ТЕАТРАЛЬНИЙ ЛИСТ

Лист, що писаний до уявної пані Ліллі 1918 року (правдоподібно викликаний не без впливу знайомства з молодою Валентиною Чистяковою) говорить про реалізм, що запанував у сучасному театрі, позбавив його форми, жеста й слова. В ньому залишилася лише «життєвість» для ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас. Актора і театр убила література, а вони є основою театрального мистецтва. Неможливо реалізмом реставрувати епохи в театрі, можна лише відтворити стиль старих епох. Недоведений до кінця реалізм без форми жеста й слова є безстильний. Шукання стилю нашого часу в театрі — найважливіший постулят. Сучасному театрові потрібний новий тип актора без мотлоху традицій, шабльону, нутра й безграмотности. Мистецтво нового театру — в синтезі музики, слова й образотворчого мистецтва.

Вельмишановна, дорога пані Ліллі!..

А тепер про те, про віщо ви питаєте в останньому «схвильованому» листі.

Власне кажучи... актори не повинні писати про своє мистецтво. Так м. іншим каже російський критик Божена Витвицька, резюмуючи лекцію якогось актора, про істоту акторського мистецтва. Вони робляться тоді скучними, сухими. Вони повинні промовляти до глядача своєю творчістю на сцені, *демонструвати* тільки своє розуміння мистецтва, а міркування публічні залишити людям не їхньої професії, людям з особливим складом мозку і душі.

Може це й так. Бо й справді не люблять актори т. зв. стислих наук, філософії, того, що не промовляє безпосередньо до чуття, фантазії. Не люблять аналізи. Хоч кажуть багато про ґрунтовну освіту також і в «стислих» науках такого Кайнца, Тальми, хоч Коклен не був одиноким актором, що залишив по собі теоретичні писання, хоч...

Але це не наші маштаби, і раз констатується на основі сучасної практики, що так, то хай буде так. Не буду писати статтів, ані не читатиму лекцій (хоч нічого в нас про театр не пишеться з виїмком, здебільша, неграмотних рецензій). Хіба напишу колись про політику або про занепад бджільництва на Україні.

Але до Вас, чутка, ніжна пані Ліллі, я напишу про те, що думаю, тому, що знаю, що Ви відчуєте недомовлене, а поганомовлене читатимете, очі злегка віями приплющивши. Моє щастя, що довгі і густі вони, ці оксамитні вії.

Сиджу за склянкою дивно ароматної кави і дивлюся в густі клуби диму папіроски.

І бачу:

Щось неладно в театральному царстві. Елеонора Дузе бачить, що неладно, і радить не менше і не більше як повісити всіх акторів і знищити ввесь театр, аж до пришестя нового непопсованого покоління. Ґеорґ Фукс нарікає, що якраз найкультурніші люди зненавиділи театр. Ґордон Креґ заявляє, що європейський театр є в агонії. А. Фоєрбах так мотивує своє неґативне відношення до сучасного театру: «Ненавиджу сучасний театр, бо маю гострі очі і не можу не бачити шцінки (ґриму) декораційного полотна і пап'ємаше. Ненавиджу декораційне безглуздя, бо воно псує публіку і знищує решту здорового почування» (Цитую як і скрізь у цьому листі неточно, з пам'яті).

А. п. Айхенвальда довели до того, що він просто заперечує всякий театр узагалі. І не тільки вони, яких слово нам сучасним більш знайоме. Спитайте Євреїнова, цього безперечно найбільшого за всі часи театрознавця Східньої Европи, він вам пригадає цілу фалангу заперечуючих і невдоволених з голосними, авторитетними іменами.

Та й навіщо їх? Хіба ми з вами самі не втікали з другої чи третьої дії «Затопленого дзвона» у пристойній, поважній російській трупі? Пам'ятаєте?

А чи пригадуєте Ваші розчарування в розхваленому московському Художественному театрі?

Реалізм, навіть недоведений до кінця, ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух. Акторам, ц. є. бездарній масі акторській, з ним вигідно. Фаланга копіїстів і імітаторів життя легко пожинає лаври, захоплюючи подивом душевно кирпатих міщан і їхніх жінок і дочок, лаври ті самі, які отримує дотепний бутафор-ремісник, що придумав штучну машинку: покрути

і матимеш повну-повнісіньку ілюзію квакання жаби чи шуму паровоза.

Ах! Як правдиво! Не сцена, а справжнє життя!

Недоведений до кінця реалізм, позбавлений усякої форми, жеста і слова, надто безстильний, всуміш з рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як патос фальшиво невідчутний усуміш із справжніми фотографованими життьовими формами, оце ті шабльони, в яких каменіє сучасне акторське мистецтво. Про символізм навіть нічого казати. Його майже не було в акторському мистецтві, бо ані провінціяльного завивання, ані мейєрхольдівського холодного чеканення, не можна признати *акторською* формою символізму.

І як не втікати із сучасного театру людині з мінімальною дозою не зовсім примітивного смаку? От актриса грає. Слухаєш... Нічого... Реалістично, просто. — Це тепер досить звичайне. А за хвилину мелодрама, в яку приємним асонансом врізується побутовий тон партнера; а ще за хвилину скінчать вони обоє акордом чудесно підібраної шекспірівської патетики і чогось у роді неясного сценічного імпресіонізму.

Додайте декорації двох вимірів при тривимірності актора, сцени і реквізиту, падаюче справжнє жовте листя з розмальованих обридливих «арк» лісових, на тлі такого ж наглядно і очевидно мальованого проспекту (пам'ятаєте «Осінні скрипки»?), додайте перевантажену подробицями обстанову, нерозбірливий хаос жестів, у кращому разі тільки типічних, «справжнє» зелене світло місяця — і тоді зрозумієте вповні одчай знайомого нам приятеля і слова його: «Макарони, каша, все що хочете, тільки не мистецтво».

Колись, весною я Вам казав: Актор щасливіший від мистців «тривких» мистецтв. Хоч його мистецтво і кінчається з його смертю, кінчається принаймні індивідуально, як твір, як творчість, — одначе на ньому не так тяжить вага традицій і старих зразків. Він більше як маляр або музика незалежний у своїй творчості, обороняючи свою індивідуальність від готових форм тільки одного, сучасного йому покоління.

Я каюся, що я так думав. Життя говорить про щось зовсім інше. Маляр чи музика виховується на старих майстрах, бачить в музеї їхню боротьбу за свою мистецьку самостійність, бачить шляхи їхнього змагання, бачить ефект його: крок уперед, крок до себе, до свого «я» ар-

тистичного від більше чи менше різного тла його сучасности чи минулого.

Він спалить свого майстра. Він не потребує вчитися, копіюючи його. Але він побачить різниці, він побачить зроблене, що пройдений шлях уже пройдений, його творчій потребі даються вже нові питання для розв'язання, і розв'язувати їх він буде, озброєний досвідом старих, а також і критикою відносно них.

Для акторського мистецтва — минулого немає. Це відноситься тим самим до певної міри і до театру. Від гри мертвих акторів зостались нам уплетені в їхні біографії загальні описи враження, яке вони робили на людей. До того ж на людей, яких ступеня розвою, вражливости, «театральної вихованости» нам тепер неможливо дослідити. Не дійшла до нас через століття ні одна завмерла інтонація, ні один мімічний порив, ми *догадуємося* тільки чогось в роді їхнього стилю з сучасного їм малярства, літератури, і форм їхнього театру. На підставі загального стилю їхньої епохи мусимо *уявляти* їх самих на сцені. Ах, пані Ліллі! Це все одно, що хотіти реставрувати, викликати творчість Леонарда да Вінчі на підставі опису балю в палаті Медічі. Пропадає все, вся цінність безпосередньої обсервації архітвору, своєрідного відчування і розуміння його. Немає майже нічого, на чому можна було б далі будувати. Бо хоч ми граємо, а навіть реставруємо Шекспіра, Мольєра, Льопе де Веґу, старовинну містерію чи інтермедію — то все ж таки — ми діти свого часу, своїх «прийомів», свого стилю, і поза певні межі нашого відречення від себе самих ми вийти не можемо. Старі мерці до нас безпосередньо не заговорять.

Звідси це враження, що стоїмо на місці. Ми не можемо дослідити чи так само далекі від себе Геррік і Кайнц, як далеко Рафаель і Чюрльоніс, Бах і Ваґнер. Ми можемо навіть, міркуючи по приблизно тому самому репертуарі, можемо сказати, що від Герріка до Кайнца мало змінилося, бо наша уява, викликаючи духа Герріка, не вийде поза межі, поза які їй вільно вийти: межі дітей свого часу.

Ще не погано було б, якби актори могли відтворювати стиль акторів старовинних епох, на основі свого захоплення і відчування старої культури. До певної міри це відповідало б твердженню, що із старої культури ми можемо взяти тільки те, від чого ми ще не зовсім відчужилися. Значить, з картин Веляскеса не візьмемо всього того, що він укладав у твір, а тільки те, що нам більш близьке і зрозуміле.

Але й це даремне. Є вже в театрі свій шабльон на Шекспіра, свій шабльон і на Мольєра. Шабльон, що поки дійшов шляхом традиції від свого джерела до нас — був десятки разів змінюваний, перешиваний, приноровлюваний до найрізнорідніших етапів історії людського смаку. І хай попробує актор із ним боротися! Стояти буде сам, чужий, серед скам'янілого шабльону, і швидше чи пізніше, незрозумілий ні публікою, ні критикою, мусить здати свої позиції.

Першоджерело мистецтва це зовсім не враження чисто малярське, чисто музичне чи поетичне. А грецька трагедія. Це те, де є синтези одного, і другого, і третього. І коли мистецтва диференціювалися, розійшлись шукати своїх вузькомалярських, вузькомузичних чи поетичних плянів, розв'язок, завдань — і коли вони, опираючись на факти своїх етапів, дійшли до певної висоти, вище якої намічаються знов цілком нові питання і завдання, коли вони вже близькі того, щоб своїми периферіями зіткнутися і злитися знов у Софокла нашого стилю, досконалішого, ближчого нам, — акторське мистецтво, *сучасне* акторське мистецтво прийшло на цей суд з порожніми руками. Без фактів розвою, без його ефекту: знання меж, можливостей, навіть без уміння.

Актора і театр убила література.

Публіка йде в театр дивитися *на п'єсу*. Форми її інсценізації, як у нас кажуть «постановки», не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шабльонні. Публіка знає, що побачить ті самі чи подібні «павільйони», «арки», декорацію в кращому разі (на їхній смак) більше зближену до «справжньости» — але в загальному — декорації будуть варіяцією одного шабльону. Актори... про них я вже дещо говорив. Одначе вони деколи захоплюють рядову публіку. Справжній талант пробиває собі дорогу до людських душ і через хаос і безформність. Та в балянсі мистецькому актор має мало, і небагато є таких любителів між публікою, що йдуть двічі на п'єсу, щоб прирівняти акторів, різних виконавців тих самих ролей. А мистецький балянс? Те, що п. х. сьогодні грає інтригана з наліпленим носом і теноровим реєстром, а завтра, начепивши бороду й ревучи басом, імітує добродушного п'яницю, то це не відкриває нікому ніяких тайн, і сама креація, хоч би «найкраща», дверей раю не відчинить. Бо не буде його самого, актора, його творчої індивідуальности, творчої не кількістю різнорідних «типів», а особливим, своїм способом відчування і передавання, як це є і в інших мистецтвах. Бож мистецтво це

не є якесь ретушування природи, а особливе, індивідуальне світовідчування і своя, індивідуальна передача. І треба або згодитися з цим, або викинути актора із сім'ї мистців, вважати його ремісником, дешевим імітатором підміського «кабаре» чи всіми освіченими міщанами погордженого «вар'єте». Недаром батько німецького модернізму, Герман Бар, доказував це на старість своїх літ. І недаром його арґументом було, що той актор, котрий не переміняється зовнішньо, багато більше впливає на глядача, більше зачіпає його, ніж актор з натурою Протея.

Література заволоділа театром і вбила його й актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературне відчування. Не драматичне, не театральне, не акторське. Пригадайте, п. Ліллі, всі рецензії театральні, які Вам доводилося читати. Про віщо пишеться? Перш за все про автора і п'єсу. Про напрямки літературні — і що найвище: про те, як їх треба представляти. Про це буде великий стовбець у газеті, а в журналі тим більше. Так, якби метою театру було показати п'єсу як таку, наче театр є нічим, як тільки фактором, заступаючим уміння читати й уявляти. Ніби справді місією театру є бути «biblia pauperum». Ніби театр справді репродукуюче, другоступневе quasi — мистецтво.

А потім, наприкінці рецензії, і про театр, про спектакль. Кому 5 поставлять, кому 2, а кого просто згадають.

Звичайно, це явище природне. Література в театрі, очевидно, сильніший, цікавіший чинник, аніж сам театр і його «цар» актор.

Прирівняйте тільки інші мистецтва й історію їхнього розвою і диференціяцій напрямів. Бувало й там подібне. Пригадайте хоч би «гіршу половину» Ґреза, всю творчість якогонебудь Балестрієрі, а навіть у великій мірі Рєпіна, і їх послідовників. Імена, котрі мені просто «за кавою» згадалися, Імітаторське (не характеризуюче чи стилізуюче) змагання в музиці — «до ілюзії наслідувати звуки природи». І вся музична «белетристика». Всі напрями, які вже забуто, або буде забуто.

Але ці мистецтва вже визволилися від того, що зв'язувало їх, а акторське мистецтво все ще настільки ослаблене, що не може знайти тропи додому, до себе.

Чи буває коли гідна уваги диференціяція напрямів у мистецтві актора, якої коріння було б у проблемах техніки, чи суті, чи сторін акторського і театрального мистецтва. Хіба не все зводиться до форм літератури? Виявити якийсь

«абсолютний» стиль автора, чи не є й досі ідеалом і постулятом теоретиків режисури?

Де ті артисти, що потонули в таємниці своєї техніки, шукають своїх нових доріг для повного виявлення свого, індивідуального «я», котре не вміщається в рами прийнятого шабльону. Чи багато було в останні часи на сцені таких людей як Муне Сюллі, справжніх мистців самостійного і непохитного стремління і шукання? Творців, яких навіть безнадійне нерозуміння і непризнавання сучасниками не спинило на шляху до себе самих і до мистецтва? «Vergänglich ist des Mamen Kunst», мистецтво актора проминуче, і небагато є таких, що мистецтво люблять більше як похвали і оплески партерової ґальорки. Хто шукає нових кадансів голосових, нових переходів, вібрацій, гармоній діялогу. Хто шукає нових можливостей жеста, руху, кому тісно в старих сковуючих шабльонах, і хто дає нові правила і безправилля, нові перспективи? Так як це є в поезії, в музиці, в малярстві?

Умер жест, умерло слово, умерли засоби акторського проявлення мистецтва, а зосталася хаотична, убійча «життєвість», для представлення та ілюстрації літературного сентименту і літературних ґримас.

Перед театром стоїть хвиля його відродження. Вона жде його. Не може бути, щоб він сконав. Ніхто не може заперечити, що театр є потребою людини, такою самою як музика, малярство, а може ще більшою. Ідуть люди в театр і будуть ходити, театральні підприємства множаться, театр посовується і на село, здобуваючи тим самим ще ширшу авдиторію. Публіка йде і плюється. А треба, щоб вона виходила з театру такою зачарованою, як виходили з нього наші діди, свідки великих часів процвітання акторського мистецтва. В протилежному разі театр не сповнятиме свого завдання, завдання такого ж як і всякого іншого мистецтва.

Мусить прийти нове покоління сильне волею та індивідуальностями, що як непотрібну шмату викине з театру ввесь хлам традиції, шабльону, нутра і безграмотности, перед якими наші плосколобі патентовані громадяни палять тиміями. На олеографію, як і на сучасний театр, можна, звичайно, всякому молитися, але їм мусить бути показане приналежне їм місце. І наскільки тепер усяке нове стремління відкидається за неподібність до старих сучасних зразків, так прийде незабаром час, коли з нових храмів залунають нові живі гасла, що потягнуть за

собою всіх, а скам'янілих ідолів стягнуть із їхніх п'єдесталів.

Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що відкинувши літературщину, іншим мистецтвам давши в театрі помічне місце, вільно будуть творити обнову театру з його тільки власних засобів і його тільки психології. Ті, що мистецтво актора поставлять знов на таку височінь, що зайвими стануть авторські ремарки у сценічних лібретах, зайвими стануть колихання гілля дерев від «сценічного вітру», малярська пересадна дивовижа та інше маскування акторського безсилля — стануть зайвими, бо перешкоджатимуть слідкувати за мистецьким твором режисера і актора, цих єдиних правомочних господарів театру.

Ви, п. Ліллі, вірите в прихід цих людей так само як і я, і знаєте, що ми в нашім віруванні не самотні. Тієї самої віри повні всі ті, що, люблячи театр, і віруючи в нього, піддають його сучасність найсуворішій і безпощадній критиці.

Це буде зовсім інший тип актора, ніж той, який ми знаємо. Не гордий напарфумований переможець безіменної публіки, живий тільки оплесками, ані не ця тепла і безпосередня душа наївно в грі потопаючого веселого арлекіна, за яким тепер уся російська, а за нею (звичайно!) і українська поступово-мистецька публіка зідхає.

Оба ці типи стануть уже анахронізмами, як анахронізмом стане тип сухого розміркованого й розрахованого та напханого теоріями актора сучасних «художніх» установ.

Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що мистці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчування й думання, з якої родиться мистецтво XX століття. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача. Бо хай мені не кажуть про балаган. Ця реакція на стеоретизоване мистецтво, мистецтво «наукове» — прийшла дуже в пору, але вона може задовольнити як незфальшований природний виноград після поганого обіду. Наїстися ним не можна. І останнє його слово буде все таки безграмотність, котра могла захоплювати середньовічного відвідувача ярмарків, але нас уже далеко не задовольнить.

Цей актор не піде у клюби і зборища людей шукати матеріялів і тем для своєї творчости. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації.

Він піде шукати с е б е.

На гори високі піде він змагатися з вихрами бездонних проваллів, слухати їхнього шуму й величі, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливости, ніжному шепотінню блакитно-зелених кришталевих хвиль, чи вникати в драматичне наростання сил у реві дикого прибою. Там він буде виховувати свою вразливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тишині своєї лябораторії він шукатиме своєстильних, досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі.

Він запевне буде стриміти до того ідеалу будучого актора, якого змалював Євреїнов у своїй книжці «Pro scena sua» у главі «Лицедѣи». Якщо не пригадуєте або, може, не доводилося читати цих слів — то я Вам їх наведу, майже точно:

«Його тіло буде прекрасне, могуче і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, руководимого волею скінченого естета, заставить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідоцтво Кассіодора про Квінта Росція Ґалла, який перекладав усі промови Ціцерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою».

Очевидно театр цього актора буде мати зовсім інший характер і репертуар.

Трудно зараз точно про це говорити. Навіть за каварняним столиком, у звичайному листі не можна говорити про те все, як про щось певне.

Але наскільки будучина дає відповідь на питання, які їй ставить минуле, наскільки вона сповняє наші побажання, ми дещо говорити можемо вже й тепер — бо побажання досить ясно висловлюються нашим поколінням.

Стиль нашого часу — це перший і найважливіший постулят, який хвилює сучасне мистецтво чи його творців. Він безумовно відіб'ється яскраво на формах завтрішнього театру і на всіх переходових стадіях його шукання.

Еклектицизм, ця хвороба і безхарактерність нашого часу, часу освічености, клясичних гімназій і новітніх стремлінь, на їхню думку, переживає себе. Людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дисгармонійності. А може саме в ній. На це є зовсім виразні познаки в сучасному мистецтві, а в його теоретиків підкреслюється це дуже охоче.

Коли глянути на останнє минуле театрального мистец-

тва, на стремління, які в ньому намічаються, то і там очевидне це змагання до стилю й однорідности. Одначе, як це не дивно, покищо можемо тут говорити про стремління у двох крайньо різних напрямах. І безумовно коріняться вони в характері і психіці сучасного еклектичного покоління.

З одного боку:

Кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає. Зростає і абсолютно, і пропорціонально відносно. Чимраз більше довкола нас стає блідих, худих постатів, з очима, що бачать далі й хочуть проникнути глибше, ніж на це дозволяє бідна реальна обстанова життя і природи. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламмаріон людину з Марса, людину старшу від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла, при надмірнім розвиткові голови. Чому культурніші кляси нидіють фізично? А хіба не йдемо ми до того, що скоро всі діти змалечку матимуть змогу користуватися вченням, яким досі тільки заможніші, культурніші могли користуватися? І йти до атрофії тіла і до вищого розвитку духа. Бо непереконливий це аргумент, що mens sana in corpore sano і що одне від одного залежне в прямо пропорціональному відношенні. Тому, що частіше «у слабому тілі — великий дух живе».

Це отчизна т. зв. символізму, отчизна містицизму часом спізнено релігійного, часом шукаючого областей поза релігійними вимірами. Отчизна театру, який ще свого вповні переконуючого слова не сказав, котрий, одначе, відрікшися від літературних елементів, виходячи із проблем цілком театрального проявлення, обіцяє нам будучину нечуваних досі об'явлень.

Незрілий передчасний плід незавершеного періоду розвою театру, символізм на сцені, що застав свого виконавця (не творця!) актора цілком не підготованим, бо супроти його вимог сучасний актор і сучасна режисура безсилі. Тому то він скрізь «провалився». Про його тріюмф я досі принаймні ніде не чував, за виїмком поодиноких щасливо натяжнених спроб.

А з другого боку:

Змагання людськости до оздоровлення і скріплення. Наче шукання дошки рятунку здеґенерованою, погибаючою людськістю. Прокидається інстинкт самозахования роду. Рух до оздоровлення серед французької молоді в країні найбільше сучасній. Поширення спортивних і гімнастичних товариств. Теорії і спроби оздоровлення й вихо-

вання раси в Німеччині. Гасло: здоров'я, сила, бадьорість. Що переважно духовне, це плямується ймення хворобливости й декадансу. У справі театру жадання т. зв. «здорового театру». Рух до своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра. Рух невдатний, бо його розуміли літературно. Але рух щирий, який на правдиву стежку врешті потрапить.

Живий актор, чи живий колектив театральний, очі котрого шукають своїх доріг для повного виявлення себе, невмістимого у плоску життєпсихологічну сучасну техніку, стоїть поміж цими двома бігунами в трагічній нерішучості.

Куди йти роздвоєній сучасній душі?

Чи туди в незавершений понурий, таємничий храм у Саїс, де за завісою не відслоненою досі скривається нове пророцтво, чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лябіринти відродженого духа середньовічного мистецтва, блідого аскетичного обличчя, складених, витягнених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом, де в голосі почуються глибини, які порушити доторкаємою нотою було б блюзнірством?

Туди, куди тягне його вся нервова істота людини, що родилася в XIX столітті, тому столітті, що дало світові крик: музику?

Чи туди йти — казати кінець фрази, якої тільки початок ми почули?

Чи йти за другим імпульсом, що кинула в його кров рятуюча себе людськість, іти за викликаним маривом буйного, кольоритного, сильного життя, безповоротно все таки минулих епох, бо сучасне життя зразків подібних дати не може, бути балядою в своїх засобах, балядою що оспівує минуле та суґерує силу, здоров'я, бадьорість?

Десь поміж цими двома бігунами блукає синтеза: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальности нервових станів та ідеалом, змальованим фарбами минулого.

Нові форми театру зажадають для себе нового репертуару. І саме не з репертуару може початися відродження театру, а з розвитком і певними досягненнями акторського мистецтва може початися новий репертуар. П'єси мусять колись знов писатися для сцени, режисерів, акторів, як це було в усі моменти розцвіту театру. Характерно, що найбільші в історії драматурги були або акторами, або

присяжними складачами лібретт і п'єс для інсценізації (Шекспір, Мольєр, Льопе де Вега, Ґольдоні, Іффлянд, Тірсо де Моліна та ін.). Так колись будуть актори і режисери з сильним творчим життям, зн. творчим оригінально, зн. у стилі свого часу і для них та під їх творчість поставатимуть нові, *театральні* п'єси. Практично: коли буде сильний попит на щось нове, буде і його подача.

П'єси, лібретта чи сценарії мусять бути писані знову людьми театру, людьми, які відчувають світ у його, театрі, засобах, як маляр — відчуває і творить у лініях і фарбах, поет — в образах і грі слів.

Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть порожні простір сцени тим, що можна виявити *тільки* засобами сцени.

А текст?

Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітиву-згуку. — Можливо, що відродиться театр імпровізації. Можливо, що буде і те, і друге, і третє в різній, новій диференціяції театру.

Ах, п. Ліллі! Якими нужденними здаються мені всі сучасні наші знаменитості й усі недоторкані «Їхні художності» супроти цього багатства можливостей, нових проявлень ще непроявленого, цих бенкетів ока, вуха, душі, що нас ще ждуть. До яких ми, принаймні, стриміти можемо.

Але я Вам напевне вже надокучив своєю балачкою. А знаючи Вашу безпощадність і суворість супроти всіх тих, хто скуку на Вас наводить, хочу спастися від їхньої долі — від немилостивости Ваших очей — і тому, цілуючи Вашу білу тонку руку — кінчаю.

Київ, 7 жовтня 1918 р.

«Літературний альманах», кн. перша. — Київ, 1918, стор. 66-74.