

Макс РАЙНГАРДТ

Я лише  
театроман

*Листи, промови, статті,  
інтерв'ю, розмови,  
уривки з режисерських книг*

Львів  
2015

УДК 792.036.071.2.027(436) Макс Райнгардт (093)  
ББК Щ 333 (4А)6–85– Макс Райнгардт

**Макс Райнгардт: Я лише театроман / Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatromann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989.** Переклад з німецької. – ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – 184 с. + іл.

Видання вибраних праць М. Райнгардта “Я лише театроман” є свідченням поступу німецькомовного театру кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст. та його впливу на розвиток українського театру в контексті європейської театральної культури. Книга є посібником до вивчення сценічного мистецтва для театрознавців та кінознавців, акторів та культурологів.

*Ідея видання та наукова редакція:* академік НАМ України, професор **Богдан Козак**

*Переклад з німецької:* канд. філ. наук, доцент **Володимир Кам'янець**

*Літературний редактор та перекладач коментарів М. Лейко (з польської):* **Ніна Бічужа**

*Передмова:* доктор мистецтвознавства, професор **Наталія Владимиrowa**

*Іменний покажчик:* **Ірина Патрон**

Кафедра театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка

*Видання здійснено за підтримки Представництва Австрійської служби обмінів (OeAD) у Львові*

ISBN 978—617—10—0212—8

- © ЛНУ імені Івана Франка, 2015
- © Володимир Кам'янець, переклад, 2015
- © Наталія Владимиrowa, передмова, 2015
- © Гуго Феттінг, німецькомовні коментарі, 1989
- © Маложата Лейко, польськомовні коментарі, 2004
- © Ніна Бічужа, переклад польськомовних коментарів, 2015

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка висловлює щиро подяку за довголітню співпрацю в галузі популяризації австрійської театральної культури Представництву Австрійської служби обмінів (OeAD) у Львові в особі керівника Андреаса Веннінгера, а також з питань науки посольства Австрії в Україні. Результатом цієї співпраці є і цьогогорічне видання вибраних праць Макса Райнгардта у перекладі українською мовою. Тож щиро вдячні за фінансову допомогу в здійсненні перекладу та друку цього видання.*

*Рівно ж висловлюємо глибоку подяку нашим польським друзям – докторам габілітованим професорам Доброхні Ратайчак та Маложаті Лейко – за дозвіл використати наукові коментарі до текстів Макса Райнгардта у польськомовному виданні його праць під назвою “Про театр і актора”.*

*Видання українською мовою книжки “Я лише театроман” стане вагомим внеском в українське театрознавство, сприятиме розумінню розвитку українського модерного театру першої чверті ХХ ст. у контексті розвитку австрійського та німецького театрів.*

*Богдан Козак*



## Його називали Професором

Саме так Професором – з великої літери... Звичайно, сьогодні важко визначити (і, мабуть, це й не надто важливо), коли, де і хто вперше з сучасників присудив німецькому режисерові Максові Райнгардту таке «вчене звання», що згодом закріпилося за ним й у світовій театральній культурі. Можливо, це сталося у вересні 1901 року, після його промови у берлінському кабаре «Шум і гамір», коли 28-річний юнак чи не вперше кинув виклик натуралістичним формам національної сцени: «Я мрію про театр, який повертає людині радість, який підносить її над сірою буденністю, до прозорого, чистого повітря краси. Я відчуваю, що людям уже набридло бачити на сцені власне лихо, і вони тягнуться до світлих барв і піднесеного життя...»<sup>1</sup>. І далі: «Я не боюся експерименту. От чим я займатимусь, то це експериментом задля експерименту... я можу роботи лише те, у що вірю. Театр має тільки одну мету – саме театр, і я вірю у театр, що належить акторові <...> Я знаю силу впливу акторської гри, і мені завжди хочеться, щоб у ній залишилося щось від старої *commedia dell'arte*, щоб була можливість час до часу імпровізувати...».<sup>2</sup>

Гра актора, що ставала осердям вистави, з одного боку вимагала глибокого знання засад акторського

---

1. Бояджиева Л. Макс Рейнхардт / Л. В. Бояджиева. Макс Рейнхардт. – Л., Искусство, 1987. – С. 39.

2. Там само. – С. 40.

мистецтва, а з другого – чіткого режисерського плану постанови спектаклю – сценічного перетворення драматичного тексту у дійство з виразною театральною формою у нерозривній стилістичній єдності сценічного оформлення і акторської гри. Саме така «одержимість Формою» спонукає Макса Райнгардта до «вивчення ілюстрацій комедії дель'арте, до роботи над пантомімою, до відмови від принципу розмежування поміж актором, мімом і танцівником»<sup>3</sup>, дозволить представникові абсолютно іншого естетичного виміру, одному з експериментаторів європейського театру 2-ої пол. ХХ століття Евдженію Барбі поставити ім'я Райнгардта поруч з іменами таких «“модерних” лицедіїв», як Адольф Аппія, Еміль Жак Далькроз, Жорж Пітоєф, Михайло Чехов, Микола Єврейнов, Жак Коппо.<sup>4</sup>

Варто підкреслити, що постать та творчі пошуки М. Райнгардта майже ніколи не залишалися непоміченими, привертаючи увагу як критиків, так і пересічних глядачів, викликаючи захоплення, суперечливі відгуки, бурхливу мистецтвознавчу полеміку. Так, наприклад, уже 1910 року французький режисер, засновник паризького Театру мистецтв Жак Руше видає книгу «Сучасне театральне мистецтво», де поруч з іншими режисерами-новаторами (Адольф Аппія, Гордон Креґ, Георг Фукс, Константін Станіславський, Всеволод Мейерхольд) виділяє й пошуки М. Райнгардта на європейському кону, детально висвітлюючи їхні теоретичні засади та зупиняючись на окремих поставах.

Сьогодні ми маємо у Європі чимало ґрунтовних досліджень і наукових розвідок, присвячених М. Райнгардту. Вони містять як реконструкції майже усіх його

---

3. Барба Е. Паперове каное /Е. Барба. Паперове каное., пер. з англ. Микола Шкарабан. – Львів: Літопис, 2001. – С. 168.

4. Там само. – С. 167-168.

вистав, так й аналітичне осмислення творчих методів митця щодо загального художнього бачення спектаклю, роботи з актором; мемуарні свідчення безпосереднього спілкування з німецьким режисером, нарешті – осмислення тих його естетико-художніх рефлексій, що, безсумнівно, вплинули на пошуки у контексті розвою світового театру, зокрема, й українського. Серед них, насамперед, належить назвати книжку російського театрального діяча Сергія Волконського «Людина на сцені»<sup>5</sup>, на сторінках якої чи не вперше виразно та об'ємно ожила знаменита вистава М. Райнгардта «Цар Едіп» на сцені Берлінського цирку Шумана та розглянуто організаційні принципи роботи режисера; працю Людмили Бояджієвої «Рейнхардт», позначену неодноразовими посиланнями на німецькомовне видання, що складається з листів, міркувань, інтерв'ю знаменитого режисера<sup>6</sup> та виявляє його зв'язки з представниками російської театральної культури; перекладені російською мовою мемуари німецького актора Е. Вінтерштейна «Мое життя і мій час»<sup>7</sup>; окремих розділ, присвячений М. Райнгардту, вміщений у нарисах «Історія західноєвропейського театру кінця XIX – початку XX століття» одного з засновників російської театрознавчої науки А. Гвоздева<sup>8</sup>.

Щодо входження театральних засад і практики М. Райнгардта в український мистецький простір, то тут передовсім задаємо велику статтю за підписом

---

5. Волконский С. Человек на сцене / С. Волконский. Человек на сцене. – СПб. – Аполлон, 1912. – 183 с.

6. Max Reinhardt. Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin 1974. – 364 с.

7. Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время / Э. Винтерштейн. Моя жизнь и мое время. – Л.: Искусство, 1968. – 391 с.

8. Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий / А. А. Гвоздев. – Л.-М.: Искусство, 1939. – 376 с.

Ното – «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)», що 1912 року виходить друком у львівському часописі «Літературно-науковий вістник», (IX т. 58-60). Її автор, український поет, журналіст, перекладач, педагог і режисер М. Вороний, осмислюючи головні тенденції і напрями західноєвропейської театральної культури, підкреслює «велику еволюцію», якої зазнав німецький театр, і зараховує до «революціонерів німецької сцени» й М. Райнгардта, підкреслюючи значення його стилізованих постанов давньогрецької трагедії у «Театрі п'яти тисяч» (Йдеться про спектаклі режисера «Цар Едіп» Софокла та «Орестея» Есхіла на арені Берлінського цирку Шумана – Н. В.)<sup>9</sup>.

Представник мистецької Галичини, який чітко усвідомлював значення творчого доробку М. Райнгардта у контексті розвитку театральної культури, – відомий український мистецтвознавець, художник, поет і перекладач Святослав Гординський. Так, зокрема, серед його публікацій на сторінках львівської преси межі 20-30-х років минулого століття знаходимо статтю «Декорація в новому театрі», у якій автор, висловлюючи думку, що «театр наших днів – це театр руху», засвідчує й те, що «Райнгардт хотів внести в театр якийсь лад, якусь систему. Він перший хотів, щоб глядач брав участь в сценічній акції. Найважливіше, що він мав відвагу оформлювати п'єси, виходячи з точки погляду на "театральну естетику", не багато в'яжучися самою п'єсою, причому він давав усе повну волю своєму декораторові». Мистецтвознавець був абсолютно переконаний, що та естетична стилізація вистави, яку впровадив М. Райнгардт, «показала режисерам нові шляхи», і ті шляхи

---

9. Ното [Вороний М.] Театральне мистецтво і український театр (думки та уваги) // Літературно-науковий вістник. – 1912. – Т.58.

надалі спричинили й пошуки «цілковитої зміни способу трактування гри, упрощені костюми й упрощені рухи»<sup>10</sup>.

Перебуваючи 1937 року в Німеччині, з режисерськими роботами відомих західноєвропейських митців міг детальніше ознайомитися Лесь Курбас, особливу увагу звернувши на спектаклі Л. Єснера, Е. Піскатора та М. Райнгардта. з приводу останнього він висловлює думку, що вистави цього режисера – своєрідний «залишок довоєнної театральної культури», але при цьому підкреслює їхній надзвичайно високий мистецький рівень. Таке ж незаперечне визнання належало від Курбаса й райнгардівській постанові «Чудо». Як вказує дослідниця творчості Л. Курбаса професор Н. Єрмакова, український режисер виявляв пильну увагу до літургійного театру, отож і не міг не згадати «Чудо» у своїх повідомленнях про поїздку до Німеччини: «Із всіх театрів найбільше на мене вражіння залишили кілька постановок: «Міраклъ» («Чудо») – п'єса Фальмелера і Гофманстала в постановці Райнгардта. Власне це і є середньовічний міраклъ, стилізований по-сучасному»

Одним з найбільш узагальнюючих досліджень національного театрознавства 1-ї пол. ХХ ст., що демонструє осмислення значення експериментів М. Райнгардта, вважаємо «Підручну книгу з історії всесвітнього театру»<sup>11</sup> Л. Дмитрової. В окремих підрозділах цієї праці зафіксовано оцінку діяльності німецького режисера, що її дають тогочасні представники театральності

---

10. Гординський С. Декорація в новому театрі // Альманах лівого мистецтва «ЗУМО». – 1931. – № 1. – С.47.

11. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Випуск 1. /Л. Дмитрова. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Випуск 1. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. – Харків; Державне видавництво України, 1929. – 469 с.

критичної думки. Так, наприклад, крім посилання на характеристики німецького режисера вже згадуваного нами Ж. Руше, дослідниця наводить також і цікаві міркування російського журналіста й публіциста П. Керженцева, який чи не першим звертає увагу на вплив молодого мистецтва кінематографа на окремі постанови М. Райнгардта: «Макс Райнгардт виставив цілу сцену пантоміми у «Венеціанську ніч» Г. Гофманстала в суто кінематографічній вигляді. Сцена показувала гонитву за героєм п'єси. Він перебігав з кімнати в кімнату, а кін тим часом швидко крутився. Погоня вибігала з дому, і ми бачили венеціанську вулицю. Він біжить на міст, збігає з нього, кидається в інший дім. І сцена, повертаючись, показує нам і цей будинок. Так, два рухи – людей, що біжать, і декорацій, що пересуваються на круглій сцені, утворили виключний темп гонитви і дали чисто-кінематографічну ілюзію. Такі інші постанови Райнгардта (напр. «Чудо»), з людськими масами, фіялковим промінням прожекторів, загальним темпом, з усіма їхніми суто зовнішніми завданнями перебували під безпосереднім впливом кіна й, почасти, цирку»<sup>12</sup>. Вельми цікавими і водночас – гостро полемічними, з огляду на тогочасні соціально-політичні обставини, виглядають і міркування про діяльність М. Райнгардта критика, історика мистецтва угорського походження І. Маці, який на той час мешкав у Москві і був відомий такими дослідженнями як «Сучасний угорський театр» (1916), «Мистецтво сучасної Європи» (1926). Саме на уривки з останньої праці І. Маці й посилається Л. Дмитрова, цитуючи, зокрема, й таке: «Райнгардт не винний в

---

<sup>12</sup> Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Випуск 1. / Л. Дмитрова. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Випуск 1. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. – Харків; Державне видавництво України, 1929. – С.409.

тім, що йому пощастило зробити кілька сенсаційних постанов, і більш нічого. Тут винна буржуазна ідеологія, яка не могла створити нічого монументального для свого монументального театру. Глядач Райнгардтівського цирку, цирк-театру, стиль-театру міг дивитись на постанову з дивуванням, але відчутти її, розчинитися в ній він уже не міг. Глядачеві було близько лише «всевідання» Райнгардта, тобто його безмежна анархічна індивідуальність, яка могла пристосуватися до всіх стилів»<sup>13</sup>. Звернімо увагу на використання у міркуваннях І. Маци такої характеристики щодо німецького режисера, як «всевідання». На наш погляд, не зважаючи навіть на інші суперечливі, неоднозначні узагальнення, зроблені критиком щодо діяльності митця, «всевідання» – ще одне беззаперечне підтвердження Райнгардтівського звання Професора.

Окремою сторінкою української театральної культури та театрознавчої науки виступає аналіз впливу та рефлексій М. Райнгардта на формування естетико-художніх засад і реформаторську діяльність Леся Курбаса. Впевнені, що такий мистецький діалог, позначений величезним творчо-науковим потенціалом українського режисера, чималою мірою сприяв народженню оригінальних поглядів реформатора української сцени у процесі формування власної естетико-художньої моделі театру. Додамо також, що точки дотику у практиці М. Райнгардта і Л. Курбаса, виявлені та осмислені у сучасному національному театрознавстві, мають репрезентацію у монографіях, наукових розвідках Анатолія Баканурського, Ганни Веселовської, Ірини

---

13. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Випуск 1. / Л. Дмитрова. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Випуск 1. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. – Харків; Державне видавництво України, 1929. – С. 440.

Волицької, Марії Гринишиної, Наталії Єрмакової, Неллі Корнієнко та багатьох інших.

Наразі тримаємо у руках перше українське видання, укладене з вибраних текстів німецькомовної книжки М. Райнгардта «Я лише театроман». Листи, статті, інтерв'ю, бесіди, уривки з режисерських нотаток», що побачила світ 1989 року у берлінському видавництві «Гениенфелляг». Тут варто нагадати, що наукова спільнота вже давно поряд із мемуарною літературою надає великого значення вивченню листування, виступів, щоденників – усі ці документи вважаються інформаційно-важливими науковими об'єктами. Як факт культури свого часу, вони містять ту інформацію, що дає можливість зрозуміти істинні мотиви поведінки митців, осягнути і відчутти ті обставини і ті суперечливі реалії, у яких вони перебували. Відбувається пізнання епохи через особистість, особистості – через події часу. Отже, сподіваємося, це перше українськомовне видання думок М. Райнгардта стане для когось важливим доповненням до вже усталеного образу видатного Режисера – Професора. Відомо, що друга половина життя та творчості М. Райнгардта періоду еміграції сповнена глибокого драматизму людини і митця. Ми ж сподіваємося, що ця книжка, видана з ініціативи кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка спонукатиме подивитися на постать митця очима не менш відомого його сучасника і співвітчизника Томаса Манна: «Життя його було святом, декорованим, пишним, сповненим втіхи, вишуканості і блиску»<sup>14</sup>.

**Наталія Владимірова,**  
доктор мистецтвознавства

---

14. Манн Т. Художник и общество / Т. Манн. Собр. соч. в 10-ти т. – М.: Гос. Изд. художественной литературы. – 1961. – Т. 10. – С. 473-487.

Макс Райнгардт

Я лише  
театроман



\_\_\_\_\_ Про театр Отто Брама \_\_\_\_\_



[До Бертольда Гельда<sup>1</sup>]

[перед 1 вересня 1894 року]

Дорогий друже!

Сердечно дякую за приємні рядки, що принесли мені велику радість. Поштову картку від мене ти, безсумнівно, теж одержав? – Лише сьогодні *нарешті* маю свій дах над головою. Досі був змушений мешкати в готелі, – досить ефективний спосіб схуднення для гаманця. Кімнат хоч і багато, проте – особливо неподалік театру – вони надзвичайно дорогі! Нарешті знайшов безпосередньо біля театру відповідну кімнату, *відносно* дешеvu й непогану. Гарно й комфортабельно вмебльована, з двома вікнами, в дуже порядних людей, плачу їм 40 марок на місяць. З обслугою, звичайно, але без сніданку, світла й опалення. Сьогодні прибули й мої валізи, а спустошення гаманця набирає дедалі стрімкіших обертів попри те, що мені тут нещодавно виплатили п'ятдесят марок авансу. Берлін – справді чудесне місто, перевершує Ві-

---

1. Бертольд Гельд (1868–1931) – австрійський актор театру. Виступав у Зальцбурзі, де відбувся дебют Макса Райнгардта. Пізніше переїхав до Берліна, зблизився з Райнгардтом і співпрацював з ним, виступаючи на сцені та виконуючи функції режисера й технічного керівника багатьох проєктів. Упродовж двадцяти років був керівником театральної школи, заснованої 1905 р. при Німецькому театрі в Берліні (Прим. М. Лейко).

день у разів десять, а то й більше. Справжня світова метрополія, неймовірно багато транспорту, невтримне прагнення до грандіозності, але водночас усе практично й добротнo. Поглинає, на жаль, багато-багато грошей. Творчого питання я вже торкнувся у картці<sup>2</sup>! Його поки що не розв'язати. Відкриття було надзвичайно урочисте. Д-р Брам<sup>3</sup> виголосив дуже цікаву промову, яку опублікували всі газети і яку ти, можливо, читав. Нові рейки, не відкидаючи нічого, що було добрим у старому. Колектив – велетенський, багато поважних акторів, таких як Кайнц<sup>4</sup>, Краусснек<sup>5</sup>,

---

2. Райнгардт працював актором Німецького театру в Берліні під дирекцією Отто Брама від вересня 1894 до січня 1903 р. Театр цей був на той час оселею товариства «Вільна сцена» і знаний як головна натуралістична сцена в Німеччині, створена за зразком паризького Вільного театру А. Антуана (Прим. М. Лейко).

3. Отто Брам (пс. Отто Абрагамсона, 1856–1912) – німецький літературний критик, прихильник і пропагандист натуралізму в театрі, співзасновник літературного товариства «Вільна сцена» у Берліні й директор натуралістичної сцени в Німецькому театрі (1894–1904), підпорядкованої їй; директор Театру Лессінга (1905–1912). Ставив, зокрема, п'єси Генріка Ібсена й Гергарта Гауптмана (Прим. М. Лейко).

4. Йозеф Кайнц (1858–1910) – актор угорського походження, працював на німецьких сценах. Перші успіхи здобув у трупі принца Георга фон Майнінгена в 1877–1880 рр., опісля виступав у Мюнхені й Берліні (в Отто Брама), а від 1889 – у віденському Бургтеатрі. Уславився також як виконавець ролей у трагедіях Шекспіра (зокрема, Гамлет) і Фрідріха Шіллера (Дон-Карлос). Його вважали одним з найвидатніших акторів тієї епохи (Прим. М. Лейко).

5. Артур Енрл Густав Краусснек (спр. Артур Карл Август Мюллер (1856–1941) – німецький актор театру та кіно. Від 1884 р. виступав у Німецькому театрі в Берліні під керівництвом Адольфа Ларронжа, а опісля Отто Брама; від 1897 до 1932 – актор Королівського театру (від 1919 – Державного театру) у Берліні. З успіхом грав у п'єсах німецьких авторів – Лессінга, Гете, Шіллера (Прим. М. Лейко).

Рітнер<sup>6</sup>, Зорма<sup>7</sup>, Паулі<sup>8</sup>, Мюллер<sup>9</sup>, Ніссен<sup>10</sup>, Пітчау<sup>11</sup> і т. д., і т. д., а ще низка нових, надзвичайно здібних людей, результат трьохрічних ретельних пошуків за лаштунками по всьому світі. Навіть десятої частини не знаю, як звати. Але насамперед треба згадати режисуру пана

---

6. Рудольф Рітнер (1869–1943) – німецький актор театру і кіно. Дебютував 1888 р. в ГанOVERI, від 1894 р. упродовж десятиліття виступав у трупі Німецького театру в Берліні. Залишив сцену 1907 р. Здобув славу, граючи в натуралістичних п'єсах (Прим. М. Лейко).

7. Агнес Зорма, (спр. Агнес Марта Кароліна Заремба, в заміжжі графиня фон Мінотта (1868–1927)) – німецька акторка театру. Виступала в Німецькому театрі в Берліні у 1883–1898 рр. (спершу під керівництвом Ларронжа, а від 1894 – під керівництвом Брама); після закордонних гастролей повернулась до Берліна і в 1904–1908 рр. грала в трупі Німецького театру під керівництвом Макса Райнгарта. Одна з її найуспішніших ролей – Мінна фон Барнгельм у однойменній драмі Лессінга (Прим. М. Лейко).

8. Пауль Паулі (1839–1914) – німецький театральний актор (Прим. М. Лейко).

9. Герман Мюллер (1860–1899) – німецький актор, виступав у комедійних характерних ролях; його вважали одним з найкращих берлінських виконавців цього типу персонажів. На початках виступав у Любеку та Галле, пізніше виїхав у Берлін; від 1880 р. був зв'язаний з віденським Буртеатром (Прим. М. Лейко).

10. Германи Ніссен (1853–1914) – німецький актор театру. Працював у Німецькому театрі у Берліні під керівництвом Ларронжа від 1887 р., а після увійшов до трупи Брама в тому самому театрі. Від 1901 р. – актор віденського Буртеатру. Виконував функції керівника Товариства діячів німецького театру від 1895 р. Виступав у німецькому класичному репертуарі і в п'єсах сучасної драматургії (Прим. М. Лейко).

11. Ернст Пітчау (1859–1916) – німецький актор театру. Від 1887 р. виступав у Німецькому театрі в Берліні, а в 1905–1916 – у віденському Буртеатрі. Знанний як виконавець ролей німецького класичного репертуару (Прим. М. Лейко).

Гахмана<sup>12</sup> (вже не актор!). Це просто неймовірно – виразність, енергійність і строгість. Від початку й до кінця виправлення й покращення – при цьому чудість і виrozumілість. Я, звісно, вже був на кількох репетиціях і мав нагоду на власні очі побачити розкішну гру: Ніссен – Президент, Кайнц – Вурм (хоч і подавав лишень репліки), Мюллер – Кальб, а в ролі Фердинанда вражав нечуваною, як для класичних п'єс, природністю Ріттнер.<sup>13</sup> *За ти чи проти* такого, на перший погляд, дивного трактування Шіллерових героїв, все одно не зможеш не подивляти послідовності, блискуче засвідченої можливості такого виконання і сміливості реалізації. Правда, Ріттнер нині очевидний пестунчик Афін-над-Шпрее і з нашим директором, який теж (тобто здебільшого) режисує, на ти. В «Талісмані» я чув Кайнца<sup>14</sup> в ролі короля. Це, мабуть, найбільша насолода, яку я будь-коли мав у театрі. Окрім виконання, окрім його непримітної, втім, винятково приємної зовнішності, різноманітних доречних наголосів, сильного темпераменту, безмежною чарівністю заворожує тембр його голосу, то він чуйний, то відважний, норовливий,

---

12. Корд Гахман (1848–1905) – німецький театральний актор і режисер. Був самоуком і виступав спочатку на сценах Гамбурга, Галле, Бремергафена, працював режисером у трупі Отто Брама, опісля перейшов до Німецького театру у Гамбурзі (Прим. М. Лейко).

13. Ідеться про виставу «Підступність і кохання», поставлену 1 вересня 1894 р. з нагоди початку діяльності Отто Брама на посаді директора Німецького театру в Берліні (Прим. Г. Феттінга).

14. Прем'єра «Талісмана» Людвіга Фульди відбулася в Німецькому театрі в Берліні 11 вересня 1894 року (Прим. Г. Феттінга).

по-молодечому енергійний. Але найбільша насолода для вуха – це *темпи*, виразність і чистота його мовлення. *Оце* справжня риторика. В казковому темпі, невимушено й грайливо спурхують слова з його вуст. І попри те вони завжди виразні й чіткі, переливаються легесенько рядочком в його вустах, як ті перли, нанизані на шнурочок. Водночас виблискують його очі й вібрує кожний нерв і кожний звук. У щонайдрібнішому голосовому нюансі вчувається майстерність. Я був у захваті, тим паче, що мав про нього помилкове уявлення. Я уявляв собі хоч і геніальну, проте напівзнищену в гульбищах, втомлену життям і театром людину, голос якої, хворий а ля Роберт, справляє враження реалістичності гри. Натомість він працює з запалом і з перейнятістю – у сценах з народом, які, звичайно, дуже часто треба було повторювати, він завжди мовив на повний голос, він постійно звучав дужче за народ, втім, аніскілечки його не приглушував. Навпаки, він його заохочував, щоб звучав голосніше. Його голос, як я вже казав, чистий, лункий, по-молодечому сильний, але не *важкий*. Та й інші в «Талісмані» теж дуже добрі. Омара грає надзвичайно гарна молода людина з просто-таки прекрасною головою, щось на кшталт Раймерової<sup>15</sup>, пан Кірш<sup>16</sup> з Дрезденського Гофтеатру – там він був наступником

15. Раймер – з'ясувати факти біографії не вдалося (Прим. М. Лейко).

16. Отто Кірш (1862–1932) – німецький театральний актор. Виступав, зокрема, в Магдебурзі, Галле, Граці, 1891–1893 – у Віденському театрі, а в сезоні 1894–1895 – в трупі Отто Брама в Берліні, звідки перейшов до Майнінгена. Відомий як актор героїчного плану та як герой-коханець (Прим. М. Лейко).

Матковського<sup>17</sup>. Втілення пристрасності, але звучить дещо декламаційно, що зумовлювало, звичайно, численні зауваження й виправлення з боку режисерів. Усе – і керівництво, і робота акторського складу пронизане надзвичайно піднесеним, суто творчим духом з винятково модерним, реалістичним забарвленням. Тут я зможу багато чого навчитися. Перспектива ж власної творчої діяльності не надто рожева. Де заангажовано стільки людей, які вже так давно в театрі, для мене, як для початківця, не багато можливостей. До того ж директор, який тут і сам ще новачок, з острахом очікує результатів першого року роботи і в такій великій трупі, звичайно, не завжди зможе відляти увагу кожному зокрема, що він недвозначно наголосив у своїй вітальній промові: «Тому вам, панове й пані, доведеться набратися *того*, чим Господь Бог акторів взагалі не наділив або наділив лише незначною мірою – а саме *терпіння*». <sup>18</sup> –

---

17. Адальберт Матковський (спр. Адальберт Мацковський (1857–1909)) – німецький актор театру, один з найвидатніших артистів німецької сцени. Дебютував 1877 р. в Дрездені (Hoftheater), де виступав до 1886 р., від 1889 р. упродовж двадцяти літ був зв'язаний з Королівським театром у Берліні. Виконавець головних ролей з шіллерівського репертуару і в п'єсах Шекспіра (поміж інших – Коріолан) (Прим. М. Лейко).

18. Уривок з промови Отто Брама, виголошеної 18 серпня 1894 року, яку цитує Райнгардт, докладно звучить так: «Але на всіх цих шляхах прошу у вас підтримки, шановні пані та панове, і сподіваюся на вашу довіру, на вашу самовідданість, бо коли створюється щось гарне ціле, то кожний окремо має бути готовий жертвувати, він має жити з радісною вірою в те, що коли не сьогодні, то завтра, але таки проб'є його година, і прагнути запастись і захиститись тим, чим боги не завжди наділяють митців: терпінням» (Прим. Г. Феттінга).

Смертний вирок! Я аж ніяк не в райдужному настрої. Навпаки, майже знеохочений і зневірений. Не відчуваю під ногами жодного ґрунту, що тільки в ньому вкорінена моя сила і що тільки він постійно сповнює мене новими надіями, впевненістю, життєвою радістю і витримкою. Камердинера в першій виставі, ймовірно, гратиме Маркс<sup>19</sup> із Райхенберга, якого вважають дуже старанним і здібним, хоча він уже не надто молодий. У такому настрої застали мене твої дорогі рядки, й були вони наче бальзам на мою зранену душу. Ти згадуєш про мій хист, у який я вже майже не вірю. Чи можеш собі хоча б трошки в'явити, як у мене на серці? Хай би вже настав жовтень, листопад, і було б трохи зрозуміліше. Твої теплі запевнення в дружбі мені приємні і, як завжди, наповнюють мене радістю. Не сумнівайся, що я їх надзвичайно ціную і від усього серця запевняю тебе в тому ж<sup>20</sup>.

---

19. Макс Маркс (1874–1939) – австрійський актор, виконавець характерних комедійних ролей. Виступав, зокрема, в Оломоуці, Зальцбурзі, Глундені, Берліні (Німецький театр), Ганновері і Вроцлаві (Прим. М. Лейко).

20. Оригінал листа зберігся не повністю (Прим. Г. Феттінга).

[До Бертольда Гельда]

[перед 1 листопада 1894 року]

Дорогий друже!

Немає, на мою думку, нічого непристойнішого, ніж вибачення: – цього протертого, зношеного й подертого пальта, яким марно намагаються прикрити свою голизну. Мені вже часто доводилося чути вибачення, які звучали як найжахливіша образа. Ліпше зізнаюся і цього разу, що в період бурі і натиску, який уже маю поза собою, не міг зібратися з тим, щоб на твою не завжди стала адресу понаписувати докладні листи. Годі з тим. Як у тебе справи? Твої листи променіють відрадиним гумором, і, якщо він здоровий і справжній, то може струменіти лише з радісної і задоволеної душі. Коли це так, то ти вже на прямому шляху до тієї очевидної й прекрасної життєвої філософії, завдяки якій людина стає над обставинами, так би мовити, з висоти пташиного польоту споглядає крізь рожеві окуляри гумору життя-буття цього світу. Якщо ж вона на якийсь час і схоче пірнути у *всезагальне*, то вишукує собі щось краще, щось, що не мусить бути *спільним для всіх* – див. Зальцбург! – Понад обставинами! – З цією філософією знайомий я, на жаль, лише теоретично.

На практиці я сам у ній по вуха. Часто вона навіть накриває мене з головою. – Як у мене справи, сказати, власне, не можу. Наступної ж миті це вже не відповідатиме дійсності. «Радістю сповнений – в зажурі смертельній»<sup>21</sup>. Це в постійному чергуванні досить-таки стабільно демонструє коливання мого настрою. Досить багато факторів спричиняються до цього. У творчому сенсі, в кардинальному питанні тобто, я, втім, уже вийшов за межі узуальних дитячих хвороб свого ангажементу. Питання ролей дуже добре можна порівняти з зубами. Той чи той маленький зубчик завдавав мені болю, ще й не вилізши. Ситуація, втім, все ж таки виразніша. Мені дають ролі, я граю, подобаюсь – ці три твердження, однак, треба розглядати хіба що відносно. Вони хоч і перевершують значною мірою мої в будь-якому разі скромні очікування, але ще не подарували того цілковитого творчого задоволення, якого я потребую, як квітка сонця. Тож у своїх двох досі найбільших ролях – «Четверта заповідь» – Йоганн Дункер (телярчук у Шалантера, дуже мила роль)<sup>22</sup> і «Ткачі» – пастор Кіттельгауз<sup>23</sup> (теж вагома, хоч і дещо безбарвна роль) я мав непоганий успіх! Насамперед про це свідчить визнання берлінської преси, яка майже в усіх виданнях особливо схвально від-

---

21. Фраза з пісеньки Кларуні з III дії «Егмонта» Йоганна Вольфганга Гете (Прим. М. Лейко).

22. «Четверта заповідь» – п'єса Людвіга Анценрубера, поставлена в Німецькому театрі в Берліні 14 вересня 1894 року (Прим. Г. Феттінга).

23. «Ткачі» – п'єса Гергарта Гауптмана, поставлена в Німецькому театрі в Берліні 25 вересня 1894 року (Прим. Г. Феттінга).

гукується про першу роль, та й др[угу] згадує не на останньому місці, і навіть у деяких газетах про мене ще більше пишуть. У «Ткачах» є 56 ролей зі словами. Проте в деяких виданнях про мене сказано «як про представника численних дрібніших епізодів», що я виконав «своє складне завдання характерно й темпераментно». – Крім того, дир[ектор] д-р Брам і головний режисер Гахман надзвичайно схвальними словами виявляє своє визнання, що трапляється не дуже часто. Не побоюся стверджувати, що в цих авторитетних осіб я завоював і цілковиту симпатію, і повагу до моїх акторських здібностей, що вони засвідчили, довіривши мені не легші і не менш вагомні завдання. – Дехто з-поміж наших славетних колег останнім часом виявляє до мене наполегливу увагу, що дуже вигідно й корисно. З-поміж критиків та інших знаменитостей, як розповів мені д-р Брам, дуже позитивно відгукнулися про мене д-р Пауль Шлентер<sup>24</sup> (перший критик тут) і проф. д-р Шмідт, і нарешті – а це для мене найважливіше – я здобув безмежне визнання Гергарта Гауптмана<sup>25</sup>, який

---

24. Пауль Шлентер (1834–1916) – у 1886–1898 рр. театральний рецензент і редактор берлінської газети «Vossische Zeitung», у 1898–1910 директор віденського Бургтеатру. Прихильник натуралізму. Сприяв популярності драматургії Гергарта Гауптмана і Генріка Ібсена (Прим. М. Лейко).

25. Гергарт Гауптман (1862–1946) – німецький драматург, поет, прозаїк, лауреат Нобелівської премії (1912). Започаткував своєю творчістю німецький натуралізм. («Перед сходом сонця», 1889; «Ткачі», 1892), завдяки чому став головним автором «Вільної сцени» в Німецькому театрі Отто Брама. У пізнішій його творчості з'явилися елементи символіки («Вознесіння Ганнеле», 1894; «Затоплений дзвін», 1896) та антична тематика («Атриди», 1942–1948) (Прим. М. Лейко).

після генеральної репетиції і вистави «Ткачів» похвалив мене простим, відвертим словом. Якщо додати, що вже три тижні я щодня, в неділю навіть двічі, граю у виставах, беру участь у репетиціях і вчу ролі, то ти приблизно можеш уявити, чого я дотепер досягнув. Не буду заперечувати, що всі ці обставини приносять велику втіху, наповнюючи мене радісною надією і впевненістю, але, з іншого боку, і деяке розчарування, деяке, бо, може, надто великі, нездійсненні очікування, і я все ще чекаю й чекаю на «диво», всім серцем жадаючи Ібсенової<sup>26</sup> «Нори».<sup>27</sup> З-поміж багатьох молодших колег, серед яких, звичайно, як і раніше, точиться щонайзапекліша боротьба за акторське існування, я, безсумнівно, найбільше зайнятий і в найкращих ролях, через що, звичайно, з-під личини приязності й симпатії визирає найнедоброзичливіша і найпідступніша заздрість. Дуже неприємне відчуття. Проте це мене найменше бентежить. У цьому сенсі, як ти знаєш, я сповідаю теорію просування вперед з допомогою ліктів – але на прак-

---

26. Генрік Ібсен (1828–1906) – норвезький драматург, співробітник театрів у Бергені та Христіанії (Осло). Прагнув до створення норвезького національного театру; не здобувши визнання на батьківщині, жив за кордоном – у Німеччині та в Італії (1864–1891), де прославився п'єсами, які викривали міщанську мораль, систему виховання в сім'ї («Основи суспільності», 1877; «Ляльковий дім», 1879; «Примари», 1881; «Ворог народу», 1882). У Німеччині його творчість популяризувала «Вільна сцена» у Німецькому театрі, яким керував Отто Брам (Прим. М. Лейко).

27. Титульна дійова особа в однойменній п'єсі Генріка Ібсена, що входила до репертуару Німецького театру в Берліні і була другою п'єсою, поставленою за директорства Отто Брами 3 вересня 1894 року. У новій постанові 12 вересня 1901 року Райнгардт грав роль Гюнтнера (Прим. Г. Феттінга).

тиці. З наших тутешніх знайомих Серафін<sup>28</sup> подався геть, думаю, до Ельбінга.<sup>29</sup> Кляйн<sup>30</sup> поміняв богиню театрального мистецтва наразі на цілком прозаїчну підстаркувату вдовицю й реалізує тут свої здібності набагато краще і достойніше. Бург<sup>31</sup> майже не грає у виставах, як і чимало інших колег у Німецькому театрі. В Кірша теж, як виглядає, перспективи не надто райдужні. У Берліні нелегко втримуватись на твердому ґрунті, і звільнення сиплються, як стиглі груші. В нас теж відкланялось троє панів. Бург з Кіршем також почуваються дуже незатишно, знаходять, утім, втіху в обіймах кохання, ті, однак, як виглядає, досить слабкі, десь такі, як мені довелося спостерігати в твоєму випадку. – Мушу, на жаль, ще раз вколоти твоє зранене серце. Бачив якось обох джигунчиків нічної пори з Меріною Л.<sup>32</sup> попідручки –? – Вона теж стала жертвою преси (а відтак, можливо, і не лише вона). Так, ця кровожерна преса, вона вихором проноситься понад багатьма помостами, які

---

28. Гайнріх Серафін, актор – біограму відшукати не вдалося (Прим. М. Лейко).

29. Німецька назва теперішнього міста Ельблонг у Вармінсько-Мазурському воєводстві Республіки Польща (Прим. В. Кам'яця).

30. Александер Кляйн (1852–1901) – німецький оперетковий актор, тенор. Виступав у Берліні, у Фрідріх-Вільгельм-міському театрі, а також у Вальгала-театрі та в Театрі під липами (Прим. М. Лейко).

31. Євген Бург (1871–?) – німецький актор, грав характерні ролі і відтворював постаті бонвіванів (*bonvivant*). Виступав у театрах Вінер-Нойштадту, Райхенберга, Відня, у Німецькому театрі у Берліні, звідки перейшов до Раймунд театру (Відень) 1897 р. (Прим. М. Лейко).

32. Меріна Л[юкенсі], артистка – біограми не пощастило відшукати (Прим. М. Лейко).

тут означають цілий світ, і світло рампи вже освітило злет і падіння не одного лицедія. Загалом тут панує щонайжвавіше театральне життя, яке перетворює Берлін на безсумнівний епіцентр усіх нових драм[атичних] рухів. «Ткачі» й досі користуються нечуваною популярністю, жодного вільного місця на кожній виставі. Сенсаційний успіх, бурхливий і демонстративний, такого я не бачив ще в жодному театрі. І це багато про що свідчить, якщо врахувати холодну зухвалість і цинічність характеру берлінців. Але й твір потужний. Гауптман, поза всяким сумнівом, самобутній творчий геній. Вистава – грандіозна. Гахман, феноменальний режисер, поставив надзвичайно складний твір з дивовижною технікою, сильно й енергійно. Окремі компоненти, такі як ансамбль, просто чудесні, а Рітнер мав свій перший заслужений успіх. Невимушена природність, чарівна пристрасність, вилиті в лункому голосі, який пронизує все твоє ество, – основні його достоїнства. Весь Берлін на вухах. Кожний, хто має перо в руках, пише про «Ткачів», навіть *політичні* статті. Немає сумніву в тому, що цей твір про події 48-го року цілком і повністю накладається на нинішні часи, змальовуючи їх у досить-таки яскравому світлі, а тому сприйняття вистави, особливо прем'єри, мало певний політично тенденційний присмак. Гауптман, однак, рішуче відкидає такі приписувані йому задуми. Атмосфера повниться щонайрізноманітнішими чутками, жодного вільного місця в залі, а Брам, низькорослий чоловічок з високим чолом мислителя і з великими саркастичними вустами, вдоволено всміхається.

На початку особливих сподівань не було. Тепер же перспективи надзвичайно сприятливі. Райхер дебютував у ролі Шейлока у «Венеційському купці».<sup>33</sup> Райхер<sup>34</sup> – дивовижний актор, я був у захваті від його *Августа* в «Жайворонку»<sup>35</sup> – така надзвичайна природність. І преса завжди співала йому справжні дифірамби. Для Шейлока йому, як на мене, бракувало великого, потужного класичного розмаху. Тут і Маркс зіграв уперше велику гарну роль – Ланчелота Гоббо, схвальні відгуки про нього надрукували майже всі газети. Відносно непоганий успіх, який позитивно позначиться на його долі в майбутньому. Ми тим часом переселилися, винаймаємо тепер дві розкішні, гарно вмебльовані і окремі, розташовані поряд кімнати в досить гарному будинку на Фрідріхштрасе в дуже шляхетної і вишуканої сім'ї. За невеликі гроші маємо повний пансіон, пречудово, мешкаємо в дуже гарних і комфортабельних умовах (електр[ичне] світло, телеграф), розкішна ванна кімната і т. д., дуже добре харчуємось і маємо досить люб'язне й симпатичне товариство, з яким провели вже не одну приємну й цікаву годину. Тож усе дуже гар-

---

33. «Венеційський купець» – комедія Вільяма Шекспіра, поставлена в Німецькому театрі в Берліні 4 жовтня 1894 року. Райнгардт грав роль Тубала (Прим. Г. Феттінга).

34. Емануель Райхер (1849–1924) – актор, виступав на німецьких сценах; від 1889 р. пов'язаний з натуралістичним рухом. Від 1894 р. у трупі Отто Брама в Німецькому театрі, де здобув визнання як один з творців натуралістичного стилю акторської гри (Прим. М. Лейко).

35. «Жайворонок» – п'єса Ернста фон Вільденбруха, поставлена в Німецькому театрі в Берліні 20 вересня 1894 року (Прим. Г. Феттінга).

но. Сьогодні мене призначили на роль Першого актора в «Гамлеті»<sup>36</sup> (Кайнц), що, втім, ще геть не означає, що я її виконуватиму і геть, геть, геть не означає, що її не провалю. Поможи Боже. Все ж таки свідчення довіри і новий потужний камінь спотикання та причина прикростей для всіх моїх дорогих колег. Роль ще закріплена за *Зігвартом Фрідманом*<sup>37</sup>. Тож наступного тижня маю щодня роботу. Мене попросили для однієї [іденської] понеділкової газети писати театральні листи з Берліна. Знайду час, то писатиму й надсилатиму тобі чернетки, якщо тобі цікаво. Назбиралась уже велетенська купа невідписаних листів. Чекаю на твою якомога швидшу відповідь, не бери прикладу з того, як я гаюся з відписуванням, а з того, як докладно все описую.

Сердечні вітання  
твій Макс

---

36. «Гамлет» – трагедія Вільяма Шекспіра, поставлена в Німецькому театрі в Берліні 1 листопада 1894 року (Прим. Г. Феттінга).

37. *Зігварт Фрідман* (1842–1916) – актор німецьких і австрійських театрів. Виступав на багатьох сценах в ролях бонвіванів і характерних персонажів. Від 1883 р. співпрацював з Німецьким театром у Берліні; у зв'язку з хворобою завчасу зійшов зі сцени. Виступав у ролі Клавіго в драмі Гете «Клавіго», Франца Моора у «Розбійниках» Шіллера і Гамлета в однойменній трагедії Шекспіра (Прим. М. Лейко).

[До Бертольда Гельда]

[жовтень 1895 року]

Дорогий друже!

Тож уже нарешті маєш мою світлину. Думаю, що вона нікудишня. А може, я перебуваю під впливом того незбагненого кокетства, яке так часто спостерігав у інших. Це, власне, дуже характерно. Якщо якійсь людині скажеш, що ти її знаєш, тобто знаєш її в усіх вадах і перевагах, то вона майже завжди не погоджуватиметься; ще навіть не встигнеш у приблизних рисах її змалювати, як вона майже з образою в голосі все заперечуватиме. Її ображає вже сам факт, що хтось вважає, ніби її знає. – Цікаво, правда? Те саме і з фотографією.

Кожну нову світлину першої миті майже завжди сприймаєш мовби якусь наругу. Лише коли інші скажуть, що вона їм подобається, звикаєшся з нею. Я не знаю жодної людини, яка б, побачивши свою фотографію, була в захваті. Зате часто інтуїтивно відчував страшну образу в багатьох людей у такі моменти. Згодом вони вигадують найрізноманітніші речі і зрештою знаходять приємність у світлині. Я сам ще дуже рідко фотографувався. Та й загалом, що від фотографії особливо очікувати? Вона завжди вихоплює якісь *надзвичайні* моменти. Те, чого в житті взагалі не маєш. Порожні, за-

стиглі або судомно напружені і несправжні риси обличчя. Тобто надзвичайно звичайні моменти. Привабливість більшості облич саме в постійній мінливості їхніх виразів, отож і в цьому сенсі все зображальне мистецтво безпомічне. Але досить про це. Візьми мою світлину й причепи її до стіни чи заклади поміж сторінок у книжці як іще один екземпляр у своїй колекції лицедіїв. Це моє єдине фото, а ти єдиний з моїх знайомих і друзів, хто його має. Навіть Маркс ще не має. – Ти знову стогнеш у своєму листі. Я, втім, ставлюся дуже скептично до цих твоїх нарікань, оскільки знаю, що ти часто нарікаєш і стогнеш без будь-яких на те причин. Через оту песимістичну зневіру тобі все здається чорнішим, аніж насправді. Ти надто багато думаєш, що для митця небезпечно. Це стосується не лише твого особистого життя, але й професії. Саме у твоєму фахові є лише одна річ, чи радше *дві*: по-перше: почуття, по-друге: засіб. Все решта зайве. А розмірковування й зосереджування на дрібницях – просто-таки шкідливі. Хто по-справжньому відчуває, той ніколи не наробить дурниць. А ти надто багато розмірковуєш, через що твої успіхи й досягнення торочаться на тонкі нитки, тонкощів публіка не розуміє, і суво-ра самотність, переможна сила, занедужавши бляклістю думки, розлітається на друзки й ще-зає. – Не пам'ятаю, чи розповідав тобі, що сказав Ларронж<sup>38</sup> одній пані торік перед виставою «Пас-

---

38. Адольф Ларронж (1838–1908) – німецький драматург і директор театрів. Був засновником (1883) Німецького театру у Берліні, керував ним до 1894 р., коли передав його Отто Брамму; опісля посаду директора театру (від 1904 р.) обійняв Райнгардт, ставши власником цієї сцени (Прим. М. Лейко).

тор Брозе».<sup>39</sup> Та акторка втруtilась і почала: Пане Ларронж, я думаю... – Не думайте, – обірвав він її грубо, – думання занапастило вже не один визначний талант. – Цей старий, буркотливий театральний вовк прорік жорстоку істину. Акторові не можна багато думати, особливо *тому*, який має зображувати почуття. У відтворенні характерів таке ще можливо. В репродуктивному мистецтві самостійність – це завжди щось небезпечне. Звичайно, вона здатна створювати і щось величне, але тоді це має бути конгеніальна велич, яка у викарбуваних формах автора хоче створити ще щось нове. Загалом же це «створювання» завжди щось геть неістотне. Добре – *старе*. Хоча сьогодні й поганому плещуть захоплено в долоні, якщо воно нове, та лише за певних обставин. А якщо цілком радикально, то творче мислення – це розкіш для багатих у репродуктивному мистецтві. А наше мистецтво, *на жаль*, лише репродуктивне. – Але на практиці. Грай характерні ролі! Берись помаленьку. Думаю, пора вже. Сьогодні всілякі мудрування вже не на часі. – Твоє минуле може тобі тільки стати в пригоді. Спробуй звести собі якийсь місточок, щоб почати. Ти ж прагнеш цього всім своїм еством. У тобі закладена та умоглядна, спиритуалістична сила, що прагне виходу і, потенційно, вже виплекала Баруха Спінозу, сила, яка взагалі властива нашому народові. Облиш оте скакання верхи на лиснючих, шляхетних парадних конях, в сідлах яких тріумфують і пустоголові, товстозаді

---

39. «Пастор Брозе» – п'еса Адольфа Ларронжа, поставлена в Німецькому театрі в Берліні 30 березня 1895 р. (Прим. Г. Феттінга).

черевані й мордаті дурні, годі грати отих вичепурених, джэнджикуватих блазнів, годі баламутити сні й викликати полюції у старих тіток і в неповнолітніх дівчаток, викинь до дідька все оте дрантя: ватони, шовкові трико, остроги, пір'я, грим у два з половиною і молодецького Рольфа, позбудься патетики і зображуй – людей! Це чесна порада, і, на мою думку, до неї варто прислухатись. Напиши, що ти про це думаєш. – У мене справи йдуть непогано – та Боже мій, хто буває всім задоволений, окрім хіба що Маркса у Бреслау,<sup>40</sup> та й йому, як на мене, не дозволяє в цьому зізнатися якась така дівочька сором'язливість. Він мало грає і навряд чи може бути задоволеним. Надто важко поїхати з великого міста й нічого не грати в провінції. Але в нього дуже вдатний характер. Там, де інші, можливо, вже думають про самогубство, йому тільки й того, що «кепсько». Це найбільше, в чому він зізнається собі й іншим. Маркс – пестунчик долі, який, досі співаючи куплети й граючи в доміно, рухався вгору гладенькою поверхнею фортуни. А тепер, трошки спіткнувшись, зупинившись там, де лиха доля має намір позбавити його невинності, він нітється, прикриває своє зранене сороміцьке місце й мовчить. Але це мине. Час звільнень позаду, а з його лагідним характером, з його блискотливим полішинелевим<sup>41</sup> гумором у наші настільки роз'їдені песимізмом дні і зрештою з

---

40. Німецька назва міста Вроцлав – столиці Нижньосілезького воєводства Республіки Польща (Прим. В. Кам'яця).

41. Полішинель – комічний персонаж з французького театру ляльок; зразком для Полішинеля слугував ПульчіNELLA з італійської комедії дель'арте (Прим. М. Лейко).

його вродженим таланом заведе він собі також і там друзів і обвикнеться.

Тож у мене все складається непогано, і я почувуюся краще й веселіше, аніж будь-коли досі. Кілька днів тому зіграв Брата Лоренцо в «Ромео і Джульєтті»,<sup>42</sup> зробивши відтак великий крок уперед. До мене цю роль грав Ферстер<sup>43</sup>, а тоді Райхер, попри те я мав непоганий успіх. Заповнена вщерть зала особливо після третього акту з великою промовою нагородила мене рясними аплодисментами, а директор, режисер і колеги висловили своє визнання. Преси не було, оскільки це була реприза. Для мене ж досить багато означає вже лиш той факт, що я зіграв тут цю роль, а вона не з легких. Працював я старанно, як ніколи, і дуже хвилювався. Окрім монологів усі великі сцени я грав з Кайнцом і Зормою, а таке набагато легше вимовити, аніж зробити. Тепер же, дякувати Богові, все позаду. В наступних виставах не маю нічого особливого. В цих модерних новаторствах, на жаль, надто мало персонажів, і що з того в такому колосальному колективі, який об'єднує найблискучіші імена Берліна, може мати наймо-

---

42. «Ромео і Джульєтта» – трагедія Вільяма Шекспіра, поставлена в Німецькому театрі в Берліні в новій інсценізації 11 вересня 1895 року. Відтоді Райнгардт грав у ній роль Брата Лоренцо (Прим. Г. Феттінга).

43. Август Ферстер (1828–1889) – австрійський театральний актор і режисер. Виступав у Віденському Бургтеатрі; в 1876–1882 рр. був директором Міського театру в Ляйпцізі; заснував разом з Адольфом Ларронжем Німецький театр в Берліні (1883). У ролі Брата Лоренцо у п'єсі Шекспіра «Ромео і Джульєтта» виступав 1884 р. Починаючи від 1897 р. – директор віденського Бургтеатру (Прим. М. Лейко).

лодший! – В театрі все блискуче. Одна вистава успішніша за іншу. Мусиш якось подивитись у нас «Матір»!<sup>44</sup> Це найграндіозніше, що я коли-небудь бачив. По-перше, сама п'єса; вона має сенсаційний успіх, і щодня жодного вільного місця в залі – майбутнє драматургії! Поезія на ґрунті натуралізму – це вже крок уперед, це подальше славетне майбуття. А Георг Гіршфельд<sup>45</sup> – це людина майбутнього! Тільки уяви, лишень двадцять три роки! Його порівнюють з Гете. Хай там що, а таки могутній талант, тиха, делікатна, занурена в себе людина. Я знайомий з ним особисто. Ти його теж бачив, він колись був з Брамом у Зальцбурзі<sup>46</sup>. Це він його відкрив. Я багато що про нього читав. Тиха, ґрунтовна, безперервна робота – це його кредо. На жаль, це – а лише це дає великі плоди – в нашій галасливій, демонстративній професії неможливе.

А виконання! З наших молодіжних вистав ти зможеш мати лише слабеньке уявлення про це. Райхер, Рітнер, матінка

---

44. «Мати» – п'єса Георга Гіршфельда, вперше поставлена на «Вільній сцені» в Німецькому театрі в Берліні 12 травня 1895 року. Публічна прем'єра в Німецькому театрі відбулася 17 вересня 1895 року (Прим. Г. Феттінга).

45. Георг Гіршфельд (1873–1942) – німецький прозаїк і драматург, зокрема, автор повісті «Диявол Кляйст» (1895) і «Зелена стрічка» (1906) (Прим. М. Лейко).

46. Перед відкриттям першого офіційного сезону Німецького театру у Берліні у вересні 1894 р. Брам упродовж року знайомився з численними німецькомовними сценами, комплектуючи трупу і шукаючи молоді таланти. Райнгардта заангажували ще рік тому, коли він у Відні зголосився на прослуховування в кімнаті Брами в готелі «Захер» (Прим. М. Лейко).

Леман<sup>47</sup>, Зауер<sup>48</sup>, Шмітгляйн<sup>49</sup> і т. д. Блискучий ансамбль. Тоді настала черга «Майстра з Пальміри»<sup>50</sup> Адольфа Вільбрандта<sup>51</sup>. Кайнц, Зорма: блискучий акторський успіх, і ось тепер іде робота над «Робінзоновим островом»<sup>52</sup> (Фульда)<sup>53</sup>, на який

47. Ельзе Леман (1866–1940) – німецька акторка. Дебютувала 1885 р., опісля (від 1891) співпрацювала з Німецьким театром, спершу під керівництвом Ларронжа, потім Брама, а пізніше, від 1912 р. грала також у трупі Макса Райнгардта. Її вважали видатною акторкою в стилі натуралізму; виступала в головних жіночих ролях більшості вистав цього напрямку (Прим. М. Лейко).

48. Оскар Зауер (1856–1918) – актор німецького театру. Виступав на провінційних сценах; від 1890 р. – в Берліні, спершу в Театрі Лессінга, а пізніше в трупі Німецького театру. Здобув велике визнання публіки завдяки роботам у виставах натуралістичного характеру (Прим. М. Лейко).

49. Фердінанде Шмітгляйн (спр. Фердінанде Плехтлер (1857–1915)) – німецька театральна акторка. Виступала в трупі Німецького театру в Берліні під дирекцією Отто Брама (1893–1896), пізніше переїхала до Відня, де в 1899–1915 рр. належала до трупи Бургтеатру. Ампула – комедійні ролі (Прим. М. Лейко).

50. «Майстер з Пальміри» – поетична драма Адольфа Вільбрандта, була поставлена в Німецькому театрі в Берліні 8 жовтня 1895 року. Райнгардт грав роль Агіппи, сина Ярхаї (Прим. Г. Феттінга).

51. Адольф Вільбрандт (1837–1911) – німецький повістяр і драматург, перекладач трагедій Софокла та Евріпіда. Директор віденського Бургтеатру (після Франца Дінгельштедта); виконував цю функцію до 1887 р. За п'єси «Майстер з Пальміри» отримав нагороду Ірільпарцера (Прим. М. Лейко).

52. «Робінзонів острів» – комедія Людвіга Фульди, прапрем'єра якої відбулася 26 жовтня 1895 року в Німецькому театрі в Берліні. Райнгардт грав роль адвоката Баркгузена (Прим. Г. Феттінга).

53. Людвіг Фульда (спр. Людвіг Антон Саломон (1862–1939)) – німецький прозаїк і драматург, один із співзасновників (поряд з Отто Брамом і Фріцом Маутнером) товариства «Вільна сцена» (1889). Один з найпопулярніших німецьких драматургів свого часу (найчастіше на сценах йшли п'єси «Талісман» та «Дурень»). Виступав проти цензури і вимагав дотримання авторських прав (Прим. М. Лейко).

покладають надзвичайно великі надії. Вільбрандт особисто був на репетиціях, твердий чолов'яга. Тепер тут Фульда, сухий, педантичний тип, проте великий, приємний талант форми. Гайне<sup>54</sup> наступного року гастролюватиме у в[іденському] Бургтеатрі. Тут він не має жодної ролі. Рунге<sup>55</sup> теж грає дуже мало і незадоволений. В Лаутенбурга<sup>56</sup> повний розгардіяш! Роберта<sup>57</sup> хотіли було звільнити, але врешті залишили, значно скоротивши репертуар. Він сильно змінився. Став набагато серйозніший, не збагатившись внутрішньо. Він належить до тих м'яких, нестійких типів, які надзвичайно сильно піддаються зовнішнім впливам. І через це безперервно змінюються. Не можна навіть вести мови про якусь добру основу, немає в них нічого лихого, але, з іншого боку, й нічого доброго. Й нічого справді великого, ані в доброму, ані в злому! Те чи те його оточення постійно залишає на ньому свій відбиток. Тут він посеред серйозніших людей, тож і ходить з тав-

---

54. Карл Гайне (1861–1927) – німецький режисер і літературний керівник театрів; історик німецького театру, автор численних праць у цій галузі. Працював у театрах Гамбурга та Франкфурта, був опісля режисером у Німецькому театрі за керівництва Отто Брама, де його визнали творцем веристичної декорації; ставив на сцені п'єси Ібсена, відкрив творчість Франка Ведекінда (Прим. М. Лейко).

55. Вольдемар Рунге (1868–1932) – німецький актор театру. Працював у малих німецьких театрах, певний час грав на берлінських сценах (Резиденц-Театр і театр Лессінга). Від 1900 р. актор Німецького театру в Познані (Прим. М. Лейко).

56. Йдеться про Берлінський Резиденц-Театр, яким керував тоді Зигмунд Лаутенберг (Прим. Г. Феттінга).

57. Ернст Роберт, актор – фактів біографії знайти не вдалося (Прим. М. Лейко).

ром серйозності на чолі. Не те, щоб він це вдавав, він насправді такий, насправді, але не надовго. Власне, він знову наречений – Міці Маєр – дуже миле, начитане дівча, яке теж позитивно на нього впливає. Ти ж її знаєш. Знаєш щось докладніше про неї? Напиши, будь ласка, докладно про це. Мені цікаво з людського погляду. Рунге має тут маму й наречену. Сам не часто показується. Коли ми разом, він завжди поводить себе як чарівний, надзвичайно цікавий співрозмовник. Ми ходимо разом на виставки і на концерти. Якось його різко розкритикували – «Такий собі пан Рунге, який, дякувати Богу, відмучився ще в першій дії». – Якось так, а одного разу в одній газеті його похвалили. Ох ця берлінська преса! Ярно<sup>58</sup> заробляє шалені гроші зі своїм «Жорстоким батьком»<sup>59</sup>. Справа «Кербер – Роберт» не ґрунтується, здається, на правді, принаймні не аж настільки. Я надто спостережливий, а Роберт надто очевидний бовдур, щоб я не зрозумів, коли він мені бреше. Але це були такі позахмарні марення, в яких він наслідував мене, чванився перед людьми й зарохував себе до обраних «друзів сім'ї». А вона – а вона гріла свою старіючу душу на симпатичному, молодцюватому блазнюванні «знаменитого Дон Жуана». Торік це був роман зими. Що буде нині? Ти ж тепер там був, як я довідався – він, звичайно

---

58. Йозеф Ярно (спр. Йозеф Конер (1866–1932)) – австрійський письменник угорського походження, актор і директор театрів. Був директором (1899–1923) театру у Відні (Прим. М. Лейко).

59. «Жорстокий батько» – фарс Ганса Фішера і Йозефа Ярно, поставлений 18 вересня 1895 року в Резиденц-Театрі в Берліні (Прим. Г. Феттінга).

ж, листується з нею – тоді як я припинив будь-яку кореспонденцію – які в тебе враження? Напиши хоч раз докладного листа, повчись у мене. Схоже, це зачіпає твої добрі манери. За цей час я багато всього прочитав і хотів би тобі дещо порекомендувати. Якщо маєш час і можливість, то прочитай:

Якобсен <sup>60</sup>	«Нільс Люне»
Мопассан <sup>61</sup>	«Орля» «Іветта» в перекладі Товоте <sup>62</sup>
Дарвін <sup>63</sup>	«Вираження емоцій у людини і в тварин» (цік[аво] для комедіантів)
Тургенєв <sup>64</sup>	«Дим»

60. Єнс Петер Якобсен (1847–1885) – данський письменник; прихильник і пропагандист теорії Чарльза Дарвіна. Автор натуралістичних соціально-побутових оповідань та повістей, зокрема «Нільс Люне» (1880) (Прим. М. Лейко).

61. Гі де Мопассан (1850–1893) – французький письменник, чільний представник натуралізму. Автор близько трьохсот оповідань та новел (зокрема, «Памтушка», «Іветта», «Орля»), а також повістей, що відображають життя тодішнього суспільства. Передмова до повісті «П'єр і Жан» (1888) містить презентацію естетичної теорії Мопассана (Прим. М. Лейко).

62. Гайнц Товоте (1864–1946) – німецький письменник і перекладач; автор повістей «Панна Грісбах», «Пані Агна» та ін. (Прим. М. Лейко).

63. Чарльз Роберт Дарвін (1809–1882) – англійський природознавець, творець теорії біологічної еволюції і спадковості (т. зв. дарвінізм). Його праці про появу та еволюцію видів тварин і рослин шляхом натурального добору спрямували науку революційним шляхом, впливаючи також на нові концепції у мистецтві (натуралізм) (Прим. М. Лейко).

64. Іван Тургенєв (1818–1883) – російський письменник, один з чільних представників реалізму в літературі. Підтримував тісні контакти з німецькими та французькими літературними колами. Автор багатьох повістей (зокрема, «Рудін», «Дворянське гніздо»), а також п'єси «Місяць на селі» (Прим. М. Лейко).

Поспіль прекрасні речі, які тебе, безсумнівно, зворушать. Чи я рекомендував тобі вже Андерсену<sup>65</sup> «Ілюстровану книжку без малюнків» та «Вірші в прозі» Тургенєва? Це, власне, дві мої найулюбленіші книжки. А загалом, я не надто послідовно, як і раніше, займаюся філософією і маю вже непогане уявлення на цю тему. Крім того, ще малюю з великою приємністю. Мій альбом стає досить-таки цікавим. Поки що холостякую, але вже недовго. Вона – миле, смагляве дівчатко з гарненькими блакитними оченятами й запальним характером. Тепер з нею, на жаль, лише листуюсь, бо вона не тут. Та й добре! Такі речі забирають до дідька багато часу. Тож я тепер аскет, тоді як ти розкошуєш. – Опиши докладно!!! – Зима стукає в двері. Вчора я ще пізно ввечері прогулювавсь у Тіргартені.<sup>66</sup> Напівсонну природу окутував білий, м'який осінній туман. Крізь чорне гілля дерев світив срібним, холодним світлом місяць. У темряві на вогких, холодних лавках сиділи в гарячих обіймах закохані, шепотілись уривчасто й важко, приховуючи хтивість, а десь вдалині самотній нічний птах співав заупокійної за літом – минуло, минуло. Було гарно. – Маленька росіянка, здається, виходить заміж і їде в Японію, але про це нікому ні

---

65. Ганс Крістіан Андерсен (1805–1875) – данський письменник, представник поетичного реалізму; автор поезій, повістей та казок. Найбільше прославився як автор казок, що перейшли до обиходу дитячої літератури, зокрема, «Гидке каченя», «Нове вбрання короля», «Снігова королева» (Прим. М. Лейко).

66. Один з найбільших берлінських парків (Прим. В. Кам'яця).

слова. Прага! Гарні, наповнені змістом дні. Минуло. Тепер уже на порозі зима, зима напруженої, холодної, жорстокої роботи й самотності! Тож до роботи! Бувай здоровий, не затримуйся зі скорою й докладною відповіддю твоєму відданому

Максові Райнгардту

Ну, що скажеш про обсяг?

## Про Отто Брама

Брам був натуралістом, а тому грав майже винятково класиків з цієї школи – Гауптмана, Шніцлера<sup>67</sup>, Ібсена. Прем'єри часто ставали справжніми битвами, і зчинялися великі скандали – здебільшого через п'єси Гауптмана, який зрештою майже завжди сам виступав режисером. Тоді я вперше побачив драматурга у функції режисера. Цікаво спостерігати, як це, з одного боку, чудово і водночас складно для актора, на якого драматург, власне кажучи, ніколи не зважає. Він завжди бачить лише п'єсу. – Брам у своєму натуралізмі зайшов так далеко, що сказав: доки люди в житті не розмовляють віршами, доти й він не декламуватиме їх на сцені. Тож нічого дивного, що проти нього сформувалося ополчення. Справжніх класиків ставили тільки пополудні і, звичайно, було багато тих, хто перейняв цю традицію. Я пробув дев'ять років у нього в театрі і добре з ним потоваришував – він був справді неоціненною людиною.

---

67. Артур Шніцлер (1862–1931) – австрійський новеліст і драматург, один з найвідоміших представників імпресіонізму; автор одноактівок («Танець кохання і життя», 1900) і драм (зокрема, «Професор Бернгардін», 1912). Спираючись на вчення фрейдизму, творив досконалі психологічні портрети (Прим. М. Лейко).

Загалом це був прекрасний час. Але я поступово почав страждати від того, що кожного вечора мусив грати в якійсь виставі. Не від гри як такої, а від постійного наклеювання бороди, накладання маски – щоденне копірвання з гримом (оскільки я майже завжди грав старших людей, то ніколи не міг виглядати «натурально», а день у день мусив мастити обличчя, руки, зуби). Крім того, в цих натуралістичних виставах на сцені не раз доводилося їсти, здебільшого книдлі й капусту, що хоча й непогано, але з часом набридає – тож уся та атмосфера врешті-решт почала мене гнітити, й мені стало страшенно сумно.

Про режисуру тоді я взагалі не думав – хоча тоді не було жодного справжнього режисера. Брам хоч і сидів у партері, роблячи доречні критичні зауваження, але на сцені були лише техніки, від яких ніколи не йшли якісь мистецькі імпульси. Актори мусили робити все самі. Деякі драматурги давали імпульси, читаючи вголос свої твори – Гауптман, наприклад, він чудесно читав, на відміну від Шніцлера і Гофманстала<sup>68</sup>.

---

68. Гуго фон Гофмансталь (спр. Гуго Гофман Едлер фон Гофмансталь (1874–1929)) – австрійський письменник, один з найвидатніших митців свого часу; співтворець фестивалів у Зальцбургу. Прагнув повернути театрові у новітньому вигляді грецькі трагедії та середньовічні містерії («Ім'ярек», 1911). Автор лібрето до опер Ріхарда Штрауса (зокрема, «Електра», 1903, «Кавалер срібної троянди», 1911). Виступав також з міркуваннями щодо проблем культури і ролі митця в суспільстві (Прим. М. Лейко).



\_\_\_\_\_ Про режисуру і театр \_\_\_\_\_



## Театр, про який я мрію<sup>69</sup> [1901]

Театр, про який я мрію, це той театр, який знову приносить людям радість. Який виводить їх із сірої буденної вбогості до безхмарного й чистого повітря краси. Я відчуваю, як людям обридло знову й знову стикатися в театрі зі своєю ж нужденністю і як вони прагнуть світліших барв і величнішого життя.

Це не означає, що я хочу відмовитись від визначних досягнень натуралістичного театрального мистецтва, від досі небаченої правдивості і достеменності! Не зміг би, якби й хотів. Я пройшов цю школу і вдячний, що мені випала така нагода. Поступ уже немислимий без суворого виховання неблаганною правдою, і неможливий жодний поступ, який би був здатний її уникнути. Я хочу

---

69. Тут подано занотований Артуром Кагане фрагмент його бесіди в берлінському кафе «Монополь» з Максом Райнгардтом; пропонуючи своєму співрозмовникові співпрацю, Райнгардт уперше висловив тоді свої погляди на театр. Артур Кагане (1872–1923) – німецький письменник, багаторічний співробітник Макса Райнгардта; обіймав посаду драматурга (завідувача літературної частини) і викладача в театральній школі при Німецькому театрі в Берліні. Автор сценарію фільму «Острів блаженних», зrealізованого у співпраці з Райнгардтом (1913) (Прим. М. Лейко).

продовжувати ці традиції, стосуючи їх до іншого, а не змальовувати обставини й оточення, я хочу вийти за межі тих запахів, що ними відгонять злидні, вийти за межі проблем суспільної критики; той самий найвищий рівень правдивості й достеменності хочу стосувати до суто людського, в глибокому й витонченому змальовуванні людської душі, хочу показувати життя і з іншого боку, а не лише з боку песимістичного заперечування, проте так само правдиво й достеменно зображувати і його ясний бік, наповнений барвами й світлом.

Не маю наміру зобов'язувати себе якоюсь конкретною літературною програмою, ані натуралізмом, ані чимось іншим. Я, звичайно, відчуваю, що найвище мистецтво нашого часу, мистецтво Толстого<sup>70</sup>, виходить далеко за межі натуралізму, що за кордоном Стріндберга<sup>71</sup>, Гамсун<sup>72</sup>,

---

70. Лев Толстой (1928–1910) – російський письменник і мислитель, представник реалізму; автор історичних та суспільно-побутових романів і повістей («Війна і мир», «Воскресіння»). Творець психологічних портретів («Анна Кареніна») і драм («Влада темряви», «Живий труп»), що увійшли до репертуару натуралістичних театрів (Прим. М. Лейко).

71. Август Стріндберг (1849–1912) – шведський прозаїк і драматург. Його творчість – це широке полотно модерних драматургічних форм і стилістик; його перу належать, зокрема, п'єси, закорінені в натуралізм: «Батько» (1887) і «Френен Юлія» (1888), п'єса-казка («Гра снів», 1902) і символічно-експресіоністські («Дорога до Дамаска», 1898–1904), а також історичні драми («Майстер Олаф» (1872) і «Ерик XIV» (1899). Його неоднозначна і тривожна творчість здобула особливу прихильність у Німеччині (Прим. М. Лейко).

72. Кнут Гамсун (спр. Кнуд Педерсен (1839–1952)) – норвезький публіцист, повістяр і драматург, лауреат Нобелівської премії (1920). Проголошував культ індивідуалізму (йдучи услід за Фрідріхом Ніцше) і природи, його найвідоміший твір – повість «Голод» (1890) (Прим. М. Лейко).

Метерлінк<sup>73</sup>, Вайльд<sup>74</sup> пішли геть інакшими шляхами, що Ведекінд<sup>75</sup> і Гофмансталь<sup>76</sup> ідуть інакшими шляхами в німецькому мистецтві; і я відчуваю, як усюди зростають, як стають на нові шляхи нові, молоді сили. Я вітатиму кожний молодий талант нашого сьогодення, хай би звідки той до мене прямував. Я не уникатиму експериментів, якщо віритиму в їхню вартісність: от чого я не робитиму, то це експериментів задля експериментів, літератури задля літератури. Я можу робити тільки те, у що вірю. Провал у публіки, оплески лише з ввічливості не йдуть на користь ні авторові, ні театрові, і не той допомагає драматургові, хто його ставить, а той, хто спричиняється до його перемоги над публікою, хто спричиняється до його успіху.

Театр для мене, звичайно, щось більше, аніж допоміжне мистецтво на службі в інших мистецтв.

73. Моріс Метерлінк (1862–1949) – бельгійський прозаїк і драматург, головний представник символізму в театрі, автор, зокрема, «Принцеси Малени» (1989), «Сліпців» (1891), «Пелеаса і Мелісанди» (1893); лауреат Нобелівської премії (1911). Його творчість справила великий вплив на розвиток європейської модерністської драми (Прим. М. Лейко).

74. Оскар Вайльд (спр. Фінгал О'Флаєрти (1854–1900)) – англійський письменник ірландського походження, проповідник естетизму і модернізму, виявом яких є повість «Портрет Доріана Грея» (1891); автор побутових комедій, зокрема «Віяло леб'я Віндермір», (1892) та «Ідеальний чоловік» (1895), що відзначаються витонченим стилем і блискучою дотепністю (Прим. М. Лейко).

75. Франк Ведекінд (1864–1918) – німецький драматург, представник експресіонізму; йому належать, зокрема п'єси «Пробудження весни» (1891), «Скринька Пандори» (1904), а також кабаретові тексти й пісенки, які часто виконував сам. Ідеї його п'єс – бунт проти філістерства і дрібноміщанської моралі (Прим. М. Лейко).

76. Порівн. прим. 68 (Прим. М. Лейко).

Театр має лише одну мету: *театр*, і я вірю в театр, який належить акторові. Не повинні вже більше, як в останні десятиріччя, панувати лише суто літературні підходи. Так було, бо літератори підпорядкували театр собі; я – актор, відчуваю разом з актором, і актор для мене – це природне осердя театру. Він був таким осердям протягом усіх визначних періодів театру. Театр заборгував акторові його право виявляти себе зусібіч, у багатьох напрямках, виявляти свою радість від гри, від перетворення. Мені відомі ті театральні, творчі сили, що ними володіє актор, і інколи мені страх як хочеться повернути в наші надто дисципліновані часи дещо зі старої комедії дель арте, лише щоб знову дати акторові змогу час до часу імпровізувати й виходити за усталені рамки.

До своїх акторів я ставитиму щонайвищі вимоги. Правдивість і достеменність, без сумніву, обов'язкові; але я вимагатиму більше. Я хочу мати довкола себе гарних людей; і насамперед хочу чути гарні голоси. Виплекане мистецтво мовлення, таке, яким воно було колись у старому Бургтеатрі<sup>77</sup>, але без пафосу тих часів, натомість з пафосом часів нинішніх. Я запрошу найкращого фахівця з декламації і сам невтомно працюватиму над цим завданням, доки не почую знову музики слова.

---

77. Бургтеатр у Відні – представницька сцена Австрії, один з найдавніших і знаних багатою традицією європейських театрів. Перша будівля з'явилася за дорученням Марії-Терезія 1748 р. під час двірських забудов; 1888 р. театр перенесли до нового будинку, його запроєктували Готтфрід Семпера і Карл фон Гассенауер (Прим. М. Лейко).

Я уявляю собі невеликий ансамбль найкращих акторів. Інтимні п'єси, якість яких зрозуміла сама собою, зіграні добрими акторами; навіть у найдрібніших ролях не просто добрі, а найкращі для них актори, і ролі вивчені так ретельно, що найбільші і найвідмінніші індивідуалісти звучатимуть в унісон. Ось яку мету я ставлю перед собою.

Пам'ятаєте ті чудесні віденські вечори в концертній залі на вулиці Безендорфера, коли квартет Арнольда Розе<sup>78</sup> грав Гайдна, Моцарта й Бетговена? Щось подібне хотів би і я створити. Те, про що я мрію, це – своєрідна *камерна музика театру*. Треба досягнути того, щоб найкращі з публіки собі сказали: до цього театру можна завжди ходити, байдуже на яку виставу; можна покластись на те, що тут іде лише найкраще і поставлене в найкращий спосіб.

А тоді, коли володітиму своїм інструментом так, що зможу грати на ньому мов би скрипаль на своїй безцінній скрипці, коли вона мені коритиметься так, як добре зіграний оркестр кориться диригентові, якому він цілком і повністю довіряє, тоді я візьмусь за найістотніше: тоді я ставитиму *класиків*. Ви дивуєтесь? Так, класиків я вважаю найсвятішим надбанням театру. У творах класичних авторів я вбачаю природний недоторканий фонд репертуару. І справжнє театральне мистецтво для мене лише те, яке здатне впоратися з великими класичними завданнями. Все інше

---

78. Знаменитий віденський квартет; його засновник і керівник Арнольд Розе (1863–1946) – скрипаль, концертмейстер Віденської філармонії (Прим. М. Лейко).

порівняно з цим – дитячі забавки: ви не уявляєте, наскільки загалом просто зіграти добре роль у натуралістичній п'єсі: впевнений, що цього можно навчити навіть здібних дилетантів. Актором можна називати лише того, хто довів, що може грати Шекспіра. Я хочу грати *Шекспіра*, і я цілковито впевнений у своєму успіху. Звичайно, мені відомий запах тієї нудьги, властивий звичним поставам класичних творів, і я розумію публіку, яка не відвідує таких вистав; мені відомий той наліт пафосності й пустопорожньої пишномовності, що його залишила на цих творах зашкарубла традиція придворних театрів. Цього нальоту треба позбутися. Класиків треба грати по-новому; їх треба грати так, начебто це сьгоднішні автори, начебто їхні твори – це сьгоднішне життя. На них треба глянути новими очима, взятися за них з такою ж свіжістю і з такою ж невимушеністю, начебто це нові твори, зрозуміти їх з погляду сьгодення, ставити засобами сучасного театру, беручи до уваги найкращі досягнення нашого нинішнього театрального мистецтва. Давнє шляхетне вино треба налити в нові міхи. І повірте, воно смакуватиме.

Класики вдихнуть у сцену нове життя: барвистість і музика, велич, пишнота і радість. Театр знову стане святковою грою, для чого він, власне, й призначений. Театр – це багатство й пишнота, знову з'явиться відвага виявляти всі свої здібності, можна буде з полегшенням зітхнути, звільнитися на якийсь час від суворої ощадливості, від необхідності обмежувати себе в усьому. Не можу передати, як я прагну музики й барв. Я маю намір залучати найкращих художників, я знаю, як вони

цього чекають і як сильно їх турбує справа театру, і так само, як для кожної режисерської роботи шукають відповідно придатного режисера, на кожную роль я хочу добирати найвідповіднішого актора, для кожного окремого твору знаходити найвідповіднішого художника, можливо, того одного-єдиного, який здатний виконати цю роботу.

Властиво, треба мати одночасно *дві сцени поруч одна одної*, велику для класиків і меншу, інтимну, для камерних вистав сучасних драматургів. Хоча б тому, щоб актори, не костеніючи в одному стилі, могли пробувати свої сили то в одному, то в іншому. А ще й тому, що в деяких випадках виникає потреба грати сучасних авторів як класиків, а ті чи інші класичні твори грати зі всією інтимністю сучасного театрального мистецтва.

Потрібна, власне, ще й третя сцена, не смійтеся, це не жарт, я вже бачу її перед собою, велика сцена для великого монументального мистецтва, *велика фестивальна зала*, звільнена від буденності, зала світла і святості, в душі греків, але не тільки для грецьких п'єс, а для великого мистецтва всіх часів, у формі амфітеатру, без завіси, без лаштунків, може, навіть і без декорацій, а в центрі – актор, цілком і повністю зосереджений лише на своїй грі, на самому лише слові, посеред публіки, а публіка, ставши народом, теж бере участь у грі, стає частиною дії, частиною вистави. Для мене ніколи не була чимось істотним ота межа між сценою і світом, я з неохотою підпорядковувався її деспотизмові, в ній я вбачаю лише допоміжний засіб для ілюзорної сцени, для театру з конфронтаційною сценою, який виник зі специфічних потреб

італійської опери і не призначений на всі часи, і я вітатиму все, що руйнує цю межу, все, що розширює і збільшує ефект гри, все, що підсилює контакт з публікою з інтимного чи з монументального боку. Як вітатиму все здатне множити небувалі можливості театру.

Інколи нам треба, звичайно, подорожувати, час до часу, але систематично; щоб напрацьоване у вузькому колі випробувати в інших містах, в інших країнах, на інших континентах. Щоб не зашкарубнути, впокоївшись на безсумнівному визнанні добре знайомої публіки; щоб відновлюватися перед новими вухами, перед новими людьми, які, нічого про нас не знаючи, мають лише безпосереднє враження від гри; щоб почути відгук іншою мовою, театральне мистецтво мусить, якщо почувається в силі, завойовувати світ. А ще й через те, що я особисто ніде так добре не почуваюся, як у подорожах.

### З розмови з Максом Райнгардтом

*Записав Йоганнес Кордес*

[1912]

– Чудесну природність я завжди помічав у російському мистецтві, – так Макс Райнгардт почав розмову, – і вона мене найбільше захоплювала. Ці видатні якості російського мистецтва я обов'язково використаю у запланованій постанові «Живого трупа».<sup>79</sup>

Я страх як прагну поставити цю дивовижну драму, пронизану умиротворенням і *сердечністю*. Моїсці<sup>80</sup> бачу в ролі Феді. Цей образ і мені близький. Я сам би його зіграв. Тільки боюся, що не впораюсь. Я спеціалізуюсь на характерних ролях,

---

79. Прем'єра драми «Живий труп» Льва Толстого в постанові Макса Райнгардта відбулась у Німецькому театрі в Берліні 7 лютого 1913 року. В ролі Феді Протасова виступив Александр Моїсці (Прим. Г. Феттінга).

80. Александер Моїсці (1880–1935) – актор албанського походження. Дебютував у ролях другого плану у віденському Бургтеатрі. Від 1906 р. виступав у трупі Макса Райнгардта в Німецькому театрі, а в двадцятих роках багато подорожував за кордоном. Специфічною особливістю його акторства був високий тембр голосу, «чоловіче сопрано», і дещо чужомовне звучання слів; в репертуарі переважали великі трагедійні ролі, але водночас з успіхом виступав у сучасних йому п'єсах, зокрема у творах Ведекінда (Прим. М. Лейко).

таких як, до прикладу, Лука<sup>81</sup> («На дні» Максима Горького<sup>82</sup>). До того ж, обов'язки режисера забирають до краплі вільний час.

Дуже багато думаю про те, щоб поставити «Юлія Цезаря». <sup>83</sup> Інсценізація «Живого трупа» му- сить, на мою думку, ґрунтуватися на сердечності, наповнюватися щонайвищою шляхетністю.

На жаль, я не бачив «Живого трупа» в Худож- ньому театрі<sup>84</sup>. До Петербурга, де саме гастролює цей театр, не стелиться мені дорога. Дуже прикро. Хотілося б і «Гамлета»<sup>85</sup> подивитись. Станіслав- ського<sup>86</sup> я дуже шаную й поважаю.

---

81. Райнгардт виконував цю роль у виставі, яку здійснив Рі- хард Валентін у Малому театрі у Берліні. Прем'єра відбулася 23 січня 1903 р. (Прим. М. Лейко).

82. Максим Горький (спр. Алексей Пешков (1868–1936)) – російський письменник, мета творчості якого – пробудження суспільної свідомості серед робітників. Його повість «Мати» була визнана зразком літератури соцреалізму. Автор п'єс «На дні», «Єгор Буличов та інші» (Прим. М. Лейко).

83. Шекспірова драма «Юлій Цезар» була запланована в Ні- мецькому театрі ще в сезоні 1908–1909 років, згодом Райнгардт збирався поставити її 1912 року в Берлінському палаці спорту на Потсдамер-Штрассе. Втім, прем'єра вистави в режисурі Райн- гардта відбулась аж 28 травня 1920 р. у Великому драматичному театрі в Берліні (Прим. Г. Феттінга).

84. Московський художній театр, керівниками якого були К. Станіславський і В. Немирович-Данченко (Прим. М. Лейко).

85. «Гамлет» Вільяма Шекспіра, реж. К. Станіславський, сценографія Едварда Гордона Крега, прем'єра 26 грудня 1911, МХТ (Прим. М. Лейко).

86. Константін Станіславський (1863–1938) – російський актор, режисер, педагог; співзасновник (разом з В. Немировичем- Данченком) Московського художнього театру (МХТ); творець акторської системи гри, що базується на переживанні; система охоплює увесь процес роботи над роллю, який складається з психо- логічних та фізичних дій актора. Стиль театру Станіславського

Коли Художній театр гастролював у Берліні<sup>87</sup>, я намагався не пропустити жодної його вистави. Дуже добре пам'ятаю п'єси Чехова<sup>88</sup> і «Царя Фьодора»<sup>89</sup>. Тоді я справді подумав: Станіславський втілює *реалізм на сцені до non plus ultra*. Далі в цьому керунку вже не підеш: сюрчать цвіркуни, а передзвін дзвіночків на конях звучить чи не *природніше*, ніж на пугівці. Хоча, і тут я мушу з вами погодитись, для Станіславського не лише реалізм став найвищою заповіддю. У п'єсах Чехова, наприклад, було ще щось інше – щось, що нагадувало ледь чутну музику, тиху печаль, щось миле.

І водночас я думав, і був твердо переконаний, що треба шукати інших шляхів. Такого ж висновку

---

*розвинувся переважно в реалізації п'єс Антона Чехова та Максима Горького, а також модерної драматургії (Прим. М. Лейко).*

87. Московський художній театр під керівництвом К. Станіславського та В. Немировича-Данченка вперше гастролював у Берліні 1906 року (Прим. Г. Феттінга).

88. Антон Чехов (1860–1864) – російський драматург і новеліст; окрім численних гумористичних творів та літературних мініатюр, що друкувалися в гумористичних виданнях, Чехов виступав як автор п'єс; завдяки постановкам Станіславського вони швидко здобули розголос і принесли драматургові світову славу. Героєм переважної більшості його творів є російська інтелігенція межі XIX–XX століть, люди, що потрапляють у трагічні життєві ситуації, не здатні на будь-які вчинки. У світовому репертуарі дотепер залишаються п'єси А. Чехова, зокрема «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневий сад», «Три сестри» (Прим. М. Лейко).

89. «Цар Фьодор» Алексея Толстого, реж. К. Станіславський, прем'єра 14 жовтня 1898 року, Театр «Ермітаж», Москва (Прим. М. Лейко).

дійшов тепер і Станіславський, про що свідчать його стосунки з Крегом<sup>90</sup>.

– Якої ви думки про Крега?

– Я намагався з ним співпрацювати<sup>91</sup>, але нашої спільній праці стало на заваді *сильне наголошування* на декораціях і малярстві на шкоду змістові вистави. Тепер я здебільшого прагну, щоб актора за змоги залишити на самого себе, звільнити його від баласту декорацій.

Має знову ожити слово, актор же як митець і творець, має посісти центральне місце. Крег сам пише. Тож нехай для своїх декорацій сам напише п'єсу. Добре собі уявляю, що в «Гамлеті» в сенсі художніх декорацій можна використати щось дуже гарне. Але чи буде це ще «Гамлет»? Якщо сам Крег чи хтось інший пише для його софітів, то може бути, що ці декорації мали б найбільший сенс і свідчили б саме про те, що хотів сказати автор.

---

90. Едвард Гордон Крег (1872–1966) – англійський режисер та сценограф, теоретик театру; один із ініціаторів реформи театру на початку ХХ ст. Крег сприймав театр як автономне мистецтво, де рівноважними елементами є простір, колір, світло, рух і постаць актора, організовані згідно з єдиною концепцією митця театру – режисера. Свої роздуми він вмістив у книжці «Про мистецтво театру» (1905). Станіславський і Крег співпрацювали у 1908–1911 рр., і наслідком цієї співпраці була вистава «Гамлет» (Прим. М. Лейко).

91. Едвард Гордон Крег перебував у Берліні від 1904 приблизно до 1905 р. Райнгардт намагався нав'язати з ним співпрацю, задумавши поставити «Бюро» і «Макбета» Шекспіра, а ще також «Цезаря і Клеопатру» Бернарда Шоу. Ці плани Райнгардта, так само як сценографія до «Короля Едіпа» в опрацюванні Гуго фон Гофманстля, не дочекалися свого здійснення (Прим. М. Лейко).

Спробу поставити «Гамлета» з допомогою Крегових софітів<sup>92</sup> я розумію. Чому б не спробувати? До того ж, якщо врахувати, що «Гамлет» не прив'язаний до жодної епохи, як і «Король Лір» та інші твори Шекспіра. Крегові софіти можуть підкреслювати відповідні місця, відсуваючи інші на задній план, втім, я особисто волів би побачити «Гамлета» у виконанні видатного митця. А в такому разі декорації загалом неважливі.

Щодо мене, то тепер я прагну звільнити акторів від баласту декорацій. Я прагну простіших реквізитів. Насамперед є актор, як і колись, а декорації нехай підкреслюють лише найнеобхідніше. Приміром, так, як це було за часів Шекспіра. Звісно, нема потреби через це відмовлятися від геніальних досягнень сучасної техніки. Техніка має бути на службі у сцени, а не оволодівати нею. І найголовніше: простота, простота до геніальності.

Я мрію про декілька змін у галузі театральної техніки, які хотів би застосувати в «Театрі п'яти тисяч».

– *Сподівається звести «Театр п'яти тисяч» у найближчому майбутньому?*

– Труднощів я ніколи не боявся і не втрачав надії. Працюю над проектом. Засобів на зведення не маю, а щоб збудувати «Театр п'яти тисяч», треба щонайменше дев'ять мільйонів марок. У цю суму входить і ціна земельної ділянки, а земля в Берліні дуже дорога, особливо в центрі.

– *Сподіваєтесь на державну підтримку?*

---

92. Тут Райнгардт, очевидно говорить про знамениті завіси чи ширми Крега (Прим. М. Лейко).

– Судячи з того, як виглядає ситуація, не сподіваюсь. Кронпринц цікавиться моїм театром, це правда, приходять навіть на репетиції, але в Гофтеатрі, як відомо, мене не люблять. У них там «нагорі» інші смаки. Алею Перемоги в Берліні ви, безсумнівно, знаєте? ...Завдання мого «Театру п'яти тисяч» з його дешевими квитками в тому, щоб знайомити маси зі справжнім мистецтвом. Дія відбуватиметься посеред зали. В теперішньому театрі ми бачимо актора, так би мовити, знизу; але він має перебувати посередині, поміж нами, а ще ліпше, – *перед* нами. В епохи розквіту театру, приміром, за часів Софокла, Шекспіра, Мольєра, актор перебував посередині зали. Глядачі сиділи не тільки в залі, а й на сцені. На сцені сиділо, звичайно, лише небагато обраних шанувальників театрального мистецтва, але часто це були саме ті, хто фінансово підтримував акторів і драматургів. Інколи актори грали тільки для них, відкривали перед ними своє нутро, дозволяючи їм зазирнути в свою душу. І що тіснішим був зв'язок між отими обраними й митцями, що ближче вони сиділи, то більше натхнення мали актори.

У «Театрі п'яти тисяч» та невелика кількість глядачів увіллється в масу, поєднавшись водночас з акторами, які перебуватимуть поміж ними в центрі.

– *Чи не боїтеся, що в такій велетенській залі перед такою масою публіки зникне багато тієї краси, що її містить твір, його нюанси? Чи масштабність такого театру не звузить межі театрального мистецтва?*

— Це досить значна проблема. Багато п'єс, як і багато акторів, не згодяться для «Театру п'яти тисяч». Для нинішнього театру були створені класичні п'єси, а тому театр у його сучасній формі існуватиме доти, доки будуть класичні твори. Про це я писав у пресі. Але є й такі твори (я називаю їх монументальними), які за своєю природою створені для «Театру п'яти тисяч».

— Тепер такі п'єси, як «Цар Едіп», «Ім'ярек», «Чудо»<sup>93</sup> доводиться ставити в цирку. Шіллерові «Розбійники» теж добре надаються для майбутнього театру; гадаю, що в такому театрі вистави не мусять відбуватися щодня. Тобто неможливо день у день ділитися справжнім мистецтвом. Я заснував Камерний театр<sup>94</sup> лише на чотириста місць у залі. Ці камерні вистави були передбачені для чотирьохсот людей, які однаково мислять і мають однакові погляди. Але де у світі, навіть у такому місті-мільйоннику, як Берлін, знайдеться щодня кілька тисяч людей з однаковим мисленням і з однаковими поглядами!

---

93. Райнгардт, не маючи в своєму розпорядженні відповідного приміщення, неодноразово користувався в своїх масових виставах цирковими приміщеннями з ареною. У Берліні він найчастіше наймав Шумана, який пізніше викупили й перебудували на Великий драматичний театр (1919). Цирковими будівлями Райнгардт користувався і під час гастролей; наприклад, саме під час гастрольних показів «Короля Едіпа» у Варшаві у травні 1912 р. було використано цирк братів Станевських (Прим. М. Лейко).

94. Камерний театр при Німецькому театрі у Берліні відкрили 8 листопада 1906 р. виставою «Привиди» Ібсена в режисурі Макса Райнгардта, який, крім того, зіграв у цьому спектаклі роль Енгстрана (Прим. М. Лейко).

Складно, дуже складно. Чудово було б мати театр на двадцять осіб і навіть у ньому не давати вистав щодня. Для багатьох п'єс і для багатьох акторів так було б найкраще, найідеальніше, якщо хочете.

Але театр, розрахований на двадцять осіб, перестає бути громадським театром. Щось подібне може собі дозволити хіба що якийсь меценат. Хто фінансуватиме такий театр?

У моїй трупі є видатні митці, пані Гефліх<sup>95</sup>, наприклад, але часто вони замикаються в собі. Інколи вони розкривають свій талант перед публікою ніби крізь шпарину. На репетиціях демонструють усю свою красу, все багатство своєї душі, а перед публікою стають інакшими. Публіка їм чужа. Складно раз по раз виставляти напоказ свою душу.

Тим часом актори таких строгих моральних засад здебільшого найкращі і найталановитіші.

Нам не залишається нічого іншого, як лише відповідно до наших можливостей для кожної п'єси й для кожного актора створювати за змоги відповідні рамки і театр, навіть більше – приводити ту публіку, якої потребує актор залежно від своєї внутрішньої натури, і якої потребує твір.

Це було б ідеально.

---

95. Люсі Гефліх (спр. Люсі Гольведе (1883–1956)) – німецька актриса театру і кіно. Виступала в Німецькому театрі в Берліні (1903–1932); у тридцятих роках керувала власною акторською школою (Прим. М. Лейко).

Тож зрозуміло, що різні форми театру, і камерний театр, і рельєфна сцена<sup>96</sup>, існуватимуть і далі.

Але є п'єси, які потребують нових форм театру, а цей новий театр зі свого боку спонукатиме до написання нових п'єс.

– Які п'єси ви хотіли б ставити в «Театрі п'яти тисяч» крім уже названих?

– На відкриття театру я планую поставити «Фауста» Гете (першу і другу частини<sup>97</sup>); пролог, наприклад, я б поставив так: глядацька зала занурюється в темряву, згори з-під купола на «оркестр» падає сильний промінь світла. В «оркестрі» поволі й лиховісно розбурхуються темні земні глибини: розриваються навпіл, з них поволі виривається скеля, на якій височіє Мефістофель. Сліпучий промінь світла падає на нього; він підводить погляд до купола, розглядає небо і бачить Бога-Отця, оточеного янголами, в яскравому світлі слави. Починається розмова між Богом і Мефістофелем та інші сцени!... Над деякими мушу ще попрацювати. З другої частини доведеться дещо викреслити. Відчуваю, багато що матиме неочікуваний, несподіваний ефект, до прикладу, «Великодня прогулянка», «Вальпургієва ніч» та інші сцени.

---

96. Рельєфна сцена – має значно зменшену глибину. Її створив 1908 р. Георг Фукс у мюнхенському Художньому театрі, збудованому за архітектурним проектом Макса Мітмана (Прим. М. Лейко).

97. Хоча Райнгардт неодноразово перед тим засвідчував свій намір поставити першу частину «Фауста» Й. В. Гете, він здійснив цей намір спершу 11 листопада 1915 р. в Kungliga Teatern у Стокгольмі, а пізніше, щойно 17 серпня 1933 р. в рамках фестивалю в Зальцбурзі (Прим. М. Лейко).

– Чи плануєте ставити новітні п'єси, коли так, то які?

– Розраховую на появу нових п'єс, на якусь релігійну драму, може; щось на зразок страстей Христових, як у Обераммергау.<sup>98</sup> Хто знає, може, Гергарт Гауптман напише таку релігійну драму. Заснування «Театру п'яти тисяч» може підштовхнути його до цього. Наскільки мені відомо, Едуард Штукен<sup>99</sup> тепер працює над великою драмою, щось на кшталт легенди.

---

98. Містечко у Верхній Баварії, відоме інсценізаціями Страстей Христових, започаткованими 1633 року, коли після спалаху чуми мешканці Обераммергау запряглися в такий спосіб спокутувати гріхи (Прим. В. Кам'яця).

99. Едуард Штукен (1865–1936) – німецький письменник. В одному з театрів, що залишилися під дирекцією Райнгардта, в Камерному театрі в Берліні, була поставлена його містерія «Gawan» (прем'єра відбулася 30 березня 1910 р.; децю пізніше, від 22 травня 1910 р. спектакль перенесли на сцену Німецького театру, а також п'єси «Ланчелот» (3 січня 1911), «Ланваль» (10 вересня 1911) і «Астрід» (24 січня 1913 р.) усі в режисурі Едуард фон Вінтерштайна (Прим. М. Лейко).

## Про мистецтво театру [1924]

Сцена – найпотужніший і найбезпосередній вид мистецтва. Найпотужніший тому, що звертається не лише до кожного окремо, а до всього загалу, і тому, що має здатність оволодівати загалом і впливати на нього. Будь-який інший вид мистецтва виходить з того, що кожен, хто його сприймає, тією чи іншою мірою підготований до сприймання, має музичний слух, вишклене око тощо. А тому будь-яке інше мистецтво звертається переважно до окремої людини, тоді як театр не передбачає жодної підготованості і в своїх найкращих виставах звертається водночас і до найосвіченішого індивіда, і до широких мас. Ніхто краще не знав і ніхто гостріше не відчував, що є найважливіше в драматичному мистецтві, як Шекспір. «Гамлет», ця скарбниця думок, якої не містить жодний інший шедевр, здатний задовольняти найвищі інтелектуальні вимоги. Він торкається найглибинніших людських проблем і водночас зачаровує найпростішого і найнаївнішого глядача своїм захопливим, інтенсивним сюжетом, а ще тим, що змушує світ глянути на себе в дзеркало.

Драма – найбезпосередніший вид мистецтва, оскільки його виразовий засіб – це не звук і не камінь, не дерево й не полотно, а сама людина. Цей засіб живе й умирає разом з актором на сцені. І попри все він невмирущий, бо його джерело б'є з простої і палкої потреби, властивої людині від народження, потреби, що народжується з нею знову і знову. Вона виявляється вже в малій дитині, гра якої живиться з творчої радості, живе вона й у дорослому, байдуже, актор він чи глядач. Це, так би мовити, нестримна потреба у перевтілюванні, демонічний потяг до розкривання свого ества. Всі в театрі – на сцені чи в глядацькій залі – свідомо чи несвідомо, намагаються перебороти себе, забутися, подорослішати. Вони прагнуть пережити екстаз, блаженну насолоду, те, що може їм дати хіба що наркотик. Складно було б зрозуміти, якби держава чи інші владні структури, які вбачають своє завдання загалом у сприянні всім іншим видам мистецтва, саме театр залишили б напризволяще, оскільки саме з нього вони можуть мати незрівнянну користь. А тому дивує, чому вони видають велетенські суми на бібліотеки, музеї, школи та інші освітні заклади, нехтуючи театром, наражають на небезпеку саме його існування, обкладаючи надмірними податками, і відтак віддають такий чудовий інструмент на поталу спекулянтам, які намагаються вичавлювати з нього де більші, де менші прибутки. В античній Греції і в Римі саме держава опікувалася театром, щонайретельніше його культивувала. Вистави тих театрів були фестивалем для всієї нації, втіхою і Службою Божою водночас. Церк-

ва, якій завдячуємо найвидатніші шедеври в усіх видах мистецтва, завдяки своїй мудрості зрозуміла силу драми, з глибокою повагою поставивши в один ряд з найсвятішими речами світське лицедійство про чорта й купця, щоб узяти під своє крило і, так би мовити, найобмеженішу людину. Лише пуританству в пізніші часи знову вдалося вигнати драму з церкви.

В Європі потужними бастіонами театрального мистецтва були Віденська опера (фінансована цісарським двором), Комеді Франсез, заснована Людовіком XIV, та Бургтеатр. Для багатьох німецьких монархів театр перебував просто-таки в центрі їхніх інтересів, і саме маленький герцогський театр у Майнінгені став свого часу платформою реформування драматичного мистецтва. В Англії театр ніколи не процвітав так бурхливо, як за правління королеви Єлизавети, а найвидатнішого генія театру, Шекспіра, оточувала напрочуд велика кількість драматургів. В Америці ж ані уряд, ані будь-хто з численних промислових магнатів-благодійників не опікувався театром. Саме цим пояснюються численні засадничі відмінності між європейським і американським театрами. Це не означає, що я беззастережно виступаю за підтримку театру державою чи якоюсь іншою інстанцією. Той вплив, який матимуть ці інстанції на театр, має й свої недоліки. Опері з її велетенською і складною трупною співаків, музикантів, танцівників і хору складно процвітати без додаткових фінансових засобів. Зате драматичний театр, на мою думку, міг би фінансувати себе без сторонньої підтримки навіть тоді, коли має високохудож-

ній репертуар. Найбільші недоліки з'являються, звичайно, тоді, коли переважають суто комерційні підходи. Понад півсторіччя і під орудою трьох художніх керівників – Ларронжа, Брама й моєю – Німецький театр у Берліні додержувався винятково мистецьких принципів, спрямовуючи свої основні зусилля на формування достойного репертуару, на постійну зміну програми, залучення молодих талантів і створення першокласної трупи. Протягом усього цього часу він працював без будь-якої фінансової підтримки від держави, міста чи приватних меценатів; ба навіть одержував чималі прибутки.

На мою думку, нинішні заможні мужі мали б посісти місця королів і князів і будувати на розумних засадах такий театр, який зосередив би зусилля винятково на творчості без усіляких комерційних підходів. У такий спосіб вони дадуть більше користі для загалу, ніж купуючи картини. До того ж це вимагатиме від них значно менше коштів, оскільки театр, не зорієнтований насамперед на заробляння грошей, виконує свою справу якнайкраще. При такому театрі має бути школа, в якій навчатимуться майбутні актори; театр має мати свій штаб, постійну трупу, свої майстерні, де порівняно невеликим коштом виготовлятимуть сценічні декорації та костюми. Німецький театр у Берліні і Московський художній театр створені на однакових засадах. У Росії ці засади підсилює ще й глибока, просто-таки релігійна самовідданість кожного окремого актора великій справі, підхід, який спричинився до такого видатного успіху росіян.

Екстремальна протилежність до такого підходу – це система, побудована на залученні зірок, що унеможлиблює формування художнього театру. Окрема зірка, яка своїми примхами тиранізує весь театр, яка у фінансовому і в мистецькому сенсі пригнічує все і всіх довкола себе, яка зацікавлена не в добрих п'єсах, а в зіркових ролях, – взагалі найнебезпечніший ворог театрального мистецтва, значною мірою побудованого на спільній праці. Зірка, яка сьогодні тут, завтра в іншому місці, яка збирає з усього вершки, не дозволить, щоб щось або хтось вивищувався поряд з нею, а ще її менеджер, який, зорієнтований суто на прибуток, нею спекулює – це два найбільші лиха, які загрожують театрові занепадом.

## Про живий театр [1924]

Теорія, що підходила б з однією міркою до всього неоціненного скарбу світової літератури, підганяючи її під одну-єдину форму, була б варварською і не відповідала б засадам театрального мистецтва. Вже сам лише намір такого гатунку став би типовим прикладом педантичної схоластики. Немає такої форми театру, яку можна було б назвати єдино правильною. Якщо добрі актори гратимуть нині в stodолі чи в театрі, завтра в корчмі, в церкві чи, хай його дідько візьме, навіть на експресіоністичній сцені – якщо місце відповідає виставі, то з того вийде щось прекрасне. Потрібно лише втілити специфічну атмосферу п'єси і вдихнути в неї життя. Але з храму треба вигнати не лише крамарів і лихварів, а й особливо ревних первосвящеників. Вони хочуть відібрати в театру весь блиск і всю духовну насолоду. Їм найбільше хотілося б перетворити театр на трибуну, оскільки вони вірять у написане слово. Те слово вони хочуть загнати назад у книжку, знищивши відтак дух слова. Повна протилежність цьому – це істинна місія театру. Його завдання в тому, щоб витягнути слово з книжкової могили, вдихнути в нього життя, наповнити кров'ю, кров'ю сьогодення,

налагодивши в такий спосіб живий зв'язок слова з нами, щоб ми його прийняли, і щоб проросло воно в нас паростком. Це єдиний шлях; іншого немає. Шляхи, які не ведуть до життя, зводять нас на манівці, хай би як вони називалися. Життя – це незрівнянний і найдорожчий скарб театру. Хоч як чепурися, а мантію доведеться скинути, коли з'явиться невмируща людина, коли, переповнені захватом, побачимо одне одного і обіймемось. Шляхетні покійні з минулого сторіччя, з минулих чотирьох сторіч, з минулого тисячоліття знову воскресають на сцені. Вічне чудо воскресіння, що освячує сцену.

А тому не треба розробляти приписів, треба створити для актора і для його праці таку атмосферу, в якій би йому вільніше й глибше дихалось. Не треба заощаджувати на реквізитах і технічних устаткуваннях, де вони потрібні, але й не треба нав'язувати їх п'єсі, якій вони не потрібні. Не треба ставити п'єсу так, як її ставили за часів її автора. Такий підхід цікавить учених істориків і корисний тільки для музеїв. Для нас найважливіше те, як оживити твір у наші часи. Католицька церква, ставлячи перед собою найвищі, найдуховніші, найнадприродніші цілі, досягає їх за допомогою тих засобів, які безпосередньо впливають на наше сприймання. Вона вражає нас пафосом своїх храмів, вежі яких сягають неба, огортає містичною темрявою своїх соборів, заворює погляд мистецькими шедеврами, мерехтінням вітражів, палахкотінням тисяч свічок, що відбиваються в золотих церковних чашах. Наповнює наш слух музикою, співом і гучними звуками органа. Вми-

ротворює ладаном. У розкішних і багатих шатах велично ступають священики. І в такій атмосфері чуттєвого сприймання розкривається нам найвище і найсвятіше. Ми самі розкриваємось і знаходимо шлях до свого найглибшого внутрішнього ества, шлях до зосередженості, величності, одухотвореності.

Церква, особливо католицька церква, – це істинна колыска нашого сучасного театру. А тому: геть іконоборців, хоч там що! Вони позбавляють театр його невмирущого блаженства.

## Про ідеальний театр [1928]

*Згідно з повідомленнями з-за океану такого велетенського успіху, який мали вистави Макса Райнгардта у нью-йоркській публіки в останні кілька тижнів, американська театральна історія ще не знала. Це, мабуть, найбільший успіх, якого сягнуло німецьке мистецтво за кордоном після війни. Наступної весни Макс Райнгардт гастролюватиме зі своєю трупю і в Парижі. Закордонна преса особливо акцентує увагу на тому, що цей великий режисер європейського театру попри десятиріччя, присвячені сцені, не втратив зв'язку з актуальними проблемами сучасності. Саме це демонструє й викладена нижче розмова, в якій він висловлює свої думки про режисерську працю і драматургію, про сценографію і кіно:*

Коли я веду мову про театр майбутнього, то насамперед мені йдеться про те, що *режисер* тимчасове чи, краще, минуще явище в подальшому розвитку сцени.

Ідеальну ситуацію, на мою думку, матимемо тоді, коли *драматург* буде водночас і *актором*, як Шекспір і Мольєр, чи, принаймні, коли він так розумітиме театр, що сам ставитиме свої п'єси.

Той факт, що Шекспірові приписують посередні акторські здібності і що Мольєр, поза всяким сумнівом, був видатним актором, ні про що не свідчить. І один, і другий щонайкраще знали театр і його душу і вміли не лише ставити на сцені свої п'єси – ні, вони вміли їх ще й удосконалювати і змінювати залежно від обставин. Свої п'єси вони створювали по-справжньому лише в ході репетицій, з великою майстерністю припасовуючи їх до умов театру, де вони їх ставили, а передусім до зайнятих у виставі акторів. І те, що Мольєр писав п'єси для власного театру, а Шекспір писав їх для Бербеджа<sup>100</sup>, не має жодного значення. Головне, що твори цих двох великих драматургів написані для театру і з'являлися на світ часто лише на сцені.

Якщо сьогодні режисер потрібний для того, щоб прокласти місток через розщелину, яка зяє між авторами та інтерпретаторами їхніх творів, то це не що інше, як наслідок тієї невтішної реальності, що драматурги не розуміються на своїй справі. Вони пишуть твори у самотині своїх кабінетів, вважаючи, що режисер має перекладати їхні мертві п'єси *живою мовою сцени*. Найменше, що можна від них вимагати, щоб вони принаймні *самі* були здатні вселити свої думки акторам, якщо вже треба перекладати п'єсу й оживляти її на сцені.

---

100. Річард Бербедж (бл. 1567–1619) – англійський актор, керівник трупи. Відкрив 1599 р. театр «Глобус», де виступав зі своєю трупю. Відомий як перший виконавець багатьох ролей у п'єсах Шекспіра (Прим. М. Лейко).

Насамперед драматурги мають звільнитися від міцно вкоріненого упередження, нібито писати окрему роль, враховуючи специфічний талант того чи іншого актора, принижує їхню гідність. А це ж було б найідеальніше, і драматург мав би весь час так працювати! Він мав би писати різні ролі для залучених акторів під замовлення. Але щоб впоратися з таким завданням, він мусить, власне, сам бодай на крихту розуміти складне акторське ремесло.

А як же виглядає, власне кажучи, новий театр, над розвитком якого сучасний автор мав би працювати, пишучи для нього? *Мав би писати...* авжеж, бо нині, на жаль, це поки що не так, і новий театр зростає й розвивається незалежно від автора, залишаючи його далеко позаду. І якщо він не збереться й не докладе зусиль, щоб зрозуміти новий напрям і зорієнтуватися в ньому, то не зможе завоювати сцену майбутнього.

Коли веду мову про сцену, то не маю на увазі того простору за чотирикутним вирізом, тобто *сцену-коробку*, яка виникла на межі XVIII й XIX сторіч. Сучасний театр звільнився від тісноти й замкнутості, характерних для сцен того часу. А якщо глянемо на театри давніх культурних народів, греків і римлян, то побачимо, що й вони зовсім не ставили вистав за замкнутим, вузьким чотирикутним вирізом. Їхні театри створювали митці для митців, і природна потреба актора, щоб його бачили й чули, спонукає його збирати публіку якомога ближче до себе. Відтак Шекспірова сцена за взірцем грецьких і римських театрів дедалі більше просувалася в середину глядацького

простору, доки публіка зрештою не опинилася по обидва боки від актора та перед помостом. Той факт, що у XVIII сторіччі сцена відсунулася за межі рамки, ґрунтується насамперед на тому, що в ті часи не було великих драматургів і взагалі мало було добрих акторів. Драму тоді поступово витіснили опера з балетом, і для них сцена-коробка виявилася відповідною і цілком достатньою. Але сьогодні, коли драма переживає своє відродження, сцена починає виходити за межі замкненого простору, просуваючись у залу.

А разом зі сценою і *актор* знову опиняється посеред публіки, його постать стає пластичною й набуває тривимірності, тоді як на сцені-коробці він був двовимірний, був силуетом на розмальованому тлі, а то й узагалі зливався з ним в одне невиразне ціле. Але не тільки актор, а й декорації мають стати пластичними й набути форми. Лаштунки не можуть більше залишатися постійно змінюваною пласкою бутафорією; вони мають стати відчутними на дотик, рельєфними і правдоподібними. Балкон, на якому стоїть Шекспірова Джульєтта й розмовляє з Ромео, мусить бути справжнім балконом.

На місце пласких декорацій з почерговою змінюваністю мальованих лаштунків має прийти композиційно структурована сцена як стабільна й компактна цілісність зі змінюваними декораціями.

Втім, потрібно не лише просунути сцену в глядацьку залу й опрідметнити лаштунки, а й відкинути геть ту віджилу традицію, коли сцена і глядацька зала – це два строго відмежованих одне від одного царства. Потрібно використовувати будь-

яку можливість тіснішого контакту актора з аудиторією. У глядача не має виникати враження, що він такий собі сторонній спостерігач, навпаки, треба викликати в нього враження, що він тісно пов'язаний з дією на сцені, що й він бере участь у розвиткові подій. *А ще треба позбутися завіси.* Актори, за кожної нагоди, мають перебувати в глядацькій залі. І залу чи принаймні якусь її частину потрібно декорувати відповідно до сцени.

Сцена-коробка, безсумнівно, існуватиме й далі, бо буде потрібна для окремих театральних творів великих письменників, які написали їх саме для неї. Але сцена-коробка – це не сцена майбутнього, і драматург майбутнього не писатиме п'єс для такого обмеженого простору.

Я не вірю, що театральним творами, які називалися «соціальними драмами» й були актуальними тридцять років тому, призначене довге життя. Крім того, і так звані «драми-ідеї», модні десь п'ятнадцять років тому, не довго матимуть свою публіку. Немає сумніву, що твори такого генія, як Ібсен<sup>101</sup>, з одного боку, і такого визначного драматурга, як Бернард Шоу<sup>102</sup>, з іншого, ще довго не сходитимуть зі сцени. Але сучасна п'єса не буде ні «соціальною драмою», ні «драмою-ідеєю».

---

101. Див. прим. 26 (Прим. М. Лейко).

102. Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – англійський драматург ірландець за походженням, критик і публіцист; автор багатьох п'єс, серед яких – «Професія пані Воррен» (1902), «Пігмаліон» (1913). Зацікавлений особисто суспільною проблематикою, популяризував у Великій Британії творчість Генріка Ібсена; у своїх творах він піддає сумніву утривалені переконання про суспільну справедливість і мораль, кепкуючи з місцянських конвенансів (Прим. М. Лейко).

Нещодавно мене запитали, чи стилізована сцена відіграватиме велику роль у театрі майбутнього. На мою думку, це цілком залежить від автора. Якщо драматург наполягатиме на тому, мовбито герої мусять висловлювати й робити якісь тривіальні та – що значно гірше – драматично незначущі речі для створення реалістичної атмосфери, тоді не буде жодної змоги ставити його твір у стилізованій манері. Якщо режисер має ставити на сцені якусь п'єсу зі «стилем», тоді насамперед драматург має володіти тим стилем, очистивши свої п'єси від усіх зайвих деталей фальшивої реалістичності, які не мають нічого спільного з мистецькою дійсністю.

Великі сподівання покладають на кіно. Але кіно, власне кажучи, не має ніякої дотичності до театру, бо це цілковито інша сфера мистецтва. Нині воно ще не виросло з дитячих штанців. На самих початках воно розвивалось дуже бурхливо. *Той застій*, який сьогодні доводиться констатувати в галузі кіномистецтва, не така вже й маловажна річ. Здається, воно ступило на той шлях, де можливості його розвитку на дотеперішніх принципах стали сумнівними. Куди заведе ота вся надмірність? Оті масові сцени, ота нерозсудлива відвага в акробатичних трюках, оті гігантські споруди і неймовірні вміння надресированих циркових тварин! Звичайно, ніхто не заперечуватиме великих заслуг кількох поодиноких геніальних і своєрідних акторів, таких як Чаплін<sup>103</sup>,

---

103. Чарльз Чаплін (спр. сер Чарльз Спенсер Чаплін (1889–1977)) – англійський актор кіно, режисер і сценарист, від 1913 р. співпрацював з американською кінематографією; творець, зокре-

Гріффіт<sup>104</sup> і Куган<sup>105</sup>, у цій молодій квітучій галузі мистецтва. Але це піонери, перші, хто, можливо, свідомо, можливо, тільки інстинктивно, прокладає шлях від великої кіноіндустрії до справжнього кіномистецтва. Їхній успіх – не заслуга всього кіновиробництва, а лише чудові досягнення окремих митців. Лише вони здатні продемонструвати нам усі невичерпні можливості, затаєні в кіномистецтві. Які ж основні причини тієї безплідності, яка нині стримує його розвиток? Кіно в його теперішній формі працює не власними засобами і не власними силами, хоча не бракує ні перших, ні других. Воно, щоб розвинути, намагається пустити коріння не на своєму ґрунті. Нині воно ще паразит і до того ж небезпечний паразит.

Та музика, яка запозичує мелодії з опер, концертних і танцювальних творів, не врятує кіно від його нещасної німоти, на яку воно приречене через недостатню цілісність композиції та через те, як його демонструють.

Часто і постава, і виконання позбавлені будь-якої мистецької вартості. Кіно має створити нові індивідуальні можливості вираження. Воно мусять знайти нові шляхи своєї побудови, способу демонстрування; супровідну музику потрібно

---

*ма, таких фільмів, як «Малюк» (1920), «Вогні великого міста» (1931), «Диктатор» (1940). Отримав 1972 р. Оскарівську премію за весь обсяг своєї творчості (Прим. М. Лейко).*

104. Девід Уорк Гріффіт (спр. Лівелін Уорк Гріффіт (1875–1948)) – американський актор і кінопродюсер, співзасновник кінокомпанії «United Artists» (1919), зокрема, автор «Народження нації» (1915) і «Нетерпимість» (1916) (Прим. М. Лейко).

105. Джек Куган 1920 р. зіграв титульну роль у фільмі Чарльза Чапліна «Малюк» (Прим. М. Лейко).

створювати на основі нових композицій. Воно мусить пустити коріння на власному ґрунті і покладатися на власні сили, самому собі прокласти шлях, а не рядитися в чужі шати й позичати десь одне, ще десь інше. Воно мусить вибудувати собі підмурівок, утверджуючись на ньому як гармонійна цілість без зайвої мішури й пояснювальних текстів.

\_\_\_\_\_ Про “Театр п’яти тисяч” \_\_\_\_\_



## Театр п'яти тисяч [1911]

Завдання режисера, на моє переконання, полягає здебільшого в тому, щоб кожний твір народжувався у тих умовах, які вимальовував собі його автор. Коли для свого «Царя Едіпа»<sup>106</sup> я обрав циркову арену, то, звісно ж, не тому, щоб суто зовнішньо скопіювати античний театр. Для мене було важливо відродити трагедію Софокла в душі нашого часу, пристосувати її до умов і обставин нинішніх часів. Мені б не спало на думку відновлювати античну сцену просто неба, де актори грали в масках. Суттєвий зв'язок між нинішньою і тодішньою сценою я, зі свого боку, вбачав у тому, щоб спробувати відновити ті виміри, з якими так тісно був поєднаний великий вплив античного театру на публіку. Ця моя перша спроба виявилась неоціненним скарбом, чітко й виразно продемонструвавши одне: твори, в яких декоративні деталі відходять на задній план, дають акторові ту

---

106. «Цар Едіп» Софокла, опрацював Гуго фон Гофмансталь, реж. Макс Райнгардт, декорації – Франц Гайгер, костюми – Ернст Штерн, муз. – Ейнар Нільсон. Прем'єра відбулася в Музичній фестивалній залі в Мюнхені 25 вересня 1910 р.; від 7 листопада 1910 р. виставу показували в Берлінському цирку Шумана (Прим. М. Лейко).

омріяну нагоду звільнитись від ілюзій декорацій і знову бути посеред публіки.

Між публікою і виконавцем встановлюється контакт, який спричиняє несподіваний, анонімний вплив. Слухач набагато сильніше, ніж досі, пов'язаний з дією. Мовлення в акторському мистецтві знову поновлене у своїх правах: спочатку було слово. Так починається ще один етап у розвитку декламаторського мистецтва актора, який знову спирається винятково на силу слова. Гармонійність голосу стає доконечним постулатом, якщо доводиться обходитись без значної підтримки декорацій. До того ж треба підвищувати культуру мовлення і пересування, якщо актор вже більше не стоїть, як досі, в рамці обличчям до публіки, а опиняється серед глядачів.

І в такий спосіб, на моє переконання, ми станемо на той шлях, де знову віднайдемо для цього мистецтва великий стиль, пов'язаний з античним театром, стиль, якого, наскільки мені відомо, ніхто так добре і чітко не усвідомлював, ніхто так рішуче не вимагав, як Гете.

Загалом за часів Шекспіра і Мольєра публіка почасти сиділа на сцені безпосередньо біля актора, тоді як наша нинішня сцена, яку лише згодом запозичили придворні театри, бере свій початок в італійському балеті. Над цим варто було б замислитись.

Про мене кажуть, що я, мовляв, у своїх експериментах хочу ліквідувати сьогоднішню форму театру. Це цілковита неправда. Нинішній театр з його беззаперечними цінностями має хоча б тому існувати, що для такої його форми написані

класичні п'єси. Втім, я додержуюсь думки і вірю в те, що «Театр п'яти тисяч», як я його собі уявляю, знову покличе до життя велику частину безсмертних творів, які, на перший погляд, начебто вже віджили своє для сцени. Насмілюся сподіватись, що, можливо, і в сучасних драматургів виникнуть плідні ідеї. Чи мушу окремо наголошувати на тому, що цирк з його перевагами й недоліками – це лише початок, тимчасова річ? Для мене питання стоїть так і не інакше: чи вдасться мені створити театр, що живе в моїй уяві? Вже багато років разом з професором Роллером<sup>107</sup> я працюю над створенням відповідної для такого простору сцени, яка, звичайно, має надавати більші і різноманітніші можливості, ніж це можливо в цирку, для освітлювальної техніки і для змін декорацій.

Якщо пощастить, створити «Театр п'яти тисяч», то з'явиться змога залучати до відвідування вистав широкі маси населення, яким нині, з економічних причин, закритий доступ до театру. А коли перед тисячами й тисячами людей відчиняться досі замкнені брами, то театр також і в наші дні знову зможе слугувати соціальним чинником.

---

107. Альфред Роллер (1864–1935) – австрійський художник і сценограф. Не раз співпрацював з Райнгардтом, проектуючи декорації, зокрема до «Фауста» Гете (ч. II, прем'єра 15 березня 1911 р., Німецький театр, Берлін), «Орестей» Есхіла (31 серпня 1911 р., Музична фестивална зала, Мюнхен, 13 жовтня 1911 р., Цирк Шумана, Берлін), «Ім'ярек» Гуго фон Гофманстала (12 грудня 1911 р., Цирк Шумана, Берлін) (Прим. М. Лейко).

**Райнгардт про своє «Чудо»  
та плани на майбутнє**

Розмова  
[1914]

*Професор Макс Райнгардт, чия постава «Дива»<sup>108</sup> викликає загальне захоплення, в розмові з нашим співробітником люб'язно погодився розповісти про особливості своєї режисерської роботи та про майбутнє театру-арени.*

*Нижче подаємо зміст розмови.*

Ви хотіли б довідатися щось про особливості моєї режисерської роботи над «Чудом», про мою роботу з масами? Я не звик до таких запитань, бо досі ніколи нічого не розповідав для громадськості про свою роботу, та й тепер з неохотою бачу себе в ролі коментатора власних спроб. Але охоче розповім про перебіг режисури. Найголовніше на початку – це робота за письмовим столом. На-

---

<sup>108</sup> «Чудо» за сценарієм Карла Фольмеллера, реж. Макс Райнгардт, муз. Егельберта Гампердінка. Прем'єра відбулася 23 грудня 1911 р. у лондонській Олімпіяхол, опісля її показували у Відні, Ляйпцізі, Дрездені, Вроцлаві, Кельні, Франкфурті-на-Майні, в Карлсруе і Гамбурзі, в Берліні ж лише між квітнем і червнем 1914 р. показано сорок шість вистав. Саме тоді Райнгардт дав це інтерв'ю (Прим. М. Лейко).

креслюю собі всю партитуру. Намагаюся ще раз відкрити для себе творіння драматурга з атмосфери його бажань і почуттів, зрозуміти специфічний закон його архітектури, а тоді знову відтворити його в безпосередній ілюзорній дійсності, відкидаючи все, що чуже його сутності. Конструюю поновому кожну сцену драми, нотую кожний рух дійових осіб та осіб, що перебувають під впливом цих дій, кожний мимічний вираз, що його вимагає ситуація. Закінчивши партитуру, берусь до чорнової роботи. Перший етап: усіх залучених акторів треба навчити розуміти, що драматург хоче, які почуття й ефекти має відтворювати кожний окремо, а відтак і вся маса, щоб утілити це бажання. Коли актори достеменно знають, про що йдеться і що вони мають відтворювати, тоді починається другий етап. Вони мають навчитися, якими мистецькими засобами можна виразити передбачені автором почуття і передати їх глядачам. Перебіг індивідуальної роботи можна окреслити хіба що в загальних рисах.

«Народ» ділю на групи і проводжу репетиції спочатку з кожною такою групою окремо. Далі об'єдную кілька груп у більші і повторюю тренування з кожною такою групою.

Вживаючи це слово, я не хотів би, щоб ви подумали про якусь муштру чи якесь бездумне заучування. Навпаки, саме цього треба уникати. Почуття неможливо викликати за командою, а застиглий неживий натовп статистів дратує нас менше, ніж той, хто завчив жести й афекти в ході муштри. Без внутрішнього пориву годі сподіватися ефекту і від маси. Бо кожний має в собі частин-

ку актора. А основне завдання режисури масових сцен – сповна використати цю частку в кожному окремо задля досягнення спільної мети. Кожний має бути переконаний, що мусить виконати акторське завдання, від якого залежить успіх цілої вистави, що він маленький, однак важливий елемент великого організму. Лише в такому разі на кожній виставі він намагатиметься демонструвати все найкраще, на що лишень здатний. Коли цього досягнуто, коли мені вдалося передати масі ті почуття, що їх вимагає твір, домогтись від неї розуміння їх як внутрішньої потреби, лише тоді можна братися за динамічні нюанси. До прикладу, в одній з великих сцен «Дива», коли каліка зцілюється перед образом Матері Божої, спочатку маса мала продемонструвати той палкий релігійний екстаз, що, зародившись в окремому серці, сугестивно поширюється на всіх, і лише він уможливує «диво» (для якого вже є психологічні пояснення). Провідною ж зіркою в усьому цьому має бути обов'язок, щоб усі – і окремі актори першого плану, і маса – гармоніювали одне з одним також і внутрішньо, щоб створити атмосферу, в якій вони виникають і можуть жити так, як бажав того автор.

*Окрім цієї конкретної теми Макс Райнгардт дуже цікаво розповів і про свої театральні плани на майбутнє. Він сказав приблизно таке:*

Часто запевняють, що мене надто сильно захоплює режисура масових сцен, таких як в «Едіпі» чи тепер у «Диві», і я, мовляв, хочу, щоб мене вза-

галі вважали режисером лише такого типу. Це хибна думка. Це помилка такого ж ґтибу, як і часом ще повторюване твердження ніби я, мовляв, прагну вражати за допомогою розкішного, строкатого оснащення. В цьому сенсі в інших місцях робиться більше, ніж я робив на своїх сценах, де діє чітка норма: все, чого потребує драма для повного оснащення, але не більше. Я вважаю, що в кожному окремому випадку можу обґрунтувати все, що робив у цьому сенсі для відтворення середовища й умов, і переконати в доконечності цього людей неупереджених, звичайно без зарозумілості, що, мовляв, мені усе вдалося так, як я це собі внутрішньо уявляв. А з приводу «режисури масових сцен» я вважаю, що такі вистави як «Привиди»<sup>109</sup>, «Аглавена і Селізетта»<sup>110</sup>, «Бюргер Шіппель»<sup>111</sup>,

---

109. «Привиди» Генріка Ібсена, реж. Макс Райнгардт, сценографія Едварда Мунка, прем'єра відбулася 8 листопада 1906 р., на відкриття Камерної сцени в Берліні; вистава утримувалася в репертуарі до 17 лютого 1924 р. У прем'єрному спектаклі зайняті були Агнес Зорма (Пані Альвінг), Александер Моїссі (Освальд), Фрідріх Кайслер (Мандерс), Люсі Гефліх (Регіна) і Макс Райнгардт (Якуб Енгстранд) (Прим. М. Лейко).

110. «Аглавена і Селізетта» Моріса Метерлінка, реж. Макс Райнгардт, сценографія – Людвік фон Гофман, прем'єра відбулася 15 квітня 1907 р., Камерна сцена, Берлін; вистава утримувалася в репертуарі до 6 вересня 1912 р. Серед виконавців були, зокрема: Фрідріх Кайслер (Мелеандр), Ельза Гаймс (Аглавена), Гертруд Етзольд (Селізетта) (Прим. М. Лейко).

111. «Бюргер Шіппель» Карла Штернгайма, реж. Макс Райнгардт, сценограф Густав Кнін, прем'єра 5 березня 1913 р., Камерна сцена, Берлін; вистава утримувалася в репертуарі до 20 травня 1914 р. Виконавці: Еріх Кайзер Тітц (Принц); Вільгельм Дігельманн (Гікайтер); Корнелія Гебюр (Дженні Гікайтер), Люсі Гефліх (Текля Гікайтер) (Прим. М. Лейко).

«Танок смерті»<sup>112</sup>, «Живий труп»<sup>113</sup> і деякі інші демонструють аж ніяк не меншу роботу режисера чи проведену з не меншою любов'ю, ніж робота з п'єсами з великим сценічним і хоровим апаратом. Цій окремій роботі з акторами я завжди присвячую незрівнянно більше часу, ніж масам і декораціям. Визначальні для мене художність і душевність драми; все решта – вбрання й прикраси. Зрозуміло, що з малим, уже давно доглянутим тілом легше працювати, ніж з великим натовпом, зібраним з якоюсь особливою метою, коли найменша помилка може зіпсувати велике. Забувають, крім того (а заради цілісності дії під час вистави і треба забувати), що для досягнення багатьох акторських успіхів режисер працював довше та інтенсивніше, аніж над найпотужнішими масовими сценами, і що той чи той акторський успіх потрібно в тому ж сенсі визнати результатом роботи режисера, що й ефект народного збентеження. Крім того, я далекий від тієї хибної думки, що насправді потужну сугестію здатні тільки маси. Про це, до прикладу, свідчить кожна вистава «Дива»,

---

112. «Танець смерті» Августа Стріндберга, реж. Макс Райнгардт, сценограф Густав Кнін, прем'єра 27 вересня 1912 р., Німецький театр у Берліні; вистава протрималася в репертуарі до 28 листопада 1912 р. Виконавці: Пауль Вегенер (Едгар), Гертруд Етцольд (Аліса), Пауль Бінсфельд (Курт) (Прим. М. Лейко).

113. «Живий труп» Льва Толстого, реж. Макс Райнгардт, сценограф Густав Кнін, дата прем'єри 7 лютого 1913 р., Німецький театр, Берлін, вистава протрималася в репертуарі до 30 листопада 1913 р. (128 спектаклів) і пізніше її неодноразово відновлювали. Виконавці: Александер Моїссі (Фьодор Протасов), Люсі Гефліх (Ліза), Гільдегард Міллер (Міша), Гіна Маєр (Саша), Маргарет Купфер (Анна Павловна) (Прим. М. Лейко).

де одне з найглибших вражень справляє сцена, в якій ожила Матір Божа спускається з трону.

Я знову й знову переконуюся, що інші «тихі» сцени, такі як перша з'ява лицаря в монастирі та останній уклін тіней, що пропливають повз черницю, вражають не менше, ніж моменти сильного збурення мас. Мене б не приваблювало, ба взагалі не задовольняло б мистецтво, в якому неможливо досягати душевного, тобто інтимного впливу. Інтимного впливу у властивому сенсі, не, скажімо, можливості масових процесій чи чогось подібного, шукаю я і в театрі-арені, технічна підготовка якого не дає мені спокою вже кілька років. Плани розроблені до найдрібніших деталей, і я не буду приховувати, як нетерпляче очікую того дня, коли зможу їх зреалізувати. Бо те, що мені досі вдалося здійснити у не пристосованих для цього приміщеннях і за допомогою дуже обмежених засобів, лише почасти може дати уявлення про ті бажання й наміри, з яких випливають ці плани. Інтимності там треба і можна досягнути тим, що між дією і глядачем не буде прірви, що дія відбуватиметься довкола глядача, що (як сказано в іншому місці) «натовпи перебуватиме в обіймах зображуваної події»<sup>114</sup>.

Які можливості виникають у зв'язку з цим, знову ж таки демонструє «Чудо» (та його особ-

---

114. Райнгард неодноразово говорив про намір впровадження акторів або статистів поміж глядачів, оскільки вважав таке розв'язання за найпростіший і найрезультативніший спосіб перенесення емоцій з терену гри на терен спостереження; зокрема, звертав на це увагу під час інтерв'ю, яке він давав Віллі Гандлеві 1913 р.: «Розмова з Максом Райнгардтом», «Воґетія», січень 1913, № 22, 23 (Прим. М. Лейко).

ливість, що, з одного боку, це – пантоміма, а з другого – містерія, загалом не має нічого спільного з моїми планами): частина потужного ефекту спричинена, звичайно, тим, що глядач почувається в тому самому просторі, в якому перебувають і актори, що події в соборі він переживає не перед великою коробкою. Я ніколи не виношував планів ліквідувати звичну (але потрібно наголосити – стару) театральну форму, форму зали з ложами і з просценіумом; для виконання окремих завдань я лише шукаю доповнення просторових умов, що я їх багато років тому шукав і знаходив у камерному театрі<sup>115</sup>. Залежно від внутрішнього гатунку творів їм треба готувати місце в одному з трьох театральних приміщень<sup>116</sup>, де б вони найгучніше звучали. Не треба боятись акустичних труднощів. Наш перевірений досвід засвідчив: музику і слово у великих театрах-аренах принаймні так само легко сприймати на слух, як і з просценіуму; актор же з правильним мовленням не мусить напружувати голосу, і навіть найтихіший шепіт буде чути всюди. Я не маю наміру відкривати нове приміщення лише для вистав з масо-

---

115. Див. прим. 94 (Прим. М. Лейко).

116. Райнгардт провадив як приватний підприємець упродовж року кілька сцен, які створювали різні інсценізаційно-просторові умови. До найзначніших сцен Райнгардта належали: в Берліні – кабаре «Звук і дим» (1902, пізніше – Малий Театр), *Neunes Theater am Schiffbauerdamm* (Новий театр на корабель) (1903), Німецький театр і Камерний театр (від 1905), Народна сцена на площі Булова, 1915–1918, оренда), Великий драматичний театр (від 1919 р.), На площі Корфюрста (від 1924 р.); у Відні – Театр в Йозефштатті (від 1923 р.), Замковий театр в Шенбруні (від 1928 р.). Німецький театр і Камерний театр 1933 р. Райнгардт заповів німецькому народові (Прим. М. Лейко).

вими сценами, а хочу ставити там і індивідуальні драми, Мольєра, до прикладу. Цій круглій залі, де можна окреслити будь-який ландшафт, будь-яку місцевість залежно від стилю твору, нема чого боятися «надмірного оснащення», а її сутність, як і призначення, цілковито незалежні від розмірів. Вміщає вона п'ять тисяч, три тисячі чи менше осіб, для мистецтва геть не суттєво.

Суттєво, правда, в політично-соціальному сенсі. Театр високого рівня сьогодні такий дорогий, що може надати лише невелику кількість дешевих місць (якщо вас цікавлять цифри: нині без цирку й без «Дива» ми мусимо щоденно збирати майже 5000 марок, щоб лише покрити видатки). У великому театрі-арені можна мати приблизно 1000 місць ціною в одну марку, і навіть найкращі місця будуть значно дешевші, ніж тепер у поважних драматичних і оперних залах. Такі вистави стануть доступними тим прошаркам суспільства, які їх досі собі не могли дозволити. Люди найрізноманітніших верств і класів, які стали надто чужі одне одному, збиратимуться в одному й тому ж приміщенні, і подих мистецького твору, якщо його вдасться добре поставити, поєднуватиме їх і в сприйманні. Чому постава драми не може стати під німецьким небом тим всенародним святом, яким воно було в театрі-арені у давніх греків?

Якщо мені пощастить долучитися до втілення цього прагнення в життя, тоді зреалізується одне з моїх найдужчих бажань. А що нашому мистецтву й нашій техніці до снаги здійснення таких бажань, можуть засвідчити, звичайно, лише дії, а не слова.



\_\_\_\_\_ Зальцбурзькі фестивали \_\_\_\_\_



**Звернення з приводу спорудження  
театральної фестивальної зали в Гельбруні  
[1917]**

Поряд з надзвичайно важливими явищами нашого сьогодення на увагу заслуговує і той факт, що мистецтво, особливо *мистецтво театру*, не лише утвердилось у вирі цієї війни, а й довело просто-таки доконечну необхідність його існування та плекання.

Світ ілюзій, від якого жахіття нинішньої дійсності, здавалося, каменя на камені не лишили, постає цілком неушкодженим, він стає прихистком для тих, хто залишився вдома, але водночас і для багатьох тих, хто, повернувшись, шукає собі ліків для *душі*. Виявилось, що світ ілюзій – це не лише предмет розкоші для багатих і ситих, а й *повсякденний харч* для нужденних.

Достоїнство театру, що його часто піддавали сумнівові, ще ніколи досі не зазнавав більших випробувань і ще ніколи досі не витримував їх з такою честю. Після війни його завдання принаймні не стане меншим, особливо в тому разі, коли прийдешні часи, хочеться вірити, ще довго зберігатимуть серйозну міну. Хоча мистецтво, як

те окреме небесне тіло, й обертається впевнено за своєю траєкторією та навколо своєї осі, все ж світло одержує від того ж таки реального світу, і нехай добрі духи нині й відвернулися від мистецтва, проте не може виникати сумнівів у тому, що страхітливе палахкотіння світової пожежі відіб'ється відблиском і в мистецтві. Майбутнє неодмінно подарує йому нове світло, нову любов і нове плідне життя.

З вірою у таке майбутнє його провідники намагаються творити себе і світ згідно з вимогами прийдешнього часу.

Їхні зусилля попри всю різноманітність мають, звичайно, зосереджуватись на бажанні повернути театрові його первинну і його останню форму – *театральну фестивальну залу*. – Не залу міського театру для щоденних фестин та розваг, які, поза всяким сумнівом, так само є й будуть потрібні (і завдання яких аніскільки не можна недооцінювати), а залу для тих великих фестин, які святкуватимуть раз на рік з усією мистецькою святістю осторонь міської буденної метушні в місці, котре світитиметься такою природною й мистецькою красою, що люди спокійної літньої днини, забувши про свої гризоти і турботи, залюбки туди попрямують.

Ідея ця давня. Ще греки надавали своєму театрові такої святкової форми. Згодом середньовічна Церква з її містеріями та інсценуванням Страстей Христових виколисала нинішній театр, і врешті Вагнер, підхопивши цю ідею, прекрасно втілив її

у життя. Фестивальна театральна зала в Байройті<sup>117</sup>, мабуть, найгеніальніше його творіння.

Однак, щоб ідея жила, кожна епоха має її щоразу по-новому формувати із себе і для себе. Наш час, поза всяким сумнівом, більше, ніж будь-який інший, вказує на цей шлях. Наше життя майже повністю втратило колишню споглядальність, цілий день, зранку й до пізньої ночі тільки робота й робота, в годину відпочинку пізнього вечора ми знесилені й знеможені від дедалі напруженішої біганини й шарпанини протягом трудового дня.

Наші видатні класичні твори можна ввібгати у все коротші театральні сезони, хіба що зробив їм болісну ампутацію, після чого ще й часто виявляється, що такої пізньої години вони стають нестерпним харчем. У гарячковому змінюванні репертуару майже не залишається такого доконечного часу і зосередженості для того, щоб підготуватись, а ті найкращі з публіки, для яких ми б хотіли зробити багато, через велику зайнятість мусять майже повністю зрікатись відвідин театру. Але ж це саме ті люди, які можуть надати театрові всезагальної, належної йому ваги, бо не лише на сцені, а й у глядацькій залі мають бути найкращі, якщо прагнемо досконалого дива, на яке здатний театр вдалого вечора.

---

*117. Фестивальний театр у Байройті, відкритий 1876 р. Цей будинок, як перший у нових часах, мав амфітеатральну глядну залу. Приміщення було призначене для показу в літньому сезоні вагнерівських опер. Традиція Вагнерівських фестивалів продовжується дотепер (Прим. М. Лейко).*

Яку велику потребу мають люди в таких надзвичайних заходах, доводять фестивальні майданчики в Байройті, в Мюнхені<sup>118</sup>, в Обераммергау<sup>119</sup> та численні сцени просто неба попри те, що їхні роботи великою мірою досить проблематичні. Тож ідея побудови фестивальної зали для найпопулярнішого і з огляду на його миттєвий ефект, безперечно, найпотужнішого мистецтва, – для театру як одного з перших творінь мирного часу, якоюсь мірою вже витає в повітрі, і вже не вперше була оприлюднена в Зальцбурзі, в місті, яке, мабуть, має найбільше підстав для цього. Реалізація цього плану поряд з неоціненною вигодою для мистецтва матиме ще й велетенські практичні й тактичні переваги.

Спорудження фестивальної зали на моїй прекрасній, коханій батьківщині матиме надзвичайно велике значення для неї самої, до того ж не лише для майбуття фестивального Зальцбурга,

---

118. У мюнхенському Художньому театрі літні фестивалі організував 1909 р. творець цієї сцени Георг Фукс, Німецький театр Макса Райнгардта у 1909–1911 рр. презентував там свої найкращі вистави. Але використовували також інші зали, наприклад, 25 вересня 1910 р. в Музичній фестивальній залі відбулася прем'єра першого масового видовища в режисурі Райнгардта. Був це «Король Лір» в опрацюванні Гуго фон Гофманстала (Прим. М. Лейко).

119. Традиція пасійних видовищ в Обераммергау сягає 1634 р. Ці видовища поступово приваблювали чимраз більшу публіку і втрачали регіональний характер. З другої половини XIX ст. пасії, що їх ставили в цій альпійській місцевості, здобули визнання як мистецькі та інтелектуальні середовища у Німеччині і слугували прикладом самобутньої народної культури. Пасії в Обераммергау, що їх підготовляють і повністю відіграють мешканці цієї місцевості, відбуваються досі (Прим. М. Лейко).

але й для значних кіл у коронних землях нашого уславленого цісарського дому. Тож таки вартує втілити в життя цей вагомий мистецький задум, задум, духовна й матеріальна вартість якого така велика, що з ним не можна зволікати і ніхто не зволікатиме, якщо взяти до уваги ті широко знані в усьому світі німецькі фестивальні зали, які вже протягом кількох десятиріч ваблять до Байройта і Мюнхена, а відтак і до всього Баварського королівства нескінченний потік заможних туристів та платоспроможних переселенців: поряд з культурними це приносить такі великі економічні вигоди, що їх складно виразити цифрами. Так, без зайвої скромності можна переконливо стверджувати, що заплановане зведення фестивальної зали в Зальцбурзі ще й перевершить палітру діяльності згаданих давніших фестивальних майданчиків. Таке переконання ґрунтується, зокрема, на тому, що Австрійська фестивальна зала в Зальцбурзі має спиратися на значно ширшу основу на відміну від фестивалів у Байройті та в мюнхенському Театрі принца-регента, на чийх сценах панує винятково музична драма, яку нині значною мірою плекають не лише у Відні й Берліні, але й у деяких інших відомих великих містах. Така розширена основа, яка охоплюватиме всі шедеври драматичного мистецтва, починаючи від античності, Кальдерона, Шекспіра й німецьких класиків аж до Грільпарцера<sup>120</sup> й

---

120. Франц Грільпарцер (1793–1872) – австрійський письменник, автор популярних трагедій («Праматір», 1817, «Сафо», 1818; «Золоте руно», 1819) та історичних драм («Король Оттокар», 1825) (Прим. М. Лейко).

Раймунда<sup>121</sup>, яка у формі релігійних містерій і Страстей Христових дасть змогу сягнути далеко за межі кіл, обізнаних з мистецтвом, і відкрити перед щонайширшими народними верствами величний і благодатний у духовному й моральному сенсі вплив мистецтва, – та основа, звичайно, даватиме набагато значніший результат, оскільки викликатиме набагато розгалуженіший інтерес порівняно з фестивалями Вагнера в Байройті і Мюнхені.

Крім того, варто зауважити, що за новітніх часів передовсім саме *австрійці* долучилися до розквіту німецького сценічного життя. Недарма ж саме знаменитий Гофбургтеатр<sup>122</sup> у Відні завше ставив перед собою завдання у найзразковіший спосіб плекати сценічне мистецтво високого стилю, позаяк історія цього мистецтва сторінка за сторінкою засвідчує *надзвичайно великі здібності австрійців на цій ниві*. Майже на всіх німецьких сценах австрійці завоювали найвидатніші позиції, ба навіть фестивалі в Байройті і Мюнхені були б немислимі без надзвичайно талановитих акторів, співаків, диригентів, режисерів, музикан-

---

121. Фердинанд Раймунд (спр. Фердинанд Райманн (1790–1836) – австрійський драматург, один із чільних творців так званого Віденського народного театру; автор «чародійних» комедій, поетичних творів за казковими мотивами, в яких автор поєднував гумор, радість гри (поширеним мотивом є зміна ролей персонажів) з хвалою життю. Важливим елементом його творів є пісеньки, які проникли до віденського фольклору. Найвідомішою п'єсою є «Чоловік на мільйон» (1826), з якої походить популярна пісенька «Пий, брате, пий» (Прим. М. Лейко).

122. Гофбургтеатр – давніша назва Віденського Бургтеатру: див. прим. 77. (Прим. М. Лейко).

тів австрійського походження. То чому ж нам не спричинитися до того, щоб *тими щедрими плодами з могутнього дерева, яке так буйно розрослося в Австрії, скористалась і сама Австрія*, бо досі через брак фестивальної зали це було неможливим. Наскільки значні культурні й економічні переваги має такий задум, видно вже з того, з яким великим розумінням поставилися до спорудження нової фестивальної зали в Мюнхені та в інших німецьких містах чи при дворах, щойно з'явився там такий план.

Так, сподівання від запланованого проекту справді високі, тож неможливо ігнорувати тієї обставини, що його реалізація саме в австрійському місті стане значним кроком до збільшення і так уже чималої ролі Австрії в загальнонімецькій культурі і водночас значною мірою сприятиме розвитку плідних зв'язків у галузі культури між Німецькою імперією та Австрією. Бо не може бути жодного сумніву в тому, що завдяки фестивалям у Зальцбурзі надзвичайно зросте потік гостей з Німеччини до Австрії, завдяки чому заповниться прогалина, яка виникла у зв'язку з відсутністю чи зі зменшенням потоку туристів з країн, які тепер перебувають у стані війни з Центральними державами. Крім того, цілком імовірно, що після укладення миру також і з інших країн, найперше з Америки, прибуватимуть на фестивалі численні відвідувачі і до того ж насамперед із заможних верств, приваблені унікальним характером таких фестивалів та завдяки *широкій рекламній кампанії в усьому світі*, яку Зальцбургський фестиваль, поза будь-яким сумнівом, обов'язково організує. Ре-

зультати такої рекламної кампанії будуть корисні не лише безпосередньо самому місту Зальцбургу, а й опосередковано всій території австрійських Альп, а також іншим територіям монархії, привабливим у туристичному сенсі, які почасти знають і відвідують ще далеко не так широко, як вони насправді заслуговують.

Це теж можна підтвердити на прикладах Байройта і Мюнхена. Державні установи Баварського королівства, а також преса не переставали наголошувати на тому, яке пожвавлення викликає в туристичних регіонах Баварії прибуття десятків тисяч заможних туристів завдяки Вагнерівським фестивалям та фестивалям у Мюнхенському художньому театрі і яку користь мають з цього щонайширші сегменти тамтешньої економіки, що зі свого боку збільшує податкові надходження до баварської казни. Варто ще зауважити, що заможні, незалежні поціновувачі мистецтва часто *оселяються* в таких містах чи в їхніх околицях, приваблені тим цікавим життям, яке їм гарантує проведення фестивалів, до того ж, коли ці міста розташовані в такій унікальній місцевості, а тут із Зальцбургом мало хто може зрівнятися. Сприятиме цьому також і заплановане заснування згодом *вищої школи сценічного мистецтва*. – Значний приплив заможних верств населення матиме позитивний вплив і на місцевий ринок, на будівництво та ділове життя того чи іншого регіону.

Серед інших будівель заплановано насамперед спорудження великої фестивальної зали, а саме, на галявині посеред лісу в природному парку Гельбрун, достатньо далеко від Гельбрунсько-

го замку та французького парку. Оскільки існує розуміння того, що фестивальна зала не має порушити стилю наявного досконалого архітектурного ансамблю, то в жодному разі не треба боятися, що її спорудження негативно вплине на його загальну гармонійність. Якраз навпаки, бо тут маємо справу з цілковито новим поєднанням закритої й відкритої сцен, що дасть змогу залучати наявні споруди, завдяки чому виникатиме ефект незрівнянної сили. А тому немає жодного сумніву в тому, що за змоги треба зберегти теперішній вигляд пам'яток архітектурної і паркової спадщини, які щонайкраще пасують до запланованого задуму.

Фестивальна зала розрахована приблизно на 3–4 тисячі місць і в усіх сенсах, а передусім у технічному оснащенні сцени, має демонструвати досягнення новітньої театральної техніки у її щонайдосконалішому виконанні. Треба врахувати весь досвід новітнього часу, щоб створити інституцію такого роду, найбільшу та найвзірцевішу не лише за зовнішніми розмірами, а й з огляду на її технічне оснащення та архітектурне виконання. Це вимагає, звичайно, значних капіталовкладень, які залучатимуться до Зальцбурга, а відтак і до Австрії ззовні і якими, про що вже йшлося вище, скористаються насамперед згадані австрійські регіони. У зв'язку з цим хотілося б розраховувати на відповідне прихильне ставлення в питанні надання землі під будівництво з парком і замком. Крім того, варто запланувати спорудження *меншого*, затишного театру, призначеного переважно для комічної опери, тобто тієї царини, в якій у дав-

ніші часи саме австрійські майстри досягли велетенських успіхів і відродження якої щонайбільшою мірою сприятиме зростанню авторитету австрійського мистецтва. – *Третьою інституцією стане вже згадувана вища школа сценічного мистецтва, де одержуватимуть вишкіл актори, співаки й танцівники. Ця школа працюватиме впродовж усього року, що дасть Зальцбургу неабияку перевагу, тоді як фестивалі та доконечні кількатижневі репетиції відбуватимуться лише влітку, коли люди мають найбільше часу для подорожей. Звідси випливає, що парк буде відкритим для публіки впродовж довшого часу.*

Проте якраз шанобливе, поважне ставлення та догляд за старими й новими спорудами збільшить і так уже дуже великі видатки на утримання споруд і устаткування, а тому з огляду на це буде, мабуть, не зайвим прохання, щоб орендна плата за користування відповідним майном була визначена у помірних межах, до того ж потрібно, наскільки це можливо, залучати фінансову допомогу зацікавлених місцевих осіб. Адже, з огляду на очікувану користь від іноземного туризму і т. ін., уже з'явилися пропозиції з боку Зальцбурга, і можна розраховувати на деяку підтримку, без якої неможливо втілити в життя такий дорогий проект. Оскільки прибутки наразі годі передбачити навіть приблизно, а також неможливо ще визначити рівень іноземного туризму після війни, то, враховуючи цю обставину, було б дуже доречно під час визначення обсягу орендної плати виходити з мінімальної суми і за змоги залучати

*добровільні пожертви й розраховувати на сприяння всіх зацікавлених.*

Утім, якщо надходження від проведення фестивалів сягатимуть рівня, на який можна сподіватися за більш-менш сприятливого загального становища та закінчення війни, то з'явиться можливість надавати частину надходжень у розпорядження цісарсько-королівської придворної казни для пом'якшення *воєнних злигоднів* та на інші *доброчинні цілі*. Крім того, є задум створити з імовірних надлишків стипендіальний фонд, завдяки якому учні старших класів, малозабезпечені митці та студенти мистецьких закладів освіти, музиканти, художники, вчителі тощо матимуть змогу відвідувати фестивалі (включно з оплатою видатків на дорогу).

До оформлення новозбудованих приміщень та встановлення потрібного обладнання, а також приведення до відповідного рівня та нагляду за наявними спорудами і парковими насадженнями потрібно залучати найвидатніших та випробуваних митців.

Плекання таких цінностей та сприяння тому, щоб тут збиралися поціновувачі мистецтва з усіх розвинених у культурному сенсі країн – в інтересах самого проекту. Бо хіба ж традиція, яка панує в Гельбруні, не є тією остаточною причиною, чому серед усіх інших можливостей увагу звернули саме на цей коштовний скарб і постановили саме тут створити фестивальний осередок, призначення якого в тому, щоб засвідчити перед усім світом, що важить Австрія і що важить її мистецтво.

## У пошуках живого театру [1924]

У Берліні я пізнав три великі речі: по-перше, таємницю праці, яка для австрійців, можливо, більш невідома, ніж усякому іншому народові чи всякій іншій нації, та радість від праці з її вирішальним значенням у мистецтві й театрі. По-друге, трохи того, що (на відміну від італійців чи латинян) мають лише північні люди, *стримане, загадкове, економне* виконання, що виявилось близьким моїй натурі і водночас було дуже значним для літератури північних країн, яка в той час набирала ваги. В цьому водночас лежить ключ до інсценізації Шекспіра. По-третє, літературу північних країн, яка на той час була новою: Ібсен<sup>123</sup>, Гауптман<sup>124</sup>, Стріндберг<sup>125</sup>.

Усі двадцять п'ять років, проведені в Берліні, були сповнені усвідомленням вагомості цих трьох речей. А тепер, коли після мандрівок північними країнами я знову повернувся до Австрії, почуваюся тут настільки вдома, що мені зрозуміло: цих трьох речей, нехай це й немало, однако-

---

123. Див. прим. 26. (Прим. М. Лейко).

124. Див. прим. 25. (Прим. М. Лейко).

125. Див. прим. 71. (Прим. М. Лейко).

во недостатньо для театру. Навіть у тому завзятті, що його вимагала робота в театрі великого міста, було втрачено найцінніше: сенс гри, який був таким сильним у дитинстві і без якого неможливо працювати в царині мистецтва, а особливо в театрі. Я свідомий того, що північна манера виконання, якої не можна втрачати і яку треба зберегти вже хоча б в інтересах відповідного репертуару, містить небезпеку збіднення й закам'яніння. Стверджую, що ті драматичні елементи, які можна знайти в австрійському й баварському театрах (комедія дель арте, містерії, релігійні твори, французькі, іспанські та італійські п'єси, музичний елемент театру) не знаходять плідного ґрунту на сцені північних країн. І зрештою вважаю, що третя річ, література, надто тиранізувала театр, внаслідок чого він вельми віддалився від своїх джерел. Література часом заводить дуже далеко в абстракцію.

Коли я з такими твердими переконаннями знову повернувся на батьківщину, в мене виникло бажання створити театр там, звідки театр, власне, й бере свій початок, на австрійсько-баварській землі, у місті, де почалась моя кар'єра. Тут є справжня народна поезія (Обераммергау, Цельам-Зее та ін.), вона існує не в книжках, оживаючи лише під час читання, а витікає з радості від гри, і лише завдяки цій радості може постати правдивий театр.

Зальцбург завдяки своєму розташуванню, завдяки своїй архітектурі, своїй колишній історії, завдяки Моцартові, завдяки високій освіченості й незалежності церковних кіл, які тут завжди мали

владу, а відтак і великий вплив, – природне місце для такого театру. Справжній фестивальний майданчик, куди з'їжджається багато людей, щоб провести відпустку чи щоб ходити в гори, чи насолоджуватися майже повністю збереженою давньою архітектурою і послухати музику. Тож не було нічого дивного, що виникла ідея організації там театру, пронизаного водночас духом і фестивалю, і відпочинку, створеного не на тих засадах, на яких ґрунтуються інші театри, від чого страждає театральна діяльність у великому місті: він має бути якомога вільніший від усіх комерційних тягарів і відповідних наслідків. Я сам намагався оминати такі умови і донині не взяв ані шеляга за свою роботу. Я просив акторів чинити так само, і вони мене не розчарували. Фестивальне товариство складається з ідеалістів. Вони дистанціюються від будь-яких комерційних справ. Велику підтримку має цей задум і серед населення.

Основна ідея в тому, щоб театральна гра знову стала святом, як це було в античні часи й епоху Середньовіччя під проводом церкви, бо ж тепер у великих містах театральна вистава – це переважно розважання й забавляння публіки. Згадавши прекрасний парк у Гельбруні, який пам'ятаю з першого року своєї роботи в Зальцбурзькому театрі, я звернувся з проханням до цісаря Франца Йосифа надати цей парк для спорудження в ньому фестивальної зали. Старий цісар згодився без жодних зволікань, і всі деталі вже були узгоджені з адміністрацією. Однак через війну та її наслідки, а згодом через зречення цісарської родини довелося відкладати реалізацію планів та вносити

до них деякі корективи. І все ж попри всі ці події від них ніхто не відмовився, а навпаки, в істотних моментах вони були ще більше посилені.

Потім я почав вивчати наявну народну літературу та численні містерії: на них ще можна натрапити побіля Зальцбурга, знайти у збірках приватних колекціонерів. В окремих питаннях мені вдалося заручитися підтримкою двох помічників. Насамперед це драматургічний цензор у найкращому сенсі цього слова. Не той, що читає п'єси, які йому надсилають, а він їх відхиляє, а той, що здатний оживити наявний багатий матеріал для наших часів, переробити його і пристосувати до теперішніх можливостей, до акторів та місця дії. Я не знаю жодного іншого фахівця, який би краще надавався до виконання цього завдання, окрім австрійського письменника Гуто Гофманстала<sup>126</sup>, з яким я вже багато років перебуваю в тісному контакті і який без зайвого зволікання схвалив мій план.

Друга потрібна людина мала бути великим музикантом, який зміг би наповнити це давнє музичне місто, батьківщину Моцарта, музикою нашого часу. Згоду дав на це Штраус<sup>127</sup>, оскільки і з ним я підтримував міцні, активні контакти. Мої вистави наштотували Штрауса на думку написати перші опери: «Саломею» та «Електру». Крім того, я поставив у Дрездені й Штутгарті «Кавалера троянди» та «Аріадну».

---

126. Див. прим. 68 (Прим. М. Лейко).

127. Ріхард Штраус (1864–1949) – німецький композитор і диригент, автор опер, зокрема «Саломея» (1903), «Електра» (1909), «Кавалер срібної троянди» (1911); співзасновник Зальцбурзького фестивалю (Прим. М. Лейко).

Визначні громадяни, засновники товариства імені Моцарта, сформували комітет спорудження фестивальної зали, який заопікувався будівельно-технічною частиною проекту.

Першим значним ризиком за таких обставин стала постава «Ім'ярек»<sup>128</sup> на Соборній площі за згоди архієпископа та за участі найкращих акторів з Німеччини і Австрії. Сцена з дощок перед брамою собору. Герольди, які сповіщають про початок вистави. Вихід акторів із сусідніх площ. Дзвонять дзвони в усіх церквах. Таємничі заклики з церковних веж, згори з фортеці і з великої віддалі, вони закликають Ім'ярека до смерті. Диявол, який вистрибує на сцену з глядацьких рядів. Віра і Янгол, які наприкінці виходять з собору. Широкої площі міста вщерть заповнені глядачами. У вікнах сусіднього монастиря – ченці і священники, в першому ряді – архієпископ і капітул собору. Все завмерло, все місто, затамувавши подих, вслухається і вдивляється... Дивовижна гра світла: спочатку денне світло, тоді захід сонця, врешті смолоскипи.

У результаті прибули не лише друзі, щоб побачити виставу, але й усе населення з довколишніх сіл і містечок потягнулося сюди й заповнило вулиці. І найголовніше: наступного року в багатьох місцях було поставлено давню Гофмансталеву містерію. Особливо вдалі вистави відбулись у

---

*128. Прем'єра «Ім'ярек» в опрацюванні Гуго фон Гофманстала і в режисурі Райнгардта відбулася в Берліні 1 грудня 1911 р. Перші вистави в Зальцбурзі розпочалися 22 серпня 1920 р. Відтоді мораліте «Ім'ярек» в різних поставах назавжди увійшов до програми Зальцбурзьких фестивалів (Прим. М. Лейко).*

Мондзее, Цель-ам-Зее та в інших сільських регіонах. А ще через рік відбулася вистава із залученням людського натовпу. Один народний поет записав текст народною говіркою і їздив з виставою по всіх усядах.

У такий спосіб «Ім'ярек» став справді живим. Архієпископ плакав, коли залунало *Отче наш*. Священики казали, що вистава сильніша за будь-яку проповідь, оскільки зреалізована не як якась мертва давня п'єса: дивина для тих небагатьох людей, які цікавляться історичними речами. Завдання режисера та його групи було в тому, щоб цю давню народну п'єсу наповнити справжнім життям, наповнити її духом сьогодення і знову зробити спільним надбанням усього народу. І справді гігантська соціальна революція повоєнного часу, новий достаток, що поширився скрізь, небезпечний матеріалізм нинішніх часів надали цій давній п'єсі про смерть багача великого сучасного звучання, що мало глибокий, переконливий моральний ефект.

Другою роботою минулого року був «Великий театр світу» Кальдерона, знову ж таки у версії Гофманстала.<sup>129</sup> Цю п'єсу завдяки мужній і далекоглядній позиції архієпископа вдалося поставити навіть у церкві, а саме в старій церкві єзуїтів, величній бароковій споруді Фішера фон Ерлаха<sup>130</sup> – Університетській церкві.

---

129. «Зальцбурзький Великий театр світу» – п'єса (за Кальдероном) вперше поставлена в інсценізації Макса Райнгардта 13 серпня 1922 р. в межах Зальцбурзького фестивалю (Прим. Г. Феттінга).

130. Йоганн Бернгард Фішер фон Ерлах (1656–1723) – австрійський архітектор, автор проекту замку Шенбрунн, а також костелу св. Карла у Відні (Прим. М. Лейко).

Точки перетину із сьогоденням у версії Гофманстала: жебраки під великим впливом комуністичної ідеї, доведеної до абсурду. Голоси янголів з височині. Давній григоріанський антифонний спів. Глядачі майже три години без перерви на своїх місцях. Зачаровані. Танок Смерті. І ця п'єса теж стала по-справжньому живою. Жодного відтворення історії, нічого музейного, а лише сучасність.

Робота режисера була очевидною, наприклад, під час танку Смерті. В первісному рукописі Смерть була однією з дрібніших ролей. Оскільки фізична реакція актора була такою ритмічною і такою чуттєвою, то весь танок Смерті я побудував довкола нього, під час свого танку він прикликав кожного актора, вітався з ним і відпускав.

Місцеве населення і тут було залучене до вистав: у хорі і внизу на сцені. Їм я віддав чимало ролей: сільський актор з Райхенгалю грав Селянина, мешканець Зальцбурга – Допитливість. Усі вистави перед заповненими вщерть залами. А поміж тим, до і після полудня, ввечері, твори Моцарта у виконанні Віденського філармонійного оркестру та співаків Віденської опери під керівництвом Ріхарда Штрауса. Меса Моцарта в соборі, концерти в Моцартеумі, Гафнерівська серенада<sup>131</sup> Моцарта при смолоскипах у подвір'ї старої єпископської резиденції. Знаменитий австрійський квіртет<sup>132</sup> Арнольда Розе грає в

---

*131. Гафнерівська серенада – твір Вольфганга Амадея Моцарта, скomпонований 1776 р. і присвячений Зальцбурзькій родині Гафнерів (Прим. М. Лейко).*

*132. Див. прим. 78. (Прим. М. Лейко).*

Леопольдскроні<sup>133</sup> для американських, французьких, німецьких і австрійських гостей. Міжнародна публіка.

Пельціг<sup>134</sup>, найздібніший німецький архітектор, будівничий Великого драматичного театру в Берліні<sup>135</sup>, одержав замовлення на спорудження великої фестивальної зали в Гельбруні. Більша частина споруди – для постанови містерій і великих опер, менша – для опер Моцарта та інтимніших п'єс. Перший камінь закладено 1922 р. в присутності австрійського уряду, архієпископа та інших поважних осіб.

На заваді реалізації проекту Пельціга стали труднощі, пов'язані з браком фінансових засобів, потрібних нині для втілення такого проекту в

---

133. Леопольдскрон – бароковий замок під Зальцбургом; від 1915 р. був приватною власністю Райнгардта. Тут відбувалися численні зустрічі митців та інтелектуалів. Райнгардт організовував у Леопольдскроні концерти й театральні вистави. Після приєднання Австрії 1938 р. до III Райху замок разом із цінними набутками відібрали у Райнгардта, який на той час перебував в Америці (Прим. М. Лейко).

134. Ганс Пельціг (1869–1936) – німецький архітектор. Від 1903 р. був директором Академії Мистецтва у Вроцлаві, у 1916–1920 рр. працював у Дрездені, проектував північну частину ратуші у Львівку Сілезькому, хімічну фабрику в Любоні коло Познані, брав участь у конкурсах на проект Будинку Дружби в Істамбулі, а також Королівської опери в Берліні (Прим. М. Лейко).

135. Великий драматичний театр в Берліні – театр, призначений для масових видовищ Макса Райнгардта, відкритий у Берліні 28 листопада 1918 р. Був це перебудований Цирк Шумана, яким Райнгардт користувався ще раніше. Після відкриття театру Райнгардт, однак, досить швидко відмовився від цієї будівлі і віддавав їх для ужитку іншим колективам. Режисерами тут виступали, зокрема, Леопольд Есснер та Ервін Піскатор (Прим. М. Лейко).

життя. Ці ускладнення, втім, мали і позитивний бік, оскільки лише протягом цього періоду практичного експериментування цілком і повністю викристалізувалась ідея проведення фестивалів. Тобто, тут не йдеться про будівництво спочатку дорогого театру, а вже опісля про пошуки його змісту, а якраз навпаки.

За первинним планом в основі мали лежати скарби світової літератури. Нині однозначно зрозуміло, що більшу частину репертуару складатимуть містерії і значне місце належатиме давнішій та новій музиці, насамперед операм Моцарта. Для постанови містерій потрібна не барокова, фантастична театральна споруда, передбачена в проєкті Пельціга, а суворий, світлий інтер'єр, як у соборі. Пафос висоти. Нескладний механізм для сценічної техніки. В найближчому майбутньому навряд чи вдасться зреалізувати проєкт Пельціга, а тому вимальовуються контури плану Альфреда Роллера<sup>136</sup>, який передбачає тимчасове використання Літньої школи вершників<sup>137</sup> у центрі міста.

---

136. Див. прим. 107. (Прим. М. Лейко).

137. Літня школа вершників (Фельзенрайтшуле) в Зальцбурзі – школа верхової їзди з залогом, вибудованою 1693 р. за проєктом Йоганна Бернгарда Фішера фон Ерлаха. Згідно з цим проєктом три стіни будівлі прилягали до скелі Менхсберг. Від 1926 р. Макс Райнгардт, організовуючи у цій будівлі фестивалі вистави, використовував давню глядацьку залу як тло сценічної дії. У 1968–1970 рр. будівля відновлена і вкрита дахом за проєктом Клемена Гольцмайстера (Прим. М. Лейко).

Про акторів  
та акторське мистецтво



## Про сучасне акторське мистецтво і роботу режисера з актором [1915]

Досі я додержувався принципу: навчай митця – не говори. Вважаю, що в наші часи більше говорять *про* мистецтво, аніж у ньому. Саме театр як найбільш швидкоплинне, найбільш скороминуще мистецтво, боюся, легко втратить блискотливий пилок на своїх крильцях, якщо перенести його з властивої йому атмосфери до конференційної зали...

Я (скажу цілком відверто) в часи, коли мечем війни викопують і виставляють напоказ усі протиріччя, не міг утриматися від спокуси говорити про те, що в нас усіх спільне і що нас усіх єднає.

*Мистецтво* – це справді нейтральна територія, і його блага мають експортувати й імпортувати за всіх часів без огляду на національну належність. Хіба що погане мистецтво треба завжди декларувати як заборонений товар.

Бог створив світ, але людина, яку він створив за подобою своєю, створила собі *другий* світ – мистецтво.

Визначні шедеври височіють понад усякою людською суперечкою на такій висоті, де їх єднає віковичний мир.

Війна в якійсь формі буде завжди. Це глибоко закладено в людській природі, і в кожній краплині крові поборюють одна одну ворожі сили. В такі часи хмари й імла низько спускаються в долину й заповонюють нам на якийсь час очі. Тоді ми, здається, здатні бачити тільки найближче поряд з нами. Але залунає голос Божий і прорече: хай буде світло. Хмари розійдуться. З хаосу знову постане світ, і ми знову підкорюватимемо наші вічні вершини та споглядатимемо й вітатимемо інші, чужі.

Але великі, вічні творіння, хай би як високо в небо вони здіймались, глибоко закорінені у своїй рідній землі й черпають з неї сили для плодючості й росту. А тому мистецтво страшенно збідніло б, якби не шанували й не оберігали національні особливості, що про них врешті-решт і йдеться в кожній суперечці.

Ми в Німеччині ніколи не були аж так засліплені, щоб відгороджуватись шовіністичним плотом від чужого мистецтва. Ще донедавна в нас домінували сучасні французькі художники, російський балет, абсолютної досконалості якого ще ніхто не перевершив, італійські актори, серед яких Дузе<sup>138</sup> можна назвати, мабуть, найбільшою майстринею відтворення людського характеру сучасності, крім того, велику вагу в нас мали і зали-

---

138. Елеонора Дузе (1858–1924) – італійська акторка, яку визнавали найвидатнішою трагедійною актрисою того часу. Від 1879 р. виконувала головні ролі у театрі Ернесто Россі; 1866 р. заснувала власну трупу – *Compagnia della Citzadi Roma*, з якою виїздила на численні закордонні виступи. Завдяки її виконанню уславилися п'єси Габріеле д'Аннунціо (зокрема «Джоконда», «Франческа да Ріміні») (Прим. М. Лейко).

шили в Німеччині глибокий слід новітні англійські драматурги, як Бернард Шоу<sup>139</sup>, наприклад, герої якого сповнені духом нашого часу.

Звичайно, коли до нашого серця достукувалось германське,<sup>140</sup> а тому близьке нам мистецтво, починали дзвонити наші найглибинніші дзвони. Бйорнсон<sup>141</sup> та Ібсен<sup>142</sup>, двоє великих синів цієї землі, які височіють перед норвезьким Національним театром як символи честолюбного ідеалізму і глибоко вкоріненої життєвої мудрості, звели собі і на наших сценах пам'ятник безсмертя. Немає нічого дивного в тому, що Ібсен панує на сценах в Німеччині набагато потужніше, ніж у будь-якій іншій країні; він спричинив прихід нової епохи німецького театру, вдихнувши в нього свій дух.

Мій попередник, Отто Брам<sup>143</sup>, вважав завданням свого життя познайомити ближче німецький народ з Генріком Ібсеном, і він з честю виконав це завдання.

---

139. Див. прим. 102. (Прим. М. Лейко).

140. Ведучи мову про «германське мистецтво», Макс Райнгардт не вкладає в це поняття ні політичного, ні тим паче расистського змісту, а вживає його лише задля географічного окреслення нордичної літератури, насамперед літератури скандинавських країн, щоб чітко наголосити на впливові авторів саме цих країн на німецький театральний ландшафт (Прим. Г. Феттінга).

141. Бйорнстєрне Бйорнсон (1832–1910) – норвезький повістьяр, драматург і публіцист, співтворець норвезького національного театру, автор історичних та побутових драм, зокрема «Банкрутство» (1873) і «Рукавичка» (1885); лауреат Нобелівської премії (Прим. М. Лейко).

142. Див. прим. 26. (Прим. М. Лейко).

143. Див. прим. 3. (Прим. М. Лейко).

Я сам зростав на його творах і на його честь у Німецькому театрі заснував Камерний театр.<sup>144</sup>

Ще один скандинавський автор, рідна нам душа, по-справжньому фаустівська натура, Август Стріндберг<sup>145</sup>, якого ніби якийсь злий дух носив цим світом і який зазнав усіх злетів і падінь, доки не впокоїв нарешті свою душу навіки, залишив німецькому театрові нетлінні свідчення про свою пекельну духовну боротьбу. Нині берлінські театри змагаються між собою за право ставити його твори.

У такому північно-європейському репертуарі зросло нове покоління акторів. Вони позбулися всілякого чужого впливу, під яким театр з його світовим репертуаром перебував, звичайно, найдовше. Вони були першими, хто свідомо перейшов на північнонімецьку манеру, започаткувавши в такий спосіб стиль виконання для наших німецьких авторів – Кляйста, Геббеля і насамперед для Гергарта Гауптмана<sup>146</sup>.

Спочатку все було набагато зрозуміліше, все мало бути правдоподібним, надто форсованим, цілком і повністю звільненим від легкої, зауважованої атмосфери, і може, так і треба було тоді, коли зароджувалась модерна література.

Актор вважав своїм завданням за допомогою міміки ще в першому акті дати глядачеві зрозуміти те, що автор хотів розкрити перед ним аж в

---

144. Свою роботу Камерний театр у Німецькому театрі в Берліні розпочав 8 листопада 1906 року виставою Макса Райнгардта «Привиди» за п'єсою Генріка Ібсена (Прим. Г. Феттінга).

145. Див. прим. 71. (Прим. М. Лейко).

146. Див. прим. 25. (Прим. М. Лейко).

останньому, збільшуючи для цього необхідну напругу. В його словах блукав привидом відмерлий пафос, завдаючи шкоди життєвій правді, а чужа, нехай і блискуча, натхненність суцільною маскою прикривала хоч і громіздку, зате глибшу німецьку сутність.

Він знову повернув собі цю сутність, а разом з нею і відважність щодо самого себе.

Тип того актора, який перевертілюється то в одного, то в іншого, який, змінюючись до невпізнання, здатний спритно встрибнути в найрізноманітніші образи й натягати найрізноманітніші маски, знову зник за спинами сильних характерів, щастя яких у самовідданості, які створюють образ не ззовні, а зсередини, і, оскільки вони міцно вкорінені у своїй землі, вивертають перед автором не лише напруженість подій у *твори*, а й усе своє життя.

Особистість – це найвище в кожному мистецтві, і лише від її розмаху залежить його значущість. На сцені теж завжди були сильні особистості, але ще для жодних образів вони не були такі потрібні, як для образів північної літератури.

Мені розповідали, що Ібсен роками жив з людьми, яких він створював, ходив з ними на прогулянки і розмовляв з ними про речі, далекі від сконцентрованого змісту того чи іншого твору, і це давало йому врешті змогу їх повністю об'єктивувати.

Вони всі мають власне, на диво справжнє життя, воно протікає перед здивованим поглядом далеко за межами драми, коли їхній творець освітлює їх своїм світлом, і воно вдарить гарячим

джерелом з глибини, хоч при якому слові ви почнете свердлити.

Коли Ібсена якось запитали, чи столяр Енгstrand у «Привидах» справді підпалив притулок, кажуть, він відповів, що від того чоловіка цього цілком можна сподіватись.

А тому актор для виконання таких завдань мусить мати щось таке, що, власне кажучи, суперечить його сутності, своєрідну непередбачуваність, і лише у вирішальну мить він мусить давати зрозуміти, що цього від нього можна було сподіватись. Актор мусить мати таємницю і мусить вміти її берегти, а не так, як часто бувало, коли відразу, на початку, публіці ледве не на вухо шепчуть: «Стережіться! я – підступний». Освальд, звичайно, не може ще в першому акті виглядати божевільним. Я бачив гру великих італійських акторів, які відтворювали божевільня, починаючи з першого акту, і завдяки блискучій грі демонстрували цілісний клінічний образ. Вони були дивовижними божевільними. Але тоді й усі інші дійові особи теж, очевидно, бути божевільні, оскільки вони цього геть не помічають. Відтак урешті вся п'єса стає божевільною. Не можна, щоб Ейлерт Левборг у «Гедді Габлер» уже під час першого виходу справляв враження досконалого, спитого генія, як його часто грають, з синяками під дико витріщеними очима, зі штучно розкуйовдженим волоссям і в геніально неохайному одязі. Він же щойно ступив на шлях до свого іншого життя, ним турботливо опікується його подруга Теа Ельвстедт, і на перший погляд Левборг має, мабуть, виглядати випеченим і майже боязким. Лише

поступово актор дає зрозуміти, що бездоганний вигляд не має під собою достатнього підґрунтя.

Важливішим за розкуйовджену чуприну є актор, людина, якій довіряють значення і трагічність образу; якщо його зовнішність невиразна, тим навіть краще, я вважаю. Ми ж знаємо, що великі люди не завжди можуть похвалитися міцною статурою, що не всі злостивці рудоволосі і не в усіх пияків червоні носи. На сцені справді збереглася примітивність, виправдана хіба що в казках, де відьми ще мають зелені очі і літають на мітлах. Справжні відьми гарні, в них біле волосся, вони лагідні і виявляють свою сутність щойно опівночі.

Непередбачуваність, яку раніше, поза всяким сумнівом, вважали найбільшим недоліком, – один з найцінніших і найдосконаліших акторських засобів. Вона доконечна у драмі північно-європейських авторів, а тому режисер має особливо на неї зважати й оберігати.

Надзвичайно цікаві для кожного фахівця гастролю пані Дібвад<sup>147</sup> у Берліні дали мені додатковий поштовх у цих зусиллях і збагатили мене найціннішими знаннями. Північно-європейський актор, залишений на самого себе, володіє власним непохитним ритмом, незрівнянною відвагою до тиші, а його важкий характер у найсильніші моменти зануриться радше в глибину (без слів), аніж здійсниться зі словами ввись.

---

147. Йоганна Дібвад (1867–1960) – норвезька акторка, усе життя зв'язана з Національним Театром в Осло. Уславилася у ролях «сильних жінок» у п'єсах Ібсена і Стріндберга (Прим. М. Лейко).

Якийсь італійський лацароні<sup>148</sup> викрикує назви газет з таким приголомшливим талантом та театральним шаленством, що опубліковані там новини просто-таки переповнює драматизм. Але чи містять вони завдяки цьому більше правди, – то вже інше питання.

Хай там що, але ми не можемо зробити нічого кращого, окрім як розвивати свої вроджені властивості, і в акторській школі, яка функціонує при Німецькому театрі, я не маю наміру ґрунтовно навчати техніці виконання, а в кожному учневі намагатимусь насамперед відкривати й розвивати особисте, неповторне, і борони Боже пригнічувати його, вказуючи, нехай і на блискучі, взірці. Цю роботу треба продовжувати і на сцені, бо багато хто лише згодом знаходить шлях до себе. Природа у своєму невичерпному багатстві ніколи не народжує двох цілком однакових істот, і навіть найбідніша істота має лише їй властиву самотність, привабливішу і пліднішу за всю схему умінь і навичок.

Прикрі випадковості поставили під загрозу наші гастролі в Християнії<sup>149</sup> і, власне кажучи, залишили від них хіба що каркас. Якщо ж нам все-таки вдасться *створити* щось із того, про що я тут *веду мову*, це наповнить мене гордістю...

Нам пощастило з добре підготованою, проникливою й чутливою публікою. І не вважайте ці

---

148. Лацароні – мешканці неаполітанських околиць, організовані в групи молодики, які працювали кур'єрами, носильниками, продавцями газет, а часом навіть жebraкували (Прим. М. Лейко).

149. Християнія – колишня (до 1 січня 1925 р.) назва столиці Норвегії – Осло (Прим. В. Кам'яця).

слова, будь-ласка, лише банальною ввічливістю.

Театр – це мистецтво з багатьох складників і на відміну від інших видів мистецтва не може існувати саме по собі. Воно взагалі існує лише тоді, коли його сприймають, і сприймають добре.

Потужне, бентежне пережиття, в яке (за щасливих обставин) може вилитися вечір, проведений у театрі, і яке навіть у змозі заступити собою найсильніші події дня – для цього потрібні не лише добрий автор, добрі актори, розсудливий режисер, але й вишукана публіка. Потрібен талант, щоб запліднювати, і талант, щоб вагітніти. Якщо ж бракує сили для запліднення чи для виношування плоду, то в результаті не народиться нічого живого, і все зморщиться до безтілесної порожньої гри тіней.

Бувають вечори, коли невдачі зазнає не вистава, а публіка. Актор потребує контакту, і він його відчуває за тисячею потаємних та відрадных знаків.

Ніхто не заперечує, що актор, з головою занурюючись у роль, забуває про публіку, ба навіть забуває про себе самого і не пам'ятає, що стоїть на сцені. Так, але це, мабуть, поганий актор, дилетант. Добрий актор пам'ятатиме.

(Це байка – і не найкраща, що, мовляв, незручно й нетактовно спостерігати за людиною, як та повністю розчиняється у своєму болеві, якщо цей біль справжній, а не штучний. Тоді це, мовляв, щось ненавмисне, огидне, що взагалі немає нічого спільного з мистецтвом).

Справжній митець ніколи не забуде, що він покликаний запалювати, розпикати душі й серця слухачів. Він цілком свідомий цього в найвищі

моменти свого впливу на них, і йому потрібне це усвідомлення знову ж таки для того, щоб, власне, сягнути найвищих висот.

У цьому сенсі, як і в багатьох інших речах, найкраще навчатись у дітей. Вони майже всі народжуються геніальними, тобто настільки геніальними, наскільки геніальною може бути людина, і підсвідомо вправляються у всіх речах. Шкода, що ця геніальна впевненість згодом зникає.

Коли маленький хлопчик із вартою задрості примітивністю конструює з канати та двох стільців залізницю, то очікує від мене, щоб я так само безумовно вірив у це, як він. І тоді він цю віру винагороджує дивовижним багатством акторського вміння. Він керує потягом, переносить багаж, він – машиніст, пасажир і локомотив в одній особі. Він цілком і повністю вживається в різні ролі, повторює всі рухи і функції, чмихає й шипить, наче жива машина. Він абсолютно в це вірить, і так зворушливо за цим спостерігати, що я й сам у це вірю. Однак у своєму запальному зазнятті він не забуває про одну маленьку річ, про те, що все це гра, весела, забавна гра.

Саме в цій буденній дитячій поведінці – єдина істина для акторського мистецтва. Забавність мистецької гри – це летючий килим, на якому актор мандрує в чужі землі і в давні часи, в чужі душі.

Під час польоту відчиняються останні дверцята його сутності, і постає містерія. В серці актора височіє воля автора, регулює биття його пульсу, підкорює собі його тіло і скеровує його відчуття на чужі, ніким ще не топтані стежки.

Проте до найсильнішого потрясіння, найди-кішої люті, до найглибшого болю долучається забавна веселість гри і усвідомлення партнера в глядацькій залі, який це все сприймає і сам бере участь у грі. Таке усвідомлення – це водночас і природний захист для актора, бо як би інакше він зміг витримати тисячі доль, з яких і однієї було б достатньо, щоб зруйнувати людське життя.

На репетиціях перед виставами режисер – єдиний слухач і глядач, той доконечний партнер у грі. Лише що взаємовплив тут формується ще дужче, конкретніше, активніше. Він мусить уміти водночас і вагітніти, як жінка, і запліднювати, як чоловік, а до того ж, уже як безстатева істота, ще й бути своєрідним дзеркалом, в якому актор бачить правдивий відбиток своєї роботи. Актор же не може сам себе слухати й бачити, і через те, що він цілком особисто є найвагомішою часткою своєї роботи, він не може відступити від неї на кілька кроків, як художник від своєї картини, як музикант, скульптор, поет – від свого творіння.

Але окремих актор – це лише частина цілого, і режисер мусить тримати в руці всі частини цього цілого, щоб вони гармонійно перетікали одна в одну.

Потоки і струмки, а також і тихі водойми він мусить спрямовувати в одне велике річище. Він мусить точно знати всі вирви й мілководдя і вміти провести через них неушкодженим судно літературного твору.

Він мусить зібрати їх усіх до купи, і часто це не так уже й легко зробити.

Погляньмо, з чого він починає.

Спочатку він проймається твором у себе вдома, в тихій кімнатині. З благоговінням і пристрасстю він повністю віддається творові, прислухаючись до кожного слова й до того, що за словами. Він цілковито переноситься в часи автора, залишаючись водночас дитям свого часу, підсвідомо наповнюючись його силами (*інструмент, що його створив цей день*). На його струнах оживають і тисячолітні твори, і античні драми, бо таке наше покликання: щоб володіти успадкованими творами, ми маємо їх щоразу по-новому набувати, тобто відроджувати їх знову з духу нашого часу. Наш Шекспір – це не той Шекспір, що був 400 років тому, і навіть у сьогоднішнього Ібсена вже інакше обличчя, аніж було воно в нього двадцять років тому, коли натуралізм ще квітнув на повну силу. Втім, відкопувати і виставляти напоказ твори, не оживляючи їх, – це наруга над мертвим тілом або ж, висловлюючись поштивіше, справа музеїв чи придворних театрів. Живому театрові потрібні лише живі твори, байдуже, сучасні вони чи з минулих часів. Проте, якщо не заперечуєте, повернімось до режисера. Він тим часом з допомогою своєї фантазії, позаяк це універсальний ключ, відімкнув браму твору і спустився в глибоке підземелля, туди, де мешкають матері, до таємничого місця, де народжується все живе і де автор завагітнів своїм твором, бо лише там його можна викопати з усім корінням.

Він довго вдивляється в пітьму. Тоді поступово розвиднюється. Перед очима постають широкі

краєвиди, глибокі води й засніжені вершини, тоді знову безкінечні ходи й похмурі кімнати, круті сходи, луки у місячному світлі, вкриті білими пасмами туману, які, наче ті ельфи, клубочаться землею, а ще ліси, повні примарних тіней. Тіні оживають, рухаються, ступають до нього, набувають людської подоби. Він затамував подих, щоб не затьмарити цей чарівничий світ. Чути, як б'ється його серце, відлунюючи легко, багатогранно в постатях навколо. Аж ось ворухнулись бліді уста, починають щось казати, спочатку ніби десь здалеку, тоді дедалі ближче, чутніше. Мова – незрозуміла, і все ж він її впізнає. Раптом він із захопленням усвідомлює, що вони плоть від його плоті, кров від його крові і що вони відчувають так само, як він. Часові межі щезають, настає день.

Раптом з'являються актори, його актори, яких він знає як свої п'ять пальців. Вони заповнюють його думки, тягнуться руками до примарних істот, хочуть з ними заприятелювати, заручитись, тоді відступають, перегруповуються й забирають постаті з собою на світло.

Його уявна сцена заселяється людьми, наповнюється, мучиться в пологах і ніби за помахом чарівної палички народжує новий, чудовий світ. Він ще закутаний у тоненьку вуаль, але вже дихає, співає, лепече і торжествує. З блискотом в очах під звуки небесної симфонії крадеться режисер до столу й тремтливою рукою записує свою версію в книгу поряд зі словами, наповненими кров'ю. Він ніби в лихоманці, наче загнаний, зацькований звір записує все, що пережив: біля кожного речення –

додаткова нотатка, помітка, інтонація, а тоді: як це все має виглядати й звучати. Досконала партитура – рукопис його сценарію. Пластично вибудований твір (в його уяві). Блаженство концепції. Тепер на черзі перетворення в дійсність, втілення. І починаються перейми, з'являються страхи, супротив.

Глибоко схвильований і пригнічений, з рукописом у тремтливих руках сідає він на край сцени. Тьмяно світяться лампи на режисерському пультах. Ранні сутінки опускаються на лаштунки з різних колишніх п'єс, до смішного безглуздо зібрані до купи, розмальовані в строкаті кольори ніби старі кокетки, обвішані догідливо всміхненими блискітками, готові віддатися кожному. Режисера морозить, він безпорадно втуплює очі у пил і гніль.

Він укотре уявив собі все таким великим. Прикро до сліз від того, як сильно ті три стіни звужують місце дії, а замість четвертої зяє порожня глядацька зала.

Як тут має поставати світ духів, шелест лісу, висока вежа над собором, неозорі поля? Художник каже: просто намалювати. Полотно все витримає. Так, але як тоді з живою, пластичною людиною на тлі мертвої полотнини! Рухома постать на тлі незмінної картини. Це неможливо поєднати. Як актор зможе притулитись до стіни, спертись об колону, торкнутись чолом до шибки? Маленькі ельфи мають витати поміж високими деревами. Постановник відвертається, приховуючи ницу посмішку. Скарбник слинить огризок олівця і виводить смішні цифри на аркушику, а режисер

зціплює зуби і ковтає все це, ковтає.

Витягує з ображеним виглядом годинника. Приходять актори.

Доброго ранку! Глупі, веселі, наївні. Хтось щу-литься від холоду, насуплений, заспаний. Вороги. Всі – вороги. Он уже юрмиться кілька незадоволених за дірвявою стіною. Перешіптуються, гортаючи зневажливо аркуші зі своїми ролями. Вони, звичайно ж, хотіли не ці, а інші ролі, але мусять погоджуватись, нічого не вдієш. Незбагненна трупа! Всі один від одного мудріші, всі зробили б інакше, а не так, як отой он за пультом. Воскресає вся трагічність долі актора. Він, не такий, як інші митці, не може сам собі обирати, що має робити; не може грати того, до чого лежить йому душа; творити тоді, коли має на те відповідний настрій. Ним цілий час командує отой он, що спереду.

Його хвилює не лише його успіх чи невдача, а й успіх колег має для нього велике значення, він може йому нашкодити, знецінити за відповідних обставин.

Він ніколи не повірить у справедливість, коли та не на його користь, не втративши віри в себе. А й він потребує, інакше втратить себе самого!

З усіх кутків чути сичання, шепотіння, і отой он спереду чує все, та що там, він же все це знає. Це давня пісня. А він ковтає й ковтає. Він гепнувся на грішну землю і сидить тепер у пилюзі. Давиться своєю огидою. Один демонстративно позіхає в нього за спиною, маскуючи позіхання мутиканням кількох акордів.

Він запановує над собою й починає. Помічник режисера скликає акторів. Вони виходять з кутків

зі стриманим, аристократичним здивуванням, наче не знають, для чого, починають читати без найменшого розуміння або з демонстративною байдужістю і вбивчою пихатістю. Все знову стає холодним, мертвим, далеким.

Отой, що спереду, починає говорити, говорить їм їхній текст, розтлумачує, відкриваючи трохи своє бачення. Актор мовчки слухає. Це мовить його приятель, хоче йому знову щось нав'язати, що йому не до душі.

Даруйте, але в нього, на жаль, інша думка.

Ага. А яка, конкретніше?

І лине потік безглузких слів. Режисер їх ввічливо вислуховує. Це збиває його з пантелику, він затинається, знизує ніяково плечима.

Інший демонструє більшу вдячність, більшу старанність, і так сталося випадково, що це той, хто одержав велику роль.

Він з радістю довідується, що це його власна сутність, що це побудовано на його естві. Щаслива усмішка застрягла йому в горлі, лоскоче в носі. Діти, діти! Невеличка, але все ж таки перемога. Жевріє надія. Він м'якне, тепліє, вмовляє одного, іншого змушує, незадоволеного переконує у важливості зневаженої ролі. Четвертий сам поступово прозріває.

Той спереду починає говорити вже з запалом, розставляє все на свої місця, пояснює, демонструє, як треба грати, вимальовує ролі, входить у раж, підхоплює інших і несе *за собою*.

Він намагається вселити насамперед радість, бо це та атмосфера, якої він потребує, веселий

настрій, бажання бавитись, пустувати. Він бешкетує і леститься, це діє на їхні душі наче теплий дощ на замерзлий ґрунт. Вони поволі м'якнуть. Уже всміхаються, потягуються, випростовуються, стараються, слухаються. Він демонструє задоволення, здивований, каже, чудесно, досконало! Хіба що варто звернути увагу на одну дрібничку: а ця дрібничка – це не багато й не мало, це – все. Він пробирається до кожного всередину, намагається витягнути кожного із себе самого, піднести їхню важливість, там – хитрістю, там – просьбою, а там – суворим словом. А між тим треба десь і крикнути, і грюкнути, влаштувати справжню театральну прочуханку. Вони нашорошують вуха, інші, звичайно, також, ті, хто відчуває, що їх це теж стосується.

Твердий шмат наразі ще не розігрівсь для ролі, але то через погане обробляння, нічого страшного. – Головне, що він нарешті вже в горнілі, його можна вже гнути, формувати. Бо лише в розпеченому горнілі з нього можна щось зліпити, і байдуже, в який спосіб вдається підвищувати температуру.

Він ні в чому не знає нужди, добре поснідав, сплатив податки, кругленька сума лежить на рахунку в банку. На ньому бездоганна краватка і нові лаковані черевики, в яких відбивається його вдоволена фізіономія. Він має грати божевільного короля. Поглядає на годинник, на нього чекає обід. О щасливі часи, коли комедіант, ще не належачи до заможних верств суспільства, жив життям, сповненим пригод, а тому був готовий

швидко вскочити до фантастичного світу. Як же має вдатися цей стрибок вгодованому паночкові в лакованих черевиках, коли він до того ж, як ви вже, мабуть, здогадалися, не геній. Всі не можуть бути геніями. А якби всі були геніями, то ніхто б не доповідав, що коні запряжені і що карету подано, а нам же цікаво і про це довідатись.

На цих помостах, а вони означають світ, потрібні й менші, скромніші таланти, тобто й ті, що прислужують. Комік виходить, відкриває свою скриню і виймає звідти старі, випробувані викрутаси, щоб прикрасити ними свою нову роль. Отого спереду охоплює жах, але він вдає, що корчиться від сміху. Комікові потрібний цей сміх. Він діє на нього як алкоголь, як наркотик. Йому потрібний цей галас, і він створюватиме його будь-якою ціною. Коли він не на сцені, то без кінця і краю править анекдоти, аби тільки чути, як сміються люди. Того дня, коли всі оці ха-ха-ха, хо-хо-хо, хі-хі-хі вмовкнуть, йому кінець. Підходить інший старший пан, коштовний оригінал, наче рідкісний яскристий камінь, прикрасить і оживить будь-яке намисто. Але він втратив пам'ять. Йому вже дорога до суфлерської будки, він вдається до найрізноманітніших хитрощів, вигадує тисячі виправдань, аби приховати свою слабкість, про яку, однак, знає вже все місто. Йому, втім, властивий старий, вже зниклий дар давніших акторів. Він може блискуче імпровізувати, коли потрапляє в біду. Його мозок починає вирувати й продукує експромт за експромтом.

З оцими людьми, кожний з яких, звичайно, має свої неперевершені позитивні якості, від-

буваються репетиції, впродовж кількох тижнів. Режисер крутиться поміж них без угаву, наче бджола, дзижчить, бринить, кусає, всмоктується. В усе те безсилля, сміховинність та дивовижну недолугість він мусить занурюватись так само, які і в усі переваги та тисячі особливостей, на які так по-марнотратному багата людська натура, й виймати звідти *те*, що потрібне для створення його власного світу.

І от у теплі праці, докладаючи всіх можливих зусиль, вони всі розкриваються, а деякі, обрані, демонструють речі дивовижної, приголомшливої краси (і що дужче світить сонце радості, то яскравіше сяють кольори). А він протягує нитки від одного до другого, будує повітряні мости, склепіння, проходи в глибини. Підіймає й виймає, опускає, укріплює й освітлює. Сотні рук потяглися раптом із темряви і будують, будують, будують. Запалюється прожектор, його зелене світло не протвережує *нікого* отам нагорі. Навпаки! Воно продукує життя як світло Боже й занурює театрала у тремтливе блаженство, як то буває реальної місячної ночі. Освітлювач натискає на свої важелі, як на добрих полотнах, фокусує світло на суттєвому, важливому, залишаючи багато чого в напівтемряві, а дещо в цілковитому морозці. Має лишитися ще місце для фантазій глядача, бо *він* теж мусить брати участь у грі, відгадувати, додавати, формувати. І от людина в дитячому блаженстві спотикається поміж цими іграшками й уявляє себе *в самому* центрі світу. Вмовкають війна і войовничі вигуки. Цієї миті немає нічого важливішого за нього! Цілий світ у напружено-

му очікуванні дивиться тільки на нього, пробуджує його з оцього сомнамбулізму, – розбухує зі сновиддя, – і він без тями падає на землю. Як скульптор знає свій камінь, так режисер має знати свій матеріал, його невдатні і красиві сторони. І чи є на світі складніший і водночас прекрасніший матеріал, аніж людина, коли працювати з ним індивідуально як з людиною? Тоді посеред усієї тієї метушні розквітає найгарніше з того, що земля здатна породити: людська душа. Навіть у *статиста*, якому відведено місце в напівтемряві, починає тремтіти душа, коли запал зароджування нуртує в нервах усіх залучених, і його воля *несвідомо* єднається з *усвідомленою* волею інших, і ця воля вдихає життя у наш ілюзійний світ, і о диво – він заворушився! Він справді оживає! Крутиться довкола себе, а водночас і довкола сонця, з ласки автора. А його довірена особа на цьому світі – режисер – мчить безгучно по колу довкруг цієї земної кулі, він ще пов'язаний з нею тисячами ниток і відчуває на своєму тілі кожне збурення, всю насолоду і весь біль.

Коли почалась війна, ми боялися за цей світ, ми непокоїлись, що жорстока реальність сучасності підважить підмурівок світу ілюзії. Проте невдовзі стало зрозуміло, що мистецтво – це самотійне небесне тіло, яке хоч і огортає світлом і занурює в темряву правдивий світ, утім, водночас ділиться дарами світу земного як *благословенням Божим*. Тепер ми знаємо, що мистецтво рухається власною непорушною траєкторією як вічне небесне світило.

Що нині це усвідомлення в Німеччині стало повсюдним, що мистецькі блага в нас березуть і плекають як за мирних часів, що в наші буремні дні для цього ще знаходять вільні сили – на все це, не буду приховувати, дивимось ми не без гордості! Це вселяє надію в *наше* мистецтво, *в театр!* З теперішніх випробувань він вийде чистішим і гіднішим, і якщо прийдешні мирні часи поставлять перед ним, *можливо, нові* великі завдання, то завдяки своєму незрівнянному впливові на людські душі він зможе підвестися з мороку банальної розважальності і стати вагомим чинником у громадському житті, як за часів античного театру.

## Актор і його роль

Інтерв'ю

[1926]

*Запитання: Де має перебувати актор – над роллю чи в ній?*

*Відповідь:* У театрі, як і в будь-якому мистецтві, нам потрібна лише особистість, і чим сильніша і значніша вона, тим більше ми задоволені. Якщо актор зникне у своїй ролі, не виявлятиме себе як особистість, тоді наші очікування не справдились. Акторське мистецтво – це мистецтво розкривання, а не перевтілення! Перевтілюватися зовнішньо за допомогою маски, мови, руху і жестикуляції, тобто зображувати щось інше, не те, хто ти насправді, – це, на мою думку, не акторське мистецтво. Актор втілюється в долю іншого, але не перевтілюється в іншу людину. Він занурюється у свою роль, а коли виринає з неї, то, звичайно, не стає іншою людиною, його просто переповнює чуже життя, він переймається чужими пристрастями й переживаннями. Щастя актора – це екстаз такого перевтілення, щастя глядача – це розкриття особистості.

*Запитання: Чи правда, що ролі в сучасних п'єсах легше виконувати, ніж ролі в класичних творах?*

*Відповідь:* Правда. Форма класичної драми вимагає від акторів особливого вміння. У багатьох аспектах – це відображення і відбиток того часу, коли вона з'явилась на світ, а тому натеper вона часто вже мертва. Шекспірові образи, наприклад, потрібно не лише перекладати з англійської мови на німецьку, а й з їхньої англійської сутності на німецький манер, з шістнадцятого сторіччя – на сучасність. З іншого боку, звичайно, їхній внутрішній зміст такий багатий і невмирущий, що в ньому будь-яка індивідуальність знайде собі місце.

*Запитання:* Чи можливо сьогодні ще класифікувати ролі (наприклад, шляхетний батько, смішна стара, моторна молодиця)?

*Відповідь:* Така класифікація в наші часи, на мою думку, зайва. Хоч і неможливо заперечувати, що про того чи іншого актора можна впевнено сказати, що він має щось батьківське, щось героїчне чи сентиментальне, що він комік або ж коханець, але таких визначень, звичайно, недостатньо, і вони не що інше, як термінологія для театральних агентів.

*Запитання:* Чи може актор зумовити сценічний успіх маловартісної п'єси?

*Відповідь:* Великі актори, здебільшого в Італії, а колись і в Німеччині, зумовлювали великий успіх деяких творів, які сьогодні видаються геть невартісними. Хоч вони й не змогли забезпечити цим п'єсам тривалого життя, але коли в них грали, то не було жодних сумнівів, що ці п'єси матимуть потужний вплив. А тому великі актори завжди шукали таких п'єс, оскільки вони давали їм шир-

ше поле для розкриття особистих властивостей. Щодо Дузе мені було абсолютно байдуже, в яких ролях вона виступала, здавалось хіба що трохи недоречним, коли вона грала у вартісній п'єсі, в північноєвропейській драмі, скажімо, чужій для її сутності. Важливо було тільки завжди бачити Дузе. Слабкі п'єси допомагають акторові вийти за межі ролі, вибудувати її по-новому, для себе, для своєї манери. Найкращим надбанням театру були актори, які водночас і писали для театру, – Шекспір і Мольєр. Багато акторів залюбки користають з нагоди самим попрацювати над текстом. Палленберг<sup>150</sup>, наприклад, власноруч скомпонував переважну частину того тексту, який він промовляє в «Сім'ї Шімеків»<sup>151</sup>. Раніше в комедіях-імпровізаціях актор мав більше можливостей і законних прав для цього.

*Запитання:* Як впливає частота виконання однієї і тієї ж ролі на результати актора?

*Відповідь:* Щоб дати відповідь на це запитання, треба розглядати кожний випадок окремо. Ельзе Леман<sup>152</sup> може сто разів виходити на сцену в тій самій ролі, і попри те вона завжди така ж досконала. Гра інших акторів через виступ в од-

---

150. Макс Палленберг (1877–1934) – німецький актор єврейського походження. Зазнав переслідування нацистської влади. Відомий новаторськими, драстичними та агресивними інтерпретаціями ролей класичного репертуару. Працював у театрі та кіно (Прим. М. Лейко).

151. «Сім'я Шімеків» – комедія Густава Кадельбурга, реж. Еміль Яннінгс, прем'єра 2 червня 1916 р. в Німецькому театрі в Берліні. Макс Палленберг виступив у ролі Заваділа (Прим. М. Лейко).

152. Див. прим. 47. (Прим. М. Лейко).

ній і тій самій ролі багато разів поспіль погіршувалась, слабшала чи принаймні була нерівномірною. Йозеф Кайнци<sup>153</sup> – гарний приклад у цьому сенсі: він не міг грати одну й ту саму роль щоразу з цілковитою віддачею. У Франції й Англії, де домінує серійний театр, не міняються ні актори, ні весь репертуар. Німецькому акторові сьогодні ще складно працювати в такому ключі. Метою художнього театру може бути лише змінюваний репертуар і незмінна трупа, але нині це ще велика й недоступна розкіш.

*Запитання: Чи має право актор, який виступає у так званій парадній ролі, ставити себе понад трупою?*

*Відповідь:* Відповідь на це запитання мусить бути, звичайно, негативною, оскільки така поведінка суперечить сенсові театру. В музичному квартеті жодний музикант, нехай і бозна-який великий, не має права ставити себе понад ансамблем. Він мусить вливатись у гармонію цілого.

*Запитання: Як ставиться актор до ролі, яка йому начебто не підходить?*

*Відповідь:* Актор може іноді помилятися. Оскільки він не бачить себе на сцені, то й не має змоги відступити бодай на кілька кроків від свого образу. Він же сам значна його частина. А тому актори часто домагаються ролей, яких вони не можуть грати, проте не раз саме ці ролі приносять їм найбільший успіх.

*Запитання: Чи може сучасний актор обходитись без гриму й без перуки?*

---

153. Див. прим. 4. (Прим. М. Лейко).

*Відповідь:* Перука вже давно втратила своє колишнє значення. Грим теж використовують набагато менше, чоловіки використовують його лише незначною мірою, а жінки не можуть мати на сцені більше гриму, аніж у приватному житті. Незабаром актори обходитимуться не лише без гриму й перуки, але – за винятком історичних драм – і без костюмів. Яюсь, років сім тому Гамлета грали не у фракку, а в костюмі, геть не пов'язаному з якимось часом; такий костюм дуже добре пасував би для сьогоднішнього дня. Власне кажучи, для акторів треба було б скроїти нове вбрання, яке б більше відповідало сьогоднішній моді і водночас було б поза будь-яким часом.

До речі, актори, особливо північноєвропейські, на репетиціях, де вони не в костюмах, грають потужніше, ніж на виставах. Північноєвропейському акторові дуже прислужився б одяг, підігнаний до його статури, щоб він почувався не скуто, а як у сучасному буденному вбранні. Стиль і декорації піддаються змінності і специфіці часу, однак легковажити ними аж ніяк не можна. Колись, може, вирішальне значення для вистави матиме світло.

*Макс Райнгардт підсумував інтерв'ю такими виразними словами:* Ще ніколи в історії не було так багато добрих і великих акторів, як сьогодні. Але в нас надто мало творів, написаних для театру.

## Виховання актора

*Промова з нагоди відкриття акторського  
і режисерського семінару в Шенбрунні<sup>154</sup>  
[1929]*

Сьогодні розпочинаємо роботу. В цьому чарівному замку, де покоїться осяйне минуле, воскресатиме нове життя. У місці, пов'язаному з минулим, ми працюватимемо над зведенням споруди майбутнього, і там, де колись панувало театральне життя, тепер має постати живий театр. Ми обрали вас за підсумками кількох іспитів з-поміж великого кола охочих. З понад ста претендентів залишилось дев'ятнадцять. Але й ці дев'ятнадцять ще не склали справжнього іспиту. Кожний семестр, ба навіть кожний день, кожне завдання буде для вас новим іспитом. Сьогодні ви допущені щойно до випробувального терміну, і ми екзаменуватимемо й відбиратимемо вас далі.

До цього нас зобов'язує не лише статут навчального закладу, створеного, власне, лише для

---

*154. Акторський і режисерський семінар у Шенбрунні – школа для акторів і режисерів, яку Райнгардт відкрив у замку Шенбрунн у Відні 1929 р.; офіційна назва «Зв'язок актора і режисера» – це відділ віденської Вищої школи музичного та театального мистецтва, який існує дотепер і знаний як Семінар Макса Райнгардта (Прим. М. Лейко).*

найобдарованіших. Такої суворості вимагає від нас радше наш фах, який нині однаково потерпає і від надмірної пропозиції, і від надто малого попиту. Якщо комусь доведеться нас залишити, він не повинен опускати рук: кожний може знайти щастя десь-інде. Але тут суттєве значення має не так щастя, як здобутки. Ми, звичайно, теж можемо помилятися. Є випробування, яких не подужають і вчителі. Принаймні того, хто провалив іспит, можна хіба що так втішити, і це, поза сумнівом, має йому допомогти. Будь-яке «ні» руйнує віру в авторитет того, кого воно стосується. Під час вступних іспитів, хоч би як ґрунтовно й добросовісно вони були організовані, вчителі й учні, звичайно, ще чужі одне одному. Невпевненість, скутість, найрізноманітніші страхи вступників не дають змоги належно оцінити їх, так само, як і з іншого боку, інколи можуть ввести в оману надто скороспілі їхні вміння. Загалом ті, що спочатку мусять боротися зі своєю невпевненістю, не найгірші. Наше завдання буде в тому, щоб крок за кроком створювати атмосферу взаємної довіри, в якій ви зможете вільно розкривати свої можливості. Ми не виснажуватимемо вас мертвими теоріями. Ми б радше хотіли одним махом скочити на цей кінець, який віднині стає для нас цілим світом, щоб у кожному завданні пробувати виявляти і формувати властивий йому закон. Не дивуйтеся, коли знання, здобуті в такий спосіб, на перший погляд, інколи суперечитимуть одні одному. Не існує єдиної істинної теорії, і було б до біса нудно, якби вона існувала. Всі закони змінні, і мають щоразу по-новому народжуватися разом

з нами. У мистецтві, а в театральному тим паче, тих, що знають закони й додержуються їх, часто засуджують, натомість тих, що їх порушують, так само часто виправдовують. Ви маєте навчатися тут ремесла; як і кожне ремесло, воно спирається на добре підґрунтя і його по-справжньому треба вивчати. Були часи, коли ремесло в мистецтві зневажали, і в усі часи є бездарі, нездатні цінувати правдиве вміння. Епоха натуралізму відхилила навіть мистецтво мовлення, і воно від часу її занепаду ще й досі не отямилось від цього. Музика, танець, ритміка після надто довгого періоду зневажливого ставлення врешті повстали проти диктатури слова і встановили своєрідну більшовицьку владу, якій, однак, аж ніяк не обійтися без капіталу мистецького слова<sup>155</sup>.

У майбутньому, повірте, від актора вимагатимуть досконалого освоєння ремесла, впевненого володіння словом і голосом, ґрунтового оволодіння музичними, танцювальними, спортивними, ба навіть акробатичними навичками та навичками ритміки і співу. На наших очах відбуваються кардинальні зміни в галузі кінематографа, які ще не добігли кінця, і кадр, поза всяким сумнівом, позбудеться своєї німотності. Внаслідок цього скрізь у світі зникнуть тисячі дилетантів, які пригріли собі місце на кіноекранах поміж кількох великих митців. Шлях відкритий для літератора, для музиканта, для актора з ви-

---

155. Завжди, коли Райнгардт використовував політичну термінологію, щоб пояснити свої погляди, виявлялося, що він не завжди орієнтувався у суспільній ситуації, і тут ми також це бачимо, коли він говорить про «більшовицьку владу» (Прим. Г. Феттінга).

разним мовленням. Серйозно раджу вам не минати жодної нагоди для вдосконалення навичок мовлення, співу, фізичних і спортивних умінь. Будьте готовими до всього! Чого не навчитесь тепер, не навчитесь уже ніколи. Але це лиш невелика частина наших з вами завдань: театр, як і кожне мистецтво, потребує насамперед особистості. Особистість, утім, це не те, чого можна навчити когось, хто не наділений цим найвищим щастям земного дитяти. Цього неможливо навчитися і це – мушу вам особливо наголосити – звичайно, неможливо зіграти, неможливо вдати, неможливо симулювати за допомогою зовнішніх екстравагантій чи геніальних викрутасів. Хто ж цим обдарований, той, можна подумати, не потребує настанов. Проте нам відомо, що шлях до себе самого складний, і пройти його можна часто лише далекими кружними стежками. Ми вас поведемо. Не лякайтесь, що саме на шляху до самих себе ми вас інколи будемо прив'язувати лінвами, бо на шляху до найпотаємніших глибин людини часто трапляються круті, непроглядні і сповнені небезпек урвища. І взагалі не бурчіть про «муштру в мистецтві», про «обмеження геніальності», про «пригнічення особистісної своєрідності», «гвалтування природи» і т. ін. Такі прокляття часто лише прикривають прокляття безпліддя – здорова природа не буде скиглити. З нею нічого не може трапитись. Вона наділена благодаттю зачаття і вбирає все, що може в ній пустити паростки. Хто боїться за свою природу, той її не має. Ми – пристрасні любителі природи, людожери, поклонники вогню. Ми забудемо про втому, доки

не віднайдемо у вас природного, людського, доки не розпалимо у вас священний вогонь, і звичайно ж, ми не відбиратимемо у вас цієї єдиної власності, ми її оберігатимемо й плекатимемо. Вірте й допомагайте нам. Як? Будьте справжніми! Не грайте комедій. Краще взагалі не починайте їх грати. Ні в житті, ні на сцені. Найпотужніша сила комедіанта – це правда, остаточна, найглибша, пекуча правда. Сміливо повертайтеся до загримованих своїм чистим лицем, і нехай вони, ті, що не мають ні фаху, ні часу, самі прийдуть до себе, облиште їм фальшиві пози, загальноприйняту брехню, нещирий пафос та готові до вжитку почуття серійного виробництва. Нічого не купуйте, нічого не переймайте, продукуйте все самі.

Ненавиджу акторів, які великі чи вдають із себе великих лише за лаштунками та в шинку за столом. Не репетуйте. Будьте тихими й зосередженими. Ходіть часто на прогулянки і ходіть на прогулянки самі. Розмовляйте самі з собою, голосно й переконливо. Запитуйте себе, відповідайте собі і слухайте себе уважно. Пізнавайте себе. Нещадно викривайте в собі будь-яку брехню. Набувайте сутності. Світ, у який ви сьогодні вступаєте, це не світ ілюзії, це – світ буття. Утвердитись у ньому надовго зможе не той, хто щось робить, а той, хто чимось є. Плекайте між собою сердечну, веселу, лицарську дружбу, але не вдавайтесь до авантюр. Будьте чистими тілом і душею. Уявіть, що ви сьогодні долучилися до ордена й мусите коритися його внутрішнім законам, які хоч і неписані, але хто уважний, той їх невдовзі збагне. Бо найкращою метою нашої спільної роботи

має бути поступове зростання єдиної мистецької трупи, налаштованої на один душевний і музичний лад, яка після закінчення навчання як один живий організм, як маленький, замкнений у собі світ мандруватиме власною траєкторією у світі великому, проповідуючи істинне мистецтво театру. А це – колективне мистецтво, мистецтво ансамблю, і тільки в ансамблі, де творять один для всіх і всі для спільної справи, квітне нев'януче диво театру.

## Промова про актора

[1930]

Театр сьогодні бореться за своє життя. Не так через економічні негаразди, від чого страждають усі. Він радше хворіє на недокрів'я. І не допоможе йому ні харчування літературою, якою його віддавна (майже винятково) годували, ні суто театральна сиріюдна дієта.

Сучасність викинула на мілину неймовірно велику кількість досконалих акторів. Вони ще наразі в повному розквіті. Але єдина живлюща сила, театральна література, точиться тоненькою цівкою, і наш воістину драматичний час залишає в ній слабенький відбиток. Людська творча сила струменіє тепер іншими річищами. Цієї миті. Саме тієї, в якій ми живемо.

На рятунок можна сподіватися лише від актора, бо йому і лише йому належить театр. Усі великі драматурги були вродженими акторами, і байдуже, грали вони насправді на сцені чи ні.

Найбільше театрові поталанило з Шекспіром, з яким ніхто не в змозі зрівнятися. Він був автором, актором і директором водночас. Своїм словом він писав краєвиди і споруджував архітектурні шедеври. Своєю творчістю він найбільше наблизився до Творця. Шекспір збудував чарів-

ний, досконалий світ: землю, уквітчану всіма квітами, море, розбурхане всіма штормами, світло сонця, місяця, зір; вогонь у всьому його жажітті й повітря зі всіма духами, а поміж тим усім – людина. Людина з усіма пристрастями, людина обдарована природною величчю і водночас сповнена життєвої правди. Шекспірова всемогутність безмежна, незбагненна. Він був Гамлетом і королем Клавдієм, Офелією і Полонієм в одній особі. Отелло і Яго, Фальстаф і принц Генріх, Шейлок і Антоніо, Нік Навій і Титанія та весь почет веселих і сумних блазнів живуть у нього в серці. Вони частинки його незбагненої сутності. Він сам як божество возноситься над нею, невидимий і невідпознаваний.

Театр, покинутий усіма добрими духами, може стати найсумнішим ремеслом, найубогішим розбещенням. Проте спостерігати за театральним дійством, брати в ньому участь – невтримне прагнення людини. І завдяки такому прагненню актори і глядачі знову й знову збиратимуться заради гри і створюватимуть той найвищий театр, що єдиний тільки рятує душу. Бо ж у кожній людині живе, більшою чи меншою мірою усвідомлено, жага до перевтілення.

Ми всі носимо в собі спроможність до всіх пристрастей, до всіх доль, до всіх форм життя. «Ніщо людське нам не чуже». Якби було інакше, ми б не могли розуміти інших людей, ні в житті, ні в театрі. Однак наслідування, виховання, індивідуальні переживання запліднюють і розвивають лише невелику частку з тисяч паростків у нас. Інші поступово марніють і відмирають.

Буденне життя вузько обмежене й бідне на емоції. Зі своєї бідності воно виплекало самі чесноти, вмощуючись сяк-так поміж них.

Нормальна людина зазвичай раз у житті відчуває цілковите блаженство кохання, тріумф свободи, переживає справжню ненависть, з глибоким болем ховає кохану людину і врешті сама вмирає. Це надто мало для наших вроджених здібностей кохати, ненавидіти, тріумфувати, страждати.

Ми щодня робимо фізичні вправи, щоб зміцнювати м'язи, тіло – щоб воно не хиріло. Натомість не звертаємо уваги на наші душевні органи, а вони ж створені для функціонування протягом усього життя, і тому з часом у бездіяльності втрачають свою працездатність. Але ж наше душевне, духовне, ба навіть фізичне здоров'я залежить також і від постійного функціонування цих органів. Ми, безперечно, відчуваємо, як нам стає вільніше після щирого сміху, як стає нам легше після рясних сліз чи після спалаху люті. Часто з неусвідомленою пристрасністю ми прагнемо пережити такі емоційні потрясіння.

Наше виховання, звичайно, ставить нам перешкоди на цьому шляху. Його перша заповідь звучить: не демонструй назовні того, що в тебе коїться всередині. Так виникають доволі відомі психологічні витіснення, хвороба нашого часу – істерія і врешті пустопорожнє комедіантство, якого в житті більше ніж досить.

Ми домовились послуговуватися низкою загальноприйнятих форм виявлення емоційного стану, які належать до суспільного інвентарю. Цей інвентар такий негнучкий і обмежений, що

майже не лишається місця для природних виявів почуттів. Ми маємо один-два десятки дешевих фраз на будь-який випадок. Маємо готові вирази обличчя для висловлення співчуття, радості, поваги та шаблонно шкіримо зуби, щоб засвідчити ввічливість. З потискання рук, поклонів, зморщок на чолі, усмішок на весіллях, хрестинах, похоронах постає моторошний театр, чуттєва пороженча якого жахає.

Суспільний кодекс розкладає навіть акторів, тобто тих, хто вже за своєю професійною діяльністю має бути емоційною натурою. Коли цілі покоління виховуються на пригніченні емоцій, то врешті-решт не залишиться нічого, що треба буде пригнічувати чи від чого треба буде рятувати.

Природа дає кожній людині особливе лице. Немає двох цілком однакових людей, як немає двох цілком однакових листків на дереві. Але у вузесенькому річищі нашого життя, штовхаючи людей то туди, то сюди, відшліфовує їх зрештою як кругленькі камінчики, схожі один на одного. За це шліфування вони платять своєю індивідуальністю.

Сутність актора найпрозоріше відбивається в дітях. Їхня здатність до наслідування не знає собі рівних, а потяг до творення, який виявляється в іграх, нестримний і воістину творчий. Вони хочуть ще раз самі відкрити для себе світ, створити його власноруч. Вони інстинктивно чинять опір пізнанню світу через напучування. Вони не хочуть напихати себе під зав'язку досвідом інших. Вони блискавично перевтілюються в усе, що бачать, і перетворюють усе в те, що бажають. Сила їхньої

уяви безмежна. Канапа? Це – потяг: і вже гуркотить, чмихає і свистить локомотив, і вже хтось у щасливому блаженстві дивиться через вікно з купе, як пролітають за ним найчарівніші краєвиди, а суворий контролер перевіряє квитки, і ось потяг уже прибуває; носій багажу тягне, хекаючи, подушку до готелю, і ось уже мчить безгучно найближче крісло як автомобіль, а підставка для ніг летить літаком всіма сімома небесами.

Що це? Театр, найідеальніший театр і взірцеве акторське мистецтво. І до того ж ясне, завжди присутнє усвідомлення, що це все лише гра, гра, в яку грають з цілковитою серйозністю, гра, яка вимагає глядачів, глядачів, які мовчки спостерігають й зосереджено беруть участь у грі. Те саме відбувається і з актором.

Неправда, що актор, мовляв, може забути про глядача. Саме в мить найбільшого збудження усвідомленість того, що в тремтливому напруженні, затамувавши подих, дивляться на нього тисячі людей, розчахує навстіж останні двері до його внутрішнього ества.

Акторське мистецтво виникло у найраніший період дитинства людини. Людина, опинившись посеред короткого буття, у тисняві найрізноманітніших близьких і водночас незбагненно далеких людей, має непереборне бажання у грі своєї уяви занурюватися з головою то в одну постать, то в іншу, то в одне життя, то в інше, то в одну емоцію, то в іншу. Вроджені, але незапліднені життям можливості розпрямляють при цьому темні крила й несуть людину далеко за межі її знань, в епіцентр цілковито невідомих подій. Людина

переживає весь захват перевтілення, весь екстаз пристрасності, всю незбагненність життя у сні.

Якщо ми створені за подобою Божою, тоді маємо в собі і частку Божого творчого натхнення. А тому ми створюємо світ ще раз у мистецтві, з усіма стихіями, а першого дня, наче вінець творіння, створюємо людину за подобою своєю.

Вірю в невмирущість театру. Це найблагоденніший прихисток для тих, хто, сховавши тишенько дитинство собі в кишеню, чкурнув разом з ним із нього, щоб бавитись до кінця своїх днів.

Проте акторське мистецтво – це водночас і вивільнення від загальноприйнятого комедіантства життя, бо завдання актора не в удаванні, а в розкриванні.

Сьогодні ми можемо літати за океан, чути й бачити, що там відбувається. Але шлях до себе самого і до ближнього свого безкінечно довгий. Актор іде цим шляхом. Зі світлом автора в руці він спускається у ще незвідані глибини людської душі, його власної душі, щоб там звершити таїну перевтілення, і з повними руками, з повними очима й повними вустами див, повернутись назад.

Він – скульптор і водночас створена ним скульптура; він перебуває на крайній межі між реальністю і фантазією і обома ногами стоїть в обох цих царствах.

Автосутєстивна сила актора така велика, що він здатний не лише на внутрішні душевні, а й без жодних технічних засобів на зовнішні фізичні зміни. І якщо замислитись над тими часто обговорюваними дивами, які ставалися в усі часи в багатьох місцях, коли прості люди переживали

Страсті Христові з такою силою уяви, що в них на руках і ногах кровоточили рани, а з очей текли криваві сльози, то можна собі в'явити, в які таємничі сфери здатне повести акторське мистецтво. Це той самий процес, що його описує Шекспір, коли каже, що актор може візуально змінити вираз обличчя, поставу, поведінку, всю сутність і може плакати і змусити плакати інших над долею далекої чи вигаданої людини.

## Про актора, акторство і публіку

### *Нотатки*

Навчання охоплює щонайменше внутрішню і зовнішню анатомію людини, її емоції й переживання аж до найпотаємніших заглибин душі та їх акторське вираження. Для цього потрібна абсолютна концентрація, майже цілковите відключення і насамперед – час.

Однак у театрі, де найбагатше життя втискають в один вечір і яке не триває, як сказано в Біблії, шістдесят чи щонайбільше сімдесят років, а тільки дві чи щонайбільше три години, час – найрідкісніша категорія.

Але й час на підготовку доводиться ущільнювати, і не лише з економічних причин, а й тому, що через надто розтягнений період роботи свіжість пережитого всихатиме і слабнучиме його безпосередність. Найретельніше підготування має залишати місце для дрібки імпровізації, яка розквітає лише на вечірній виставі (тоді як раніше вона взагалі панувала в театрі), і часто найбільша цінність вистави саме в такій імпровізації. Тож у суцільній скруті, біганині й метушні репетицій складно знайти час для ґрунтового навчання. Ще складніше знайти його під час трьох-чотирьох ре-

петицій перед радіовиставою, а в кіностудії, коли вже працює страхітливий, розложистий і дорожезний апарат і кожна хвилина на вагу золота, і поготів.

Фундаментальна робота має відбуватись у школі. Загалом вона не буде ні легкою, ні короткою. Часто найбільші таланти приховані в найбоязкіших і найзамкненіших натурах, і тоді доводиться піднімати не один пласт, щоб їх виявити. З іншого боку, найкращі вчителі – це якраз яскраві, норавливі, важкодоступні і водночас запальні особистості. Тож не завжди легко порозумітися. Вчитель часто нав'язуватиме учневі своє бачення, щоб виявити його приховану самотність, нехай той і чинитиме опір.

Така робота, навіть дуже нелегка, завжди має відбуватися в ігровій атмосфері й у грі. Лише гра є ключем до не раз щільно замкнених дверей дитинства (бо в юнакові завжди менше від дитини, ніж у чоловіка). Але театр, хай який украй відвертий, мусить завжди бути *грою*; він був нею у своєму дитинстві і за будь-яких обставин мусить нею залишатися. Вчитель, так само як і директор, який згодом виконуватиме його функції, має бути *майстром гри* у найкращому сенсі цього слова і під час *щонайретельнішої роботи* вміти зберігати дух гри, розпалювати і підтримувати веселий настрій аж до бешкетництва. За бешкетуванням криється і відвага щодо самого себе.

А те, що не буває гри без правил, доводити не потрібно. Чим вільніша і менш скута гра, тим суворіше треба зважати на правила, які й надають їй сенсу.

Театр – мистецтво суспільне, складене з багатьох факторів, а без законів не може існувати жодне суспільство. Логічно, що свобода *одного* закінчується там, де починається свобода *іншого*, а ще, скажімо, там, де свобода всіх опиняється під загрозою.

Школа завжди виступатиме за рівноправність усіх учнів і зупинятиметься хіба що перед тими межами, які проведені для різноманітних талантів від природи. А тому вона залишатиме за собою право ухвалювати рішення про участь молодих акторів у різних заходах та у виконанні різних завдань. На щастя, межі талантів, залежно від досвіду, можна пересувати.

В окремих випадках здається, що ці межі широкі. В інших (часто це навіть найкращі випадки) вони розширюються лише через якийсь час, до того ж дуже повільно, і не так уже й рідко виявляється, що той, хто був останнім, стає згодом першим. А тому перед школою не стоятиме завдання та й вона не матиме змоги виводити окремі таланти на позицію «зірок», хай якими великими вони здаватимуться. Це і безглуздо, і абсурдно. Загалом навіть великі всесвітньовідомі театри в усі часи здобували успіхи не так завдяки окремим зіркам (які час від часу можуть з'явитись і в посередніх театрах), як великою мірою завдяки високому рівневі свого ансамблю. Навіть дрібна робота може випромінювати довкола себе незрівнянну ауру, і навіть прислужник, який лише відчиняє двері, має бути справжньою людиною, від якої падає тінь власної долі. Найкращі ночі ті, коли на небосхилі виблискують усі зорі, а найви-

доміші зірки засліплюють нас насамперед тому, що вони через необчислювані констеляції ближчі до нас, а не тому, що вони конче більші за інші.

Школа мусить намагатися плекати добре, рівноправне товариство гри. Актор має багато партнерів, і кожний докладатиме всіх зусиль, не лише залучені до гри, а й керівник. Один пише найлегші для промовляння слова, другий добирає до них музику, третій зводить для нього найрозкішніші декорації, четвертий одягає його у найгарніший одяг, п'ятий дає йому найкраще світло, шостий фотографує. Якщо позбавити театр усіх багатств, які він набув, звичайно, не автоматично, а поступово зібрав завдяки спорідненим мистецтвам, і якщо звузити його найважливіші фактори до мінімуму, то за найбільшої скрути можна обійтися двома людьми: *тим, хто грає, і тим, хто дивиться*. Без цих двох людей театру не буває.

Можна легко уявити, що актор сам собі пише текст, бо так робив багато хто, від Есхіла до Ноеля Кауарда<sup>156</sup>; що він сам собі споруджує на сцені все необхідне і зрештою перетворює *монолог* на визначну драматичну подію. (*Діалог* між двома й більше особами належить, між іншим, не до епохи первісного театру, а до пізнішого періоду його розвитку). Актор своєю грою може полонити нас навіть на голому помості, без жодних декорацій, без будь-якого гриму, в буденному одязі, і

---

156. Ноель Пірс Кауард, *сер* (1899–1972) – англійський драматург, режисер, актор і композитор; автор творів «*Вир*» (1923), «*Week-end*» (1925), «*Приватні життя*» (1933). Його побутові п'єси швидко здобули популярність завдяки вдалій побудові, вправним і дотепним діалогам (Прим. М. Лейко).

якщо він ридатиме не над живою дитиною, а над дерев'яним цурпалком у себе на руках, то навіть без жодного слова може зворушити глядача так, що тому стисне горло.

Те, що глядач через таке зворушення повертає акторові, складно описати. Це найбільше блаженство, що його той, ошчасливлений, може віддарувати акторові. Може воно піднести актора до найвищої межі його творчого натхнення, ба навіть *він набагато вище*. Це не гіпербола. Сила уяви актора подвоїться, бо він одержить таку ж силу подвоєну уяву глядача.

Під впливом публіки, звичайно, може бути все і навпаки. *Той самий* актор, за *тих самих* обставин на сцені, не такий самий на кожній виставі. Всім знавцям театру відомо, що здібні актори в особливі вечори демонструють таке багатство, якого від них ніхто ніколи не очікував, натомість іншими вечорами опускаються настільки нижче від свого рівня, що їх не впізнати.

Пояснення цього феномену в тому, що рівень публіки, вищий за середній, тими вечорами підвищував рівень гри акторів, тоді як в іншому випадку роль глядача виконувала публіка недостатнього рівня.

Бувають також вистави, коли провалу зазнає не актор і не автор, і взагалі ніхто з присутніх на сцені, а винятково публіка. Так трапляється без боротьби, а інколи в запеклій борні акторам вдається підкорити собі байдужу спочатку або й навіть норовливу публіку й захопити її. Така боротьба з противником, який сидить невидимий у темряві (втім, кожний його рух виразно відчуваєш), пере-

важно вивільняє особливі сили й удвічі посилює драматичну напругу вистави.

Одне слово, вартість театру залежить не лише від талановитості акторів, а такою ж мірою від талановитості публіки. В історії театру було багато випадків, коли прем'єри безсмертних шедеврів були провальні, і провалу на них зазнавала саме публіка. Але навіть і тоді, якщо актори, переконані у цінності довіреного їм твору, віддають йому всі свої сили до останнього подиху, то й тоді завіса часто опускається над програною битвою.

Є міста, ба навіть цілі регіони, де талант сприймати театр загальнопоширений, а є такі, де бажання самому грати в театрі (у школах, у клубах, в аматорських виставах) домінує так сильно, що здатність сприймати його відносно невелика. Досвідчений театральний практик може скласти надійну карту, достатньо чітко розмежувавши на ній добрі й погані театральні території. Якщо зібрати окремі оцінки після вистави (як це часто відбувається на радіо чи в листах), то виявиться, що думки майже завжди різняться, ба навіть у гротескний спосіб суперечать одна одній, бо докорінно різняться між собою соціальні елементи, мистецькі таланти в публіці. Тому тим дивніший той факт, що в зібраній масі глядачів формується єдність, випромінювання якої струменить понад рампою.

Тож коли зрозуміло, що досконала акторська робота – це зрештою продукт взаємодії між актором і глядачем, і коли відомо, яку велику частку в цьому продукті може мати глядач (свідомо чи не-свідомо, в позитивному чи в негативному сенсі),

то сам собою напрощується висновок: актор має зустрітися з глядачем не щойно після закінчення навчання – цей найважливіший партнер має вчасно опинитися в центрі акторської уваги ще під час навчання.

Вивченням театральної публіки займалися в усі часи і з економічних, і з суто мистецьких причин. Світ театру складається з двох половинок – освітленої і затемненої. Якщо навіть освітлена півкуля театрального світу, на якій збігаються до купи багато факторів і видів діяльності, складно керована, то той незбагненний натовп, що населяє затемнену половину, просто-таки непередбачуваний. І все ж темний світ вершить долю світлого. Цей темний світ складається з найрізноманітніших, часто суперечливих елементів, а його талановитість знову ж таки має різні ступені, до того ж він безперервно змінюється. Настрої постійно впливають один на одного, і переважають у них не цілковито пасивні чи критичні погляди, а наївно-спонтанні твердження. Завжди швидко, без вибору, дискусій чи обмірковувань формується більшість, судження якої стають провідними й вирішальними. Відомо, що окрема людина в масі інших людей змінює себе і свою сутність. Найспокійніші, підхоплені стрімкою вибуховістю, раптом втрачають владу над собою і починають кричати. Непереборну силу таких проявів можна спостерігати, коли скаженіє натовп уболівальників на футбольному матчі.

Актор має негайно бігти на сцену, кіноактор – стати перед камерою, актор на радіо – до мікрофона. Всі одразу повинні мати змогу, щоб їх бачи-

ли й чули, а насамперед щоб вони самі себе бачили й чули. В такій роботі швидко стане зрозуміло, чого де бракує. Один муситиме працювати насамперед над своїм голосом, другий – над мовою, третій – над жестикуляцією, над поставою, над тілом. Він охоче візьметься до роботи, коли бачитиме в себе перед очима безпосередню мету і безпосередню потребу. Він сам учитиметься, як добирати костюм не лише відповідно до часу, а й до своєї статури, вчитиметься користуватися світлом і добирати декорації, створювати атмосферу і дбати, щоб задній план не витіснив передній. Для всього цього він знайде кілька досвідчених садівників, у яких добрий паросток ростиме далі, а недолугий вони відріжуть.

Добрий актор, звичайно, не може вміти все, але він має про все знати і в разі потреби взятися до роботи. Він має знати, як виписувати ефектну сцену і на чому ставити наголос і що не лише актор повинен припасовуватись до школи, а й що окрему сцену треба припасовувати до актора (як одяг). Він має знати, що музика в театрі – незамінний елемент (від початків і донині), яку роль вона відіграє і як він має мовити в гармонії і в ритмі з нею. Кожний мусить вміти співати і, звичайно, кожний мусить вміти танцювати, бо саме в танці зародилася драма, і вже перше па дає змогу вийти з реальності буднів і ступити до вищої реальності театру, мистецтва загалом. І коли він усе знатиме, все вмітиме, то лише тоді зрозуміє, що знадобиться, що зайве, а без чого можна обійтись. Бо мистецтво – це не просто вміння, *мистецтво – це вміння відкидати непотрібне.*



\_\_\_\_\_ Про мистецтво кіно \_\_\_\_\_



## Майбутнє кінематографа

[1936]

Історія театру налічує тисячі років.

Історія кінематографа – близько тридцяти.

Тож кіно перебуває лише на початку ще не до кінця зрозумілого розвитку. Оскільки кінематограф народився серед нас, то ми несемо якусь частку відповідальності за догляд цього дитяти нашого часу. З технічного боку його розвиток сягнув досить далеко. Ми кадр за кадром можемо констатувати цей поступ. Йому гарантоване подальше технічне вдосконалення завдяки тому беззаперечному фактові, що творчі сили нашого часу зосереджені здебільшого над розв'язанням технічних проблем. Невдовзі ми безперечно матимемо кольорове кіно, яке відповідатиме всім вимогам. Так само з'явиться і більший кадровий формат і, що має надзвичайно велике значення, dokonаним фактом у найближчому майбутньому стане тривимірне, пластичне кіно.

Від такого стрімкого темпу технічного розвитку так перехоплює подих, що мистецтву, яке мало б бути його властивим змістом і метою, складно за ним встигати. Мистецький твір має свої умови. Він визріває набагато повільніше і передбачає, зрозуміло, застосування вже наявної зовнішньої форми.

У короткій історії кінематографа є красномовний приклад, який унаочнює часові розбіжності між розвитком мистецтва і техніки. Це – Чарлі Чаплін<sup>157</sup>. Він перший створив досконалий, народжений у кінематографі витвір мистецтва (який переживе віки). Але ще не встиг весь цвіт цього дивовижного дерева перетворитись на плід, як його випередив технічний розвиток (звукове кіно) і вже нині в розквіті його плідної творчості перетворив його (поза всяким сумнівом, передчасно) на факт історії, бо Чаплін як справжній митець з вартою високої оцінки послідовністю тримається за властиву йому від природи форму. Чаплін звукового кіно (він не лише блискучий актор, а й автор і творець власної форми і постатті) ще не з'явився.

Хоч ми й маємо велику кількість видатних акторів, директорів, музикантів, архітекторів і художників, висококласних майстрів камери і звуку, проте нам досі бракує автора кіно, автора мовленого слова, автора, який чує й бачить як велика маса людей і водночас є автором від Бога.

У театрі його теж не було на самому початку. Театр розвинувся поступово з маскарадів, танців та примітивних, простацьких, комічних імпровізацій, доки після великих авторів античності театр не одержав найбільший дарунок усіх часів і всіх країн – Вільяма Шекспіра. Такої високої вершини досі ще не сягнув ніхто. У своїх творах Шекспір промовляв не лише до заможних і освічених людей свого часу, він промовляв і до народу, він ще

---

157. Див. прим. 103 (Прим. М. Лейко).

й сьогодні промовляє до всіх, якщо дають йому слово, дають йому мовити його словом, наповненим, однак, духом і кров'ю нашого часу.

Ми маємо лиш неповне уявлення про те, як Шекспірові твори ставили за його часів. Ми знаємо, що вистави відбувались на відкритих подвір'ях з досить примітивним натяком на декорації та в буденному одязі Єлизаветинської епохи, і ніхто особливо не переймався тим, чи відбувається дія тієї чи іншої п'єси в античному Римі, в Данії, Греції чи в Італії. Проте це лиш зовнішні обставини. Надійно реконструювати, в який спосіб, в якому стилі грали, мовили, діяли актори його часу, ми не в змозі. Але якби й могли, то в найкращому разі це мало б музейне і, поза всяким сумнівом, не практичне значення. Ми маємо грамофонні платівки з записами всесвітньовідомих акторів, які виходили на сцену ще навіть не чверть століття тому. Їхня манера виконання нас розчаровує, вона нам уже чужа. Актор воістину інструмент свого часу, і він нерозривно з ним пов'язаний.

Часто автора цілковито й належно оцінюють лише після смерті, тоді як актора – в мить його виступу. Як сказав поет, лицедієві не варто чекати вінків від нащадків. А тому лише з відданості авторові наповнюють події, дійові особи і слова його творів духом відповідного часу і сучасним життям. Так було в театрі в усі епохи. Так само, звичайно, мусить чинити й кінематограф за допомогою своїх сьогоднішніх засобів, інакше не відчуття безпосереднього життя.

Є консерватори, які, перехрестившись, скажуть, що автор через таке не відповідне його часові виконання перевертається в домовині. Коли й

---

так, коли він і справді перевертається (цього теж ми не можемо знати напевне), то вистава, безсумнівно, пробудила його до життя. А хто, не маючи змоги посылатись на автентичність, намагається промовляти зі сцени слова автора наче молитву з отим достатньо відомим, урочистим і далеким від життя пафосом, може, й не порушує вічного сну автора, зате здебільшого заколисує глядача.

Завдання ж театру (а також і кіно, як молодого свіжого паростка театру) в тому, щоб оживляти і автора, і глядачів. Справжній театральний твір, а також і твір найбільшого поета, для своєї реалізації потребує драматичного дійства, для якого він і був створений. Це так, як з оркестровою партитурою: якщо її тільки читати, то вона не зможе розкрити своєї життєвої сили й ефекту.

Брати Ворнери<sup>158</sup>, неоціненна заслуга яких у звільненні рухомого кадру з його німотного існування, дотримуються належної послідовності. Вони першими відчинили двері найбільшому драматургічному генієві, допустивши його до великих мас людей.

Я переконаний, що твори Шекспіра та інших поетів зможуть знову воскреснути в кінематографі, завдяки чому цей сучасний засіб уперше по-справжньому живим проникне в народ. А це прокладе прямий шлях і для сучасного автора, якому досі давали слово лише у більш-менш вдалих адаптаціях.

---

158. Брати Гаррі та Джек Ворнери – засновники (1913) американської фабрики фільмів Warner Brothers Picture (Прим. М. Лейко).

Майбутнє кінематографа як мистецтва залежить від автора і реалізується тоді, коли в його умовах народиться автор, який сповідуватиме слова Шекспіра:

«The purpose of playing at the first and now was and is, to hold as'twere the mirror up to nature to show virtue her own features, scorn her own image and the very age and body of the times his form and pressure.»<sup>159</sup>

---

159. «Тут усяке перебільшення суперечить призначенню театру, мета якого віддавна й досі була й є – тримати, так би мовити, дзеркало перед природою, показувати чесноті її власне лице, і підлоті – її власний вигляд, і кожному часові – його відбиток і особливості». (Фрагмент з II сцени III дії трагедії «Гамлет» В. Шекспіра. Переклад Григорія Кочура.) (Прим. В. Кам'яця).



## Іменний покажчик

- Абрагамсон Отто див. *Брам Отто*  
Андерсен Ганс Крістіан 42  
Ангуан Андре 18  
Анценгрубер Людвіг 25  
Аппія Адольф 6  
Баканурський Анатолій 11  
Барба Евдженію 6  
Бербедрічард 76  
Бетговен Людвіг ван 53  
Бінсфельд Пауль 92  
Бйорнсон Бйорнстєрне 123  
Бояджієва Людмила 7,  
*Брам Отто* (Абрагамсон Отто) 18–22, 26, 27, 29, 30, 33, 37–39, 44, 45, 70, 123  
Бург Євген 28  
Вагнер Ріхард 100, 104  
Валлентін Ріхард 58  
*Вальд Оскар* (Флаєрті О'Фінгал) 51  
Вегенер Пауль 92  
Ведекінд Франк 39, 51, 57  
Веннінгер Андреас 3  
Веселовська Ганна 11  
Вільбрандт Адольф 38, 39  
Вільденбрух Ернст фон 30  
Вінтерштайн Едуард фон 7, 66  
Владимірова Наталія 12  
Волицька Ірина 12  
Волконський Сергій 7  
Ворнери, брати Гаррі та Джек 174  
Вороний Микола 8  
Гайдн Йозеф 53  
Гаймс Ельза 91  
Гайне Карл 39  
Гампердінк Егельберт 88  
*Гамсун Кнут* (Педерсен Кнуд) 50  
Гандль Віллі 93  
Гассенауер Карл фон 52  
Гауптман Гергарт 18, 25, 26, 29, 44, 45, 66, 110, 124

- Гафнери, родина 116  
 Гахман Корд 20, 26, 29  
 Гвоздев Алексей 7  
 Геббель Крістіан Фрідріх 124  
 Гебюр Корнелія 91  
 Гельд Бертольд 17, 24, 32  
*Гефліх Люсі* (Гольведе Люсі) 64, 91, 92  
 Гіршфельд Георг 37  
 Гольведе Люсі див. *Гефліх Люсі*  
 Гольцмайстер Клеменс 118  
 Гординський Святослав 8  
 Гофман Людвік фон 91  
*Гофмансталь Гуго фон* (Гофмансталь Гуго Гофман Едлер фон) 9, 10, 45, 51, 60, 85, 87, 102, 113–116  
 Гринишина Марія 12  
 Гайгер Франц 85  
 Гете Йоганн Вольфганг фон 18, 25, 31, 37, 65, 86, 87  
*Горький Максим* (Пешков Алексей) 58, 59  
 Грільпарцер Франц 38, 103  
 Гріффіт Девід Уорк (*Гріффіт Лівелін Уорк*) 81  
 д'Аннунціо Габріеле 122  
 Далькрос Еміль Жак 6  
 Дарвін Чарльз Роберт 41  
 Дібвад Йоганна 127  
 Дігельманн Вільгельм 91  
 Дінгельштедт Франц 38  
 Дмитрова Людмила 9, 10  
 Дузе Елеонора 122, 144  
 Евріпід 38  
 Етзольд Гертруд 91, 92  
 Ерлах Йоганн Бернгард Фішер фон 115, 118  
 Ехл 8, 87, 163  
 Євреїнов Микола 6  
 Єлизавета, королева 69  
 Єрмакова Наталія 9, 12  
 Єсснер Леопольд 9, 117  
 Заремба Агнес Марта Кароліна див. *Зорма Агнес*  
 Зауер Оскар 38  
*Зорма Агнес* (Заремба Агнес Марта Кароліна) 19, 36, 38, 91  
 Ібсен Генрік 18, 26, 27, 39, 44, 63, 79, 91, 110, 123–127, 132  
 Кагане Артур 49  
 Кадельбург Густав 144

- Кайнц Йозеф 18, 20, 31, 36, 38, 145
- Кайслер Фрідріх 91
- Кальдерон де ла Барка Педро 103, 115
- Кам'янець Володимир 28, 35, 42, 66, 128, 175
- Кауард Ноель Пірс, сер 163
- Керженцев Платон 10
- Кірш Отто 21, 28
- Кляйн Александер 28
- Кляйст Генріх фон 124
- Кнін Густав 91, 92
- Козак Богдан 3
- Конер Йозеф див.  
*Ярно Йозеф*
- Коппо Жак 6
- Кордес Йоганнес 57
- Корнієнко Неллі 12
- Кочур Григорій 175
- Краусснек Артур Енрл Густав* (Мюллер Артур Карл Август) 18
- Крег Едвард Гордон 6, 60, 61
- Куган Джек 81
- Купфер Маргарет 92
- Курбас Лесь 9, 11
- Ларронж Адольф 18, 19, 33, 34, 36, 38, 70
- Лаутенберг Зигмунд 39
- Леман Ельзе 38, 144
- Лессінг Готгольд Ефраїм 18, 19, 38, 39
- Лейко Малгожата 3, 17–23, 25–28, 30, 31, 33, 35–42, 44, 45, 49–53, 57–61, 63 – 66, 76, 79, 81, 85, 87, 88, 91–94, 101–104, 110, 113–118, 122–124, 127, 128, 144, 145, 147, 163, 172, 174
- Людовік XIV, король 69
- Маєр Гіна 92
- Маєр Міці 40
- Майнінген Георг фон 18, 21
- Манн Томас 12
- Марія Терезія, ерцгерцогиня Австрії 52
- Маркс Макс 23, 30, 32, 35
- Матковський Адальберт* (Мацковський Адальберт) 22
- Маутнер Фріц 38
- Маца Іван 10, 11
- Мацковський Адальберт див. *Матковський Адальберт*
- Мейєрхольд Всеволод 6
- Меріна Л[юкеніс] 28
- Метерлінк Моріс 51, 91
- Міллер Гільдегард 92
- Мітман Макс 65
- Моїссі Александер 57, 91, 92

- Мольєр (Поклен Жан Ба-  
тіст ) 62, 75, 76, 86, 95,  
144
- Мопассан Гі де 41
- Моцарт Вольфганг Ама-  
дей 53, 111, 113, 114,  
116–118
- Мунк Едвард 91
- Мюллер Артур Карл  
Август див. *Краусснек*  
*Артур Ерл Густав*
- Мюллер Герман 19, 20
- Немирович-Данченко**  
Володимир 58, 59
- Нільсон Ейнар 85
- Ніссен Герман 19, 20
- Ніцше Фрідріх 50
- Палленберг Макс** 144
- Паулі Пауль 19
- Педерсен Кнуд див. *Гам-  
сун Кнут*
- Пельціг Ганс 117, 118
- Пешков Алексей див.  
*Горький Максим*
- Піскатор Ервін 9, 117
- Пітоєф Жорж 6
- Пітчау Ернст 19
- Плехтлер Фердінанде  
див. *Шміттляйн Фер-  
дінанде*
- Раймер** 21  
*Раймунд Фердинанд* (Рай-  
манн Фердинанд) 104
- Райнгардт Макс** 3, 5–12,  
17–19, 27, 30, 33, 36–38,  
43, 49, 57, 58, 60, 61, 63,  
65, 66, 75, 85, 87, 88,  
90–94, 102, 114, 115,  
117, 118, 123, 124, 146,  
147, 149
- Райхер Емануель** 30, 36,  
37
- Ратайчак Доброхна** 3
- Рейнхардт** 7 (див. Райн-  
гардт Макс)
- Рітгнер Рудольф** 19, 20,  
29, 37
- Ріхард Валентін** 58
- Роберт Ернст** 39, 40
- Розé Арнольд** 53, 116
- Роллер Альфред** 87, 118
- Россі Ернесто** 122
- Рунге Вольдемар** 39, 40
- Руше Жак** 6, 10
- Саломон Людвіг Антон**  
див. *Фульда Людвіг*
- Семпера Готтфрід** 52
- Серафін Гайнріх** 28
- Софокл** 8, 38, 62, 85
- Спіноза Бенедикт** [Ба-  
рух] 34
- Станєвські, брати** 63

- Станіславський Констан-  
тін 6, 58–60
- Стріндберг Август 50, 92,  
110, 124, 127
- Тітц Еріх Кайзер 91
- Толстой Алексей 59
- Толстой Лев 50, 57, 92
- Тургенєв Іван 41, 42
- Ф**лаєрті О'Фінгал див.  
*Вальд Оскар*
- Ферстер Август 36
- Феттінг Гуто 20, 22, 23,  
25, 27, 30, 31, 34, 36–  
40, 57–59, 115, 123, 124,  
149
- Фішер Ганс 40
- Фольмеллер Карл 9, 88
- Франц Йосиф, цісар 112
- Фрідман Зігварт 31
- Фукс Георг 6, 65, 102
- Фульда Людвіг* (Саломон  
Людвіг Антон ) 20, 38,  
39
- Ч**аплін Чарльз (Чаплін  
Чарльз Спенсер, сер)  
80, 81, 172
- Чехов Антон 59
- Чехов Михайло 6
- Ш**експір Вільям 18, 22,  
30, 31, 36, 54, 58, 60–62,  
67, 69, 75, 76, 86, 103,  
110, 132, 143, 144, 153,  
159, 172–175
- Шіллер Фрідріх 18, 31,  
63
- Шлентер Пауль 26
- Шмідт, д-р 26
- Шміттляйн Фердінанде*  
(Плехтлер Фердінан-  
де) 38
- Шніцлер Артур 44, 45
- Шоу Джордж Бернард  
60, 79, 123
- Штерн Ернст 85
- Штернгайм Карл 91
- Штраус Ріхард 45, 113,  
116
- Штукен Едуард 66
- Шуман 7, 8, 63, 85, 87,  
117
- Я**кобсен Єнс Петер 41
- Яннінгс Еміль 144
- Ярно Йозеф* (Конер Йо-  
зеф) 40

## ЗМІСТ

<i>Наталія Владимірова.</i> Його називали Професором . . . . .	5
---	---

### Макс Райгардт Я ЛИШЕ ТЕАТРОМАН

Про театр Отто Брама . . . . .	15
[До Бертольда Гельда] [перед 1 вересня 1894 року] . . . . .	17
[До Бертольда Гельда] [перед 1 листопада 1894 року] . . . . .	24
[До Бертольда Гельда] [жовтень 1895 року] . . . . .	32
Про Отто Брама . . . . .	44
Про режисуру і театр . . . . .	47
Театр, про який я мрію [1901] . . . . .	49
З розмови з Максом Райнгардтом. Записав Йоганнес Кордес [1912] . . . . .	57
Про мистецтво театру [1924] . . . . .	67
Про живий театр [1924] . . . . .	72
Про ідеальний театр [1928]. . . . .	75
Про “Театр п’яти тисяч” . . . . .	83
Театр п’яти тисяч [1911] . . . . .	85
Райнгардт про своє «Чудо» та плани на майбутнє. Розмова [1914]. . . . .	88

Зальцбурзькі фестивалі . . . . .	97
<i>Звернення з приводу спорудження     театральної фестивальної зали     в Гельбруні [1917] . . . . .</i>	99
<i>У пошуках живого театру [1924] . . . . .</i>	110
Про акторів і акторство . . . . .	119
<i>Про сучасне акторське мистецтво     і роботу режисера з актором [1915] . . . . .</i>	121
<i>Актор і його роль. Інтерв'ю [1926] . . . . .</i>	142
<i>Виховання актора. Промова з нагоди     відкриття акторського і режисерського     семінару в Шенбрунні [1929] . . . . .</i>	147
<i>Промова про актора [1930] . . . . .</i>	153
<i>Про актора, акторство і публіку.     Нотатки . . . . .</i>	160
Про мистецтво кіно . . . . .	169
<i>Майбутє кінематографа . . . . .</i>	171
Іменний покажчик . . . . .	177

— Наукове видання —

**Макс Райнгардт**

## **Я ЛИШЕ ТЕАТРОМАН**

*Ідея видання та наукова редакція*

**Богдан Козак**

*Переклад з німецької*

**Володимир Кам'янець**

*Наукові коментарі*

**Гуго Феттінг, Малгожата Лейко**

*Літературний редактор та перекладач*

*коментарів М. Лейко (з польської)*

**Ніна Бічуя**

*Передмова*

**Наталія Владимірова**

*Іменний покажчик*

**Ірина Патрон**

*Дизайн та верстка*

**Інна Шкльода**

Формат 84 x 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 9,3