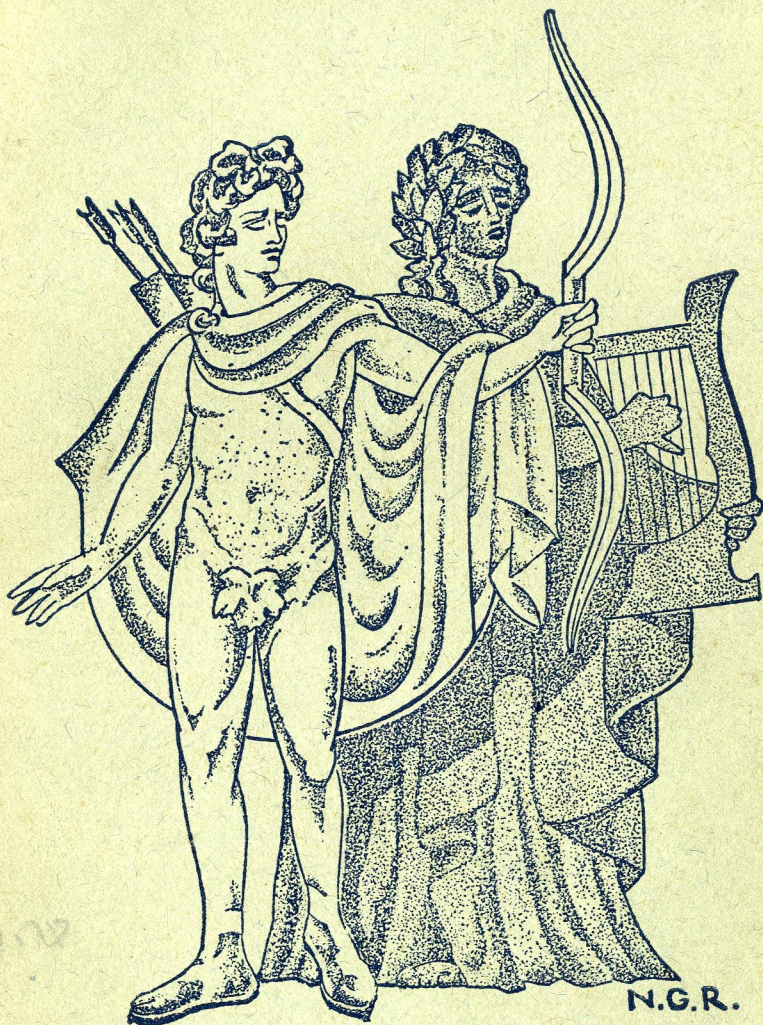


844-905-73445  
ГЕРОЇЧНИЙ ТЕАТР

Н.ГЕРКЕН-РУСОВА



·ARS·ARMA·PRO·PATRIA·







06 10

**Н. ГЕРКЕН-РУСОВА**

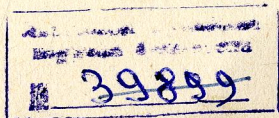
# ГЕРОЇЧНИЙ ТЕАТР

*Дві естетики, два світовідчужання,  
дві краси.*

**Дм. Донцов** (Наша доба  
і література)

Л Ї В І В

1939





*Професорові Д. В. Антоновичеві, дяді  
й другові, в знак глибокої пошани при-  
свячує*

АВТОР

---

Wydawca: Olga Baczyńska, Lwów, Czarnieckiego 26 m. 21.  
Druk. Staur. Inst. w ar. Iwana Tyktora, Lwów, Blacharska 9. Tel. 234-76.  
Видавець: Ольга Бачинська, Львів, Чарнецького 26 м. 21.  
Друк. Ставр. Інст. в ар. Івана Тиктора, Львів, Бляхарська 9. Тел. 234-76.



## 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 місії“ в нації.

Моттом до книжки моглиб 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, якаб знищила „плебейську“ душу й натхнула 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, в яким степені 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.

Дж. Донцов

Львів 18 червня 1939



## З М І С Т

|                                            | Ст. |
|--------------------------------------------|-----|
| Вступне слово. . . . .                     |     |
| 1. Ідея героїчного театру. . . . .         | V   |
| 2. Завдання героїчного театру. . . . .     | 3   |
| 3. Акція героїчного театру. . . . .        | 31  |
| 4. Роля і місія героїчного театру. . . . . | 50  |
| Resumé . . . . .                           | 69  |
| Поправки. . . . .                          | 70  |



## Ідея героїчного театру

„*Ars militans*“ — войовниче мистецтво з гаслом „*Ars arma pro patria*“, я висуваю в ділянці спектаколярної штуки у формі героїчного театру. Се — театр патріотичного, політичного, історичного і духового змісту й стилю, як антитеза театру народнього комосу чи м'єльодрами 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“.

Сі проблеми „життєвого“, побутового і „соціально-сексуального“ характеру, як і проблеми психічного емоціонального жанру і настроєвих переживань, — складаються на зміст т. зв. „людяного мистецтва“ (*art humain*); мистецтва, що його протегує й завзято переводить в життя „світова демократія“ більш або менш вдало маскуючи перед загалом свої ганебні тенденції: поступенно розкласти всі національно-моральні й культурні гідності духа на славу якоїсь інтернаціональної спільноти, „загально людського добра“ чи душевного „всесвіт'янського єднання“.

Ся „мистецька праця“ людяного мистецтва, що після війни аж досі переводить свої тенденції на сценах і, особливо, на екранах країн, де панує „велика світова демократія“ з її ідеями і моралю, — найяскравіше виявляє себе у французьким і американським театрі і кіні. З одного боку є се т. зв. „діловий фільм“ (для гешефту), що не має нічого спільного зі справжнім мистецтвом, будучи лише продукцією, фабрикатом для масового вжитку. Незмінні теми сих фільмів, се вславлення не „героїки“ (жадоби перемоги ідеї, безкорисної слави, чести, чи духового служення ідеалу), а авантури (вияви жадоби перемоги власної користи, чинів на честь особистих пристрастей). Сі якості (матеріалістичних інтересів) завжди лежать в суті авантурництва, у протилежність іншим якостям — шляхотності й ідейності, які є основою всякого героїчного вчинку. Постійне звеличання в американським кіноматографі (за рідкими виїмками) „генгстерства“, авантурництва, „детективок“, героїв інтернаціонального шпигунства разом з чутлими, сентиментальними сценами, — характеристичне для американських фільмів. Провідна ідея, що керує їх акцією, є інтерес продукції, під покришкою „глибоко-людяного,



вселюдського мистецтва", яким задурюють невибагливого глядача, впливаючи на його найпримітивніші емоції.

До сеї „безморальної” тематики додається ще інша: — „жанр” солодкової сентиментальності, людської „душевності” з усією гамою звичайних людських емоцій в безглузких переважно історійках (так званих „акціях моральних сценаріїв”), де місце „духової моралі” заступають підозрілі „психологічні сентенції”.

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

Се „людяне” і разом „людське” мистецтво, мистецтво „для душі”, а не „для духа” можна оглядати на переважаючій кількості екранів нашої доби. Такимже по суті є воно й на сценах нашого часу і найяскравіше (за невеликими виїмками) презентує себе театром сучасної Франції, який вперто і тенденційно гльорифікує різні форми морального й психічного збочення у стилі дуже близьким до московського мистецького жанру з тим його розпустним стилем, що недавно там панував, заражуючи своєю „моду” й Захід.

Резумуючи сказане, я окреслюю се інтернаціональне, „людяне” мистецтво (*l'art humain*), як мистецтво упадочне, декадентське, аморальне, апатріотичне, анаціональне і розкладове; як мистецтво, тематикою якого завше є або життя буденщина, або авантура, основана на матеріяльнім інтересі, а не на події, що має в основі високу ідею; як мистецтво, моралю якого не є культ слави, чести, правди, лише сентенції в душі матеріялістичної користі, все одно чи при сім перемагає „зло” чи „добро”.

Тенденціями сього „всесвітнянського” мистецтва є завше, більш або менш замаскована гльорифікація руїнистичких чинників, як то: апотеоза зрадництва політичного чи адультерного, нищення національного чи релігійного почуття, пропаганда шантажу й підступу. Стремління того



мистецтва — се нищити духове життя і його світ, підносячи над ним інтерес матеріялістичного життєвого характеру, незмінний тріумф „інтересу” над ідеалом, матеріялізму 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, упадочні епохи завше висуюють гасло „мистецтво — для мистецтва” (*l'art pour l'art*), себто мистецтва безідейного, без внутрішнього змісту, — мистецтва „настроєвої естетики” — не духового змісту й ідейності. Сей рід мистецтва висував головно естетичну емоцію переживання, себто знов таки діяв на душу, викликаючи приємні чи неприємні зворушення, але не збуджуючи думки, не даючи образу і змісту якогось високого ідеалу. Се мистецтво не проводило ніякої тенденції, ні позитивної, ні негативної, тікаючи, ховаючись від дійсного життя в світ естетичних шукань і настроїв. В нашу епоху, повну буревійних поривів, а особливо для нас, перед якими лежить висока мета, — гасло „мистецтво для мистецтва”, є цілком несвоечасне, а з огляду на те, що се мистецтво звертається до психіки і до емоцій, а не до духа, є воно й шкідливе.

Як противагу сим 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 стремління, заступаючи їх ефектами психічних, а іноді й фізіологічних зворушень, замінюючи отже прояви духа — душевними переживаннями, — як противагу їм я висуюю в мистецтві взагалі, а в ділянці спектаколярного мистецтва зокрема — мистецтво надлюдське (*l'art surhumain*), героїчне мистецтво як одну з форм войовничого мистецтва взагалі.

Роблючи з героїчного мистецтва антитезу „людяного” і „мистецтва для мистецтва” як психологічних, а не ідеологічних по суті, постараюся зясувати, 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, творчости, слів, образів і постатей.

З прадавніх часів існував (як існує й досі) поділ на



„людське” і „героїчне”, як і поділ на „люд” і „героїв”. Завше існували: люди-загал з їх звичайним укладом життя, маленькими переживаннями, обмеженими думками з одного боку, і — герої-генії з другого боку. Завше „герої” відрізнялися від „людей” і психічно і духово; звідси й загальна традиція в мистецтві — ідеалізувати героїв в їх зовнішнім фізичним вигляді. Завше герої мали свій уклад життя, свої ідеї, ідеали, свої стремління, свою психіку, ментальність, свої діла й слова, свої чесноти, мудрість і творчість.

Отже й героїчне мистецтво, мистецтво героїв і героїки, очевидно, має виявляти сю героїчність, як і давати натхнення до героїзму і до його чинних проявів. Тому героїчне мистецтво, в царині спектаколярної акції повинно бути носієм, виявом і джерелом творчості героїчного духа, себто творчості, в основі якої лежатимуть високі ідеї, ідеали, чесноти й мораль духа. Сі духові цінності треба перекладати в образах і візіях мистецтва високого стилю, форми й змісту, в лініях вищої тенденції традиції і спіритуалізму.

Тема тикою сього мистецтва буде духовість, культ Бога, вітчини, 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 вчинків і лодій, явлення не „буденного життя”, а „героїчного подвигу”, перемоги „шпади і духа”.

Се мистецтво має відрізнятися високою духовою внутрішньою потенцією, мудрістю й глибокою сутевістю, як і досконалістю форми. Героїчне мистецтво має бути мистецтвом духа нації в протилежність „людяному” і „людському”, що є лише виявом людських емоцій, а в ліпшій випадку — виявом мистецтва душі народу. Слід відразу зазначити, що не йде тут про поборювання т. зв. народнього мистецтва в його фольклорних формах, яке виявляє великий скарб душі нашого народу й якого цінність я розглядаю в іншому місці. Мова йде лише про те, що героїчне мистецтво, виявляючи дух нації, завше займатиме перший план в державнотворчій праці, відсуваючи „людяне”, душевне, психологічне мистецтво — на другий план. Так завше 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, в формі звеличування Марса, Мінерви й Аполлона”, є найвищою формою „служення Мельпомені”; та що се „служення” є „значно вища дія”, ніж „славлення Венери, Вакха й Ероса вакхічною мовою й дією комедії”.

Античний світ одріжняє 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 здебільше питома мистецтво, яке символізує Аполлон Кіфаред (Солодкоспівний Аполлон) — постать, оповита в довгі й м'які, майже жіночі шати, з головою увітчану вінцем з рож і лаврів, з мрійливим виразом обличчя, з довгими пальцями тонких рук, що ніжно торкають струни кіфари, або солодкоспівної ліри. Ся постать Аполлона Кіфареда найліпше символізує ніжно-сумне, мрійливе і настроєве мистецтво, то естетичне мистецтво, що впливає на наші душевні переживання, але не ділає на наш дух, не в силі його збудити, піднести й натхнути великими ідеями й вчинками.

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

Сі дві постаті — Аполлона Кіфареда і Аполлона Войовника, прекрасно символізують два роди мистецтва: лірично емоціональне та ідеологічне героїчне. З того видно, що вже в античному світі панувала думка, що формам героїчного мистецтва належить вище і славніше місце, ніж мистецтву комедійному звичайних людських пристрастей. Як свідчить більшість



істориків античного театру, трагічно-героїчне мистецтво почалося з Діоністичних ритуальних свят і містеріяльних некрополістичних дійств; і лише з часом розгорнулося у форми славлення богів і героїв, чеснотам і святості яких склалися панегірики й пеани. Сі „дійства” й були тими основоположними початками, з яких зродилася форма трагедії, героїчного видовища. Ся форма мистецтва („трагедія”) завше була в більшій пошані, ніж „комедія” або инша форма видовища народнього „комосу”, якої темою було представлення подій і постатей повсякчасного життя і його діл.

Як „видовище комосу родить сміх і веселість душі” — говорить одна з античних сентенцій, що колись прикрашала театр у Дельфах, „так героїчний театр родить героїчний дух і підіймає його до високих вчинків”. Тому в давні героїчно-трагічні доби свого існування, люди Середземноморського світу (останнім етапом якого на Сході є Чорне Море), серед спектаколярно-мистецьких акцій на честь Апольона, 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 традиції морально-мистецькі відбилися у своєрідній формі, питомій нашому мистецтву войовничої клясики. Вони відбилися вславленням „Мельпомени музи мечем бряцаючої”, „грізної світлої Ніке-Побіди наподобленої”, мистецтва „нового Гелікону” українських „муз-бельон, що надихають героїзмом і віртутами (чеснотами) високими” глядачів і творців сього 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 матеріялах і пам'ятках. Се 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, мистецтву чистого естетизму душевних емоцій.

Бо починаючи з давних 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 діявольським”. В тойже час, та й пізніше, подібніж „мудрі мужі” (як напр. Пенкальський в своїй „Острожській війні”) незмінно виявляли себе прихильниками „благородних мистецтв” і „штуки Божої і Янгольської”; — прихильниками „грізного і могутнього Аполона”, „лаврами вінчаючого” „цнотливих отрочат” „у товаристві муз, вчених і шляхетних богинь”. З тих останніх автор (Пенкальський) радить найбільше вславляти „Мельпомену, матір позовових штук красних і високої трагедії, вправну в писанню героїчної вірши і Каліопу (вправну) у передачі високих і поважних річей”.

Таке традиційно українське, глибоко національне ставлення, підносить високе мистецтво героїки, національних чеснот і войовничого духа над мистецтвом звичайного комосу чулої людської душі. Таке ставлення є конечне і державотворче явище, як є ним і сам факт рівнобіжного існування сих двох форм мистецтва, необхідного для розвитку 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 змагу за національний ідеал, наше спектаколярне мистецтво героїчного змісту й форми, мусить утвердитись, як мистецтво першого пляну, як мистецтво національного духа; але не нищити, лише підпорядковувати собі мистецтво другого пляну, мистецтво народнього комосу, побутової етнографії, хуторянського стилю і народньої екзотики. Мистецтва „душевних емоцій”, сю нашу (позитивну) форму „людяного” мистецтва, слід протегувати, але одночасно безжалісно переслідувати ті форми „вселюдського” мистецтва (і то не лише у їх спектаколярній формі), які несуть тенденції інтернаціональної псевдоморалі, псевдодумки і псевдоестетики, що бувають ще у нас як наслідування чужоземних взірців („під Париж”), або як своя збочена творчість „власного ґатунку”.

---

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



Тим, хто зрозуміє справедливість сих тверджень, хто відчує асонанс моїх ідей до своїх власних думок, я пропоную скерувати свої зусилля і творчість у спектаколярній ділянці мистецтв у напрямку нижче сформулованих засад, поставити свій творчий чин під символ Апольона Войовника, бога і мистецтва, з луком і стрілами, що символізує на протязі історії бога світла і сонця. Сеж той Апольон, 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 сього „Грізного Апольона” збереглися й досі на острові Тендері в гирлах Дніпра, в нашій понтіїській Дельосі. Для тих, кому є близька клясична традиція Києва, сієї „степової Александрії” (Е. Маланюк), або „руських Атен”, буде зрозумілим символ Апольона-Войовника, як патрона нашої войовничої Мельпомени. Буде зрозумілим і як образ ідеї, у формі певної ініціації. Суть сеї 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.

2) Героїчний театр повинен давати репертуар героїчного змісту і високих ідей.

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 завданням давати видовище не лише героїчного змісту, але і образу. Себто повинен давати візію державної слави (не руїни!), великих подій і перемог (не поразок!), сильних і видатних індивідуальностей, що відіграли почесну роллю своїми чинами й чеснотами (не авантюристів!).

5) Героїчний театр має вихвалювати і вшановувати наші національні чесноти: служення таким ідеалам, як „честь і слава”, „віра і вітчизна”, „права і вольности”, і пр. Отже вславляти сі високі чесноти національного духа (а не ганьбити їх), як ідеали, за які лили свою кров герої і клали своє життя\*).

\*) На жаль у нас часто влаштовують свята чи роковини поразок, а не перемог, виводять на сцені негативних „героїв”-зрадників; не гльорифікують героїв, лише оплакують жертви, не піднімають духа, а наводять сум, вкриваючи сцену могилами й трупами. Не слід плутати панахиду по героях-жертвах з гльорифікацією героїв-переможців.



6) Героїчний театр має користатися 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 всі його ділянки: героїчну поезію, літературу малярство, будівництво, різьбарство, музику, спів, танець і кінову штуку.

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

I. Героїчний театр має опрацьовувати свої імпрези не лише досконало в ідеологічному відношенні, але в рівній мірі і щодо технічних осягів. Оскільки зміст ділає на розум і волю, зовнішнє оформлення впливає на уяву і почуття. Тому необхідно „образ ідеї” подати в артистично досконалій формі.

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

В сих 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 змагу буде в стані надати нашому мистецтву його відповідне значіння і зміст, повернути йому відвічну його цінність і потугу. Лише такий театр буде виконувати свою роль духової „піднятої до гори зброї”, „цитаделі духа” і „терену боротьби” (*campo Martio Musis*) тою твердиною лицарського духа”, без якої немає ані героїчного мистецтва, ані державної героїки, ані нації, яка „не може

---

\*\*) Сі тези як і попередні вже були подані в моїй вступній статі в брошурі „Свято Державности — за героїчний театр” — Прага 1936, разом із списом свят (Свята Духа — день Шевченка, Свята Імперії — за Українське Море, Свята перемоги — здобуття Київa і ин.), в яких мали ці тези ілюструватися моїми драматизаціями й декоративними проектами.



повстати без участі лицарської продукууючої верстви", та її духової чи мистецької творчості. До сфери ідейного діяння героїчного театру має в першу чергу належати, такби мовити, „штандардизація", як героїчної спектакольної творчості і її продукції, так і її вияву і впливу; себто до нього має належати та ініціативна акція, за допомогою якої технічно можна перевести у пляні духовому уніфікацію ідей, а разом з тим і збірних переживань, емоцій і думок глядачів. Коли під впливом однородних ідейно-мистецьких форм, образів і слів, маси глядачів одночасно переживатимуть ті самі думки в образах і звуках, — тоді тим самим досягнеться в духовім пляні ідейна єдність сприймання певної формули. Ся формула спричиниться у пляні фізичнім до здійснення того, що є головним змістом нашої ідеї, наших прагнень. Важне не саме „хотіння", але й його організація, чисельне помноження сеї потенції. Така ідейна штандардизація, що лежить в основі впливу героїчного театру, є одною з основних і найголовніших чинностей мистецької акції в сенсі національного будівництва.

Ожте 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-настроевої і соціально-сексуальної тематики так званого „мистецтва інтелігенції". Протиставити його декадентським формам безтенденційного „мистецтва для мистецтва" і ворожому нам гаслу офіційного „пролетарського мистецтва" Москви.

Ідея героїчного мистецтва полягає в тім, щоб зробити з українського спектакольного мистецтва духову зброю за вітчину (*Arts arma pro Patria*); створити з театру школу героїзму, звеличуючи славне минуле, його героїв; надати театрові характер поля змагу за наші ідеали і чинника пропаганди сих ідеалів словом і образом. Ідея героїчного театру є особливо важлива тепер, у бурхливім 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 *Arts arma pro Patria* — се та форма духового „озброєння", від якої ніхто не



зможе „відзброїти”; се та невідемна 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 переведення у ділянці спектаколярної образотворчої акції, а також вказати мету сього ідейного і мистецького пориву.

Завдання сих статей — подати нову у нас „провідну ідею” в царині духової реальної праці на терені спектаколярних і тісно з ними звязаних плястичних мистецтв. Встановити дороговказ, піднести ініціативу, висловити генеральну ідею рівняючися на яку ті, які відчують спільність своїх думок з моїми ідеями, змоглиб скерувати свою працю і творчість в сім напрямку.

Сим самим ці статі не претендують бути спробою дослідів по історії театру (се — тема наукової праці), ані бути спробою характеристики героїчного мистецтва взагалі (се — тема філософського трактату). Ці статі 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 творити і провадити, а

„Не плакати ридати і журитись  
(Знов на нових руїнах Трої), —  
Бо в небесах зачав огонь іскритись  
І грізний Феб скликає нас до бою.

У нестерпній славі колесниці  
Бог воевничий піднімає зброю  
Довкола музи, мов грізні вірлиці  
І лук дзвенить натягнений стрілою”.

Ся „стріла” є образ того пориву ідейного мистецтва, що ним „мозок нації” (до якого, як „робітники духа”, належать і мистці у першу чергу) захоплює „людей... мечів і продукції”, і „їх на діла підіймає і ділами їхніми ідеології реалізує та будує держави”.







## I Войовниче мистецтво.

**Ars militans** — войовниче мистецтво і його гасло „**ars arma pro Patria**“ — мистецтво — зброя для вітчизни (в значінні батьківщини і держави), — я протиставляю застарілій і неактуальній формулі безплідного естетизму; протиставляю психологічно - настройовому мистецтву і його формулі „мистецтва 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 обох форм мистецтва, мистецтва духа (мистецтва змісту) — з одного боку, і мистецтва душевних емоцій (мистецтва настрою), — я маю на меті не критикувати останнє, а лише доказати, що на часі є перше.

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

Емотивна душа і суть естетичного мистецтва — символізована й уособлена в постаті тогож Феба-Аполльона, але в цілком іншій, майже протилежній, образі. Є се постать Аполльона Кіфареда: ніжна і мрійлива, здебільшого оповита у довгі, м'які, майже жіночі шати, з чолом, уквітчаним трояндами і з солодкоспівною лірою в руці. Ся постать, можливо, теж чарівна, але пасивна. Постать Аполльона-войовника — активна й повна динамізму.

Ясна річ, що ці два, різно уняті мистецькі символи, які виявляють собою два обличчя мистецтва, — мусять різно



інспірувати і неоднаково діяти. Тому і їх мистецькі завдання, ролі і наслідки їх діяння теж мусять бути різні. Мистецтво психологічної настройовості, 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 пригоди чи психологічної ситуації зі звичайної адультерної пєси,— діють лише на наші почування, на сферу емотивну, душевну. Тому сі твори залишаються лише творами сентименталістичними, — в протилежність творами мистецтва ідеологічного. Розчуленість сентименталістичного мистецтва, — властива добі розкошів, або часам упадку. Доба героїчна, переломова, трагічна, епоха боротьби, ідейних чи воєнних змагань — завжди викликала до життя мистецтво героїчне, мілітантного чину, змісту і форми.

В часи боротьби і напняття нових молодих сил нації, в часи зосередження всіх можностей на справі змагу за велику ідею, героїчне мистецтво має бути формою, в якій ми повинні переводити духову боротьбу. Героїчне мистецтво має виявляти зміст і форми тої великої ідеї. Серед форм, якими мистецтво афірмує укриту силу нашого національного генія, — спектаколярному мистецтву належить ся нині одне з перших місць. Спектаколярне мистецтво має змогу безпосередно 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 і розвитку. Тому, на справу театру і взагалі спектаколярної акції необхідно звернути найпильнішу увагу; дати сьому чиннику національного усвідомлення можливості здійснити його завдання.

Сьому питанню й присвячую сю статтю.

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

Українське мистецтво бере свої початки з джерела елінської і візантійської штуки і культури. З сією, середземноморською культурою нас звязує Чорне море, що є останнім етапом західно-європейської культури на Сході. В сім і полягає величезне



значіння для нас Чорного моря, що воно є одночасно і символом державно-імперської потенції budouчого і символом її духового розцвіту і експанзії. Чорне море сполучувало первні нашої культури й цивілізації з джерелом західної, середземноморської духової і матеріальної скарбниці.

Таким чином наша культурна і мистецька традиція посядає в своїй основі: і елементи мудрости еліньського духа, і (через Візантію) елементи християнської віри й моралі, а разом з тим (теж через Візантію) і основи раціоналістичного латинського генія.

До відродження (ренесансу) сих елементів (таких чужих Сходові) ми повинні стреміти засобами нової мистецької орієнтації, концепції і творчости; інспірувати ними нашу працю, черпаючи в них, як з праджерел, нові імпульси, скеровувати їх у напрямі ідеї української понтійської імперії та її культурної експанзії. Чорне море, яке є символом будучини імперського призначення України, повинно стати в уяві українця **Mare nostrum** („нашим морем”). Круг сеї ідеї повинні зосередитися всі зусилля тих, що прагнуть підготувати ґрунт для сприйняття і реалізації тої ідеї. Тим, хто намагався зблизитися до містерій тої символіки античних мистців і їх мистецтва, тим легко зрозуміти прогнози тої символіки. А зрозумівши, черпати з них творче натхнення і глибокий ідейний зміст, який мусить вкладатися у творчість мистецтва войовничого духа.

До такої символіки належить і міт про Апольона-Бойця, переможця потвори-змія. Се символ позитивного войовничого чину, що перемагає силу негативну.

Святиня Апольона **Militans'a** знаходиться у Дельфах. Його численні храми, скарбниці, памяткові монументи, як і гімназії, академії, театри і стадіон, — служили в античній добі місцем, в яким відправлялися містерійні культи з їх ритуалами. Тутже відбувалися втаємничення в містерії духа. Тут пророкував відомий Дельфійський оракул. Ся святиня була втіленням вищого покликання переможного чину; була здвигнута на честь побідної боротьби творчого духа, войовничого ества, в мистецтві, в думці і у війні.

Сюди приходили по імпульси вищого духового порядку, щоби черпати їх зі змісту містерійних ритуалів і навчань, творці мистецтв, мудрці, керівники держав, основоположники імперської могутности і герої воєнної слави. Тим і пояснюється значіння Дельф на протязі цілої античної історії.



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

З сією святинією войовничого духа — з Дельфами, як з островом Дельосом і Елевзійською святинією богині Деметри, наша історія і праісторія тісно звязані. За Геродотом в ті місця, суходолом і Чорним морем, процесіями тяглися „прочани”, люди і з наших пратериторій. Щоби вклонитися богам відвічного початку; щоби причаститися таємницям знання, мудрости і духової сили в самих джерелах елінського духа, — йшли наші прапрадіди, щоб сі таємниці понести до себе, як духовий скарб, що мав укластися у форми своєрідних понять, з яких виринають традиції.

Можна, напр., припустити, що культ і містерії Деметри не були чужі предкам і нашого хліборобського народу. Можна припускати, що їм не були чужі і містерії Елевзіни на честь тоїж богині Деметри, як і апольоністичні містерії Дельоса і Дельф, оскільки острів Дельос був присвячений Апольону і його сестрі богині Артеміді, яку особливо вславляли на берегах Понтіди, особливо у Таврії. Гіперборейські процесії на поклін елінським богам і святиням відбувалися урочисто, з музикою і співами, отже мали і „зрілищний” характер. Коли прийняти твердження щодо спільности чи подібности релігійних ідей і богинь Греції з нашою праукраїнською територією, можна припустити, що спільні були і форми мистецтва, які тісно звязані з релігійною містерією культів, повстали з її ритуалів. В змісті того паломництва до елінських святинь, в яких плекали таємниці вищого духовного початку і вищої волі у всіх проявах життя природи, людськості, віри, мистецтв і чину — можемо добачати звязок нашої культури з традиціями елінського духа і мудрости. Тому так „традиційно” нам і тепер повернутися до свого джерела і шукати в ньому як певних містерійних відкрить, так і мистецьких ініціацій. Одночасно треба думати над тим, в які актуальні форми можна виливати сі ініціативні чинники, аби переводити їх у певну акцію на реальнім життєвім пляні нашої сучасности? В сьому полягає завдання мистця, який в своїй творчій праці шукає натхнення в подібних ініціаціях і ними ке-



рується. Отже з числа таких ініціатив наведу одну, оскільки вона має відношення до теми театру, його ролі і завдань, за Robert de Mirel'єм з праць французької археологічної комісії у Дельфах. Сей текст відчитаний на відламку каменя коло руїн театру, очевидно є звернений до жреця-архонта і є мабуть записом наказу оракула:

„Коли царство зруйновано, а города зрушені в своїй величі і моці, а вороги жорстоко полонять побіджену країну, нищать і смутять сей нарід і коли молоді вояки впади на полі бою, а старші мужі втратили мудрість і силу духа, а юнаки ще не осягли мудрости не ввійшли в силу боротьби, пам'ятай, що тоді у сього народу залишається непереможна зброя: мій лук і стріли — меч Мельпомени музи і голос Каліопи, матери героїв, що оповідає про героїчні вчинки. Се те, що має бути божеською зброєю і силою народу з моєї волі. Оповіщай про се сьому народові, запалюючи жертвенні вогні на моїх вівтарях, в моїх святинях і в кавеа амфітеатрів. Пам'ятай, що видовищем героїчних образів, підіймається дух сього народу з плачу і роспачу до вершин палких прагнень перемоги”.

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

„божеською зброєю, піднятою до гори”, особливо в ті часи, коли земні мечі „пощерблені і повержені у прах разом з духом сього народу”.

Ясно, що коли наш Київ знов завойовано, коли „вороги полонять” нашу вітчину, коли мечі наші „пощерблені і повержені в прах” — „сьому 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 героїні музи Каліопи мають скласти основу нашого героїчного театру.

Тому завданням сього театру є, у першу чергу, підняти сей славний меч Мельпомени на честь дідівської слави, підняти його до гори, „вогнем душі омити його іржу” і заставити його знова блищати непереможним блиском. Затвердити його на сцені нашого театру, зробити його такоюж 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”.

Цікаво, що ся войовнича традиція спектакольного 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 натхнення мистецькій акції цілої середземноморської культури.

Щоби не обтяжувати статтю історичним переглядом, спинюся лише на проявах сієї войовничої традиції в кінці XIX-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 Еляді — сучасній Греції — знаходимо сю невриучу традицію спектакольного войовничого (мілітантного) мистецтва ще у формах народніх, мандрівних вертелів, що так чарували Б а й р о н а підчас його грецької подорожі, яка обернулася в епопею з трагічною розвязкою і смертю поета і воїна у Місолунгах.

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

В сю форму мистецтва, в образи, нарід вкладав свою спрагу героїки, чину і перемоги своїх національних ідеалів. Цікаві матеріали на сю тему можна знайти в атенських історичних музеї (музей визвольної боротьби греків).

Сі скромні вияви мистецької акції, що таки плекали сю прадавню елінську традицію войовничого спектакольного мистецтва в найтяжчі часи державного лихоліття, незмінно стояли на базі національної героїки, якої завданням було підняти дух глядачів і підняти їх до войовничого чину; не розчлюювати їх душу образами національної мізерії і занепаду.

Незмінними постатями сього „театру” були герої греки, „стратіотиси” і „патріотиси”, у національнім військовім убранні, янгол, що їм допомагає і противна сторона — турок і чорт, який підтримує сього ворога греків. Ще й донині можна побачити від Пельопонеса і до Македонії в часі національних і церковних свят сі „вистави”, чи то на майданах, чи то у оливкових гаях, поза містом.

Про сі „театри” національному диктаторові Греції, М е т а к с а с о в і приписують слідуєчі слова:



„Сі грецькі мандрівні театри маріонеток належаться якнайважніше вивчати і плекати, бо вони часом краще, ніж наше офіційне мистецтво виконують своє національне завдання. Роблять з театрального зрілища засіб до боротьби і пропаганди за честь, героїзм і національну славу. Сю спадщину елінського духа, ми повинні берегти, як дорогий спогад минувшини з її боротьбою і побідою, як розвагу почесну і шляхетну, як виховавчий засіб для нашого молодого покоління, що знаходить в ній видовище героїки і легенди”.

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

„В часи австрійського панування у Загребі театр був тереном боротьби проти австрійського і угорського впливу. Кожда вистава була значною подією як політичного, так і артистичного значіння в житті загребських мешканців, а зовсім не комерційною справою, якої ціль є лише розважити публіку, стомлену денною працею”.

Далі автор робить висновок, що власне сей факт і дав новому сербському національному театрові „його велику традицію.” У XVI віці тіж традиції плекалися у духовних представленнях, які по латині організовувало християнське духовенство у Загребі. У XVII і XVIII вв. тіж самі завдання переводилися у спектаколярних імпрезах, які давали „спудей семінарії” по хорватськи. Тому то й досі Загреб рахується вогнищем „кроатського духа”.

В Італії акція спектаколярного войовничого мистецтва, що зродилося з тієїж 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 спектаколярного 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, як реакція зявилася ся форма войовничого мистецтва, як засіб у національній боротьбі. Звичайно в тих лицарських грах, турнірах, кортежних діях, співучих і танцювальних грищах, як і в містерійних і вертепних виставах та інтермедіях був той самий зміст, ті самі головні постаті суто-національних героїв, як, напр. місцеві Мадонни, святі, королі, лицарі і дами, і їх супротивники — нормани, маври, австрійці і чорти.



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

Тимиж самими стимулами натхнуті і славнозвісні спектаколярні акції островів Мінорки і Майорки, де у формі релігійно-містерійних зрілищ, переводиться те саме завдання: збудити героїчний дух, піднести його у глядача, коли йому показують переможну боротьбу еспанців з маврами за славу вітчизни і віри християнської.

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

„В Альказарі улаштовувалися (підчас облоги і обстрілу!) театральні вистави, співи, поетичні рецитації, національні і військові танці, свята на славу Діви Марії і на честь кожної націоналістичної перемоги, оповіщеної по радіо”.

І далі:

„Се 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 се несло печать полум'я і заліза”.

У тійже книжці, на тему героїки, є ще одна цікава думка, що підтримує мою концепцію героїчних завдань спектаколярного мистецтва і його образкової сугестії:

„Треба розуміти велику силу і чесноти образів, з яких повстають перед масами низки символів, щоб звеличити їх діло і розповсюдити його містику, бо хибно думати, що можна нас позбавити героїв і мітів”.

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

„На сцені має розгортатися така дія, щоби луна від неї збуджувала серця і думки глядачів і повинна стати одною зі сил нашої комбативної епохи, гоном на будуче”.

Тому Салязар відроджує стародавні лицарські епопеї, де португальські лицарі переможно борються чи то за віру, чи то за честь і славу.



Реасумуючи сі приклади, можна сказати, що Окцидент черпає від елінського осередку традиції спектакольного мистецтва, які походять з джерела елінського духа. Скрізь войовничий дух театральної акції виявляє свою могутність і являється домінуючим особливо в епохи трагічних лихоліть, коли єдиною національною зброєю лишалося мистецтво.

У нас на схід від джерела елінських традицій, на Україні, ся традиція незмінно затримується і виявляє себе на протязі цілої історії нашого театру. Вона виявляє в своїй базі теж саме завдання: піднести героїчний, мілітантний дух глядача, вславити національні чесноти, гльорифікувати віру, вітчину і дідівську славу, кликати до боротьби. Ось як характеризує се в своїй праці („Триста літ українського театру”) видатний авторитет спектакольного 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 православа, оборонна акція сього останнього, нарешті боротьба з обмосковленням, — все се мало наслідком, що театр став на Україні не лише мистецькою акцією, але одночасно і політичною, що з ранніх часів на коні нашого театру зявлялися „політичні песи чи діяльози, що власне були політичними дискусіями, виложеними у діяльозичній формі й „през шкільних отрочат отпрапованими”. У тих спектакольних програмах здебільшого виявлялася наша віра й минула слава, „ідеалізувалося козацтво”, докорялося Заходові і Сходові. Далі проф. Антонович каже, що „сю політичну ролю культурної боротьби й оборони прав українського народу український театр не переставав грати протягом трьох віків” (від XVII—XX в.).

Ясно, що і ми мусимо духово-ідейний і мистецько-технічний ренесанс нашого нового спектакольного мистецтва, базувати на традиціях мілітантного духа, очищати його від тих збочень, куди завела його мельодраматична побутовщина „малоросійського стилю” і міщанська драма соціяльно-сексуальних проблем Винниченківщини останнього часу.

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

А сі 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.

Сю афірмацію нашої волі засобом нашого національно-мистецького генія, мусимо вести в широкім розмаху героїки високого стилю, себто мистецтва першорядної духової й ідейної творчості. Всупереч всім акціям мистецтва розривкового, комерційного, чи то беззмістовно-настрійового жанру, що завше залишається мистецтвом другорядного, декадентного гатунку.

Ті з нас, хто дійшов у своїх думках до розуміння сих завдань нашого спектакольного мистецтва; хто ясно може їх сформулювати, побачивши їх виразно і зрозумівши, — ті і повинні ставати до праці, свідомо сприйнявши заповіт, вирізблений на камені Дельфійських руїн:

„Хто чувши голос Бога і зрозумівши його волю, не сповіщає її другим і не здіймає руку на сповнення його наказу — більш винний, ніж той, хто у несвідомости Бога зруйнував його діло і дав йому впасти у забуття”.

## II Основи організації героїчного театру

На яких підвалинах можливо сплянувати працю нової театральної акції? Себто, з допомогою яких чинників можна здійснити ідею національного героїчного театру? З допомогою яких чинників сю акцію зі стану спорадичних імпрез можна вивести на шлях систематичних досягнень? На ці питання спробую дати відповіді.

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. Ся ідея, що одночасно являється і підставою ідеологічної мистецької концепції, уосіблюється в провідні індивідуальності, що стоять на чолі акції.

2) Жива сила, що складається з колективу національно свідомої організованої молоді, яка перебирає на себе несення добровільної спектакольної повинності на терені героїчного театру.

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

Розгляну зокрема завдання, значіння, обовязки і кон-



тингенти, з яких складається кождий з тих чинників.

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

І. Завдання, які належать до кола діяльности цієї провідної мистецько-ідеологічної індивідуальности є такі:

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 цілями, як ідеологічно мистецькими, так і технічними вимогами їх організації. Ясно, що ця організаційна справа мусить переводитися засобами, достойними поставленої високої цілі.

в) Технічна, реалізаційна і фінансова праця, — яка має розгортатися на принципі переведення певного розробленого плану, а не у стилі того, на жаль досить звичайного „артистичного монтажу”, в якому випадковість і елементи „артистичного безладдя” часто беруть гору над організованою конструктивністю і над змістовою логікою реалізаційного переведення сценічної акції.

г) Утворення тої загальної мистецької атмосфери високого і справжнього артизму, — якаб була позитивним явищем першорядного значіння в ділі загальної дружньої співпраці у справі героїчного театру.

II. Окресливши завдання, які несе провідна мистецька індивідуальність, вкажу, яка праця належить до її сфери, розбивши сю працю на точки, що є у стислій залежності від її завдань:

а) Ідеологічно-мистецька праця над змістовим матеріалом акції, себто підбор літературно-драматичного матеріалу, його пристосування, ідейне оформлення, часом драматизація, декупаж, адаптування, сценічна інтерпретація і т. п. Сюдиж належить і мистецько-декоративне оформлення візуальної — „зрілисної” частини імпрези. Отже праця як над змістом театрального матеріалу, так і над його мальовничою образністю.

б) Організаційна праця. Розподіл ролей, завдань і функцій межі всіма співробітниками акції і то в такий спосіб, щоби співпраця розгорталася у повній гармонії і певним дисциплінованим порядку. Треба, щоби провід-



на мистецька індивідуальність вела весь апарат коляборативної праці так, щоби він переводив свою акцію у незміннім бойовім, бадьорім і чиннім дусі активного творчого напняття на честь переможної справи героїчного театру.

в) Технічна праця над переведенням спектаклярної акції. Сюди входить фахова праця: драматично-літературної сценізації матеріялу, малярсько-декоративна, сценічно-реквізитова і режисерська сторона справи, себто всі праці загального сценічного оформлення. Ясно, що в сю ділянку, окрім фахового знання і досвіду, треба передусім вносити певні здібности, або вияв індивідуальности, якщо не талант.

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. Ся праця полягає у постійній напруженій акції виховання, навчання і опрацювання тих духовних стимулів, з яких має зродитися відповідальна, свідома чинність; та чинність, що має плекатися у ділянці сієї идеологічно-мистецької атмосфери національного героїчного театру.

Отже праця, над створенням „атмосфери”, належачи до кругу завдань мистецької провідної індивідуальности, одночасно становить одну з найважливіших ділянок її праці творчої і організаційної. Морально добра атмосфера без дрібязкових інтриг і дрібничкових амбіцій, щира співпраця усіх елементів має такеж важне значіння, як і чинник фінансовий. Обидва сі чинники є елементами першорядної ваги у реалізаційнім пляні.

Зазначивши, які завдання і обовязки належать до сфери діяльности провідної мистецької індивідуальности і зясувавши в чім полягає її безпосередня праця, переходжу до окреслення тих рис і прикмет, які вона має песі дати:

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

Вона має бути одночасно з тим озброєною фахово знанням, необхідним досвідом і певним стажем у сій ділян-



ці. Ясно, що здібности, талант чи почуття „покликання” — є необхідною підставою її активности. Запал, ентузіазм, віра, відданість акції, як і почуття і свідомість своєї місії — ці емотивні елементи мають бути наявними у рівній мірі з елементами розумового до неї ставлення.

Себто ся індивідуальність повинна сполучувати обидва чинники: емотивний і розумовий, отже душевно-духовний і раціональний у самій підставі свого творче-провідного стимула і свого „діяння”.

До других прикмет, які окреслюють провідну мистецьку індивідуальність, належить „дар” — уміти одразу охопити, як ідейний так і мистецький реалізаційний бік справи, або весь його задум відразу. І то охопити все — від змісту його конструктивної форми до його візуальної реалізації у всіх найдрібніших деталях. То все мусить уміти зробити провідник не „загально-абстрактно”, а вповні конкретно у пристосованні до даної нагоди, матеріялу, місця, завдання і пр.

Провідна індивідуальність мусить уміти „відчути” і „викликати” се видиво задуму у спірітуальнім пляні так, ніби то його вже спроектовано у пляні реальнім, як на екрані перед фізичним оком.

При сій спірітуальній ініціяції, а пізніше при її здійсненню 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 самотніми стимулами. Отже стимули ініціяційного, інтуїтивного і волевого порядку мають бути основою її творчої акції.

В сьому і полягає містерія творчости і праці мистецької провідної індивідуальности у ділянці плястичній і спектаколярній. Вона „ясно бачить” і тому „твердо знає”, що і як треба робити.

Тому провідна особа мусить стояти на ґрунті „диктаторства” і цілковито самотійно нести всю відповідальність за цілу мистецько-спектаколярну акцію національного героїчного театру. Вона має дивитися на цілу акцію, як на боротьбу, в якій повинна стреміти до переможного закінчення; до того, щоб опанувати своєю ідеєю колектив, групи і окремі одиниці; щоб підбити загальному певному і ясному принципів; щоб заімпонувати засобами й осягами своєї праці.



Повторюю, підбити загаль, а не (як то на жаль часто буває) старатися „придбати собі” похвали і прихильність суспільства, підробляючися під „смак загалу”. Се підроблення „під смак публики” здебільшого робиться або через відсутність своїх власних провідних ідей, або з міркувань спекулятивно-комерційних. Таке ведення справи „на смак мас” я не беруся критикувати, або осуджувати, бо се справа комерційного порядку, який у сій статті, тема якої є ідеологічне, а не меркантильне мистецтво, не розглядається.

Отже реасумуючи вище сказане, зазначаю: мистецька провідна індивідуальність, яка стоятиме на чолі тої чи другої акції героїчного театру, повинна мати як елементи спірітуальної ініціяції, так і інтелектуального раціоналізму у повній їх синтезі. Вона повинна з „покликання” знати щоробити, але одночасно бути озброєною відповідним фаховим знанням, щоб знати і те, як робити. Вона повинна натхнути цілу акцію національного героїчного театру, переводити її у життя і керувати нею. Таким чином ся провідна індивідуальність буде справді носієм і втіленням „духу” театру. Там, де такої провідної одиниці не знаходиться, повстає питання, як переводити мистецько-спектаклярну акцію без сього першого і чи не найважливішого чинника. В таких негативних і сумних випадках не слід, звичайно, одмовлятися від акції, але переборювати сю трудність спільним зусиллям. Сю провідну мистецьку одиницю має заступити невеличка група людей: дві, три особи, тісно звязані між собою не „ділово” (як комітет), а ідейно, себто духово, які доповняють своїми здібностями одна другу. Сей звязок повинен носити форму ідеологічно-мистецької солідарности, яка і має бути основою співпраці. Розподіл роль і обовязків кожного згідно з його талантами, знаннями, нахилами і здібностями, — мусить бути точно визначена у технічній ділянці.

\*

Другий чинник, за допомогою якого я рахую можливим переводити акцію героїчного театру, є: Жива сила, — яку персоніфікує гурт (колектив), що перебирає на себе несення „добровільної спектаклярної повинности”, як одну з форм національного обовязку і духового служення своїй національній ідеї. Сей колектив повинен ставитися з захопленням, любовю і відданістю до праці і з почуттям відповідальности до цілої справи. Причём сей збір



молодих сил мусить вносити енергію і повну свідомість завдань спектаколярної акції, а рівнож здавати собі справу з необхідности поступового, постійного, витревалого і зорганізованого зусилля, якого ся акція від нього вимагає.

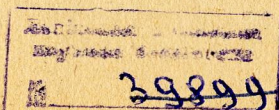
Тому сей гурт повинен посідати певні душевні і духові якости, стояти на базі єдиної для всіх національно-політичної ідеології і відповідної до неї мистецької концепції; а також мати засади певної, однієї для всіх етики, естетики і моралі. В тій самій мірі, як і провідна індивідуальність, мусить і сей гурт мати добру волю, чинне і дисципліноване ставлення до праці, віддавати їй не лише час і працю, але і присвятити їй всі свої природні здібности і таланти.

Ся „жива сила” творить, такби мовити, емоціональну енергію, що складається з віри, любови, пориву, стремління, почуття і чину; вона входить у склад театральної організації, як його психічна частина, виявляє і втілює душу героїчного театру.

Очевидно, що сей колектив живих сил, душевний матеріал, має в першу чергу складатися з кадрів організованої і свідомої націоналістичної молоді. Тої молоді, що буде формувати сі кадри „добровільної мистецької повинности”, такі питомі всім спектаколярним акціям і „театрам мас” в таких націоналістичних країнах, як Італія, Португалія, Німеччина, — і такі протилежні по змісту тому „примусовому набору”, за допомогою якого большевицька Московія переводить свою артистичну і спектаколярну акцію, де все робиться з наказу не „космічного натхнення”, а „комісарського веління”.

З сієїж молоді живої сили мають автоматично підбиратися і свідомо випрацьовуватися мистці і фахівці, як сцени, так і куліс і адміністрації. Певно, що найвидатніші індивідуальности мають оформитися згідно з їх природними даними, щоби з них витворилися нові кадри провідників, якіб у свою чергу могли обняти провідництво іншими спектаколярно мистецькими акціями.

Але, перш ніж ділитися на окремі виразні індивідуальности, сей гурт добровільної праці має виявляти з себе групу, тісно звязану межи собою духовим, ідеологічним і мистецькими звязком; бути відданою і підвладною мистецькому проводові, до якого, ясна річ, має ставитися з послухом і признанням його покликання. Необхідно, аби всякі елементи приватних інтересів і персональної конкуренції у артистичній площині по можливости були відки-





нуті і щоби між окремими членами **сього гурту** панувала атмосфера щирої і доброзичливої співпраці, натхнена спільною всім ідеєю.

Спираючи справу героїчного театру на сили добровільного молодого колективу з кадрів націоналістичної молоді, я зовсім не пропоную відкидати од співпраці фахові артистичні сили. Лише в тій акції на них не числю і то з слідуючих міркувань: 1) Наші нечисленні українські театри не розпоряджають достаточною кількістю фахових сил, на яких можна булоб поважно спертися; 2) Наші фахові артисти в сій ділянці є, на жаль, здебільшого залюблені в застарілих репертуарах мельодраматичної настройовости або побутової рутини, коли не працюють в чужих театрах.

Всеж вважаю природним і радісним явищем зворот до героїчного театру тих наших фахових талановитших артистів. Сподіваючись співпраці таких обдарованих знанням і талантом артистів, всеж повторюю, що головний тягар спаде на гурт національної молоді. З її рядів будуть витворюватися необхідні для того театру сили.

В сьому полягає свідомий зворот до нашої національної театральнo-спектакoлярної традиції, з якою в повній згоді завше переводилася театральна акція у нас, як добровільна і почесна національна повинність української молоді.

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

Згідно з духом сієї традиції, на Україні з давних часів і досі, спектакoлярну акцію незмінно несла на собі національна молодь: у князівську добу у своєрідній формі нашого трубадурства, що протиставлялася акції мандрівних „кумедійних дійств” і „скоморошним” трупам. Акція поважного героїчного театру переводилася також і „співцями дружинниками”, або „отроками” з феодального князівського лицарства, що „хвалили старе время”, або співали і розповідали про „колишню славу” і вчинки героїв.

Пізніше в епоху козацької держави, в часи розцвіту „шкільної драми”, служення національній войовничій музи



Мельпомені перебирає на себе „спудейська” (студентська) молодь вищих шкіл України. Театральна акція у сей 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 союзи й брацтва, творилися кадри артистів, що особливо спричинялися до збереження традицій нашого мистецтва, особливо в добі лихоліть, коли козацька старшина і школи занепадали.

Вірна традиціям добровільного мистецького чину, студентська молодь кінця минулого і початку сього століття відроджує і продовжує спектаколярну акцію на Україні в питомій їй формі національно-політичної культурної боротьби. Сю спектаколярну акцію переводить головню українська молодь у формі аматорських гуртків побутового театру „для народу”.

Тепер, коли націоналістична молодь, згідно з нашою старою традицією, візьметься в свою чергу переводити справу театру і перейме на себе обов'язок служення національній Мельпомені, а одночасно й ініціативу праці над реформою і відродженням нашого спектаколярного мистецтва, — справа героїчного театру у нас зреалізується напевне.

Але за допомогою яких чинників треба відродити силу давньої нашої традиції? — В сім питанню найкраще звернутися до тих сучасних методів, якими послуговуються в своїх спектаколярних акціях такі держави, як Італія, Португалія й Німеччина. На тих методах можна собі зясувати, яку роль грає в тих акціях добровільна, ідейна праця молоді і які корисні наслідки має ся праця для згаданих держав.

Щодо спектаколярної акції Італії, то відомий театральний критик *Марко Румперт* і характеризує акцію націоналістичної італійської молоді, як академічної, так і професійної („*dopo - lavoro* — по праці”) в слідуючий спосіб:

„Наша націоналістична молодь своєю добровільною ідейною працею внесла в спектаколярну 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 сю ділянку нашого мистецтва. Яко наслідок сього, наступило те оновлення націо-



нального мистецтва, над яким зачав працювати сам режим, але яке не мігби перевести без допомоги цієї молоді”.

„Ся акція — реасумує свої твердження Марко Румперті — прийшла як лік на декаденцію (упадок) нашого офіційного мистецтва, на zdeгенеровані тенденції всяких „ізмів”, рівнож як і на настроєвий естетизм психологічного мистецтва. Ся акція молоді оздоровила моральну недугу і параліж італійського повоєнного мистецтва, внесла нове світло в темряву його ночі; завдяки сій праці і вимогам, які вона викликала у глядача, наше офіційне державне мистецтво у спектаколярній ділянці почало набиратися нового творчого духу, нового творчого імпульсу. Наші театри, що з довшого часу все ще були захоронками соромництва і ексгібіціонізму, — перестали бути полем діяння беззмистовного, аморфного, здрібнілого мистецтва, 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 спектаколярною акцією внесла у сучасне мистецтво Італії нове відродження, новий героїчно-пробойовий дух. Вона надала йому в значній мірі свою чисту моральну, високу, палку і здисципліновану душу і таким чином зреформувала мистецьку акцію Італії, натхнула її традиційною величю.

Приблизно у таких самих рисах характеризує сучасна португальська мистецька критика ролю молоді у спектаколярній акції націоналістичної Португалії:

„Плекання національної ідеї і патріотичного духа у всій його шляхетности і моралі належиться нашій національній молоді, рівнож як і вславлення основ нашої національної етики і релігійного первня, яким вона натхнута”.

Сю акцію суспільство і держава лише підтримують морально і матеріяльно, цілковито передавши її ініціативу новим мистецьким особистостям, які вповні кермують нею у відповіднім національно-героїчним стилі і дусі. Згадаємо лише величне щорічне свято на честь поета Камоенса — сього героїчного поета, якого португальці шанують як ми Шевченка.

У німців справа стоїть так само, з тою лише відміною, що там вся акція натхнена у першу чергу ідеєю мистецької дисципліни, певного штандартного типу, і що держава бере на себе почин та ініціацію. Тут є стремління до штандартизації „типу” мистецтва, скерованого головню на честь держави і на задоволення її духових потреб.



Се той, такби мовити, „тип расового мистецтва”, який прагне виплекати германська творчість, щоби створити нову форму національно-державної естетики. Вияви цієї акції підчас фестивалів останньої Олімпіади, можуть служити дуже повчаючим прикладом. Ось як характеризує дух цієї естетики і сього мистецтва, а головну, ролі молоді, — хочби Люсен Дюбек:

„В сучасній Німеччині молодь майже поголовно несе на собі якусь з форм національної мистецької повинності. Але спектаколярна ділянка, здається, є її улюбленим полем. Правда, се якраз є те „мистецтво мас”, що є одною з найбільш мілітантних форм, у яку мистецький геній німецького воевничого націоналізму вклав моральну потенцію своєї раси”.

Тому, серед інших спектаколярних фестивалів, що розгорталися підчас Берлінської Олімпіади, таке представлення, як „Гераклес” особливо носило характер офіційної маніфестації німецької ідеї, завдяки тим „масам молоді”, що так вразили європейських репортерів. Зорганізована націоналістична молодь, „дала нечислимий матеріал виконавців і фігурантів” на протязі всіх програм артистичних фестивалів. „Майже вся фігурація і акторська акція переводилася молоддю з секцій штурмабтайльонів, яка прекрасно втілювала в собі своїми сучасними настроями дух античного воїнства” (Л. Дюбек).

Другий французький журналіст з неменшим подивом зазначає:

„войовничі настрої сучасної Німеччини і її націоналістичної молоді, що найкраще знаходять своє втілення і примінення у представленні героїв німецької слави, в античних Геркулесах, Ахілях і Цезарях, рівнож як і підчас Гетевських і Вагнерівських урочистостей, у які вона (молодь) вкладає свій пробойовий настрій”.

Своїм чинним і активним ставленням до справ мистецької спектаколярної акції, німецька молодь найкраще доказує, яким важливим чинником національно-державного значіння є справа театру.

Тому я певна, що і наша молодь (становище якої, розуміється, інше, ніж молоді Італії, чи Німеччини) стане на сейже шлях. Стане до активного змагу у спектаколярній ділянці, коли ся ділянка буде ареною наших змагань на честь нашої ідеї. Я певна, що наша молодь в своїм органічнім шуканні теренів для змагу і праці, до якої можна булоби прикласти свою енергію і волю, знайде у фор-



мах спектаколярної акції природний ґрунт пропаганди, навчання інших і праці над собою у розмасі загальнонаціонального значіння.

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

\*

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

Сей чинник є, такби мовити, реальна основа театральної акції — „тіло” театрального організму. Він є необхідним для функціонування чинників духовного і душевного порядку, отже легковажити ним не доводиться; навпаки слід ставитись поважно і до цієї справи. Ясно, що і се питання треба рішити в першу чергу і то виключно власними національними силами, власним свідомим національним зусиллям у межах реальних можливостей.

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

Добрим прикладом тут можуть послужити чехи, які за австро-угорської монархії надавали театрові дуже велике значіння, яко чинникові національного освідомлення і плекання національного духа мас. 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 жертвенности, на яку свідомо і систематично спромогалося чеське патріотичне громадянство, просякнуте почуттям національного обов'язку. Ся акція громадянського фінансування ідейної національно-культурної акції — не тільки поставила чеський театр на належну височину, але зробила з нього могутній чинник боротьби, вихови і пропаганди національно-державних ідей. Чеське громадянство спромоглося створити міцну матеріальну базу театральної акції, з якої досі широко ко-



ристується чеське мистецтво. Одним з виявів цієї матеріальної сторони справи є нині численні будівлі театрів по 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.

Се один з численних і яскравих прикладів того, як у різних європейських народів в часи їх, так сказати, „передісторичної” доби, справу фінансування спектакольної 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 у нас в справі фінансування національно-героїчного театру ролю економічного чинника повинно відіграти наше організоване суспільство, свідоме своїх цілей і завдань. В сім питанні йому належить застати першу ролю і таким шляхом виявити своє активне співчуття акції національно-героїчного театру.

При цьому громадянство повинно виявити свою чинність не одноразово чи спорадично, а мусить переводити її систематично, у формі певної грошової добровільної повинності. Одночасно громадянство мусить знати, що його жертвність повинна носити характер не добродійності, а лише 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 постанова питання є як в душі 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 в першу чергу високі школи України, гетьманські і старшинські осередки, а головні цехи й брацтва, себто професійно організоване міщанство. Особливо в часи лихоліть і у переломові доби, коли гетьманський двір і старшина перестали дбати за театр в наслідок політичного занепаду, що відбивався на сих колах; коли високі школи України занепадали — тоді всю театральну акцію переймало на себе організоване населення міст, цехи і брацтва. Вони то найвідданіше плекали скорби національної культури, особливо в її „зрілих” формах. Історія україн-



ського театру дає під сим оглядом досить цінних і повчачих прикладів з Великої України і з Галичини.

Так наприклад, в справі урочистої дефіляди улицями Києва в час святкування приїзду туди Олексія Розумовського кийські цехи і магістрат виробили блискучу програму. Цілий ряд зрілих (спектаклярних) точок мав внести театральну ноту в офіційну частину прийняття. Найцікавішою з точок був кортеж (похід)-дефіляда улицями міста „мітологічного поїзду Великого Маршала Козацького” (*Grand marechal des Cosaques*) Олексія Розумовського:

Золочений повіз був запряжений двома крилатими золотими кінями, що „мали відображати Пегаса, сього „коня” Міневри і Белерофонта, що його рука славного Цехмайстра спіймала на висотах Київських гір, подібно сміливій руці Персея коло античної Інокрени”. Сі „пегаси”-автомати мали везти золоту кариту подібну до тої, „що нею послуговувалися Олімпійські боги”. Сі боги мусіли іти навколо у „відповідних їх званню уборах”. Своім виглядом і пишнотою шат, гідно репрезентуючи кийські цехи, які ініціювали і своїми коштами переводили технічну реалізацію цієї спектаклярної імпрези, дбаючи аби все випало як найпишніше.

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

Так наприклад в епоху пізнього середньовіччя і в початках ренесансу в Німеччині справу театру зачинають перебирати на себе міські цехи, які разом з політичним і економічним розцвітом міст широко патронують мистецькій національній акції. Серед тих цехів, що патронували морально і матеріально спектаклярній акції, особливо плекалися містерійні пієси і вистави, пієси, хори і музика. Особливо вславився підтримуванням тих родів мистецтва Нюренберський „цех шевців”.

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

З тих цехових брацтв, що вславили себе опікою над мистецтвом і його діячами, особливо визначився т. зв.



„Вовняний цех” (*Arte della lana*), який прикрасив Фльоренцію 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 горожанських і міждержавних війн справу театру, яка опинилася в прикрім стані, під загрозою повного занепаду.

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, творчого 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”, щоби їх не змішувано зі звичайними мандрівними комедіантами інших сторін півострова.

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

Таке ставлення італійського цеху до театральної справи надзвичайно близьке, в своїй суті, у відношенню до спектаклярної акції наших об'єднаних київських цехів XVIII ст.

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

Театри, матеріально підтримувані цехами, звертали свою головну акцію на славу цехів і переведення цехових свят і урочистостей у найблискучіший спосіб, у відповіднім мистецьким оформленні. За відомостями фльорентійських



архівів, видно, що фльорентійський театр, підтримуваний вовняним цехом, брав у відношенню 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 першенство Тосканського духа і його гегемонію в культурнім і політичнім відношенню над цілою Італією. Але, крім сього ідейного обов'язку, фльорентійський театр мав як найліпше переводити свята вовняного цеху. Ті цехові свята, яким театр мусів надавати як найбільше пишноти і „блиску, тонкості і дотепу” (*belleza, fineza e spirituoza*), 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, — є наше сучасне завдання. По сій традиції наш театр незмінно патрунували 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 сьому історичному імпульсові нову сучасну форму і належно покермувати акцією, що повстане з сього імпульсу — ось одне з наших сучасних завдань.

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

Сей театр не мав ніякої державної фінансової підтримки, але існує виключно на кошти національно і культурно-економічно організованого німецького населення і різних околиць, а головнo, міської торговельно-промислової верстви (подаю се за інформаціями членів театру). Початок сього театру положено в провінціяльнім місті Сібіу за почином певного національно-мистецького осередку, що мав на меті плекати духову німецьку культуру і пропагувати здобутки німецької штуки у формах спектакольярного мистецтва. Сю 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 повинности у скромній сумі 3.000



лей річно\*). Се дало на рік 750.000 лей і завдяки тій сумі театр міг зорганізуватися у складі коло 10 осіб і розпочати свою акцію, базуючися крім сієї підтримки і на добровільній співпраці націоналістичної німецької молоді. Справа пішла добре завдяки тій співпраці (приїзжаючи 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 по улаштуванню помешкань для театру і по приміщенню артистів. За се донатори і добродії театру мали право відвідувати вистави, не платячи за білети, в сумі їх внесків.

Починаючи зі слідуючого року кошти, які складалися на справу театру, стали зростати завдяки припливу нових донаторів з сел і з провінції і се продовжувалося до останнього часу, коли в 1936 р. бюджет театру піднявся поверх півтора мільона лей. Цілком зрозуміло, що в звязку 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 технічна сторона справи. Колишні дуже скромні переведення замінилися більш складним монтажем. 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 помішників.

Сей скромний приклад може насунути корисні думки, щодо того, як його можна наслідувати й нам, чи то в Галичині, чи то в Америці, чи на Закарпаті — в межах наших можностей.

Я певна, що і у нас при добрій волі, заінтересованости і любови до праці і мистецтва, знайдеться змога і придбати необхідні кошти і оминути чи залагодити всякі „труднощі” иншого порядку\*\*). Але се може статися лише тоді, коли українське громадянство, його ліпші представники, остільки перейметься національною свідомістю і почуттям своїх національно-культурних обовязків, що буде в стані сприй-

\*) 100 лей=2,60 зл., майже пів доляра.

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



няти ідею необхідності існування свого власного театру і то в його національно-героїчній формі.

Наколи наш загаль відчує і зрозуміє, що справа героїчного театру є національною справою, одною з наших засобів у змагу 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 се не станеться, всі заходи в сьому напрямку залишаються безплідними, а спектаклярна акція і надалі носитиме спорадичний характер. Се, 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 діяльній формованні 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 10-15 років, цілковито виконують свою високу роль духового „будительства і водительство” нашої нації, виробляючи поняття нашої національної ідеї, викристалізовуючи її магічною силою слова — в сей час наші образотворчі плястичні і спектаклярні мистецтва ще не досягнули в сім призначених їм щаблів. Вони ще не спромоглися виконати своє завдання, себто дати у формах і образах видів осяєж національної ідеї; ще не стали на шлях духового ведення, себто не дали у реальних мистецьких формах вияву своєї ініціяції.

Се явище робило і робить ту прогалину, яка, повторю, нарушує загальну гармонію всіх діючих позитивних духових чинників і тим затримує загальну духову еволюцію нашої нації, гальмує розвиток нашої ідеї.

Се не є ні парадокс, ні метафізика, ні фантазія, а цілком зрозуміле твердження для тих, хто стоїть на базі спірітуального, а не вузько-матеріалістичного світогляду і обсервує, з нього виходячи, розвій сучасних подій. Той, хто се відчуває, зрозуміє як необхідність — прикласти свою ініціяцію і активність для зірвновачення цієї диспропорції, той вкладає свої сили для створення певної гармонії у розвитку всіх тих мистецьких проявів. Особливо тепер, коли відчу-



вається, що се — „дух часу”, коли стає ясным для кожного, що ті прояви мистецької акції, якими є пластичні спектакольярні форми, стають актуальними. Спектакольярне мистецтво стає нині справою вповні реальною, тому що є вже відповідний „дух” у мистців, є необхідний для піддержки його настрій у молоді. Навіть помітні деякі позитивні симптоми у напрямку зацікавлення і „активної співучасті” (у змислі фінансування „потрібної і навіть необхідної акції національного героїчного театру”) в певних групах громадянства.

Се все дає змогу твердити, що справа національного героїчного театру стає вимогою часу. Отже використати сей дух часу енергійно, вміло і розумно належить тим нашим мистцям і артистам, які почувають себе до того „покликаними”; які сміливо візьмуться за мистецьку спектакольярну акцію з повним розумінням відповідальности і важливости справи, як і з певним запалом, вірою, знанням діла і витревалістю. Ясно, що крім любови і відданости справі, необхідно посідати знання, досвід і здібности, коли не талант.

\*

Створити український героїчний національний театр поза межами московської окупації нині є цілком можливо, не зважаючи на труднощі. І то, повторю вкоротці, створити сей театр можна лише на основі трьох вище-розглянутих чинників:

1) Мистецької провідної індивідуальности, яка, надаючи всій акції певний ідеологічний характер, озброєна необхідним знанням, творчою інтуїцією і фаховим досвідом, створить такби мовити „дух” цілої акції героїчного національного театру.

2) Живої сили національної молоді, яка візьме на себе добровільно і на початку безкоштовно весь тягар мистецько-театральної повинности, віддаючи свій час і працю на ідейне служення акції, творючи — такби мовити — „душу” театру.

3) Фінансової підтримки і то не добродійно-спорадичної, а сталої і систематичної „грошевої повинности” — яка буде компенсуватися у відповідній формі, і яку буде нести громадянство, організоване в ідейні, в комерційні, чи в фахові угруповання (кооперативи, комерційні т-ва, Просвіта, окремі особи і т. п.). Се дасть матеріяльну основу, або створить, такби мовити „тіло” театру, дасть змогу наймати са-



лю, виробляти декорації, костюми і переводити необхідні для справи акції.

Сі три елементи — необхідні для створення організму театру і лише їх наявність дасть змогу жити тому „Я”, тій індивідуальності, яку повинен виявляти з себе український національний героїчний театр.

Інакше кажучи, сі три елементи мають скласти одне гармонійне ціле, зложене з чинника духово-ініціційно-розумового, з чинника душевно (психічно)-емоціонального і інтуїтивного та чинника „волевого”, матеріального порядку.

Кожному отже, хто визнає за свій спірітуалістичний світогляд і вважає, що дух є сильніший за матерію, сі ідеї будуть цілком ясні і зрозумілі. Отже, черпаючи істини з минулого античного спірітуалізму і сполучуючи їх з певними елементами наших своєрідних традицій, ми повинні утворити синтезу, необхідну для сприймання мистецької ініціції, для творчости в душі нових часів.

Думаю, що інші спроби створити і де й ну театральну акцію, базуючи її лише на ґрунті матеріалістичного світогляду, 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 сей 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 кождий член, чи то з проводу, чи то статист, чи механік, чи суфлер — почуватиме себе включеним у кадри ідейних борців.

А з глядачів утворюяться маси, свідомі свого національного призначення, завдань, обов'язків і спільноти національно-творчої мети.

Лише така спектаколярна акція буде в стані зреалізувати ту призначену їй роль, яку так інтуїтивно відчув, передчув і висловив у своїм вірші покійний поет-вояк Дарган:

„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, викли-



кати їх до життя і примусити діяти у сфері спірітуальній, аби приготувати певний ґрунт, який зможе стати базою для діла. Не мрію-міраж повинен викликати героїчний театр у глядачів, не настроєве марево мрій, а мрію-мету, порив до діла на користь і на честь нації та її великої будуччини.

### III Акція героїчного театру

*Ars militans* (войовниче мистецтво) і його гасло — *ars arma pro patria* (мистецтво — зброя за батьківщину) — се поняття й кличі, з яких треба виходити, щоб розгорнути й широко розбудувати акцію героїчного театру взагалі й нашого спектакольного мистецтва зокрема.

Щоби ся акція мілітантного мистецтва, в формі національного героїчного театру стала справжнім змаганням за наші ідеали на полі нашого національного *Campo Martio Musis*, конче треба, щоби 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 бряцающим”, лише — „дзвінкою крицею, що на бій урочистий взиває”; що акція героїчного театру — се не „сладчайша година насолоди”, лише „час горячого, пристрасного бою”; що символом сеї акції є не ліра в формі „солодкоспівної кіфари”, лише — в формі „круторогого лука” войовника.

Треба починати акцію героїчного театру з візією сього символа — 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 сім прекрасне „вірую” Куліша:

О, Мельпомена, 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 традиційний



погляд на них, — як се гарно відчув і висловив Пенкальський в поемі *Острожська війна* з 1600 року:

не убійся і прийми початки, може за ними прийде щось більше.  
Не погорди мудрими богинями-музами (бо сим 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 стародавньої мудрої літератури, часів Могили — з *Напутствія студента*:

вставайте до брані і служення на честь благородних муз Парнаських, не боячись початків, ібо кождий добрий почин благословен єсть.

Щож до ризика, на яке моглаб наразитися акція героїчного театру, то всякий страх треба відложити набік тому, що така акція — на часі, а тому — скорше чи пізніше — всі перепони будуть усунені, зникнуть самі собою, акціяж повстане в цілім розмаху, у всій своїй величі. Мистецькі зявища мають те до себе, що завше приходять, коли певна галузь мистецтва стає пекучо потрібною, коли стає історичною 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 зявляються й відповідні ідеї, і мистецькі по-статі, що втілюють їх. Се 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...

В чім є „благословенний почин” тої акції? В чім полягає акція героїчного театру? Вона мусить спрямувати свою активність в двох площинах рівнобіжно: в площині мистецько-духовій, ідейній, і в площині — технічній. Обидві ці форми творчого діяння повинні мати, як засаду, ясну мистецьку провідну гадку. Не вільно нехтувати мистецьким чинником, він — основа всієї акції. В однаковій мірі — не вільно нехтувати інтересами мистецтва для „ідейно-політичної” чи „культурно-громадської” сторони діла, як і не вільно жертвувати основними мистецькими засадами чи артистичними ефектами — для „реалізаційного упрощення” справи. Се — одне з головних правил, яке треба твердо засвоїти. Бо коли допустити подібні помилки,



коли порушити встановлену висше засаду, ніяка акція героїчного мистецтва на полі спектаколярнім не osiąгне бажаних наслідків.

Власне нарушення сеї засади у більшости наших національних імпрез й є типовою уємною рисою нашого „артистичного діяння”. Характеристичним в сих імпрезах буває ще й те, що їм часто бракує цільности й одностайности програми, як і певної ідейної системи в уложенні репертуару. Сей останній носить здебільшого випадковий і доста хаотичний характер. Аматорським, громадським і театральним маніфестаціям „артистичного стилю”, — головню бракує загально-ідейної, провідної думки. А в форму сеї думки власне повинна укладатися вся акція, вона й має головне значіння для глядача. Акція, яка зраджує своє основне завдання — дати словом, звуком, й образом видовища ясну синтезу певної ідеї, постаті, події, — є хибною і невдалою.

Розєднання моментів — мистецького й ідейного я вважаю хибним; навпаки гадаю, що спектаколярну акцію героїчного театру треба розгортати і будувати на основі коначної й тісної сполуки сих обох 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 в першу чергу:

1) Створити „театр зрілища”, 2) дати новий репертуар героїчної тематики і високої артистичної якости, 3) зреалізувати сей репертуар, як засобом праці сталого театру, так і за допомогою всіх можностей спорадичного характеру, використовуванням *plein air’y*, природною архітектурною і натурною декорацією, 4) перевести сей репертуар методами новочасної *mise en scène* — тими з них, якіб найбільш надавалися до наших обставин і спроможностей, 5) переводити декоративно-технічну сторону акції героїчного театру, конче стоячи на засадах високого героїчного стилю, відповідно до драматичного матеріялу, в дусі провідної ідеї войовничого мистецтва, 6) взяти на себе ідеологічно-мистецький провід всіх національних свят-роковин і урочистостей громадського характеру; давати зразкові імпрези з сих нагод, щоби кермувати сими громадськими починами, їх духом, енергією і доброю волею, помагати їм; широко йти назустріч приватним починам, — своїми творчими і технічними можностями, допомагаючи їм зреалізувати



наші стародавні традиції релігійних містерій, — натхнути їх новою ідеєю і подати їх у відповідних нових мистецьких формах і вигляді.

Такі о с н о в н і напрями і сфера діяння акції героїчного театру. До неїж — як п о б і ч н і справи — належать також:

1) утворення мистецького осередка з однодумців, створення довкола осередка цілої акції — гуртка мистецької, творчої еліти войовничого духа, 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 сі точки укладається акція героїчного театру, — її ідея, дух і зміст. Коли ся акція захопить в круг 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 знарядом і зброєю нації, зверненою на честь її ідей, стремлінь та ідеалів, про які я згадала висше, — буде формою її боротьби.

Виходячи з сеї вимоги, вважаю далі конечним розгорнути спектаклярну акцію в сенсі утворення „зрілища” в першу чергу, відразу спрямувати акцію героїчного театру в напрямку створення „театру-зрілища”, — як протиставлення „театрові літературному” чи „театрові актора”. Театр мусить бути — „театром - видовищем”, де в першу чергу йшлоб про вияв „образу ідеї”, а не про сам 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, добити її духа. Ся акція — тим самим — повинна давати видовище висшого духового порядку, образ висших національних чеснот, їх стремлінь і осягів, давати образ національної слави, звеличення національного генія, його духа. Ся акція повинна — засобом видовища — давати візію героїчного минулого, відновляти й відтворювати героїчний міт, творити нову героїчну легенду, вязати її з сучасністю. Подавати в формі спектаклярного образу — нашу національну істоту, показувати справжній дух нашої героїчної доби, з його прагненням



змагу і перемоги. Повторяю, давати се не лиш словом (змістом), але й образом (формою), що персоніфікувалаби той зміст у відповіднім йому і завданню вигляді зовнішньої візії.

„Сила візії величезна” — пише Сільвіо Пеліко в 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 встані дописати”.

Хіба кримінальна хроніка останніх літ не підтверджує сих слів, коли в катастрофальнім збільшенню злочинної активності серед юнацтва всіх країн — винуватить суггестивну силу гангстерського фільму? Отже — старатися видивом героїчного образу збудити в масах і в одиницях — стимули висшого, духового порядку, збудити думки й почування великого національного значіння, загальнонаціонального ідейного характеру, — в сьому і полягатиме додатна громадсько-ідейна, духова і політична праця героїчного театру. В сьому — театр сповнюватиме у нас свою відвічну, призначену йому величезну ролю; сим він вступить на шлях, від якого збочив в часи національного занепаду, особливо по катастрофі нової Київської держави. Бо сей давній дух нашого театру жив незмінно, вічно готовлячись відродитися зпід попелу забуття. Сей дух, якого діяння в українськім 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 разом з громадською акцією, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури й народности”, і далі — „українські вистави в Києві були — політика”, а акція українського театру — „міцною твердинею українського життя і руху”.

Про ролю театральної акції та її вплив проф. Д. Антонович постійно зазначає, що театральна акція — „повинна учити, доводити, переконувати” (*Триста літ українського театру*). Все се — акція повинна, очевидно, робити засобами образу, видава, зрілища.

На сюж тему, крім наведених цитатів з Пеліко і Антоновича, і судової хроніки, — хочу подати прекрасні слова Роберта Бразіляка:

без візії — народ гине — кажуть святі книги. Нема ні віри, ні ідеї, які моглиб обійтися без образів. Даремно отже старатися позбавити себе видава героїв і мітів.



Пояснюючи се 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, стремлінь і перемоги на честь певного національного ідеалу. Ідея без візії, в якій образ вона втілюється — мертва єсть. Тому такий потрібний є ідейний „театр - видовища”.

Як сей театр виявить себе в акції, заманіфестує себе? Ясно, що такий театр повинен базувати акцію на відповіднім репертуарнім матеріалі, переводити — у видовищі — новий театральний репертуар, на підставі певної державної ідеології, перенятої духом *à la militants*, в нових, але традиційних формах нашого спектакольного мистецтва. Що має з себе уявляти той новий репертуар? Передусім він повинен, очевидно, бути репертуаром героїчної романтики, не репертуаром адультерного сюжету чи сексуально соціальних драм (як я вже зазначувала в першій розділі), чи випадкового перекладного матеріалу легкого жанру. Новий репертуар повинен відкинути і песу стилю мейндроматичної побутовщини, як і психологічну драму „полових проблем” — *Брезню* чи *Зрадника* (з виправданням зрадництва) — приклади з циклу „національних пес” буковинських офіційних репертуарів. Ясно, що також ворожо поставиться героїчний театр і до „кумедійного жанру” перекладних пес чи то власних кумедійок, яких темою є здебільшого або „родинні конфлікти” з биттям начиння на голові чи незмінним „нешасним 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 спектакольного матеріалу. Він повинен включати твори як героїчної трагедії, так і трагікомедії, сатири (політичної і обичаєвої), і героїчної драми. Баталістика, пригоди, романтика і лірика необхідно входитимуть до того репертуару, лише у відповіднім героїчній стилі і забарвленні. Тому всі пси історичної романтики, як і літературної героїки, всі (документальні) матеріали з патріотичної бувальщини,



як і з „національної слави” — є природним репертуаром того театру.

Питання сього репертуару представляється тепер в такім вигляді: 1) репертуар пес старих, вже існуючих, який треба використовувати з певним добором, з відповідним аранжеман і деяким декупажем, щоби 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 сього найбільше надаються. Наприклад: драматизація літописних переказів, патериків, стародавніх хронік і діяріїв, дум, билин, легенд; так само як і подібна драматизація відповідної мемуаристики, як і річей оповідального, наративного стилю з сучасної літератури. Се да-лоб чудовий драматизований матеріал для спектакольної акції героїчного театру. І нарешті 3) репертуар, який повинні поступенно створити наші сучасні письменники й драматурги — на честь ідеї войовничого мистецтва.

Ширший й докладніший розгляд сеї теми подам в слі-дуючім розділі, спеціально присвяченім репертуарові ге-роїчного театру. Теперже, вказавши в загальних рисах, яким той репертуар має бути, перейду до можливостей, серед яких його можна зреалізувати. Розуміється, сей но-вий репертуар має бути переведений і виконаний або зви-чайними способами: працею сталого театру з його апарату-рою і персоналом, що є нормальною, ідеальною формою кожної спектакольної акції, її необхідною вихідною точ-кою, — або способами надзвичайними, всіми тими, що да-ють нам наші обставини. Наприклад, при наявности лише приватної ініціативи і доброї волі, і при повній відсутности всього иншого для переведення акції героїчного театру (приміщення, декорації, апаратури), — все одно можна ставати до праці у формі принагідних, одноразових імпрез. Використовуючи для сього відповідні методи, випробовані иншими народами в подібних ситуаціях. Можна і треба в таких випадках наслідувати напр. знані загребські імпре-зи, коли то — за австрійського пановання, — національна провідна верства використовувала природні кадри своїх будівель, щоб переводити на їх тлі, як на натуральнім де-коративнім фоні, — свої спектакольні імпрези на честь хорватської національної ідеї. В Загребі послуговувалися для сього переважно приміщенням своєї духовної семинарії



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, костюма, персоналу. Основною точкою, від якої виходилося, — був приватний почин, добра воля учасників, їх карність, жертвенне 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 подвірі церкви *St. Luca*, де уживався декорум архітектурної будівлі, як кольонада, портал, криниця, заулок, сходи, балькон і тераса — чудовий й найліпший кадр для венеційських пес Гольдоні. Дійсно, кращої *mise en scène* напр. для його *Брежуна* — мені не доводилося бачити, хоч сю песу я оглядала часто, останній раз в прекрасній постанові одного з ліпших берлінських театрів. Пригадую, що бачила такеж саме використання природного кадру феррарського палацу, його зовнішньої сторони. Сходи, портал, балюстрада його терас, балькони, вікна, галерії, сад, як тло, на фоні якого переведено *Єрусалим* Тассо. Рівним способом використано льоджію і мале подвіря з капличкою, міст і руїни в Ріміні, щоби перевести на їх декорі песу Анунціо — *Франческо да Ріміні*. Античні руїни сиракузького, таурмінського і атенського театрів так само уживаються тепер, щоби — на їх фоні — виставляти песи відповідного античного репертуару: Софокля, Еврипіда, Есхіля. Кутики феудально-середньовічних міст в сучасній Німеччині — незмінно бувають природним кадром, вдало використовуваним, щоби переводити на їх чудовому декорумі різні спектаколярні імпрези, як то: песи, турніри, містерії, інтермедії, кортежі, тощо.

Всі свята і урочистости останніх двох-трьох років націоналістична Німеччина переводила, широко користаючи *plain air*’ом і засобами свого природного й архітектурного декора. Націоналістична Португалія, подібно Німеччині й Італії, здавна користується своїми природними можливостями, щоби з їх допомогою переводити спектаколярні акції. Так напр. підчас традиційних національних



свят на честь Камоенса (щось, як у нас свято Шевченка) в подвір'ю монастиря св. Єронима відбувається інсценізація одного з епізодів його поеми *Люїзіада* — „Дванацять перів”. Се представлення включає — драматичну акцію, поетичний реситаль, турнірні вправи, музику й спів. Актори й публіка, яка приймає участь в імпрезі, приходять в своїх власних костюмах. Подібним образом відбувається містерійне релігійне представлення на паперті головного собору в Лізбоні на честь Діви Марії, патронки й опікунки Португалії.

Я не хочу обтяжувати читача задовгою низкою прикладів подібних спектакольних імпрез, які існують у всіх народів, в формах різних у кожній країні, відповідно до її політичного, державного чи економічного положення, й у тіснім звязку з її ідеалами, ідеями й стремліннями. Я обмежилася лиш кількома прикладами сеї спектакольної акції: націоналістичних держав або держав середземноморської, рідної нам традиціями — культури. На сій спорідненості наших мистецьких і культурних традицій, на сій спільності творчих проявів в ділянці мистецтва — протягом століть, — я й хочу оперти свою ініціативу щодо можливого наслідування — в нашій спектакольній акції — тих прикладів і їх засад.

Хочу тепер подати кілька прикладів, як нам пристосовуватися в такій акції до наших можливостей. Бо якби сі ідеї й не стрінули тепер, з тим я абсолютно не числюся, бо переконана, що вони вже тепер є актуальні і що їх реалізація є лиш справою довшого або коротшого часу... Отже приклади. Деревляні прицерковні будівлі Підкарпаття, монастирі Буковини, фасади й кутки стилевих будинків в Галичині і на Волині, історичні руїни, яких там багато скрізь, монастирські подвір'я, дашки над корчмою чи заїздом, відповідні краєвидні місця — „за селом” чи „під горою” — всі сі місця, де кон (сцену) можна утворити з нашвидку збудованого підвищення (80 см. заввишки, 4—6 мт. завдовжки, 2½—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, чи на гору. До сього природного 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. Барокова фасада будинку і майдан перед ним (що знайдемо майже в кождім містечку Галичини чи Волині) — представляють ідеальний кадр, щоб інсценізувати декупажі з *Милости Божої*, прекрасних віршів Дарагана *Мазени* або з моменту візду Хмельницького до Києва, де дія — по песі — відбувається на майдані Софійського собору у Києві. Для *Мазени* Дарагана такий кадр дуже надається, особливо до тої частини, де є опис балю („Вітрить мазурка контушами”), а також — до тої — де гетьман промовляє до сердюків: — „брати, заслонимо шаблями ми рідний край від москалів!”

Під горою, на тлі карпатських 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. Сей самий кадр — гірські околиці, добре надаються для інсценізації *Жанни Д'Арк* Ю. Клена, бо наш краєвид ланів і горбів дуже подібний до „золотих піль” Шампанії, її „квітчастих ланів”, чи „Вогез покарбованих гір”. По статі Жанни, архистратига Михаїла, боротьба, суд, кострище — роблять сю річ не лиш надзвичайно спектаколярно мальовничою, але й глибоко змістовною, близькою селянам. Сільська дівчина Жанна, що „під горою”, на декоративнім тлі природного краєвиду, теплим осіннім вечером бачить янгола і розмовляє з ним, — є чудовий зразок сільської героїні.

Отже — ніяких „пристосованих клунь” і душних саль „Просвіт”, де вже самі розміри чотирьох стін з їх атмосферою позбавляють імпрезу розмаху і здорового повітря. Натомісць вільна, здорова обстановка *plein air* у під відкритим небом — з усіма його можливостями місця, простору, голосности (акустики), природного декора і вигідного, нескупченого приміщення глядачів. В сім випадку слід використати природні можливості якого небудь підгір'я або узлісся, чи майдану. Візьмім напр. якусь карпатську околицю. Схил гори, голий чи скелистий, може служити при-



родним амфітеатром, на яким розміщуються глядачі. Долина або всяке рівне місце у стіп схилу, може бути за арену, на якій відбувається частина дії. На сій арені земляний насип може бути коном (сценою). Кілька дерев за коном або кущів, можуть утворити фон-лаштунки. До сього деякі атрибути декоративного характеру (частинне декорування), — і тло для спектакольної дії готове.

Певно, що при добрій волі, добровільній праці і при зацікавленні театральною штукою місцевої сільської молоді, відповідне місце знайдеться і впорядкується. На схилі гори — якщо вона земляна — не тяжко зробити великі щаблі (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 чи півкругом або підковою. Таким чином майдан (в долині) матиме або форму прямокутника або півкругу, будучи концентраційною точкою уваги з усіх боків. Майдан сеї арени слід обвести ровом для стоку води, щоби не псували її дощі. Слід окопати ровом і цілу сцену. Сторона протилежна для глядачів підвищується земляним валом коло 1 метра височини і бодай 3—4 метрів широкости. На сім земляним підвищенні має проходити статично-фігураційна і хорово-вокальна частина вистави, на самій арені — динамічна. Бажано, щоби в центрі на арені був невеличкий вівтар, на яким перед початком вистави, або в кінці її під час „хвилини мовчанки”, запалювався вогонь на честь героїв, або за яким читалася орація на честь героїв або даного свята. По італійськи — *altare de la Patria*.

Така конструкція театру, при добровільній праці, дешевім терені, і матеріялі для риштовань (дерево, каміння, що в горах не тяжко дістати) — дасть змогу умістити значну кількість глядачів й учасників масового 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 тогож дасть дуже цінну змогу вводити в спектакольну дію — елементи спорту і змагань.

Щоби створити й збудувати такий театр під відкритим небом, не треба безконечно збирати „на цеголку”, що зви-



чайно йде пиняво, затягає акцію й розхолоджує найпалкіший ентузіазм. На таку будову не треба удаватися й допомогі вакаційних осель, як се буває інколи при будові народніх домів молодю. Потрібна лише відповідно обрахована кількість днів праці, в залежности від місцевости й терену.

Очевидно, що вистави в такім „античним” театрі даватимуть вліті і то вдень, при чому оголошення мусять мати додаток — „вистава в разі доброї погоди — 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 plein air'ових можливостей, особливо приміняючи 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: на Буковині, Підкарпатті і в Галичині, (поза Америкою і підсоветською Україною), де треба числитися з різними обставинами, — праця представляласяби у таких приблизно формах:

Постійний театр з осідком у певнім центрі (більшій місті чи містечку), з сталим помешканням, ателієром для виготовлення декорацій і костюмів, салею й сценою для періодичних вистав, — се булаб перша форма. Друга форма — мандрівний театр, призначений для переведення вистав в околиці, для урядження масових театральних імпрез під відкритим небом. В сім випадку, коли обставини дозволять, і коли нема інших перешкод, параграфного характеру, слід використовувати для театральної - спектакольної акції народні здвиги, відпусти, ярмарки, храмові свята, тощо. При чім треба користати з живого матеріялу: і як артистичним елементом для вистав, і як 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 переведення нового репертуару, як і користання новими можливостями використання *plein air'u*, чи то природного або архітектурного декора, вимагає зовсім нового сценічного оформлення; вимагає спеціально пристосованої до завдання й стилю акції — *mise en scène'i*. Уважаю потрібним переводити всю інсценізаційну частину, трактуючи її в великим, героїчним стилі, у тих формах, які прекрасно означає Еміль Баяр, відомий французький дослідник історії стилю:

величний героїчний стиль — се все, що являється через форму образів і візій — широко, просто, ясно і суворо — в лініях; все що величає, горде і елегантне — пропорціями й розмахом; все що сильно, гарне, мудре і шляхетне — сутю та інспірацією.

Отже ясно, що акція героїчного театру своє технічно-декоративне оформлення має переводити в дусі сих ідей і ними натхнути своє *mise en scène*. Ясно, що ся артистично-декоративна акція має, раз на завше, відкинути все те, що досі є питоме — в декоративнім відношенні — нашому театрові: солодкуву натуристику мельодраматичної побутовщини, ідилічний інтим сентиментальної рустикалії і квазі-клясичний *petit genre* міщанської драми.

Фахівцеві, чи просто знавцеві театральної справи, особливо її технічної сторони, не тяжко зрозуміти, що досягнути подібну *mise en scène* не є річю ані неможливою, ані задорогою. Се лише діло знання, досвіду, вправності, винахідливості і хисту, — разом з використанням відповідних технічних засобів і новочасних методів. Я вважаю, що з усіх відомих мені систем, засада *accomodag'y* яким послугуюся звичайно — є найліпша в наших обставинах. Бо вона має такі додатні сторони: 1) часта зміна постановок, 2) різноманітність репертуару, 3) богата зміна костюмів і образів, 4) портативність матеріялу, 5) дешевість сценічного монтажу. Більш подрібно над сею справою не спиняюся, се діло техніки і не є завданням сеї праці.

Вияснивши акцію героїчного театру на полі ідеологічно-мистецьким, як і в напрямку реалізаційнім, себто справу репертуару й технічних можливостей, — переходжу



до слідуєчої форми, в якій рівнож має виявлятися акція сього театру. Ся форма полягає на тім, щоби переводити, кермувати чи інспірувати всі національні свята, так чи инакше відгукуватися на них, даючи громадянству, організаціям, загалові — зразкові по змозі — приклади їх переведення. Отже театр повинен переводити в мистецькім оформленні, на основі ідейного змісту — всякі урочистости, всякі роковини смерті, народження, побід і поразок, які нині є улюбленими засобами вияву патріотичного почуття і які відносяться до культу великих людей, героїв і подій з минулих змагань. Сі нагоди й їх використання підносять найвисші духові прикмети людини й загалу, підносять національну свідомість і гордість.

В такій самій мірі, як національні свята, до акції героїчного театру належать й свята релігійні. Маю на думці відновлення й переведення церковно-релігійних урочистостей в вигляді містерійних представлень. Такі містерійні представлення, як релігійні спектаколярні „дійства”, малиб в своїй основі таку саму ідейну мистецьку акцію, булиб таким самим служенням ідеалові висшого духового порядку. Наш стародавний містерійний репертуар, незвичайно багатий матеріалом, рідкий своєю артистичною вартістю — є дуже вдячний в спектаколярнім відношенню. Відродити сю нашу традицію містерійних церковних „лицедійств” в дні свят і урочистостей, — не лише надасть церкві нову, але відвічну їй славу і силу, але водночас відродить один могутний чинник ширення національної свідомости серед загалу. На сей чинник — заборонами всякого роду — дуже остро реагувала російська імперська політика часів Катерини II, вважаючи, що

містерійні лицедійства вельми народ малоросійський до його колишнього свободолюбія і своенравія навертають, — і Божеською допомогою йому права і вільности привернути намагаються, чим народ в смущение зело вводиться (цитату навожу, на жаль, з памяти).

Крім того запровадження культу містерій — сеж покликання до життя ще одного, релігійного роду нашого спектаколярного мистецтва; се збогатить войовничу Мельпомену, дасть їй в руки ще одну мистецьку зброю, принесе велику користь національному вихованню. Відродити сю форму треба або як релігійні представлення по церквах, з хорами, проповідями й процесіями, що є цілком в дусі католицької й зокрема греко-католицької церкви, — чи то



в стилі „служебної дії”, на підвищенні вівтарної частини, перед царськими воротами (так колись було на Наддніпрянщині) у відповідні святочні дні. Коли якісь незалежні обставини стали б тому на перешкоді, переводити ці релігійні представлення в подвір'ях церковних, на папертах, в саях, що є при церквах, — і які й тепер використовують для різних урочистостей, м. и. і в українській Америці. Тоді ці містерії переводити в формі представлень релігійного стилю і змісту; в сенсі лише театральних представлень їх можна, розуміється, переводити і на театральній сцені, і в інтермедійнім жанрі, розуміється, в обставині *Kammer-spiel'a*.

Такі прекрасні містерії як *Слово о збуренні пекла, Хождєніє Богородиці по мукам* або *Сотворєння жири*, — се незрівняні річі і належать до найкращих скарбів нашого творчого національного генія. Ясно, що наше музикальне й вокальне мистецтво малоби особливо блискучо розгорнути свою творчість в сих нових формах героїчного театру.

До слідуючих ділянок, в яких має проявитися акція героїчного театру, бодай посередно, принагідно, — належить не менш важна справа стимулювання наших мистців — поетів, драматургів, письменників, малярів, музик і акторів-режисерів. Їм героїчний театр мавби відкрити широкі можності реалізації їх творчости на своїм терені, давби можливість безпосередного контакту з ширшим загалом — таким необхідним кожному мистецтву, що хоче впливати на маси. Стимулювання полягало б в тому, що акція героїчного театру постійно зверталася б до творчости наших мистців з усіх галузей мистецтва, — щоби 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, кожда наша творча індивідуальність, кождий письменник, маляр, танцюра, музика мігби принести свій особистий цінний вклад в загальнонаціональну акцію героїчного театру, коли б, розуміється, брєніли в нїм співзвучні з тою акцією ноти.

Наслідки з такого контакту були б якнайліпші, як для акції героїчного театру, яку поширивби сей контакт і збагатив, так і для самих мистців, яким така акція в значній



мірі моглаб надати розголос, виявити їх сили і підтримати в їх творчій праці. Одночасно булоб се незлим способом відродити наші мистецтва в усіх їх образотворчих ділянках. Ясно, що всі плястичні мистецтва, і спектаколярні їх форми, богатоб скористали від акції героїного театру. Все се далоб тому театрові можливість як провідному чинникові мистецькому, високо піднести 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*).

Значіння такої акції очевидно в тім, що і мистці і публіка однаково, хоч в ріжній мірі, переживають — тіж самі моменти волевого бажання в напрямку певної ідеї: мистець, актор, протогоніст — се хотіння активно виявляють, глядач — сприймає його, в порухах душі і в ясности думки. Таким чином акція героїчного театру організує почування, вводить в певну систему переживання, дисциплінує думки, в однім напрямі. Певним засобом свого інтелектуального впливу та акція активно обєднує публіку довкола одної ясної ідеї. З другого боку — утворює довкола свого активного осередку провідну міцну групу справжньої мистецької вартости, — осередок національного Парнасу, обрамлений через акцію героїчного театру певним маєстатом. Сей національний Парнас очевидно не має бути кляном, не Олімпом псевдоартистичного снобізму, лише інтелектуальним середовищем високої духової якости й культури. Його засадою булоб певне артистичне „вірую”, ясна політична ідеологія, незрушимі традиційні поняття артистичної етики, національної моралі, — елементи необхідні для кожного осередка мистецького духового провідництва, що представляє собою один з основних первнів організації духового життя нації. Сей мистецький осередок має бути групою, „а її особливий характер полягав би в тім, що творилаб ядро людей, в яких єдналися б в одне ціле почуття, думки і ентузіязм”. Таким на думку Салязара має бути кожний провідний осередок, покликаний до керуючої ролі серед своєї збірноти.



До інших побічних справ, які акція героїчного театру теж повинна включати в круг своєї діяльності, належать:

1) плекання поважної фахової мистецької критики в усіх галузях, що їх об'єднує акція героїчного театру, 2) плекання артистичної етики не лише в вузькому колі свого осередка, а й в ширшій, загальній сенсі, 3) звернення уваги на публіку, виховання почуття пошани до неї, як і плекання власної гідності і почуття незалежності у мистця. Питання критики героїчний театр повинен особливо узгляднити, — і в сім сенсі повести акцію в двох напрямках: старанно виховувати фахівців з сеї галузи між своїми однодумцями, а також шукати і підтримувати видатні індивідуальності, що виявили себе на сім полі поза акцією героїчного театру, але в яких творчості 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 числа інженерів, агрономів й лікарів, які чомусь у нас вважають себе покликаними до ролі арбітрів в сій справі. Своє право до критики вони мотивують тим, що „вони теж були закордоном”, або „теж співали в хорі” чи „грали у Просвіті”. Все се поважні, але всеж неvistарчаючі для критика титули.

Слідуюче питання — се плекання артистичної етики, в нас так страшно занедбаной. Тут теж діяльність мусить вестися в двох напрямках. З одної сторони треба твердої боротьби з тими „мистцями”, які не лише „пожичають” чужу ідею, але просто присвоюють собі чужу працю, „злегка змінивши”, тим самим її зіпсувавши. Се ті, які — подібно до Мацапури з *Енеїди* Котляревського, — „за своє — чуже віддають в печать”. Мацапуру за такий ганебний вчинок чорти безжалісно смажуть живцем:

якусь особу Мацапуру  
там смажили на шашлику,  
горячу мідь лили за шкуру  
і розпинали на бику.

Так карає наша клясична традиція за плягіят. Щож до героїчного театру, що на превеликий жаль не розпоряджає такими прекрасними способами, ані карними 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, дискре-



дитуючи її репертуарний матеріал. Поборюючи з одного боку плягіят, акція героїчного театру має підтримувати всі льояльні копіювання і наслідування, при умові, щоби вони відповідали оригіналові лібрета і декоративного оформлення без ніяких перекичувань програми „по своїйому”. Одночасно з тим, вимагаючи, щоб акція „наслідування” навпаки була оскільки можлива особиста, і щоб максимально виявляла індивідуальність мистця, що її переводить і його самостійну творчість, треба вимагати, щоб вона була спрямована в напрямі ідей і акції героїчного театру.

Ще одна справа, яка належить до акції героїчного театру — се справа плекання поваги до публіки, відповідного совісного ставлення до того, що сій публіці має бути подане. Се торкається в однаковій мірі артистичної праці, як і частини формативно-технічної. Треба назавше відкинути думку — на жаль таку поширену у наших театральних артистичних кругах, — що „публіка все проковтне”, або, що „нічого вона не розуміє”. Се хибна й шкідлива думка: публіка чудово й завше побачить, що є зле і чому зле, рівнож як чудово зрозуміє, що є добре і чому власне. 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 бокує від нього. Пригадую, як мені — в ролі „публіки” — доводилося часом з обуренням залишати представлення нашого театру, коли мені показували песу з апольогією національного зрадництва (*Зрадник*), або чергове Шевченкове свято, на якому жваво виспівували „Комарика”, або танцювали — в канканнім стилі — „національні танці” малоросійського жанру, що робило з національного свята не урочистість, а кабарет. Ставлення мистців до публіки повинно бути таким, як се сформулював прекрасно Тальма:

публіка — се ворог, але благородний ворог, якого треба перемогти. Коли він поконаний, завойований, підбитий, коли ви владно запанували над ним, — він з щирою вдячністю і подивом звертає на честь побідника своє захоплення і свій ентузіазм.

Дуже близька до сих слів Тальми є думка Айсадори Дункан, в її споминах. Ся думка цікава ще тим, що відноситься спеціально до української публіки, яку артистка



пізнала підчас своїх гостинних виступів в Києві. Айсадора Дункан стверджує, що

українська публіка на рідкість „шляхетна, вражлива, чутлива і чула”, що вона найвдячніша з усіх публік, лише, що їй треба „заохочувати справжнім мистецтвом” і „поважним до нього і до публіки ставленням”.

Сі думки Тальми й Айсадори Дункан конче треба занотувати і над ними подумати. Одночасно треба твердо собі усвідомити і різницю між поважним ставленням до публіки, і — запобіганням їй ласки, що так само хибне, як і її нехтування. Коли поважне ставлення до публіки є річ позитивна, являється лише можливістю справедливої оцінки свого противника, свого „шляхетного ворога”, — то друге, запобігаюче ставлення є річю наскрізь негативною, оскільки позбавляє і власної гідності мистця, і можливості перевести 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 представляється лише в можливостях фільмування представлень спектакольного *plein air'u*, з яких потім має робитися відповідний монтаж з комерційно-мистецькою й пропагандною цілю.

Вказавши в основних рисах (не вдаючись в зайві технічні подробиці), в чім має полягати акція героїчного театру, у яким напрямку розгортати його діяльність і працю, підсумовую все висше сказане в 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 служення національному ідеалові, — як одна з форм змагання за них, як реперезентація нашого офіційного національного мистецтва.

2. Акція героїчного театру в пляні матеріяльнім — повинна реалізувати свою працю в формах нового ідейного й мистецького репертуару, героїчної романтики і національного значіння. Повинна переводити свою працю або засобом старого театру, (з усією його апаратурою і спектакольною 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 обходів.

3. Акція героїчного театру повинна обійняти собою працю над відновленням і переведенням наших релігійних містерій, чи в формі релігійних свят, чи церковних урочистостей, чи нарешті в формі театрального дійства.

4. Акція героїчного театру повинна обєднати довкола свого активного осередку, як довкола „цитаделі духа” — всі ті найкращі мистецькі сили нації, які споріднені з ідеями, з „вірую” і з акцією героїчного театру, створюючи духову силу нації, персоніфікувалиб її геній, добу і расу. Акція героїчного театру має плекати етику мистця, виховувати публику, формувати поважну мистецьку критику, дати початки національно-фільмової акції — в національнм сенсі й формі.

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

Духову зброю без утоми носить

І ось — на лицедійную арену

Свою борбу за правду переносить. —

за сю нашу „правду”, якою є змагання за наші ідеали, за нашу будуччину.

#### IV Роля і місія героїчного театру

Я подала в попередних статтях ідею героїчного театру у формі войовничого мистецтва (*ars militans*) з гаслом *ars arma pro patria*; я зясувала, в чім властиво полягає ідея героїчного театру, його завдання, акція й організація. Так само я накреслила шляхи й засоби, якими сі ідеї можна перевести в життя; ті форми, в яких акцію героїчного театру можна зреалізувати в наших часах, обставинах і на наших теренах.

Метою сеї статті — є окреслити останню точку, — виявити ролю й місію героїчного театру в нашм сучаснм і майбутнм, окреслити її зна-



чиння у загальнім процесі здійснення нашого національного ідеалу, його духа.

Роля героїчного театру, очевидно, полягатиме в тім, щоб ідею героїчного мистецтва — вже відроджену в пляні духовім — виявити в пляні фізичнім, в формах конкретних творчих осягів, відповідних її духовому образу. Роля героїчного театру буде не в тім, щоби руйнувати мистецтва протилежного типу, образу й форми; лише щоби їм рівнобіжно — розгортати свою діяльність і творчість, з ясною метою опанувати їх, накласти на них печать своєї ідейности, волю свого проводу. Героїчне мистецтво, в його спектакольнім образі, — не стремітиме 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 лишиться мистецтвом першого пляну, залишивши місце другого пляну — мистецтву народної етнографії й комосу.

Се 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, в яких воно має себе виявляти. Перевага, гегемонія ідей героїчного державного мистецтва над мистецтвом народно-психольогічної творчости, має стреміти до того, щоб прикладом власної творчости й продукції вести за собою мистецтво другого пляну (емотивної й народної творчости) в лініях ідеольогічних засад, а не беззмістовного естетичного декадентства. Перевести таку гегемонію засад мілітантного мистецтва державно-героїчного стилю над мистецтвом емотивної і народної творчости, — ось в чім і полягатиме роля героїчного театру, як одного з чинників мистецтва войовничого духа.

В чім буде полягати його місія?

Се надзвичайно важне й складне питання постараюсь тут вияснити. В першу чергу 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 сеї верстви. Оскільки вже є сама ідея сеї провідної верстви (еліти), то значить вже є й її носії, ініціатори,



однотлумці й прихильники; є елементи сеї 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 інтуїції; 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 сими ідеями виявляють свій дух і своє існування. Коли є ідея й дух мистецтва провідної верстви, то очевидно є і сама та верства: особи, можливо й осередки, хочби лиш в стані формовання. На сю тему хочу навести прекрасну думку італійської поетки Коріни Олімпіки, „яку визнали гідною бути укоронованою лаврами Данте й Петрарки в Римськім Капітолі у XVIII віці” — всупереч тим „мужам-мистцям, що не дорівнювали їй ні ідеалами ні чеснотами”. Думку сю передаю за класичним висловом пані де-Сталь:

„Доки 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 натхнення. Се — та аристократія духа й меча, що черпає з нього й їм ініціює світ, викликаючи його вияви, їм намагаючись афірмувати себе і дати затріумфувати його духу й ідеалу. Ним вона здобуває свою силу й свою дійсну вартість”.

Поділяючи сю 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, щоби відродити й здійснити, афірмувати сю ідею, то очевидно є й відповідне їй середовище, провідна верства, що її втілює, уособнює, що натхнута 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 чиників різничкування, що мавби сю провідну верству відокремити від загалу й сконсолідувати в окрему, об'єднану одним духом групу. В реальній площині ся остання прийнялаб — відповідно своєму призначенню — форму державно-елітарної формації, якаб взяла на себе відповідальність за керму нації, репрезентувалаб її дух, її провідну верству, — в протилежність до верстви підвладної, яка — засобами свого мистецтва етнографічної екзотики, ліричного інтима, ідилічної рустикалії комоса, — виявлялаб душу народа.



Ся справа ріжничковання двох мистецтв й двох верств, відосібнення першого від другого і першої від другої, — і належить до місії героїчного мистецтва, до театру зокрема, якимби складним ділом се й не здавалося, якіб обурення й наклепи на неможливість і хибність сеї місії се не викликало в загалу.

Я певна, що не дивлючись ні на що, на ніякі перешкоди, — войовниче мистецтво, зосібна героїчний театр виконає в майбутнім сю місію, до якої приступає відтепер. Я певна, що сьому мистецтву судилося стати одним з чинників, коли не першим, — сеї необхідної диференціяції елементів нашої раси, зложеної з двох типів, яскраво собі протилежних, і ріжних, з двох маркантно окреслених типів, (які — в свою чергу — представляють складну амальгаму ріжних расових елементів) двох ріжних типів фізичних, духових і душевних, які проявляють себе діаметрально протилежно — в чинах, в психіці, в дусі, в темпераменті, в думанні і в творчості. Се зявище яскраво відбивається в нашій мистецтві, особливо в його спектаколярній ділянці — на протязі всієї нашої історії.

Сі два типи нашої раси, що відбиваються в 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 істновання. Навпаки, порушення сеї рівноваги, сеї симбіозности тягне за собою декадентство, занепад мистецького гeнiя, 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 сі питання ясні, треба в межах своїх можностей, сприяти тому, щоб сі необхідні зявища в нашій національній організмі як найшвидше зайняли місця й виповнили функції, призначені їм в процесі національного (в сенсі найвищого ідеалу) й духового формовання народу. Се повинно бути ясным кождому, до якогоб типу нашої раси він не належав, якуб форму мистецтва не уважав за вияв свого „Я”. Бо тут йде не про амбіцію



того чи другого типу, лиш про традицію й таємничу мудрість космічних законів вищого порядку.

Такий розподіл нашого мистецтва на два типи, в зв'язку з двома різними собі типами раси, — що перш виринав лише в формі мистецької ініціації, на підставі студій, спостережень і медитацій над формами, в яких виявляються наші мистецтва, — довів мене до ідеї двох мистецтв: войовничого і пасивного; до ідеї, яку я подала в формі антитези Апольона - Войовника і Апольона - Кифареда; в символічних образах мистецтва войовничого, героїчного і патріотичного духа, — і мистецтва інтимно емотивної душі. Тепер я зв'язую ці образи мистецтва з їх органічним ґрунтом і осередком і сю ідею смію спирати на науковій базі, завдяки надзвичайному відкриттю нашого археолога В. М. Щербаківського, який своєю блискучою теорією субстрата — і панівного елемента, володарної й підвладної верстви нашого терену, дав неоціниму змогу мистцям й політикам орієнтувати свої поняття й думки, інтуїції, творчість і прогнози у бік своєрідної дійсності, до якої ми йдемо, в намірі віднайти свої по духу, висші національні форми, в них вкласти свої енергії, в них організувати прояви свого фізичного організму, своєї духовості, свого генія, його творчого „Я”.

В сім стремлінні кожної творчої індивідуальності — і звичайної одиниці збірноти, криється таємниця здобуття й осягу мети. Тому необхідно свої зусилля і працю у відповідних кожному формах і ділянках, спрямувати так, щоби віднайти й відтворити ті чинники, які мають спричинитися до відбудови й реалізації нашого найвищого ідеалу. В ділянці героїчного мистецтва се особливо важне, оскільки мистецтву як образотворчому засобу належить в сім роля ініціатора. Ось як на сю тему висловлюється Рудольф Штайнер:

„Образ, що його засобом найпростіше і наймудріше передається сутєвість часом найскладнішої проблеми, теорії, науки, чи зв'язища, — належить до світа вищої мудрости, до сфери божеської ініціації”, — тому „мистецтвам — театру, малярства, різьбярства 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:



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

Тому й треба класти таку велику вагу на ті „откровенія”, що повстають 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. Сі два роди нашого мистецтва я ділю на два типи, які й символізую образом войовничого Апольо і Апольо Кифарида, уквітчаного полемими квітами або рівнозначним образом „меча” і „плуга” (номенклатуру як дуже вдалу запозичаю з журналу аргентинських українців — *El orado y la espad*, з книги Г. Дюкрейн, з думки Е. Маланюка — „Земля і Залізо” і пр.) для означення мистецтва провідної верстви і верстви підвладної, верстви державників і — хліборобів. Сі дві верстви називаю я менше загальним і більш змістовним поняттям касти. Таким чином я ділю наше мистецтво, його твори і творців, на дві групи — мистецтво „касти меча” і мистецтво „касти плуга”.

Відвічне істновання у нас сих двох типів мистецтва, їх традиції, чинність, завдання, ролю і місію я далі зясую в межах, можливих в сій статті. Сим хочу дати базу й аргументацію моему твердженню щодо місії героїчного театру, якій належиться відродити поняття і чинність мистецтва „касти меча”, яке занепале у нас, але яке починає давати нові парости зпід згарищ руїни, хоч як несприятливі для нього умовини й терен, як в советській Україні, де воно придушено мистецтвом чужинецької пануючої класи, якої ідеологія укладається в гасло „пролетарського мистецтва”, так і деінде, де його глушить спізнений розквіт лише „мистецтва плуга”, що монополізує собі майже цілий терен мистецького діяння.

Се останнє явище — наслідок вини нашої так званої „еліти”, яка або займається не тим, чим треба займатися еліті, на полі мистецтва, патронуючи і творячи цінности, що не є ніякими набутками, ані не приносять чести її касті; або просто сею елітою не є, коли замість проду-



кувати „мистецтво меча”, — мистецтво провідної касты, еліти, — продукує навпаки „мистецтво плуга”, мистецтво підвладної касты. Сей однобічний напрямок захоплення й зацікавлення, спрямований лише вбік нашого народного мистецтва, „мистецтва плуга”, з його екзотикою, інтимом і емотивністю — досі ще в цілковитім загоні тримає наше „мистецтво меча”, героїчного національного розмаху, шляхетне мистецтво висшої верстви, — яке відсепарується можливо непомітно, але систематично й уперто від „маси” загального хаосу.

Ширі чи снобістичні тенденції до мистецтва „під Париж” чи превдо-Европу, ентузіазм та мода, якими іноді стараються в відношенні до них зрівноважити загальне захоплення виключно нашим народним мистецтвом, — справи на жаль не міняє. Се мистецтво, хоч зовнішню іншого стилю, — внутрішню — за малими виїмками — того ж самого духа і ґатунку. Тому заступити дух героїчного мистецтва „касты меча” — не може.

Така ситуація — се наслідок того загального помішання, що впливає з нашого бездержавного хаосу. Старатися дати в темряві сього безладу якісь *lumières dirigeantes*, якісь провідні зірки, се значить передусім приступити до процесу свідомого ріжничкування мистецьких сил, запаливши вогняні гасла антитези як до мистецтва „касты плуга”, так і до (пануючих у нас) мистецтв чужинецьких верств і кличів.

Се значить, за відомим поетом, зробити з мистецтва „*un phare allumé sur milles citadelles*” — ліхтарні засвічені на тисячі цитаделей, на сих цитаделях духа, довкола яких буде традиційно викристалізовуватися, для змагу й чину, каста меча, а зброєю яких поки що буде *ars arma pro patria*, героїчно-войовниче мистецтво, деб і під яким виглядом сі формації довкола ідеї *ars militans* не повставали з метою праці для нації.

Треба добре сприйняти одно: коли йшло про те, щоб довести собі й иншим, що існує „український народ”, конечно було послуговуватися всією скарбницею народного мистецтва, через екзотику етноґрафічного мистецтва виявляти обличчя душі народа. Сьогодні — коли треба виявити собі й иншим що ми є нація, —



необхідно користати з скарбниці артистично-культурних державних цінностей нації, афірмуючи сильніше її духа. Треба творити і маніфестувати свою творчість і свій геній в формах національного (в сенсі найвищого ідеалу), а не лише народного мистецтва. Тільки ставляючи на перший плян національне мистецтво духа, а на другий плян — мистецтво народної 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 мистецькою зброєю виключно своїм фольклором: народно-етнографічними піснями, танцями, вишивками, різьбою, будівництвом, керамікою й кумедійними батальними, побутовими й містично-поганістичними спетколярними діями. Народи ж, що живуть повним історичним національним життям, завше озброюються як багатством свого етнографічного мистецтва, так і артистичними здобутками й досягненнями свого державного минулого або сучасного офіційного мистецтва, коли мають довести, що вони є нацією, не лише народом. Очевидно, нам треба поступати так само і до розвою народнього мистецтва, додавати розмах нашого державного мистецтва, нашої минулої слави і будучої гордості.

Перед тим як подати огляд тих двох типів нашого мистецтва, так як вони профілюються на протязі нашої історії, обмежуючися прикладами з ділянки спектаколярних мистецтв, хочу наперед схарактеризувати кожне з них, щоби викликати образ ясної антитези, яку подаю в гаслах сих двох мистецтв, протиставляючи їх одне другому.

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

Се мистецтво — на полі спектаколярнім — виявляється в формі народного комоса, рустикальної ідилії, сільської



чи міщанської драми побутового етнографічного стилю, стилю солодкавого мельодраматизму. Се мистецтво — зване у нас „хуторянським” — є глибоко субстратним в своїх коріннях, в своїй суті, в своїй душі, і надзвичайно тривким, відвічним, сталим. В тім його сенс і сила, яка рятувала сей вияв народної психеї впродовж століть і всяких лихоліть. Тому руйнувати чи безоглядно нищити сей тип мистецтва остільки нерозумно, як і безцільно. Його не змінили й не знищили століття, ні вороги, ні події. Се мистецтво, глибоко консервативне передусім, незрушно ставить *parte sua* в синтезу українського 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 повстали, то лише в наслідок пристосування до нових матеріалів і деяких вимог часу”, — як наприклад зміни в мереживах, звязані з переходом від полотна до бавовняного виробу (як се можна завважити в буковинських мережках), чи то зміна вишиваного візерунку чи орнаменту на гаптованих кожухах в наслідок 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 — деревляні різьблені прикраси, як браму, чи ганок.

Інакше буває з формами, лініями й кольорами народного мистецтва, з його тематикою, сюжетикою і жанристикою, які незрушимі в усіх ділянках народного мистецтва. Все ту саму зірку досі різьблять на деревляних скринях, кольонках, ярах і орнаментах. Туж саму свастику й коника вимальовують на великодних писанках; тіж „низини” вишиваються на полотні; робляться фігури тих самих вирізувань (там, де дешеві фабричні взірці не попусували їх штучно); ті самі форми архтектури будов, скульптури, меблів, повозів. Ті самі, що й в давній давнині, співаються веснянки, танцюють в тих самих ритміках, в тих самих по суті формах відбуваються народні спектаколярні дійства, як ритуально-святочні, так і балаганно-кумедійні, тіж самі лінії одягів. Все народне мистецтво зберігає печать глибокої національної архайки.



і в сьому й є його головний чар, в його сталій незмінності, внутрішній і зовнішній.

І зовсім протилежно представляється справа державного мистецтва. В противенстві 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 духовости.

Се мистецтво — в царині спектакольного дійства, — є мистецтвом героїки, трагізму, моралі, мудрости і культу слави, вітчизни і Бога. Се мистецтво — не „потішає”, а „інспірує”; не „розважає”, а „вчить”; не „смутиє, чи радує душу”, а „підіймає дух”. Мистецтво лицарів, володарів, героїв і мудрців. Мистецтво, непорушне в самій сути свого духа, еволюціонує у зовнішніх своїх формах у повнім асонансі з державною добою, її стилями, смаками, потребами, генієм і моралю. Згідно з мистецькою індивідуальністю його творців, з талантами його мистців, які яскраво в нім відбиваються, се мистецтво — є протилежністю народному — здебільшого антиіндивідуальному і анонімовому. Тому наше державне мистецтво таке могутнє, багате, цікаве і своєрідне, як і та провідна верства, що його витворила і натхнула. Тому се мистецтво творить нашу минулу велич і має творити нашу національну славу. Тому так необхідно працювати, щоби відтворити його сучасну форму в тіснім звязку з традицією, навязати знову — нарушену післякозацькою руїною, большевицьким лихоліттям і теперішнім маразмом — тяглість його історичної традиції від найперших часів нашої державної доби, і з сею традицією йти в майбутнє.

Наприклад, в далекій добі князівської Київської держави, поруч з мистецтвом „смердів” і „чорних людей” того часу (рівнорядним нашому сучасному народному мистецтву), — повстає могутнє, монументальне мистецтво княжої й дружинної верстви, романо-візантійського стилю, з його архитектурою, мозаїками, росписями, церковною і світською декорацією (гробівці, портрети, статуї), зброєю, клейнодами, літературою й музикою, й тогочасною формою спектакольного „дійства”. Ся остання акція розгортається у формі містерій релігійного характеру, тур-



нірних герців, гусярних сольових, чи рецитаційно-збірних виступів своєрідних трубадурів, чи труверів з верстви співців-дружинників. Се та форма мілітантної Мельпомени, в якій вона найшляхетніше розгортає в ті часи акцію героїчного чину, войовничого мистецтва. Ясно, що поруч з сим „мистецтвом меча” провідної касті, — підвладна верства, „каста плуга”, задовольняється трупами вандрівних комедіантів, чи то представленнями своєрідних скормохів, що уосіблюють в собі народний комос.

Разом з розцвітом козацької держави, незмінно поруч себе являються сі дві форми мистецтва і знову відживають в своїх традиційних незмінних засадах. В той час, як мистецтво народної етнографії продовжує своє звичайне життя, — мистецтво провідної козацької касті виявляє небувалий розквіт у цілій своїй потенції і в формах українського козацького барока. Будівництво, архітектура, малярство, письменство, музика, оккультна штука, умілости розгортають надзвичайну силу нашого національного генія. Особливо яскраво, знову таки, проявляється се в діяльності спектакольного 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 касті, оточує його любовю і пишнотою, робить з нього своє культурне огнище, славу свого часу й доби.

Ось в якому образі наш видатний історик мистецтва проф. Д. Антонович освітлює ролю, яку грали сі представлення і те, чим вони були в дійсности в житті провідної касті 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 приїзжого вельможного чужоземця. Горленко, а за ним Широцький, так описують ті урочисті академії: в призначений день вельможні київські нотаблі й державці з околиць збиралися до Лаври, де вже з вечора був митрополит. Кождий вибирав найкращого ридвана і запрягав „цугом” стільки коней, скільки належалося його ранзі. Поїзд вирушав з Лаври у напрямку до Подолу і так роз-



тягався, що коли голова його вже показувалася на горі біля самого Подолу, — кінець щойно вирушав з Лаври. В сей час по всіх церквах на Подолі починався перезвін. Братства були удекоровані гиллям та цеховими відзнаками, лави народу товпилися навколо, щоб подивитися на се все. Голосний гомін двох академічних хорів зустрічав митрополита, що підїздив до брами. Один з спудеїв виступав назустріч митрополитові з привітною орацією; в салі, куди вступав митрополит і запрошені гості, грала орхестра і виголошувалися привіти на різних мовах — 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 магдебурським правом... Такі блискучі свята київська академія справляла в ті часи: і ще певно впродовж цілого XVIII-го віку, а може й на початках XIX-го, поки їх не припинено 1817 року”.

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

„Сі вистави були дуже вибагливими, мали багато декорацій, світляних ефектів, пристойів і „махін для літання”, розвинену у всьому театральну техніку. За допомогою сеї складної техніки показували такі, наприклад, зрілища: Рай, або Золоте Жниво, Пекло зі зміями, смерк сонця, сяючі місяць і звізди, мерців, що вставали з гроба, схвильоване море, з кораблем, що потопав серед розбурханих хвиль, величезного кита, що ковтав Йону і викидав його на беріг”. З репертуара, як найулюбленіші в ті часи, згадуються такі песи героїчного, або духового стилю, як наприклад: „Олексій Чоловік Божий”, „Свобода от віков вожделенної натури людської”, „Дійство на страсти Христові”, „О страданнях Христових”, „Ужасна зміна сластолюбивого життя” і пр. З сього можна бачити, в яким широкім розмаху виявлялось тоді мистецтво нашої провідної касти 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, як половина XIX-го. Провідна верства, яка продовжала ще грати на Україні ролю пануючої касти 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 й Левицький, видає різьбаря Мартоса й український Ампір, нарешті дає Котляревського і перша сприймає геній Шевченка, якого оточує признанням і пошаною, як напр. в осередку губернатора України, князя Репнина.

В той час спектаколярне мистецтво провідної касті, по занепаду київської вищої школи, переходить спочатку до кріпацьких театрів української шляхти з козацької старшини, почасти відходить в чужинецькі осередки, куди приносить свій мистецький скарб і традицію. В театрах, що їх тримали дідичі в своїх сільських маєтках, здебільше разом з „балетами Сильфід” і „Церери”, відбувалися представлення з французьких, італійських та античних класиків, а часом речі й з старого українського репертуару ліпшої героїчної традиції, як говорять про се мемуаристичні матеріали хочби з часів подорожі Катерини II по Україні 1787 р.

Ся традиція мистецтва провідної касті, в добу XIX-го віку — з кріпацьких театрів потрохи переходить до вільних театрів України, які патрує і меценастує еліта провідної верстви на Україні. Як се добре відомо з історії українського театру, починаючи з діяльності таких напр. постатей, як перш той самий кн. Репнин, а пізніше й інші з близького йому кола. Ся традиція державного мистецтва певно ще існувала і в кінці другої половини XIX віку, хоч очевидно й переломлювалася в призмі мельодрами або, можливо, спізненого романтизму, та всеж з тоном героїки в стилі, проявляючи себе у формах численних, так званих „провінціальних малоросійських труп”. Цікаве свідчення на сю тему є в однім листі Марії Башкирцевої, подібне до такихже нотаток в її щоденнику. Описуючи одне представлення в Полтаві, де тоді перебувала, в театрі, що тоді патрувало полтавське „дворянство”, разом з своїм маршалом, а її батьком Константином Башкирцевом, її кривими Абазами й сусідами, як Гамалії і князі Кочубеї, — Марія Башкирцева пише:

„Се представлення (на жаль вона не згадує назви пєси) було до розпуки жахливе своїм стилем провінціального видовища, — за те було мені близьке по духу і я була так задоволена, ніби була у французькім театрі (а ви знаєте — додає вона — як я люблю його класичну



героїку). Ся наївна, але благородна пєса, всеж змусила битися мое серце і в той вечір я здається більш, ніж коли небудь, була здатна любити мою вітчину”.

Досить подрїбно описуючи пєсу, Марія Башкирцева робить таке спостереження:

„Хоч її грали по українськи (*petit russe*), всеж вона зовсім не була подібна до того представлення, яке я замовила собі заграти сїй банді вандрівного балаганного театру, що його я покликала до нас на великий жах княгині (її тїтки) з ярмарку в Гавронцях. Се представлення народного театру (*espece de theatre populaire*) відзначалося надзвичайною кольоритністю (*pittoresque*) і божевільними темпами канканного руху. Се було темпераментне, веселе й одночасно сумне видовище, в якому виявляла себе вся душа українського люду”...

І якжеж инакше сприймає вона і бачить те, що було театром каст, до якої належала вона, про що я говорила вище і одну сцену з якого вона так описує:

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

Се представлення — кінчить Башкирцева — „очевидно мало в своїй основі щось з духа високої традиції трагедії і моралі”.

Таким чином з її листа ясно вирисовуються два типи мистецтва, мистецтва двох каст, які вона мала нагоду спостерігати тоді на Україні, в часах властиво не таких вже далеких від нас. Ся традиція мистецтва провідної верстви певно чимраз більше занепадала разом з тою верствою, як завдяки денаціоналізації провідної верстви України, так і завдяки іншим причинам. Той факт, що позбав-



лена доступу до керми своєї держави, вона віддавала свої сили державі чужій, позбавляючи Україну власної провідної верстви, а національне мистецтво його державного характеру, — сей факт і довів до того, що в початках ХХ-го століття перед революцією саме лише народне мистецтво здебільше представляло наше мистецтво. Ясно, що така репрезентація була не повна і віддати характер нашого національного мистецтва не могла; не могла й виявити духа мистецтва нації, якої — через відсутність провідної касти властиво й не було.

Правда, тенденції відродити мистецтво провідної верстви, яка тоді звалася „інтелігенцією” (в противенстві до касти підвладної, що звалася „народом”), — ці тенденції в ті часи у Києві були, хоч і слабкі, але показні. Наприклад, рівнобіжно з народним театром побутової сюжетики і етнографічного жанру, що містився у Народному Домі і був театром М. Садовського, виявлялися й тенденції до якоїсь форми „мистецтва для інтелігенції”. Се було нічим иным, як зусиллям традиції мистецтва провідної верстви навернути на шлях свого власного мистецтва — охоплену інтернаціонально-соціалістичними течіями і їм подібними мистецькими декадентськими напрямками, нашу провідну верству; навернути її на шлях вічного мистецтва „високого стилю”. Але всеж ці тенденції аж до революції 1917 носили характер лише безідейних артистично-мистецьких імпрез. Їх головне завдання бачили в переведенні певної „естетики”, „символізму”, чи якого іншого „ізму” модного тоді мистецького жанру — Росії, на жаль, більш, аніж Європи. Ці тенденції не були виявом духа певної мистецької ідеології, чи то артистичної концепції означеного змісту. До сього відносяться як успішні тоді постановки драматичних „етюдів” Олесея, так і (неісторичні) пєси Старицької-Черняхівської і Віленської. Але всеж найзначнішими, на мою думку, подіями були спроби театру Садовського повернутися до героїчного репертуару історичних і клясичних пєс, що не було ані в дусі, ані в традиціях народного театру, рівнож як і представлення деяких річей Лєсі Українки, як „Камяний Господар”, чи то річей з тоді модного європейського репертуару „соціальних і сексуальних питань” з „рідною” винниченківщиною на чолі.

Коли історичний репертуар ще якось проходив, зав-



дяки мальовничій постаті і талантові самого Садовського, і осягав іноді справжнього успіху, як напр. в таких песах, як „Богдан Хмельницький” або, особливо, в „Обороні Буши”, в якій темперамент п. Н. Дорошенко розгорнув справжній талант трагічного діапазону, — то песи „європейського” соціально-сексуального жанру, як і їм подібна винниченківщина, залишилися жахливим спогадом моєї ранньої юности. Се мистецтво, що намагалося заступити місце „мистецтва провідної касті”, — ним не було, як не були провідною верствою — люди, що опинилися в положенню такої верстви в ті часи.

Правда, oprіч згаданих зусиль в напрямку відтворення мистецтва провідної верстви в сфері театральній, треба згадати працю „Молодого Театру”, що намагався повернутися до традицій античної клясики, до мистецтва чистої трагедії, працюючи над „Едіпом”; треба згадати спроби державних театрів вертатися до французької, німецької і навіть англійської клясики, — але, на жаль, ніколи до — своєї. Навіть творчість такої порівнюючи близької постаті, що була якимсь останнім втіленням „високого стилю” в українському театрі, як Старицький — якось залишилася на боці. Тому, що тоді в нашій мистецтві панували різні психологічні, а не ідеологічні „шукання”, 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 самої тої провідної верстви. На ділі ся остання провідною верствою властиво й не була, бо її головною засадою в політиці 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, щоби народ провадив нею.

Але за ці роки бездержавного існування йшов процес диференціації, різнювання якщо не сієї провідної — верстви, то бодай матеріялу до неї, тих елементів, що складуть провідну касту будуччини. Показчиком сього процесу, як я вже сказала вище, і є зявлення ідей героїчного мистецтва і те, що ці ідеї знаходять відгук і ґрунт у вповні ясній, окресленій формі. Очевидно, є одиниці, осередки і „люди”, що відчувають сенс і вагу ідеї героїчного мистецтва войовничого духа і прагнуть спричинитися до



реалізації їх, в своїй праці над здійсненням нашого ідеалу.

Над сим питанням вважаю потрібним 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 духа взагалі, — можуть лише ті 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 всього, що високе, сміливе, вірне, широке й величне. Се є — *ceux qui sont dans la grande lign*

Колиж 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. Сі спроби будуть тоді засуджені на очевидну невдачу, і приведуть лише до „розчаровання в ідеях героїчного театру”, його реальних і реалізаційних можливостях. А се ще гірше, бо знеохотить і посіє зневіру в тих, що „роблять” (зле) і тих, що те „зле” — бачуть. Се зашкодить і їм, і ідеям героїчного театру.

Однаковий, коли не ще більший неуспіх чекає і тих осіб чи ті осередки, які з ідей героїчного театру спробують зробити засіб своїх псевдо-артистичних виступів чи праці в намірі використати сі ідеї, як параван для своїх партійних авантур чи „політичних комбінацій”, для своїх особистих кар’єрницьких міркувань або для швидшого здобуття певної слави в начасній 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 касти, які зовнішно до неї підробляючись формою і 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 так часто у нас лучається серед інших містифікацій, часто досить навіть „мистецьких”.

Але моє твердження не має значити, що сі 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. Се явище — в справі акції героїчного театру — 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 — се чинник позитивний, оскільки доводить, що ті ідеї на часі, оригінальні, потрібні, корисні й актуальні. А се й є те, до чого треба прямувати, щоби поширити обсяг експанзії тих ідей.

Наскільки мої ідеї актуальні й житеві, найліпшим доказом може бути факт, що вони органічно прагнуть себе зреалізувати навіть в найменше сприятливих обставинах, ґрунті і осередках. Цікавою в тім відношенні є звістка, принесена в пресі, про влаштування в Хусті „свята державности” за брошурою „Героїчний театр”; і друга звістка, що тамже заснувався січовий театр „Летюча Естрада” — якої репертуар складається з „вступного слова, скеча і рецитаций та інсценізацій героїчного змісту” (*Наш Прапор* 9 ч. 27 I б. р.); відрадне і корисне явище, яке треба найгорячіше вітати.

Реасумуючи все сказане, повторюю:

1. Роля героїчного театру полягатиме в тому, щоби рівнобіжно з народним мистецтвом розгорнути акцію державного мистецтва в ділянці спектаколярної творчости.

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 булоб природно рівнатися) — велаб за собою оті інші форми мистецтва другого пляну. Отже встановлення ідейного й ідеологічного провідництва над ними.

3. Місія героїчного театру полягатиме на 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 ріжничкування в процесі



відсепаровання провідної верстви з загалу. Рівнож повинна ся акція бути одним з активних чинників відродження й кристалізації провідної верстви.

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 меча” (вже від тепер у ділянці спектакольної акції) — висувати *ars militans* як форму мистецтва своєї провідної касти, як антитезу „пролетарського мистецтва”, мистецтва чужої пануючої кляси. Висуваючи сю антитезу, ясно собі усвідомити, що проти ворожого гасла (в ділянці спектакольної акції) — „пролетар — все” і „усе для пролетара”, „лише про пролетаріят” — проти того гасла, такого питомого ворогам в ділянці театру і кіна, — висувати власну спектакольну формулу мистецтва провідної „касти меча”: 1) героїчний театр (світський), що є одночасно театром патріотичним й історичним з відповідними гаслами — *pro patria* і 2) релігійний театр (духовний) — одночасно театр християнської містерії і священнодійство окультної мудрости з відповідним гаслом — „за вищу духовість”! (*pro Deo et Veritate*). Се — в протилежність до театру етнографічної екзотики з його давними гаслами — „для народа” і „за народ”, що так тепер перестарілі.

7. Люди, які братимуться за справу кермовання ідеєю і акцією героїчного театру повинні належати до „касти меча”, а в ніякім разі до „касти плуга”. Люди сього останнього типу можуть у своїй творчости сю акцію наслідувати, — ніколи її інспірувати чи в її обсягу самі творити.

З сими думками, як і з ідеєю героїчного театру і мистецтва войовничого духа „касти меча” — я звертаюся не до загалу, лише до тих окремих одиниць, чи то елітарних осередків, що відчують свою спорідненість духову з ними.

До тих, які бачуть себе самотніми або відокремленими від загалу, по ідеям, психіці, духу.

До тих, які бачучи се, водночас знають, що сила подібних одиниць якраз і полягає в їх самотности (так як загал завше добре знає, що його сила в колективі і тому



завше так прагне об'єднуватися з собі подібними, а часом зовсім неподібними елементами).

Звертаюся до тих, які знають, що треба відокремлюватися від загалу, щоб провести добір (селекцію) тої еліти, з якої має повстати „каста меча“, державницька каста керми і провідництва, як в області духа, так і національної творчости, організуючої націю в її найвищу форму.

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

Звертаюся з сими надзвичайними словами нашої „Александрії“, пропонуючи з них зробити своє горде гасло на честь мілітантного мистецтва та його акції, рівнож як і на славу національно-творчого чину:

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

## R É S U M É

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 differents aspects de — „l'art héroïque“ et de „l'art humain“ trouvent leurs symbolisation dans les deux figurations d'Apollon: l'Apollon guerrier („*Apollo militants*“) et l'Apollon lyrique („*Apollo cyphared*“).

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 ressortis des traditions Heleno-Latino-Bizantines 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 (extremement riche chez les Ukrainiens) l'âme du peuple et insiste que dans la synthèse harmonique de ces deux conceptions artistiques 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 persecutions — 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 Allemands et des Portugais, en attirant l'attention sur sa force créatrice dans le redressement de ces peuples.



Après avoir établis l'idéologie et le rôle du theatre heroïque, l'auteur donne des indications pratiques et techniques sur l'organisation du théâtre heroïque ukrainien. La presence d'une personnalité dirigeante avec une large culture artistique et une idéologie nette, le concours (quelque fois benevole) de la jeunesse nationaliste et l'aide financier organisé 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 plaines peuvent servir de „campo martio musis“ du théâtre heroïque. Les fêtes nationales, les glorifications des grands hommes d'Ukraine, des inscénisations des faits historiques glorieux doivent être spectacularisés dans le sens du théâtre heroïque.

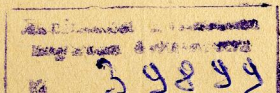
En concluant: c'est l'art militant („Ars militans“) avec sa devise „Ars arma pro patria“, surtout dans sa forme spectaculaire, qui doit fournir un des moyens de plus dans la lutte pour la liberté de la nation.

N. G. R.

## ERRATA:

„Завдання і організація героїчного театру“, такий має бути заголовок I і II розділів.

На ст. XII ряд. 9 здолу: по словах „права і вольности“ треба додати: „нація й держава“; ст. 6 ряд. 18 згори по словах „Деметри“ додати — „як подає проф. Щербаківський“; ст. 8 ряд. 13 згори зам. „народніх“ має бути „балаганних“; ст. 14 ряд. 8 здолу зам. „має пієсї дати“ — „має посідати“; ст. 24 ряд. 4 згори зам. „Олексія...“ має бути — „цариці Єлизавети й Олексія“; ряд. 16 згори — зам. „Інокрени“ — „Інокрени“; ст. 28 ряд. 3 здолу зам. „зірноваження“ — має бути „зрівноваження“; ст. 31 ряд. 11 згори зам. „театру“ — „мистецтва“; ряд. 10 здолу перед словом „Треба“ — вставити „і її імперську будучину“; ст. 32 ряд. 8 згори зам. „мудрої літератури“ — „мудрости“; ряд. 18 згори — зам. „до себе“ — „в собі“; ряд. 29 згори — зам. „історичною“ — „актуальною“; зам. цілого 11-го рядка і слова „технічний“ в ряд. 12-м, має бути: — „мистецько-ідейний (духовий) і в площині технічно-реалізаційний (конкретний)“; ст. 33 ряд. 14 здолу перед словом „використовуванням“ додати: „так і“; ряд. 2 здолу — по слові „починам“ — вставити „7)“; ряд. 1 здолу — зам. „зреалізувати“ — „відроджувати й реалізувати“; ст. 37 ряд. 6 згори зам. „аранжеман“ — „аранжуванням і адаптацією“; ст. 39 ряд. 13 здолу зам. „кутки“ — „кутики“; ст. 41 ряд. 12 згори зам. „щаблі“ — „сходи“; ряд. 4 здолу зам. „дуде“ — „дуже“; ст. 45 ряд. 8 здолу зам. „танцюра“ — „танечник“; ст. 46 ряд. 15 здолу зам. „снобізму“ — „богеми“; 14 здолу — зам. „інтелектуальним“ — „мистецьким“; ст. 48 ряд. 9 згори зам. „треба“ — „лише треба“; ряд. 17 здолу зам. „бокує“ — „дезертує“; ст. 50 ряд. 13 здолу останні слова розділу мають бути: „імперську будучину“; ст. 51 як останнє слово в 1-м рядку згори додати — „державного“; ряд. 16 згори зам. „лишитися“ — „має стати“; 19 згори — зам. „мистецтво“ — „мистецтво другого пляну“; ст. 52 ряд. 4 згори зам. — „інтуїції“ — „ініціяції“; ст. 53 ряд. 3 здолу зам. „народу“ — „нації“; ст. 57 ряд. 17 згори зам. — „історичним“ — „державним“; ст. 64 ряд. 6 здолу зам. „театру рівнож як і представлення“ — „театру. Представлення“; ст. 69 ряд. 8 згори по „форму“ — додати „імперію“; ряд. 16 згори перед останнім словом рядка додати „державного“.









21/0  
(1986)  
Ціна 1'50 зп.

рл

1355

# ГЕРОЇЧНИЙ ТЕАТР

Н.ГЕРКЕН-РУСОВА



·ARS·ARMA·PRO·PATRIA·