звичайними способами: працею сталого театру з його апаратурою і персоналом, що є нормальною, ідеальною формою кожної спектакулярної акції, її необхідною вихідною точкою, — або способами надзвичайними, всіми тими, що дають нам наші обставини. Наприклад, при наявності лише приватної ініціативи і доброї волі, і при повній відсутності всього іншого для здійснення акції героїчного театру (приміщення, декорації, апаратури), — все одно можна ставати до праці у формі принагідних, одноразових імпрез. Використовуючи для цього відповідні методи, випробувані іншими народами в подібних ситуаціях. Можна і треба в таких випадках наслідувати, напр., знані загребські імпрези, де — за австрійського панування, — національна провідна верства використовувала природні кадри своїх будівель, щоб виконувати на їх тлі, як на натуральнім декоративнім фоні, — свої спектакулярні імпрези на честь хорватської національної ідеї. В Загребі послуговувалися для того переважно приміщенням духовної семінарії при церкві і двором коло неї. На імпрезу приходили — артисти, статисти і протектори меценати, з власними костюмами, так як приходили і їх вояки, коли ставали до бою не на «полі муз», а на «полі слави». Таке ставлення до справи театральної акції значно полегшувало її початки. Відразу відпадав ряд питань: приміщення, декорума, костюмів, персоналу. Основною точкою, від якої виходилося, — був приватний почин, добра воля учасників, їх карність, жертвне ставлення до справи і використання природного кадру.

Так виглядали й інші дотеперішні подібні імпрези в Італії. Там така акція спочатку виходила з кол аматорської молоді. Напр., відомі представлення в Венеції, в подвір'ї церкви St. Luca, де уживався декорум архітектурної будівлі, як колонада, портал, криниця, заулок, сходи, балькон і тераса — чудовий і найліпший кадр для венеційських п'єс Гольдані. Дійсно, кращої *mise en scène*, напр., для його «Брехуна» — мені не доводилося бачити, хоч що п'єсу я оглядала часто, останній раз у прекрасній постанові одного з ліпших берлінських театрів. Пригадую, що бачила таке ж саме використання природного

кадру феррарського палацу, його зовнішнього боку. Сходи, портал, балюстрада його терас, балькони, вікна, галерії, сад, як тло, на якому показано «Єрусалим» Тассо. Рівним способом використано лоджію і мале подвір'я з капличкою, міст і руїни в Риміні, — щоб переказати на їх декорі п'єсу Анунціо — «Франческо да Риміні». Античні руїни сиракузького, таурмінського і атенського театрів так само уживаються тепер, щоб — на їх фоні — виставляти п'єси відповідного античного репертуару: Софокля, Еврипіда, Есхіла. Кутики феудально-середньовічних міст у сучасній Німеччині незмінно бувають природним кадром, вдало використовуваним, щоб виконувати на їх чудовому декорумі різні спектакулярні імпрези, як то: п'єси, турніри, містерії, інтермедії, кортежі тощо.

Всі свята й урочистості перед війною Німеччина виконувала, широко користуючись *plain air*'ом і засобами свого природного й архітектурного декора. Португалія, подібно як Німеччина й Італія, здавна користується своїми природними можливостями, щоб з їх допомогою здійснюється інсценізація одного з епізодів його поеми вати спектакулярні акції. Так, напр., під час традиційних національних свят на честь Камоенса (щось, як у нас свято Шевченка) в подвір'ї монастиря св. Єроніма відбувається інсценізація одного з епізодів його поеми «Люїзіяда» — «Дванадцять перів». Ця вистава включає драматичну акцію, поетичний рециталь, турнірні вправи, музику і спів. Актори й публіка, яка приймає участь в імпрезі, приходять у своїх власних костюмах. Подібно відбувається містерійне релігійне представлення на паперті головного собору в Лісбоні на честь Діви Марії, патронки й опікунки Португалії. В Америці відомі релігійні представлення, напр., в Оклагомі і Кортєжаві, урочисті дефіляди Івана Христителя в Монтреалі, подібно в Європі, де з особливим чаром постійно відбуваються різні традиційні представлення, пов'язані з місцевими світськими чи релігійними коммемораціями, як, напр., свято в Баварії чи різні історичні свята у Франції, що збереглися і досі.

Я не хочу задовго обтяжувати читача низкою прикладів подібних імпрез, які існують у всіх народів, в різних формах у кожній країні, відповідно до політичного, дер-

жавного чи економічного положення, й у тісній зв'язку з її ідеалами, ідеями й змаганнями. Я обмежилася лиш кількома прикладами тої спектакулярної акції: держав споріднених нам традиціями культури. На тій спорідненості наших мистецьких і культурних традицій, на спільності творчих проявів у ділянці мистецтва протягом століть, — я й хочу оперти свою ініціативу щодо можливого наслідування — в нашій спектакулярній акції — тих прикладів і їх засад.

Хочу тепер подати кілька прикладів, як нам пристосовуватися в такій акції до наших можливостей, бо переконана, що вони вже тепер актуальні і що їх реалізація є лиш справою довшого або коротшого часу... Отже монастирі, фасади й кутики стилевих будинків, історичні руїни, монастирські подвір'я, дашки над корчмою чи заїздом, відповідні краєвидні місця — «за селом» чи «під горою» — всі ті місця, де кон (сцену) можна утворити з нашвидку збудованого підвищення (80 см заввишки, 4-6 мт завдовжки, 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub>-3 мт завширшки) — дуже придатні для таких імпрез під голим небом. Тут декоративне тло — сама природа, — чи то купа дерев, поле, чи ліс, чи вигляд на річку або на гору. До цього тла додаються необхідні до ходу вистави лаштунки, бутафорія, реквізит, — і декоративна (звичайно, найдорожча) частина представлення вирішена.

В такому природному кадрі повинна розгортатися відповідна акція, стисло пристосована до природного й живого матеріалу. Широка відслонена лінія обрію з річкою чи ставом на однім краєвиднім тлі утворює кадр, який надається, напр., для інсценізації «Слова о полку Ігоревім» або думи «Про трьох братів» чи якого іншого представлення, де приходить степ чи поле. Бароккова фасада будинку і майдан перед ним — ідеальний кадр, щоб інсценізувати декупажі з «Милости Божої», прекрасних віршів Дарагана «Мазепа» або з моменту в'їзду Хмельницького до Києва, де дія — в п'єсі — відбувається на майдані Софійського собору у Києві. Для «Мазеви» Дарагана такий кадр дуже надається, особливо до тої частини, де є опис балу («Вітриль мазурка контушами»), а також до тої, де гетьман промовляє до сердюків: — «Брати, заслонимо шаблями ми рідний край від москалів!»

Під горою, на тлі гірських околиць, на землянім практикаблі, що має тлом купу дерев, можна дуже добре інсценізувати — з відповідними декупажами — Кармелюка, Довбуша, очевидно, виводячи їх як національних Робін Гудів. Той самий кадр — гірські околиці, добре надаються для інсценізації »Жанни Д'Арк« Ю. Клена, бо такий краєвид ланів і горбів дуже подібний до »золотих піль« Шампанії, її »квітчастих ланів« чи »Ворез покарбованих гір«. Постаті Жанни, архистратига Михаїла, боротьба, суд, кострище — роблять цю річ не лиш надзвичайно спектакулярно мальовничою, але й глибоко змістовною, близькою селянам. Сільська дівчина Жанна, що »під горою«, на декоративнім тлі природного краєвиду, теплого осіннього вечора бачить янгола і розмовляє з ним, — це чудовий зразок сільської героїні.

Отже — ніяких »пристосованих клунь« і душних заль »Просвіти«, де вже самі розміри чотирьох стін з їх атмосферою позбавляють імпрезу розмаху і здорового повітря. Натомість, вільна, здорова обстановка plain air'у під відкритим небом — з усіма його можливостями місця, простору, голосности (акустики), природного декора і вигідного, нескупченого приміщення глядачів. В тім випадку слід використати природні можливості якого-небудь підгір'я або узлісся, чи майдану. Візьмім, напр., якусь гірську околицю. Схил гори, голий чи скелистий, може служити природним амфітеатром, на яким розміщуються глядачі. Долина або всяке рівне місце у стіп схилу може бути за арену, на якій відбувається частина дії. На цій арені земляний насип може бути коном (сценою). Кілька дерев за коном або куців можуть утворити фонлаштунки. До цього деякі атрибути декоративного характеру (частинне декорування), — і тло для дії готове.

Певно, що при добрій волі, добровільній праці і при зацікавленні театральною штукою молоді, відповідне місце знайдеться і впорядкується. На схилі гори — якщо вона земляна — не тяжко зробити великі сходи (лавки для сиджень) і обкласти їх дерном. Коли гора камінна, треба поробити лише сходи у трьох-чотирьох місцях, а сидіння глядачів поробити з дощок і кілків. При чім якнайкраще треба використовувати форму терену, розташовуючи сходи-сидження по змозі просто перед ареною

півколом або підковою. Таким чином, майдан (у долині) матиме або форму прямокутника, або півкола, будучи концентраційною точкою уваги з усіх боків. Майдан арени треба обвести ровом для стоку води, щоб не псували її дощі. Треба обкопати ровом і цілу сцену. Протилежний бік до глядачів підвищується земляним валом коло 1 метра височини і бодай 3-4 метрів ширини. На тім землянім підвищенні має проходити статично-фігураційна і хороово-вокальна частина вистави, на самій арені — динамічна. Бажано, щоб у центрі на арені був невеличкий «вівтар», на яким перед початком вистави або вкінці її, під час «хвилини мовчанки», запалювався б вогонь на честь героїв або за яким читалася б орація на честь героїв або даного свята (по-італійськи — *altare de la Patria*).

Така конструкція театру, при добровільній праці, дешевім терені і матеріалі для риштувань (дерево, каміння, що в горах не тяжко дістати) — дасть змогу умістити значну кількість глядачів й учасників видовища. Розуміється, такий театр, наслідуючи амфітеатр і «кавеа» античного театру, одночасно відповідатиме вимогам сучасного театрального будівництва, «театру мас», їх духові, як і духові героїчного мистецтва й його репертуару. До того ж дасть дуже цінну змогу вводити в спектакулярну дію — елементи спорту і змагань.

Щоб створити й збудувати такий театр під відкритим небом, не треба безконечно збирати «на цеголку», що, звичайно, йде пиняво, затягає акцію й охолоджує найпалкіший ентузіазм. На таку будову не треба удаватися й до помочі вакаційних осель, як буває, інколи, при будові народних домів молоддю. Потрібна лише відповідно обрахована кількість днів праці, в залежності від місцевости й терену, добра воля, запал до справи й дисципліна.

Очевидно, що вистави в такім «античним» театрі даватимуть вліті, і то вдень, при чому оголошення мусять мати додаток — «вистава — при добрій погоді — відбудеться» в таке або таке свято. Нічні вистави при світлі електрики, де вона є, або при світлі вогнищ і смолоскипів часто можуть бути ефектовними. Таке використання *plain air*’ових можливостей, зокрема присто-

совуючи їх до стадіонів і амфітеатрів, до громадських чи церковних майданів, особливо надається до української Америки. Там подібна акція героїчного театру, у відповідних формах, має блискучі перспективи і чудові можливості — коли знайде зацікавлення громадянства і покликаних до того мистців. Там буде вона акцією мистецько-патріотичного й ідеологічного характеру, але — рівнобіжно — й справою поважного «бізнесу».

Роблю підсумок дотепер сказаного:

Постійний театр з осідком у певнім центрі (більшій містечку), з сталим помешканням, ателієром для виготовлення декорацій і костюмів, залею й сценою для періодичних вистав, — це була б перша форма. Друга форма — мандрівний театр, призначений для вистав в околиці, для урядження масових театральних імпрез під відкритим небом. Втім випадку, коли обставини дозволять і коли нема інших перешкод параграфного характеру, слід використовувати для театральнo-спектакулярної акції народні здвиги, відпусти, ярмарки, храмові свята тощо. При тім треба користати з живого матеріалу: так артистичним елементом для вистав, як і контингентом глядачів, очевидно, організуючи його належно як частину театральної акції.

Далі, використовувати всі природні можливості для імпрез під відкритим небом, як необхідні декоративні кадри, площі, царини перед церквами, підвищення папертей, які роблять «практикабль», або площі коло гори, які так само творять собою стадіони чи «кавеа» театрів.

Переходжу до питання декоративного оформлення акції героїчного театру та його репертуару, себто до справи *mise en scène*. Ясно, що виконання нового репертуару, як і можливості використання *plain air*'у чи природного або архітектурного декора, вимагають зовсім нового сценічного оформлення; вимагають спеціально пристосованої до завдання й стилю акції — *mise en scène*-и. Уважаю потрібним виконувати всю інсценізаційну частину, трактуючи її в великім, героїчнім стилі, у тих формах, які прекрасно означає Еміль Баєр, відомий французький дослідник історії стилю:

»Величний стиль — це все, що являється через форму образів і візій — широко, просто, ясно і суворо — в лініях; все, що величаве, горде й елегантне — пропорціями й розмахом; все, що сильне, гарне, мудре і шляхетне — суттю та інспірацією«.

Отже ясно, що акція героїчного театру своє технічно-декоративне оформлення має реалізувати в дусі цих ідей і ними надхнути своє *mise en scène*. Ясно, що ця артистично-декоративна акція має, раз назавжди, відкинути все те, що досі є питоме — в декоративнім відношенні — нашому театрові: солодкувату натурастику мелодраматичної побутовщини, ідилічний інтим сантиментальної рустикалії і квазі-класичний *petit genre* міщанської драми.

Фахівцеві чи просто знавцеві театральної справи, особливо технікові, не тяжко зрозуміти, що досягнути подібну *mise en scène* не є річчю ані неможливою, ані задорогою. Це лише річ знання, досвіду, вправності, винахідливості і хисту, — разом з використанням відповідних технічних засобів і новочасних методів. Я вважаю, що з усіх відомих мені систем засада *assomada*у, яким послуговуюся, звичайно, — найліпша в наших обставинах. Вона має такі додатні риси: 1) часта зміна постановок, 2) різноманітність репертуару, 3) багата зміна костюмів і образів, 4) портативність матеріялу, 5) дешевість сценічного монтажу. Більш подрібно над тією справою не зупиняюся, бо то діло техніки і не є завданням цієї праці.

Вияснивши акцію героїчного театру на полі ідеологічно-мистецьким, як і в напрямі реалізаційнім, себто справу репертуару і технічних можливостей, переходжу до наступної форми, в якій рівнож має виявлятися акція цього театру. Ця форма полягає на тім, щоб керувти чи інспірувати всі національні свята, так чи інакше відгукуватися на них, даючи громадянству, організаціям, загалові — зразкові по змозі — приклади їх проведення. Отже театр повинен влаштовувати в мистецьким оформленні, на основі ідейного змісту, всякі урочистості, всякі роковини смерті, народження, перемог і поразок, які ніні є улюбленими засобами вияву патріотичного почуття і які відносяться до культу великих людей, героїв і подій з минулих змагань. Ті нагоди й їх використання



підносять найвищі духові прикмети людини й загалу, підносять національну свідомість і гордість.

В такій самій мірі, що національні свята, до акції героїчного театру належать й свята релігійні. Маю на думці відродження й реалізацію церковно-релігійних урочистостей в вигляді містерійних представлень. Такі містерійні представлення, як релігійні спектакулярні «дійства», мали б у своїй основі таку саму ідейну мистецьку акцію, були б таким самим служінням ідеалові вищого духового порядку. Наш стародавній містерійний репертуар, незвичайно багатий матеріалом, рідкий своєю артистичною вартістю, дуже вдячний у спектакулярнім відношенні. Відродити нашу традицію містерійних церковних «лицедійств» в дні свят і урочистостей, — не лише надасть церкві нову, разом з тим, відвічну їй славу і силу, але водночас відродить один могутній чинник ширення національної свідомости серед загалу. На цей чинник — заборонами всякого роду — дуже гостро реагувала російська імперська політика часів Катерини II, уважаючи, що

»містерійні лицедійства вельми народ малоросійський до його колишнього свободолюб'я і своенрав'я наворачтають, — і Божеською допомогою йому права і вільності привернути намагаються, чим народ в смущение зело вводиться«. (Цитату наводжу, на жаль, з пам'яті).

Крім того, запровадження культу містерій — це ж поклонання до життя ще одного, релігійного роду нашого спектакулярного мистецтва; це збагатить войовничу Мельпомену, дасть їй у руки ще одну мистецьку зброю, принесе велику користь національному вихованню. Відродити цю форму треба або як релігійні представлення по церквах, з хорами, проповідями й процесіями, що є цілком в дусі католицької і, зокрема, греко-таколицької церкви, — чи то в стилі »служебної дії«, на підвищенні вівтарної частини, перед царськими вратами (так колись було на Наддніпрянщині) у відповідні святочні дні. Коли якісь незалежні обставини стали б тому на перешкоді, влаштовувати ті релігійні представлення в подвір'ях церковних, на папертях, в залах, що є при церквах, — і які й тепер використовують для різних урочистостей, м. ін., в українській Америці. Тоді ті містерії ставити у формі

представлень релігійного стилю і змісту; в сенсі лише театральних представлень їх можна, розуміється, давати і на театральній сцені, і в інтермедійнім жанрі, звичайно, в обставині Kammerspiel'a.

Такі прекрасні містерії, як «Слово о збуренні пекла», «Хождєніє Богородиці по мукам» або «Сотворєння мира», — це назрівані речі й належать до найкращих скарбів нашого творчого національного генія. Ясно, що наше музикальне й вокальне мистецтво мало б особливо блискуче розгорнути свою творчість в цих нових формах героїчного театру.

До дальших ділянок, у яких має проявитися акція героїчного театру, бодай посередньо, принагідно, — належить неменш важна справа стимулювання наших мистців — поетів, драматургів, письменників, малярів, музик і акторів-режисерів. Їм героїчний театр мав би відкрити широкі можливості реалізації їх творчости на своїм терені, дав би змогу безпосереднього контакту з ширшим загалом — таким необхідним кожному мистецтву, що хоче впливати на маси. Стимулювання полягало б у тому, що акція героїчного театру постійно звертала б до творчости наших мистців з усіх галузей мистецтва, — щоб реалізувати їх твори, підносячи їх дух і мистецьку вартість. Можна було б користатися вже існуючими творами, замовляти нові, на потрібні теми, встановлювати відповідні конкурси тощо. Таким чином, кожна наша творча індивідуальність, кожний письменник, маляр, танцюрист, музика, могли б принести свій особистий цінний вклад у загальнонаціональну акцію героїчного театру, коли б, розуміється, брєніли в них співзвучні з тою акцією ноти.

Наслідки з такого контакту були б якнайліпші, як для акції героїчного театру, яку поширив би цей контакт і збагатив, так і для самих мистців, яким така акція, значною мірою, могла б надати розголос, виявити їх сили і підтримати в їх творчій праці. Одночасно це було б незлим способом відродити наші мистецтва в усіх їх образотворчих ділянках. Ясно, що всі плястичні мистецтва і спектакулярні їх форми, багато скористали б від акції героїчного театру. Все це дало б тому театрові можливість, як провідному чинникові мистецькому, високо під-

нести стяг нашого сучасного мистецтва взагалі, виявити дух та ідею сучасної доби, зробити з театру не лише »цитаделю духа«, але й »поле бою«, »війну«, — як чудово говорить в одній з своїх театральних критик Дюма: — »прекрасну естрадну війну« за свою ідею (*belle guerre des treteaux*).

Значення такої акції, очевидно, в тім, що і мистці і публіка однаково, хоч різною мірою, переживають ті ж самі моменти вольового бажання в напрямі певної ідеї: мистець, актор, протагоніст це хотіння активно виявляють, глядач — сприймає його, в порухах душі і в ясності думки. Таким чином, акція героїчного театру організує почуття, вводить у певну систему переживання, дисциплінує думки, скеровує в однім напрямі. Певним засобом свого інтелектуального впливу та акція активно об'єднує публіку довкола одної ясної ідеї. З другого боку, утворює довкола свого активного осередку провідну міцну групу справжньої мистецької вартости, — осередок національного Парнасу, обрамований акцією героїчного театру певним маєстатом. Цей національний Парнас, очевидно, не має бути кляном, не Олімпом псевдоартистичної богеми, лише мистецьким середовищем високої духової якості й культури. Його засадою було б певне артистичне »вірую«, ясна політична ідеологія, непорушні традиційні поняття артистичної етики, національної моралі, — елементи необхідні для кожного осередку мистецького духового провідництва, що уявляє собою один з основних первнів організації духового життя нації. Цей мистецький осередок має бути групою, »а особливий характер тієї групи полягав би в тім, що вона творила б ядро людей, в яких єдналися б в одне ціле почуття, думки і ентузіазм«. Таким, на думку Салязара, має бути кожний провідний осередок, покликаний до керуючої ролі серед своєї збірности.

До інших побічних, та важних справ, які акція героїчного театру теж повинна включати в коло своєї діяльності, належать: 1) плекання поважної фахової мистецької критики в усіх галузях, що їх об'єднує акція героїч-

ного театру, 2) плекання артистичної етики не лише в вузькому колі свого осередку, виховання почуття пошани до неї, як і плекання власної гідності і почуття незалежності у мистця. Питання критики героїчний театр повинен особливо взяти до уваги, — і в тім сенсі повести акцію в двох напрямках: старанно виховувати фахівців-критиків між своїми однодумцями, а також шукати і підтримувати видатні індивідуальності, що виявили себе на тім полі поза акцією героїчного театру, але в творчості яких є моменти співзвучні. Рівнобіжно з тим слід гостро й уперто поборювати звичайне у нас сумне явище: легковажне й безвідповідальне ставлення до мистецької критики нефахівців, здебільша з інженерів, агрономів й лікарів, які чомусь у нас вважають себе покликаними до ролі арбітрів у тій справі. Своє право до критики вони мотивують тим, що «вони теж бували за кордоном» або «теж співали в хорі» чи «гнали у Просвіті». Все це поважні, але все ж невисначаючі для критика титули.

Наступне питання — це плекання артистичної етики, в нас так страшно занедбаной. Тут теж діяльність мусить вестися у двох напрямках. З одного боку, треба твердої боротьби з тими «мистцями», які не лише «позичають» чужу ідею, але просто присвоюють собі чужу працю, «злегка змінивши», тим самим її зіпсувавши. Що ж до героїчного театру, що, на превеликий жаль, не розпоряджає санкціями, то він повинен такі вчинки гостро осуджувати і безоглядно поборювати їх в межах своїх можливостей. Такі вчинки не тільки не етичні, вони — шкідливі для самої акції, дискредитують її репертуарний матеріал. Поборюючи, з одного боку, плягіят, акція героїчного театру має підтримувати всі лояльні копіювання і наслідування, при умові, що вони будуть відповідати оригіналові лібретта і декоративного оформлення без ніяких перекручувань програми «по-своєму». Одночасно з тим, треба вимагати, щоб акція «наслідування», навпаки, була поскільки можливо особиста і щоб максимально виявляла індивідуальність мистця, що її виконує, і його самостійну творчість, лише треба вимагати, щоб вона була спрямована в напрямі ідей і акції героїчного театру.

Ще одна справа, яка належить до акції героїчного театру — це справа плекання поваги до публіки, відповідного совісного ставлення до того, що цій публіці має бути подане. Це стосується однаковою мірою артистичної праці, як і частини технічної. Треба назавжди відкинути думку — на жаль, таку поширену у наших театральньо-артистичних колах, — що «публіка все проковтне» або що «нічого вона не розуміє». Це хибна й шкідлива думка: публіка чудово й завжди побачить, що є зле і чому зле, рівнож як чудово зрозуміє, що є добре і чому добре. Тому дбайливе відношення до публіки конче потрібне, потрібний певний респект до неї. Не слушно теж винуватити публіку, що вона «не виявляє симпатій» до нашого театру. Бо коли театр грає «бо зна що і на що», то публіка дезертує від нього. Пригадую, як мені — в ролі «публіки» — доводилося часом з обуренням залишати представлення нашого театру, коли показували п'єсу з апологією національного зрадництва («Зрадник»), або чергове Шевченкове свято, на якому жваво виспівували «Комарика» чи танцювали — в канканнім стилі — «національні танці» малоросійського жанру, що робило з національного свята не урочистість, а кабаре. Ставлення мистців до публіки повинно бути таким, як це сформулював прекрасно Тальма:

»Публіка — це ворог, але благородний ворог, якого треба перемогти. Коли він поконаний, завойований, підбитий, коли ви владно запанували над ним, — він з щирою вдячністю і подивом виявляє на честь переможця своє захоплення і свій ентузіазм«.

Дуже близька до цих слів Тальми також думка Айсадори Дункан у її споминах. Ця думка цікава ще тим, що відноситься спеціально до української публіки, яку артистка пізнала під час своїх гостинних виступів у Києві. Айсадора Дункан стверджує, що:

Українська публіка на рідкість «шляхетна, вразлива, чутлива і чула», що вона найвдячніша з усіх публік, лише що її треба «заохочувати справжнім мистецтвом» і «поважанням до нього і до публіки ставленням«.

Ці думки Тальми й Айсадори Дункан конче треба занотувати та їх передумати. Одночасно треба твердо собі

усвідомити і різницю між поважним ставленням до публіки, і — запобіганням її ласки, що так само хибне, як і її нехтування. Коли поважне ставлення до публіки є річ позитивна, є лише можливістю справедливої оцінки свого противника, свого «шляхетного ворога», — то друге, запобігаюче ставлення, є річчю наскрізь негативною, оскільки позбавляє і власної гідності мистця, і можливості здійснити добру й корисну акцію, тому лише, що вона є нібито «не до смаку публіки» або що публіка до неї «не звикла».

Ще до справ акції героїчного театру відноситься справа кіна, яка на початках видна лише в можливостях фільмування представлень спектакулярного plain air'u, з яких потім має робитися відповідний монтаж з комерційно-мистецькою й пропагандною метою.

Вказавши в основних рисах (не вдаючись у зайві технічні подробиці), в чім має полягати акція героїчного театру, в яким напрямку розгортати його діяльність і працю, підсумовую все вище сказане у формі певних провідних засад:

1. Акція героїчного театру, в пляні інтелектуальнім, повинна бути чинником духового мистецько-ідеологічного провідництва, виявляючись в пляні фізичнім — як носій національної ідеї і служіння національному ідеалові, — як одна з форм змагання за них, як репрезентація нашого офіційного національного мистецтва.

2. Акція героїчного театру, в пляні матеріяльнім, повинна реалізувати свою працю у формах нового ідейного й мистецького репертуару, героїчної романтики і національного значення. Повинна здійснювати свою працю або засобом старого театру (з усією його апаратурою і спектакулярною активністю), або у формі спорадичних імпрез, використовуючи всі можливості plain air'u і природного декора разом з доброю волею приватного почину. Рівнож і користати з нагод свят, роковин і інших національних імпрез.

3. Акція героїчного театру повинна охопити собою працю над відновленням наших релігійних містерій у формі релігійних свят, церковних урочистостей, чи, нарешті, у формі театрального дійства.

4. Акція героїчного театру повинна об'єднати довкола свого активного осередку, як довкола «цитаделі духа», всі найкращі мистецькі сили нації, які, споріднені з ідеями, з «вірою» і з акцією героїчного театру, створюючи духову силу нації, персоніфікували б її генія, добу і расу. Акція героїчного театру має плекати етику мистця, виховувати публіку, формувати поважну мистецьку критику, дати початки національно-фільмової акції — в національним сенсі й формі.

Тільки так, тільки основуючи акцію героїчного театру на цих базах, зможемо започаткувати її працю, розгорнути її діяльність. Лише виходячи з цих заłoженнь, лише коли акція героїчного театру піде в сенсі того задуму і тої реалізації, — лише тоді її інспіратори, ініціатори, виконавці, керівники і меценати будуть подібні, кожний з них, до того, хто — за Кулішем: —

»Духову зброю без утоми носить

І ось — на лицедійную арену

Свою борбу за правду переносить». —

за цю нашу «правду», якою є змагання за наші ідеали, за нашу майбутність.

## У. РОЛЯ І МІСІЯ ГЕРОЇЧНОГО ТЕАТРУ

Я подавала в попередніх статтях ідею героїчного театру у формі войовничого мистецтва (*ars militans*) з гаслом *ars arma pro patria*; з'ясувала, в чім, властиво, полягає ідея героїчного театру, його завдання, акція й організація. Так само я накреслила шляхи й засоби, якими ті ідеї можна застосувати в житті; ті форми, в яких акцію героїчного театру можна зреалізувати в наших часах і обставинах.

Метою цієї книги є окреслити останню точку, — виявити роль й місію героїчного театру в нашій сучасній і майбутній, окреслити її значення у загальному процесі здійснення нашого національно-державного ідеалу, його духа.

Роль героїчного театру, очевидно, полягатиме в тім, щоб ідею героїчного мистецтва — вже відроджену в пляні духовій — виявити в пляні фізичній, у формах конкретних творчих досягнень, відповідних її духовому образу. Роль героїчного театру буде не в тім, щоб руйнувати мистецтво протилежного типу, образу й форми; лише щоб те мистецтво рівнобіжно розгортало свою діяльність і творчість. Героїчне мистецтво, в його спектакулярній образі, — не буде змагати нищити мистецтво етнографічного й емотивного жанру, типу *art populaire* чи *art esthetique*, мистецтво з гаслом *l'art pour l'art*, якого антитезою є войовниче мистецтво (*ars arma pro patria*). Героїчне мистецтво має стати мистецтвом першого пляну, залишивши місце другому пляну — мистецтву народної етнографії й комосу.

Те друге мистецтво треба берегти й плекати, але й підпорядковувати ідеям героїчного мистецтва, підкорити його головним засадам. Одночасно, ці високі ідеали не мають порушувати форм, питомих мистецтву другого пляну, й тих меж, у яких воно має себе виявля-



ти. Перевага, гегемонія ідей героїчного державного мистецтва над мистецтвом народньо-психологічної творчості, має змагати до того, щоб прикладом власної творчості й продукції вести за собою мистецтво другого пляну (емотивної й народньої творчості) в лініях ідеологічних засад, а не беззмістовного естетичного декадентства. Встановити таку гегемонію засад мілітантного мистецтва державно-героїчного стилю над мистецтвом емотивної і народньої творчості, — ось у чім і полягатиме роля героїчного театру, як одного з чинників мистецтва войовничого духа.

В чім буде полягати його місія?

Це надзвичайно важке й складне питання постараюся тут вияснити. Насамперед, місія героїчного театру полягатиме в тому, щоб стати одним з чинників відродження мистецтва провідної верстви. По-друге, в тім, щоб стати одним з чинників відродження самої тієї верстви. Оскільки вже є сама ідея провідної верстви (еліти), то значить, уже є й її носії, ініціатори, однодумці й прихильники, що творять елементи тієї верстви, — її реальність. Бо ідея, що виникає в духовім пляні, не може перейти в реальний плян без посередництва думки, волі і праці людини, що впізнала її шляхом мистецької ініціації; що тим самим довела існування не лиш сенсу самої ідеї, але й духа її ініціаторів.

Тим самим відпадає міт — нібито нема тих елементів, тих осіб чи груп, які цими ідеями виявляють свій дух і своє існування. Коли є ідея й дух мистецтва провідної верстви, то, очевидно, є і сама та верста: особи, можливо й осередки, хоч би лиш у стані формування. На цю тему хочу навести прекрасну думку італійської поетки Коріни Олімпіки, «яку визнали гідною бути укоронованою лаврами Данте й Петрарки в римськім Капітолії у XVIII віці» — всупереч тим «мужам-мистцям, що не дорівнювали їй ні ідеалами, ні чеснотами». Думку цю передаю за класичним висловом пані де-Сталь:

»Поки є велике героїчне мистецтво або лише палає його велика ідея, прагнучи здійснити свій шляхетний порив, — є й аристократія, що його надихує, сама черпаючи від нього надхнення. Це — та аристократія духа й меча, що черпає з нього й ним ініціює світ, викликаючи

його вияви, ним намагаючись афірмувати себе і дати за-тріюмфувати його духові й ідеалові. Ним вона здобуває свою силу й свою дійсну вартість».

Поділяючи цю думку, хочу сказати, що коли є ідея героїчного мистецтва, є й та аристократія духа й шпади, її джерело й відбиття. Коли є ідея й пориви, щоб відродити й здійснити, афірмувати цю ідею, то, очевидно, є й відповідне їй середовище, провідна верства, що її втілює, уособнює, що надхнута тою ідеєю і до неї спрямовує свій чин.

Місія героїчного театру й повинна полягати в тому, щоб стати мистецтвом провідної верстви. Одночасно й одним з чинників різничкування, що мав би цю провідну верству відокремити від загалу й сконсолідувати в окрему об'єднану одним духом групу. В реальній площині, ця остання прийняла б — відповідно своєму призначенню — форму державно-елітарної формації, яка узяла б на себе відповідальність за керму нації, репрезентувала б її дух її провідну верству, — в протилежність до верстви підвладної, яка — засобами свого мистецтва етнографічної екзотики, ліричного інтима, ідилічної рустикалії комоса, — виявляла б душу народу.

Ця справа різничкування двох мистецтв і двох верств, відосібнення першого в і д другого і першої від другої, — і належить до місії героїчного мистецтва, до театру зокрема, яким складним ділом це й не здавалося б, яке обурення й які наклепи на можливість і хибність цієї місії це не викликало б у загалу.

Я певна, що, не дивлячись ні на що, на ніякі перешкоди, — войовниче мистецтво, зокрема героїчний театр, виконає в майбутньому ту місію, до якої приступає вже тепер. Я певна, що цьому мистецтву судилося стати одним, чи не першим, з чинників необхідної диференціації елементів нашої раси, зложеної з двох типів, яскраво собі протилежних і різних, з двох маркантно окреслених типів (які — в свою чергу — становлять складну амальгаму різних расових елементів), двох різних типів фізичних, духових і душевних, які проявляють себе діаметрально протилежно — в чинах, у психіці, в дусі, в

темпераменті, в думанні і в творчості. Те з'явище відбивається в нашій мистецтві, особливо в його спектакулярній ділянці — на протязі всієї нашої історії.

Ті два типи нашої раси, що відбиваються у двох таких протилежних формах нашого мистецтва, бо є двома антагоністичними формаціями, — тим не менше в гармонії своєї симбіозности дають періоди розквіту національного мистецтва і державного існування. Навпаки, порушення тої рівноваги, тої симбіозности тягне за собою декадентство, занепад мистецького генія, державности. Встановлення гармонії між двома типами мистецтва (і між двома типами в нації), покликання до життя або афірмація того з тих типів, який своїм занепадом порушив гармонію, — спричиниться до швидкого руху національного будівництва й духового відновлення.

Тим з нас, кому ці питання ясні, треба, в межах своїх спроможностей, сприяти тому, щоб ці необхідні з'явища в нашому національному організмі якнайшвидше зайняли місця й виконали функції, призначені їм у процесі національного (в сенсі найвищого ідеалу) й духового формування нації. Це повинно бути ясным кожному, до якого б типу нашої раси він не належав, яку б форму мистецтва не уважав за вияв свого »Я«. Бо тут іде не про амбіцію того чи другого типу, лиш про традицію й таємничу мудрість космічних законів вищого порядку.

Такий розподіл нашого мистецтва на два типи, у зв'язку з двома різними собі типами раси, — що перш виринав лише у формі мистецької ініціації, на підставі ступдій, спостережень і медитацій над формами, в яких виявляється наше мистецтво, — довів мене до ідеї двох мистецтв: войовничого і пасивного; до ідеї, яку я подала в формі антитези Аполлона-Войовника і Аполлона-Кифареда; в символічних образах мистецтва войовничого, героїчного і патріотичного духа, — і мистецтва інтима емотивної душі. Тепер я зв'язую ті образи мистецтва з їх органічним ґрунтом і осередком і цю ідею смію спирати на науковій базі, завдяки надзвичайному відкриттю нашого археолога В. М. Щербаківського, який своєю блискучою теорією субстрата і пассивного елемента, володарної й підвладної верстви нашого терену, дав неоціненну змогу мистцям і політи-

кам орієнтувати свої поняття й думки, інтуїції, творчість і прогнози у бік своєрідної дійсності, до якої ми йдемо, в намірі віднайти свої по духу, вищі національні форми, в них вкласти свою енергію, в них організувати прояви свого фізичного організму, своєї духовності, свого генія, свого творчого »Я«.

В тім змаганні кожної творчої індивідуальності — і звичайної одиниці збірноти — криється таємниця здобуття й досягнення мети. Тому необхідно свої зусилля і працю, у відповідних кожному формах і ділянках, спрямувати так, щоб віднайти й відтворити ті чинники, які мають причинитися до відбудови й реалізації нашого найвищого ідеалу. В ділянці героїчного мистецтва це особливо важне, оскільки мистецтву, як образотворчому засобові, належить роля ініціатора. Ось як на цю тему висловлюється Рудольф Штайнер:

»Образ, що його засобом найпростіше і наймудріше передається суттєвість, часом найскладнішої, проблеми, теорії, науки чи явища, — належить до світу вищої мудрости, до сфери божеської ініціації«, — тому »мистецтвам — театру, малярства, різьбарства й архітектури, як мистецтвам конкретного образу *par excellence* — припадає найважливіша роля в площині духової ініціації й реальної ініціативи«.

Бо, — говорить далі Штайнер, наслідуючи одну з відомих думок Гете:

»Діяння на основі ініціацій, сприйнятих шляхом образу (Штайнер каже, що треба мислити образами, не абстрактними поняттями) — належить до найвищих і наймудріших форм духового прозріння і чину«.

Тому й треба класти таку велику вагу на ті »откровенія«, що постають у нас, викликаються образами і формами нашого мистецтва. Одним з таких »откровеній« є те, що завше було і досі є в традиціях нашого мистецтва дві форми-типи мистецтв, як завше було і є традиційно два елементи-типи в нації. Ці два роди нашого мистецтва я ділю на два типи, які й символізую образом войовничого Аполло і Аполло Кифареда, уквітчаного полевіми квітами, або рівнозначним образом »меча« і »плуга« (номенклатуру, як дуже вдалу, запозичаю з журналу

аргентинських українців — *El arado y la espada*, з книги Г. Дюкрейн, з думки Е. Маланюка — «Земля і Залізо») для означення мистецтва провідної верстви і верстви підвладної, верстви державників і хліборобів. Ці дві верстви називаю я менше загальним і більш змістовним поняттям каст. Таким чином, я ділю наше мистецтво, його твори і творців, на дві групи — мистецтво «касти меча» і мистецтво «касти плуга».

Відвічне існування у нас цих двох типів мистецтва, їх традиції, чинність, завдання, ролі і місії я далі з'ясую в межах, можливих у цій книзі. Тим хочу дати базу й аргументацію моему твердженню щодо місії героїчного театру, якому належить відродити поняття і чинність мистецтва «касти меча». Це мистецтво занепале у нас, але починає давати нові парості з-під згарищ руїни, хоч які несприятливі для нього умови й терен. Несприятливі не тільки у підсоветській Україні, де воно придушене мистецтвом чужинецької пануючої кляси, якої ідеологія укладається в гасло «пролетарського мистецтва», але і деінде, де його глушить спізнений розквіт лише «мистецтва плуга», що монополізує собі майже цілий терен мистецького діяння.

Це останнє явище — з вини нашої так званої «еліти», яка або займається не тим, чим треба займатися еліті на полі мистецтва, патронуючи і творячи цінності, що не є ніякими набутками, ані не приносять чести її касті; або просто елітою не є, коли, замість продукувати «мистецтво меча», — мистецтво провідної каст, еліти, — продукує, навпаки, «мистецтво плуга», мистецтво підвладної каст. Однобічний напрямок захоплення й зацікавлення, спрямований лише в бік нашого народнього мистецтва, «мистецтва плуга», з його екзотикою, інтимністю і емотивністю — досі ще в цілковитій відсталості тримає «мистецтво меча», героїчного національного розмаху, шляхетне мистецтво вищої верстви, — яке відсепааровується, можливо, непомітно, але систематично й уперто від «маси» загального хаосу.

Щирі чи сновістичні тенденції до мистецтва «під Париж» чи псевдо-Європу, модерний американізм, ентузіазм та мода, якими іноді стараються в відношенні до

них зрізнаважити загальне захоплення виключно нашим народнім мистецтвом, — справи, на жаль, не змінє. Це мистецтво, хоч зовнішньо іншого стилю, — внутрішньо, за малими виїмками — того ж самого духа і гатунку. Тому заступити дух героїчного мистецтва «касти меча» не може.

Така ситуація — це наслідок того загального помішання, що впливає з нашого бездержавного хаосу. Старатися дати в темряві цього безладу якісь *lumières dirigentes*, якісь провідні зірки, це значить, перш усього, приступити до процесу свідомого різничування сил, запаливши вогняні гасла антитези як до мистецтва «касти плуга», так і до (пануючих у нас) мистецтв чужинецьких кличів, течій і напрямків.

Це значить, за відомим поетом, зробити з мистецтва «un phare allumé sur milles citadelles», ліхтарні, засвічені на тисячі цитаделей, на тих цитаделях духа, довкола яких буде традиційно викристалізовуватися, для змагань і чину, ка́ста меча, зброєю якої, поки що, буде *ars arma pro patria*, героїчно-войовниче мистецтво, де і під яким виглядом ті формації довкола ідеї *ars militans* не поставали б з метою праці для нації.

Треба добре сприйняти одно: коли йшло про те, щоб довести собі й іншим, що існує «український народ», конечно було послуговуватися всією скарбницею народнього мистецтва, через екзотику етнографічного мистецтва виявляти обличчя душі народу. Сьогодні — коли треба виявити собі й іншим, що ми є нація, — необхідно користати з скарбниці артистично-культурних державних цінностей нації, афірмуючи сильніше її духовість. Треба творити і маніфестувати свою творчість і свого генія в формах національного (в сенсі найвищого ідеалу), а не лише народнього мистецтва. Тільки ставляючи на перший плян національне мистецтво духа, а на другий плян — мистецтво народньої душі, досягнемо синтезу оригінального, свого, цікавого, традиційного, національного мистецтва; перестанемо проектуватися побіч і на тлі мистецтв інших великих, відроджених духово й державно народів, як муринська або індіанська екзотика. Бо лише такі неісторичні народи послуговуються, як ми-

стецькою зброєю, виключно своїм фолкльором: народньо-етнографічними піснями, танцями, вишивками, різьбою, будівництвом, керамікою й кумедійними, побутовими й містично-поганістичними спектакулярними діями. Народи ж, що живуть повним державним національним життям, завше озброюються як багатством свого етнографічного мистецтва, так і артистичними здобутками й осягами свого державного минулого або сучасного офіційного мистецтва, коли мають довести, що вони є нацією, не лише народом. Очевидно, нам треба ставитись так само і до розвитку народнього мистецтва, додавати йому розмах нашого державного мистецтва, нашої минулої слави і майбутньої гордості.

Перед тим, як подавати огляд тих двох типів нашого мистецтва, так як вони профілюються на протязі нашої історії, обмежуючись прикладами з ділянки спектакулярних мистецтв, хочу наперед схарактеризувати кожне з них, щоб викликати образ ясної антитези, яку подаю в гаслах цих двох мистецтв, протиставляючи їх одне другому.

Почну з народнього мистецтва, як більш знаного ширшому загалові (оскільки пишу »для всіх«, лише не »до всіх« звертаюся). Це мистецтво етнографічного, інтимного характеру, психологічного ґрунту, пасивної психіки, обмеженого розмаху, стисло означеного канону і, здебільша, неусвідомленої символіки, яка сприймається частіше, як непорушний трафарет, — а не як формула певного внутрішнього змісту.

Те мистецтво — на полі спектакулярним — виявляється в формі народнього комоса, рустикальної ідилії, сільської чи міщанської драми побутового етнографічного стилю, стилю солодкавого мелодраматизму. Те мистецтво — зване у нас »хуторянським« — є глибоко субстратним у своїх коріннях, у своїй суті, в своїй душі, і надзвичайно тривким, відвічним, сталим. В тім його сенс і сила, яка рятувала цей вияв народньої психіки впродовж століть і всяких лихоліть. Тому руйнувати чи безоглядно нищити той тип мистецтва остільки нерозумно, як і безцільно. Його не змінили й не знищили століття, ні воєни, ні події. Те мистецтво, глибоко консервативне передусім, незрушимо ставляє *parte sua* в синтезу українсь-

кого національного мистецтва. Наша археологія підтвердила лише твердження, що українське народне мистецтво, мистецтво субстратної верстви, з глибокої давнини до наших днів не знає змін. А «коли зміни й постали, то лише внаслідок пристосування до нових матеріалів і деяких вимог часу», — як, наприклад, зміни в мереживах, зв'язані з переходом від полотна до бавовняного виробу (як це можна завважити в буковинських мережках), чи то зміна вишиваного візерунку чи орнаменту на гаптованих кожухах внаслідок того, що вовна й нитки, уживані тепер, фарбовані фабричним способом аніліновими барвами, іноді дуже неприємних кольорів, що цілком унеможливило уживання каноністичного трафаретного добору кольорів і форм орнаменту. Або другий приклад, коли доводиться пристосувати до цементу чи бетону будівлі — дерев'яні різьблені прикраси, як браму чи ганок.

Інакше буває з формами, лініями й кольорами народного мистецтва, з його тематикою, сюжетністю і жанром, які непорушні в усіх ділянках народного мистецтва. Все ту саму зірку досі різьблять на дерев'яних скринях, колонках, ярмах і орнаментах. Ту ж саму свастику й коника вимальовують на великодніх писанках; ті ж «низми» вишиваються на полотні; робляться фігури тих самих вирізувань (там, де дешеві фабричні взірці не поспували їх штучно); ті самі форми архітектури будов, скульптури, меблів тощо. Ті самі, що й в давній давнині, співаються веснянки, танцюють у тій самій ритміці, в тих самих формах відбуваються народні спектакулярні дійства, як ритуально-святотчні, так і балаганно-кумедійні, ті ж самі лінії одягів. Все народне мистецтво зберігає печать глибокої національної архаїки, і в цьому й є його головний чар, в його сталій незмінності, внутрішній і зовнішній.

І зовсім інакше виглядає справа державного мистецтва. В протилежність до консервативного народного мистецтва, воно глибоко поступове мистецтво динамічного руху, еволюційного стилю, героїчного духа, войовничого темпераменту, офіційно-державного характеру, володарної психіки, широкого розмаху, шляхетних і смілих пропорцій мудрої й свідомої символіки, традиції перемоги, величі й слави, глибокої і високої духовності.



Це мистецтво — в царині спектакулярного дійства — є мистецтвом героїки, трагізму, моралі, мудрости і культу слави, вітчизни і Бога. Це мистецтво — не «потішає», а «інспірує»; не «розважає», а «вчить»; не «смутиє чи радує душу», а «підіймає дух». Мистецтво лицарів, волюдарів, героїв і мудрців. Мистецтво, непорушне в самій істоті свого духа, еволюціонує у зовнішніх своїх формах у повнім асонансі з державною добою, її стилями, смаками, потребами, генієм і мораллю. Згідно з мистецькою індивідуальністю його творців, з талантами його мистців, які яскраво в нім відбиваються, це мистецтво є протилежністю народньому, здебільшого антиіндивідуальному і анонімовому. Тому наше державне мистецтво таке могутнє, багате, цікаве і своєрідне, як і та провідна верства, що його витворила і надхнула. Тому це мистецтво творить нашу минулу велич і має творити нашу національну славу. Тому так необхідно працювати, щоб відтворити його сучасну форму в тіснім зв'язку з традицією, нав'язати знову — нарушену післякозацькою руїною, большевицьким лихоліттям і теперішнім маразмом — тяглість його історичної традиції від найперших часів нашої державної доби, і з тією традицією йти в майбутнє.

Наприклад, в далекій добі князівської Київської держави, поруч з мистецтвом «смердів» і «чорних людей» того часу (рівнорядним нашому сучасному народньому мистецтву), — постає могутнє, монументальне мистецтво княжої й дружинної верстви, романо-візантійського стилю, з його архітектурою, мозаїками, розписами, церковною і світською декорацією (гробівці, портрети, статуї), зброєю, клейнодами, літературою й музикою, й тогочасною формою спектакулярного «дійства». Ця остання акція розгортається у формі містерій релігійного характеру, турнірних герців, гусярних сольових або рецитаційно-збірних виступів своєрідних трубадурів чи труверів з верстви співців-дружинників. Це та форма мілітантної Мельпомени, в якій вона найшляхетніше розгортає в ті часи акцію героїчного чину, войовничого мистецтва. Ясно, що поруч з цим «мистецтвом меча» провідної касти, — підвланна верства, «каста плуга», задовольняється трупами мандрівних комедіантів, чи то представленнями

своєрідних скоморохів, що уособлюють у собі народний комос.

Разом з розцвітом козацької держави, незмінно поруч себе з'являються ці дві форми мистецтва і знову відживають у своїх традиційних незмінних засадах. В той час, як мистецтво народної етнографії продовжує своє звичайне життя, — мистецтво провідної козацької касти виявляє небувалий розквіт у цілій своїй потенції і в формах українського козацького барокка. Будівництво, архітектура, малярство, письменство, музика, окультна штука, умілості розгортають надзвичайну силу нашого національного генія. Особливо яскраво, знову таки, проявляється це в ділянці спектакулярного мистецтва. В той час, як народ продовжує задовольнятися зрілищами звичайного етнографічного комоса — вертепами й театрами ярмаркового типу, вища провідна верства, верства козацької старшини пишно розгортає мистецтво своєї касты, оточує його любов'ю і пишнотою, робить з нього своє культурне огнище, славу свого часу й доби.

Ось у якому образі наш видатний історик мистецтва проф. Д. Антонович освітлює роллю, яку грали ці представлення, і те, чим вони були в дійсності в житті провідної верстви тогочасної України. В той час спеціальним виразом мистецтва правлячої верстви були вистави по школах. З них особливо вславилися представлення »в Київській академії, коли то на виставу запрошували митрополита й місцевих достойників, або саму виставу уряджували на честь того чи іншого місцевого достойника або прибулого вельможного чужоземця. Горленко, а за ним Широцький, так описують ті вчористі академії: в призначений день вельможні київські нотаблі й державці з околиць збиралися до Лаври, де вже звечора був митрополит. Кожний вибирав найкращого ридвана і запрягав »цугом« стільки коней, скільки належалось його ранзі. Поїзд вирушав з Лаври у напрямі до Подолу і так розтягався, що коли голова його вже показувалася на горі біля самого Подолу, — кінець щойно вирушав з Лаври. Тоді по всіх церквах на Подолі починався перездвін. Братства були удекоровані гіллям та цеховими відзнаками, лави народу юрбилися навколо, щоб подивитися на те все. Голосний гомін двох академічних хо-

рів зустрічав митрополита, що під'їздив до брами. Один із спудеїв виступав назустріч митрополитові з привітною орацією; в залі, куди вступав митрополит і запрошені гості, грала оркестра і виголошувалися привіти різними мовами — віршами й прозою. І тільки коли привіти кінчалися, починали гості розсідатися. Члени київського магістрату з війтом на чолі прибували святочно в супроводі Золотої Корогви — так звалася муніципальна кавалерія, яку мали, звичайно, міста, що правилися магдебурзьким правом... Такі блискучі свята Київська академія справляла в ті часи і ще певно впродовж цілого XVIII-го віку, а може й на початку XIX-го, поки їх не припинено 1817 року».

Далі проф. Д. Антонович — за Широцьким — так характеризує самі вистави, їх зміст і техніку:

»Ті вистави були дуже вибагливими, мали багато декорацій, світляних ефектів, пристроїв і «махін для літання», розвинену у всьому театральну техніку. За допомогою тої складної техніки показували такі, наприклад, зрілища: Рай або Золоте Жниво, Пекло зі зміями, смеркання сонця, сяючі місяць і зорі, мерців, що вставали з гробу, схвильоване море з кораблем, що потопав серед розбурханих хвиль, величезного кита, що ковтав Йону і викидав його на берег». З репертуару, як найулюбленіші в ті часи, згадуються такі п'єси героїчного або духового стилю, як, наприклад: «Олексій Чоловік Божий», «Свобода от віков вожделенної натури людської», «Дійство на страсті Христові», «О страданнях Христових», «Ужасна зміна сластолюбивого життя» і ін. З цього можна бачити, яким широким розмахом виявлялось тоді мистецтво нашої провідної касты меча, його дух і зміст.

По упадку козацької держави, розмах її могутности був такий великий, що ним жив не лише кінець XVIII-го віку, але більш, ніж половина XIX-го. Провідна верства, яка продовжувала ще грати в Україні ролю пануючої касты бодай духово, коли не державно, створює пам'ятки українського рококо (гетьманування Розумовського), потім — зазначає себе і свою добу творами таких мистців, як композитор Бортнянський, малярі Боровиковський і Левицький, видає різьбаря Мартоса й український ампір, нарешті, дає Котляревського і перша сприймає генія

Шевченка, якого оточує признанням і пошаною, як, напр., в осередку губернатора України князя Репніна.

В той час спектаклярне мистецтво провідної касты, по занепаді київської вищої школи, переходить спочатку до кріпацьких театрів української шляхты з козацької старшини, почасти відходить у чужинецькі осередки, куди приносить свій мистецький скарб і традицію. В театрах, що їх тримали дідичі у своїх сільських маєтках, здебільша разом з «балетами Сильфід» і «Церери», відбувалися представлення з французьких, італійських та античних клясыків, а часом речі й з старого українського репертуару ліпшої героїчної традиції, як говорять про це мемуаристичні матеріали хоч би з часів подорожі Катерини II по Україні 1787 р.

Ця традиція мистецтва провідної касты в XIX-му віці — з кріпацьких театрів потрохи переходить до вільних театрів України, які патронує і меценатствує еліта провідної верстви на Україні. Як добре відомо з історії українського театру, починаючи з діяльності таких, напр., постатей, як той самий кн. Репнін, а пізніше й інших з близького йому кола, традиція державного мистецтва певно ще існувала і в кінці другої половини XIX віку, хоч, очевидно, й переламувалася в призмі мелодрами або, можливо, спізненого романтизму, та все ж з тоном героїки в стилі, проявляючи себе у формі численних так званих «провінційальних малоросійських труп». Цікаве свідчення на цю тему є в однім листі Марії Башкирцевої, подібне до таких же нотаток в її щоденнику. Описуючи одне представлення в Полтаві, де тоді перебувала, в театрі, що його патрунувало полтавське «дворянство», разом з своїм маршалом, а її батьком Константином Башкирцевим, її кривними Абазами й сусідами, як Гамалії і князі Кочубеї, — Марія Башкирцева пише:

«Це представлення (на жаль, вона не згадує назви п'єси) було до розпачу жахливе своїм стилем провінційального видовища, — зате було мені близьке по духу, і я була така задоволена, ніби була у французькім театрі (а ви знаєте, — додає вона, — як я люблю його клясичну героїку). Та наївна, але благородна п'єса все ж

змусила битися моє серце і в той вечір я, здається, більш, ніж колинебудь, була здатна любити мою вітчизну».

Досить подрібно описуючи п'єсу, Марія Башкирцева робить таке спостереження:

»Хоч її грали по-українськи (*petit russe*), все ж вона зовсім не була подібна до того представлення, яке я заговорила собі застати тій банді мандрівного балаганного театру, що його я покликала до нас, на великий жаль княгині (її тітки), з ярмарку в Гавронцях. Те представлення народнього театру (*espece de theatre populaire*) відзначалося надзвичайною кольоритністю (*pittoresque*) і божевільними темпами канканного руху. Це було темпераментне, веселе й одночасно сумне видовище, в якому виявляла себе вся душа українського люду»...

І як же інакше сприймає вона і бачить те, що було театром касті, до якої належала вона, про що я говорила вище, і одну сцену з якого вона так описує:

»Коли я увійшла в свою льожу, — це було наприкінці третьої дії, — то посередині сцени стояла героїня в широчезній криноліні, в чорній корсетці і з вінком з польових квітів на голові, що хвилями стяжок спадав ззаду на спину й плечі, зміщуючись з кучерями світлої перуки і великою кількістю червоного намиста на грудях. Ця дама з фатальною рішучістю античної Люкреції намагалася встромити собі в груди ніж, відмовляючись, у заплату за ганьбу й неславу, прийняти все царство того, хто, страшно завертаючи очима, мусів удавати турецького султана. Робила вона це з гордим викликом, кажучи, що не бажає зрадити своєї віри, вітчизни й коханця — лицаря-козака, який, очевидно, і був тим, що з-за лаштунків, ідучи на смерть, несамовитим голосом вигукував зухвалі слова своїм ворогам».

Те представлення, — кінчає Башкирцева, — «очевидно, мало в своїй основі щось з духа високої традиції трагедії й моралі».

Таким чином, з її листа ясно вирисовуються два типи мистецтва, мистецтва двох каст, які вона мала нагоду спостерігати тоді в Україні, в часах, властиво, не таких уже далеких від нас. Традиція мистецтва провідної верстви певно чимраз більше занепадала разом з тою верствою, як завдяки денаціоналізації провідної верстви Ук-

раїни, так і завдяки іншим причинам. Той факт, що позбавлена доступу до керми своєї держави, штовхав її віддавати свої сили державі чужій, позбавляючи Україну власної провідної верстви, а національне мистецтво — його державного характеру; той факт і довів до того, що в початках XX-го століття перед революцією саме лише народне мистецтво, здебільша, репрезентувало наше мистецтво. Ясно, що така репрезентація була не повна і не могла віддати характер нашого національного мистецтва; не могла й виявити духа мистецтва нації, якої — через відсутність провідної касты — властиво, й не було.

Правда, тенденції відродити мистецтво провідної верстви, яка тоді звалася «інтелігенцією» (в протилежність до касты підвладної, що звалася «народом»), — ці тенденції в ті часи у Києві були, хоч і слабкі, але помітні. Наприклад, рівнобіжно з народним театром побутового сюжету і етнографічного жанру, що містився у Народньому домі і був театром М. Садовського, виявлялися й тенденції до якоїсь форми «мистецтва для інтелігенції». Це було нічим іншим, як зусиллям традиції мистецтва провідної верстви навести на шлях свого власного мистецтва нашу провідну верству, охоплену інтернаціонально-соціалістичними течіями і їм подібними мистецькими декадентськими напрямками; навести її на шлях вічного мистецтва «високого стилю». Але все ж ті тенденції аж до революції 1917 р. мали характер лише безідейних артистично-мистецьких імпрез. Їх головне завдання бачили у здійсненні певної «естетики», «символізму» чи якого іншого «ізму» модного тоді мистецького жанру — Росії, на жаль, більше, аніж Європи. Ті тенденції не були виявом духа певної мистецької ідеології чи артистичної концепції означеного змісту. Сюди зараховуються як успішні тоді постановки драматичних «етюдів» Олесея, так і (неісторичні) п'єси Старицької-Черняхівської і Віленської. Але все ж найзначнішими, на мою думку, подіями були спроби театру Садовського повернутися до героїчного репертуару історичних і клясичних п'єс (що не було ані в дусі, ані в традиціях народного театру), як і вивести на сцені деякі речі Лесея Українки, як «Камінний Господар», чи то речі з модного тоді євро-

пейського репертуару «соціальних і сексуальних питань» з «рідною» винниченківщиною на чолі.

Коли історичний репертуар ще якось проходив, завдяки мальовничій постаті і талантові самого Садовського, і осягав, іноді, справжнього успіху (напр., у таких п'єсах, як «Богдан Хмельницький» або, особливо, в «Обороні Буші», в якій темперамент п. Н. Дорошенко розгорнув справжній талант трагічного діапазону), — то п'єси «європейського» соціально-сексуального жанру і їм подібна винниченківщина залишилися жахливим спогадом моєї ранньої юности. Це мистецтво, що намагалося заступити місце «мистецтва провідної касты», — ним не було, як не були провідною верствою люди, що опинилися на становищі такої верстви в ті часи, при кермі держави.

Правда, крім згаданих зусиль у напрямку відтворення мистецтва провідної верстви у сфері театральній, треба згадати працю «Молодого Театру», що намагався повернутися до традицій античної класики, до мистецтва чистої трагедії, працюючи над «Едіпом»; треба згадати спроби державних театрів вертатися до французької, німецької і навіть англійської класики, — але, на жаль, ніколи до своєї. Навіть творчість такої, порівняно близької, постаті, що була якимсь останнім втіленням «високого стилю» в українському театрі, як Старицький — якось залишилася набоці. Тоді в нашій мистецтві панували різні психологічні, а не ідеологічні «шукування», здебільша чужі нашому мистецтву, оскільки тоді воно само було позбавлене провідної власної ідеї. Коли тої провідної ідеї не було в тім мистецтві, що мусіло бути мистецтвом провідної верстви, — то її не могло бути і в самій тої провідної верстви. Насправді ця остання провідною верствою, властиво, й не була, бо її головною засадою було «іти за подіями», або чекати, щоб «події і час працювали» на неї, а не вести «події», не творити їх. Справа української державности на Наддніпрянщині тому, власне, й скінчилася катастрофою, що провідна верства не провадила народом, лише чекала, щоб народ провадив нею.

Але за ці роки бездержавного існування йшов процес диференціації, різничування якщо не тієї провідної вер-

стви, то бодай матеріалу до неї, тих елементів, що складуть провідну касту в майбутності. Покажчиком цього процесу, як я вже сказала вище, і є з'явлення ідей героїчного мистецтва і те, що ті ідеї знаходять відгук і ґрунт у ясній, окресленій формі. Очевидно, є одиниці, осередки і «люди», що відчують сенс і вагу ідей героїчного мистецтва войовничого духа і прагнуть причинитися до реалізації їх у своїй праці над здійсненням нашого ідеалу.

Над тим питанням уважаю за потрібне спеціально зупинитися. Отже, оскільки войовниче мистецтво є мистецтвом «касти меча», себто формою мистецтва провідної верстви нації, остільки братися за справу героїчного театру, як і за мистецтво войовничого духу взагалі, можуть лише люди і осередки, які належать до провідних, елітарних елементів нації, ті люди войовничої вдачі, психіки й темпераменту, яким знані поняття чести, моралі й віри. Яких чини є шляхетні, простолінійні і поважні. В яких почуття відповідальності і совісти ідуть разом з поняттям етики і почуттям усього, що високе, сміливе, вірне, широке й величне. Це є — *ceux qui sont dans la grande ligne*.

Коли ж за справу героїчного театру будуть братися люди «касти плуга», себто нашого субстратного, лагідно-просвітянського стилю, з їх психікою, темпераментом, вдачею, смаками і поняттями, з їх чулістю і обмеженим розмахом як і з їх «хуторянською» ментальністю типу «ідилічних рустиканів», — тоді з справи героїчного театру напевно нічого не вийде. Ті спроби будуть тоді засуджені на очевидну невдачу і приведуть лише до «розчаровання в ідеях героїчного театру», його реальних і реалізаційних можливостях. А це ще гірше, бо знеохотить і посіє зневіру в тих, що «роблять» (зле) і тих, що те «зле» бачать. Це зашкодить і їм, і ідеям героїчного театру.

Однаковий, коли не ще більший, неуспіх чекає і ті особи чи осередки, які з ідей героїчного театру спробують зробити засіб своїх псевдо-артистичних виступів чи праці в намірі використати ті ідеї, як параван для своїх партійних авантур чи «політичних комбінацій», для своїх особистих кар'єрницьких міркувань або для швидшо-



го здобуття певної слави в актуальній тепер і новій мистецькій орієнтації. Тому настоюю на тім, щоб справа реалізації героїчного театру належала лише до вибраних одиниць чи осередків з провідної верстви, з «касти меча», як до представників і носіїв ідеї державного мистецтва у формі *ars militans, ars arma pro patria*, а не до різних псевдопредставників тої касты які, зовнішньо до неї підробляючись, стилем своєї творчості, внутрішньо залишаються людьми старої психіки. Треба, щоб борці за героїчне мистецтво були люди типу дійсно «бронзових», а не з глини, під бронзу розмальованих, що у нас трапляється серед інших містифікацій, часто досить навіть «мистецьких».

Але моє твердження не має значити, що ті люди не можуть бути глядачами, виконавцями, учасниками і наслідувачами, навіть ідеї героїчного театру. Навпаки! Вони не можуть лише бути її ініціаторами, керівниками ідеї, інспіраторами й творцями її акції. Їх роля — роля копіїстів, імітаторів. Це явище позитивне, а негативним стає лиш тоді, коли починаються плягіяти й фальсифікація ідей героїчного театру «на свій лад»: в естрадних виступах і в виданнях. Наслідування — повторюю — це чинник позитивний, оскільки доводить, що ті ідеї на часі, оригінальні, потрібні, корисні й актуальні. А це й є те, до чого треба прямувати, щоб поширити обсяг експансії тих ідей.

Реасумуючи все сказане, повторюю:

1. Роля героїчного театру полягатиме в тому, щоб рівнобіжно з народнім мистецтвом розгорнути акцію державного мистецтва в ділянці спектакулярної творчості.

2. Зробити з героїчного мистецтва не чинник нищення протилежних його ідеям форм мистецтва, лише домінуючу і протилежну силу, яка своїм стилем і прикладом (на який було б природньо рівнятися) — вела б за собою оті інші форми мистецтва другого плану. Отже встановлення ідейного й ідеологічного провідництва над ними.

3. Місія героїчного театру полягатиме в тому, щоб відродити мистецтво провідної верстви в питомих йому традиційних формах державного мистецтва.

4. Одночасно з тим акція героїчного мистецтва повинна стати й одним з чинників різниці в процесі відсепаювання провідної верстви від загалу. Рівнож повинна ця акція бути одним з активних чинників відродження й кристалізації провідної верстви. Спочатку у ділянці духовій, а потім і в площині реальній.

5. Утворити синтезою мистецьких ділянок (такою питомою мистецтву театру) «вогнище» державного мистецтва, або те, що має стати основою того мистецтва.

6. Як вияв мистецтва войовничого духа «касти меч» (вже відтепер у ділянці спектакулярної акції) — висувати *ars militans* як форму мистецтва своєї провідної касті, як антитезу до «пролетарського мистецтва», мистецтва чужої пануючої кляси. Висуваючи цю антитезу, ясно собі усвідомити, що проти ворожого гасла (в ділянці спектакулярної акції) — «пролетар — усе» й «усе для пролетаря», «лише про пролетаріят» — проти того гасла, питомого ворогам у ділянці театру і кіна, — висувати власну спектакулярну формулу мистецтва провідної «касти меч»: 1) героїчний театр (світський), що є одночасно театром патріотичним та історичним з відповідними гаслами — *pro patria* і 2) релігійний театр (духовний) — одночасно театр християнської містерії і священодійство окультної мудрости з відповідним гаслом — «за вищу духовість!» (*pro Deo et Veritate*). Це — в протилежність до театру етнографічної екзотики з його давніми гаслами — «для народу» і «за народ», що такі тепер перестаріли.

7. Люди, які братимуться за справу керування ідеєю і акцією героїчного театру, повинні належати до «касти меч», а в ніякім разі до «касти плуга». Люди цього останнього типу можуть у своїй творчості цю акцію наслідувати, — ніколи її інспірувати чи в її обсягу самі творити.

З цими думками, як і з ідеєю героїчного театру і мистецтва войовничого духа «касти меч», я звертаюся не до загалу, лише до тих окремих одиниць чи елітарних

осередків, що відчують свою спорідненість духову з ними.

До тих, які бачать себе самотніми або відокремленими від загалу, ідеями, психікою, духом.

До тих, які, бачучи це, водночас знають, що сила подібних одиниць якраз і полягає в їх самотності (так як загал завше добре знає, що його сила в колективі, і тому завжди так прагне об'єднуватися з собі подібними, а часом і зовсім неподібними елементами).

Звертаюся до тих, які знають, що треба відокремлюватися від загалу, щоб провести добір (селекцію) тої еліти, з якої має постати «каста меча», державницька каста керми і провідництва, як в області духа, так і національної творчості, яка одна здатна організувати націю в її найвищу форму.

Звертаюся до тих людей і осередків, які безперечно мають «належати до аристократії духа», які до неї належать «правом завоювання або правом уродження» *par droit de conquete, ou droit de naissance*.

Звертаюся з цими надзвичайними словами нашої «Олександрії», пропонуючи з них зробити своє горде гасло на честь мілітантного мистецтва та його акції, рівнож як і на славу національно-творчого, державного чину:

Мало єсть число наше, — но смысл в нас велик.

## RÉSUMÉ

L'auteur avance une nouvelle conception artistique dans le domaine de l'art spectaculaire ukrainien. Son idée dirigeante c'est l'opposition de l'art idéologique militant, à l'art psychologique, c'est l'antithèse: "Ars arma pro Patria" à "l'Art pour l'Art". Ces différents aspects de—"l'art héroïque" et de "l'art humain" trouvent leurs symbolisations dans les deux figurations d'Apollon: l'Apollon guerrier ("Apollo militans") et l'Apollon lyrique ("Apollo cypharede").

Ces deux incarnations d'esprit artistique opposées sont, d'après l'auteur, caractéristiques pour les conceptions d'art des deux castes, qui existèrent parallèlement toujours dans la Nation Ukrainienne: la caste guerrière conductrice et dominatrice (la "caste de l'épée"), avec son art idéologique et militant et la caste dirigée et productrice ("caste de la charrue") avec son art émotif et psychologique. L'auteur nous démontre par des exemples historiques le développement parallèle de ces deux formes d'art ukrainien ressorties des traditions Heleno-Latino-Byzantines et insiste, que dans les époques de luttes pour la liberté de la nation c'est l'art idéologique—héroïque qui a la priorité, en cultivant l'esprit étatique militant tandis que l'art psychologique, qui ne donne que des émotions à l'âme des spectateurs, recule au deuxième plan. L'auteur continue son antithèse en opposant l'art national à l'art populaire: l'un représentant l'esprit de la Nation et l'autre (extrêmement riche chez les Ukrainiens) l'âme du peuple et insiste que dans la synthèse harmonique de ces deux conceptions artistique réside la force créatrice de l'art ukrainien. Par des exemples historiques, l'auteur démontre que le théâtre ukrainien a toujours joué un grand rôle politique et mainte fois, pendant les persécutions—fut le dernier refuge et le seul moyen de propagande d'idée nationale ukrainienne. D'autant plus, dans nos temps de lutte pour l'indépendance de la nation, il incombe un grand rôle au théâtre idéologique héroïque. Pour développer cette thèse l'auteur puise des exemples sur le rôle du théâtre héroïque dans le développement national des Italiens, des Horvates, des Allemands et des Portugais, en attirant l'attention sur sa force créatrice dans le redressement de ces peuples.

Après avoir établi l'idéologie et le rôle du théâtre heroïque, l'auteur donne des indications pratiques et techniques sur l'organisation du théâtre heroïque ukrainien. La présence d'une personnalité dirigeante avec une large culture artistique et une idéologie nette, le concours (quelquefois bénévole) de la jeunesse nationaliste et l'aide financière organisée de la société ukrainienne sont, d'après l'auteur, les bases pour la réalisation du théâtre heroïque ukrainien. Les théâtres existants, improvisés, construits sous le ciel libre, les ruines et monuments historiques adaptés pour les plainaires peuvent servir de "campo martio musis" du théâtre heroïque. Les fêtes nationales, les glorifications des grands hommes d'Ukraine, des inscenisations des faits historiques glorieux doivent être spectacularisés dans le sens du théâtre heroïque.

En concluant: c'est l'art militant ("Ars militans") avec sa devise "Ars arma pro patria", surtout dans sa forme spectaculaire, qui doit fournir un moyen de plus dans la lutte pour la liberté de la nation.

N. G. R.

## **ЗМІСТ**

Присвята . . . . .	3
Вступне слово до першого видання . . . . .	4
Передмова до другого видання . . . . .	5
1. Ідея героїчного театру . . . . .	7
2. Войовниче мистецтво . . . . .	19
3. Основи організації героїчного театру . . . . .	30
4. Акція героїчного театру . . . . .	50
5. Роля і місія героїчного театру . . . . .	71
Резюме французькою мовою . . . . .	91

